

Endre Székárosi

QUALE PARLAR MATERNO?
ASPETTI (PLURI)LINGUISTICI
DELLA POESIA DI TOMASO KEMENY

C'è un poeta italiano di fama nazionale e di riconoscimento internazionale che stranamente è ungherese, non soltanto di nascita, ma anche di formazione fino ai suoi 9 anni. E come diventa sempre più chiaro dalla sua poesia degli ultimi anni e anche dalle sue dichiarazioni poetiche e non: ungherese di anima. Si tratta di Tomaso Kemeny, nato a Budapest nel 1939 e fuggito con la famiglia in Italia nel 1948. Questa fuga lascia un'impronta psicologica nel suo sentimento di identità, il quale nel frattempo diventa italiano. La perdita dell'ambiente nativo implica il senso della perdita anche dell'infanzia, delle memorie e della lingua madrelingua. Così risulta essere ancora più interessante che il futuro poeta italiano ungherese è diventato uno degli anglisti più noti del suo paese e capo del dipartimento di lingua e letteratura inglese dell'Università di Pavia. Prendendo in considerazione anche il fatto che una delle influenze poetiche più importanti gli è arrivata dal surrealismo, e soprattutto da André Breton, ci troviamo ormai in uno spazio spirituale-linguistico culturalmente assai complesso, caratteristico della sua poesia.

Il giovane poeta comincia a pubblicare le sue poesie negli anni '70, il suo primo libro, questa volta bilingue, *Il guanto del sicario / The Hired Killers Glove*, esce nel 1976 presso Out of London Press, New York. Il secondo, *Qualità di tempo* (Società di Poesia, Milano) è già dell'anno 1981, mentre *Recitativi in rosso porpora* esce presso Campanotto editore a Udine nel 1989. Dopo questi volumi che delineano il ruolo e la prospettiva poetici di Kemeny e che fondano

anche il suo riconoscimento da parte della critica e della vita letteraria, viene pubblicato uno dei più rilevanti libri del poeta che dimostra un'unità ben formata sia nel pensiero che nel linguaggio poetico, in cui l'espressione diventa organicamente identica alla struttura del pensiero. *Si tratta de Il libro dell'angelo*, uscito presso Guanda a Milano nel 1991. Un paio di anni dopo, nel 1998, sempre a Milano, viene pubblicato *Melody (Marcos y Marcos)* che oltre alle nuove poesie di Kemeny contiene anche sue traduzioni di Marlowe, Coleridge, Wordsworth, Goethe, Byron, Blake, Mallarmé, Dylan Thomas, Breton, e anche di Ady, Kosztolányi e Attila József. Oltre a questo libro, la maggior parte delle sue traduzioni è fortemente influenzata dalla poesia romantica e dalla tradizione del sublime: Christopher Marlowe, William Blake, P. B. Shelley, Samuel Coleridge, Lord Byron. E naturalmente c'è il suo scrittore preferito Thomas, insieme a Seamus Heaney, ma anche Lewis Carroll o James Joyce.

Nello stesso periodo, negli anni '90 Kemeny ha scritto un epos con il titolo *La Transilvania Liberata* che questa volta, però, non viene pubblicata né in Italia né in Ungheria, che gli deve ancora un primo libro che presentasse le poesie di un suo figlio, poeta ormai più che rilevante in Italia. Una delle cause di questa mancanza può essere l'estrema lunghezza e il genere dell'epos, anche se si tratta di un flusso di memorie, di reminiscenze, di sogni e, in fondo, di immaginazione, organizzato in una struttura di canti. L'altra causa potrebbe essere l'aspetto delicato delle errate interpretazioni storico-politiche, assolutamente infondate, del resto.

Bisogna ricordarsi anche dell'attività saggistica del Nostro, nell'ambito della quale nel 1976 esce la sua monografia *La poesia di Dylan Thomas*, e potrebbe essere menzionato anche il suo grande volume teorico, *La dicibilità del sublime*, uscito presso Campanotto a Udine nel 1990. Ha curato, inoltre, sia antologie che saggi sulla nuova poesia, insieme con Cesare Viviani: *Il movimento della poesia italiana negli anni '70* (Bari, 1979) e *I percorsi della poesia italiana* (Napoli, 1980). Ultimamente, con Fulvio Papi, ha scritto e pubblicato *Dialogo sulla poesia* presso Ibis, Como-Pavia nel 1997.

La tradizione del bilinguismo o del plurilinguismo nella poesia risale a tempi antichi, per cui questo argomento non viene trattato, sottolineando soltanto l'importanza che gli si attribuisce nei tempi moderni. Il nuovo interesse per un bilinguismo nella scrittura creativa potrebbe essere segnalato con il nome di Marinetti o di Beckett, o

dello stesso Pavese. In Italia il plurilinguismo ha una rilevanza particolare, per motivi storico-culturali e anche linguistici. Il plurilinguismo moderno o addirittura d'avanguardia di Emilio Villa e di Edoardo Sanguineti o quello sperimentale di Gadda si forma e si pratica in un ambiente culturale in cui la ricca varietà delle lingue parlate, cioè dei dialetti, nondimeno le fasi di transizione della lingua italiana stessa (come era il periodo del Duecento e il primo Trecento) – in cui il latino e il volgare coesistevano in una organica convivenza –, delineano una prospettiva universale di comunicazione poetica, dove non si usa una lingua sola, ma tutte le lingue diventano utilizzabili.

Il guanto del sicario di Kemeny è un volume bilingue in senso tradizionale, cioè tutte le poesie sono scritte in italiano e tradotte in inglese. Ma anche questo fatto simbolico, come del resto anche i chiari segni dell'originale influsso del surrealismo francese, segnano già quella specifica formazione pluriculturale del poeta che è la conseguenza evidente della sua sorte. Si aggiunga anche il fatto che per anni ha collaborato con la rivista *Tool* di Ugo Carrega e con altri rappresentanti della poesia visiva. Nel primo libro di poesia di Kemeny appaiono già i motivi principali della sua intera poesia. Uno è senza dubbio il motivo della dualità della parola e del corpo:

la tensione viene da tutte le parti verso la penna
sollevando la nebbia che copre la prima parola
che si presenta nuda sulla scena contro lo sfondo
del corpo...

L'altro motivo chiave potrebbe essere considerato anche una variante intellettuale del precedente: si tratta del problema del pensiero e della sua dicibilità:

l'unica forma di nonpensiero sbarra la discorsività
senza rallentare lo schiamazzo forzato, smisurato strappo
nel ticchettio delle orecchie...

La tradizione del surrealismo si abbina a un intellettualismo astrattista nella poesia intitolata "*simone asfodelo cristianizzato*". Mentre un plurilinguismo vero e proprio si dimostra in altre poesie: p.e. "bugium tutti gli scomforts... cool it e cip cip ragiona..."

La dimensione pluriculturale, in cui, a suo modo, si forma un linguaggio poetico di comunicazione universale, si sviluppa nella sua integrità ormai completa ne *Il libro dell'angelo*, in cui sono regolari i

riferimenti (anche strutturali) al Testamento Vecchio. In questo libro di Kemeny può essere identificata nel suo intero e analizzata nei suoi dettagli quella specifica immaginazione poetica che è impareggiabilmente sua, con tutte le sue trasmissioni interlinguistiche. Le immagini poetiche di Kemeny sono particolarmente tese, dense, complesse, sono strutturate come catene di metafore antitetiche e astratte: si tratta di immagini sensuali organicamente abbinate a un'astrazione intellettuale. Tutto questo particolare condensamento avviene e si forma tramite ed entro il linguaggio.

Per illustrare questo basta leggere il terzo pezzo del ciclo *Il seme di cristallo*¹: il contrasto di astratto e concreto, di sensuale ed astratto dà la tensione di questa complessità di linguaggio e di espressione, e, per conseguenza, di questa visualità immaginativa. Vale più o meno lo stesso per il quarto pezzo del ciclo *Zero*²: l'insieme dei voci, della voce, del corpo e dell'invisibile forma creano un complesso emblematico di questi stati dell'esistenza. Fra l'entità sensuale e quella astratta-invisibile il corpo funziona come legame. Nel verso "*sole di neve nel cielo di fuoco*" l'estrema tensione viene generata dall'immagine di metafore doppiamente antitetiche.

Nella poesia *Il diluvio dice* Kemeny riprende quel suo vecchio interesse per la dualità della parola e del corpo: l'anima si espande tramite il linguaggio (v. il motivo dei "nomi sibilati"), i segreti e i miti ci conducono a una dimensione ormai universale, in cui anche la comunicazione risulta universale (abisso, nume, fiamme-colomba), e ne nasce la parola.

Per una conclusione temporanea possiamo affermare che il plurilinguismo poetico è più di una questione di lingua: è questione di cultura, di spiritualità, di pensiero. Questo tipo di pensiero poetico concluderà nel programma del *mitomodernismo* che viene annunciato qualche anno fa dallo stesso Kemeny e dai suoi colleghi. Sull'orizzonte di questo programma il mito viene identificato come l'unità antropomorfa prebabiliana dell'esistenza, come sostanza superiore alle lingue e alle culture frammentate dopo il crollo mitico.

¹ "Fuma erbe rovinose / e muschi delle rocce / essiccáti per volare al guinzaglio / di sillabe incrostate di chiocciole / marine, di parole orlate / di ghiaccio e di porpora. La catastrofe / nelle vene sfolgora e ammantata / di neve il linguaggio."

² "Lastra di ghiaccio, scricchiola, ulula, / si fende, piuma, lieve, ballerina / vola, / sole di neve nel cielo di fuoco, / gong! / si tende alla voce troppo dura, / corpo, / orizzonte dell'invisibile."

Nella prospettiva di tale concezione poetica è ben più interessante che Tomaso Kemeny abbia scritto un testo poetico in cui esegue un'autoanalisi, del resto estremamente sincera, della sua identità psicolinguistica e, per conseguenza, poetica. Questo testo è nato nell'ambito di un progetto più vasto. Nell'officina della professoressa Beatrice Töttösy, all'Università di Firenze si prepara un work in progress: *Scrittori ungheresi allo specchio. Parte prima: Blitzwitz. Aforismi del transito. Autoritratti di letterati.*

L'antologia autoritrattistica degli scrittori ungheresi, l'uscita della quale è prevista per quest'anno presso l'editore Carrocci, contiene testi (scritti nel vasto gamma fra dichiarazione di poetica e autoanalisi estetica) di 52 scrittori e poeti ungheresi, in un volume tipografico predeterminato di 2002 "n", cioè spazi tipografici. Gli scritti vengono tradotti da traduttori italiani, studenti e no, e due da ungheresi, dato che *Tomaso Kemeny* e *Giorgio Pressburger*, poeti-scrittori italiani, sono nati e, per un lungo periodo della loro vita, si sono formati in Ungheria.

La problematica dello scritto di Kemeny può essere analizzata anche nell'ambito del problema della traduzione. Come tradurre *in ungherese* e *dall'italiano* il testo poetico di un poeta che è *italiano*, ma allo stesso tempo era e in certo senso è *ungherese*, e scrive *in italiano* sul problema della persa identità linguistica *magiara*? Prima di tutto bisogna ricordare il fatto già menzionato che il poeta italiano Tomaso Kemeny è di nascita ungherese, e soltanto ben più tardi, dopo essere fuggito dall'Ungheria con i genitori quando aveva già circa dieci anni, nel 1949, fatte le scuole e l'università in Italia, è diventato poeta e studioso in lingua italiana. Questo può rendere abbastanza evidente che il cambio della lingua significa, nel suo caso, ben di più di un semplice fatto autobiografico: si tratta del cambio di tutta l'identità linguistica. Ed è appunto questo problema, radicato nella profondità della personalità, che dà il tema e serve come punto centrale delle riflessioni poetiche di questo testo di Kemeny. Il quale, a prima vista, benché attrezzato con qualche colore locale ungherese, sembra essere un testo poetico monolingue. A livello del contenuto si riflette sulla storia e si dà un'autointerpretazione della formazione poetico-linguistica italiana del poeta, mentre a un livello ormai più traslato ed emozionale si prendono in considerazione da un lato, la poetica, e la perdita di certi valori connessi con l'identità linguistica ungherese e, dall'altro, la vincita di altri valori connessi con l'identità linguistica italiana. Tutto sommato, il

testo è composto, da un lato, di memorie infantili di un contesto storico e di una cultura differenti e, dall'altro, di riflessioni sulle esperienze, per l'autore determinanti, della poesia italiana, assorbite durante il periodo della formazione dell'identità linguistica italiana. Il contenuto spirituale e psicolinguistico della composizione poetica così è appunto la perdita della madrelingua.

Uno dei problemi che pone subito il traduttore di fronte a una scelta, è la presenza delle citazioni o allusioni bilingui. Quando il poeta cita la nostalgica canzone di guerra con cui i soldati ungheresi sono partiti per il fronte nella seconda guerra mondiale (nella credenza illusoria di poter riconquistare la Transilvania, persa nell'ambito dei trattati di pace Versailles – Trianon), volente o nolente, procede in base alla sua condizione psicolinguistica: il primo verso gli viene in mente in ungherese (“Édes Erdély, itt vagyunk”), mentre il secondo il poeta lo traduce in italiano (“Per te viviamo e moriamo”). Sembra di trovarci di fronte a una domanda schizofrenica: come tradurre tutto questo *dall'italiano all'ungherese*? Lasciarlo bilingue in ungherese non ha senso, dato che questa canzone in italiano non esiste proprio. Con la citazione in originale ungherese di tutt'e due i versi si perderebbe il senso del colore locale linguistico e anche quello dell'ambivalenza, di rilievo poetico, del frammento bilingue.

Quando Kemeny fa menzione de “*la polvere d'oro della Transilvania...*”, ancora una volta il traduttore si deve confrontare con una situazione quasi irrisolvibile. L'allusione culturale sottintesa è proprio bilingue, e lo scioglimento esplicativo o didattico di questo groviglio allusivo caccerebbe via l'atmosfera dell'espressione nascostamente bilingue. Di che cosa si tratta? “*Polvere d'oro*”, parola per parola, in ungherese vuol dire “*aranypor*”. Che sarebbe un'allusione acustica al leggendario romanzo del famoso scrittore dell'Ottocento ungherese, Mór Jókai, intitolato *Erdély aranykora* che in italiano significa “*l'epoca d'oro della Transilvania*”. Un unico fonema (“p” al luogo di “k”) cambia il senso del titolo originale, ma acusticamente rende anche il senso di quell'atavismo culturale. Questo legame nascosto, però, esiste soltanto per quelli che comprendono tutte le due lingue, e hanno già almeno sentito il titolo originale ungherese del romanzo sopra menzionato. Nel testo poetico di Kemeny viene così riflessa la parola ungherese “*pora*” nella sua equivalente italiana (“*polvere*”), ma senza alcuna spiegazione o riferimento che renderebbe chiaro il senso dell'allusione. È sempre un gioco (anche se doloroso) questo che si perde in una traduzione

monolingue: non si può evocare la particolare atmosfera di questa creazione concettuale che può essere interpretata soltanto nel contesto bilingue.

Seguono poi i problemi connessi ai testi e ai riferimenti di e a Dante, Petrarca, Carducci, Manzoni. Come punto di partenza, in questo contesto, deve essere precisato che non ha affatto senso inserire nella versione ungherese le eventuali traduzioni dei versi citati da Kemeny. Sarebbe un tentativo sbagliato e contro produttivo: è evidente che il giovane poeta futuro è stato impressionato dal suono dei versi *italiani* e non quelli ungheresi. Allo stesso tempo lasciare intatto nel testo ungherese le citazioni non basta come soluzione, semplicemente perché non si capiscono. Altra possibilità non ci rimane che lasciare intatto nel testo l'originale italiano, e, mettendoci un asterisco, inserire una nota con la traduzione ungherese.

Un problema sempre difficilmente risolvibile è costituito dai riferimenti terminologici: *decasillabo*, *endecasillabo a maiore* o *a minore*, *distico decasillabico* sono termini che in questa forma della parola in ungherese non esistono, per cui se ne potrebbe rendere il senso soltanto con più o meno complicate circonlocuzioni, l'inserimento delle quali nel testo rovinerebbe tutta l'atmosfera e anche il contenuto poetico. Usare gli stessi termini, che sarebbero interpretabili soltanto per un ristrettissimo circolo degli esperti di filologia e che comunque altererebbe anche l'andatura sublime, ma allo stesso tempo naturale del testo, non avrebbe alcun senso. Anche in questo caso non ci rimane altra soluzione (che è molto lontana da qualsiasi perfezione) cioè usare i termini italiani e metterci le note di sotto.

E allora ci troviamo nel bel mezzo dei problemi organicamente inerenti nel testo, perché il cerchio dei riferimenti culturali si espande dal livello linguistico verso quello culturale. Il riferimento breve a *Brunetto* deve essere evidente in un contesto italiano – se qualcuno non capisce precisamente di chi si tratta, nel contesto culturale italiano il problema è rintracciabile senza grandi difficoltà. Ben differente è la situazione nel contesto ungherese, in cui il nome di Brunetto può essere noto o rintracciabile soltanto per il cerchio sopra menzionato degli esperti. Anche se il traduttore lo lascia come è, il nome nel testo ungherese perde il contatto con la parola “tesoro”, che in ungherese naturalmente ha un suono e soprattutto un significato culturale ben differente. Fatto di cui ci si rende conto anche nella leggendaria traduzione della Commedia, fatta dal grande

poeta del Novecento ungherese, Mihály Babits, il quale nel verso ungherese, dopo la parola *“kincsemet”* (mio Tesoro) aggiunge *“könyvemet”* (mio libro). Procedimento che rende almeno intuibile la qualità e il significato doppio di “tesoro” e che non era affatto necessario nel caso dell’originale italiano. Seguendo la logica delle completazioni tradottive, anche qui è ormai proponibile – se una volta ci sono già delle spiegazioni – di metterci dei commenti alla parte inferiore della pagina, fra le note.

Problemi e virtuali soluzioni dopo le quali al traduttore sembra che il compito di tradurre i veri versi dello stesso Kemeny, citati e inseriti alla fine del suo testo, porti ormai un sollievo. Si tratta di una sua poesia che questa volta, con le ultime sue due parole, dà il titolo di tutto il testo qui trattato: *“Luce bambina”*. Mentre il titolo della poesia, citata e inserita qui da Kemeny, è *“Icaro”*. In questi versi è forte il ritmo anapestico, quasi a giustificazione di uno degli argomenti menzionati nel giro delle memorie e dell’autoanalisi poetica. È proprio il “decasillabo anapestico” che Kemeny considera (e cita di essere attribuitogli da Cesare Segre) uno dei suoi maggiori contributi al presente stato della poesia italiana moderna, nondimeno uno dei fattori più intimi del suo personale parlar poetico.

Quello che si perdeva con l’identità linguistica originale, in qualche modo e fino a un certo grado si è stato almeno parzialmente riconquistato in quella italiana. (Con qualche doloroso senso di vacuità, forse e comprensibilmente.)

Seguendo le indicazioni di sopra si arriva a una conseguenza forse non prevista: la logica delle soluzioni tradottive del testo nascostamente bilingue e apertamente biculturale cambia il carattere del testo in ungherese, il quale assume un aspetto anche filologico (senso che è incluso anche nell’originale, ma lì è molto più organico e così molto più naturale). È un cambio questo che, a mio avviso, con la struttura delle note non deteriora il testo principale né stilisticamente, né per il contenuto, ma ci aggiunge una struttura alternativa formalizzata che lo rende comprensibile nella misura possibile.

E con questo testo poetico di articolazione così ampia di storia, di estetica, di letteratura e soprattutto di lingua, arriviamo in quello spazio di cui abbiamo parlato più su, di formazione sovranazionale, dove le riflessioni spirituali si muovono nella sfera dell’immaginazione poetica ormai sovralinguistica.

Tomaso Kemeny
Luce bambina

Che cosa ne sapete voi della sofferenza di chi ha perso il “parlar materno” e nella maturità teme di non potere dire come il Brunetto dantesco “...il mio Tesoro / nel quale io vivo ancora...”. Io sono nato morto e scrivo per lo più in lingua morta e ciò avviene nonostante ch’io sia uno dei rari contemporanei a bruciare al fuoco sacro dell’entusiasmo poetico.

Da bambino sentii sotto la finestra della casa paterna la truppa magiara cantare “Edes Erdely itt vagyunk! Per te viviamo e muoriamo!” E sono quasi tutti morti davvero. E io ho scritto un epos *La polvere d’oro della Transilvania* perché mi ossessionava “Erdely aranykora”, che la catastrofe storica ha ridotto in “pora”.

Cosa ne sapete voi cosa significhi per un bambino la sconfitta definitiva del suo paese, la morte del padre e la sua terra stuprata dagli eroi dell’Armata Rossa? Seguì l’inevitabile fuga-esilio, con la mia anima sublime in subbuglio come una bandiera a sfidare la puttenesca inconsistenza della vita. Per decenni non feci che scorrere incontro al verso assoluto, senza riuscirvi, cercando il sacro fluire del mito babelico sotto il linguaggio.

E sono grato a Cesare Segre che nel saggio “La questione del verso” (Poesia, 41, 1991) ha focalizzato il mio contributo alla poesia italiana nella forma del decasillabo. Il verso quantitativo magiario lascia la scena della mia pagina a distici decasillabici come “Ciglia di luce tenera inaurano/il serpente attorcigliato al cuore”, in cui mi riconosco in pieno.

Sedotto dall’endecasillabo a maggiore del Petrarca (“erano i capei d’oro a l’aura sparsi”), dall’endecasillabo a minore di Dante (“mi ritrovai per una selva oscura”), ho trovato nutrimento negli anapesti del Manzoni (“tutti assorti nel nuòvo destino”) e nel doppio quinario del Carducci (“Oh quei fanali come s’inseguono/ accidiosi là dietro gli alberi”) e ho finito per contaminare di energia barbara il decasillabo, ritenuto esangue nelle scuole.

Tornando in aereo da un “reading” negli USA, scrissi *Icaro* (incluso in *Recitativi in rosso porpora*, Udine 1989), testo di cui riporto l’ultima stanza

Ai tempi del non si vede più nulla
 cade, esclamativo bianco, putipù
 (“ora le do i particolari opportuni”): ghiaccioli
 a ore nel frigorifero dell’anima, corone
 di neve a Roma; New York si scioglie;
 perduta nell’aria s’addormenta luce
 bambina

dove “luce bambina” non è che il mio “parlar materno”, la mia lingua madre, mai cresciuta, rimasta analfabeta, senza voce e pura come solo gli angeli sono, qualche volta.

(2762)

Tomaso Kemény
 Gyermeki fény

Mit tudtok ti annak szenvedéséről, aki elvesztette az „anyai nyelvet”¹, és érett fővel attól fél, nem tudja mondani, amit Dante Brunettoja²: „...*Kincsemet*, a könyvet, / amelyben élek még”³. Halottnak születtem, és többnyire holt nyelven írok, és mindez annak ellenére történik így, hogy egyik vagyok kevés kortársam közül, aki a költői lelkesültség szent tüzén ég.

Gyermekként az apai ház ablaka alatt hallottam a menetelő magyar csapat énekét: „Édes Erdély, itt vagyunk! Érted élünk és halunk!” És valóban, szinte mindegyikőjük halott. És azért írtam eposzt *Erdély aranypora* címmel, mert űzött „Erdély aranykora”, aminek a történelmi katasztrófa nyomán csak „pora” maradt.

Mit tudtok ti róla, mit jelent egy gyermek számára hazája végső veresége, apja halála és a Vörös Hadsereg hősei által meggyalázott földje? Következett az elkerülhetetlen szökés-száműzetés, lázongás-sal szállongó lelkemben, akár a zászló, mely az élet kurva állhatat-

¹ „Parlar materno” – Dante, *Isteni Színjáték, Purgatórium*, XXVI. ének, 116. sor, Babits „édes anyanyelv”-nek fordítja.

² A humanisták egyik előde, a Dante által szeretve tisztelt, de a Pokolba helyezett mester, Brunetto Latini. Főműve ó-francia nyelven írt, nagyszabású tudományos enciklopédiája, a *Trésor*, olaszul: Tesoro.

³ Dante, *ISz, Pokol*, XV. ének, 119. sor

lanságát kész kihívni. Évtizedeken át csak vágtattam a tökéletes verssor felé, sikertelenül, a nyelv alatti Bábel mitoszának szent folyását keresve.

És hálás vagyok Cesare Segrének⁴, aki „A verssor kérdése” című tanulmányában (Poesia n. 41., 1991) az olasz költészethez való hozzájárulásom lényegét a „decasillabo”-ban⁵ ragadta meg. A magyar hangsúlyos verselés írott lapjaim színterét a tízszótagos kétsorosoknak engedi át, mint például „Ciglia di luce tenera inaurano / il serpente attorcigliato al cuore”⁶, amiben teljességgel önmagamra ismerék.

A petrarcai „endecasillabo a maggiore”⁷ („erano i capei d’oro a l’aura sparsi”⁸) és a dantei „endecasillabo a minore”⁹ („mi ritrovai per una selva oscura”¹⁰) csábításának engedve, táplálékra lettem Manzoni anapestusaiban („tutti assòrti nel nuòvo destino”¹¹) és Carducci „kettős quinarió”-iban¹² („Oh quei fanali come s’inseguono / accidiosi là dietro gli alberi”¹³), s így végül barbár energiával fertőztem meg a decasillabo-t, amelyet az iskolákban vértelennek tartottak.

Miközben repülőgépen ülve éppen az Egyesült Államokból tértem haza egy „reading” után, megírtam az *Ikarosz*-t (mely a *Recitativi in rosso porpora*¹⁴ című kötetemben jelent meg 1989-ben, Udinében), a vers utolsó szakaszát ideírom:

A nem látszik többé már semmi idején
fehér felkiáltójelként zuhanó dobogás:

⁴ Az egyik kiemelkedő kortárs olasz irodalomtörténész, kritikus.

⁵ A tíz (metrikai) szótagos verssor neve az olasz verstanban.

⁶ „Gyengéd fény pillája aranyozza / a szívre tekeredett kígyót.”

⁷ Olyan, tizenegy-szótagos, többnyire jambikus sor – az olasz verselés alapsora –, amelyben a cezúra előtti rész a hosszabb. (Ld. még: hendekaszillabusz, ötödféles jambusi sor stb.)

⁸ „A szélben úszó firtjei aranyból...” – *Canzoniere* (Daloskönyv), XC., Károlyi Amy fordítása.

⁹ Olyan „endecasillabo” (ld. 7. sz. jegyzet), amelyben a cezúra előtti rész a rövidebb.

¹⁰ „Egy nagy sötétlő erdőbe jutottam” – Dante, *ISz, Pokol*, I. ének, 2. sor

¹¹ „Mind új végzetbe emelked fel” – Manzoni, *Marzo 1821*, 3. sor

¹² A *quinario* az öt (metrikai) szótagú verssor neve az olasz verstanban. A „doppio *quinario*” a *decasillabo* (ld. 5. sz. jegyzet) egy sajátos esete, amikor is azt a cezúra két ötszótagos sorféltre osztja.

¹³ „Lustán a fák közt szállva keringenek [a lámpafények...].” *Őszi reggel az állomáson*, 1. sor, Végh Görgy fordítása

¹⁴ Recitativók bíborvörösben

(„most adom önnek meg a részleteket”): jégcsapok
órákra a lélek fridsiderében, Rómában
hókoronák; New York meg eloszlik;
elvészve a légtérben elalszik a gyermeki
fény

ahol is a „gyermeki fény” nem más, mint az én „anyai nyelvem”, az
anya-nyelvem, mely sohasem nőtt fel, írástudatlan maradt, hangta-
lan és tiszta, mint néha az angyalok.

(2762)