

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

1-2012



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE COMPARATE
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

LEA - Lingua e letterature d'Oriente e d'Occidente

1-2012

Direttore scientifico / General Editor
Beatrice Töttösy

Caporedattore / Journal Manager
Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2012

LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente. -
vol. 1, n. 1, 2012
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-6655-881-1

Direttore Responsabile: Beatrice Töttösy
Registrazione al Tribunale di Firenze: n. 5356 del 23/07/2004
© 2012 Firenze University Press

La rivista è pubblicata on-line ad accesso aperto al seguente
indirizzo: <http://www.fupress.com/bsfm-lea>

I prodotti editoriali del Coordinamento editoriale di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.collana-filmmod.unifi.it>>) vengono pubblicati con il contributo del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Comparete dell'Università degli Studi di Firenze, ai sensi della Convenzione stipulata tra Dipartimento, Laboratorio editoriale open access e Firenze University Press il 10 febbraio 2009. Il Laboratorio editoriale open access del Dipartimento supporta lo sviluppo dell'editoria open access, ne promuove le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area delle filologie moderne straniere, fornisce servizi di formazione e di progettazione. Le Redazioni elettroniche del Laboratorio curano l'editing e la composizione dei volumi e delle riviste del Coordinamento editoriale. Per sua politica editoriale, *LEA* ricorre al doppio referaggio anonimo per ogni singolo contributo che le viene proposto. Per ulteriori dettagli si rimanda alla pagina web della rivista.

Editing e composizione: Redazione elettronica della *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* con A. Antonielli (capored.), G. Bertinato, A. Capecci, S. Grassi, A. Gremigni, A. Olivari, M. Poletti, G. Poli, F. Salvadori, M. Tabani. Elaborazione grafica: Journal Manager.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>>

© 2012 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>
Printed in Italy

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Töttössy

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Giampiero Bellingeri, Università Cà Foscari, Venezia

Ioana Both, Università di Cluj

Martha L. Canfield, Università di Firenze

Piero Ceccucci, Università di Firenze

Massimo Ciaravolo, Università di Firenze

John Denton, Università di Firenze

Mario Domenichelli, Università di Firenze

Roy T. Eriksen, Università di Agder

Fiorenzo Fantaccini, Università di Firenze

Romuald Fonkoua, Università di Strasburgo

Ulf Peter Hallberg, scrittore e traduttore letterario svedese

Ingrid Hennemann, Università di Firenze

Matthias Kappler, Università Cà Foscari, Venezia

Serguei A. Kibalnik, Università di Pietroburgo

Michela Landi, Università di Firenze

Andreas Lombnaes, Università di Kristiansand

Jesús Munárriz, scrittore spagnolo

Alvaro Mutis, scrittore colombiano

Donatella Pallotti, Università di Firenze

Stefania Pavan, Università di Firenze

Ülar Ploom, Università di Tallinn

Giampaolo Salvi, Università Eötvös Loránd, Budapest

Ayşe Saraçgil, Università di Firenze

Rita Svandrlík, Università di Firenze

Angela Tarantino, Università di Firenze

Beatrice Töttössy, Università di Firenze

György Tverdota, Università Eötvös Loránd, Budapest

Christina Viragh, scrittrice svizzera e traduttrice letteraria

Martin Zerlang, Università di Copenaghen

Clas Zilliacus, professore emerito, Åbo Akademi, Turku

Indice

Beatrice Töttössy, *“Zappare il terreno della Weltliteratur”*. Premessa XI

SCRITTURE

Proposte d'autore

Luis Fayad

- MARTHA CANFIELD, *Luis Fayad. Dalla narrativa urbana agli innesti socioculturali*. Presentazione 3
LUIS FAYAD, *La caída de los puntos cardinales – Il crollo dei punti cardinali (capitoli 16, 17, 18)*. Traduzione di Giulia Spagnesi 7
GIULIA SPAGNESI, *Il linguaggio di Luis Fayad. Note alla traduzione* 20

Andrej Gelasimov

- VALENTINA ROSSI, *Andrej Gelasimov. Nežnyj vozrast (Una tenera età)*. Presentazione 25
ANDREJ GELASIMOV, *Una tenera età. Racconto*. Traduzione di Valentina Rossi 27

Jesús Munárriz

- CORAL GARCÍA, *Jesús Munárriz: il mio posto e quello degli altri*. Presentazione bilingue 37
JESÚS MUNÁRRIZ, *Apuntes autobiográficos – Appunti autobiografici*. Traduzione di Coral García 39
JESÚS MUNÁRRIZ, *Otros labios me sueñan – Altre labbra mi sognano*. Traduzione di Coral García 48

Aleksander Wat

- LUIGI MARINELLI, *Aleksander Wat. Mój wiek (1977) – Il mio secolo (2013)*. Premessa 67
ALEKSANDER WAT, *Od rana zaczęła się rutyna – La quotidianità del carcere. Anticipazione da Il mio secolo*. Traduzione di Luigi Marinelli 69

Situazioni

Estonia

- BEATRICE TÖTTÖSSY, *Estonia letteraria* 79
PIERA MATTEI, *Quattro voci contemporanee*. Premessa alle poesie di Doris Kareva, Kalju Kruusa, Hasso Krull e Maarja Kangro 85
DORIS KAREVA, *Poesie dai giardini della nonentità*. Traduzione di Piera Mattei 91

KIRKE KANGRO, <i>Home and Uncanny 1 and 2</i> . Plates	94
KALJU KRUUSA, <i>Cinque poesie</i> . Traduzione di Piera Mattei	95
KIRKE KANGRO, <i>Home and Uncanny 2 and 4</i> . Plates	98
HASSO KRULL, <i>Sei poesie</i> . Traduzione di Daniele Monticelli	99
ALICE KASK, <i>Tallinn 2009</i> . Plate	101
ALICE KASK, <i>Tallinn 2008</i> . Plates	102
MAARJA KANGRO, <i>Sette poesie</i> . Autotraduzione	103
ALICE KASK, <i>Tallinn 2005</i> . Plate	109
ÜLAR PLOOM, <i>Su alcuni meccanismi della formazione dei significati polivalenti e contraddittori nella poesia di Jüri Üdi/Juhan Viiding sull'esempio della raccolta In chiaro estone del 1974</i>	111
JÜRI TALVET, <i>Letteratura comparata e letteratura mondiale. Verso una coesistenza simbiotica</i> . Traduzione di Valentina Milli	135
ANNE TAMM, <i>Optionality: Social Cognitive Factors in Changing Linguistic Complexity in the Dialects of Estonia</i>	151

Romania

ANGELA TARANTINO, <i>Floarea de menghină di Svetlana Cârstean o della difficile arte dell'equilibrio</i> . Presentazione	165
SVETLANA CÂRSTEAN, <i>10 poezii din volum Floarea de menghină – 10 poesie dalla raccolta Fiore di morsa</i> . Traduzione di Angela Tarantino	169
IOANA BOTH, <i>Istoria literaturii române, astăzi – La storia della letteratura rumena, oggi</i> . Traduzione di Angela Tarantino	184
CORIN BRAGA, <i>Arhetip versus anarhetip – Archetipo versus anarchetipo</i> . Traduzione di Angela Tarantino	198
MARIUS CHIVU, <i>La giovane letteratura romena, “dentro” e “fuori”</i> . Traduzione di Raluca Toma	227

STUDI E SAGGI

Itinerari nella Weltliteratur

ARIANNA ANTONIELLI, <i>The Rhyme of the Flying Bomb di Mervyn Peake: 125 quartine sul Blitz di Londra</i>	241
DAVID FALVAY, <i>Traduzione, volgarizzamento e presenza femminile in testi devozionali bassomedievali</i>	265
AGAPITA JURADO SANTOS, <i>De la risa a carcajadas al mal ejemplo quijotesco en la novela del XVIII. Don Quijote de la Mancha</i>	277
DONATELLA PALLOTTI, <i>“A most detestable crime”. Representations of Rape in the Popular Press of Early Modern England</i>	287

VALENTINA ROSSI, <i>La storia di quattro reduci: Žažda (Sete) di Andrej Gelasimov</i>	303
AYŞE SARAÇGİL, <i>Esilio, ibridazione, nazionalismo. L'esperienza poetica di Yahya Kemal e Nazım Hikmet</i>	329
ANA TOBIO SALA, <i>El tema de la nobleza en las Cartas Marruecas de José Cadalso</i>	341
ANDREA VESTRUCCHI, <i>Rivoluzione nell'individuo? Un'interpretazione della scelta esistenziale in Ágnes Heller</i>	361

Percorsi linguistici

SABRINA BALLESTRACCI, <i>La posizione preverbale nel tedesco parlato spontaneo. Descrizione contrastiva lingua in atto – codici normativi</i>	379
JOHN DENTON - DEBORA CIAMPI, <i>New Developments in Audiovisual Translation Studies: focus on target audience perception</i>	399
FIorenzo FANTACCINI, <i>Lingua, traduzione e conflitto. Translations di Brian Friel</i>	423
SILVIA LAFUENTE, <i>Importanza della diversità diatopica nell'insegnamento della lingua spagnola come L2</i>	439
SALOMÉ VUELTA GARCÍA, <i>Notizie su alcuni dizionari italo-spagnoli nella Firenze del Seicento</i>	447

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Memoria, preservazione, letterarietà nel digitale

GABRIELLA IVACS, <i>The Pervasiveness of Archives – La pervasività degli archivi. Traduzione di Marco Piovano</i>	468
ANTONIO ROMITI, <i>Gli archivi e l'archivistica tra consapevolezza, illusioni, delusioni e speranze</i>	499
PIERRE MOUNIER, <i>Open access nelle scienze umanistiche e sociali. Il modello di Freemium. Traduzione di Samuele Grassi e Arianna Gremigni</i>	507
ELEONORA DI FORTUNATO - MARIO PAOLINELLI, <i>Autori nella rete. Come l'accesso libero alle opere dell'ingegno in rete rischia di trasformarsi nella fine della libertà della cultura</i>	519
LORENZO CASINI, <i>Le poesie della rivoluzione egiziana e la loro riproduzione come testi multimodali in YouTube: al-Midān (La Piazza) di 'Abd al-Rahmān al-Abnudi</i>	533
TERESA PEPE, <i>Literariness and Adab-icity in The Egyptian blogosphere</i>	547

OSSERVATORIO

SERENA ALCIONE, <i>La situazione attuale della letteratura digitale in Germania</i>	565
ALBERTO RICCI, Recensione a Dieter Schlesak, Vivetta Valacca (2011), <i>La luce dell'anima. Zeit Los brennt dieses Licht hier,</i> con un'introduzione di Angelo Tonelli, Pisa, ETS, pp. 158	577
VALENTINA ROSSI, <i>Il testo a fronte in un'edizione accademica open access.</i> <i>Report del traduttore in cerca dell'originale nella Rete Internet</i>	585
CONTRIBUTORS	591

SCRITTURE

Situazioni

Estonia

Estonia letteraria

Beatrice Töttösy

Università di Firenze (<tottosy@unifi.it>)

Abstract

In Estonia, the last decade of the 20th Century saw the active involvement of intellectuals in politics. Indeed, during the “Singing Revolution” they led the country towards the independence from the Soviet Union. Since 1992, under the new political circumstances, Estonian literati have initiated to revise the national literary canon, and they have envisioned a new place for Estonian literature within world literature. The aim of this essay is to delineate the change undergone by Estonian Literature over the last twenty years, and to discuss the ways in which it has opened up to broader, different horizons.

Keywords: authorship, cyber literature, Estonian literature, freedom poetry, national literary canon

1. *La letteratura estone nell'indipendenza*

Nell'ultimo decennio del Novecento anche in Estonia, come in molti altri paesi del dominio sovietico, al termine di quest'ultimo, gli artisti e gli intellettuali furono momentaneamente travolti dalla politica. Qui, in effetti, il processo politico di recupero dell'indipendenza statale prese il nome di “rivoluzione cantata” per aver visto, in pacifiche manifestazioni popolari, cantautori e compositori assumere addirittura il ruolo dei protagonisti. Dal 1988, quando iniziò la serie dei festival di musica pop e rock trasformati in atti politici, fino al 1991, anno in cui l'Estonia tornò ad essere Stato sovrano, non mancò neppure la presenza degli scrittori. La conseguenza fu che, nel nuovo parlamento nel 1992, dei 101 deputati eletti ben sei erano membri dell'Associazione degli scrittori e un altro scrittore, Lennart Meri, divenne Presidente della Repubblica.

Tale accostamento abbastanza intenso fra arte, letteratura in particolare, e politica, nella specifica contingenza storica è un fenomeno che meriterebbe una più attenta riflessione ma che, in ogni caso, si attenuò dopo poco tempo.

In effetti, per quel che interessa in questa sede, gli scrittori in generale tornarono ben presto al proprio campo di competenza, dove tuttavia qualcosa stava cambiando: le condizioni materiali. A prima vista il panorama non sembrava diverso: le case editrici pubblicavano i libri, pagavano i diritti d'autore e richiedevano variamente l'esperienza degli scrittori; i giornali e le riviste offrivano stipendi da redattore e collaborazioni temporanee o occasionali. Non ultime restavano le "posizioni" negli istituti e nelle società o unioni professionali per le varie branche della scrittura. A ben vedere però, era mutato il principio: al criterio della nomenclatura, del notabilato, si andava sostituendo il criterio del denaro. E con il denaro veniva in primo piano, sempre di più, il luogo operativo del suo stesso meccanismo di formazione, il mercato. L'economia di mercato non più una decisione politica determinava le tirature.

Quando nell'estate del 1992 venne introdotta la corona estone, di colpo diminuì il potere d'acquisto dei consumatori e la media delle tirature declinò rapidamente. Al contrario continuò ad aumentare il numero dei titoli sul mercato, in quanto la scomparsa della censura e di altri impedimenti portò allo scoperto i numerosi "autori sotterranei" del paese, ma soprattutto richiamò dall'estero molta più letteratura tradotta. In primo luogo dall'occidente: nel 1998 la metà delle traduzioni proveniva dalla lingua inglese e ormai solo il tre per cento dal russo. In quell'anno il totale dei titoli pubblicati ammontò a circa 3000, di cui un terzo erano traduzioni e un quarto letteratura, con una tiratura media, secondo i calcoli, di 1000-1400 copie per la prosa e di 500-800 copie per la poesia.

Questo significava che pochi scrittori erano in condizione di vivere con i proventi del diritto d'autore. Inoltre, i processi di concentrazione che si verificavano nella stampa diminuivano ulteriormente le fonti di guadagno. L'ancora di salvezza fu il recupero del precedente sistema di promozione della cultura, che nel 1994 venne ripristinato con una legge e finanziato in gran parte attraverso una specifica tassazione su beni voluttuari. Tale promozione, suddivisa per otto settori (architettura, arti audiovisive, arti figurative, cultura popolare, letteratura, musica, teatro, sport), nel 2003 ha per esempio garantito 28 milioni di euro al campo cultura.

Tale riordino ha certamente dato una maggiore forza di adattamento agli scrittori, particolarmente ai più giovani, anche nel trovare nuovi modi di rapportarsi al lettore. Ciò ha portato con sé un uso spregiudicato delle tecniche comunicative (come la grafica editoriale) e un'attenzione all'inventiva mediatica, fino naturalmente al rivolgimento maturato nel campo del libro o in via di maturazione con il diffondersi dei media e delle tecnologie digitali.

Tuttavia, quanto alla poesia – a prescindere da singoli impulsi innovativi per così dire naturali in un'arte sempre in via di sperimentazione di se stessa – non si notano scosse o cesure drastiche che siano avvenute per causa politica durante il passaggio di regime.

Un caso forse paradigmatico di continuità è ad esempio Doris Kareva, la quale ha pubblicato la metà della sua decina di volumi di poesia prima del 1991 e successivamente non si è fatta interrompere, influenzare, nel pensiero poetico. Ha innovato nella forma, ha accresciuto la presenza nelle sue composizioni del verso libero, ma a tutto vantaggio della continuità nel gioco della lingua e nell'esattezza della forma.

Probabilmente è quanto si può osservare approssimativamente per l'intero panorama della poesia estone di questo periodo.

2. Esperienze poetiche della libertà

Nelle condizioni di indipendenza e libertà, la società letteraria estone si è trovata a dover affrontare la situazione del proprio canone nazionale e, in termini generali, la (ri)collocazione della letteratura estone nello spazio europeo e mondiale della letteratura. In questa prospettiva nel 1994 Jüri Talvet fonda l'associazione estone di letteratura comparata che dal 1996 avrà anche una sua rivista, *Interliteraria*. E, mentre nella sfera politica si elabora, come curioso effetto dell'indipendenza, la nuova percezione degli estoni di essere un "piccolo Stato" nella periferia europea, e non più uno dei *soviet* più evoluti e "ribelli", la letteratura sperimenta una sua duplice dilatazione: con l'incontro organizzato a Helsinki nel 1989, tra l'*establishment* letterario della madrepatria e la comunità degli scrittori estoni in esilio, si avvia una sorta di *riunificazione* culturale che troverà quasi immediato riscontro sul piano editoriale, con il recupero, la rilettura e la reinterpretazione delle opere scritte in emigrazione. Parallelamente, come ho già accennato, gli editori s'impegnano in un ampio programma di traduzione letteraria.

Insieme con la *trasformazione programmata* del patrimonio e quindi della memoria letteraria, cambiano le condizioni della scrittura, con la diffusione dell'Internet. Rapidamente nasce la letteratura ipertestuale, con antologie digitali e generi nuovi, tra cui il *fanfiction* (Viires 2009).

La poesia sperimentale degli ultimi anni Ottanta – nel genere *punk* e nella sua *parole* fortemente radicata nel quotidiano così come nelle sue *rozzezze* linguistiche –, a cavallo degli anni Ottanta e Novanta, prende forma in una sorta di *etnofuturismo*, in una postmodernità radicata nella più antica tradizione poetica e nella sua metrica e versificazione. Con molte analogie nelle linee ideali con quanto avveniva negli stessi anni in altri paesi dell'ex blocco sovietico, ma con notevoli differenze nel ritmo molto rapido e nell'intensità, con cui la letteratura in Estonia s'irradiava nella realtà sociale, e la lingua letteraria estone si apriva a tutta la materia linguistica prodotta dalla società e anche al patrimonio storico-linguistico.

Negli anni Novanta, in concomitanza con il dilatarsi dello spazio letterario su tutti i suoi versanti, si presenta un fenomeno nuovo che riguarda la soggettività poetica nella sua autodeterminazione come autore, ora dotato di un forte senso del sé e della sua funzione, culturale ed economica.

Sembra che le condizioni di possibilità nell'Estonia del 1989-2012, in questa sintesi estrema – che in effetti intende essere una prima finestra sulla situazione letteraria estone, per proseguire in questa e altre sedi con studi articolati e approfonditi, ad esempio sul fenomeno della *diaristica post-sovietica*, o sul nuovo *romanzo storico* in cui l'ironia e l'autoironia divengono il principale elemento poetico – ci permettano di portare l'attenzione su un fatto che coinvolge l'intera sfera letteraria e culturale del paese: la *Weltliteratur* riceve una chiara funzione, quella di una *teoria praticata*, dallo stesso scrittore estone che ora si autopercepisce e si osserva collocandosi al di fuori dei propri confini linguistico-letterari. Con molto senso di ironia, per l'appunto.

Riferimenti bibliografici

- Grenzen Heidi (2012), *Il percorso della letteratura estone nel polisistema letterario italiano: l'habitus degli agenti-traduttori e la dinamica della ricezione*, Tallinn, Università di Tallinn, Istituto delle Lingue e Culture Germaniche e Romanze, tesi di laurea magistrale, relatore Prof.Dr. Ülar Ploom.
- Hasselblatt Cornelius (2006), *Geschichte der estnischen Literatur: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin–New York, De Gruyter.
- Lassila Pertti (1996), *Geschichte der finnischen Literatur*, aus dem Finnischen von Stefan Master, Tübingen-Basel, Francke.
- Lórinz Gergely, a cura di (2009), *Il Contemporaneo estone, Pluralica*, I, 1-2, 428. Rivista quadrimestrale di letteratura e cultura, Szeged (Ungheria). Accessibile alla pagina web: <<http://www.pluralica.eu/impressum/provocatio/hu>> (08/2012).
- Marmugi Riccardo (2012), *L'Estonia in Italia (letteratura in traduzione). Panorama bibliografico*, accessibile alla pagina web: <<http://www.electrocity.it/estonia.htm>> (10/2012).
- Talvet Jüri (2012), *Primavera e polvere (Kevad ja puuder)*, trad. dall'estone di Albert Lázaro-Tinaut e Pietro U. Dini, rev. dell'autore, Nuovi Ligure, Edizione Joker.
- Talvet Jüri (dal 1996), *Interlitteraria* (the annual international magazine of the EACL, the Estonian Association of Comparative Literature); accessibile alla pagina web: <<http://www.ceeol.com/asp/publicationdetails.aspx?publicationid=d2d1f2aeba60-4bf0-978c-95cac7c60e11>> (08/2012).
- Viires Piret (2009a), "Literature in cyberspace", *Folklore* 29; accessibile alla pagina web: <<http://www.folklore.ee/folkwowrwe/.fvfoolkll2or9e/.eceey/fboelkr-loloiret.pdf>> (10/2012).



Kirke Kangro (2006), *Earth Man*, Tallinn

Quattro voci contemporanee

Piera Mattei

Scrittrice (<piera.mattei@gmail.com>)

Abstract

This article aims at showing the vital role of poetry in Estonia today. Piera Mattei focuses in particular on the works of four contemporary poets and introduces their main features. She discusses Maarja Kangro's ironic and pessimistic art, the crucial role of the sea images in Doris Kareva's selection of poems, Kalju Kruusa's rough, colloquial language and Hasso Krull's fascination for oriental settings. Mattei also presents a selection of their poems that she translated for Italian readers.

Keywords: Contemporary Estonian poetry, Doris Kareva, Kalju Kruusa, Hasso Krull, Maarja Kangro

Estonia terra di poeti? Questa è l'impressione oggi, sulla base della mia esperienza negli ultimi anni. Per molto tempo questo paese era rimasto per me solo il più orientale e il più nordico dei paesi baltici, caratterizzato dall'appartenenza a una diversa famiglia linguistica. Ora, nella mia mente, si è popolato di tutta una fitta umanità che prende sul serio la poesia. La poesia non mi sembra lì, come spesso altrove, un'espressione essenziale sì, ma anche accessoria, o solo intima, della personalità. Sento che al contrario, per i poeti estoni che ho incontrato e che ho letto, la poesia è non solo un destino, una scelta di vita, ma perfino un mestiere, un mestiere riconosciuto, di cui vivere. Uso l'avverbio "perfino" con un briciolo di sana invidia perché ho l'impressione, non so quanto fondata, che in questo paese sia ancora concesso ciò che in molti altri è semplicemente impossibile, cioè vivere non solo *per* la poesia, ma anche *di* poesia.

Concluso questo preambolo, devo dire che non è da un poeta che ho ricevuto il primo stimolo, il primo invito a conoscere quel paese, ma, attraverso una serie di circostanze, da un fisico, da un professore di fisica dell'Università di Tartu. Quindi, grazie a Nikolai Kristofel (ne faccio qui il nome per rendergli merito, nella convinzione che in un piccolo paese come l'Estonia tutte le persone di cultura abbiano legami non distanti tra loro) sono arrivata a Tartu e a Tallinn, nel periodo del solstizio d'estate del 2008. Giornate luminosissime,

serene, e alcune primissime informazioni sulle caratteristiche di questa lingua agglutinante. Nella grammatica mi colpisce particolarmente la mancanza di un'esplicita definizione dei generi.

Il solstizio d'estate è la stagione giusta per innamorarsi dell'Estonia, credo. Così quando nei mesi successivi, a un festival di poesia a Duino, il luogo sacro a Rilke, incontrai Maarja Kangro, la mia simpatia verso di lei e la mia ammirazione per la poesia che leggeva, erano già in una predisposizione positiva, cioè sapevano già, per così dire, in quale paesaggio collocarsi.

La poesia di Maarja Kangro non è morbida, né lirica. È spigolosa, ironica, pessimista, intelligente, oppositiva. La sua opposizione, se vogliamo soffermarci su questo aggettivo, non ha una chiara connotazione politica. È piuttosto uno sguardo "intelligente" (etimologicamente *intus legit*, profondo) e disincantato sulla natura, i suoi meccanismi, la freddezza, il gran freddo di vivere. Mi piaceva questo tono antilirico, ma sapiente, un tono in cui, con qualche avventatezza, ma obbedendo a un intuito sicuro, ho voluto sentire una lontana parentela con le Operette di Giacomo Leopardi. A questo confronto accennai più tardi presentando e pubblicando un suo libro di poesie con la Gattomerlino, edizioni che avevamo appena fatto nascere a Roma. Ma già prima avevo invitato Maarja Kangro a offrire il suo contributo alla rivista di poesia internazionale *Pagine*, e l'avevamo collocata al posto d'onore, in copertina. Il libro si chiamò *La farfalla dell'irreversibilità*, titolo che rimanda, con un leggero colpo di ala, a leggi impalpabili, invisibili e tuttavia ineludibili e, soprattutto, irreversibili, che dominano la nostra vita e anche tutto quanto è inanimato.

Fu invece direttamente attraverso la sua poesia, ma di nuovo nel quadro di una certa connessione d'eventi con un margine di casualità, che ho conosciuto Doris Kareva. Si trattò di un libro avuto in dono, un libro che una gentile ospite, madre del poeta Mihkel Kaevats conosciuto a Roma, mi spediva dall'Estonia, in ricordo di un nostro incontro incantato, a Roma appunto, nel giardino giapponese dell'Orto botanico in piena e appartata fioritura. Veramente i libri in dono erano due, entrambi traduzioni inglesi di noti poeti estoni, ma soltanto Kareva e la sua poesia mi attrasse. Così, ancora tramite Maarja Kangro, entrai in contatto con Doris e, insieme a Maarja, e sulla base della traduzione inglese di Tiina Aleman, avviammo la versione italiana e la pubblicazione per Gattomerlino della prima sezione del libro *Aja Kuju* che uscì col titolo *L'ombra del tempo*.

Di Doris mi colpisce la profonda coerenza tra personalità e scrittura. Doris non fa quella poesia, è quella poesia, è quei paesaggi umani e naturali segnati con un semplice tratto di pennello bagnato nell'acqua su una superficie di cartone, metafora che riprendo da *Lezione d'armonia*, un testo in prosa che ritengo altamente poetico, che Doris dedica alla memoria del padre, negli ottanta anni dalla nascita. Lì, ancora, con una breve frase, Kareva esprime anche la sua poetica: "grazia è forza unita all'intelligenza, capacità di raggiun-

gere l'obbiettivo con poco, capacità di riconoscere il necessario, coraggio di eliminare il superfluo".

"Grazia", mi pare certo, è qui anche sinonimo di "poesia".

Le poesie di Kareva tradotte per *LEA* sono ovviamente altre da quelle che vanno a comporre il libro Gattomerlino. Sono una scelta da una selezione proposta da Doris, che stavolta si fonda sulla versione inglese di Miriam McIlfatrick.

La scelta che ho fatto, non programmaticamente tuttavia, ma a uno sguardo successivo, riguarda l'elemento assai caro a Kareva – il mare – come luogo del respiro, dell'ispirazione, quasi o anche, in senso fisico. Del resto una foto di lei in campo lungo mentre meditativa passeggia sulla spiaggia seguita dal fedele levriero, è la foto adottata per la copertina del nostro libro. Proprio lo stesso atteggiamento in cui Kareva si ritrae in una poesia brevissima, quasi di fattura orientale: "A lungo indugiavo in riva al mare / oziosamente raccogliendo nella sabbia / ora questo ora quello. // Di ritorno a casa svuotai la borsa: / sette sassi e una / merdina d'uccello di poesia". Ecco, la poesia può essere questo: riconoscere la bellezza di oggetti trovati, i sassi, e la trasformazione dello scarto, della piccola merda, in un verso che rimane. Ancora una passeggiata lungo il bagnasciuga, ancora una diversa coniugazione delle due passioni, per il mare e per la parola: "tutto ciò che è esprimibile / in un'altra lingua / che abbiamo dimenticato dalla nascita. // La strana parola torna di nuovo alla mente / quando passeggiamo lungo il mare forse / senza pensieri, senza preoccupazioni, / senza un solo centesimo... // Le pietre la pronunciano lentamente / senza il minimo accento". Se il mare è la vita, con frasi scarne, Kareva cerca di trovarne con la sua sonda i fondali, di scoprire i significati segreti, sempre tuttavia scansando la disperazione, l'affanno dell'esploratore: "il segreto è sempre quello / afferrare in modo da / lasciar cadere".

Ovunque, solo accennata, molto contenuta, come per i sentimenti più radicati, la passione – passione ambivalente – per quel suo "margine umido del mondo", verso il quale può sollevare un giudizio di ribellione, che comprende però sempre l'ineluttabile appartenenza, come un rimprovero che scaturisce dal profondo, ma sempre da figlia a madre: "Aspra e avara è la luce nordica / ... Non so, non riesco a far fronte qui / mi gelo nella stretta della storia".

Con altro linguaggio, con una scelta semantica più vicina a quella di Maarja Kangro – termini aspri, colloquiali, con punte di concessioni al veleno dell'improprio, all'imprecazione – esprime l'appartenenza alla sua "casa" la poesia di Kalju Kruusa, pseudonimo letterario di un autore di notevole tempra, presentato alla Gattomerlino da Maarja Kangro. Le poesie tradotte per *LEA* sono omogenee, nell'ispirazione e nel lessico, a quelle del libro *La quinta ruota di scorta*, di recente pubblicazione (Gattomerlino 2012, trad. di Maarja Kangro e Piera Mattei) poiché provengono dalla medesima raccolta-proposta che ho ricevuto da Kalju Kruusa.

In queste e in quelle colpisce un carattere: sono scritte, molto spesso, all'interno della casa, con lo sguardo sugli oggetti quotidiani. Come se l'autore volesse trattenerli lì, al chiuso, riparato nella sua tana e lì, nella casa, preferibilmente proprio della cucina fare il centro da cui ascoltare il mondo, persino la Terra e i suoi movimenti: "nella mia destra ho il manico di un cucchiaino / nella sinistra l'impugnatura di un tegame / con il cucchiaino di metallo raschio / *porridge* di miglio dal tegame d'acciaio ... talvolta avverto sotto i piedi la deriva delle / piattaforme continentali". Dalla cucina, il mondo. Fare del cucchiaino che batte sul fondo del tegame l'occhio di un'eco cosmica. Sceglie, con assoluta preferenza, quell'osservatorio riservato, una sorta di laboratorio insieme per la preparazione dei cibi e per l'elaborazione della poesia. Emblematica è proprio una delle poesie più belle di Kruusa dove questa è la situazione d'inizio: avendo deciso, lui e la sua donna, di trovare pronto il tè dopo il bagno serale, è lui che rimane in cucina a prepararlo. E dalla finestra della cucina, mentre accuratamente prepara la bevanda, spia fuori il mare, la donna che si allontana verso il mare e vi si immerge, il sole che spezza i suoi raggi sulla figura di lei. Anche il fuori, gli scogli, il mare, il sole e la figura che in queste immagini si bagna, ha quindi il suo osservatorio all'interno, al caldo, al riparo. Da dentro può spiare il vicino che spala la neve gettandola verso la sua tettoia, accumulare odio come lui accumula neve, far salire al massimo la rabbia, per farla poi rapidamente sciogliere – come a suo tempo si scioglierà la neve – in una prospettiva di pacata assoluzione.

Nella cucina, le pentole, i barattoli, le posate sono quasi mattoni con i quali sollevare muri contro l'assalto dell'esterno. Kalju Kruusa è in aperto conflitto col "fuori", con la società, anzi, più aspramente, in sensoriale antipatia non solo con chi ha potere o governa (forse anche il mondo?) ma anche con chi è capace di ricattare col piagnisteo: "ogni persona / ha il suo dolore / ogni persona usa / il suo dolore". Per questo il cellulare, questo invasivo tramite con l'esterno, può diventare, se usato per piangere e recriminare, disgustoso come un maleodorante pezzo di gommoso formaggio, rivoltarsi in direzione accusatoria verso chi subisce l'assalto.

In tanta generale fobia di quanto fuori avviene, di ciò che il "fuori" è, compaiono anche temi, immagini, ricordi, in cui l'animo si riposa, sempre con un sorriso d'ironia, ma non amaro. Sono le poesie del desiderio dei gesti semplici da compiere insieme, per amore, perché c'è amore (che tuttavia non si pronuncia, non si deve pronunciare), e soprattutto le poesie dove il tono diventa affettuoso, divertito, narrativo e quasi favolistico perché Kruusa parla di sua nonna, della volontà d'interpretare la logica di un mondo lontano, comunque amabile, amato ("*mi era sempre piaciuta la gelatina di frutta*").

E ironico ottimismo sembra esprimere circa l'universale "utilità" della sua scrittura estone, nella poesia *La quinta ruota di scorta*, come suona anche il titolo del libro delle edizioni Gattomerlino. Una lingua, quella in cui lui e i suoi amici scrivono le loro poesie, che chissà, come nella stele di Rosetta,

potrebbe tornare utile al mondo per reinterpretarsi, il giorno che, col trascorrere rovinoso del tempo o per spaventosi cataclismi, di tutte le altre lingue di raffronto si fosse persa memoria.

Quella poesia è dedicata “a Hasso”. E per la circolarità tipica di ogni ambiente poetico, di quello estone in particolare, lo ritroviamo, Hasso Krull, tradotto da Daniele Monticelli, tra i poeti di questa selezione. Diversamente dagli altri poeti qui presenti che ho tradotto o curato, conosco Krull solo attraverso alcune notizie che offre il web e da queste poesie.

Sono poesie intelligenti, ma non vorrei che questa definizione suonasse riduttiva, perché anzi credo che la poesia migliore esprima un modo d’essere, sintetico, balenante e non discorsivo, dell’intelligenza.

Delle sei poesie qui proposte, degna di nota è la prima, il cui titolo *non* è, ma potrebbe essere, “*buchi*”. La realtà, nella sua forma immediata, nella sua natura minerale o biologica, nel suo aspetto quotidiano o nella sua essenza ontologica, è tutta riconducibile, allo sguardo di Krull, a privazione di materia. Lao-zi e la sua esaltazione del vuoto sono citati, ma solo per indicare come più concreto, visibile e familiare ai nostri sensi – appunto – il buco, il canale, il foro. Si gioca e si sorride su temi centrali della filosofia, così come i grandi maestri orientali hanno insegnato.

La seconda poesia riproduce, sulla descrizione del gesto di riempire una brocca alla sorgente, la varia vita che intorno a quella sorgente e dentro il suo elemento, l’acqua, si manifesta: polline, semi, una lumaca, una rana rossa, alghe, zanzare, afidi. Un microcosmo attivissimo, in sé perfetto, conciliato e concitato: “è l’acqua di un sogno”. L’amore e la citazione della sapienza orientale torna nella poesia che potremmo intitolare “*farfalle*”. Sono ben consapevole che un titolo non può semplicemente indicare il tema di un componimento. Se è lì in aggiunta alla poesia, è perché aggiunge altro senso alla poesia. Ma indicando questi titoli, per così dire riassuntivi, intendo sottolineare la struttura di queste poesie, molto coerentemente costruite intorno a un nucleo, a un’atmosfera precisa. Questa poesia propone una situazione: Zhuan-zi sta morendo e convoca al suo capezzale tutte le farfalle, per l’estremo saluto. Il quadro, per quanto animato dalle più varie alate presenze, rimane tuttavia fisso, non si stempera in un racconto, in una narrazione breve.

Altre due poesie s’incentrano sul mito della Grecia, su una lingua che non esprime più i miti di Platone o i racconti di Omero, ma, ad esempio, la minuscola realtà di un ristorante. Eppure è come se i miti antichi restassero agganciati ai caratteri di quell’alfabeto. Le due poesie, in un certo senso, sono complementari. Una ha come teatro un piccolo, vuoto ristorante greco. L’altra ricostruisce, nella mente di un Platone fanciullo, il naturale comporsi – tra gioco, voci della casa e sogni infantili – delle scene dei grandi dialoghi, in particolare del *Simposio*. Il *Simposio* come preciso ricordo d’infanzia, e, quanto alla teoria delle idee, ha le sue radici nelle riflessioni di un bambino durante i suoi giochi solitari.

Questa lettura si chiude, così come si era aperta, su Maarja Kangro, che qui propone l'*autotraduzione* di alcune sue poesie, inedite in italiano, che confermano, quasi con maggior forza, il giudizio già espresso all'inizio, di una poesia aspra, pessimista, senza consolazione.

Per rendere l'idea, metto qui a confronto, poiché sono due creature simili, due anfibi, la rossa rana che nella poesia di Hasso Krull "attende su una pietra, pronta alla fuga" che poi, dopo un paio di energiche zampate riemerge dall'altro lato della fonte, con il "povero grosso rospo / ormai schiacciato come cuoio / sull'asfalto" di Maarja Kangro. Da una parte, un animale osservato nei suoi naturali movimenti, dall'altra un cadavere, ridotto a cosa, inanimato.

Nella poesia di Maarja Kangro la parola morte, l'aggettivo che a quello stato corrisponde e il verbo morire sono frequentissimi. Ma anche dove la parola fa posto a parafrasi, il senso che non solo ogni vita, ma anche ogni oggetto inanimato, è in attesa della sua fine, o di un'aggressione dall'esterno, è incombente. Persino le palle che volano sul bordo di una piscina rosa, per bambini – viste con spietato surrealismo, come creature vive, in cui l'istinto sessuale della femmina è vorace, è *caccia* – persino loro, come ogni altra cosa finiranno e "consunte e bucate", verranno assunte "nel paradiso delle palle". Forse qui Maarja Kangro si diverte, ride, come se nessun altro atteggiamento fosse possibile, di fronte al destino di distruzione di ogni vivente, di ogni oggetto.

Altre volte invece il tono è più decisamente sarcastico. Allora proclama come *Diritto umano estetico* (è anche il titolo della poesia) il diritto di scelta, non di cosa mangiare o cosa indossare, ma infine di come morire.

Vorrei ancora sottolineare che gli animali, che con tanta frequenza tornano nelle poesie di Kangro, sono quelli tradizionalmente considerati ripugnanti, e confinati, senza riscatto, nel posto in cui la tradizione li ha posti: topi, porci, rospi. E tuttavia, proprio il rospo schiacciato sull'asfalto, nella sua sgradevole insignificanza, richiama a Maarja Kangro l'atto di poetare. Quel povero corpo schiacciato può essere sollevato: "prima che venga spappolato, che diventi polvere / prima che spariscono questa polvere ... / la lingua in cui furono scritti i versi, e il pianeta". Un modo per dilatare il nulla, la forza di quel nulla che è la poesia, mescolare la disperazione a una forma di orgoglio, d'impegno, appunto, etico-estetico.

Questi poeti, nei loro caratteri originali, tutti, sembrano abitare la loro lingua del freddo e degli obliqui raggi di sole con un forte senso di appartenenza, non estraneo a un certo disagio, a una forma di nostalgia del tutto indefinita. Un disagio esistenziale, afferrato, studiato, senza lamenti e recriminazioni, talvolta, sì, con rabbia, con ironia sempre.

Direi che questa lingua, quasi schiacciata nelle pagine dell'atlante linguistico del mondo, come scrive Kruusa del suo paese – e la poesia che quella, quasi per necessità, esprime – hanno tutti i caratteri di una lingua, di una *poesia di resistenza contro nulla che abbia veramente un nome*, e insieme di fer-

mo radicamento nella propria identità. La lingua è lo strumento familiare e aguzzo lì a disposizione, come *il bisturi e il metronomo* sul pianoforte del padre di Doris Kareva. Quella lingua, elaborata dalla poesia, rivendica come pretesa etica la sua salda esistenza al presente: questo concetto è espresso chiaramente da tutti i poeti presentati.

E forse, come prevedono, non solo per gioco, le poesie di alcuni di loro, questa lingua, questa poesia – i due concetti spesso si fondono – hanno un destino, un significato particolare che si realizzerà, non sappiamo, in un lontano futuro.

Doris Kareva¹ Poesie dai giardini della nonentità²

Traduzione italiana di Piera Mattei³, versione inglese di Miriam McIlfratrick⁴

<i>Oma raskuse annan ma ära.</i> Võta ja kannu, maa, nagu mind kandis kord ema.	<i>My heaviness I now give away.</i> Take it and carry it, earth, as my mother once carried me.	<i>La mia pesantezza adesso io la do via.</i> Terra, prendila e portala con te, come una volta mi portava mia madre.
<i>Oma tahtmise annan ma ära.</i> Tule ja lennuta, tuul, nagu kord mind minu isa.	<i>My wishing I now give away.</i> Take it and whirl it, wind, as my father once whirled me.	<i>La mia volontà adesso io la do via.</i> Vento, prendila e falla volteggiare, come una volta mi faceva volteggiare mio padre.
<i>Oma hirmu annan ma ära.</i> Tulgu võtka kes tahab; mina enam ei karda.	<i>My fear I now give away.</i> Who wants it may take it; I am not scared any more.	<i>La mia paura adesso la do via.</i> Chi vuole può prenderla; io non ho più paura.
<i>Mandragora</i> (Tallinn, Huma, 2003)		
<i>Päevi sulab kui subkrutükke</i> öö kohvis.	<i>Days dissolve like sugar lumps</i> in the coffee night.	<i>Si sciolgono i giorni come zollette di zucchero</i> nel caffè della notte.
Oo, kui sulnis, mmm, üha magusam.	Oh how delectable mmm, more and more tempting.	Oh, che delizia mmm, sempre più invitanti.
OM, võbiseb võlutuna kummuv maailmatrumm.	OM, entranced tremors from the domed drum of the world.	OM, tremori di trance dal tamburo-cupola del mondo.

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

<i>See, mis on, on väljendatav</i> ühes teises keeles, mille unustame sündides.	<i>All that is is utterable</i> in another language that we forget at birth.	<i>Tutto ciò che è è esprimibile</i> in un'altra lingua che abbiamo dimenticato alla nascita.
---	--	---

Mõnikord paar sõna siski meenub – näiteks mererannas kõndides ilma mõteteta, ilma muredeta, ilma ainsamagi sendita...	–The odd word still comes to mind – as we stroll by the sea perhaps without a thought, without a care, without a single cent...	La strana parola torna di nuovo alla mente – quando passeggiamo lungo il mare forse senza pensieri, senza preoccupazioni, senza un solo centesimo...
--	--	---

Kivid kõnelevad seda aegamisi aga täiesti aktsendita.	The stones speak it slowly without the slightest accent.	Le pietre la pronunciano lentamente senza il minimo accento.
--	---	---

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

<i>Maja mere ääres</i> tunneb alati, et ta on laev, vaevu randunud.	<i>A house by the sea</i> forever feels it is a ship just put ashore.	<i>Una casa sul mare</i> pensa sempre di essere una nave semplicemente lasciata a riva.
---	---	---

Igal ööl ta rändama läheb mööda otsatuid ookeane, aegu ja avarusi.	Every night it traipses across endless oceans, ages and spaces.	Ogni notte va girovagando attraverso oceani infiniti, attraverso epoche e spazi.
--	---	--

Ta ümber triivivad tähed, ta südames nutab lee, mida keegi ei läida.	All around is a drift of stars deep within weeps a hearth that no one will light.	Tutt'intorno c'è un flusso di stelle immersa tra lamenti una casa che nessuno illuminerà.
--	---	---

Nagu igatseb peremeest koer, nii majagi mere ääres oma kaptenit ootab.	As a dog misses its master, so the house by the sea pines for its captain.	Come un cane sente la mancanza del suo padrone, così la casa sul mare si strugge per il suo capitano.
--	--	--

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

<i>Kõndisin mere ääres</i> kaua, korjates maast üles ühte ja teist.	<i>I lingered long by the sea</i> idly combing the beach for this and for that.	<i>A lungo indugiavo in riva al mare</i> oziosamente raccogliendo nella sabbia ora questo ora quello.
---	---	---

Kodus kallasin koti tühjaks: üksteist kivi ja üks linnusitane luuletus.	Backhome I emptied out my bag: seven stones and a single birdshitty poem.	Di ritorno a casa svuotai la borsa: sette sassi e una merdina d'uccello di poesia.
---	---	--

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

Võta siis pealegi, päike,
mu kevadarga keha,
mis kaua on külmetanud –
sellest saati, kui läksid
üle pöörijoone ja jäid.
Siin pole midagi uut –
talvel hundid ja suvel sääsed –
ja mööda maailmaranda
uitab kui meelest ära
uppund madruse pruut.

Go on then, sun,
take my spring-shy body,
which has frozen with time –
ever since you crossed
the tropic and were lost.
There is nothing new here –
winter wolves and summer gnats –
and a drowned sailor's bride
who mindlessly wanders
the watery rim of the world.

Allora, avanti sole
prendi il mio corpo di timida primavera,
che col tempo si è congelato –
da quando hai attraversato
i tropici e ti sei perso.
Qui niente di nuovo –
lupi d'inverno moschini d'estate –
e la sposa di un marinaio annegato
che insensatamente vaga
sull'umido margine del mondo.

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

Selleks, et elada selgemalt,
sukeldun sügavamale
keele või une põhja,
lootuses tabada
tõhetke tõlkehelk.

With a view to living more clearly,
I plumb the very depths
of language and dream,
hoping to hit upon
a revelation unveiled.

Nella prospettiva di vivere con più chiarezza
scandaglio i fondali più fondi
del linguaggio e del sogno,
sperando di andare a urtare contro
una svelata rivelazione.

Kus ja kes sa ka poleks,
mängu ilu on üks:
püüda kinni, et
lasta lahti.

Whatever the case,
the secret is the same:
to catch so as to
release.

Che accada o no,
il segreto è sempre quello:
afferrare in modo da
lasciar cadere.

Aja kuju (L'ombra del tempo,
Tallinn, Verb, 2005)

Karm, napp on põhjamaa valgus.
Rege veavad siin rasked varjud,
valvavad öökullid, hundid.
Sõna krigiseb hammaste all.

Stark and scant is the nordic light.
Sledges are heavy-shadow drawn,
owls and wolves keep watch.
The Word grinds between teeth.

Aspra e avara è la luce nordica.
Slitte trascinate in pesante oscurità,
gufi e lupi che restano all'erta.
Il Mondo digrigna i denti.

Ma ei tea, ma ei oska siin olla,
ma külmetan ajaloo käes.
Kõik piirid on puurid,
iga lugu on lukus.

I don't know, I can't cope here,
I freeze in the grip of history.
All borders are binding,
each story is sealed.

Non so, non riesco a far fronte qui,
mi gelo nella stretta della storia.
Tutti i confini sono incatenati,
ogni storia è sigillata.

Millest mina räägin, on
tolmukübeme tants
põhjatus päikeses.

What I am talking about is
the dustmote dance
in the fathomless sun.

Ciò di cui sto parlando è
la danza del granello di polvere
nel sole incommensurabile.

Mandragora
(Tallinn, Huma, 2003)



Kirke Kangro⁵ (2010), *Home and Uncanny I*, Paris



Kirke Kangro (2010), *Home and Uncanny II*, Paris

Kalju Kruusa⁶ Cinque poesie

Traduzione italiana di Piera Mattei,
versione inglese⁷ di Brandon Lussier e Tauno Vahter

<p><i>Skyik viitab eelnenule</i> peab plaati vahetama mul on selline loll komme et mänginud plaadi panen mängitava plaadi karbi sisse nüi et mul ei ole enam enamus plaate yiges karbis vaid taastada vyiks mängimisahela kui mul kaht plaadimängijat ja lisaks cdrommi poleks situatsiooni komplitseerimas kyik viitab eelnenule aga eelnenu on sama keeruline kui mu plaadid aina sama muusika olgu et teisest ooperist</p>	<p><i>everything refers to the past –</i> got to put another record on. I have kind of a silly habit of putting a played disc into the case of a playing disc so I no longer have most of them in their proper cases and could trace the play order if I didn't have two players as well as CD-ROM to complicate matters. everything refers to the past and the past is as whorled as my discs – it's always the same old tune even if it is from a different opera</p>	<p><i>ogni cosa si riferisce al passato –</i> decisi di mettere su un altro disco. ho questa stupida abitudine di mettere un disco che ho ascoltato nella custodia di un disco da ascoltare così per lo più non sono nelle loro custodie e potrei stabilire l'ordine di ascolto se non avessi due giradischi oltre ai CD-ROM a complicare la situazione. ogni cosa si riferisce al passato e il passato è a spirale come i miei dischi – è sempre la stessa vecchia musica anche se da un'opera diversa</p>
---	---	---

Treffamisi (Incontri,
Tallinn, Tuum, 2004)

Translation by
Brandon Lussier

<p><i>Lugu</i> igal inimesel on oma häda iga inimene teeb oma hädaga teisele inimesele omakorda häda inimesed ei saa üksteisest aru kuna igal inimesel on oma häda ja iga inimene on hädas oma hädaga aga hädasti tahan pidada sust lugu kuigi läbi häda selline se lugu ongi</p>	<p><i>A Matter</i> every person has his own pain every person uses his pain to make other people feel pain people don't get other people because all people have their own pain and everybody feels pain because of their pain but I painfully want to appreciate You although it's painful that is the matter</p>	<p><i>Un fatto</i> ogni persona ha il suo dolore ogni persona usa il suo dolore per dare dolore ad altre persone la gente non capisce altra gente perché ogni persona ha il suo dolore e ognuno prova dolore dell'altrui dolore ma dolorosamente io voglio apprezzare te benché sia doloroso questo è il fatto</p>
--	---	---

Treffamisi (Incontri,
Tallinn, Tuum, 2004)

Translation by
Tauno Vahter

<i>tulin sisse</i> vajutasin lülitit tuli kustus ah lamp juba pyles	<i>I came in</i> pressed the switch the light went out oh it was on already	<i>entrai</i> spinsi sull'interruttore la luce andò via oh era già accesa
ma mytlesin et see kuma tuli arvuti skriinseivriilt	I thought the glow came from the PC screensaver	pensavo che il chiarore venisse dallo screensaver del PC
on kell pool kuus detsembris ja pirn on 60watine	it's half past five in December and the bulb is 60 watts	sono le cinque e mezza è dicembre e la lampadina è di 60 watt
läksin peldikusse istusin potile kus tulevad mytted	I went to the toilet sat on the seat where thoughts come	andai al gabinetto mi sedetti sul water lì dove vengono le idee
ma mytlesin et säde on läinud ega tule enam tagasi	I thought the spark was gone and wouldn't come back again	l'idea era che la scintilla era svanita e non sarebbe tornata più

Treffamisi (Incontri
Tallinn, Tuum, 2004)

Translation by
Brandon Lussier

<i>Hingepide</i>	<i>Sustenance</i>	<i>Sostentamento</i>
ennäe paremas käes hoian varrest lusikat vasemas käes hoian sangast pudrupotti kraabin metalllusikaga metallkastrulist hirsiputru nii et kastrul käes kyliseb iga kaapega läheb kastrul puhtamaks ja kergemaks heli puhtamaks ja selgemaks toon veerandiku vyyra kyrgemaks hommik helgemaks vahel tunnen laamade liikumist jalgade all tunnen pilvede liikumist pea kohal mitte ühtki kriibet ja tasakesigi kumisevi sui üha terasemalt kajamas tiibet Pilvedgi mindgi liigutavadgi	here I am holding the shank of a spoon in my right hand holding the handle of a saucepan in my left hand with the metal spoon I scrape millet porridge from the steel saucepan make the saucepan clang in my hand with every scrape the saucepan is cleaner, lighter its sound purer, brighter its tone higher by a quarter the morning clearer sometimes I feel the continental shelves drift under my feet I feel swift clouds move above my head without leaving a scratch and even the quiet drone of one mouth causes Tibet to ring more sharply still	nella mia destra ho il manico di un cucchiaio nella sinistra l'impugnatura di un tegame con il cucchiaio di metallo raschio porridge di miglio dal tegame d'acciaio così che il tegame risuona nella mia mano a ogni raschiatura diventando più pulito e lucente e il suo suono più puro e distinto il tono più alto di un quarto il mattino più chiaro talvolta avverto sotto i piedi la deriva delle piattaforme continentali sento rapide nuvole muoversi sopra la mia testa senza lasciare un solo graffio e persino una bocca che segretamente mormori fa risuonare il Tibet persino più e più acuto

Pilvedgi mindgi liigutavadgi
(E anche le nuvole mi muovono,
Tallinn, Koma, 2008)

Translation by
Brandon Lussier

<i>marmeladi on mulle alati süüa meeldinud</i>	<i>I've always liked to eat candied fruit</i>	<i>mi era sempre piaciuta la gelatina di frutta</i>
eriti kui lagritsat veel polnud ja ka vanaemale meeldis	especially when there was no liquorice and Grandma liked it too	specialmente quando la liquirizia non c'era e anche alla nonna piaceva
kunagi vene ajal maal olles kui mina veel väikene olin ja vanaema elus oli vaatamise kahekesi telekat	once during the Soviet period, I was still little Grandma was still alive we were watching TV	una volta durante il periodo sovietico quando ancora ero piccolo e la nonna ancora viva stavamo guardando la TV
kedagi teist kodus ei olnud tuli mingi meresaadete ja seal näidati kuis punavetikatest saadavast agarist marmeladi tehakse	at her house in the country nobody else was at home there was some sea documentary and they showed how from red algae	nella sua casa in campagna nessun altro era a casa c'era un certo documentario sul mare dove mostravano come dalle alghe rosse
varsti tuli linnast ema ka igasuguse moonaga maale ja marmeladikomme oli ka vanaemal jah hea süüa saab suus lutsuda ei pea närima	they get the agar-agar needed for the jelly soon Mom came from the city too bringing various food-things including candied fruit this is good for Grandma to eat no need to chew it melts	ottenevano l'agar-agar necessario a produrre la gelatina poi arrivò la mamma dalla città portando cibi vari comprese delle gelatine di frutta queste sono buone per la nonna si sciolgono in bocca e non occorre rosicchiarle
asusingi siis ise ka asja kallale aga vaatan et vanaema nagu ei vytagi	well I got into them myself too but then I saw that Grandma didn't	bene mi buttai sui dolci anch'io ma poi vidi che la nonna non sembrava interessata
ema ütleb et no vyta-vyta vanaema hakkab puiklema et ah mis ma praegu jätan parem pärastteks	Mom said here have some Grandma balked not now, for the time being I'd like to hold onto them	la mamma disse ecco prendile la nonna si ritrasse adesso no penso che smetterò con queste d'ora in poi
vaatasin et misse vanaema kavaldab aga jättiski vanaema sestpeale marmeka söömise järele ja mitte keegi ei teadnud mispärast	I thought Grandma was joking but from then on she stopped eating fruit jelly only I knew why	pensavo che la nonna scherzasse ma da allora in poi smise completamente di mangiare gelatine di frutta e nessuno tranne me sapeva il perché



Kirke Kangro (2010), *Home and Uncanny III*, Paris



Kirke Kangro (2010), *Home and Uncanny IV*, Paris

Hasso Krull⁸

Sei poesie⁹

Traduzione italiana di Daniele Monticelli¹⁰

Tee sees on augud. Maa sees on augud.

Kui astun edasi, märkan: saabastes on augud.
Sealt paistavad sokid, mille sees on augud,
näen seda ja tean, sest mu pealuus on augud.

Kui vihm sajab veele, on vee sees augud.

Piisad löövad, mina kuulen, sest mu kõrvides
on augud:

seisatan ja hingan, sest mu nina sees on
augud,
kõnnin edasi ja mõtlen. Jah, mu mõtetes
on augud.

Minu sõnades on augud. Lao-zi meelest oli
kõige rohkem vaja tühjust -- aga ütle, sõber,
milleks tühjus, kui seal poleks aina
augu kõrval augud? Suured augud. Väiksed
augud.

Olemine on augud. Sünd ja surm on augud.
Universumis mustad augud -- ehk saab
sealt välja,
kuhugi, kus on võib-olla teistmoodi augud.
Väljapääsud on augud. Suu, süda, soolikad
-- augud.

Lättes ujub õietolmu ja nurmikaseemneid.

Puhas läte. Kui sirutan kannuga käe,
märkan, et ka üks tigu hulbib vee peal
ja punane konn ootab kivil, valmis põgenema.

Puhas läte. Vaatan, kui priskelt on vetikaid põhjas,
nad hõljuvad kivide ümber kui pehme vaip,
uhkete vöötidega. Vahepeal otsustab konn
hüpata keset vett, ta teeb paar tugevat tõmmet

ja ronib teisel pool välja. Mind on nüüd märganud
säased, mul hakkab kiire, ammutan kannuga
välja ka teo, täidan kiiresti ämbrid, paar rohelist
täid ja üks ämblik suplevad kirkas vees.

Lättevesi on puhas, see on ühe unenäo vesi.
Maa unenägu, selge ja väga vana. Kiirustan
mäest üles nagu kahe vaega kaal, siis
rüüpan klaasist vett, suus nurmikaseemned.

Ci sono buchi nella strada. Nella terra ci sono buchi.

Camminando mi accorgo dei buchi nelle scarpe.
Si vedono le calze, che hanno dei buchi,
lo vedo e lo so, perché ci sono buchi nel mio cranio.

Quando piove sull'acqua, ci sono buchi nell'acqua.

Le gocce battono e lo sento, perché ci sono buchi
nelle orecchie:

Mi fermo e respiro, perché ci sono buchi nel mio
naso,
Riprendo il cammino e penso. Sì, ci sono buchi
nei miei pensieri.

Nelle mie parole ci sono buchi. Secondo Lao-zi
abbiamo soprattutto bisogno di vuoto -- ma
dimmi, amico,
a che servirebbe il vuoto se non fosse fatto
solo di buchi? Grandi buchi. Piccoli buchi.

I buchi sono l'Essere. Nascita e morte sono buchi.

I buchi neri dell'Universo forse ci portano
da qualche parte dove i buchi sono diversi.

Le vie d'uscita sono buchi. Bocca, cuore,
intestini: buchi.

Nella sorgente nuotano il polline e i semi del prato.

Sorgente pura. Quando allungo la mano con la brocca,
vedo che anche una lumaca galleggia sull'acqua
e una rana rossa attende su una pietra, pronta alla fuga.

Sorgente pura. Guardo le alghe rigogliose sul fondo,
ondeggiano intorno alle pietre come un morbido tappeto
a strisce sontuose. La rana ha frattanto deciso di
saltare nell'acqua e dopo un paio di forti zampate

risale dall'altra parte. Mi hanno notato
le zanzare e ora ho fretta, attingo con la brocca
anche la lumaca, riempio veloce i secchi, un paio di
afidi verdi e un ragno nuotano nell'acqua chiara.

L'acqua di sorgente è pulita, è l'acqua di un sogno.
Un sogno di campagna, chiaro e antico. Salgo
veloce la collina come una bilancia a due piatti, poi
sorseggio l'acqua dal bicchiere, in bocca i semi del prato.

Kõik inimesed on rasedad, rääkis Diotima,
rase on nende keha, ja rase on nende hing,
oi kuidas nad kõigest väest tahavad sünnitada.
Ilu on sünnitamine. Sünd ongi ilus.

Nii rääkis Diotima Sokratesele. Sokrates rääkis
sama juttu Agathoni peol, seda kuulis
noor Aristodemos, ja rääkis hiljem edasi
Apollodorosele, kes rääkis oma sõpradele.

Väike Platon mängis õues põrnikatega.
Kust tulevad kõik need põrnikad, mõtles ta,
kas äkki ühest hästi suurest põrnikast
üleväl taevas? Keda meie ei näe?

Õhtuks oli emme ta tuppa magama viinud.
Agathoni juures algas pedede pidu,
ja et keegi ei jaksand enam juua, hakati arutama:
räägime täna armastusest. Räägime ilust.

Tübi kreeka restoran. Lähevad mööda
inimesed, sakslased, švaabid ja kes
veel, muusikat siin ei mängi.
Restorani nimi on MYTHOS.

Kreeklane toob süüa. Õhukesteks viiludeks
löigatud lihatükid, krõbe sealiha,
salat ja punane riis. Vaatan aknast välja,
söön, heidan pilgu taldrükule

ja äkki näen: kreeka tähed.
Gyros. Poleites. Mesogaios. Helos.
Iga lihatüki peal on nimi.
Muidugi, need on ju Odysseuse mehed,

kelle Kirke sigadeks muutis. Nüüd
on nende ihu viimaks minunigi jõudnud.
Kreeklane tuleb, naeratab, kastab
kastekannust orhideed, PHALAENOPSIS.
MYTHOS.

Zhuangzi kutsub oma surivoodile liblikad.
Need tulevad tõesti. Kuigi on päine päev,
tulevad ometi ka öölased, vaksikud,
isegi kumedalt porisevad surud

tiirutavad õpetaja ümber. See räägib:
„Täna nägin ma unes,
et ma olin liblikate õpetaja. Õpetasin kõiki,
suuri ja väikesi, heledaid ja tumedaid,

Tutte le persone sono incinte, disse Diotima,
incinto è il loro corpo e incinta la loro anima,
oh, quanto intensamente desiderano partorire!
La bellezza è un parto. E il parto è bello.

Così parlò Diotima a Socrate. Socrate raccontò
la stessa storia alla festa di Agatone, la sentì
il giovane Aristodemo e la raccontò più tardi
ad Apollodoro, che lo disse ai suoi amici.

Il piccolo Platone giocava in cortile con gli scarabei.
Da dove vengono tutti questi scarabei, pensò,
magari da un enorme scarabeo
lassù in cielo? Che noi non vediamo?

La sera la mamma l'aveva messo a dormire.
A casa di Agatone ebbe inizio la festa dei froci, e visto che
tutti erano già stanchi di bere, cominciarono a discutere:
oggi parliamo dell'amore. Parliamo della bellezza.

Un ristorante greco vuoto. Passano
persone, tedeschi, bavaresi e quanti
altri, qui non c'è musica.
Il ristorante si chiama MYTHOS.

Un greco porta da mangiare. Pezzi di carne
tagliata a fettine sottili, maiale croccante,
insalata e riso rosso. Guardo fuori dalla finestra,
mangio, do uno sguardo al piatto e

d'un tratto vedo: lettere greche.
Gyros. Poleites. Mesogaios. Helos.
Un nome su ogni pezzo di carne.
Ma certo, sono gli uomini di Ulisse

che Circe ha trasformato in maiali. Alla fine
la loro carne ha raggiunto anche me.
Il greco viene, sorride, annaffia con un
annaffiatoio l'orchidea, PHALAENOPSIS.
MYTHOS.

Zhuangzi chiama le farfalle al suo letto di morte.
Arrivano davvero. Nonostante sia pieno giorno,
vengono lo stesso anche le falene, le pavonie,
e persino le sfingi che ronzano cupamente,

girano intorno al maestro. Questi dice:
“Oggi ho visto in sogno,
che ero il maestro delle farfalle. Insegnavo a tutte,
grandi e piccole, chiare e scure,

kirjusid ja karvaseidki. Minu õpetus
mõjus. Nad kõik ärkasid üles. Liblikad
ärkasid ja nägid, et on liblikad . . .“
Aga juba ongi öö kätte jõudnud.

Oi seda pekslemist lambi ümber.
Heledaid tiibu piimas. Säravat tiivatolmu
kulunud laual, inimeste hääli, silmi,
esivanemate lõkke praksumist.

„Ai!“ „Palun vabandust.“
„Ai! Palun vabandust.“ „Ai!“
„Palun vabandust.“ „Miks?“
„Palun vabandust, et ma sind hammustasin.“

„Ai, palun vabandust!“ „Ai!“
„Palun vabandust! Ai!“
„Palun vabandust, et ma sind hammustasin,
kui sa ütlesid ai.“

„Palun vabandust.“ „Miks?“ „Palun vabandust.“
„Palun vabandust, ai!“ „Miks?“
„Palun vabandust, et ma ütlesin ai,
kui sa mind hammustasid.“

„Ai!“ „Palun!“ „Vabandust!“ „Ai!“
„Miks?“ „Vabandust, ai!“ „Palun vabandust,
et ma palusin vabandust,
kui sa ütlesid ai.“

colorate e pelose. La mia parola faceva
effetto. Si sono svegolate tutte. Le farfalle
si sono svegolate e hanno visto che sono farfalle...”
Ma ora si è davvero già fatta notte.

Oh, questo sbatter d’ali attorno alla lampada.
Ali chiare nel latte. La polvere brillante delle ali
delle farfalle sul vecchio tavolo, voci di persone, occhi,
lo scoppietto del falò degli antenati.

“Ahi!” “Chiedo scusa.”
“Ahi! Chiedo scusa.” “Ahi!”
“Chiedo scusa.” “Perché?”
“Chiedo scusa per averti morsicato.”

“Ahi, chiedo scusa.” “Ahi!”
“Chiedo scusa. Ahi!”
“Chiedo scusa per averti morsicato,
quando hai detto ahi.”

“Chiedo scusa.” “Perché?” “Chiedo scusa.”
“Chiedo scusa, ahi!” “Perché?”
“Chiedo scusa per aver detto ahi,
quando mi hai morsicato.”

“Ahi!” “Prego!” “Scusa!” “Ahi!”
“Perché?” “Scusa, ahi!” “Chiedo scusa,
per averti chiesto scusa,
quando hai detto ahi.”



Alice Kask¹¹ (2009), Tallinn



Alice Kask (2008), Tallinn



Alice Kask (2008), Tallinn

Maarja Kangro¹²

Sette poesie

Autotraduzione

Soldat: Romantiline keelekäsitlus

Igal aastal surevat paarkümmend keelt.
 Meie oma elab meid kõiki siin üle,
 kukume vananedes keelekehal
 küljest nagu surnud rakud.
 Aga kui keel viimaks kokku kuivab:
 teame küll, et enamasti on viimane rakk,
 paki viimane kaart eit või ätt,
 ja see meie keelekeha
 hajub nii hilja, fantoomina, ebasurnute
 virtuaalses ilmas (on – ei ole – ei tea),
 ent kas poleks uhke mõelda,
 keeldearmunuil kokku leppida,
 et viimane kõneleja on kaunis, nõtkes
 noormees, lõhnastatud, valge žabooga,
 mis saab kirkalt veriseks?

Kaardipakk 3: Kogu tõde (Il mazzo di carte 3:
 Tutta la verità, Tallinn, Näo Kirik, 2011)

Ex motu

Ja ma nägingi, kuidas on hing.
 Mööda roosat lastebasseini
 sõitis tuule käes kaks palli.
 Suur, läbipaistev, lilleline rannapall
 ja väike kummist gloobus.
 Suur pall ajas väikest taga
 nagu emane isast; sihikindlalt,
 suureliselt ja kiuslikult
 seilasid nad mööda basseini.
 Tuli välja, et hinged on olemas,
 need on pallihinged, ja algpõhjus
 on palli algpõhjus,
 ja ma nägin, et see hea on.
 Ükskord auklike ja räsituina pidid
 nad minema palliparadiisi,
 sest aegade lõpul
 saab lunastatud isegi
 vana lõtsakas korvpallinahk,
 mis luurab spordiplatsil pingi all.

Kaardipakk 3: Kogu tõde (Il mazzo di carte 3:
 Tutta la verità, Tallinn, Näo Kirik, 2011)

Il soldato: un concetto romantico del linguaggio

Ogni anno, si dice, muoiono una ventina di lingue.
 La nostra sopravviverà a noi tutti,
 cadendo ci stacciamo dal corpo della lingua
 come cellule morte.
 Ma quando la lingua finalmente si secca:
 sappiamo che di solito l'ultima cellula,
 l'ultima carta del mazzo è una vecchietta,
 e poi che il corpo della nostra lingua
 sparisce tardi, come fantasma, nel mondo
 virtuale dei non-morti (è – non è – non si sa),
 però sarebbe bello
 metterci d'accordo tra innamorati della lingua
 che l'ultimo parlante sarà un giovane
 bello, grazioso, profumato, con un colletto arruffato
 e coperto di sangue brillante.

Ex motu

E ho visto che esiste lo spirito.
 Sulla piscina rosa per bambini
 due palle volavano al vento.
 Una palla da spiaggia, trasparente, coi fiori,
 e un piccolo globo terrestre gonfiato.
 La palla grande dava la caccia al piccolo globo
 come una femmina dà la caccia al maschio;
 grandiosi, determinati e dispettosi,
 navigavano sulla piscina.
 Venne fuori che gli spiriti esistevano,
 erano gli spiriti delle palle, e il primum movens
 era il primum movens delle palle,
 e ho visto che ciò era buono.
 Un giorno, consunte e bucate,
 sarebbero andate al paradiso delle palle,
 perché alla fine dei tempi
 verrà redento anche
 il vecchio cuoio ammosciato del pallone da pallacanestro
 che sta in agguato sotto la panchina dello stadio.

Hiired

sa ütlesid, et psühhoanalüüs
ei ole surnud, aga võiks olla
pensionil, kirjanikud viiksid talle küpsist

see tuba remonditi hiljuti
aga põrandalade vahel parketi all su voodi all
viiksuvad hiired

äkilise suvaga
kõbistavad nad
ühest kohast teise

oleks see alligaator
oleks sel kõbinal keele struktuur
tunneks ta selle ära, oleks need kas või rotid

pip-pip-pip õrnad räpased jalad
wo ich war; sa tõused istukile
paned tule põlema

kui nad nüüd välja ilmuksid
peaks olema võimalik nad maha lüüa
laual on haamer

pip-pip-pip
üha põranda
all

I topi

hai detto che la psicoanalisi
non è morta, ma potrebbe essere
in pensione, gli scrittori le porterebbero biscotti

la camera l'hanno ristrutturata di recente
ma tra le travi del parquet sotto il tuo letto
squittiscono i topi

con brusca casualità
galoppo
da un punto all'altro

se si trattasse di un alligatore
se questa galoppata avesse la struttura del linguaggio
se fossero quantomeno ratti

pip-pip-pip le sporche zampe delicate
wo ich war; ti alzi
accendi la luce

se venissero fuori adesso
dovrebbe essere possibile ammazzarli
c'è un martello sulla scrivania

pip-pip-pip
sempre sotto
il pavimento

Eesti Ekspress, 2012, 7-6

Esteetiline inimõigus

Valik, me kallis, kui teda on,
kisub me organismist glükoosi,
otsustusvajadus kurnab aju,
kuradid küsivad põrguvärvast
lemmikvärvi, -raamatut, -heliloojat,
et meid siis nendega tüüdata,
vaesed jäävad vaeseks, sest valiku
sügavus väsitab neid ja tõmbistab
(veel üks külmutatud kotlet või üllatusmuna?),
ent ka otsus, kas must jakk või valge kampsun,
kas jätta see luulerida alles või mitte,
võtab kütust, žürii hakkab vinguma,
kaua ei jaksa, ometi
peaks meil olema veel üks õigus,
esteetiline inimõigus
otsustada, kuidas me lugu laheneb,
kas kukkuda kokku või laguneda laiali,
hääbuda või plahvatada,
variseda, mädaneda või kuivada,
kõduneda, pehkida või roiskuda,
haihtuda või kivistuda,
olla mõnusa objektina
tee peal ees.

Diritto umano estetico

la scelta, la nostra carissima, se ce l'abbiamo,
attinge il glucosio dal nostro organismo
la necessità di decidere
stanca il cervello,
alle porte dell'inferno i diavoli
chiedono il nostro colore, libro, compositore
preferito, per poi stufarci con i medesimi;
i poveri rimangono poveri,
la profondità della scelta
li esaurisce e ottunde
(ancora una polpetta surgelata oppure un kinder sorpresa?),
ma anche la scelta tra la giacca nera o il maglione bianco,
tra il tournedos di manzo o il coniglio alla cacciatore,
tra lasciare o cancellare questa riga
richiede combustibile, la giuria si lamenterà,
non resiste a lungo, però
dovremmo avere ancora una scelta,
sarebbe un diritto umano estetico
decidere sulla soluzione della nostra storia:
se crollare o esplodere
se seccare o marcire
se dissolverci o fossilizzarci,
oppure bloccare la strada
come un oggetto compiaciuto.

Vikerkaar, 2012, 6

Pärliid

See on selline siga,
kes sööb aeg-ajalt pärleid.
Näe, sööbki parajasti.
Täitsa mõnuga, nagu paistab –
tema ju ei pea teesklema?
Aga alati ta ei söö.
Mõni ütleb, et selle järgi
tunnebki ära tegelikud pärliid.
Et ta sööb. Et ta ei söö.
Sööb, ei söö.

Perle

È un porco
che ogni tanto mangia perle.
Guarda che le sta mangiando adesso.
Con gusto, come si vede –
non deve fingere, vero?
Ma non le mangia sempre.
Alcuni dicono che proprio da ciò
si riconoscano le perle vere.
Se il porco le mangia. Se non le mangia.
Mangia, non mangia.

Vikerkaar, 2012, 6

Sült tuisus

nemad pakuvad paksus tuisus
seasüldi kõrvale muskaatveini
magusa šampanjaga pelmeene
viskavad roositassidest viina
aga külaline on õrn ateist
biomarketi püsiklient

nemad joovad jeesuse ja jumalaemaga
julgelt ennast ja teisi laua alla
sest nende lugu
läheb niikuinii edasi
külalise oma lõpeb
küsimus on selle pikkuses

vähe on kvaliteete, mis oleksid
siin kvantiteedist kõvemad
kuuest purgist vitamiini hommikul
ja pikad metsajooksud

nemad löövad risti ette,
kui politsei nad minema laseb
kui külaline nanotehnoloogiast loeb,
siis mitte tahtmisest
universumi tõdesid teada,
vaid lootuses, et lugu tuleb pikem

nemad on homses pohmellis lunastatud
aga külalise jumalad on ta sõbrad
nii et ta sõbrad on jumalad,
võib-olla veelgi kehvemad tüübid,
kellest sõltuda, kui see nende oma;
antagu talle siis neljas tükk
rasvast sülti, ja olgu, šampanjat ka,
südamel hakkab rõõmsam

Iževskis, jaanuaris 2011

Vikerkaar, 2012, 6

Porchetta nella bufera di neve

In una fitta bufera di neve le offrono
porchetta con vino moscato,
i ravioli con lo spumante dolce,
bevono vodka dalle tazze con le rose.
L'ospite è un'atea delicata,
una cliente della Biomarket.

Bevono con Gesù e la Madonna,
coraggiosamente finché cadono e fanno cadere gli altri,
perché la loro storia
continua comunque.
Quella dell'ospite finisce,
la questione è quando.

Ci sono poche qualità
che siano qui più forti della quantità.
Vitamine
da sei diversi barattoli al mattino
e lunghe corse nei parchi.

Si fanno il segno della croce
quando la polizia li lascia andare.
Se l'ospite legge sulla nanotecnologia,
non è perché voglia sapere la verità,
ma per la speranza di una storia più lunga.

Loro saranno salvati nel dopo-sbornia di domani,
ma gli dei dell'ospite sono i suoi amici,
quindi i suoi amici sono dei,
forse ancora peggiori del loro
se uno deve dipenderne.

Date allora all'ospite un quarto pezzo
della porchetta, e sia,
versatele anche del vino moscato,
che scaldi il cuore.

A Iževsk, gennaio 2011

Kärnkonn

muidugi arvad sa ära,
 et see, mis mulle meelde tuleb,
 kui ma jälle näen
 vaest suurt kärnkonna,
 kes on nahaks söidetud
 asfaldi külge,
 on luuletamine;
 enne oli konn rasvasem,
 aga praegu juba kuiv,
 asfaldifaktuurne,
 sügis on ka lähemal.
 saksa moodne luuletaja
 kirjutas surnutest terve tsükli:
 surnud normandia koer,
 surnud gotlandi jänes,
 surnud böömi mutt.
 kardan, et sakslane
 sai äkki mingi stipendiumi
 surnud loomade jahtimiseks:
 mida luuletaja ikka teha oskab.
 olen olnud hajameelne,
 surnud tallinna konnast
 käin mitu korda mööda,
 enne kui taipan, et võiks ta üles korjata
 nagu kaheeurose mündi,
 enne kui ta tolmuks tambitakse,
 enne kui kaob see tolm ja see raha
 ja see keel ja see planeet

Il rospo

di certo indovini
 che ciò che mi viene in mente
 quando vedo di nuovo
 il povero grosso rospo
 ormai schiacciato come cuoio
 sull'asfalto
 è l'atto di poetare;
 prima il rospo era più grasso,
 adesso è quasi secco,
 ha la struttura dell'asfalto,
 anche l'autunno è più vicino.
 un poeta tedesco, contemporaneo,
 ha scritto l'intero ciclo dei morti:
 il cane normanno morto,
 il coniglio gotlandico morto
 la talpa boema morta.
 temo che il tedesco
 abbia ricevuto una borsa
 per la caccia agli animali morti:
 ma che aspettarsi dai poeti?
 sono stata distratta,
 dal rospo tallinese
 sono passata più volte
 prima di capire che si può anche sollevarlo
 come una moneta da due euro
 prima che venga spappolato, che diventi polvere
 prima che spariscono questa polvere e questa moneta,
 la lingua in cui furono scritti i versi, e il pianeta

Vikerkaar, 2012, 10-11

Note

* Le note sono redatte a cura di Beatrice Töttössy.

¹ Nata a Tallinn nel 1958, laureata a Tartu in Filologia Romanza e Germanistica, Doris Kareva dal 1979 collabora con il settimanale culturale *Sirp*, dal 2011 è suo caporedattore letterario. Nel 1992-2008 è segretario generale della Commissione Nazionale d'Estonia presso l'Unesco. Nel 1978-2012 pubblica 18 raccolte di poesie, un volume di prosa e un libro di saggi ed è tradotta in 26 lingue. Ha ricevuto importanti premi nazionali (1993, 2005) e un riconoscimento dello Stato Estone (2001). Nel 2011, per la collana "Gattomerlino" della casa editrice Superstripes di Roma, Piera Mattei ha curato *L'ombra del tempo*, selezione bilingue (estone/italiana) delle poesie di Doris Kareva <<http://www.superstripes.net/gattomerlino/main.htm>> (10/2012).

² Con il titolo rimandiamo al titolo dell'ultima raccolta di Doris Kareva, *Olematuse aiad* (Giardini della nonentità, Verb, Tallinn 2012) che riunisce opere di volumi precedenti e inedite, tra cui le poesie qui proposte. Si ringraziano Doris Kareva, Piera Mattei e Miriam McIlfratrick per la gentile concessione alla pubblicazione delle poesie e della loro versione italiana e inglese.

³ Per informazioni circa le attività letterarie di Piera Mattei: <<http://www.superstripes.net/gattomerlino/chi-siamo.htm>> (10/2012).

⁴ Per notizie sugli studi di traduttologia e sulla pratica traduttiva di Miriam McIlfratrick cfr. le pagine dedicate nel sito web dell'Estonian Literature Centre, <<http://www.estlit.ee/elis/?cmd=translator&id=81461>> (10/2012).

⁵ Kirke Kangro è scultrice e artista. È Direttrice del Department of Installation and Sculpture della Estonian Academy of Arts. Per ulteriori notizie sull'artista, cfr. <<http://kirkekangro.planet.ee>> (10/2012). Si ringrazia Kirke Kangro per la gentile concessione della pubblicazione in *LEA* delle riproduzioni fotografiche di alcune sue opere.

⁶ Kalju Kruusa (pseudonimo di Jaanus Valk, Tallinn 1973), parallelamente agli studi universitari (Anglistica e Semiotologia, laurea in Romanistica, laurea magistrale in Traduzione, esperienza internazionale a Tokyo), si dedica all'attività letteraria: nel 1996 è cofondatore del gruppo letterario Erakkond, dal 1997 traduce, dal 1999 lavora come "critico indipendente", nel 2001 con Hasso Krull fonda e (fino al 2010) dirige una rivista online di poesia tradotta (<<http://www.eki.ee/ninniku>>). Dal 2010 è membro dell'Unione degli scrittori estoni, partecipa alla "rifondazione" del PEN Club d'Estonia. Nel 1999-2010 Kruusa è autore di 4 raccolte poetiche, traduce poesie, romanzi e testi teatrali da 6 lingue. Vince 3 premi, come critico (2001), poeta (2006) e traduttore (2009). Nel 2012, per la collana "Gattomerlino" della casa editrice Superstripes di Roma, Piera Mattei e Maarja Kangro hanno curato l'edizione bilingue (estone/italiana) di una selezione di poesie di Kalju Kruusa.

⁷ Si ringraziano Kalju Kruusa, Piera Mattei, Brandon Lussier e Tauno Vahter per la gentile concessione alla pubblicazione delle poesie e della loro versione italiana e inglese. Per quanto riguarda le traduzioni della poesia "A Matter" (Tauno Vahter) e di "I came in" (Brandon Lussier) esiste una versione precedente pubblicata rispettivamente in *Words Without Borders*, July 2007, <<http://wordswithoutborders.org/article/avatud>> e nel libro *Viiie tunni tee / Five Hours Away* (Tallinn, Nordic Council of Ministers, Tallinn Office, 2001, 24). Le traduzioni inglesi presenti in *LEA* sono nuove.

⁸ Hasso Krull (1964), laureato in Studi linguistici e letterari estoni, interprete in Estonia del pensiero di Jacques Derrida e della filosofia francese, studioso della mitologia estone e traduttore (dal francese, inglese, tedesco, svedese, nederlandese e finlandese), dal 1990 insegna Teoria letteraria all'Università di Tallinn. Nel mondo letterario estone si distingue come poeta con marcato interesse per lo sperimentalismo postrutturalista (in cui trova spazio il "paragrammatismo poetico" e la ricerca intertestuale, così come l'abbandono dell'idea di "programma"). Nel 1986-2012 Krull è autore di 11 raccolte di poesie, nel 1996-2012 pubblica 5 volumi di saggistica. Con Kalju Kruusa dal 2001 è condirettore di *Ninniku* (<<http://www.eki.ee/ninniku/>>), rivista di poesia tradotta e, dal 2003, della collana di libri "Ninniku Raamatukogu". Dal 1986 è membro dell'Unione degli scrittori estoni.

⁹ Le poesie provengono dalla raccolta *Neli korda neli: märts 2007 - september 2008*, Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus, 2009.

¹⁰ Daniele Monticelli è professore associato in italianistica e semiotica all'Università di Tallinn, dove dirige il Dipartimento di Studi Romanzi. Ha conseguito il dottorato in semiotica all'Università di Tartu (2008). Il suo lavoro di ricerca spazia dalla filosofia del linguaggio e la teoria della traduzione alla semiotica letteraria, gli studi culturali e la filosofia politica. Su questi temi ha pubblicato una monografia e molti articoli e ha curato volumi in diverse lingue. Ha pubblicato anche una serie di traduzioni letterarie e saggistiche dall'estone in italiano.

¹¹ Alice Kask è pittrice. Per ulteriori notizie sull'artista, cfr. <<http://www.alicekask.com>> (10/2012). Si ringrazia Alice Kask per la gentile concessione della pubblicazione in *LEA* delle riproduzioni fotografiche di alcune sue opere.

¹² Maarja Kangro (Tallinn, 1973), laureata in Lettere all'Università di Tartu e attualmente dottoranda in Teoria della cultura presso l'Università di Tallinn, scrive poesia, narrativa e critica letteraria. Prima di iniziare a scrivere poesie le ha tradotte dalle altre lingue. Tuttora traduce poeti inglesi, italiani e tedeschi, tra i quali Iacopone da Todi, Giacomo Leopardi, Giorgio Caproni, Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Milo de Angelis; Bertolt Brecht, Ernst Jandl,

H.C. Artmann, Hans Magnus Enzensberger, Philip Larkin. Ha curato un'antologia bilingue di Andrea Zanzotto (*Hääl ja tema vari / La voce e la sua ombra*, Eesti Keele Sihtasutus, Tallinn 2005) e di Valerio Magrelli (*Luule DNA / Il Dna della poesia*, Tallinn, Koma 2006, con Kalju Kruusa). Ha tradotto anche opere di Giorgio Agamben, Gianni Vattimo e Umberto Eco. Ha pubblicato 4 volumi di poesia: *Kurat õrnal lumel* (Un diavolo sulla neve sottile, 2006), *Tule mu koopasse, mateeria* (Vieni nella mia tana, materia, 2007), *Heureka* (2008) e *Kunstiteadlase jõulupuud* (L'albero di Natale di un critico d'arte, 2010). Nel 2010 è uscita la sua prima raccolta di racconti, *Ahvid ja solidaarsus* (Le scimmie e la solidarietà), che è stata premiata dalla Fondazione della cultura dell'Estonia (Eesti Kultuurkapital), uno dei premi letterari più prestigiosi in Estonia. Per le sue raccolte poetiche ha ricevuto due volte il Premio Letterario dell'Università di Tallinn e il Premio Letterario di Eesti Kultuurkapital. Ha pubblicato anche un libro per bambini, *Puuviljadraakon* (Il drago della frutta, "Miglior Libro Per Bambini del 2006"). Ha scritto 6 libretti per opera lirica e testi per altre opere musicali. Nel 2011, per la collana "Gattomerlino" della casa editrice Superstripes di Roma, Maarja Kangro ha proposto una selezione delle proprie poesie. Cfr. le notizie su *La farfalla dell'irreversibilità* nel sito web <<http://www.superstripes.net/gattomerlino/9788890481826.htm>> (08/2012). Si ringraziano Maarja Kangro e Piera Mattei per la gentile concessione alla pubblicazione delle poesie e della loro versione italiana.

Riferimenti bibliografici

- Kangro Kirke (2012), pagina web dedicata, a cura dell'artista, <<http://kirkekangro.planet.ee>> (10/2012).
- Kangro Maarja (2011), *Kaardipakk 3: Kogu tode* (Il mazzo di carte 3: Tutta la verità), Tallinn, Nõo Kirik.
- (2011), *La farfalla dell'irreversibilità, autotraduzione*, Roma, Gattomerlino.
- (2012), "Hiired", *Eesti Ekspress*, 7-6.
- (2012), "Esteetilise inimoigus" (Diritto umano estetico), "Pärlid (Perle)", "Sülituisus" (Porchetta nella bufera di neve), *Vikerkaar* 6.
- (2012), "Kärnkonn" (Il rospo), *Vikerkaar*, 10-11.
- Kareva Doris (2011), *L'ombra del tempo*, trad. di P. Mattei, Roma, Gattomerlino.
- (2012), *Olematuse aiad* (Giardini della non entità), Tallinn, Verb.
- Kask Alice (2012), pagina web dedicata, a cura dell'artista, <<http://alicekask.com>> (10/2012).
- Kruusa Kalju (1999), *Meeleolu* (Lo stato d'animo), Tsitre, Erakkond.
- (2004), *Treffamisi* (Incontri), Tallinn, Tuum.
- (2008), *Pilvedgi mindgi liigutavadgi* (E anche le nuvole mi muovono), Tallinn, Koma.
- (2010), *Tühja* (Niente), Tallinn, Ussimunni.
- (2012), *La quintaruota di scorta*, trad. di M. Kangro e P. Mattei, Roma, Gattomerlino.
- Krull Hasso (2009), *Neli korda neli: märts 2007 - september 2008*, Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus.



Alice Kask (2005), Tallinn

Su alcuni meccanismi della formazione dei significati polivalenti e contraddittori nella poesia di Jüri Üdi/Juhan Viiding sull'esempio della raccolta *In chiaro estone* (1974)*

Ülar Ploom

Università di Tallinn, Estonia (<ylarploom@mail.ee>)

Abstract

The aim of the present article is to discuss some meaning generating mechanisms of the Estonian poet Juhan Viiding (1948-1995), taking as an example his collection *Selges eesti keeles* ("In clear Estonian", 1974). The collection belongs to the first phase of Viiding's work written under the pseudonym Jüri Üdi (George Marrow). Üdi/Viiding's poetic consciousness during this phase is predominantly rhetorical (to use J. Lotman's term) in general and subversive in particular. The trope of Viiding is that of uniting seemingly irreconcilable spheres within a poetic context which yields unexpected possibilities of interpretation. This kind of poetics questions both language and the communicative act with all its components (Jakobson's model). It appears that none of them are fixed before the act itself and that also after it we are dealing, in Üdi/Viiding's poetics, with different time-spaces which some particular tropes and the many-faced I-position incoherently unite. One of the main issues of this article is the question of translatability (Benjamin), especially in connection with the process of translation and re-translation between image and word, which results in shifting contexts (Lotman, Bal's reading of Benjamin). Therefore rather than offering interpretations of Üdi/Viiding's texts, this article attempts to explain some peculiarities of their rhetorical structure.

Keywords: contexture, stylistic and rhetorical consciousness, trope, subversive rhetoric, translation between image and word

Nel lontano 1990, durante l'inaugurazione bilingue (estone e inglese) di un circolo culturale nel centro storico di Tallinn, mi è capitato di trovarmi al fianco del poeta e attore Juhan Viiding, in attesa del suo turno per presentare

– insieme all'amico e collega Tõnis Rätsep che l'accompagnava al pianoforte – una sua poesia musicata. Facevo l'interprete dei discorsi pronunciati dalle persone importanti che inauguravano il centro. Avevo visto le bozze dei testi dei discorsi, ma ero sicuro di dover affrontare delle sorprese ed ero dunque consapevole che, al di là di ciò che si trovava sulla carta, avrei dovuto improvvisare di fronte al pubblico. Viiding si era probabilmente incuriosito di fronte al mio modo di prepararmi per il palcoscenico, forse lo facevo come fanno gli attori, forse c'era qualcosa di dilettantesco o di buffo, o forse ambedue, nel mio comportamento. Ad ogni modo mi disse: “Noi due calcheremo ancora insieme le scene”. Queste sue parole si sono impresse nella mia memoria ed emergono ogniqualvolta comincio a parlare o scrivere della sua poesia. Perché? Forse perché nel farlo mi sento sempre come un attore che va a recitare testi che, anche se pronti, maturano solo per quello spettacolo, con quel pubblico e per quella sera, e se non del tutto, almeno per quegli aspetti che in parte capovolgono quanto si era pensato fosse il loro significato profondo.

1. Juhan Viiding (1948-1995) è tra i più amati e ammirati poeti estoni. La raccolta completa, *Kogutud luuletused* a cura di Hasso Krull (1998), include i testi scritti tra il 1968 e il 1994, pubblicati sia in antologie separate (fino al 1978 sotto lo pseudonimo di Jüri Üdi, che in italiano significa “Giorgio Midollo”), sia come singoli componimenti in giornali e riviste. Come già detto, Viiding spesso recitava e cantava i suoi testi accompagnato dall'amico e collega Rätsep. Possiamo ancora oggi ascoltare alcune delle sue esibizioni su cassette e CD. È facile immaginare come durante queste presentazioni, i testi compiuti cambiassero accenti e significati a seconda della situazione, del pubblico e delle circostanze. Eppure è altrettanto vero che la poesia di Üdi/Viiding (ma soprattutto quella scritta sotto lo pseudonimo di Üdi) non si presta ad un'interpretazione univoca neanche per chi la legge. Questo è sicuramente uno dei fattori che spiega il motivo – sebbene continui ad essere ampiamente letto, citato, imitato e discusso dai lettori, dagli altri poeti, intellettuali e critici estoni¹, e nonostante sia stato tradotto in sedici lingue² – per cui Viiding/Üdi non ha sfortunatamente mai acquisito in nessun altro paese (tranne forse la Finlandia) la fama di cui godeva e continua a godere in Estonia. Certo, si sa che la poesia in generale non si lascia tradurre facilmente, ma nel caso di Viiding/Üdi si tratta di una poetica, per così dire, sovversiva, che rende tutto il processo della traduzione – sia quello interpretativo che quello trasmissivo – ancora più complicato e, talvolta, parzialmente impossibile. La peculiarità dei meccanismi della formazione dei significati sarebbe, dunque, la spiegazione più plausibile dell'asimmetria della reputazione poetica di Üdi/Viiding (Ploom 2010 e 2011). Questo lavoro si propone infatti di presentare ad un lettore italiano alcuni dei principi organizzatori dei suoi testi, con l'auspicio di trovare qualche poeta-traduttore italiano sufficientemente audace da arrischiarsi a “tradurre” Viiding/Üdi, ovvero – almeno in moltissimi casi

sarebbe l'unica possibilità – a creare propri testi originali sulla scia del poeta estone³. Siccome il mio obiettivo è quello di spiegare i meccanismi retorici, cercherò di fornire innanzitutto delle traduzioni interpretative, corredate qualche volta di suggerimenti per una traduzione artistica.

1.1 - Prima di analizzare la poetica di Viiding sulla base della sua raccolta *Selges eesti keeles* (In chiaro estone, 1974; pubblicata ancora con il nome Jüri Üdi), cercherò di presentare i principi teorici del mio approccio, a partire da alcune osservazioni linguistico-semiotiche di Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Jurij Lotman, Walter Benjamin e Mieke Bal.

De Saussure (1915, 1974), com'è noto, distingue tra le relazioni sintagmatiche (nel discorso, *in presentia*) e quelle associative (fuori dal discorso, *in absentia*). Quanto alle relazioni associative, de Saussure menziona quella paradigmatica della stessa radice, quella morfologica, quella concettuale e anche quella puramente acustica. De Saussure tende a sottovalutare l'ultimo caso dichiarandolo piuttosto raro come fenomeno, eppure gli esempi che porta meritano grande attenzione: “Les musiciens produisent les sons [suoni] et les grainetiers [crusche] les vendent”; e l'associazione tra *blau* (blu) e *durchblauen*⁴ (dare una buona legnata). Giochi di polivalenza di questo tipo costituiscono spesso la base per meccanismi retorici in grado di accomunare tramite il suono delle sfere semantiche apparentemente incongrue tra di loro, come vedremo più avanti.

Comunque, la differenza tra i due principi (quello *in presentia* e quello *in absentia*) per de Saussure è fondamentale, uno si verifica nel discorso e ha un carattere lineare - due elementi non possono essere pronunciati simultaneamente -, l'altro nella mente (nella memoria) del parlante.

Per de Saussure la frase è il tipo ideale di sintagma (e appartiene alla sfera della *parole*). Ma de Saussure esita a considerare il sintagma parte della *langue* o della *parole*, perché non c'è una frontiera chiara tra il fatto linguistico, che è il segno dell'uso collettivo, e quello discorsivo, che dipende dalla libertà individuale. Questo è uno dei punti fondamentali da tenere presente nell'analisi del linguaggio poetico di Üdi/Viiding.

1.2 - Nel suo articolo “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances” (Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia, 1956) Roman Jakobson, considerando il principio sintagmatico e l'altro associativo, introduce alcune modifiche alla teoria di de Saussure. Analizzando alcune battute nel dialogo tra Alice e il Gatto in *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, Jakobson sottolinea la concorrenza delle entità simultanee non solo dal punto di vista della selezione (codice) nella mente del soggetto linguistico, ma anche dal punto di vista della comprensione nell'atto comunicativo (messaggio e contesto). Jakobson dimostra come nelle espressioni idiomatiche il significato non dipenda dalla somma dei

significati degli elementi singoli. In altre parole, l'insieme non è uguale alla somma delle singole parti. Di conseguenza, occorre studiare l'interazione di codice e messaggio in contesto.

Gli elementi costitutivi di una catena linguistica si combinano in unità superiori sia per combinazione che per “con-testualizzazione” (*contexture*), ma la selezione viene eseguita tramite selezione e sostituzione. Jakobson osserva che de Saussure riconosce nella combinazione la concatenazione come successione temporale nella catena linguistica, ma ignora la concorrenza, evidentemente per il concetto della linearità (Jakobson non si sofferma sul ragionamento saussuriano, ovvero sulla differenza (tra quanto si verifica “nel discorso” e “fuori dal discorso”). Dunque, selezione e sostituzione si connettono alla questione del codice, ma non alla questione del messaggio, mentre la combinazione può investire sia entrambe le sfere, come anche solo quella del messaggio. Ambedue le operazioni – combinazione/con-testualizzazione e la selezione/sostituzione – procurano al segno linguistico due serie di interpretanti (a questo punto Jakobson evidentemente fa un tentativo di congiungere il sistema di de Saussure con quello di Peirce). Ci sono due referenze: una sulla base del codice e l'altra sulla base del contesto. Ogni elemento significativo può essere sostituito da un elemento dello stesso codice (relazione interna), ma il significato contestuale è determinato dalla relazione del segno linguistico con gli altri segni della sequenza. È questa la co-occorrenza o l'interazione, che si connette con il messaggio e costituisce la relazione esterna.

1.3 - Sia i principi di de Saussure che quelli di Jakobson sono stati fondamentali per la semiotica testuale di Jurij Lotman e la scuola semiotica di Tartu. I semiotici di Tartu hanno adottato il concetto di testo (al posto di *parole*) come oggetto della loro ricerca. È possibile che quest'ultimo sia stato alquanto influenzato dalla questione della concatenazione e della “con-testualizzazione” (*contexture*) proposta da Jakobson. In ogni caso una delle questioni essenziali per i semiotici tartuensi divenne la concezione dei due tipi di coscienza e delle tipologie della loro interazione (Lotman 1990, parte I). Un tipo di coscienza si basa piuttosto su segni discreti ed è lineare. In questo caso i portatori primari dei significati sono i segni e le loro combinazioni lineari oppure i segmenti, e il testo è secondario. Nel caso della prevalenza del secondo tipo di coscienza, è il testo stesso, ovvero l'interazione di tutti gli elementi costitutivi, a diventare primario (è qui che vediamo il legame molto stretto con il patrimonio jakobsoniano). Il significato del testo come un insieme non dipende dalla somma delle singole parti, ma è piuttosto dissipato nello spazio semantico del testo. Nello stesso tempo è importante che ogni testo comunque abbracci ambedue i tipi di coscienza e che tra di loro si verifichi una traduzione. È ad esempio possibile muoversi “per il quadro” creando certi sintagmi lineari e il testo verbale viene sempre tradotto anche in immagini (sia visuali che acustiche).

Su questo tipo di traduzione delle due forme di coscienza si basa anche l'approccio di Lotman ai tropi che si connette alla problematica della traduzione complicata o addirittura dell'intraducibilità, quando il trasferimento da un sistema all'altro (da quello verbale a quello visuale o viceversa) non è preciso, bensì approssimativo. Per Lotman il tropo è, nei confini di un contesto, una coppia di unità semantiche altrimenti non associabili.

Da questo punto di vista la retorica è il meccanismo della genesi dei significati nel testo. La domanda principale è: dove può essere collocata la retorica rispetto al linguaggio? Lotman sostiene (e anche qui probabilmente c'è un nesso con l'idea jakobsoniana della relazione esterna durante la comunicazione e la ricezione del messaggio, che non è solo interna, cioè riguardante il codice) che la struttura retorica si trasporta nel testo dall'esterno e che, a differenza di un testo del linguaggio cosiddetto normale, che è lineare e discreto per natura, un testo retorico è semanticamente integrato.

Successivamente occorre soffermarsi anche su alcuni concetti lotmaniani concernenti diversi tipi di retorica. Sul piano semiotico la retorica si connette sia con la semantica che con la stilistica. Secondo Lotman, l'effetto stilistico si ha quando l'uno e lo stesso contenuto semantico (ad esempio una nota musicale) viene espressa in registri diversi che hanno come risultato diversi "colori sonori". Altri esempi di questo tipo (sono miei – Ü.P.) sarebbero le immagini seriali di Marilyn Monroe in diversi colori o la serie degli angeli sul ponte di Castel Sant'Angelo a Roma o anche le coppie eterosessuali e omosessuali (la similarità delle coppie in diversi registri). In ogni caso un effetto stilistico presuppone che si mantengano i confini tra i registri. Qualche cosa in quest'ottica non può essere uno e l'altro o nessuno, perché un "determinato" contenuto semantico si conserva anche nei diversi registri (una certa nota in minore o maggiore, un essere umano nel registro eterosessuale o omosessuale, ecc.).

L'effetto retorico, invece, nasce dal conflitto dei segni che appartengono a diversi registri, per cui i confini tra i registri o i segmenti vacillano. I confini saranno rinnovati in base a qualche altro criterio e sarà difficile tracciare linee di demarcazione tra diversi campi semantici (se uno/a in una coppia eterosessuale dimostrasse anche legami omosessuali si tratterebbe di un caso ambivalente, si mischierebbero i registri e si avrebbe piuttosto un effetto retorico).

Secondo Lotman il senso del confine con un effetto stilistico è assoluto, mentre con un effetto retorico è relativo. In un testo artistico, sostiene Lotman, ogni elemento è virtualmente retorico, cioè capace di unirsi in una coppia imprevista (tropo). La questione sta piuttosto negli accenti. Non esistono testi puramente retorici come non esistono testi puramente stilistici. Comunque, secondo la dominante stilistica o retorica, è possibile creare delle tipologie di testi a seconda delle epoche culturali.

In conclusione, Lotman definisce un testo retorico come un testo dove si manifesta l'unità strutturale di due o più sottotesti, e dove i due o più sottotesti sono codificati tramite dei codici reciprocamente non traducibili.

1.4 - Mieke Bal, nel capitolo intitolato “Image” (Immagine) in *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide* (1998), partendo da “Die Aufgabe des Übersetzers” di Walter Benjamin, mette in rilievo come un concetto, in questo caso “immagine”, possa avere molteplici, addirittura contraddittorie e inconciliabili definizioni. Le definizioni riportate variano tra rappresentazioni mentali ancora indefinite, che perciò necessitano di una ulteriore interpretazione e traduzione, ovvero di un corrispettivo esatto di un oggetto visto attraverso una lente, o uno specchio. Ma anche nel secondo caso non si tratta di significati fissi. Bal mette a fuoco come i concetti principali del testo di Benjamin siano la *traducibilità* e non il significato fisso, il *processo* e non il risultato definitivo, la *metafora* e il *movimento* che risultano da una dinamicità eccentrica ed estatica, da immagini da interpretare e non da significati da trasportare. La parola non coincide con l’oggetto così come le parole non comunicano significato, perché altrimenti il significato sarebbe qualche cosa di assoluto che può essere comunicato tramite parole. Bal suggerisce che le parole comunicano immagini che a loro volta sono accessibili tramite altre parole ed immagini. Anche Bal sostiene dunque (senza riferimenti al semiotico russo) ciò che è stato sostenuto da Lotman: nella codificazione e decodificazione dei messaggi sono necessari più di un linguaggio, non solo quello verbale.

Analizzando alcune sculture di Louise Bourgeois (ad esempio le serie di *Femme-Maison*), Bal sostiene che manca un codice fisso con cui effettuare la traduzione. Così la malinconia della donna casalinga può trasformarsi in una donna stupida, ma anche in una *femme-cent-têtes* (donna-cento teste) sulla scia di Max Ernst. Nel caso della *Femme-Maison* (1983), che diventa il supplemento della Santa Teresa di Bernini, Bal metaforizza la traduzione come un *fold* (il concetto è di Deleuze) in cui i *folds* del vestito della santa e le fiamme che la bruciano diventano una collimazione senza frontiera, creando un effetto di ambiguità tra l’interno e l’esterno.

1.5 - Si potrebbe continuare, ma credo che sia il momento di tornare al rapporto che si stabilisce tra il codice e il messaggio nell’atto comunicativo. Accanto alla necessità di più codici nella trasformazione delle informazioni, Lotman propone anche la questione della diversità del ricevente del messaggio, per cui una comunicazione può contenere sia autocomunicazione (io-io) che una comunicazione diretta ad altri (io-lui). In quel caso cambia la focalizzazione (considerata anche da Bal) e si effettua lo slittamento del contesto. Quando nel dialogo tra Amleto e Claudio (“Hamlet”, atto 2, scena 1 – l’esempio è mio, Ü.P.):

Claudius: But now, my cousin Hamlet, and my son –
 Hamlet (da parte): A little more than kin, and less than kind.
 Claudius: How is it that clouds still hang on you?
 Hamlet: Not so, my lord; I am too much in the sun [son]

Amleto dice: “I am too much in the sun”, si crea un gioco di parole tra “fin troppo dentro il calore dei raggi solari del sovrano” (“too much in the sun”) e “quel tizio vuole lusingarmi e tirarmi dalla sua parte facendomi suo figlio” (ovvero: “I am too much in your son”). In questo caso si realizzano tutte e due le trasformazioni: la traduzione tra concetti e immagini e l’interscambio della comunicazione. Cambia il contesto, e anche il messaggio, a seconda che Amleto indirizzi le stesse parole a se stesso, al pubblico, agli altri cortigiani, o a Claudio.

Per concludere la parte teorica, riproporrei la concezione di Jurij Lotman della dinamicità del processo comunicativo (traduttivo), riferendomi ai suggerimenti di Mihhail Lotman (1994 e 2012), per cui l’atto della comunicazione non consiste nella trasmissione di messaggi già fatti. Il testo trasforma il linguaggio, e determina il contatto tra il mittente e il destinatario, nonché il destinatario stesso. Il testo trasforma se stesso, rinunciando ad essere identico a se stesso. Vi aggiungerei un’altra trasformazione, non menzionata da Mihhail Lotman, eppure importantissima nel caso di Üdi/Viiding: anche il mittente, smettendo di essere identico a sé stesso, subisce una trasformazione, per cui si effettua una sorta di sdoppiamento dell’“io” che unisce spazi e tempi diversi solo tramite la posizione della prima persona dell’enunciazione.

2. La coscienza prevalentemente retorica si manifesta nella poesia di Juhan Viiding soprattutto nella prima fase della sua attività poetica quando scrive ancora sotto lo pseudonimo di Jüri Üdi. Nella seconda fase si radica la tendenza alla semplificazione che, secondo Lotman, è molto comune per tutti i creatori i quali si muovono da una prima fase di sperimentazione, con registri inconciliabili, ad una seconda di maggiore chiarezza nei loro messaggi.

L’inclusione dall’esterno della struttura retorica nel testo, si manifesta in modo evidente in molti componimenti della sua raccolta, *In chiaro estone*, ma anche all’interno dei testi, che “mettono alla prova” le espressioni idiomatiche, e in modo particolare la loro normatività.

Ad esempio:

öö käest pannakse päeva käele
hommikuni alalhoitu

(“Öö käest pannakse päeva käele”)

dalla mano della notte si porge alla mano del giorno
quel che si conservò fino all’alba

(Dalla mano della notte si porge)

Non è una traduzione riuscita, poiché traducendo “fedelmente” non si chiarisce il meccanismo retorico della formazione del significato; nella lingua estone la locuzione “öö käest” (dalla mano della notte) non è una personificazione della notte. Ci sono alcune locuzioni in cui il parlante non percepisce più la metafora che una volta era alla base della coniazione del sintagma. Così, per esempio, “vihma käes” non si interpreta come “nella mano della pioggia”, ma semplicemente “nella pioggia”, “durante la pioggia”, “quando piove”, ecc.

Così, “tule vihma käest tuppa” si dovrebbe tradurre “vieni dentro che fuori piove” o simili, e non “scappa dalla mano della pioggia”. Ma la struttura retorica nasce dall'accostamento di un uso normativo linguistico - “öö käest” - con un uso inatteso - “päeva käele” (alla mano del giorno; sulla mano del giorno) -, che neanche un parlante estone percepisce come uso neutrale e normativo ma, appunto, come un caso di personificazione. Il tropo si forma così dalla giustapposizione di due unità stilisticamente inconciliabili. L'effetto di tale accostamento può condurre a non comprendere se il caso debba essere percepito come una personificazione o piuttosto come un uso comune, anche se strano. Si prova dunque qualcosa di *unheimlich*, per utilizzare la terminologia di Freud (1919), dove lo strano si manifesta nella normalità e nella quotidianità. Nei termini di Todorov (1970, 2000) si potrebbe parlare di un caso di fantastico puro che non si risolve né nello strano (il fantastico razionalmente spiegato), né nel meraviglioso (che si riconosce ad esempio nelle fiabe e si accetta come tale). Dunque un lettore estone recepisce la locuzione “päeva käele” giustapposta a “öö käest” come molto ambivalente, per cui o “öö käest” si trasforma in personificazione oppure “päeva käele” viene avvertito come un uso anomalo della lingua.

Nella traduzione, dunque, bisognerebbe sperimentare un simile accostamento tra uso normativo e uso anormativo, ma non mi azzardo a fare suggerimenti.

Nella raccolta discussa, c'è un gran numero di *incipit* testuali di questo tipo con cui si crea un'atmosfera di straniamento senza risposta interpretativa definitiva. Faccio un altro esempio:

hirmul on suured silmad
ja kokkusurutud suu

(“Hirmul on suured silmad”)

la paura ha gli occhi grandi
e la bocca compressa

(La paura ha gli occhi grandi)

“Hirmul on suured silmad” (La paura ha gli occhi grandi) è un detto estone per esprimere una grande paura non giustificata. Ovviamente la costruzione si basa sulla personificazione e sulla metonimia, perché se uno ha paura, spesso spalanca gli occhi. Comunque, siccome la locuzione viene usata spesso, c'è una certa tendenza alla perdita dell'aspetto visivo con il sopravvento di quello verbale. Ma sarà sufficiente accostare questa locuzione già radicata nella lingua a quella che segue - “kokku surutud suu” (la bocca compressa) - per creare l'immagine visiva di una faccia. Ciò comunque non basta perché manca un'ulteriore operazione traduttiva, dall'immagine al verbo: uno ha la bocca compressa quando non può parlare, quando deve tacere. Il traduttore dovrebbe forse, dopo una catena di traduzioni tra il visuale e il verbale, ricorrere a questa soluzione:

la paura ha gli occhi grandi
e la bocca cucita

Talvolta la trasformazione del codice verbale nel testo di Üdi/Viiding si verifica tramite il meccanismo *in absentia*, cioè quando una parte dell'accostamento deve svolgersi nella mente dell'interprete, come nell'esempio seguente:

ma tulin tuppa saama kõhtu varju	entrai per prendere un'ombra nella pancia	
	(“Laps”)	(Bambino)

In estone si dice “kõht on hele” (lo stomaco è chiaro) quando si ha fame. Non saprei spiegare l'etimologia della locuzione, ma suggerisco che possa essere collegata con certi suoni che lo stomaco emette nello stato di digiuno (uno dei significati di “hele hääl” in estone è, appunto, “voce acuta”). Comunque, alla lettera, se lo stomaco è chiaro, c'è bisogno di un po' d'ombra – se è vuoto, bisogna che si riempia di cibo. Anche qui dobbiamo fare attenzione al meccanismo interpretativo che prevede una serie di traduzioni e ritraduzioni tra il verbale e il visuale. Suggerirei di pensare, in italiano, alla locuzione “prendere un'ombra” che in veneto significa prendere un bicchiere di vino e sostituirla, magari, con “prendere un raggio” o simili per rendere la sovversione linguistica di Üdi/Viiding. Evidentemente va considerato tutto il contesto della poesia.

Un altro esempio dello stesso genere è questo:

oma särk on kõige ligedam (pro “oma särk on kõige ligemal”)	la	propria camicia è la più bagnata (pro “la più prossima”)	
(“Oma särk on kõige ligedam”)	(“La	propria camicia è la più bagnata”)	

In estone quando si dice “oma särk on kõige ligemal” (la propria camicia è quella più vicina) si vuol dire che uno agisce per i propri interessi che si percepiscono come “i più vicini”.

Qui si tratta dell'intreccio di tre codici: verbale, acustico, visuale. C'è un falso unisono tra “ligedam” (più bagnato) e “ligemal” (più prossima, o anche più importante, più amata), visto che “ligime” è “il prossimo” (ama il prossimo tuo ...). Dunque si traduce dal verbale e visuale tramite il sonoro in un altro verbale, e da lì nel visuale: “ligedam”/“ligemal” – “ligime”/“lige” (più bagnato/più prossimo – il prossimo/x). Secondo me la x potrebbe essere trovata da un gioco di parole che verte attorno a “prossimo”, tipo “il mio giubbotto è il mio prossimo” o simili, anche se si perde la connotazione della spiacevolissima “camicia bagnata”, cioè “sudata”.

Con la locuzione in estone vengono dette due cose “simultaneamente” (in realtà bisogna percorrere numerose tappe di trasformazione): che la propria persona è la più amata, e anche la più sgradevole, più problematica, fisicamente e, per estensione, anche moralmente abominevole.

2.1 - Finora si sono considerati solo i prerequisiti, anche se importantissimi, per capire la retorica sovversiva di Üdi/Viiding. Abbiamo visto in che modo, con l'aiuto di certi meccanismi, si possa creare una tensione irresolubile

tra unità testuali, in grado di dilatarne gli spazi che, intersecandosi, vanno a forzare le stesse linee di demarcazione dei registri. Ora vediamo un intero componimento “Me ei sõitnud metsast läbi” (Non siamo passati per la foresta), uno degli esempi più interessanti della coscienza retorica del poeta. Riporto qui di seguito il testo in estone con una mia traduzione in italiano e in inglese:

me ei sõitnud metsast läbi mina ükski sõitsin	noi non siamo passati per la foresta solo io sono passato	we did not drive through the forest I alone did drive
ajasin end hästi sirgu nägin kõik on hästi	mi sono ben raddrizzato ho visto che tutto era a posto	I pulled myself well upright I saw that all was fine
kuused kasvanud õigesti lilled õitsenud õieti	abeti che erano cresciuti retti fiori che erano fioriti ratti	spruces grown upright and wise [spruces sprang respectable] flowers blossomed blossomwise [flowers sprang receptacles]
mütoloogias lennanud hiigellind oma tiivaga lehvitas tuult	l'uccello gigantesco del mondo del mito con la sua ala sventolava il vento	a giant bird of mythology with its wings waved the wind
mis ma tean sellest Lõhavere linnust valvanud hiigellinnust	che ne so io dell'uccello che forte guardava Lõhavere roccaforte	what do I know of the bird keeping hold of Lõhavere stronghold
läbi metsa üksinda sõitsin kitkus sulgi õõ minu rinnust	da solo passavo per la foresta dirimpetto mi strappava la notte penne dal petto	I drove alone through the forest the night plucked feathers from my chest

Ho fatto alcune modifiche nelle traduzioni per rendere la peculiarità della poetica testuale. Ma un troppo, quello marcato in grassetto, non si è lasciato tradurre in modo soddisfacente.

kuused kasvanud **õigesti**
lilled õitsenud **õieti**

Infatti, non credo sia possibile trovare una soluzione soddisfacente perché non esiste un'unica comprensione e interpretazione valida. Una delle interpretazioni è che gli abeti erano cresciuti diritti e che i fiori erano (s)fioriti uno per uno (fiore per fiore, calice per calice). Ma, dalla coppia in questione, spuntano subito altri significati. Ambedue gli avverbi “õigesti” e “õieti” significano “in modo corretto”, solo che la prima forma viene considerata grammaticalmente corretta, l'altra invece, anche se usata moltissimo, scorretta. Infatti, nel periodo in cui Viiding ha scritto la poesia, cioè negli anni settanta, nella scuola estone questo era uno degli errori di grammatica più discussi. Nel periodo sovietico le normative sull'uso della lingua estone erano molto rigide, solo negli ultimi tempi si è verificata un'attenuazione delle norme grammaticali. Si creano dunque due campi semantici – uno concerne la correttezza linguistica,

la normatività e anche la cultura, perché chi non parla o scrive in modo corretto non può pretendere di essere uomo di cultura. L'altro campo semantico invece è quello della naturalezza, o anche natura/selvatichezza *vs* cultura. Si è probabilmente già capito che questi campi semantici non si mantengono puri e intatti, perché “õigesti” applicato agli alberi indica che sono cresciuti diritti per qualche motivo naturale, ma che anche facendo così sono cresciuti “in modo corretto”. Strano, ma va bene. Ma che i fiori che sono cresciuti uno per uno, dunque in modo naturale e selvatico, per qualche ragione non siano cresciuti in modo corretto – visto che “õieti”, anche se diffuso tra i parlanti, indica irregolarità – sembra proprio ridicolo. Gli abeti sembrerebbero per qualche motivo più corretti. O forse che gli abeti debbano essere considerati corretti, ma i fiori scorretti, il che è altrettanto assurdo. Come può essere fuori dalla norma ciò che è pienamente naturale? O come può essere normativo ciò che è selvatico?

Qualcuno può obiettare, dicendo che si tratta di una cosa puramente casuale. D'accordo, ma vediamo anche altre cose equivoche. L'uso della rima equivoca nelle righe

mis ma tean sellest Lõhavere linnust
kaitsnud hiigellinnust

che ne so io dell'uccello che forte
custodiva Lõhavere roccaforte

è in sintonia con la semantica equivoca di tutta la poesia. Un altro dilemma è che non si capisce se l'“io” lirico sia passato per la foresta o no. Nelle due prime righe sembra di sì:

me ei sõitnud metsast läbi
mina ükski sõitsin

noi non siamo passati per la foresta
solo io sono passato

Ma nell'ultima coppia di righe sembra il contrario. Il verbo *estone* non ha la categoria dell'aspetto. Ci sono altri espedienti per indicare perfettivo o imperfettivo. In questo caso dipende dalla posizione dell'avverbio “läbi” (per; attraverso). Dunque:

A ma sõitsin metsast läbi – perfettivo

B ma sõitsin läbi metsa – o imperfettivo o perfettivo

Nel caso B bisogna ricorrere al contesto, e nel testo in questione è imperfettivo, perché è correlato con l'imperfettivo della riga finale:

kiskus sulgi õõ minu rinnust

la notte mi strappava delle penne dal petto

Per questo nel componimento si crea un'atmosfera onirica, tra la sfera reale e storica e quella mitologica, perché la roccaforte di Lõhavere era una delle antiche fortificazioni in cui gli estoni si difendevano dai crociati tedeschi.

C'è anche uno scontro tra la sfera individuale e quella collettiva. Secondo Lotman la retorica riflette il principio universale dell'incrocio tra coscienza individuale e collettiva (cultura) che si manifesta in modo esemplare anche nel componimento di Üdi/Viiding. Dunque, c'è un uccello gigantesco della mitologia collettiva che per ragioni che conosce solo lui strappa delle penne dal petto di chi scrive le righe della poesia. Nel "Paradiso" della sua "Commedia" Dante dice "ma non furon da ciò le proprie penne", associando le ali e il poetare; Üdi/Viiding fa lo stesso con un tocco aggiuntivo di *unheimlich*. E per di più, mentre il personaggio di Dante sembra essere uscito dalla selva, con quello di Üdi/Viiding le cose sono molto meno sicure.

2.3 - Un altro fattore decisivo della retorica sovversiva e dell'asimmetria dei sottosegimenti testuali di Üdi/Viiding è l'incongruenza dell'"io". Senz'altro potremmo sollevare un'obiezione col dire che lo spazio significativo è unito dall'"io" scrivente, e tramite l'"io" scrivente con il "noi": abbiamo cioè la lingua estone (lo spazio grammaticale collettivo, lo spazio delle immagini, le tradizioni versificatorie, ecc.) e la cultura estone (mitologie collettive, la memoria storica collettiva, ecc.). Così si potrebbe pensare che il significato si renda attraverso il linguaggio collettivo come istituzione. Ma rendendosi allo stesso tempo si nega, perché accanto allo spazio interno di una lingua-cultura istituzionalizzata e alquanto astratta, c'è anche il corpo concreto individuale, "il petto da cui l'uccello mitologico strappa delle penne", e questo tende a sovvertire il collettivo e il normativo. Perciò, l'"io" scrivente viene depositato nello spazio culturale collettivo che si intreccia con l'essere cultural-linguistico dell'"io" conoscitivo, come anche con l'essere non-linguistico e non-acculturato di quest'ultimo che a sua volta si esprime attraverso l'*unheimlich* e l'onirico.

Hasso Krull, poeta e editore delle "Poesie raccolte", ha scritto nella sua postfazione che il centro soggettivo della poesia di Viiding rimane indeterminato (Krull 1998). Così non si può parlare di un "io" lirico unificato, tipico della lirica classica. L'"io" lirico di Viiding si giustappone e si confronta spesso con i "noi", "lui", "loro" e anche con se stesso. Talvolta sembra che ci sia il tentativo di unificare gli "io" in una specie di meta-"io":

ma näen seda kõike läbi vihmase hommiku	lo vedo tutto tra una mattina di pioggia
peaegu igal ööl	quasi ogni notte
ühest kõrgest tornist kuhu ronin	da una torre alta dove mi arrampico
("Suveöö piiril")	("Alla frontiera della notte estiva")

Ma anche in questi casi c'è il sospetto che si tratti di un'ulteriore posizione, anche se ad un livello diverso, in uno spazio diverso, come se osservato da un altro osservatore. Di conseguenza, gli spazi di Üdi/Viiding si presentano frammentari e difficilmente distinguibili, per cui è complicato stabilire frontiere precise negli andirivieni tra spazio concreto e spazio mitologico, spazio

onirico e spazio della memoria, e così via, creati da un “io” scrivente e poi osservati dal di fuori da qualche meta-“io”, il che fa di quest’osservazione una parte integrante del gioco, una specie di meta-spazio all’interno dello spazio della rappresentazione.

Gli spazi, irraggiungibili l’uno all’altro, che vengono incardinati su un perno comune tramite le giustapposizioni e i confronti di tante posizioni, non sono necessariamente quelli degli “io” e dei “noi”, ma anche dei “lui” e dei “loro”, come nella poesia “Orkester Glehni lossi pargis” (L’orchestra del parco del castello di Glehn), dove si incontra il confronto delle opposizioni binarie già discusse: “selvatico/naturale” – “normale/anormale”. La seconda opposizione si gioca tra rima e non-rima. Ma è importante che le opposizioni si sovvertano a vicenda. Nella prima stanza c’è il conflitto tra il sottosegno identificato da “teine viiul” (il secondo violino) e il sottosegno identificato da “teised pillimehed” (gli altri suonatori)⁵:

väikses lavakastis mängib
ainult teine viiul
teised pillimehed peavad
sünnipäeva Hiiul

nel piccolo buco d’orchestra suona
solo il secondo violino
gli altri suonatori festeggiano
un compleanno in Hiiu⁶

“Viiul” e “Hiiul” rimano, ma i sottosegni che vengono uniti hanno una semantica opposta. Solo un unico strumentista suona nel buco (normativo), il resto dell’orchestra invece si dà ad un’attività libera, estrosa, fuori dalla norma. Forse gli orchestranti si danno all’improvvisazione, non suonano seguendo la partitura.

Nella seconda stanza due coppie rimate rappresentano l’unisono fonetico, ma i significati lessicali non combaciano per niente:

igaühel kaasas forte
vabandage torte
igaühel mustad noodid
lumivalged voodid

ciascuno ha il suo forte
scusate le torte⁷
ciascuno ha le note nere
ed i letti bianchi neve

Parallelamente con uno spazio reale, si crea dunque uno spazio fantastico, irreali. La fantasia si riferisce alla libertà, all’infantilismo, ma forse c’è anche qualche ammonimento nella coppia – “note nere” e “letti bianchi”, anche se metaforicamente le note nere s’inseriscono nei “letti bianchi” (fogli bianchi della partitura). Forse c’è perfino un richiamo a Biancaneve. Comunque sia, libertà e fantasia vengono accentuate nella terza stanza, dove alcuni giocano con la scultura del coccodrillo, mentre gli altri colgono fiori in questo parco “selvatico e libero”⁸.

Nella quarta e quinta stanza c’è un ulteriore confronto tra un “lui” e un “loro”. Il “lui” non è più “il secondo violino”, ma “l’oboe stanco” che scivola nella piscina, ma in realtà non si sa che stia succedendo – annegamento per

ubriacatura, suicidio, forse solo un sonno. Tuttavia è anche possibile che il suonatore non abbia badato bene alla partitura. Nel primo caso lo spazio giocoso che era quasi diventato “normativo” e “naturale” viene a sua volta sovvertito:

a)	
aga kusagil basseinis	ma da qualche parte in piscina
kuigi see ei loe	anche se non importa
vajub tasakesi vette	zitto scivola nell'acqua
väsinud oboe	lo stancato oboe
b)	
aga kusagil basseinis	e in una piscina altrove
kuigi see ei loe	non importa dove
vajub tasakesi vette	stanco scivola nell'acqua
väsinud oboe	zitto zitto l'oboe

Non è neanche chiaro dove si trovi questo spazio. Forse è lo stesso Hiiu, perché ci sono delle piscine, ma abbastanza lontane dal parco descritto. È un membro della stessa orchestra? Il poeta sembra creare un mondo decisamente polifonico di diversi strumenti che parlano in diversi dialetti come l'orchestra felliniana, e le loro partiture non sono sempre in sintonia. L'orchestra di Üdi/Viiding sicuramente non suona la stessa musica e non gioca lo stesso gioco. Le voci esprimono la sfera professionale, quella della fantasia estrosa, ma anche quelle della paura e della morte. Una sola giustapposizione non basta a Üdi/Viiding. I “loro” si giustappongono ad ambedue i “lui” – il secondo violino e l'oboe – eppure i due “lui” appartengono a sfere diverse. Anche le realtà dell'acqua e della terra sono diverse. Lo stanco oboe in ogni caso rimane enigmatico, come il corpo della persona annegata in “Il fu Mattia Pascal” di Pirandello su cui non si saprà mai niente. Quell’“io” non si situa né in uno spazio normativo né in uno spazio libero e giocoso, ed è per questo lasciato fuori dal gioco, perché non c'è più niente da dire. Quel mondo non è analizzabile.

2.4 - Vediamo ora alcuni aspetti del testo apparentemente più binario e “politico” (anche se non nel senso comune, caratteristico della poesia socialmente o politicamente orientata) di tutta la raccolta, “Palmimaja” (Casa delle palme, o anche Serra). Qui è in questione il congiungimento/la separazione di diversi spazi e tempi:

vange kasvatati lillepottides	i catturati furon cresciuti nei vasi da fiori
vabu lõikelilledena müüdi	i liberi venduti come dei fiori tagliati

Paradossalmente, i fiori piantati nei vasi sono dei fiori vivi, ma siccome sono cresciuti nei vasi, cioè in “cattività”, sono prigionieri; ma anche i fiori tagliati sono in realtà già morti o destinati a morire, anche se erano una volta liberi e selvatici.

Nelle righe seguenti vediamo anche la scissione dell'“io”:

mööda jalgu ronin üles nagu roos	mi arrampico giù per le gambe come una rosa
olen roheline kuid kas enam mina	sono verde ma non so se più io

Si sa che i fiori con lo stelo verde sono dei fiori vivi; quando i fiori sfioriscono, comunemente cambiano colore. Perciò “la rosa rampicante” (arrampicatrice) è viva, ma moralmente morta, perché l'“io” non c'è più. Nella giustapposizione dei due “io”, c'è anche la sensazione del tempo. Il concetto di “ora” è diverso da quello di “allora”:

järjest pragunevad vanad lillepotid	vasi antichi si crepano uno per uno
nende põhjust leian vaevalt kadund aja	sui loro fondi trovo appena il tempo passato
	[sui loro fondi trovo il tempo appena passato]

Come risultato, “Palmimaja” (Serra) crea una specie di assurdo. È chiaro che i fiori tagliati non fanno più parte della vita, ma non ne fanno parte nemmeno i fiori imprigionati nei vasi. Il tempo antico spira dal fondo dei vasi. Siamo di nuovo testimoni della genesi di uno spazio e di un tempo lontani e mitologici, prevalentemente nella direzione inversa. Si direbbe che abbiamo qui un caso di poesia iniziatica, orfica, di cui non esistono molti esempi nella poesia estone. Forse l'esempio più significativo di questo genere è “Terve elu” (Per tutta una vita), dove s'incontra la collisione del tempo oggettivo e del tempo soggettivo:

ei ta kulu ega kuku aina veereb	non si consuma, né precipita, ma procede come la ruota
juba agulis ja raudteeviaduktis	già nel sobborgo e nel tunnel ferroviario

L'argomento è quello della vita, o del tempo, o del tempo di vita. Ci sono tre detti comuni, “aeg/elu kulub” (il tempo/la vita si consuma), “kell/aeg kukub” (il tempo precipita, l'ora suona), “aeg/elu veereb” (il tempo/la vita procede come una ruota) che si confrontano in successione. I primi due stanno in opposizione con il terzo detto, perché potrebbero essere associati con il senso del tempo, il tempo soggettivo, mentre il terzo sembra essere una specie di constatazione dell'inesorabilità del trascorrere del tempo. Ma il flusso oggettivo del tempo sarà presto sovvertito dalla ripetizione di una riga:

hulde hammustan ja tardununa vaatan	mordo il labbro e guardo costernato
hulde hammustan ja tardununa vaatan	mordo il labbro e guardo costernato

La ripetizione è estremamente importante, perché tra le due righe si percepisce il sentimento del tempo⁹. A prima vista il tempo può essere quello oggettivo – il tempo si muove come una ruota. Ma il secondo è soggettivo. Quello sguardo è rivolto all'indietro, in cerca del tempo e dello spazio perduti:

terve elu mööda pikki tänavaid	per tutta una vita per le strade lunghe
ajan taga sinu hiigelkübarat	caccio il tuo gigantesco capello a falde
heidan õlapuult ma kitsenahast mantli	butto dalle spalle il cappotto di camoscio
oma õnne sisse jooksen tagurpidi	nella mia felicità corro a ritroso
valged toolid ennast punuvad mu ümber	le sedie bianche si attorcigliano intorno a me
jalad lehtlamulda juuri ajavad	i piedi mettono radici nel suolo della pergola

E, stranamente, quello che si cerca non si trova in questo spazio, ma in un altro spazio, e non per l'“io” che cerca. Per di più, il soggetto del (ri) trovamento è impersonale:

mida otsisin ma sügisesest pargist	quello che cercavo nel parco autunnale
seda tormi ajal mere äärest leiti	fu trovato in riva al mare durante la tempesta

Per questo il tempo e lo spazio perduti sono costruiti in modo frammentario non dove sono cercati, ma in tutt'altro spazio, e questi tempi e spazi non s'incontrano. Si percepisce una specie di “*moi, c'est l'autre*” di Rimbaud. Così, nella seconda stanza di “See on võõras andumine” (È un darsi alieno), leggiamo:

aga mina olen teine	ma io sono altro
ja mu käsi ammu nõrk	e la mia mano da tempo fiacca
ajan liblikana taga	inseguo come una farfalla
tüdrukut, kel käes on võrk	la ragazza che tiene in mano la rete

Siamo testimoni di alcune somiglianze con i cosiddetti *adynata* (impossibilità) trobadorici, ad esempio quelli di Arnaut Daniel (“*En cest sonnet coind' e lèri*”) – “Io sono Arnaut che cerca il vento; / caccio la lepre con il bue / e nuoto contro la corrente”. Ma ci sono anche notevoli differenze. Gli *adynata* di Arnaut nell'espressione d'amore si connettono con l'implicazione che l'amore costringe a fare cose impossibili. Così in Arnaut l'amore mescola cose possibili ed impossibili e l'“io” lirico felicemente abbina i due mondi. L'assurdo in qualche modo si risolve nel soggetto conoscitivo. Ma la retorica sovversiva di Üdi/Viiding non permette che i due o più mondi si uniscano nello stesso soggetto conoscitivo.

Spesso c'è qualche mondo ideale giustapposto a quello reale, e i soggetti di questi mondi sono alieni l'uno all'altro. L'incompatibilità di tempi, spazi e sensi del tempo si rivela ad esempio in modo eclatante nel poemetto “Kokkulepe” (Contratto), il cui titolo è già emblematico. Un contratto è una convenzione e suggerisce la presenza di due parti uguali davanti alla legge, dunque un dialogo. Quello nel “Contratto” di Üdi/Viiding è un dialogo davvero bizzarro. C'è un dialogo, ma le voci non sono marcate testualmente. Se nei testi di Üdi/Viiding l'interpunzione è comunemente molto limitata, qui non ce n'è traccia. Allo stesso tempo è importante che la forma “io” venga usata da due voci (forse addirittura da tre), il che permette di tracciare più di uno scenario:

näita tube kallis proua palun näita	ci mostri degli spazi cara signora ce ne mostri
on see tõsi et meil siin ei teki hirne	è vero che qui non avremmo delle paure
jaa kui tarvis võite teha ahjus tule	sì e se c'è bisogno potete accendere il fuoco nella stufa
ümber paigutada kergeid hiina sirme	rispostare i leggeri schermi cinesi

Nella prima stanza uno o forse due personaggi (si tratta probabilmente di una coppia) chiedono rifugio a una padrona di casa (prime due righe). Anche se non se ne conoscono le ragioni, si percepisce apprensione e paura nei richiedenti. La padrona, però, sembra tranquillizzante. Nella seconda stanza la padrona suggerisce cose che gli inquilini potranno fare, volendo, forse con una sfumatura d'ironia nella seconda riga e una curiosità ambivalente nella quarta:

tehke aknaid lahti külalisi tooge	spalancate finestre ospiti portateci
jääge sellisteks nii nagu olete	rimanete esattamente come siete ora
siia hubasus ja kodurahu tooge	accoglienza e pace portateci
muide öelge kust te pärit olete	a proposito da dove venite

Spicca l'apparente congruenza delle scelte lessicali rimate “tooge”/“tooge” e “olete”/“olete”. Eppure si percepisce una leggerissima discrepanza tra l'imperativo ottativo della seconda riga e la domanda inquisitiva della quarta, che si rafforza molto nella quarta stanza.

Lo spazio reale e concreto viene connesso con quello mitologico quando la padrona si informa sulla provenienza degli inquilini. L'uomo in cerca di rifugio sembra provenire da tutt'altro spazio e tempo:

mina proua olen pärimustest	io vengo signora dalla tradizione
minu elu on nad jälle teinud tööks	la mia vita l'hanno di nuovo avverata
elan päikesest ja hommikusest kastest	vivo del sole e della rugiada mattutina
see mu naine ta on halastajaõeks	ecco mia moglie fa l'infermiera

Dunque quell“io” non è un “io” normale di un mondo normale – che sembra venir rappresentato dalla padrona di casa – ma proviene dal mondo mitologico di un “noi/io” che è stato richiamato in vita per volontà di qualcun'altro (un “loro” infatti), o a cui è permesso di passare (tornare) da uno spazio mitologico e separato alla realtà. Naturalmente, è possibile leggere questa poesia di Üdi/Viiding (come anche quella discussa prima) meramente in chiave ideologica e vederci, ad esempio, il ritorno di una famiglia dal gulag o simili, ma questo tipo di lettura sarebbe troppo limitato e angusto. È evidente che l'immagine della casa è importantissima qui. La casa è ugualmente “la mia casa” e “un ostello di rifugio”, indipendentemente dalla funzione dell“io”. Dunque, l“io” qui è l'organizzatore del discorso a livello del significante. A livello del significato, non si trovano spazi ben definiti, o identità definite, né della padrona, né dell'uomo che proviene da un mondo illusorio, e neanche della donna di cui sappiamo solo che fa l'infermiera. Per certi versi l'atmosfera ricorda i *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) di Pirandello. Il mistero,

l'*unheimlich* della casa, dello spazio, viene suggerito già nella prima stanza quando ci si pone una domanda quasi negativa:

on see tõsi et meil siin ei teki hirme è vero che qui non avremo delle paure

Nell'ultima stanza, sicurezza, inquietudine e minaccia si susseguono in modo incalzante nella voce della padrona, terminando in una nota esistenziale:

jääge lapsed minu majja olge üüril	rimanete figliuoli nella mia casa in affitto
kui just kõhedus ei aja liikuma	se proprio il timore non vi fa muovere
on üks kõis seal akna taga müüril	c'è una certa corda di là della finestra sul muro
palun ärge minge sinna kiikuma	per favore non andate a penzolarci

Il sottosegno della sicurezza (prima riga) si connette in opposizione con il sottosegno della minaccia (terza riga). Mentre il sottosegno dell'inquietudine (seconda riga) è in rima (in armonia) con il segno della proibizione (quarta riga). Nel secondo caso l'unisono della rima si collega al contenuto unificato delle righe, nel primo caso no.

L'identificazione mancata dello spazio interno della casa è in correlazione con il pericolo dello spazio esterno. Ma il pericolo è celato e viene espresso solo nell'ipotetico "se proprio il timore non vi fa muovere", che si riferisce all'imperativo negativo "per favore non andate a penzolarci".

Come risultato s'insinua il sentimento dell'*unheimlich* che, come dimostra Freud, scaturisce dallo stesso *heimlich* (1919). Un sottosegno si collega con la sfera casalinga, sicura, tranquilla, fuori pericolo, e l'altro con la sfera della segretezza, inquietudine e minaccia.

L'effetto che risulta complessivamente è quello di un confronto dello spazio fantastico con quello crudelmente reale, ma anche fantastico e metafisico in una situazione di frontiera, per cui ciò che è fantastico sembra per certi versi meno fantastico rispetto a ciò che è "reale". Gli schermi cinesi da maneggiare non sono meno fantastici del mondo dove ci si nutre di rugiada. Üdi/Viiding è un grande maestro nel creare spazi in discrepanza. In estone "on üks kõis" (c'è una corda) è molto più di una corda e basta: c'è la connotazione di "una certa corda", per cui ho tradotto la frase in italiano proprio così. "Una certa corda" non è una corda con cui i bambini potrebbero andare a dondolare come sopra un'altalena, ma una corda con cui ci s'impicca, ad esempio.

Non affermo che le mie interpretazioni siano "giuste", "storiche", cioè "pensate" dall'autore, come forse vorrebbe qualcuno. Il mio obiettivo è piuttosto dimostrare solo le possibili vie di interpretazione dei meccanismi testuali del poeta.

2.5 - Sembra che per analizzare in modo almeno soddisfacente la retorica sovversiva di Üdi/Viiding occorra ancora una volta sottolineare il conflitto di diversi tipi di coscienza che si correla con la dinamica del dentro e del fuori.

Di solito la coscienza “midolliana”, quasi corporale, sembra essere la coscienza interiorizzata, quella individuale, mentre la coscienza riflessiva esteriore, quella culturale e collettiva. Il corpo non prende coscienza di sé come coscienza culturale. La posizione del corpo nello spazio e nel tempo è diversa dalla riflessione culturale del posizionamento del corpo. La coscienza culturale lo semiotizza tramite definite coordinate spaziali (a sinistra, a destra, al di sopra o al di sotto in riferimento a un punto d’orientamento) o su un’asse temporale rispetto a qualche altra cosa. La coscienza corporale “ha luogo” solo *hic et nunc*. Nella poesia di Üdi/Viiding si alternano continuamente lo *hic et nunc* “interno” e la loro registrazione esterna, ma spesso non si forma quasi nessuna coscienza esterna chiara e definita.

Ma con quali espedienti tecnici si ottiene questo effetto? Il meccanismo sembra essere quello di un’unificazione di sintagmi senza una gerarchia; sintagmi che non si formano nelle frasi o meglio, che qualche volta si formano come frasi e qualche volta no. Almeno non si ha un testo semioticamente coerente. Non è tanto questione di lingua parlata e lingua scritta, anche se talvolta si ricorre a questo tipo di accostamento, quanto di semiotizzazione/non-semiotizzazione della coscienza corporale e individuale. Forse si può applicare il concetto di “orizzontalità” o parlare di Üdi come esponente della cultura carnevalesca alla Bachtin (Velsker 2011).

Vediamo come esempio di sintagmazione non gerarchica due brani della poesia “Laps” (Bambino):

NB. ogni seconda riga con rientranza (‘semantica’) di 1,4 punti + dove trovi la selezione in giallo

ei ole lõppu	non c’è fine
raamatute riitul	al litigio dei libri
ka siis kui mul on	anche quando avrò
kaetud silmalaud	le palpebre chiuse
nii palju näeme	vediamo tanto
meie oma kõrvu	quanto i nostri orecchi
tao rauda seni	batti il ferro
kuni raud on kuum	finché il ferro è caldo
.....
laps rääkis müüri	il bambino parlava sul muro
seistes kindlalt jalul	stando fermo in piedi
mu kõrvakäigus sibas helihark	nello spiraglio del mio orecchio filava il diapason ¹⁰
kui loojus kuu kõik oli nagu alul	quando calava la luna tutto era come prima
needsamad puud see mereäärne park	gli stessi alberi lo stesso parco vicino al mare

Soprattutto nel primo brano non si capisce quasi per niente di cosa si parli. Il significato rimane da qualche parte tra la coscienza individuale e quella collettiva, infatti si tratta di una serie di detti che potrebbero echeggiare nell’orecchio di qualcuno. Ma nel primo brano tutto è ancora *in fieri*. È uno

stato tra linguaggio e discorso, *langue e parole*. Acquisisce qualche significato se accostato al secondo brano dove i sintagmi sono molto più definiti. Dunque c'è un tropo specifico creato dall'accostamento di un pezzo che fa pensare a una sorta di *stream of consciousness* con una diegesi “normale”¹¹, ma l'effetto è che in realtà il secondo è forse ancora più oscuro, anche se grammaticalmente normativo, e per questo il primo, nella sua “sagacia collettiva”, risulta quasi esemplare, anche se frammentario.

Finisco questa breve rassegna di alcuni aspetti della poetica sovversiva di Üdi/Viiding con il componimento “see on vōõras andumine” (è un darsi alieno):

see on vōõras andumine
andumine vōõrastele
tulen sealt kus igavesti
kõik on loomulik ja hele
aga mina olen teine
ja mu käsi ammu nõrk
ajan liblikana taga
tüdrukut kel käes on võrk
veel kord tulekumast läbi
veel kord häbi puusaluus
aga mina aga meie
kõneleme kuusepuus

è un darsi alieno
un darsi agli stranieri
vengo di là dove in eterno
tutto è naturale e chiaro
ma io sono un altro
e la mia mano da tempo fiacca
inseguo come una farfalla
la ragazza che tiene in mano la rete
ancora una volta tra il bagliore
ancora una volta l'orgoglio nel tronco
eppure io eppure noi
parliamo dall'alto del tronco

Nel testo originale si ha “l'orgoglio nell'ileo” e “si parla su un abete”. Ma risulta particolarmente interessante proprio il pernio “puusaluus/kuusepuus” che si costruisce sul chiasmo fonetico, ma non solo. L'orgoglio nel corpo (nell'ileo) è il “dentro”, la coscienza interiorizzata e individuale, il parlare “dall'alto del tronco” è l'esteriorizzazione, anche se poco semiotizzata. Nel testo estone “puus” forma una specie di cardine doppio che si apre in due diversi spazi, quasi irraggiungibili l'uno all'altro. Uno è interno, corporale, segreto, l'altro è esterno, bizzarro, collettivo, pubblico, ma in ogni modo rimane poco determinato.

In conclusione, si può dire che il titolo della raccolta *Selges eesti keeles* (In chiaro estone) è molto emblematico nella sua polivalenza e contraddittorietà. Quel “chiaro” richiede delle norme linguistiche e delle possibilità di cognizione ed espressione. Il “chiaro” può stare per “puro” nel senso non contaminato, cioè ancora vergine (“reine” nel senso benjaminiano, come letto da Bal), così come per un codice stabilito, tuttavia sottoposto a interrogatorio. E può stare anche per “ti dico in chiaro estone” nel senso di “te lo dico chiaro e tondo”. Ma è anche una locuzione molto ritmica, dove si gioca sulla soavità del detto (che non è da sottovalutare). Üdi/Viiding è perfettamente consapevole della “questione linguistica”. Sotto il titolo della raccolta si legge:

Traducendo questo libro si prega
di cambiare il titolo
secondo la lingua in cui si traduce.

Quest'allusione paratestuale fa capire che idealmente tutte le specificità testuali che scaturiscono dalle possibilità della lingua estone – l'immaginario delle espressioni idiomatiche combinato con la prosodia e la rima – dovrebbero essere cambiate partendo dalle normatività e possibilità della lingua della traduzione. Traduzione in questo senso significherebbe la trasposizione delle tensioni tra il linguaggio figurativo e la prosodia estoni e il linguaggio testuale di Üdi/Viiding (inclusi l'interrogazione e la rottura dei codici, nonché i tropi inattesi). Più che offrire testi finiti ho tentato, col presente lavoro, di spiegare i meccanismi "midolliani".

Vorrei concludere questo saggio con un'eco dell'analisi di Jurij Lotman della figura di Charlie Chaplin. Chaplin ha due parti semanticamente opposte, una parte di galantuomo e una d'accattono, ma queste parti non sono separate da una frontiera rigida: nel fare il galantuomo Chaplin sul più bello diventa il Charlie birichino, e da tutta la baraonda e i registri bassi del Charlie bracalone dalle scarpe logore, rinasce improvvisamente il galantuomo che si leva il cappello in maniera impeccabile. Una cosa del genere si percepisce nella figura poetica di Üdi/Viiding. Non è solamente questione dei due tipi di voce con cui amava spesso parlare anche in vita, ma l'alternarsi e soprattutto la rottura delle binarietà di carattere linguistico-culturale – l'individuale e il collettivo, il normativo e il selvatico, il culturale e il naturale, la coscienza corporale e la sua semiotizzazione. È essenziale che le frontiere non si mantengano e che la semantizzazione si basi sulla loro frantumazione. Quella di Üdi/Viiding è una retorica accentuatamente semantica che diventa, per un lungo periodo nella sua attività poetica, quasi uno stilema e un codice. Non c'è da meravigliarsi che si sia stancato, lui per primo, di questo *habitus*, per cui nella fase successiva, quella in cui prevale Juhan Viiding, possiamo piuttosto parlare di una poesia in chiave di retorica stilistica, e non sovversivamente semantica.

Note

* Ringrazio Daniele Monticelli per la correzione linguistica di questo saggio.

¹ La raccolta più recente di articoli, saggi e reminiscenze *Juhan Viiding, eesti luuletaja* (a cura di Marin Laak e Aare Pilv) è stata pubblicata dal Museo della Letteratura Estone nel dicembre del 2010. Il volume contiene una bibliografia comprensiva (compilata da Aare Pilv) che annovera le opere di Üdi/Viiding, le traduzioni della sua poesia tradotta in altre lingue, la lista delle canzoni eseguite sia da Viiding stesso che da altri interpreti, i suoi ruoli teatrali, le sue presentazioni televisive e teatrali, nonché articoli, annotazioni e saggi scritti sulla sua poesia.

² Per le traduzioni cfr. "Juhan Viidingu ja Jüri Üdi bibliografia" (Pilv 2010, 170-175). La traduzione russa più recente di Jelena Skulskaja nella raccolta da lei compilata (*Notchnaja*

pesnja dlja muzhskogo golosa, Canto notturno per voce maschile) è stata pubblicata nel 2011 e contiene cinquanta testi. È interessante che in base ad alcuni testi scelti e tradotti sia stato allestito nell'estate del 2012 uno spettacolo teatrale recitato da tre attori in estone (visto che il poeta avrebbe vietato alle donne di recitare la sua poesia) e tre attrici in russo.

³ Infatti, Jelena Skulskaja, scrittrice e traduttrice di Üdi/Viiding, ricorda che quando mostrava al poeta alcune traduzioni dei suoi testi, lui faceva finta di non capire che fossero traduzioni dei suoi componimenti, prendendoli per scritti originali.

⁴ Curiosamente de Saussure sbaglia l'ortografia del verbo *durchbleuen*; *durchblauen* non esiste nei dizionari. Il nesso grafico *eu* dovrebbe essere pronunciato come [oi]. Possibilmente c'è un'associazione con il francese.

⁵ È interessante notare che in estone "teine" significa sia "secondo" che "altro".

⁶ "Hiiu" è un quartiere residenziale tranquillo di Tallinn.

⁷ Nel senso di "dolci".

⁸ Nikolai von Glehn (1841-1923), fondatore della cittadina di Nõmme, ora quartiere di Tallinn che contiene anche il quartiere di Hiiu, fece costruire un castello con un bellissimo parco. Il Castello e il Parco di Glehn sono ancora oggi un posto popolare di divertimento e ricreazione.

⁹ La ripetizione delle parole tende a interrogare il loro significato e a svuotare il significante dei significati. Potrebbe incoraggiare la lettura nella chiave dell'*unheimlich*.

¹⁰ In estone nella frase "mu kõrvakäigus sibas helihark" si gioca sulla somiglianza tra "helihark" (diapason) e "kõrvahark" (forbicina – insetto dei dermattteri).

¹¹ La seconda parte, quella "diegetica", sintatticamente "corretta", contiene altre due stanze non riportate in questo testo.

Riferimenti bibliografici

- Bal Mieke (1998), *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- Benjamin Walter (1969), "The Task of the Translator" ("Die Aufgabe des Übersetzers, 1923"), in Id. (ed.), *Illuminations. Essays and Reflections*, with an Introduction by H. Arendt, trans. by H. Zohn, New York, Schocken Books.
- Freud Sigmund (1919), "Das Unheimliche", in *Imago. Zeitschrift für Anwendungen der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, V, 297-324. Accessibile alla pagina web: <<http://archive.org/details/dasunheimliche34222gut>> (10/2012).
- Jakobson Roman (2003; [1956]), *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*, in M. Gottdiener, K. Boklund-Lagopoulou, A.Ph. Lagopoulos (eds), *Semiotics*, vol. I., London-Thousand Oaks-New Delhi, Sage Publications, Chapter 7. Accessibile alla pagina web: <<http://studio.berkeley.edu/coursework/moses/courses/texts/auteur-genre/Aphasia.pdf>> (09/2012).
- Krull Hasso (1998), "Jüri Üdi, Juhan Viiding ja eesti luule" (Jüri Üdi, Juhan Viiding e la poesia estone), in Üdi Jüri e Viiding (1998), 585-620.
- Laak Marin, Pilv Aare, a cura di (2010), *Juhan Viiding, eesti luuletaja. Artikleid, esseid, mõtisklusi* (Juhan Viiding, poeta estone. Articoli, saggi, riflessioni), Tartu, Eesti Kirjandusmuuseumi Teaduskirjastus.
- Lotman Mihhail (1994), "Teksti taga: märkmeid Tartu semiootika filosoofilisest taustast" (Dietro il testo: appunti sul background della semiotica tartuense), in *Keel ja Kirjandus* 10, 592-597. Ristampata in M. Lotman (2012), *Struktuur ja vabadus I. Semiootika vaatevinklist* (Struttura e libertà I. Dal punto di vista semiotico), Tallinn, TLÜ Kirjastus, 125-137.

- Lotman Yuri (1990), *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trans. by A. Shukman, Bloomington-Indianapolis, Indiana UP.
- Pilv Aare (2010), "Juhan Viidingu ja Jüri Üdi bibliograafia" (Bibliografia di Jüri Üdi e Juhan Viiding), in Laak, Pilv, a cura di (2010), 162-221.
- Ploom Ülar (2010), "Juhan Viidingu luule ruumide geneesi seletamise katse *Selges eesti keeles* näitel" (La genesi degli spazi nella poesia di Juhan Viiding. Tentativo di interpretazione a partire da *Selges eesti keeles* [In chiaro estone]), in Laak Pilv, a cura di (2010), 81-94.
- (2011), "Some Aspects of Subversive Rhetoric in Juhan Viiding's Poetry", *Interlitteraria* 16/1, 137-159.
- de Saussure Ferdinand (1974), *Course in General Linguistics (Cours de linguistique générale, 1915)*, ed. by Ch. Bally, A. Sechehaye, A. Riedlinger, trans. by W. Baskin, New York, Fontana/Collins.
- Todorov Tzvetan (1977), *La letteratura fantastica (Introduction à la littérature fantastique, 1970)*, trad. di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti.
- Üdi Jüri (1974), *Selges eesti keeles* (In chiaro estone), Tallinn, Eesti Raamat.
- Üdi Jüri e Viiding Juhan (1998), *Kogutud luuletused* (Tutte le poesie), a cura e con una postfazione di Hasso Krull, Tallinn, Tuum.
- Velsker Mart (2011), "Kindral, aadlik ja Jüri Üdi", in Laak Pilv, a cura di (2010), 95-100.

Letteratura comparata e letteratura mondiale Verso una coesistenza simbiotica*

Jüri Talvet

Università di Tartu, Estonia (<juri.talvet@ut.ee>)

Traduzione di Valentina Milli

Abstract

This article claims that Comparative Literature has really never played a pivotal role in the field of literary studies, yet, at the same time, specialized studies of separate national literary traditions have not been able to fill the gaps in the understanding of literary creation as a broader cultural phenomenon influencing – though often “invisibly” – the world-view of entire societies. There is an urgent need to establish a fruitful dialogue between comparatists and scholars specialized in the area of national literatures. Furthermore, scholars from “central” and “peripheral” cultures should establish a steady dialogue in order to provide broader contexts and new insights into their research and keep the canon of world literature open to new and old works and authors.

Keywords: comparative literature, world literature, literary canon, central and peripheral literatures, literary criticism

Una delle ipotesi del mio articolo è che la Letteratura comparata non ha mai occupato una posizione centrale nel vasto campo degli studi letterari, eppure, al tempo stesso, studi specialistici di molte tradizioni letterarie importanti non sono stati in grado di colmare le numerose lacune nella comprensione della creazione letteraria intesa come fenomeno culturale che influenza (spesso “in modo invisibile”) la visione del mondo e gli orientamenti assiologici di intere società e di vaste comunità di persone. Del resto, neppure la teoria letteraria ha saputo colmare il vuoto, e sembra invece oscillare tra due estremi che si muovono dalle teorie formali agli approcci sociologici. Entrambi questi approcci sono però uni-dimensionali, e non sono in grado di spiegare l'essenza del lavoro letterario o del fenomeno letterario nel contesto interculturale più ampio. Inoltre, la teoria letteraria si sta rapidamente trasformando in una disciplina fine a se stessa, in una riflessione autoreferenziale quasi del tutto priva di contatti con i processi storici e con il rinnovamento che sta avvenendo nella letteratura mondiale.

Al di là delle divergenze tra letteratura comparata/mondiale e letterature nazionali, tra creazione letteraria e critica letteraria dei “centri” e delle “periferie”, tra nazioni “grandi” e nazioni “piccole”, tra creazione letteraria e scienza letteraria, recentemente sembra sia emersa anche una scissione tra letteratura comparata e letteratura mondiale. Da un lato vi è un approccio pragmatico (evidente negli ultimi libri di David Damrosch) che tende ad inserire sotto l’etichetta di “letteratura mondiale” opere disponibili in traduzione inglese che, quindi, sono entrate a far parte della letteratura anglofona e hanno ottenuto riconoscimento critico e accademico nei paesi occidentali più importanti, soprattutto Stati Uniti e Gran Bretagna. Dall’altro lato, questo stesso approccio pragmatico è stato criticato da un gruppo di noti comparatisti (tra cui Dorothy Figueira e Gerald E. Gillespie) secondo i quali insegnare e studiare la “letteratura mondiale” nell’ambito degli studi di anglistica e anglofoni implicherebbe una grave semplificazione e auto-restrizione del campo della letteratura comparata.

In questo articolo svilupperò alcune idee espresse nei miei studi precedenti (2005a; 2005b, 46-56) alla luce delle teorie di Yuri M. Lotman. In particolare mi muoverò a partire dal cosiddetto periodo “semiosferico” del pensiero lotmaniano (1992). Mettendo in relazione i “centri” culturali, le “periferie” e i “confini”, il “proprio” (sé) e l’“altro” (l’alieno), proporrò un approccio “simbiotico” con lo scopo di riconciliare le opposizioni estreme e di stabilire un dialogo che rafforzi la posizione della letteratura comparata e di quella mondiale nel vasto campo degli studi umanistici. L’interazione tra letteratura comparata e mondiale sarebbe immediatamente necessaria per poter superare la frammentazione tra i vari settori della ricerca letteraria e culturale, e per limitare la diffusa applicazione meccanica della teoria a fenomeni selezionati in maniera arbitraria e senza nessuna rilevanza per i processi culturali, psicologici e sociali che si stanno sviluppando nel mondo.

Inoltre, una volta che la letteratura mondiale e la letteratura comparata potranno essere “riconciliate”, occorrerà stabilire un dialogo produttivo tra comparatisti e studiosi specializzati nell’area delle letterature nazionali. Non vi è niente di preordinato, definito e finito nel canone della letteratura mondiale, né nel canone delle letterature nazionali. È compito soprattutto dei comparatisti arricchire la ricerca delle letterature nazionali fornendo loro un contesto di comparazione ampio quale è quello della letteratura europea e mondiale. Gli studiosi dei “centri” e delle “periferie” tradizionali dovrebbero in questo senso instaurare un dialogo sistematico, per fornire nuovi approfondimenti sulle letterature nazionali e per mantenere il canone della letteratura mondiale aperto sia ad opere che autori vecchi e nuovi. Procedendo in questa direzione, si potrà contribuire al rinnovamento delle fondamenta della cultura mondiale che oggi, invece, risulta una sfida persa da parte delle scienze (più o meno) rigorose che si limitano a ripetere meccanicamente i propri metodi.

1. *A proposito della terminologia. Qual è stato il significato di “letteratura straniera” (зарубежная литература) nell’ex Unione Sovietica?*

“Letteratura comparata” e “letteratura mondiale” (da qui in poi abbreviate LC e LM) sono concetti la cui storia risale al XIX secolo. L'introduzione del termine *Weltliteratur* da parte di Johann Wolfgang Goethe nel 1827 è ben nota, e costituisce il punto di partenza della successiva concettualizzazione del fenomeno. All'inizio del XXI secolo, questo termine sembra essere stato riattivato, specialmente perché nelle università statunitensi è emerso un nuovo approccio pragmatico al canone della LM. D'altra parte la LC, che ha avuto origine nell'Europa centrale e orientale, è diventata un campo di ricerca riconosciuto a livello mondiale sebbene nei paesi occidentali la “morte” della LC fosse stata dichiarata numerose volte, sia da parte dei portavoce di ambiti accademici strettamente specialistici, che da parte degli esponenti di varie correnti degli studi umanistici (LiXia 2011, 6). È un dato di fatto che l'ICLA (International Comparative Literature Association) rimane una delle maggiori organizzazioni a livello mondiale che riuniscono ricercatori di letteratura e cultura. Inoltre, in alcuni paesi asiatici, in particolare la Cina, la LC, invece di indebolirsi sta recuperando nuove energie (LiXia, 6-7), mentre nei paesi dell'Europa centrale e orientale (tra i quali Slovenia, Slovacchia, Romania, Lituania) un'importante attività sulle LC si sta sviluppando a livello universitario.

La mia intenzione non è quella di “modificare” la storia della LC e della LM, piuttosto quella di meditare sulla situazione attuale di entrambe, sia dal punto di vista istituzionale che accademico. Malgrado si possa pensare che un significativo non influenzi il contenuto di un campo di indagine, in realtà è proprio ciò che avviene, anche più di quanto si possa immaginare. Ho iniziato a insegnare Storia della Letteratura occidentale all'Università di Tartu nel corso degli anni settanta. Durante quasi tutto il periodo sovietico tale insegnamento (materia o curriculum), presente in quasi tutte le università dell'ex Unione Sovietica e letteralmente chiamato *зарубежная литература*, era sinonimo di tutta la letteratura prodotta fuori dai confini dell'URSS, mentre la letteratura scritta in russo e in altre lingue dell'URSS non veniva mai inclusa in questo concetto. In pratica, il curriculum – a grandi linee un corso uniforme il cui programma era stabilito, elaborato e validato a Mosca – includeva, essenzialmente, il canone della Letteratura occidentale, con alcuni riferimenti alle letterature dell'Europa orientale. La Letteratura classica greca e romana veniva insegnata a parte, da *зарубежная литература*, mentre le letterature orientali erano insegnate in poche università o istituti dei centri principali come Mosca e Leningrado (San Pietroburgo). L'insegnamento della Letteratura russa avveniva in maniera estensiva, come un fenomeno specifico. Infatti, Yuri M. Lotman, filosofo e semiologo di fama mondiale, ha lavorato per la maggior parte della sua vita a Tartu in qualità di professore di Letteratura russa. Al contempo, la letteratura estone veniva insegnata in modo approfondito, separatamente, solo agli studenti di Filologia estone.

Per quanto concerne il canone della Letteratura occidentale – che era materia obbligatoria per tutti gli studenti di Filologia in ogni università sovietica indipendentemente dal loro indirizzo di studi – esso includeva gli autori principali e le loro opere, dal Medioevo fino al XIX secolo. Invece, tutta una serie di scrittori occidentali, generalmente etichettati come “modernisti”, furono dichiarati “decadenti” e omessi dalla Letteratura moderna *zarubežnaja literatura* (XX secolo): la sintetica caratterizzazione che veniva offerta su questi autori era di fatto adattata al punto di vista marxista con una concomitante enfaticizzazione delle loro “qualità negative”. Le loro opere non potevano essere lette dagli studenti sovietici, dato che la traduzione nelle lingue dell’URSS era sottoposta a severe restrizioni (Egläja-Kriststone, 2012).

L’intero processo di ricezione della letteratura occidentale nell’ex URSS è ancora poco o per niente esplorato e costituisce un’ampia area di indagine e una notevole sfida per i comparatisti. Trarre delle conclusioni a partire da una o due aree linguistiche dell’URSS sarebbe fuorviante. Si veda ad esempio l’esperienza estone: fino al 1988, ovvero fino al secondo anno della *perestrojka* di Gorbaciov, un volume contenente tre romanzi di Kafka non poteva essere pubblicato in Estonia, ma, piuttosto sorprendentemente, un libro di racconti di Kafka (incluso *La metamorfosi*) era apparso in traduzione estone “già” nel 1962 e il romanzo kafkiano più cupo, *Il processo* (insieme al lungo saggio “Kafka” di Roger Garaudy), era stato pubblicato nel 1966. Anche le prime due collezioni di storie fantastico-intellettuali di Jorge Luis Borges erano state tradotte in estone già nel 1972 e nel 1976. In quegli anni, le opere dello scrittore argentino non erano ancora state tradotte in russo: questo dato si rivela in contrasto con l’idea diffusa secondo cui tutta la letteratura occidentale tradotta nelle lingue dell’URSS dovesse obbligatoriamente essere preceduta dalle rispettive traduzioni in russo.

2. Dalla zarubežnaja literatura alla letteratura mondiale e alla letteratura comparata

Tornando alla questione terminologica, verso la fine degli anni ottanta all’Università di Tartu, in condizioni indiscutibilmente più liberali rispetto ai decenni precedenti, decidemmo di sostituire il nome del nostro campo di studio – *zarubežnaja literatura* o *väliskirjandus* (trasposizione estone del termine russo, “Letteratura straniera”) – con una denominazione “nuova” per il nostro contesto e, si potrebbe dire, coraggiosa: *maailmakirjandus* (“Letteratura mondiale”). L’obiettivo del cambiamento era di rimuovere i confini che fino a quel momento avevano tenuto in disparte le letterature prodotte dalle nazioni dell’URSS rispetto al resto della LM. Naturalmente, poiché il nostro gruppo era costituito da un ristretto numero di professori, in realtà continuammo a tenere corsi sui fenomeni e sugli autori principali della letteratura occidentale.

Quando, all’inizio degli anni novanta, l’Estonia riconquistò l’indipendenza politica e la sovranità statale, e improvvisamente i suoi contatti con i

paesi occidentali divennero intensi sia in ambito accademico che istituzionale e amministrativo, nelle pubblicazioni in inglese iniziammo a utilizzare il termine “Letteratura comparata”, che ritenemmo sufficientemente “internazionale” e adeguato al nostro tipo di attività. Se ricordo bene, a quell’epoca in nessun’altra università, a parte Tartu, era attiva una cattedra di LM. La denominazione da noi introdotta aderiva pienamente all’orientamento principale dell’attività di ricerca che svolgevamo nel nostro ateneo. Nel 1994 fondammo l’Associazione Estone di Letteratura Comparata, membro dell’ICLA. I nostri studiosi iniziarono a partecipare alle attività dell’organizzazione internazionale. Al tempo stesso, introducemmo dei cambiamenti nei corsi di insegnamento sul canone della letteratura occidentale tra cui, in prima istanza, la presentazione della letteratura come fenomeno interculturale. Lo stesso principio fu introdotto nella stesura dei manuali scolastici e universitari di LM, i quali non venivano più organizzati secondo il duplice criterio di “letteratura nazionale” e “lingua nazionale” (ovvero presentando rassegne separate di letteratura inglese, francese, tedesca, spagnola ecc., come invece era stata la pratica corrente nell’URSS sia nello studio che nell’insegnamento della “Letteratura straniera”). La nuova impostazione dei testi di studio prevedeva capitoli sul Rinascimento europeo e la poesia barocca, sull’Illuminismo e il romanzo romantico con i suoi diversi sottogeneri, sulla poesia simbolista e modernista, sull’importante fenomeno della prosa naturalistica e di quella realista, sulla grande rottura e sperimentazione dei Modernisti iniziata con la Prima Guerra Mondiale, e così via. La caratteristica nuova e peculiare di questi manuali risiedeva nel fatto che i fenomeni letterari e culturali venivano mostrati e descritti in modo comparativo, trascendendo i confini nazionali e linguistici.

Abbiamo quindi introdotto una sorta di “ibridazione” della LC e della LM. Attualmente, i corsi generali si incentrano su un canone letterario aperto alla comparazione sistematica tra letteratura e storia occidentali. Mi pare non sia un’esagerazione sostenere che questi corsi di nuova impostazione siano in grado di trasmettere, di “insegnare”, le linee guida della storia culturale occidentale, proprio grazie al ruolo fondamentale – “multifunzionale” – che la letteratura riveste nella formazione dell’autocoscienza morale e sociale di tutte le comunità. Tuttavia, consapevoli del fatto che non riusciamo ad insegnare “tutto” e che in questi corsi di ampio orizzonte non possiamo entrare nello specifico, proponiamo seminari di approfondimento su temi specialistici che a loro volta vengono esaminati, comunque e il più possibile, secondo il principio della comparatistica letteraria.

3. Uomini di scienze che hanno bisogno di discipline umanistiche

I nostri programmi di studio all’Università di Tartu sono ben lontani dall’essere perfetti. Eppure, negli ultimi anni ho potuto constatare che i corsi di LM/LC non sono frequentati solo da studenti per i quali si tratta di esami

obbligatori, ma anche da studenti che si occupano di filosofia, semiotica, storia, psicologia o addirittura di materie di ambito scientifico tra cui la biologia e la fisica. Gli studenti quindi sentono il *bisogno* di completare la loro formazione con una conoscenza culturale che le loro aree disciplinari non offrono.

Negli ultimi tempi, nelle università dell'Europa occidentale si era registrata una tendenza verso l'interdisciplinarietà, che era semplicemente un modo per rendere le discipline umanistiche più simili alle scienze, saturandole con elementi tipici delle scienze tecnologiche. Questa tendenza ora sembra esaurita. In effetti, la maggior parte dei corsi "interdisciplinari" erano stati organizzati in modo artificiale, senza tener conto della specificità dei singoli ambiti coinvolti e senza prendere in considerazione il peculiare ruolo morale e spirituale che le discipline umanistiche ricoprono in tutte le società. A questo punto nasce la domanda: per quale motivo non riusciamo a pensare, a livello universitario, ad una sfida radicalmente nuova, la cui esigenza, in particolare in un periodo di crisi globale come quello attuale, non dovrebbe più essere taciuta? Gli scienziati e gli studiosi degli ambiti tecnologici hanno *realmente* bisogno di un supporto morale e culturale che può essere fornito solo dalle discipline umanistiche rese *concretamente* attive.

In altre parole la domanda è: perché i dipartimenti di letteratura comparata e letteratura mondiale non diventano centri didattici fondamentali finalizzati a offrire corsi di *storia culturale mondiale comparata* per tutti gli studenti universitari, indipendentemente dal loro ambito scientifico? La sfida è notevole visto che una risposta positiva presupporrebbe l'introduzione di una *formazione speciale* e l'ampliamento del corpo insegnante di LC e di LM, con i relativi costi. Per contro, i vantaggi derivanti dal cambiamento della coscienza sociale e morale dei giovani e dei futuri studiosi sarebbero incomparabilmente maggiori rispetto all'investimento che una simile riforma radicale richiederebbe in termini di denaro.

4. Vergleichende Literaturwissenschaft, *letteratura comparata* e littérature comparée

Occorre fermare l'attenzione anche sull'uso dei termini (o dei significanti esterni) di *letteratura comparata* e di *letteratura mondiale*. Le denominazioni utilizzate nelle grandi aree linguistico-culturali per indicare il tipo di lavoro svolto dai letterati comparatisti mostrano differenze significative, anche se non del tutto evidenti.

L'inglese *comparative* ha il suo corrispettivo nel russo *sравнител'nyi* (*сравнительное литературоведение*), il tedesco *vergleichende* (*vergleichende Literaturwissenschaft*) esprime una sfumatura lievemente diversa, in tutte e tre le lingue l'aggettivo viene applicato a un soggetto che è impegnato a comparare degli oggetti. Fino a tempi recenti, la cultura di lingua inglese ha rifiutato di riconoscere la ricerca letteraria come un'attività scientifica; d'altra parte, il fatto che nel termine inglese non sia presente la componente *science* implica che

comparative literature suoni “liberale” e “anti-scientifico”. Inoltre, risulta poco chiaro cosa si intenda per *literature*: appartiene all’oggetto ricercato oppure al soggetto che ricerca? O ad entrambi, allo stesso tempo? I tedeschi e i russi hanno eliminato questo tipo di ambiguità introducendo la parola “scienza” o “ricerca”: rispettivamente *vergleichende Literaturwissenschaft* e *сравнительное литературоведение*.

Nelle tre lingue romanze più diffuse, in francese, spagnolo e italiano, l’enfasi viene spostata dalla LC all’oggetto, quindi l’ambito di interesse viene denominato, rispettivamente, con il termine di *littérature comparée*, *literatura comparada* e *letteratura comparata*. Nella misura in cui la disciplina viene esplicitamente definita come letteratura *comparata* (oppure viene trattata *in modo comparativo*), la ricerca, a sua volta, implicitamente, viene messa in opposizione ad altre tipologie di ricerca letteraria, nelle quali l’oggetto di studio viene esaminato in modo isolato rispetto agli altri oggetti.

Probabilmente, nel passato, i problemi di terminologia qui sollevati erano meno visibili. In ogni caso, oggi, di fronte alla forte tendenza ad avvicinare le discipline umanistiche alle scienze, i termini di LC/LM potrebbero comunque non essere in grado di rendere trasparente l’identità del campo di indagine di riferimento. Se nella denominazione l’accento viene posto sulla scienza – come avviene in tedesco, russo e, sotto la loro diretta influenza, anche in estone (*võrdlev kirjandusteadus*) – allora ci si deve chiedere come tale scienza si differenzi dagli altri discorsi teoretici applicati alla letteratura. Il punto è che il principio di comparazione può essere applicato a qualsiasi corrente di pensiero collegata all’analisi letteraria, a qualsiasi ambito di studio: si potrebbe in effetti parlare di Semiotica comparata, Studi traduttologici comparati, Filosofia comparata, Narratologia comparata, Epistemologia comparata, ecc. L’etichetta “comparato”, per analogia con LC, è già stata introdotta in alcuni campi disciplinari, ad esempio in quello delle scienze della politica (Scienze politiche comparate) e in quello delle scienze economiche (Economia comparata), e forse in altri ancora.

“Comparato” ha dunque una certa attrattiva come termine accademico. Se nell’ambito della ricerca letteraria si pone un problema terminologico, esso deriva dal fatto che la disciplina di Scienza letteraria comparata *per sua istituzione* risulta in antagonismo con quella di Teoria letteraria (generale): la teoria di norma è parte inalienabile delle scienze quindi si pone la domanda se la Scienza letteraria comparata non debba essere vista come parte integrante della Teoria letteraria; in altre parole, se la comparatistica viene definita come *scienza*, perché avrebbe bisogno di autonomia? In effetti, in numerose università europee, tra cui quelle spagnole che meglio conosco, la teoria letteraria e la LC sono associate nella stessa unità scientifica e organizzativa, si collocano nello stesso dipartimento o istituto. Il punto è, però, che nell’unione scientifica tra teoria e comparatistica, almeno per quanto mi è permesso di capire, la teoria letteraria lascia poco spazio alla comparatistica. È significativo che – laddove a certi aspetti della LC, come

ad esempio i contatti tra letteratura e le altre arti, viene assegnata una minima, sporadica presenza – la finalità principale della LC e, quindi, l’insegnamento e lo studio di fenomeni letterari nel contesto trans-nazionale e trans-linguistico della cultura mondiale e della LM, vengono generalmente disattesi.

5. *I fattori edafici della letteratura comparata*

L’uso del termine LC in cui – come nelle lingue romanze – viene posta l’enfasi sul campo di indagine ovvero sul fattore edafico (terreno, suolo), apparentemente garantirebbe la soluzione alle ambiguità interpretative e ai dilemmi citati nel precedente paragrafo. In realtà, se si pensa al fatto che un dipartimento universitario si chiama Letteratura francese o Letteratura estone quando in esso, evidentemente, si insegna e si fa ricerca sulla letteratura francese o estone, l’attributo *comparée* (che tra l’altro non sempre può essere adattato con facilità a lingue non romanze) lascia intravedere un margine di ambiguità. Perché alla ricerca e allo studio di una letteratura nazionale non dovrebbe essere applicato un approccio comparativo? Che cosa distingue la LC dalla Letteratura francese ed estone? È fatto noto che negli ultimi anni – apparentemente sotto l’influsso della LC e della LM – sempre più elementi comparativi sono stati introdotti nella ricerca e nell’insegnamento delle letterature nazionali.

In base alle mie conoscenze, fino ad una quindicina di anni fa, l’Università di Stoccolma concentrava tutta la ricerca e tutto l’insegnamento di letteratura in un unico dipartimento chiamato, con una notevole parsimonia di parole, Dipartimento di Letteratura. Esso riuniva sia docenti e ricercatori di Svedese che quelli di Letteratura mondiale (straniera) e comparata, mentre Storia della letteratura e Teoria venivano tra loro associate. Secondo me, tutto ciò di cui ha bisogno un’università in qualsiasi parte del mondo è proprio questa *unità strutturale*: un centro accademico che dia la possibilità di fare ricerca letteraria nei suoi più ampi contesti e, allo stesso tempo, garantisca le condizioni per un’indagine dettagliata dei fenomeni letterari individuati quali fattori sostanziali della cultura nazionale, intesa nelle sue dimensioni linguistiche e sociali.

Ma il dipartimento di Stoccolma ha cambiato nome, attualmente si chiama Dipartimento di Letteratura e di Storia delle idee. Non è compito mio sollevare ai colleghi svedesi il problema della ridondanza nel nome del loro dipartimento. Allo stesso tempo sono consapevole del fatto che la maggior parte dei cambiamenti nelle università sia legato a persone mosse da ambizioni burocratiche e di potere invece che da un reale impegno per la ricerca e l’insegnamento. Con l’esempio svedese intendo soltanto illustrare la tendenza generale delle università europee a danneggiare la posizione delle discipline umanistiche attraverso l’introduzione di elementi di frammentazione. Dietro l’orientamento apparentemente nobile della ricerca “interdisciplinare” vi è, nella mia visione delle cose, un’evidente strategia per indebolire l’autonomia delle discipline umanistiche e trasformarle in una sorta di “appendice”, in un “mendicante” delle scienze “vere” o “dure”.

6. *Futuri dipartimenti universitari di Storia della sensibilità, della passione e dell'amore?*

La combinazione di Letteratura con Storia delle idee potrebbe anche essere ulteriormente arricchita: perché non parlare di Dipartimento di Letteratura e Storia della sensibilità, della passione e dell'amore? Veramente qualcuno pensa che la Letteratura mondiale abbia meno a che fare con le passioni e l'amore che con la ragione e le idee? Il valore della letteratura – come esempio di creazione artistica – risiede nella sua “essenza stratificata”. La letteratura è il *climax* di una creazione simbiotica nell'arte: è al contempo filosofia, psicologia, storia, antropologia, sociologia, estetica, etica, linguistica e molto di più. È essa stessa largamente interdisciplinare, a meno che non vengano deliberatamente ristrette le sue prospettive e ridotto il suo significato imponendole formalmente o sociologicamente un tipo di ricerca e di insegnamento *parziale*.

Nel suo effetto generale, la letteratura ha una grande capacità di influenzare la coscienza di intere società, agendo per mezzo di immagini sensuali e infiltrandosi nella nostra coscienza diurna e notturna. Parallelamente però, i media, manipolati da strategie economico-politiche, sono oggi impegnati in sforzi enormi per allontanare la letteratura dall'arena sociale. La “grande letteratura”, con le sue attitudini alla critica morale e sociale, viene percepita come un “pericolo” per il *business* triviale, che in tutto il mondo è gestito da una prepotente ideologia maschile.

Nel passato, per interi secoli, la letteratura è stata il campo della filosofia e dell'ideologia nel quale *l'altro* tradizionale (la donna, le persone socialmente e razzialmente soggiogate) ha conquistato una voce forte, controbilanciando i capisaldi dell'ideologia maschile occidentale, ovvero il “progresso” e il “profitto”, di per sé razionali e mai devianti dalla “linea retta”.

Compito e responsabilità della critica letteraria e della filosofia della letteratura sono di riconoscere e di far riconoscere la letteratura come fenomeno storico e sociale. La posizione fondamentale della LC e della LM in questa attività di interpretazione deriva dal loro oggetto di studio che non può essere né isolato né identificato in modo esatto. Anche se la LC come nozione non è stata nominata da Goethe o da altri scrittori-filosofi tedeschi nel periodo del Romanticismo, il concetto di LM poteva emergere soltanto dallo stretto legame filosofico tra “sé” e “altro”, “proprio” e “altrui”, ovvero dall'apertura dello spirito europeo verso il mondo della creazione intesa nella sua totalità. Vi è quindi un terreno ampio ed eterogeneo condiviso dalla LM e dalla LC: LM significa stabilire un canone di autori e opere di grandezza mondiale, LC – pur essendo l'elemento costitutivo della definizione del canone – designa il ruolo-chiave nel mantenimento del canone in uno stato di apertura e di “dibattito permanente”, imperniato sulla ricerca e la (re)interpretazione. In quest'ottica sarebbe decisamente sbagliato tentare di stabilire un canone di LM per il futuro, determinare le opere che appartengono alla LM o le opere destinate a rimanere nelle remote oscurità della letteratura nazionale. È del tutto evidente che ogni prassi nazionale di insegnamento della LM dipenda

fortemente dall'accessibilità dei testi letterari in traduzione, dalla qualità della traduzione, dalla conoscenza linguistica degli studenti e degli studiosi, ecc. Dovremmo partire dall'idea che ciò che insegniamo e ciò su cui si fa ricerca in quanto LM è un canone provvisorio e niente affatto definitivo o chiuso.

7. *Identificare gli obiettivi della Letteratura comparata*

La LC ha molteplici aspetti, anche quelli che sono stati denominati “interdisciplinari”. Indubbiamente, le comparazioni tra opere di diversi settori dell'arte – che condividono intenzioni, filosofia, principi creativi, ecc. – possono essere particolarmente produttive. Tuttavia, ritengo che il campo d'azione principale della LC debba rimanere quello della letteratura stessa. Si tratta di un campo molto vasto, che include tutti i processi sia inter-letterari che intra-letterari e anche quelli infra-culturali. Dal mio punto di vista, la LC significa innanzitutto e soprattutto fare ricerca nell'ambito delle opere e dei fenomeni letterari in contesti che trascendono (ma che in nessun caso abbandonano!) una determinata *area nazional-linguistica di cultura*.

Vorrei enfatizzare in modo particolare la responsabilità degli studiosi di LC per quanto riguarda lo *studio della ricezione della LM* (sia sul versante dei suoi canoni attivi e passivi già esistenti, sia su quello del suo canone potenziale). È del tutto ovvio che tale studio non può essere portato avanti da ricercatori che si definiscono esclusivamente come specialisti di una letteratura nazionale (che può coincidere o non coincidere con la loro appartenenza nazional-linguistica) e che rivela innanzitutto la propria identità. Il ricercatore di LC dovrebbe conoscere molto bene sia i processi interculturali su vasta scala, che la cultura e la letteratura di una specifica area nazional-linguistica. La conoscenza linguistica di uno studioso di LC certamente non sarà illimitata, tuttavia, la frequentazione di molte lingue oltre a quella materna costituirà una premessa indispensabile per la sua attività.

La storia della traduzione rappresenta un capitolo a sé nella prassi della *ricezione* (ovvero nella *trasmissione interculturale*). Questo ambito richiede una preparazione linguistica ancora più specifica: per raggiungerla, gli studiosi di letteratura nazionale, LC e LM dovrebbero unire le loro competenze e le loro energie.

Nella prospettiva diacronica della LC, è difficile concepire e realizzare una storia letteraria “perfetta”. Le ragioni sono molteplici. Nessun gruppo internazionale di ricerca è in grado di comprendere nella necessaria ampiezza e profondità tutte le culture coinvolte: nei casi più riusciti, le storie letterarie scritte collettivamente sono delle compilazioni di frammenti di storie letterarie nazionali. Lo studioso letterario, se è di talento, ha un proprio *stile*: sembra impossibile formare un gruppo di ricerca che disponga, per ciascuno dei periodi storici trattati, di studiosi maturi e, per l'appunto, dotati di talento e di uno stile proprio. È relativamente semplice tracciare una storia letteraria sotto forma di storia delle idee: una tale storia, comunque, rappresenterebbe soltanto una sorta di “extra-storia”, qualcosa che si sviluppa sopra la linea del tempo e che

lascia nascosta – per dirla con lo scrittore e filosofo Miguel de Unamuno – la “infra-storia” delle passioni e delle tragedie umane.

Per cogliere la varietà di narrative che collegano le “extra-storie” con le “infra-storie”, lo studioso di LC dovrebbe essere dotato di una particolare sensibilità (che prima abbiamo indicato come *talento e stile*), indispensabile per preservare la distinzione tra letteratura come creazione originale o primaria e metaletteratura come meditazione sulla letteratura. Non a caso, all’apice di una delle più grandi “esplosioni” creative europee in letteratura e allo stesso tempo dell’emergere della LM, nel tempo di Goethe, i critici letterari più produttivi furono gli scrittori. Se privo di *sensibilità*, lo studio letterario finisce per ignorare o sottovalutare importanti segmenti della creazione letteraria, ad esempio la poesia e, in modo particolare, la poesia lirica. Naturalmente, ogni storia letteraria porta le impronte digitali del suo tempo. D’altra parte, per dirla in sintesi estrema, far trasformare le attitudini estetiche predominanti nella propria epoca o la propria ideologia in una piattaforma esclusiva di storia letteraria, comporta inevitabilmente una sostanziale distorsione della realtà creativa.

Chi crea il canone della LM? Sono ben lungi dal condividere l’asserzione di Roland Barthes e di altri sulla “onnipotenza della critica”, mi sembra tuttavia un dato oggettivo che i teorici letterari più capaci (più *sensibili*), grazie al dialogo intenso che conducono con il lavoro degli scrittori di talento, siano anche coloro che maggiormente contribuiscono alla formazione dei canoni letterari, quindi senz’altro anche a quello di LM. Il loro impegno è coadiuvato in modo sostanziale dal lavoro dei traduttori che si muovono in una grande varietà di spazi culturali. I temi centrali vengono quindi inclusi nei programmi di studio delle scuole secondarie e delle università, mentre la ricerca e la discussione critica vengono realizzate sia in riviste accademiche che nell’ambito di periodici di larga diffusione.

Nella formazione del canone intervengono diversi fattori “esterni”. I media visivi, specialmente la televisione, ricoprono un ruolo importante, ma in modi del tutto imprevedibili e pieni di rischi. I premi letterari (analogamente ad altri avvenimenti personali occasionali) possono determinare la possibilità per uno scrittore (specialmente mentre è ancora in vita) che venga consacrato nel canone passivo o attivo della LM. Evidentemente, gli scrittori che pubblicano nelle lingue più diffuse a livello internazionale sono avvantaggiati rispetto agli scrittori che, a causa di barriere linguistiche, sono molto spesso destinati a occupare uno spazio solo nella “seconda” categoria dei canoni, in quella delle letterature nazionali.

8. *Il canone attivo di LM*

Che cosa si intende per canone attivo di LM? Gli scrittori appartenenti al canone attivo di LM sono coloro il cui lavoro, malgrado alcune pause temporanee, è diventato oggetto permanente del dibattito internazionale. Le discussioni sulle

opere inserite nella LM trascendono sia l'ambito della cultura nazionale (lo spazio *nazional-linguistico*), sia i circoli ristretti degli studiosi specialistici. Ampiamente tradotte, alle opere della LM viene garantito l'accesso del pubblico internazionale.

Tra gli scrittori la cui posizione nel canone della LM è stata fermamente consacrata fin dall'epoca del Romanticismo, eccellono in prima linea Shakespeare, Goethe, Molière, Boccaccio e Cervantes. Benché non sia in possesso di dati precisi, mi sembra di poter affermare che nella formazione del canone molto dipenda dal genere letterario a cui appartengono le opere principali di uno scrittore. È forte l'impressione che il *Decameron* boccaccesco sia di gran lunga più conosciuto e studiato dall'accademia mondiale di LC e di LM rispetto alla *Commedia* dantesca o *Il canzoniere* petrarchesco. Il motivo potrebbe essere molto semplice: la prosa può essere trasferita da uno spazio linguistico-nazionale all'altro con maggior facilità rispetto alle opere poetiche, specialmente quelle che usano la rima a fine verso o metriche particolari.

Tra gli scrittori che sono stati temporaneamente obbligati a "ritirarsi" dal canone della LM, citerei alcuni grandi scrittori spagnoli dell'era barocca, come Pedro Calderón de la Barca, Tirso de Molina o Francisco de Quevedo. Si tratta di autori ben noti a Goethe, ai fratelli Schlegel e ad altri scrittori del Romanticismo che stabilirono le prime linee del canone della LM. Anche oggi li conosciamo. Nel periodo successivo al Romanticismo, il "centro di valutazione" della LM si è gradualmente spostato dalla Germania alla Francia e agli Stati Uniti. In Francia, il *Don Juan* di Molière ha decisamente messo in ombra la figura originaria del Don Juan spagnolo (di qualità artistica niente affatto "inferiore") presente nell'opera teatrale *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* di Tirso de Molina. Molière ha creato il suo Don Juan in prosa, mentre il *play* di Tirso de Molina era stato scritto (come avveniva tipicamente per il dramma del Secolo d'oro spagnolo) in una grande varietà di forme metriche, tutte con rime a fine verso.

Anche le *differenze ideologiche* possono aver influenzato la ricezione letteraria in ambito internazionale. Per quanto sia riuscito a osservare, malgrado l'opera di Calderón tradotta in inglese e francese abbia suscitato qualche sporadica attenzione, non è riuscita ad attirare un ampio pubblico teatrale, né a stimolare un dibattito critico al di là del ristretto circolo degli specialisti del settore, o, come vengono chiamati, *hispanistas*. Analogamente, se da un lato Lord Byron conosceva molto bene l'opera di Francisco de Quevedo, dall'altro è poco probabile che uno scrittore britannico medio di oggi abbia sentito parlare di questo maestro spagnolo della poesia esistenzialista e autore di una vasta produzione satirica, sia in versi che in prosa. Del resto, occorre ammettere che tradurre l'immaginario grottesco quevediano rappresenta una sfida notevole per chiunque.

Poiché il mondo anglo-americano e la Francia sono stati all'avanguardia nel consacrare gli scrittori della LM nel corso del XX secolo, poche informazioni inerenti i grandi autori spagnoli appena citati si sono diffuse in Oriente. Shakespeare, Goethe e Ibsen hanno avuto un enorme successo in epoca contemporanea tra il pubblico acculturato cinese, giapponese e coreano (cfr. Yip

2012, Tam 2012), mentre la grande letteratura spagnola del XVI e del XVII secolo è ancora quasi del tutto sconosciuta.

Sono comunque convinto che in un lasso di tempo più lungo e grazie a fattori (ideologici) positivi presenti nel clima della ricezione letteraria, alcune grandi opere della LM del passato potranno essere *ri-attivate* nel canone. Nuove e brillanti traduzioni, soprattutto se realizzate a cura di scrittori e poeti, potrebbero avere in questo senso un ruolo sostanziale, così come la messa in pratica di una nuova e più flessibile poetica della traduzione risponderebbe a un bisogno realmente urgente.

9. *Il canone passivo della LM*

Il canone “passivo” della LM è costituito dalle opere che, a giudicare dai dizionari della LM, apparentemente appartengono alla LM, ma in realtà sono presenti esclusivamente in quanto “spinte” nella LM dall’“interno” della loro cultura d’origine. In altre parole si tratta di opere che molto raramente sono state analizzate da studiosi internazionali esterni al loro ambito linguistico e nazionale. Se sono state incluse nei dizionari internazionali della LM, questo fatto è avvenuto sulla base di articoli scritti o suggeriti da studiosi specialisti delle letterature nazionali di riferimento e non da ricercatori di LC. Del resto, ad oggi, il mondo non possiede un numero sufficiente di studiosi di LC con una preparazione solida. E, in effetti, le opinioni che riguardano le letterature “periferiche” di alcuni studiosi di LC appartenenti alle aree “centrali” appaiono estremamente superficiali (Virk 2010).

Come esempio di opera appartenente al canone passivo della LM, citerei *Kalevipoeg* (1861), l’epopea estone realizzata da Friedrich Reinhold Kreutzwald. Probabilmente è possibile rintracciare un breve articolo su Kreutzwald e/o sulla sua opera nella maggior parte dei dizionari della LM in più tomi. Ad esempio c’è un articolo su Kreutzwald nel volume 5 nel tedesco *Der Literatur Brockhaus*, mentre il *Kleines literarisches Lexikon* in tre volumi, pur non apprezzando a dovere Kreutzwald come poeta e autore, almeno menziona brevemente *Kalevipoeg* nel volume 1 (dalle origini al XIX secolo).

Consacrata in Estonia come l’“epopea nazionale”, il capolavoro di Kreutzwald è ormai tradotto in versione integrale in tredici lingue, le ultime due pubblicazioni sono la seconda traduzione in inglese (2011) e la traduzione in hindi (2012). L’esistenza delle traduzioni tuttavia non significa che l’epopea sia diventata oggetto del dibattito internazionale. Peraltro, l’inclusione di *Kalevipoeg* nel canone della LM è stata inibita dagli stessi studiosi estoni i quali, fino a tempi molto recenti, a causa della loro poca conoscenza del contesto europeo della poesia epica, hanno continuato a studiare l’opera da una prospettiva esclusivamente “interna”. Il prevalere negli studi del *Kalevipoeg* dell’approccio legato alle ricerche sul folclore, ha impedito che l’opera venisse riconosciuta come uno dei capolavori filosofici europei appartenenti al genere lirico-epico, per molti aspetti vicino al *Faust* di Goethe.

10. *Il canone potenziale della LM*

Infine, per quanto riguarda quello che chiamerei il canone potenziale della LM, questo è costituito dalla maggior parte delle opere letterarie prodotte nel mondo. Tra gli scrittori, coloro che – rifiutando di adattarsi a temi alla moda (e redditizi) – non si rivolgono con le loro opere al “grande pubblico”, fanno fatica a ottenere visibilità fuori dalla loro area linguistica e fuori dall’ambito della cultura nazionale. L’obiettivo della visibilità è particolarmente difficile da conseguire per quelli che scrivono le loro opere in una delle numerose lingue diverse dalle lingue occidentali tradizionalmente dominanti, le quali, oltre a essere parlate da vaste comunità, sono anche insegnate nelle scuole e nelle università di tutto il mondo. Sebbene lingue come il cinese, il russo, l’arabo e molte altre lingue appartenenti alla parte orientale del globo siano parlate da decine e centinaia di milioni di persone, nella comunicazione culturale internazionale hanno ancora un ruolo relativamente modesto. La traduzione – che in condizioni ideali dovrebbe facilitare l’accesso a opere di scrittori di talento che usano lingue diverse dall’inglese, dal francese, dal tedesco, dallo spagnolo (e forse) dal portoghese e dall’italiano – spesso è “di parte” e normalmente è condizionato da fattori meramente commerciali.

Le ingiustizie più eclatanti nel campo della LM vengono subite dai poeti. È particolarmente difficile tradurre opere poetiche e trovare editori interessati a pubblicarle, soprattutto se sono, per l’appunto, in traduzione. Rispetto alla trasposizione della prosa, la traduzione poetica comporta una grande quantità di rischi. Probabilmente, uno studioso di letteratura comparata che non conosce la lingua originale di una poesia, non osa avventurarsi a sottoporre l’opera a un’analisi approfondita. (Fortunatamente la *trasposizione culturale* è un fenomeno molto più ampio rispetto alla *traduzione linguistica*; ad esempio, non si esclude che alcuni scrittori occidentali si siano ispirati a traduzioni da lingue orientali. Goethe non conosceva il persiano e García Lorca non conosceva l’arabo, ma entrambi hanno creato i propri rispettivi “divani”).

Propongo infine un esempio di *potenziale scrittore della letteratura mondiale*. Si tratta di Julian Liiv (1864-1913), poeta estone, mio connazionale. Negli ultimi anni mi sono occupato della sua opera intensamente. Trovo nel suo immaginario lirico-filosofico un’originalità creativa che difficilmente si riscontra in un poeta europeo o occidentale che si è adattato alla tendenza poetica tradizionale o in voga nel suo tempo. La voce Liiv, di poche righe, esiste nel dizionario in più tomi *Der Literatur Brockhaus*, mentre non appare nel *Kleines literarisches Lexikon*. Effettivamente le ragioni per includere l’opera di Liiv nel canone della LM sono *deboli*. Laddove *Kalevipoeg* di Kreutzwald è stato originariamente pubblicato in estone con testo a fronte in tedesco, circostanza che ha aperto la strada alla diffusione dell’opera al di fuori del

contesto vernacolare della lingua estone, Liiv, che trascorse la sua vita in una condizione di grave indigenza e nel 1893 fu vittima di una malattia mentale, durante la sua vita non fu in grado di pubblicare nessuna raccolta di poesie da lui stesso selezionate. Quindi, il canone di Liiv è stato stabilito postumo da alcuni scrittori più giovani, in primo luogo da Friedebert Tuglas che, prima della Seconda Guerra Mondiale, pubblicò due monografie sulla vita e le opere di Liiv (1914, 1927) oltre a due importanti selezioni delle sue poesie (1919, 1926). Tuglas considerava la poesia di Liiv un “miracolo della creazione” che sarebbe stato impossibile tradurre in altre lingue. E in effetti, in seguito all’opera canonizzatoria e editoriale di Tuglas, Liiv è stato celebrato come uno dei più grandi poeti estoni di tutti i tempi. Tuttavia, gli sforzi per tradurre la sua poesia sono rimasti piuttosto rari. Fino alla fine del 1900, in volume autonomo, è apparsa soltanto una sua raccolta, in traduzione russa (Tallinn, 1933, Mosca, 1962) e in esperanto (Tallinn, 1980), una lingua con ovvi limiti riguardo al trasferimento interculturale. Liiv sembrava essere destinato a rimanere relegato all’interno del canone nazionale, senza alcuna speranza di essere accolto come autore della LM.

Liiv, ammalato di schizofrenia, nelle poesie immaginava di essere il figlio dello zar russo Alessandro II e della poetessa estone Lydia Koidula e, allo stesso tempo, l’erede al trono polacco. Sognava di andare a Varsavia e di essere accolto dai polacchi come loro re. Sembra che, nella realtà, non abbia mai oltrepassato il confine estone.

Eppure la storia del poeta è rimasta aperta a sorprese e a svolte inaspettate, anche rispetto alla fantasia poetica. Probabilmente Liiv non avrebbe mai immaginato che, un centinaio di anni dopo la propria morte, le sue poesie tradotte in inglese sarebbero state pubblicate in autorevoli riviste americane di poesia (*Poetry*, *Rowboat*) e che, in seguito, avrebbero avuto significativi riscontri in importanti blog di poesia. Liiv non ebbe mai una macchina da scrivere, ha lasciato ai posteri soltanto manoscritti pieni di scarabocchi.

In ultima analisi si può dire che – contrariamente alle previsioni pessimistiche provenienti dall’“interno”, dall’Estonia – non soltanto una prima piccola selezione bilingue estone-inglese delle poesie di Liiv è stata pubblicata in Estonia nel 2007, e una nuova selezione bilingue, riveduta ed ampliata, è in preparazione per una casa editrice del Canada che la pubblicherà nel 2013, a un secolo dalla morte del poeta, ma la stessa *opera magna* del poeta gradualmente emerge e viene riconosciuta a livello *mondiale*.

Possiamo quindi essere certi, o quasi, che – se la LC riuscirà a difendere e a rafforzare la sua posizione all’interno del mondo accademico – Julian Liiv diventerà semplicemente uno dei molti “grandi scrittori” le cui opere arricchiranno in futuro e daranno lustro al canone della LM.

Note

¹ Dattiloscritto inedito di lingua inglese (*ndc*).

Riferimenti bibliografici

- Damrosch David (2003), *What Is World Literature?*, Princeton (NJ) and Oxford, Princeton UP.
- (2006), *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*, in H. Saussy (ed.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, Baltimore (MD), The Johns Hopkins UP, 43-53.
- Eglāja-Kristšone Eva (2012), “Filtered Through Iron Curtain: Soviet Methodology towards a Canon of World (Foreign) Literature and the Latvian case”, *Interlitteraria* 17, 342-352.
- Figueira Dorothy (2005), “The Brahmanization of Theory: Commodity Fetishism and False Consciousness”, *Interlitteraria* 10, 10-31; accessibile alla pagina web: <<http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=7217a02e-7aa4-4161-8122-43da787f888b&articleId=eb9942df-595e-440f-bc19-40167fb9407e>> (10/2012).
- (2012), “Comparative Literature and the Origins of World Literature in National Literatures”, *Interlitteraria* 17, 10-17.
- Juvan Marko (2012), “World Literature in Carniola: Transfer of Romantic Cosmopolitanism and the Making of National Literature”, *Interlitteraria* 17, 28-50.
- Li Xia (2011), “The Precarious Future of the ‘Humanities Enterprise’ in the Digital Information Millennium”, *Interlitteraria* 16, 1, 20-38; accessibile alla pagina web: <<http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=f114853a-0d32-4e62-8da5-e5fd706b1414&articleId=e8f908f9-003a-4970-90c5-e16f3c23d08d>> (10/2012).
- Lotman J.M. (1984), “*О семиосфере*”, *Труды по знаковым системам* 17, 5-23. Trans. by W. Clark, “On the semiosphere”, *Sign Systems Studies* 33, 1, 2005, 205-229; accessibile alla pagina web: <<http://www.ut.ee/SOSE/sss/Lotman331.pdf>> (10/2012). Trad. di S. Salvestroni, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1992.
- (1992), *Культура и взрыв*, Moskva, Progress. Trad. di C. Valentino, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Spiridon Monica (2009), “Literary Studies at the Crossroads: The Strategies of Co-optation”, *Interlitteraria* 14, 1, 41-49.
- Talvet Jüri (2005a), *A Call for Cultural Symbiosis*, Toronto, Guernica.
- (2005b), “Edaphos and Episteme of Comparative Literature”, *Interlitteraria* 10, 46-56; accessibile alla pagina web: <<http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=7217a02e-7aa4-4161-8122-43da787f888b&articleId=eb9942df-595e-440f-bc19-40167fb9407e>> (10/2012).
- (2009), “The Author and Artistic Creativity”, *Primerjalna Književnost* 32, 169-180.
- Tam Kwok-kan (2012), “Chineseness in Recreating Ibsen: Peer Gynt in China and Its Adaptations”, *Interlitteraria* 17, 268-281.
- Terian Andrei (2012), “Reading World Literature: Elliptical or Hyperbolic? The Case of Second-World National Literatures”, *Interlitteraria* 17, 18-27.
- Virk Tomo (2010), “Romanticism as a Literary-historiographical Project”, *Interlitteraria* 15, 2, 545-570; accessibile alla pagina web: <<http://www.ceeol.com/aspx/issuedetails.aspx?issueid=91f5e5b8-6f50-4e99-ac98-59f12077f1b5&articleId=69cffbee-38ce-4bf8-a47c-aa5e3105f0a2>> (10/2012).
- Yip Terry (2012), “World Literature and Cultural Transformation in Modern Chinese Literature”, *Interlitteraria* 17, 51-65.

Optionality: Social Cognitive Factors in Changing Linguistic Complexity in the Dialects of Estonia

Anne Tamm

Central European University, Budapest (<TammA@ceu.hu>)

Abstract

Estonian dialects provide several examples of increasing and decreasing linguistic complexity. The goal of the article is to clarify the notion of optionality. Optionality is clarified by discussing its relationships with social cognition in the Estonian dialect phenomena. Examples are derived from two areas of rapid grammatical change, negation and evidentiality in Standard versus South Estonian. In languages, it is possible to derive negative and evidential interpretations without grammatical encoding by using cognitive mechanisms to derive the intended interpretation. However, languages tend to encode negation and have negators. There are dialects in Estonia that optionally omit the negative auxiliary for language-internal reasons. Optionality may but need not result in an impoverished system. Some categories, such as evidentiality in Standard Estonian, are the result of enriched grammar. Evidentiality can be optionally encoded because of its interaction with social cognition. In the category of evidentiality the optionality of a grammatical form enhances the spread of a category instead of obstructing it.

Keywords: variation, social cognitive linguistics, Uralic languages, negation, evidentiality

1. Introduction

The defining property of a language is that it has grammar, but few descriptive grammars can escape a statement “but this marker can be omitted”. Why are some parts of grammar optional? How optional are they? These naïve questions of a language learner rarely get a straightforward answer from the language instructor. Frequently, we find descriptions of language contact or historical overviews of languages, where some grammar markers become optional before disappearing. Similarly, new grammar elements enter a language, starting off as optional and then becoming established as part of obligatory grammar.

What are the mechanisms of becoming optional, and how are systems with optionality maintained? This article studies some of the mechanisms behind maintaining the pervasive optionality that we find in language, namely, those that pertain to social cognition. The material comprises the variation in the complexity of negation and evidentiality in the dialects of Estonia. Estonian dialects and registers display considerable variation that makes the area a suitable test-bed for investigations on optionality. The article explores two opposite dynamic processes involving optionality in Estonian: decreasing and increasing complexity. Complexity can be understood in the case of Estonian complexity changes as being analyzable along one dimension, as L2 difficulty (this is used by many authors, e.g. Trudgill 2012), or along two dimensions. Complexity can be estimated along two dimensions, one being system complexity (Dahl 2011, 154), pertaining to the content of the competence of the language learner, and the other being structural complexity, concerning one and the same expression at different levels, such as the number of nodes in a structural representation (Dahl 2011, 155). The decrease in complexity is discussed on the example of negation patterns of Estonian dialects, which have appeared under the influence of a less complex standard language. The negation pattern has become easier to learn in L2, systemically as well as structurally less complex. The example illustrates a process of an obligatory item becoming optional due to a shift in finiteness marking. The second example illustrates the opposite, namely, the increase in complexity in Standard Estonian under the influence of an optional category of evidentiality. The complexity has increased for an L2 learner, systemic complexity is increased, and structural complexity is increased with evidentiality and its marker. The article shows that optionality does not obstruct the import of this category, namely the partitive evidential, in the standard language.

The paper is structured as follows. Section 2 introduces the topic of dialects and variants in Estonian, more specifically, the situation with negation and evidentiality. Various categories are present across language variants, but not all of them are optional in the same way. The article discloses the nature of optionality in Section 3. Section 4 provides information on some cognitive factors that allow languages to maintain systems with high optionality. I propose that the mechanisms that help us deal with optionality are at least partly identical with those that help us deal with ambiguity. Section 5 concentrates on the optionality of negators and Section 6 on the optionality of evidentials. Section 7 offers some discussion and Section 8 the conclusions.

2. Complexity in the dialects of Estonian

2.1 Estonian dialects

Estonian is a language that is spoken as a native language by less than a million people in Estonia. Estonian has three main dialect areas (separated by

the thick black lines on Figure 1) that are divided into smaller dialect areas (separated by fine black lines on Figure 1), which can be subdivided in yet smaller areas (grey lines on Figure 1).



Figure 1 - Estonian dialect areas (image by courtesy of Liina Lindström, 2012)

The structural features of the dialects differ from each other considerably and dialects from the ends of two dialect areas can be mutually unintelligible. The Southern dialects of Võro and Seto are frequently considered a different language from the standard language. Why are there so many and even mutually unintelligible dialects packed on such a small territory as Estonia is? A situation of many variants occurs if there is either much contact with a different language, or, on the contrary, if there is too little contact with a similar communication system. Both conditions are present in different dialects of Estonia. Some dialects have been in considerable contact with other languages, others have been isolated. Trade, occupation, and the custom of marrying into another tribe or language group increase the chances of change. As far as isolation is concerned, consider the situation of home sign languages. Each of them is a language on its own. In many cultures, deafness is regarded a shame and the deaf live in isolation in their homes, in a situation where they communicate with a limited number of people. Isolation can lead to a high degree of variance due to geographical physical isolation, as on the islands of New Guinea, in the valleys of the mountains of the Alps, or simply vast geographical distances as in Siberia. In case of the multitude of language variants in Estonia, the reasons for diversification are more socio-historical. The country is flat, and the islands are separated by just tens of kilometres. Presence in the same territory for millennia, in a situation of communicational isolation for some and that of intensive trade for other dialects, and late emergence of

standardized language have contributed to the considerable linguistic diversity found in the Estonian dialects. The northern part has been under the Swedish and the southern part under the Polish rule, and the Northern coastal part of Estonia has had considerable trade contacts with the territory of Finland. Centuries of serfdom have added much to the isolation of groups of people, especially in the inland parts of the territory.

2.2 *Negation in Estonian dialects*

Four large dialect areas are identified in Pajusalu *et al.* (2002) with regard to negation. This article uses the results of the research by Klaus (2009)¹. The northern and southern dialects are distinguished by the position of the negative auxiliary. In the North, the negative auxiliary occurs pre-verbally, as in (1a), in the South, it can appear post-verbally, as in (1b). In some Estonian dialects, as in the Southern dialects, the negator can distinguish the present from the past and mark the person, as in (1b). In South Estonian dialects, the items that are employed for negation are especially variegated across the Southern sub-dialects (Pajusalu *et al.* 2002, 114–115).

(1)

- a. *ei ole*
 NEG be.CNG²
 'is not'
- b. *olõ-s*
 be.CNG NEG.PST^{3S}
 'he she it was not'

The second borderline runs between the dialects of Kodavere in the Eastern part of Estonia and the North-Eastern coastline, on the one hand, and the rest of Estonian dialects, on the other. The dialects of Kodavere and the North-East have an inflecting negative auxiliary. The third group comprises the insular and Western dialects, which parade a wide variety of negation items. These constructions are referred to triple and quadruple negation.

2.3 *Evidentiality in Estonian dialects*

The partitive evidential belongs to a category that most European languages lack – evidentiality. The partitive evidential is one of the multitude of artificially introduced or regulated morphemes, one of the case forms of verb forms that were introduced to Standard Estonian in the course of shaping the literary language standards for Estonian at the beginning of the 20th century.

The vast majority of the artificial grammar markers failed. As opposed to those markers, the partitive evidential boomed³. It was taken from the South Estonian language, and it spread quickly in the written standard language⁴. It is widely used despite its optionality. In fact, it is always optional, since it is always up to the speaker and her pro-social attitude whether she chooses to use it to warn the hearer to be vigilant about the conveyed information, as in example (2).

(2)

Naabrimees *ole-vat* *vene* *spioon.*
 neighbour[NOM] be-PART_EVID Russia.GEN spy[NOM]
 ‘Allegedly, our neighbour is a Russian spy.’

3. The problem of optionality

Optionality is the phenomenon of the expression of linguistic categories that manifests itself in the optional nature of expression, such as grammatical encoding, within a language, its varieties, or across languages despite the presence of a certain interpretation. Consider the following Hungarian examples in (3), where the object accusative case is optional on objects that have 1st and 2nd person possessive suffixes⁵.

(3) Hungarian

- a. *Lát-om* *a* *kocsi-m-at/* *kocsi-m.*
 see-1S. DEF car-PX1S-ACC car-PX1S.ACC/-PX1S[ACC]/-PX1S
 ‘I see my car.’
- b. *Lát-om* *a* *kocsi-d-at/* *kocsi-d.*
 see-1S.DEF DEF car-PX2S-ACC car-PX2S.ACC/-PX2S[ACC]/-PX2S
 ‘I see your car.’

The object *kocsi-d-at* is glossed as ‘car-PX2S-ACC’, where two grammar markers are separated by hyphens, because the morphemes of the 2nd person possessive and the accusative can be separated clearly in the overwhelmingly agglutinative Hungarian. However, the item *kocsi-d* does not have a morphological accusative on the object noun *kocsi* ‘car’. There are three ways of glossing the example – glossing is not a part of the example or the language data, but part of the linguistic analysis – and the three ways can be found in the example above.

1. PX1S.ACC - this way of glossing reflects the mainstream generative analysis. The bound morpheme *-m* contains two functions, that of the possessive suffix of the 1st person singular, and the accusative.

2. PXIS[ACC] - this way of glossing reflects a functional-typological type of analysis. The bound morpheme *-m* contains two functions, that of the possessive suffix of the 1st person singular, and the unexpressed accusative. Several Uralic languages are described in this tradition, where objects show no grammatical marking and their form is identical with the nominative, but the form is analysed as being accusative.

3. PXIS - this way of glossing reflects perhaps most other types of analysis. The bound morpheme *-m* has only one function – that of the possessive suffix of the 1st person singular – and the accusative is missing. That this is an object is derived from the grammar rule system of the language and not from the morpheme itself.

The paradigm of accusatives expressed by possessive suffixes in Hungarian is defective, since the third person singular already does not allow the omission of the accusative marker, as illustrated in (4). Current theoretical frameworks have not targeted data such as in examples (3) and (4) sufficiently.

(4)

Hungarian

*Lát-om a kocsi-já-t/ *kocsi-ja.*

see-1S.DEF DEF car-PX3S-ACC car-PX3S

‘I see his/her car.’

4. *Social cognition*

Optionality in linguistic complexity occurs due to many factors, of which this article tentatively discusses some of the possible social cognitive factors⁶. Social cognitive factors relate to the processing of socially relevant information, such as possession, which is part of defining the value of a person in a society. There are no intrinsic formal phonetic differences between the possessive markers of the first, second, and third person that would warrant their different use in the object position. Perhaps it is rather the case that in a conversation, talking about entities that belong to me and you is different from talking about objects that belong to third persons. Something about the nature of our conversations makes the items that belong to me and to you to be understood as objects of joint attention or action than the items belonging to others, which are perhaps rather the subjects of our desires and wishes. We could test this hypothetical explanation to find out if this is true, but the main point is that grammar is there to get the message over in the best possible way. The mechanisms that help us deal with optionality are at least partly identical with those that guide us through ambiguity and help us interpret a finite set of forms arranged by a finite set of grammar structures. For instance, a generic bias helps us to get

culturally relevant knowledge for life. Our epistemic vigilance warns us against deception and inadequate information.

5. *Optionality in negation*

Klaus (2009) has observed that there are less sentences without a negative auxiliary in sub-dialects like Kihelkonna in the Insular dialect and southern sub-dialects like Karksi, Otepää, Hargla and Põhja-Setu. In those sub-dialects, where finiteness is expressed on the negative auxiliary (tense or person or both), the negative auxiliary is less optional. In the dialects where the expression of finiteness on the negative auxiliary is more optional, clauses lacking the negative auxiliary altogether are considerably more common than in the dialects with inflected auxiliaries.

(5)

ma *tea* *tea*
 I[NOM] know.CNG anything
 ‘I don’t know anything.’

In standard Estonian, the negative auxiliary has lost its inflections but the lexical verb stands in the connegative form. The presence of the connegative form in negation can be taken as an argument for considering the particle-like *ei* a negative auxiliary, but here the inflectionless connegative form appears as negation without an explicit negator, a rare phenomenon in typology. If the inflectionless and standard language-like dialects lose finiteness marking, the element that undergoes such change may become optional. The lexical verb started on its way to be reanalysed as the finite element of the clause. Some of the dialects have exceeded even the change towards optionality in the standard language. This change is dependent on system-internal properties of languages and cognition – reasoning in social contexts. Languages tend to have at least one finite element per clause. If the element that has been the carrier of finiteness loses its inflections, another element starts taking up the function of the finite element and the uninflected element becomes optional.

6. *Optionality in evidentiality*

Estonian has a two-term evidential A3 system (Aikhenvald 2004), where indirect (reported) evidence is morphologically marked and other types of evidence are unmarked. Languages may have an opposition of two possibilities in marking but still differ in terms of how obligatorily their grammars mark evidentiality. The Estonian traditional grammar calls the indirect-partitive evidential “quotative”,

but this form is never used in, e.g., quotations as in Estonian scientific texts. Grammatical evidentiality marking in Estonian is optional, as demonstrated in (6), which tests indirectness by means of the adverb *kuuldavasti* “allegedly”.

(6)

Kuuldavasti on/ ole-vat naabrimees spioon
 allegedly be.3s be-PART_EVID neighbour[NOM] spy[NOM]
 “Allegedly, our neighbour is a spy.”

The preliminary comparative data show that in Turkish, where has also two options, but the evidential has an inferential as well as reported function, marking indirect evidence is less optional, including child language (Aksu-Koç *et al.* 2009). The following Estonian excerpt is from CHILDES. A caregiver tries to convince a child not to wander off by presenting a discouraging narration. Narrative parts are set in small caps, since they could be marked with the partitive evidential. Underline shows the predicates that would stand in the evidential in Turkish, for comparison.

(7)

Estonian, CHILDES (<<http://childes.psy.cmu.edu/>>), andri1.cha
 CHI=11;7.17|male⁷

*OBS1: sealt void end leida endale väga uvitavaid [: huvitavaid] tuttavaid
 ükski vanem ei ole õnnelik kui ta laps läheb kuskile kolama iseasi kui lapsel
 pole olla kuskil.

‘You can find very ‘interesting’ acquaintances there, no parent is happy if
 their child goes wandering off somewhere, unless there is nothing else to do.’

*CHI1: ja ma ei akka [: hakka] kolama ma ei tea miks ma peaksin?

‘I am not going to wander off anywhere, why should I.’

*OBS2: no ma väga loodan ka ÜKSKORD ÜKS SELLINE JUHUS OLI ET KA
MINGID TÜDRUKUD POLNUD MIDAGI TEHA LÄKSID VIRU KESKUSESSE MÕTLESID
ET TEEVAD AEGA PARAJAKS SIIS TULI ÜHE TUTTAV JA MINGI TEINE TUTTAV JA
KUTSUTI ET KUSKIL KELLELGI OLID VANEMAD KODUST ÄRA JA SIIS SATTUS SINNA
IGASUGUNE SELTSKOND KOKKU OSAD OLID NIUKSED [: NIISUGUSED] NOOREMAD
OSAD OLID JUBA SIUKSED [: SELLISED] KARMO VANUSED MINGI KAHEKÜMNE
RINGIS OLI MINGI SUUR SELTSKOND KUSKIL KORTERIS JA SIIS TULI KELLELGI PÄHE
ET VÕIKS KASSI TORUSHILIGA ÜLE KALLATA.

‘Well I hope so. ONCE THERE WAS A CASE WHERE SOME GIRLS HAD NOTHING
TO DO AND THEY WENT TO THE SHOPPING CENTER VIRU. THEY THOUGHT THEY
WOULD FILL THE TIME UNTIL SOMETHING ELSE THAT THEY WERE SUPPOSED TO
DO. THEN AN ACQUAINTANCE OF ONE OF THEM TURNED UP AND THEN SOME
OTHER ACQUAINTANCE AND THEN THERE WAS AN INVITATION THAT SOMEONE’S
PARENTS WERE NOT AT HOME AND ALL KINDS OF PEOPLE ENDED UP THERE, SOME
OF THEM WERE LIKE YOUNGER AND OTHERS WERE LIKE KARMO, SO AROUND
TWENTY, A HUGE CROWD IN A FLAT SOMEWHERE AND THEN SOMEONE GOT AN
IDEA THAT YOU COULD POUR PIPE CLEANING CHEMICALS ON THE CAT.’

*CHI2: no mis siis kassiga juhtus?

'so what happened to the cat?'

*OBS3: no mis sa arvad tead mis torusiil teeb vä?

'so what do you think pipe cleaning chemical does?'

*CHI3: söövitab.

'It burns.'

*OBS4: söövitab just nimelt KASSIL VAESEKESEL SÖÖVIS KÕIK KARV JA NAHK JA KÕIK ÄRA millistes piinades võis see loom olla.

'It burns, exactly, SO THE FUR AND SKIN OF THE CAT GOT ALL BURNED imagine how painful for the poor animal.'

*CHI4: ta suri ära vä?

'Did it die?'

*OBS5: muidugi.

'Of course.'

*OBS6: lihtsalt kambas tehakse igasuguseid sa ei tea iial kui sa ei tunne inimesi mis seltskonda sa sattud ja seal võib igasuguseid asju juhtuda ja siis on pärast märk küljes.

'Just in a gang all kinds of things are done and you never know what will happen if you don't know the people and all kinds of things happen and then you get a label.'

*CHI5: mis need tüdrukud mängisid kaasa?

'What, the girls went along with all this?'

*OBS7: ma ei mis mõttes mängisid kaasa?

'I don't ... what do you mean, went along?'

*CHI6: no ses suhtes naersid vä?

'Like, did they laugh?'

*OBS8: NO JA SEAL OLI KAKS TÜDRUKUT VIST KELLEL KES OLID SELLEGA KÕIGE ROHKEM SEOTUD JAH NEIL OLI LÖBUS.

'SO YES THERE WERE MAYBE TWO GIRLS WHO HAD... WHO WERE MOST INVOLVED WITH THIS AND YES THEY HAD FUN.'

*OBS9: tead lapsi on igasuguseid tõesti igasugustest erinevatest kodudest .

'You know children really come from very different homes.'

It is thus clear that evidentials are different in terms of their optionality. All narratives in the past have past marking in Turkish (e.g., OBS 2, 4 and 8). Even questions in the past have evidential marking in Turkish (CHI 4,5,6, OBS 7). Since the caregiver is reporting, an evidential could be used in Estonian; however, it is not used.

7. Discussion

The topic of optionality pervades most writings on grammar structures of languages and their variants, especially, that of dialects and registers such as child-directed speech. However, as a separate topic, optionality has not been addressed much. It is a phenomenon that is understood differently

across linguistic frameworks. In mainstream linguistic theories, optionality is reduced to a minimum. In frameworks with movement, movement can be optional and the phenomenon is regulated by economy. In descriptive works, optionality is ubiquitous. Optionality is confusing for typologists, because a language that is classified into type A according to its marking may have the marking optionally; otherwise, it would be classified into a type B. Functional approaches to language have a problem with optional marking, since the fixed nature of a form-function pair defines a functional category, and the obligatory nature of a marker is crucial for this.

The optionality of the negative auxiliary is induced by the shift in finiteness marking, and one could explain the optionality of evidentials along similar lines. Evidentials are optional in some languages but not in others, as negative auxiliaries are optional in some Estonian dialects and not in others. Since evidentials occur in large areal groups, it is plausible that not linguistic but cultural factors determine their optionality as well. Some factors that influence the optionality of an evidential are largely motivated by the origin of the evidential. Evidentials that have evolved from verbs of perception frequently appear in systems with several evidentials and their use is obligatory. If an evidential has evolved from a tense marker, a sentence must encode evidentiality, since tense is an obligatory category. On the contrary, evidentials that are optional employ evidentials as evidential adverbs, such as *allegedly*, *reportedly* in English. If there is another adverb in the sentence that conveys *allegedly* or *reportedly*, the evidential marker is optional. Evidential adverbs are always optional in encoding evidentiality, and they do not trigger evidential marking. On the contrary, temporal adverbs, which are also optional, can trigger at least some tense marking (cf., *#yesterday I go to school*).

The evidential is used in social situations where the decreased evidence for the content of an utterance is a fact that needs to be communicated; still, usually, the speaker does not mark the sentence containing her utterance with dubious content with the partitive evidential. The hearer is left to derive or not to derive the interpretation of lack of evidence on the basis of other devices at his disposal, such as epistemic vigilance. The evidential is avoided as a caregiver's device to raise suggestibility in telling the child not to wander off, avoiding letting the child become vigilant about what is being said (Mascaro and Sperber 2009).

Optionality and low frequency do not necessarily obstruct the successful spread of an evidential. On the contrary, the Estonian partitive evidential has established itself comfortably in the Estonian standard language during the past century, and optionality is part of its function.

8. Conclusion

The article explores the possibility of employing social cognitive explanations for optionality. Estonian dialects and registers display a rich variety of

phenomena and developments for a study of structural variation in optionality. Negation and evidentiality have provided two opposite examples. The examples of optionality in negation could be explained by linguistic factors, but the examples of evidentiality required a partly social cognitive approach. Since optionality has not been studied extensively as a separate topic, therefore, this article also opens the agenda of mapping the views of various theoretical frameworks on optionality. A more systematic look has allowed me to ask new questions and offer some answers. For instance, the optional nature of a grammatical marker does not necessarily prevent its spread to another language, since the optional South Estonian partitive evidential has entered Standard Estonian simply together with its optionality.

Notes

¹Klaus (2009) discusses negation in 1960s and 1970s Estonian dialect speech on the basis of the Corpus of Estonian Dialects (Insular dialect: Kihelkonna subdialect, Western: Mihkli, Mid: Juuru, Eastern: Kodavere, Coastal: Jõelähtme, Alutaguse: Jõhvi subdialect, Mulgi: Karksi, Tartu: Otepää, Võru: Hargla, and Setu: Northern Setu). Please consult the online sources for a detailed location of the place names, for instance Google maps at <http://www.nationsonline.org/oneworld/map/google_map_estonia.htm> (10/2012).

²ACC accusative, CHI child, CNG connegative, DEF definiteness, GEN genitive, NEG negation, NOM nominative, OBS observer, PART_EVID partitive evidential, PST past tense, PX possessive suffix, s singular.

³I am grateful to the anonymous reviewer who pointed out a reference that the use of the *vat*-marked form in literary Estonian grew gradually (Kask 1984, 244-255). The reviewer notes that Sepper (2005) does not find that the morpheme is frequently used. In a certain sense I believe there should be a good standard of comparison: which expectations are there to consider a form as widely used? Consider diplomacy or a prison camp. In these communicational areas, it is highly important to cooperate (to get Florence University an Estonian lector, or to escape from a high-security camp). The evidential is used often, in order to communicate information that comes from others, without putting anyone in danger by naming the source. A mother, communicating to her baby, would not need an evidential. Next there is a competition between different forms, for instance, *olla* versus *ole-vat*. If I am informed about something concerning myself and the speaker needs to signal that the information comes from someone else, covering the source of the information, then the chances are that the attitude of the original source was more positive if the speaker mediates it to me with *olevat* and more negative if she uses a form with *olla*. This bifurcation could potentially lead to the rise of the categories reputable and antireputative.

⁴The South Estonian evidential has evolved from a case form of a participle and it shares semantic properties with the case semantics (see the details in Metslang and Pajusalu 2002, Tamm 2009, 2011, 2012).

⁵An anonymous reviewer discovers more optionality about the Hungarian phenomenon, namely, that the two forms in the Hungarian examples in (3a,b) are not interchangeable in all contexts. The forms without the accusative marker are very often stylistically “marked” and sometimes ungrammatical or at least odd (e.g. *?Szeretem a lányom, lányom* ‘I love my daughter’, *??Írom a könyvem könyvem* ‘I am writing my book’). It would be interesting to have a closer look at the conditions under which the choice between the two forms is optional.

⁶Tamm (in press) discusses Uralic possession, evidentiality, and genericity in terms of Theory of Mind, Epistemic Vigilance, and Natural Pedagogy.

⁷ Key: small caps: NARRATIVE (expected evidential marking in Estonian), underline: evidential in Turkish (data provided by Leylâ Caglar p.c., normal) letter type: other type.

References

- Aikhenvald A.Y. (2004), *Evidentiality*, Oxford, Oxford UP.
- Aksu-Koç Ayhan, Balaban H.Ö., Alp İ.E. (2009), "Evidentials and source knowledge in Turkish", *New Directions in Child and Adolescent Development* 125, 13-28.
- Dahl Östen (2011), "Grammaticalization and Linguistic Complexity?", in H. Narrog, B. Heine (eds), *The Oxford Handbook of Grammaticalization* (Oxford handbooks in linguistics), Oxford, Oxford UP, 153-162.
- Kask Arnold (1984), *Eesti murded ja kirjakeel* (Estonian dialects and Standard Estonian), Tallinn, Valgus.
- Klaus Anneliis (2009), *Eitus eesti murretes* (Negation in the Estonian dialects), MA thesis, Tartu, University of Tartu.
- Mascaro Olivier, Sperber Dan (2009), "The Moral, Epistemic, and Mindreading Components of Children's Vigilance towards Deception", *Cognition* 112, 367-380.
- Metslang Helle, Pajusalu Karl (2002), "Evidentiality in South Estonian", *Linguistica Uralica* 38 (2), 98-108.
- (2002), "Evidentsiaalsusest eesti keeles ja Tartu murde na-tunnuselisest kaudsest kõneviisist" (Evidentiality in Estonian and in the indirect mood marked with -na in the Tartu dialect), *Väikeisi kiili kokkoptumisõq. Väikeste keelte kontaktid: konvõrents Pühajärvel, 15.-17. märdiku 2001*, Võro, Võro Instituut, 161-177.
- Pajusalu Karl, Hennoste Tiit, Niit Ellen, Päll Peeter, Viikberg Jüri (2002), *Eesti murded ja kohanimed* (Estonian dialects and place names), Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus.
- Sepper Maria-Maren (2005), *Indirektaal 19. sajandi lõpu ja 20. sajandi eesti kirjakeeles*. (Indirect mode in the Standard Estonian in the end of the 19th c. and during the 20th c), MA thesis, Tallinn, University of Tallinn.
- Tamm Anne (2009), "The Estonian Partitive Evidential: Some Notes on the Semantic Parallels Between the Aspect and Evidential Categories", in L. Hogeweg, H. de Hoop, A. Mal'chukov (eds), *Papers from TAM TAM: Cross-linguistic semantics of Tense, Aspect, and Modality*, Amsterdam, Benjamins, 365-401.
- (2011), "Cross-categorial Spatial Case in the Finnic Non-Finite System: Focus on the Absentive TAM Semantics and Pragmatics of the Estonian Inessive M-Formative Non-Finites", *Linguistics: An Interdisciplinary Journal of the Language Sciences* 49 (4), 835-944.
- (2012), "Partitive Objects and the Partitive Evidential Marker -vat in Estonian Express Incomplete Evidence", *Finnisch-ugrische Mitteilungen* 35, 97-140.
- (in press), "Social Cognitive and Developmental Psychology Explaining Linguistic Patterns: Theory of Mind, Epistemic Vigilance, Natural Pedagogy, and the Typology of Uralic Generics, Evidentials, and Possessives", in M. Csepregi (ed.), *Uralic Grammar and Context* 3, Budapest, ELTE BTK.
- Trudgill Peter (2012), *Sociolinguistic Typology*. International Cognition and Culture Institute blog entry, Wednesday, 18 January 2012, accessible at: <<http://www.cognitionandculture.net/home/blog/9-dan/2325-why-are-some-languages-more-regular>> (10/2012).