

Elisa Carandina

“CANTA I GIARDINI CHE NON SAI”. LA VENEZIA DI DAN PAGIS

“Imaginary gardens with real toads in them”
Marianne Moore

“Is like seeing my two pieces of lips speaking in two languages at same time”.
Xiaolu Guo

1. Introduzione

Scrive Henry James a proposito di Venezia:

It is a great pleasure to write the word; but I am not sure there is not a certain impudence in pretending to add anything to it. Venice has been painted and described many thousands of times, and of all the cities of the world is the easiest to visit without going there. Open the first book and you will find a rhapsody about it; step into the first picture-dealer's and you will find three or four high-coloured “views” of it. There is notoriously nothing more to be said on the subject. Every one has been there, and every one has brought back a collection of photographs.¹

È mia intenzione seguire alla lettera il consiglio di Henry James, evitando quindi di affrontare il tema della descrizione o rappresentazione di Venezia in generale e, in particolare, nella poesia di Dan Pagis per due motivi principali. In primo luogo, non interessa qui aggiungere Pagis alla lista di coloro i quali hanno descritto Venezia, quanto invece riflettere sulla città quale perfetta incarnazione della concezione di *ars poetica* propria di questo autore. Di conseguenza, e in secondo luogo, un approccio descrittivo non sarebbe pertinente nel contesto della concezione del poeta della mimesi e della sfiducia nella possibilità della poesia di descrivere, rappresentare, cogliere e afferrare. Si potrebbe anche aggiungere che il concetto stesso di cogliere e afferrare non si addica alla città ed è precisamente questa idea che intendo sviluppare in un duplice movimento di contestualizzazione di Venezia nell'opera di Pagis e di rivendicazione dell'irriducibilità e indicibilità della città.

¹ H. JAMES - J. AUCHARD, *Italian Hours*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pa. 1991 [1882¹], p. 7.

² G. HOLDERNESS, ‘*Strangers... with vs in Venice*’,

2. Il paradosso di Venezia

Di Venezia è stato detto che la città mal si presta a essere descritta anche per un altro motivo, come osserva Graham Holderness in un volume recente dedicato a questa città nell'opera di Shakespeare:

The word ‘Venice’ denotes the real place, familiar, on the map, easily accessible; but connotes a kind of virtual city, a city of fantasy and imagination. This Venice is composed from a vast multiplicity of texts and images: a cornucopia of images from paintings, maps, photographs, films; a ‘palimpsest’ of texts from histories, travel writings, poetry drama, novels. Venice, Manfred Pfister says, is always ‘inscribed with the traces of previous texts’; ‘one of the most frequently and “thickly” represented places on earth.’ ‘Nothing in Venice has not been written about, and written over, again and again.’ ‘Venice,’ concurs Tony Tanner, ‘is always the already written, as well as the already seen, the already read.’ Yet it is a commonplace that, as Pfister says, Venice is ‘unrepresentable,’ ‘beyond representation’, or in Tony Tanner’s nicely clumsy English word ‘unhandleable’. None of these texts and images take us to the heart of a real Venice.²

Riformulando tendenziosamente i termini della questione, esiterebbe una Venezia conosciuta e rappresentata, più precisamente conosciuta perché rappresentata o inconoscibile a forza di essere rappresentata, che introduce già al rapporto tra letteratura, mimesi e verità. Il rapporto tra rappresentazione e conoscibilità della città sembrerebbe dunque dicotomicamente basato sull'opposizione tra quello che è stato definito il tessuto urbano esistente e in costante

in S. BASSI and L. TOSI (eds.), *Visions of Venice in Shakespeare*, Farnham - Burlington, VT 2011, pp. 125-141: 125.

mutazione e la Venezia dell'immaginario.³ Pur essendo già di per sé sufficiente a introdurre la visione di Pagis della mimesi, questa opposizione non giustifica tuttavia il ruolo esclusivo che intendendo attribuire a Venezia nell'opera di Pagis né, tantomeno, risulta esclusiva in rapporto alla città, considerato che lo stesso si potrebbe dire di molti altri luoghi. Se Venezia è la *berekah* di Pagis, ossia il luogo scelto dal poeta per rappresentare la sua concezione di arte come H. N. Bialik nel poema *Ha-berekah* (1905)⁴ - testo fondativo della riflessione sul rapporto tra arte e mimesi -, deve esservi presente quella componente paradossale che è stata riconosciuta come la cifra stilistica del poeta. La tensione che caratterizza la produzione di Pagis muove infatti dal frustrante tentativo di situare nel contesto della realtà quale la conosciamo gli elementi strutturati gli uni in opposizione logica agli altri.⁵ La dicotomia tra noto e ignoto, movimento e stasi, interno ed esterno, realtà e riflesso, presenza e assenza non si risolve mai in Pagis non solo nei termini nei quali ci si aspetterebbe ma, più in generale, sfugge a ogni possibilità di risoluzione secondo la dinamica che, nelle parole di Anne Carson, contraddistingue il paradosso:

A paradox is a kind of thinking that reaches out but never arrives at the end of its thought. Each time it reaches out, there is a shift of distance in mid-reasoning that prevents the answer from being grasped.⁶

Se Venezia costituisce l'incarnazione dell'*ars poetica* per Pagis, questa impossibilità di afferrare una risposta che sfugge continua-

mente sarebbe dunque la cifra della concezione poetica di Pagis, la tensione che prevale nella produzione letteraria del poeta e la dinamica che contraddistingue Venezia. Se così fosse, la natura duplice di una città che non può essere concepita senza il suo riflesso sarebbe al servizio di un pensiero che, a partire dall'impossibilità di soddisfare il desiderio, di toccar con mano la città, si sviluppa come definizione della poesia quale tentativo costantemente frustrato di afferrare quello che sembra così prossimo, di rappresentare quello che per un istante ci si è illusi di poter conoscere o di poter salvare ma che, invece, si sa essere già perduto fin dall'inizio.

3. La Venezia di Dan Pagis

La città di Venezia è presente nella prima raccolta *Še'on ha-šel* («Meridiana») pubblicata da Pagis nel 1959, nella sezione intitolata *Ganne nekar* («Giardini di una terra straniera»). L'espressione usata da Pagis per il titolo di questa sezione evoca il Salmo 137, nel cui quarto versetto la terra dell'esilio è definita *'admat nekar*: «Come cantare i canti del Signore in terra straniera?».⁷ Per Sidra DeKoven Ezrahi questo salmo non solo fonda il lessico poetico dell'esilio ma, in virtù del pleonastico «là» che definisce l'esilio come il luogo che è sempre altrove, costruisce l'esilio come pre-testo per la creazione artistica. Il canto è dunque la «mnemonic compensation for absence» ma, prosegue Ezrahi, quanto è ricordato è anche immaginato ed è dunque la mimesi ad assumere il ruolo della memoria.⁸

³ M. PLANT, *Venice: Fragile City, 1797-1997*, Yale University Press, New Haven 2002.

⁴ A. HOLTZMAN, *Hayyim Nahman Bialik: Ha-širim*, Devir, Or Yehudah 2004, pp. 292-299. Per una panoramica introduttiva sulle letture del testo proposte si veda: U. SHAVIT - Z. SHAMIR (eds.), *Al šefat ha-berekah. Ha-po'emah šel Bialik bi-re'ï ha-biqqoret*, Ha-kibbutz ha-meuhad, Tel Aviv 1995 e relativa bibliografia.

⁵ Si veda in particolare T. YACOBI, *Ben figura 'ti-viyyut li-mši'ut be-širat Pagis*, «Meḥqere Makon Porter» 2 (1996), pp. 41-103; T. YACOBI, *Ha-hidatiyyut be-po'eṭiqah ha-me'uheret šel Dan Pagis*, «Meḥqere Yerušalayim be-sifrut 'ivrit» 24 (2010), pp. 188-222; T. YACOBI, *Time Denatured into Meaning:*

New Worlds and Renewed Themes in the Poetry of Dan Pagis, «Style» 22/1, Narrative Theory and Criticism (Spring 1988), pp. 93-115; A. HIRSCHFELD, *Massekat ha-mawwet šel ha-hayyim*, «Migwan de'ot we-hašqafot be-tarbut Yišra'el» 6 (1996), pp. 97-105.

⁶ A. CARSON, *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1986.

⁷ Tutte le traduzioni dei testi biblici sono tratte da *La Bibbia concordata*, testi originali con introduzioni e note a cura della Società Biblica di Ravenna, Arnoldo Mondadori, Milano, 1982.

⁸ S.D. EZRAHI, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, University of California Press, Berkeley 2000, p. 9.

Questa concezione di *ars poetica* come canto per ciò che si è perso e che si articola dalla distanza che rende questa separazione evidente

Giardini di una terra straniera

Vieni e canta i giardini che non ti sapranno
limpidi sulla soglia del tuo cuore e quasi freddi
nel tremito trattenuto come in un riflesso variegato,
blu e sgranati.

I giardini che non ti sapranno e che immobili
accoglierebbero attoniti il tuo arrivo.
Tu forse ti fermerai alle loro porte
e tenderai la mano a toccare
il mistero delle cime.

Ma loro ti sfuggiranno lievi, come spuntati dallo specchio
di fronte al cui vetro resterai straniero.

è ulteriormente sviluppata da Pagis nella prima
e omonima poesia di questa sezione.

גְּנֵי נֶכֶר

בוא ושיר לגנים שלא יכירוך –
בהירים לפתח לבך ומעט צוננים
ברעד עצור כבתוך בבואת צבעונין,
וכחלים ופקוחים לרוחה –

לגנים שלא יכירוך, ואשר ללא גוע
גדולי תמהון יקבלו בואך.
ואולי תעמד בשערם
ותושיט את ידיך לנגע
בסתר הנוף הרם –

אך הם ישמטו בקלילות, כאלו צמחו בראי
שלפני זכויתו תעמד כנכרי.⁹

La poesia si apre con un rimando al primo verso del ventunesimo dei *Sonetti di Orfeo* di Rainer Maria Rilke, «Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst», reso da Pagis con «Vieni e canta i giardini che non ti sapranno». La citazione testimonia in primo luogo il ruolo che per Pagis, nato in Bucovina, hanno la lingua e la letteratura tedesca, in particolare la loro funzio-

ne, tra le altre, di sottotesto. In alcuni casi esso diventa manifesto nella versione tedesca delle sue opere, come osservato dalla sua traduttrice Anne Birkenhauer e dagli studi dedicati alle traduzioni fatte da Pagis stesso delle sue poesie dall'ebraico al tedesco.¹⁰ Per quanto riguarda invece la traduzione in ebraico di Rilke, la soluzione adottata da Pagis nella poesia citata non

⁹ D. PAGIS, *Kol ha-širim; "Aba" [Pirqa per'ozah]*, Hakibbutz hameuhad; Mossad Bialik, [Tel Aviv]: Yerušalayim [1991¹], 2009, p. 45.

¹⁰ Si veda N. ROKEM, *Dan Pagis's Laboratory: Between German and Hebrew*, in A. ESHEL - R. SEELIG (eds.), *The German-Hebrew Dialogue: Studies of Encounter and Exchange*, 2018, pp. 61-75. e relativa bibliografia. Si veda inoltre R. ALTER, *Dan Pagis and the Poetry of Displacement*, «Judaism» 45/4 (1996), pp. 399-411; A.J. BAND, *Regelson, Pagis, Wallach: Three Poems on the Hebrew Language*, in J.C. GREENFIELD et al. (eds.), *Solving Riddles and Untying knots: Biblical, Epigraphic, and Semitic studies in Honor of Jonas C. Greenfield*, Eisenbrauns, Winona Lake, Ind. 1995, pp. 505-522; A. ESHEL, *Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis, and Tuvia Rübner*, «Jewish Social Studies» 7,1 (2000), pp. 141-166; S.D. EZRAHI,

Dan Pagis-Out of Line: A Poetics of Decomposition, «Prooftexts» 10, 2 (1990), pp. 335-363; S.D. EZRAHI, *Reclaiming a Plot in Radautz. Dan Pagis and the Prosaics of Memory*, in S.D. EZRAHI (ed.), *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, University of California Press, Berkeley 2000, pp. 157-178; N. GOLD, «Lehaqšiv lah lefaḥot 'akšaw.» *Ha-begidah bi-šfat ha-'em bi-širatam šel Hoffman, Zach, Amihai u-Pagis*, «Mikkan» 12 (2012), pp. 5-27; N. GOLD, *Betrayal of the Mother Tongue in the Creation of National Identity*, in E.M. BUDICK (ed.), *Ideology and Jewish identity in Israeli and American literature*, State University of New York Press, Albany 2001, pp. 235-258; A. HIRSCHFELD, «Al širato šel Dan Pagis», in A. PAGIS, *Lev pit'omi*, Am Oved, Tel Aviv 1995, pp. 150-168; G. SHAKED, *Sifrut 'az, ka'n we-'akšaw*, Zemorah-Bitan, Tel-Aviv 1993, pp. 285-301.

troverà eco nelle versioni ebraiche di Rilke fino alla resa di Shimon Sandbank del 2007.¹¹

Il riferimento a Rilke consente a Pagis di sviluppare il tema dei giardini da un lato come inconoscibilità in rapporto alla mimesi e, dall'altro, come condizione esistenziale dell'esilio quale spazio della creazione artistica. I giardini sono infatti al contempo quelli della terra straniera e quelli che non ti sapranno e che, rilkianamente, non sai, in linea con il rapporto di Pagis con la memoria fatta eccezione per la fase conclusiva della sua produzione.¹² Come in *Ha-mazkeret*, «Souvenir», la città dell'infanzia di Pagis, Radautz, ha cacciato il poeta e da quel momento lo ha dimenticato e altrettanto ha fatto lui.¹³ Ma questo equilibrio solo apparente è lo stesso sotteso alla trasformazione del testo di Rilke dai giardini che non sai ai giardini che non ti sapranno, al passaggio dai giardini di una terra straniera alla condizione di straniero sulla quale la poesia si chiude. Sono infatti loro, i giardini, ad aver cacciato il poeta; il fatto che poi egli li veda sempre e solo sottrarsi non è che una conseguenza dell'espulsione.

La nozione di esilio come preconditione per poetare unita alla dimensione rilkiana del giardino che non sai quale oggetto della poesia rende l'esilio (da intendersi qui anche come rifiuto della mimesi) non solo il luogo nel quale si fa poesia e la condizione del poetare ma anche l'oggetto stesso del poetare.

¹¹ Shimon Sandbank in S. SANDBANK, *Mippen 'emat ha-riq*, in S. SANDBANK (ed.), *Bi-zkut ha-meshuga'im la-davar: Mivhar masot u-ma'amarim 'al sifrut we-'al biqqoret ha-tarbut, 1982-2015*, Yedi'ot aharonot: Sifre hemed, Rišon le-Šiyyon 2016, pp. 161-180 (pubblicato anche in H. HEVER (ed.), *Mehqarim u-te'udot*, Mossad Bialik, Yerushalayim 2016, pp. 11-20) nella nota numero due segnala il fatto che il primo verso è una traduzione dei Sonetti di Orfeo di Rilke di cui Sandbank è il traduttore più recente in lingua ebraica. In ebraico il verso è stato reso nei modi seguenti rispettivamente nelle traduzioni del 1977 di MOSHE ATER, 1998 di ADA BRODSKI e 2007 di SHIMON SANDBANK: *Širah, libbi, ha-gannim ha-bilti yedu'im*; *Širah, libbi, 'et ha-gannim lo yada'ta*; *Šir 'et ha-gannim še-'eneka yode'a, libbi*. Come si vede, la lezione di Pagis è stata presa in considerazione solo nell'ultima traduzione di Rilke fatta da Sandbank (*Ha-sonetot le-'Orfe'us*, Am Oved, Tel Aviv 2007). Sulla presenza di Rilke nella prima raccolta di Pagis, a cominciare dal titolo, si veda S. SANDBANK, *'Ayin u-moaḥ: Pagis, Rilke, Vale-*

La natura paradossale di ogni tentativo di avvicinamento come rappresentazione è costruita a partire dal primo verso in cui i *ganne nekar* sono presentati come l'oggetto di quello che a una prima lettura potrebbe apparire un invito al viaggio per conoscere ciò che non si sa. Il primo dei due imperativi che aprono la poesia di Pagis potrebbe infatti sembrare, se preso isolatamente, come un'esortazione rivolta a un tu esterno a partire per raggiungere e conoscere questi giardini non ancora noti, giardini che ci si potrebbe illudere, se non fosse per il titolo e per Rilke, di poter conoscere e quindi cantare. Tuttavia, l'invito «Vieni e canta» non è l'ammissione di una possibilità di conoscenza come condizione del poetare. Come i giardini del sonetto rilkiano, anche i giardini di Pagis sono ambigualmente l'oggetto e il destinatario di un atto poetico (fallito) di creazione e non di descrizione. Essi non sono conosciuti e quindi descritti, ma sono piuttosto inconoscibili e creati esclusivamente e illusoriamente nell'atto poetico che è imperativamente creativo e mai descrittivo. In Pagis l'inconoscibilità manifesta nel titolo situa dunque la creazione artistica in un esilio in cui i giardini non solo non sono noti ma nemmeno lo diventeranno, perché perduta fin dall'inizio è ogni possibilità di rappresentazione e, come si vedrà in seguito, di evasione dalla dimensione solipsistica.

ry, «Alpayim» 8 (1993), in cui l'autore sostiene che sia possibile rintracciare l'influenza di Pagis sulla traduzione di Rilke fatta da Moshe Zinger, e A. HIRSCHFELD, *'Al širato šel Dan Pagis*, in A. PAGIS, *Lev pit'omi*, Am Oved, Tel Aviv 1995, pp. 150-168: 150-3.

¹² S. BRAM, *Ha-mazkeret: Sirah, šillum we-zikkaron: 'Al Dan Pagis, Tuvia Ribner we-Harold Šimmel* Mossad Bialik, Yerušalayim 2017; S. DEKOVEN EZRAHI, *The Grave in the Air: Unbound Metaphors in Post-Holocaust Poetry*, in S. FRIEDLANDER (ed.), *Probing the Limits of Representations: Nazism and the Final Solution*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1992, pp. 259-276; EZRAHI, *Reclaiming a Plot in Radautz. Dan Pagis and the Prosaics of Memory*, cit.; S. DEKOVEN EZRAHI, *'Attem šo'alim kešad 'ani kotev? Dan Pagis we-haperozah šel ha-zikkaron*, «Alpayim» 10 (1994), pp. 94-110; S. DEKOVEN EZRAHI, *Dan Pagis and the Prosaics of Memory*, in G.H. HARTMAN (ed.), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Blackwell, Oxford, UK; Cambridge, Mass. 1994, pp. 121-133.

¹³ PAGIS, *Kol ha-širim*; «'Aba» [*Pirqe perozah*],

I giardini sono dunque associati già nella prima strofa alla nozione di riflesso. Come il tappeto rilkiano, la nozione di creazione artistica sembra essere per Pagis un universo chiuso in sé stesso, come il sistema di rime mette in evidenza, anche se l'illusorietà del viaggio si accompagna qui all'illusorietà di un tu al quale rivolgere l'invito, chiudendo ogni possibilità di movimento all'interno della coscienza del poeta.

I giardini immobili nella seconda strofa resterebbero infatti ad osservare l'eventuale arrivo del presunto viaggiatore pieni di stupore, lo stesso stupore degli alberi della foresta di *Haberekah* di Bialik, i quali, al verso 184, commentano l'arrivo del poeta con un silenzio stupito e sembra che dicano «*Mah le-zeh benenu*», espressione con cui in *b. Šabbat* 88B gli angeli commentano l'ascensione in cielo di Mosè, a stigmatizzare la sua condizione di straniero in quel contesto. Ma il poeta di *Ganne nekar* non giunge a destinazione, si ferma sulla soglia e qui compie un movimento tanto reale quanto inefficace, perché la meta non è raggiungibile. La condanna a non conoscere e a non essere conosciuti si manifesta infatti nell'uso del limite che separa i giardini dal tu al quale sembra rivolgersi il testo. Queste soglie che si ripetono di strofa in strofa marcano una separazione, o meglio, la presenza di una superficie che separa ma che è necessaria perché si produca quel riflesso, quel miraggio verso il quale tende tutto il testo. La natura illusoria del movimento che vorrebbe toccare con mano il riflesso e l'illusorietà di conoscere ciò che mai potrà essere noto trova infatti nel gesto della mano della seconda strofa la sua perfetta realizzazione. Alle porte di quei giardini che sembrano così vicini, l'interlocutore che nella seconda strofa può ancora essere considerato un individuo esterno, come esterni sarebbero i giardini, si ferma e cerca di renderli veri, concreti e noti con il gesto

della mano che vuole afferrare quel riflesso. Ma proprio sulla soglia di quei giardini, quando il riflesso sembra così vicino da poterlo toccare, toccarlo non può produrre altro che la sua distruzione. Quello che resta, quello che si può ancora descrivere è proprio questo gesto della mano: i giardini sono e resteranno ignoti, il tu al quale si rivolge il poeta altro non è che il riflesso dello stesso davanti allo specchio.

Tutto quel che resta, l'unica cosa che si può ancora descrivere è proprio il fallimentare tentativo di toccare con mano e, per Pagis, la poesia è proprio questo, un tentativo reiterato e reiteratamente mancato di salvare qualcosa che è già perduto in partenza.

A questo proposito, le riflessioni sulla mimesi in Pagis, o meglio, sulla rinuncia alla mimesi che risultano più pertinenti in questo contesto sono quelle proposte da Tamar Yacobi, Shimon Sandbank e Shachar Bram.¹⁴ Per Shimon Sandbank la tensione tra quello che lo studioso definisce «il vortice della vita» e «il silenzio dell'arte» nell'opera di Pagis è risolto proprio dalla mimesi che, nella prima fase della produzione del poeta, consentirebbe di portare la vita nell'arte, condizione che verrà meno dopo la prima raccolta. Questa armonia mimetica si spezzerà in seguito dinnanzi alla perdita del ricordo della realtà che, per Sandbank, costituisce la perdita della possibilità di un approccio mimetico al reale. Di conseguenza, nell'opera di Pagis la mimesi nascerebbe dal senso di perdita che la pluralità minacciosa del reale produce alla quale il poeta oppone un passaggio sineddotico dalla realtà alla rappresentazione della medesima come rinuncia alla vita.¹⁵

Bram analizza in particolare l'uso della fotografia nella prima produzione di Pagis come mezzo per esprimere l'impossibilità del ricordo, mettendola al servizio di quella che Robert Al-

cit., p. 262.

¹⁴ Della vasta riflessione critica su Pagis in generale e in particolare di quella proposta dai succitati autori si segnala in particolare: BRAM, *Ha-mazkeret: Širah, šillum we-zikkaron: 'Al Dan Pagis, 'Avot, Tuvyah Ribner we-Harold Šimmel*, cit., pp. 17-70; S. BRAM, *Remembering the Past and the Trap of Consciousness: Dan Pagis and the Photograph*, «Proof texts» 32/3 (2012), pp. 357-380; DEKOVEN EZRAHI, *'Attem šo'alim kešad 'ani kotev? Dan Pa-*

gis we-ha-perozah šel ha-zikkaron, cit.; EZRAHI, *Reclaiming a Plot in Radautz. Dan Pagis and the Prosaics of Memory*, cit.; HEVER (ed.), *Mehqarim u-te'udot*, cit.; YACOBI, *Ben figura 'ivviyyut li-mš'i'ut be-širat Pagis*, cit.; R. KARTUN-BLUM, *Ha-safah hamada 'it we-'yyun ha-'ani be-širat Dan Pagis*, in J. BAR-EL et al. (ed.), *Sifrut we-ḥevrah ba-tarbut ha-'ivrit ha-hadašah*, Ha-kibbutz Ha-meuhad- Keter, Yerušalayim - Tel Aviv 2000, pp. 410-20.

¹⁵ SANDBANK, *Mippene 'emat ha-riq*, cit.

ter ha definito la «poetry of displacement». ¹⁶ La fotografia in Pagis, in quanto riflesso, non è che statica rappresentazione del passato che manca di ogni profondità, sottolineando piuttosto lo sguardo di colui che guarda al passato restandone tuttavia per sempre alieno. ¹⁷ Letta in questi termini, si può riformulare la funzione del riflesso come mezzo perfetto per rappresentare l'assenza proprio perché rimane sulla superficie, anzi, per dirla con le parole di Tamar Yacobi, proprio il rifiuto sistematico della profondità a vantaggio della superficie trasforma, nella dinamica paradossale tipica di Pagis, il riflesso in realtà. ¹⁸

Al di là dei diversi punti di vista, l'elemento comune a questi approcci è l'associazione tra il rifiuto della mimesi e la nozione di perdita, di illusione e di fallimento. Il gesto della mano descritto in *Ganne nekar* riassume dunque il concetto di *ars poetica* in Pagis come illusione e introduce Venezia come città che al meglio la rappresenta perché è proprio nel momento in cui si cerca di afferrarla nella sua illusoria prossimità che la si perde per sempre, poiché la si era già perduta. Il tentativo di afferrare con la mano il riflesso, di salvarlo dal regno delle ombre, non può che produrre la scoperta della sua natura di riflesso, l'incontro con la superficie riflettente che manifesta l'illusorietà non solo della prossimità ma della possibilità stessa di avvicinarsi a qualcosa che non si trova dove si credeva che fosse non perché non è più lì ma perché non è mai stato lì. La mano incontra la

superficie che riflette, infrange l'acqua e la visione scompare.

Nella terza strofa i giardini non possono quindi che svanire e da realtà alla quale ci si è illusi di poter accedere diventano quello che sono sempre stati: un riflesso, un'ombra. Anche il tu come individuo esterno al quale sembrava rivolgersi il testo scompare, per diventare l'ombra di quell'io poeta che si ritrova dinnanzi allo specchio, escluso per sempre dalla conoscenza dei giardini ai quali non avrà mai accesso ma che solo potrà creare nell'atto poetico, di cui solo potrà descrivere il mancato tentativo di raggiungerli, in una perfetta sovrapposizione tra il salmo 137 e il mito di Orfeo poeta.

L'io poetico e la descrizione del suo goffo e tragico gesto di tendere la mano – a toccare, a salvare – è tutto ciò che resta per dichiarare che la creazione artistica è illusione di potersi avvicinare a qualcosa che non solo non si potrà mai raggiungere ma che proprio nel momento di massima prossimità sarà perduto per sempre, condannando per l'eternità il poeta all'esilio e alla solitudine, a un al-di-qua dal quale potrà solo evocare quei giardini perduti per sempre, dai quali è stato escluso per sempre, rispetto ai quali sarà sempre straniero.

La stessa paradossale frustrazione contraddistingue la Venezia di Pagis come città alla quale più ci si avvicina e più ci si illude di possederla e più la si perde, perché oltre la superficie non c'è nulla.

¹⁶ ALTER, *Dan Pagis and the Poetry of Displacement*, cit.

¹⁷ BRAM, *Ha-mazkeret: Širah, šillum we-zikaron: 'Al Dan Pagis, 'Avot Yešurun, Ṭuvyah Ribner we-Harold Šimmel*, cit.; BRAM, *Remembering*

the Past and the Trap of Consciousness: Dan Pagis and the Photograph, cit.

¹⁸ YACOBI, *Ben figura ṭiviyyut li-mši'ut be-širat Pagis*, cit., p. 64.

Venezia

ונצ'יה

Come scenografie di una vecchissima pièce
lentamente ondeggeranno i palazzi
- verde pallido, azzurro e scarlatto -
nell'acqua nera, e si chineranno
sul proprio riflesso
barche sottili dalla prua scolpita,
colli di uccelli. In cima a una colonna sonnacchierà
un leone d'oro, l'asse
attorno al quale, con tutti i suoi ingranaggi,
come un palco si muoverà tutta la città
in maschere di carta. E una folla di stranieri,
appagata dal potente miraggio
di una città fulgente di splendore per una seconda volta,
applaudirà! Da tutti i balconi
gli attori ringrazieranno portandosi la mano al petto
e si toglieranno i copricapi con un aggraziato inchino.

כְּתַפְאוּרוֹת בְּמַחֲזֵה נוֹשֵׁן
לְאֵט יִתְנוּעְעוּ הָאֲרְמוֹנוֹת
- יֶרֶק קָלִיל וְחִבְלֵת וְשָׁנִי -
בְּמִים הַשְּׁחֹרִים, וְנִרְכָּנוֹת
אֶל בְּבוֹאוֹת עֵצְמָן
סִירוֹת דְּקוֹת וְחִטּוּבוֹת חֶרְטוּם,
צְוֹאֲרֵי עוֹפוֹת. בְּרֹאשׁ עֵמוּד יָנוּם
אֲרִיָּה מְזֹהֵב, וְהוּא הַצִּיר
אֲשֶׁר סָבִיבוֹ, בְּשִׁלָּל אֲבִיזְרִים
כְּמוֹ בְּמָה תְּנוּעַ כָּל הָעִיר
בְּמַסְכוֹת נִיר. וְקָהַל זָרִים,
הַמְאֲשֶׁר בְּעֵז הַחֲזִיָּה
שֶׁל עִיר פֶּאֶר זוֹהֶרֶת בְּשָׁנִיָּה,
יְרִיעַ! וּמְכַל הַגְּזוֹטְרָאוֹת
יֹדוּ הַשְּׁחֻקָּנִים, יָדָם עַל לֵב,
וּבַחֵן קָדָה יִנְיָפוּ מִגְּבְעוֹת.

Ma quando su tutto questo
quieta calerà la sera, di colpo in cielo
salirà la città, sfuggendo per la terza volta:
una nuvola di pietra e marmo.

אֲבָל בְּהַסְגֵר הָעָרֵב חֲרִישִׁית
עַל פְּנֵי כָל אֵלֶּה, פְּתַע לְשָׁמַיִם
עוֹלָה הָעִיר, פּוֹרַחַת בְּשִׁלִּישִׁית:
בְּעַנְנֵי הַשַּׁחַם וְהַשֵּׁשׁ.¹⁹

La multidimensionalità della città permette a Pagis di costruire una serie di opposizioni sviluppate in chiave paradossale. La Venezia di Dan Pagis è mimesi pura in quanto mimesi del nulla, puro movimento a vuoto, è *mise en scène* e i suoi palazzi sono scenografie di un palco sul quale gli attori recitano una vecchia *pièce*. L'idea di Venezia come artificio, come «die künstliche Stadt», è stata usata da molti, basti come esempio il seguente passaggio di Georg Simmel:

Alle Menschen in Venedig gehen wie über die Bühne: in ihrer Geschäftigkeit, mit der nichts geschafft wird, oder mit ihrer leeren Träumerei tauchen sie fortwährend um eine Ecke herum auf und verschwinden sogleich hinter einer andern und haben dabei immer etwas wie Schauspieler, die rechts und links von der Szene nichts sind, das Spiel geht nur dort vor und ist ohne Ursache in der Realität des Vorher, ohne Wirkung in der Realität des Nachher.²⁰

La Venezia inautentica perché bidimensionale, priva di profondità, diventa in Pagis lo strumento per esaltare la nozione di superficie, e per dare all'artificio quella dimensione di realtà che Simmel le nega: non c'è altro, non si può andare oltre, dietro non c'è niente. Chine sul proprio riflesso le barche rimandano soltanto la propria immagine e le acque nere non consentono di andare oltre quella superficie, allo stesso modo in cui non è dato conoscere l'interno degli edifici ma solo i balconi sui quali si esibiscono gli attori. I balconi, come le soglie dei *ganne nekar*, non segnano un punto di passaggio e di comunicazione ma sottolineano solo l'incomunicabilità tra le due dimensioni, spaziali e temporali. La *pièce* è sempre la stessa, si ripete incessantemente, ma è tutto quello che è dato conoscere perché l'altro lato è sempre inaccessibile e in conoscibile, è perduto a priori, la tensione è verso uno spazio di cui si può solo raccontare come lo si è perduto di

¹⁹ PAGIS, *Kol ha-širim*; “Aba” [*Pirqa perozah*], cit., p. 49.

²⁰ G. SIMMEL: *Venedig*, in *Der Kunstwart*, XX (Munich), 1907: 299-303; anche in G. SIMMEL, *Ge-*

samtausgabe, vol. 8, A. CAVALLI - V. KRECH (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, pp. 258-63; e in <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/venedig.htm>.

nuovo nel tentativo di raggiungerlo. Così la folla di stranieri, i quali non potranno mai conoscere questa città proprio in quanto tali, resta fuori dai palazzi, perché Venezia è uno di quei *ganne nekar* che esistono solo, letteralmente, «nel tremo trattenuto come in un riflesso variegato».

4. Nota conclusiva

L'inaccessibilità di Venezia, il suo essere sempre quello che si crede di poter trovar e quello che continuamente sfugge, la rende la città perfetta per il paradosso che è la creazione poetica in Pagis. Infatti, dinnanzi a coloro che mai potranno conoscerla e che si illudono di trovarla e imprigionarla nello spettacolo che la città dà di sé, Venezia si sottrae prendendo una direzione inaspettata. Ma il paradosso è Venezia, è la poesia secondo Pagis, ossia un continuo sottrarsi. Al calar della sera Venezia sparisce una terza volta assurgendo al cielo, trasformandosi in una nuvola di pietra e marmo. Venezia non può che sfuggire in una terza dimensione, in quanto *gan nekar* mai accessibile, mai ridicibile, mai descrivibile, mai afferrabile ma solo creazione poetica antimimetica. E in quanto città che non si può che perdere, che non può che sfuggire quando si tenta di ridurla all'immagine che si ha già o, semplicemente, di ridurla a un'immagine, essa sfugge rendendo manifesto il fallimento di ogni sintesi e di ogni rappresentazione. L'inaccessibilità della città, nascosta dietro il suo riflesso e i suoi balconi oltre i quali non c'è nulla, diventa assoluta quando essa diventa città di pietra e marmo, superfici che non riflettono, che non permettono più alcuna forma di accesso, che respingono anche lo sguardo, non solo la mano. La poesia in Pagis, come la città, è pura superficie, inaccessibile e necessaria allo stesso tempo. E tutto quel che resta del fallimento e della frustrazione di fronte a quanto sfugge continuamente, di quanto ostinatamente è fatto oggetto di un tentativo di conoscenza e di salvezza che si sa già essere destinato al fallimento è soltanto la descrizione del movimento della mano che, nel tentativo di afferrare un riflesso, incontra la superficie che lo produce, perdendolo per sempre.

Bibliografia

- ALTER, R., *Dan Pagis and the Poetry of Displacement*, «Judaism» 45/4 (1996), pp. 399-411.
- BAND, A.J., *Regelson, Pagis, Wallach: Three Poems on the Hebrew Language*, in J.C. GREENFIELD et al. (eds.), *Solving Riddles and Untying Knots: Biblical, Epigraphic, and Semitic Studies in honor of Jonas C. Greenfield*, Eisenbrauns, Winona Lake, Ind. 1995, pp. 505-522.
- BRAM, S., *Ha-mazkeret: Širah, šillum we-zikaron: 'Al Dan Pagis, 'Avot Yešurun, Tu-vyah Ribner we-Harold Šimmel*, Mossad Bialik, Yerušalayim 2017.
- BRAM, S., *Remembering the Past and the Trap of Consciousness: Dan Pagis and the Photograph*, «Prooftexts» 32/3 (2012), pp. 357-380.
- CARSON, A., *Eros the Bittersweet: An Essay*, Princeton University Press, Princeton, N.J. 1986.
- ESHEL, A., *Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis, and Tu-via Rübner*, «Jewish Social Studies» 7,1 (2000), pp. 141-166.
- EZRAHI, S.D., *Dan Pagis—Out of Line: A Poetics of Decomposition*, «Prooftexts» 10,2 (1990), pp. 335-363.
- EZRAHI, S.D., *The Grave in the Air: Unbound Metaphors in Post-Holocaust Poetry*, in S. FRIEDLANDER (ed.), *Probing the Limits of Representations: Nazism and the Final Solution*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1992, pp. 259-276.
- EZRAHI, S.D., *'Attem šo'alim kešad 'ani kotev? Dan Pagis we-ha-perozah šel ha-zikaron*, «Alpayim» 10 (1994), pp. 94-110.
- EZRAHI, S.D., *Dan Pagis and the Prosaics of Memory*, in G.H. HARTMAN (ed.), *Holocaust Remembrance: The Shapes of Memory*, Blackwell, Oxford, UK; Cambridge, Mass. 1994, pp. 121-133.
- EZRAHI, S.D., *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination*, University of California Press, Berkeley, Ca. 2000.
- EZRAHI, S.D., *Reclaiming a Plot in Radautz. Dan Pagis and the Prosaics of Memory*, in S.D. EZRAHI, *Booking Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish*

- Imagination*, University of California Press, Berkeley, Ca 2000, pp. 157-178.
- GOLD, N., *Betrayal of the Mother Tongue in the Creation of National Identity*, in E.M. BUDICK (ed.), *Ideology and Jewish identity in Israeli and American literature*, State University of New York Press, Albany 2001, pp. 235-258.
- GOLD, N., "Lehaqšiv lah lefaḥot 'akšaw." *Ha-begidah bi-šfat ha-'em bi-yeširatam šel Hofman, Zak, 'Amiḥay u-Pagis*, «Mikkan» 12 (2012), pp. 5-27.
- HEVER, H., (ed.), *Mehqarim u-te'udot*, Mossad Bialik, Yerušalayim 2016.
- HIRSCHFELD, A., 'Al širato šel Dan Pagis, in A. PAGIS, *Lev pit'omi*, Am Oved, Tel Aviv 1995, pp. 150-168.
- HIRSCHFELD, A., *Massekat ha-mawwet šel ha-ḥayyim*, «Migwan de'ot we-ḥašqafot be-tarbut Yišra'el» 6 (1996), pp. 97-105.
- HOLTZMAN, A., *Hayyim Nahman Bialik: Ha-širim*, Devir, Or Yehudah 2004.
- JAMES, H., - AUCHARD, J., *Italian Hours*, Pennsylvania State University Press, University Park, Pa. 1991.
- KARTUN-BLUM, R., *Ha-šafah ha-mada'it we-ḥayyim ha-ani Be-širat Dan Pagis*, in J. BAR-EL et al. (ed.), *Sifrut we-ḥevrah batarbut ha-ivrit ha-hadašah*, Ha-kibbutz Ha-meuhad- Keter, Yerušalayim - Tel Aviv 2000, pp. 410-20.
- PAGIS, D., *Kol ha-širim; "Abba" [Pirqe perozah]*, Hakibbutz hameuhad; Mossad Bialik, [Tel Aviv]: Yerušalayim [1991¹], 2009.
- PLANT, M., *Venice: Fragile City, 1797-1997*, Yale University Press, New Haven 2002.
- ROKEM, N., *Dan Pagis's Laboratory: Between German and Hebrew*, in A. ESHEL - R. SEELIG (eds.), *The German-Hebrew Dialogue: Studies of Encounter and Exchange*, De Gruyter, Berlin - Boston 2018, pp. 61-75.
- SANDBANK, S., 'Ayin u-moah: Pagis, Rilke, Valery, «Alpayim» 8 (1993), pp. 125-135.
- SANDBANK, S., *Mipne 'emat ha-riq*, in S. SANDBANK, *Bi-zkut ha-mešuga'im la-davar: mivḥar masot u-ma'amarim 'al sifrut we'al biqqoret ha-tarbut, 1982-2015*, Yediot aharonot: Sifre hemed, Rišon le-Šiyyon 2016, pp. 161-180.
- SHAKED, G., *Sifrut 'az, ka'n we-'akšaw*, Zemorah-Bitan, Tel-Aviv 1993.
- SHAVIT, U., - SHAMIR, Z., (eds.), 'Al šefat ha-berakah. *Ha-po'emah šel Bialik bi-r'i ha-biqqoret*, Ha-kibbutz ha-meuhad, Tel Aviv 1995.
- YACOBI, T., *Time Denatured into Meaning: New Worlds and Renewed Themes in the Poetry of Dan Pagis*, «Style» 22/1, Narrative Theory and Criticism (Spring 1988), pp. 93-115.
- YACOBI, T., *Ben figura ḥivviyyut li-mši'ut be-širat Pagis*, «Meḥqere Makon Porter» 2 (1996), pp. 41-118.
- YACOBI, T., *Ha-hidatiyyut be-po'eṭiqah ha-me'uheret šel Dan Pagis*, «Meḥqere Yerušalayim be-sifrut ivrit» 24 (2010), pp. 188-222.

Elisa Carandina

Département d'études hébraïques et juives

INALCO - Paris

e-mail: elisa.carandina@inalco.fr

SUMMARY

The article deals with Venice as representation of Dan Pagis' ars poetica, especially his antimimetic approach. The poem devoted to the Italian city is contextualized in Pagis' section *Ganne nekar* from *Še'on ha-šel* (1959). In order to explore the notion of creativity as a failed attempt to grasp something, the author approaches the poem *Ganne nekar* and its use of Rainer Maria Rilke's *The Sonnets to Orpheus*. This notion of *ars poetica* is then developed with respect not to the description of Venice but to the dynamic of the city as a paradox that is impossible to grasp.

KEYWORDS: Dan Pagis; Venice; Rainer Maria Rilke.

