

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

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 hirme	è vero che qui non avremmo delle paure
jaa kui tarvis võite teha ahjuis 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 tõeks	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 müüril	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.