

Lampo all'alba, vertice della poesia di Lea Goldberg (1911-1970), risuona tutto della poesia ebraica antica come di quella moderna; un coro in cui si insinuano forti gli echi della letteratura europea che l'aveva formata. Scritte fra il 1948 e il 1955, le liriche si situano all'ombra della Seconda guerra mondiale e nei chiaroscuri del nascente Stato; sono solcate da sentimenti di lutto, da cui affiorano in raffinate trasfigurazioni le antiche-nuove domande che i tempi imponevano.

La raccolta è anche il suo libro più italiano per la presenza di un gran numero di sonetti, fra cui spiccano i dodici del ciclo *L'amore di Teresa de Meung*, suo personale Canzoniere, intreccio cifrato di Vita e Poesia, nonché omaggio – denso di corrispondenze innovative – a Petrarca, del quale fu studiosa e traduttrice in ebraico.

La complessità di *Lampo all'alba*, qui presentato in prima traduzione italiana, è illuminata dal saggio *La speranza dell'armonia, nonostante tutto*, scritto appositamente per questa edizione da Giddon Ticotsky, curatore dell'opera di Lea Goldberg in Israele.

€ 17



9 788880 1579298

227

Lea Goldberg

Lampo all'alba

 Giuntina

Lea Goldberg

Lampo all'alba

Poesie

**A cura di
Paola Messori**


Giuntina

Postfazione

La speranza dell'armonia, nonostante tutto
di Giddon Ticotsky

Per molti aspetti l'edizione italiana riporta *Baraq baBoqer* alla sua casa spirituale, circa sessantacinque anni dopo che venne alla luce.* Non solo è il libro di poesie più *italiano* di Lea Goldberg, ma anche uno dei più *italiani* nella letteratura ebraica moderna. Goldberg compose molte delle poesie che vi compaiono nel periodo in cui si dedicò a tradurre in ebraico parti del *Canzoniere* di Petrarca, nonché a scrivere un ampio studio sulla vita e l'opera del "padre del sonetto", e in effetti la forma qui preminente è il sonetto. Un terzo delle cento poesie della raccolta è scritto secondo il modello petrarchesco, costituendo così la più grande concentrazione di sonetti nella poesia di Goldberg e fra le più grandi, in generale, nella poesia ebraica moderna. Per giunta, al centro del libro campeggia il ciclo di poesie più lungo che Lea Goldberg abbia composto, i dodici sonetti che narrano l'amore di una nobildonna provenzale del Cinquecento per il precettore italiano dei suoi figli.

* Alla fedeltà appassionata di Paola Messori verso l'opera di Lea Goldberg si deve questa scelta molto ampia della raccolta *Baraq baBoqer*, che segue la sua traduzione di un'altra opera di Lea Goldberg, *Sulla Fioritura* (A Oriente!, Milano, 2011). Una profonda affinità, nel contenuto e nella forma, accomuna *Sulla fioritura* e *Baraq baBoqer*, così che i due progetti editoriali si completano a vicenda. (G.T.)

La poesia ebraica intrattiene un legame speciale con il sonetto, modello di perizia e virtuosismo lirici. Ai tempi di Dante era infatti attivo il poeta Immanuel Romano che, formatosi nella tradizione lirica sefardita, affinò la forma del sonetto componendone, in ebraico, trentotto, sopravvissuti fino a oggi.

Dai giorni di Immanuel Romano si è conservata una continuità di scrittura nel sonetto ebraico, forse l'unica forma letteraria laica che si è distinta nella letteratura ebraica – fenomeno eccezionale soprattutto se si pensa allo sviluppo successivo di questa letteratura in rapporto alle letterature europee.

1. Lea Goldberg e il sonetto: all'ombra della seconda guerra mondiale

La pubblicazione di *Baraq baBoqer* nel 1955 aprì dunque un nuovo capitolo nei rapporti della letteratura ebraica con la poesia italiana, e in particolare con il sonetto petrarchesco. E fece di Lea Goldberg la principale rappresentante del sonetto ebraico moderno: ella definì il paradigma più significativo dei sonetti nella poesia ebraica moderna, sia per quantità sia per qualità, dopo che il poeta Shaul Černichovskij (1875-1943) ne aveva indicato la direzione di sviluppo. Nel corso della sua vita, Goldberg compose circa sessantacinque sonetti, metà dei quali sono compresi in *Baraq baBoqer*, e ne tradusse una quarantina – soprattutto da Petrarca (*Canzoniere*), Dante (*Vita Nova*), Immanuel Romano (le composizioni italiane) e da Baudelaire, nonché dalla poesia inglese.

All'età di sedici anni, nel 1927, Goldberg pubblicò il suo primo ciclo di poesie, *Mizmor la'Or* [Inno

alla luce] dove scrisse “Non saprò comporre sonetti”, volendo sottolineare il divario fra il sentimento irruente e la forma metrica rigida; ma due anni dopo pubblicò i primi due sonetti che segnarono l’effettivo inizio della sua carriera letteraria, dal titolo *BeMinzar Pažaislis* [Al monastero di Pažaislis]. Traevano ispirazione da una visita al monastero, splendido gioiello del barocco italiano in Lituania, suo paese natale [si veda Cronologia]. Al loro centro si trova la tensione fra il fascino estetico del culto cristiano e il divieto biblico di riprodurre immagini, religioso e nazionale a un tempo. Il contenuto coincide dunque con la forma, dal momento che il sonetto attrae gli autori ebrei in virtù della sua estetica, e nel contempo contiene un fondamento estraneo alla cultura ebraica, già dall’epoca in cui i sonetti di Immanuel Romano esprimevano indirettamente gli orientamenti della cultura europea cristiana.

I sonetti di Lea Goldberg attingono innanzitutto al modello petrarchesco, mentre solo una parte trascurabile segue lo schema del sonetto inglese, shakespeariano, che si chiude con un distico. La stragrande maggioranza dei sonetti fu composta e pubblicata da Goldberg negli anni 1942-1955, all’ombra della scoperta e della introiezione, dilazionata ed emozionale, di quanto fossero estese le devastazioni della seconda guerra mondiale, inclusa quella della cultura europea umanistica di cui la poetessa era considerata una delle ambasciatrici in Terra di Israele. Benché venuto alla luce nel 1955, *Baraq baBoqer* si situa inequivocabilmente all’ombra della seconda guerra mondiale. Fra i critici vi fu chi affermò che Goldberg si era aggrappata al sonetto e ad altre forme metriche fisse come a una barriera protettiva di fronte all’abisso terrificante spalancato dalla guerra e dalla Shoah

(Goldberg vi perdette il padre e altri familiari rimasti in Lituania). Tuttavia tale affermazione implicava che Goldberg fosse essenzialmente conservatrice, mentre l'esame dei suoi sonetti mostra fino a che punto li rinnovò, nella forma e nel contenuto. Tale rinnovamento è riconoscibile nell'impiego stesso del genere, percepito come essenzialmente maschile, per far udire la voce di una donna – seguendo in ciò le eminenti sonettiste della poesia mondiale: Gaspara Stampa, Louise Labé, entrambe del Cinquecento, ed Elizabeth Barrett Browning dell'Ottocento. Sulle orme di Labé e di Browning, i sonetti di Goldberg si adeguano sostanzialmente alla tradizione “maschile” del sonetto d'amore, e proprio per questo si possono intendere come sovvertitori in quanto riprendono l'espressione “maschile” egemone ma con una voce femminile, procedimento che consolida i sonetti in un significato duplice e paradossale. In una intervista concessa nel 1960 Goldberg diceva: “Chi ha letto i miei sonetti sa che mi sono servita di questa forma classica a fini che non sono affatto classici, e che ho messo a profitto tutte le possibili varianti della forma, incluso il sonetto senza rime. Chi ha dimestichezza con la poesia sa quanto io tenda a deviare dalla forma prettamente classica [...] e poiché la forma è così severa, vi è anche l'obbligo di una verifica meticolosa: ogni parola è davvero al suo posto? nessuna poesia è distrutta da una parola vuota o superflua quanto il sonetto”.¹

La forma del sonetto si adattava in modo speciale a esprimere la tensione fra la ragione e il sentimento,

¹ Galiah Yardeni, *16 Šichot 'im sophrim*, HaKibbutz ha-Meuchad, 1961, p. 125.

che è il fondamento di numerose poesie in *Baraq baBoqer*, perché il sonetto impone, come si è detto, una cornice stabile per l'espressione personale, ed è portatore, forse proprio in ragione di ciò, di una ricca tradizione di liriche al cui centro si trova questa tensione (inclusi numerosi sonetti di Petrarca). Lo scontro fra la volontà di amare e la lucida consapevolezza che questo amore è condannato al fallimento acquista un significato simbolico e più ampio: è il desiderio di vivere nonostante gli orrori dell'epoca e di amare: "In un aspro mondo irato/ sotto cieli freddi/ io resto e nel cuore ho la gioia" (p. 144).

2. *L'elemento popolare nel libro e lo spirito del giovane Stato di Israele*

Accanto ai sonetti, considerati per loro natura aristocratici, in *Baraq baBoqer* è presente l'elemento popolare, sia quello europeo – specialmente nei due cicli *Likhluhit* [Cenerentola] e *HaQarpol vevaVered* [Il garofano e la rosa] – sia quello ebraico: *Keneghed arba'ah banim* (A proposito dei quattro figli, pp. 158-166), *Shirey haYonà vevaShoshan* [I canti della colomba e del giglio], *Ahavat Shimshon* [L'amore di Sansone] e altri. La maggior parte di queste poesie non sono state qui tradotte, e a ragione veduta: oggi possono suonare artificiose, e oltretutto si ha l'impressione che Goldberg le scrivesse non tanto attingendo alle profondità della sua anima, quanto per condiscendenza allo spirito del tempo. Fin dall'inizio della letteratura ebraica moderna, a metà dell'Ottocento, i suoi autori dibatterono la questione di quanto essa fosse una cultura originale e distinta – principalmente perché venne creata con

relativa velocità come per un deliberato progetto nazionale ad opera di una élite – e quanto fosse una giovane propaggine della cultura europea. La questione si inasprì con lo stabilirsi della cultura ebraica nella Terra di Israele, e ancor più vigorosamente nel 1948, con la nascita dello Stato d'Israele: numerosi artisti si posero allora alla ricerca dell'espressione autentica della nuova-antica cultura e parallelamente continuarono a domandarsi fino a che punto essa fosse una cultura nazionale originale e indipendente. Gli scritti giornalistici di Lea Goldberg testimoniano le sue esitazioni al riguardo. “È mai possibile che un'arte popolare si crei non tramite lo sviluppo storico naturale bensì per una volontà e uno zelo profuso intenzionalmente?” si chiedeva assistendo a un festival della danza locale in un kibbutz, e continuava: “Non è facile *far rinascere* il folclore che agonizza per colpa dello sviluppo storico, ma ben più difficile della *rinascita del reale*, dell'esistente è il tentativo di creare *ex novo* l'esistente dal non esistente. Tale è la questione di fronte alla quale essenzialmente ci troviamo noi ebrei”.²

Goldberg scelse la via tracciata dai romantici, ossia la riscrittura dei motivi popolari in una visione moderna che non di rado mette in rilievo l'abisso esistente fra candore e semplicità folcloristici e lucidità e complessità del nostro tempo. Nella prima metà del Novecento, a tutto ciò si associava anche un significato politico, poiché socialismo e comunismo decantavano la cultura popolare. Il legame dell'opera goldberghiana con la cultura popolare

² Lea Goldberg, “Kinnus artzi leMeholot-‘am be[kibbutz] Daliya”, *Mishmar*, 23 luglio 1944, p. 2 (corsivo nell'originale).

moderna è individuabile a cominciare dalla raccolta *Shir baKefarim* [Canto dei villaggi, 1942], ma qui, in *Baraq baBoqer*, la poetessa si cimentò nell'adattamento ed elaborazione di motivi popolari ebraici, la cui fonte è per lo più biblica: il dialogo amoroso del Cantico dei cantici in *I canti della colomba e del giglio*, la storia di Giuseppe e i suoi fratelli in *Una tunica preziosa* (p. 80), le prescrizioni riguardo al servo sottomesso [Esodo 21,5] in *Hahavti et adonì* [Amavo il mio padrone], l'amore di Sansone e Dalila in *L'amore di Sansone*. In tal modo Goldberg adattò la sua poesia alla norma culturale diffusa nel giovane Stato d'Israele: in quegli anni il Tanakh [la Bibbia ebraica] assunse un ruolo primario nel forgiare il carattere nazionale israeliano, quale tentativo di rappresentare la sovranità ebraica moderna come una reincarnazione tardiva di quella del popolo di Israele sulla sua terra in epoca antica, al fine di creare un'identità nativa.³ Le poesie del ciclo su Sansone furono allora pubblicate come album con le illustrazioni di Shraga Weil, improntate allo spirito del costruttivismo, dove Sansone è rappresentato in abbigliamento orientale. Il libro è compreso nelle opere della letteratura ebraica moderna che esaltano la figura di Sansone come esempio unico non solo del coraggio ebraico e del dominio territoriale, ma anche di una stanzialità originaria e di una virilità liberatrice.⁴

³ Anita Shapira, *HaTana"kh vebaZehut haYisraelit*, Magnes, 2005.

⁴ Una unità dell'esercito si chiamava a quei tempi le Volpi di Sansone. Sulla rappresentazione di Sansone nella letteratura ebraica moderna si vedano: David Fishelov, *Machlefot*

Baraq baBoqer è la prima raccolta poetica che Lea Goldberg pubblicò dopo la nascita dello Stato d'Israele.⁵ Lo spirito di quei primi anni si riconosce allusivamente non solo nelle poesie di stampo popolare ispirate al testo biblico, ma anche nelle poesie d'apertura: *Lampo sul far del mattino* che richiama il titolo generale (p. 6) e *Al confine della luce I - II* (pp. 8-10). *Lampo sul far del mattino* descrive lo scontro fra due specie di luce, l'alba che sorge con estrema lentezza e il lampo che colpisce repentinamente. La poesia, pubblicata per la prima volta nel gennaio 1950, si chiude con questi due versi: "Così nasce il giorno. Inizia il suo vivere/ in luce bellicosa, con spada a due tagli". Vi è motivo di supporre che i lettori della poesia alla sua prima pubblicazione, nonché quelli di *Baraq baBoqer* alla sua uscita nel 1955, la intesero come metafora sia della fondazione dello Stato con il ricorso alla spada, sia della promessa annunciata di un futuro, un giorno nuovo, anche attraverso un costante sacrificio di sé. Il termine raro *piphiyot*, "a due tagli", che compare nella chiusa, ricorre due volte nel testo biblico (Isaia 41,4-15 e Salmo 149,4-6) – e in entrambe si fa riferimento alla salvezza nazionale.⁶

Shimshon: ghilguley demuto shel Shimshon haMiqray, Zmora Bitan e Hotzaat HaSfarim shel Universitat Haifa, collana Pras Bahat, 2000; Malka Shaked, *LaNetzach anaggenekh: haMiqrah baShirah ha'Ivrit haChadashah*, Yediot Acharonot, 2005, pp. 257-285.

⁵ *Sulla fioritura*, cit., fu dato alle stampe nel febbraio 1948, ossia tre mesi prima della Dichiarazione di Indipendenza.

⁶ Mi sembra che in *Lampo sul far del mattino* sia presente un certo spirito della poesia "pubblicistica" di Nathan Alterman, specialmente quella dal titolo *Il piatto d'argento* che ribalta in

La fiducia nell'alba che sorge si trasforma nel ciclo seguente, *Al confine della luce* I - II, in una esitazione, una domanda.⁷ Il crepuscolo dell'alba e il chiarore del lampo lasciano il posto al "confine della luce", all'ora del tramonto, al momento del "bianco baluginio, cauto e malcerto, / come esitante fra notte e giorno" (I,7-8). Quindi sorgono le domande sul proseguimento del cammino: "dove si volgerà il nostro cuore?" (I,11), "dov'è la strada di fronte a noi?" (II,11), e le due poesie si concludono con gli stessi versi: "torneremo, fratello, / passeremo al di là?". Qui gli echi del tempo sono ben udibili: "questa è l'ora del mutamento" (I,9), e "di nuovo il nostro cuore si bagna nel sangue" (II,5). Quest'ultimo verso si collega al ciclo fondamentale *'Al ha'Asham* I - III [Sulla colpa] che Goldberg pubblicò al culmine della Shoah, nell'aprile 1943. Questo ciclo di poesie dà espressione profonda al sentimento di colpa di fronte all'annientamento degli ebrei in Europa, allorché l'Yishuv [l'insediamento ebraico in

modo definitivo una rappresentazione letteraria della guerra di Indipendenza. Anche in Alterman la scena si svolge nel crepuscolo del giorno, così come il finale è contrassegnato da un risoluto *kakh* "Così", che per maggior spicco appare all'inizio del verso, in una frase lapidaria (v. 21): "Così diranno e cadranno ai suoi [della nazione] piedi avvolti nell'ombra" (e qui: "Così nasce il giorno. Inizia il suo vivere"...).

⁷ La prima pubblicazione delle poesie fu sul quotidiano "Al haMishmar" il 25 febbraio 1949. In prima pagina l'annuncio: "Israele ed Egitto firmano il cessate il fuoco". Un anno prima circa, nel settembre 1947, Goldberg aveva pubblicato un altro ciclo di poesie con lo stesso titolo, *Al confine della luce*, il cui tono era più personale e meno collettivo (cfr. *HaShirim ha-Ghenuzim*, a cura di Giddon Ticotsky, Sifriat Poalim, Tel Aviv, 2019, pp. 184-185).

Terra d'Israele prima della fondazione dello Stato] aveva braccia troppo corte per salvarli: “E sapremo di essere stati molto colpevoli, perché fummo testimoni/ dell’orribile morte di un mondo da noi tanto amato/ perché grava più delle lacrime luttuose, delle notti insonni,/ grava il vostro sangue versato” (*Al ha’Asham* I,1-4). “Le nostre mani non bagnammo nel sangue, ed ecco esso è rappreso sulle nostre mani” (II,3). Ma, passati sei anni, Goldberg scriveva: “E di nuovo il nostro cuore si bagna nel sangue” (*Al confine della luce* II,5), qui, indubbiamente, sullo sfondo della guerra di Indipendenza e nell’ansia per il futuro a causa del protrarsi del conflitto arabo-ebraico.

Le domande con le quali si chiudono le poesie di questo ciclo, e accade di rado che una domanda suggelli i suoi componimenti, alludono inevitabilmente alle questioni di capitale importanza che impegnarono la poetessa e altri intellettuali al sorgere dello Stato – in merito alla sua identità culturale, al suo posto fra i popoli e in generale a tutto quanto attiene all’identità ebraica dopo la Shoah. Anche se Goldberg espresse qui l’ansietà per le cose a venire, certo è che la preminenza del momento liminale, *l’ora del mutamento*, era in sintonia con la narrativa sionista, la quale vedeva nel sorgere dello Stato l’inaugurarsi nella storia ebraica di un’epoca nuova.

3. *Duplicità e dualità, cultura ebraica e cultura europea: le poesie Pino e Dai canti dell’amata mia terra*

I critici di *Baraq baBoqer* rilevarono la duplicità che abita la raccolta fin dalla sua prima poesia. Si tratta di una duplicità “bellicosa” nella quale si

scontrano ogni volta elementi opposti, come avviene nella poesia introduttiva:

Lampo e alba. Una luce percuote la luce.
Due guerrieri si battono alla spada.
Sguainata è l'arma dal buio albore
e dovunque strepiti e tuoni.
[p. 6]

Secondo questa concezione, la duplicità si manifesta nella predominanza del sonetto; infatti esso attinge la sua forza dalle dicotomie sopra ricordate fra il sentimento ardente e l'espressione ponderata, fra l'espressività "femminile" e la forma "maschile", e quando si tratta della letteratura ebraica anche nel divario tra la forma europea, per sua essenza estranea, e il contesto ebraico. I critici che adottarono questo approccio sottolinearono anche la polarizzazione cui si accennava fra sonetto ed elemento popolare.⁸

Senonché tale duplicità, fra l'elemento aristocratico e quello popolare, fra Europa e Israele, na-

⁸ Si veda, per esempio, la recensione di David Eren: "L'universo delle forme in Lea Goldberg ha due poli: da una parte, la poesia popolare che si presenta nella sua ingenuità e semplicità di fronte a una lucidità sulla nostra epoca e sulle sue complessità e, dall'altra, il sonetto che con la sua costruzione solida giunge a sottomettere il caos del tempo" (David Eren, "Sefer haShirim heChadash shel Lea Goldberg", *Al haMishmar-Daf leSifrut*, 23 settembre 1955, p. 5). Nella prima edizione il libro si divideva in tre parti, che Tuvya Ruebner così descriveva: "La prima sezione – una serie di componimenti diversi, la seconda – poesie d'amore con *L'amore di Teresa de Meung* al suo centro, e la terza – poesie che contengono un elemento popolare e narrativo" (Tuvya Ruebner, *Lea Goldberg-Monographya*, HaKibbutz haMeuchad e Sifriat Poalim, 1980, p. 122).

sconde una dualità: quelli che appaiono come netti opposti si rivelano come due facce della stessa medaglia. Così, il lampo e l'alba della poesia d'apertura sono entrambi luce. Tuvia Ruebner, che curò l'edizione delle poesie di Goldberg, sostenne che tale dualità mette a nudo "la tensione conflittuale che risiede nell'affine, nel simile".⁹ Forse si può anche dire che la duplicità conduce a una fluidità che stempera gli opposti, determinando ora la loro fusione, ora la loro scissione, ora una terza possibilità che li trascende.

Vorrei illustrare tutto questo tramite due poesie che sono diventate i "biglietti da visita" poetici di Lea Goldberg, nonché patrimonio inalienabile della cultura israeliana: *Pino* (p. 70) e *Dai canti dell'amata mia terra* I-III (pp. 150-156). La prima è un sonetto, con tutte le sue particolarità; la seconda è un ciclo di tre poesie di impronta popolare.

La poesia *Pino*, partendo dall'osservazione degli alberi, si dirige verso una riflessione sul luogo, sull'identità, sull'appartenenza:

Qui non udrò la voce del cuculo.
Qui l'albero non avrà un turbante di neve,
eppure all'ombra di questi pini
l'intera mia infanzia rinasce.

Tintinnio di aghi: c'era una volta...
chiamerei patria la distesa di neve,
il ghiaccio azzurrino che il rivo incatena,
la lingua del canto in terra straniera.

⁹ Cfr. Tuvia Ruebner, cit., p. 124.

Forse gli uccelli migratori sono i soli a sapere -
fra cieli e terra sospesi -
questo dolore che è avere due patrie.

Con voi due volte fui messa a dimora,
con voi, pini, sono cresciuta,
le mie radici in due paesaggi lontani.

Tuvia Ruebner rilevò che la poesia era audace¹⁰ all'epoca della sua composizione: non era abituale dare voce alle sofferenze dell'emigrazione e ancor meno alludere alla nostalgia del paese di origine, né affermare che esiste una patria che non sia la Terra di Israele. Sennonché, grazie alla sua audacia, Goldberg fornì in questi versi “il sunto epigrammatico, più conciso e chiaro, di quella che era l'esperienza fondamentale di diverse generazioni di profughi e migranti nel paese”, come scrisse Uzi Shavit, dando così espressione all'esperienza profonda, silenziosa, personale e generazionale. E Shavit continua:

“L'immagine degli uccelli migratori nella prima terzina enfatizza l'aspetto tragico, sofferto della separazione, dello sradicamento, e la doppia attrazione simultanea e penosa. L'immagine dei pini nella terzina finale enfatizza l'aspetto positivo e corroborante delle due patrie, della crescita esuberante scaturita da radici che affondano in due paesaggi lontani. Eppure la seconda immagine non annulla la precedente, pur essendo l'immagine conclusiva, e la complessità poetica è creata tramite la *combinazione* delle due immagini, là dove le terzine, *parallele* una all'altra

¹⁰ Tuvia Ruebner, “Sharot Lea Goldberg”, fascicolo allegato al CD, 2003, p. 37.

nella struttura prosodica e immaginistica, giungono, in virtù della continuità del testo, una dopo l'altra".¹¹

Volendo formulare le parole di Shavit secondo i concetti sopra proposti, la duplicità (fra le patrie) si trasforma in dualità. Di più, la dualità pare trasformarsi in fluidità: contrariamente all'esegesi comune del sonetto, secondo cui esso rappresenta l'aspetto tragico della sofferta *opposizione* fra due paesaggi (fisici e culturali), fra il paesaggio della Terra di Israele e quello europeo, conviene forse vedere qui l'espressione di una complessità più profonda che discende appunto dall'*acclimatarsi* simultaneamente in due paesaggi, dall'annullamento della dualità. Proprio l'armonia degli opposti – la loro fluidità – conduce al tragico partendo da un altro ordine, più elevato.¹²

¹¹ Uzi Shavit, introduzione a *Lea Goldberg: mivchar shirim*, Yediot Acharonot, 2008, p. 12 (corsivo dell'autore).

¹² Mi richiamo qui alle parole di Nathan Alterman a proposito del ciclo di poesie *Eretz Yiśrael* di Yocheved Bat-Miriam, sua contemporanea così come di Goldberg. Alterman discusse questo libro di Yocheved Bat-Miriam in occasione di un altro libro della stessa, *MiShirey Russiyah*: "Una simile duplicazione non è esclusiva di questo libro. Essa è un segno di riconoscimento fra i più vistosi dei poeti di quella generazione, con il quale la poesia ebraica varcò la soglia della Terra di Israele. Qui si avvertono gli accenti di questa duplicazione, non sotto forma di stonatura, dissonanza, inasprimento delle lacerazioni, come altri la cantarono. Qui si sente non il tragico che è *nel contrasto* fra nature differenti, ma un altro tipo di tragico, forse più profondo e più vero, quello che risiede nell'armonia fatale in cui esse si mescolano l'una all'altra in una sola persona" (Alterman, "Kamah devarim beSha'ah gdolah leShiratenu", *Davar-Musaph leSifrut ule'Omanut*, 25 gennaio 1963, p. 5; poi in Alterman, *BaMa'agal, ma'Amarim uReshimot*, haKibbutz haMeuchad, Tel Aviv, 1975, p. 83. Corsivo dell'autore).

Un esempio più facilmente percepibile di fluidità si riscontra nel ciclo *Dai canti dell'amata mia terra* I - III. Poco dopo che Lea Goldberg morisse vennero musicate le due prime poesie del ciclo, diventate celebri in tutta Israele. Da allora sono identificate come canti d'amore per la Terra di Israele e vengono sovente eseguiti in contesti nazionali, per esempio nelle commemorazioni ufficiali. Dalla lettura delle poesie si ricava una vicenda diversa, personale e non pubblica. Al loro centro è rappresentato il dramma in scala ridotta dell'attesa di un ospite, implicitamente l'amato. È un'attesa che rimane delusa; la parlante è infatti addormentata (in una versione ripresa direttamente dal Cantico dei cantici, che conferisce alla poesia un carattere biblico) quando passa l'ospite (II,16). L'occasione mancata presagisce la sventura a cui si allude nella terza poesia (p. 156). Il tono popolare nelle due prime poesie – individuabile fra l'altro grazie all'uso del numero tipologico “sette fanciulle/ sette madri/ sette spose al cancello” II, vv. 3-5 – porta una certa leggerezza che abbellisce l'indigenza della “terra di beltà” trasformandola in una “misericordia radiosa”. Tuttavia, man mano che il ciclo prosegue il tono si fa più elegiaco.

Ma che cosa si intende con “terra di beltà” e con “amata mia terra”? I pareri al riguardo furono contrastanti. Da una parte, il paesaggio è per lo più europeo: il re e la regina (I, *passim*), la torre (II,6), e poi il clima – “Sette giorni l'anno è primavera,/ piogge e bufera il tempo che rimane” (I,3-4) –, che certamente non è il clima assoluto della Terra di Israele. Di conseguenza numerosi commentatori affermarono che le poesie si riferiscono alla Lituania, terra natale di Goldberg, e in tal caso è plausibile che la poe-

tessa innalzi un canto funebre sulla sua distruzione durante la seconda guerra mondiale. Dall'altra parte, il mandorlo – “nell'amata mia terra il mandorlo è in fiore” (II,1) – non cresce nelle regioni baltiche e si identifica per l'appunto con la Terra di Israele. Infine, diversi particolari possono riferirsi sia alla Terra di Israele, sia alla Lituania: la miseria del paese, le mura distrutte (che possono essere le mura di Gerusalemme e parimenti le mura della città vecchia di Kovno), il pellegrino che può visitare la Terra Santa o l'Europa, ecc.

Secondo ogni apparenza Goldberg conservò qui un deliberato carattere popolare per favorire un'ampia diffusione delle poesie. E anche questa volta la dicotomia fra due patrie, fra i diversi paesaggi, ha condotto alla fluidità che mescola i contrari e, forse, in generale conduce a una terza possibilità – per esempio che “l'amata mia terra” non sia un paese definito, non l'Europa con la sua cultura, né la Terra di Israele con la cultura ebraica, bensì la terra dell'amore o la terra della poesia.

4. *Avraham Ben Yitzchak, pessimismo e ottimismo*

Terra dell'amore, terra della poesia – negli anni che precedettero l'uscita di *Baraq baBoqer* questa fu un'unica terra per Lea Goldberg. Dagli ultimi anni Trenta e fino alla morte di lui, il cuore di Lea Goldberg fu attratto dal poeta ebreo tedesco Avraham Ben Yitzchak Sonne (1883-1950; si veda la Cronologia, 1938 sgg.). Ai suoi occhi egli era il Poeta per antonomasia e a un tempo l'uomo ammirato e amato. La sua figura si intravede e compare per allusioni fra le righe, come accade nella poesia che

apre il ciclo di sonetti brevi dal titolo *Canti d'amore*
I - II (pp. 126-128):

Beati coloro il cui sorriso sbocciò nella bufera
come luce di stella sulla furia delle onde,
beati coloro che si incontrano in giorni tristi
e la loro letizia risplende nell'ombra.

Beato chi venne nel giorno dell'amarezza
e lume per l'amico fu il suo lume,
beato il nostro amore nei suoi patimenti,
è lui stesso ricompensa al patire.

Beata, me beata che nel cavo della mano
mi fu dato di riscaldare le tue dita
il giorno che mi apparve davanti la mia morte,

e una sola scintilla dal fulgore dei tuoi sguardi
alle mie tenebre portai come un monile.

Si può ravvisare una corrispondenza fra questo sonetto e una delle poesie più conosciute di Ben Yitzchak: senza titolo, essa si apre con questi versi: "Beati coloro che seminano e non raccolgono/ lontano si spingeranno.// Beati i generosi, lo splendore della loro giovinezza/ si aggiunse alla luce dei giorni che dispersero al vento/ e i loro monili svestirono - là dove si biforca la strada".¹³ Nel sonetto di Goldberg, come nella poesia di Ben Yitzchak, spicca l'anafora

¹³ *Ashrey haZor'im velo yiqtzor/ ki yarchiqu nedod.// Ashrey haNedivim asher tif'eret ne'urehem/ hosifa 'al or haYamim uPhizronam/ veHem et 'edyam hitparāqu - / 'al em haDerakhim.*
- L'inizio della poesia è l'inverso del versetto biblico: "Quelli che seminano fra le lacrime, con canti di gioia raccoglieranno" (Salmo 126,5).

ashrey, “beati”, che è formula esclamativa largamente diffusa nei Salmi, nonché evocatrice delle beatitudini evangeliche; “la luce dei giorni” dalla poesia di Ben Yitzchak trasmigra in Goldberg nella luce della stella, nel lume, e nella scintilla che rischiarerà le tenebre; e così *‘edyam*, “i loro monili”, nell’immagine di chiusura *ka’Adiy*, “come un monile”.

Goldberg definì *Beati coloro che seminano...* di Ben Yitzchak “una delle più grandi poesie della lirica ebraica”, nel libro che compose sulla vita e l’opera del poeta, *Peghishah ‘im meshorer [Incontro con un poeta, cfr. Cronologia, 1952]*. Si tratta degli ultimi versi che Ben Yitzchak pubblicò in vita, e Goldberg vide in essi “l’atto di divorzio dalla Poesia”.¹⁴ Questa poesia di Ben Yitzchak è l’emblema del silenzio, dell’oblio di sé, della cancellazione di ogni memoria, come mettono in luce i versi di chiusura: “Beati quelli che sanno che il loro cuore grida dal deserto/ e fiorisce sulle loro labbra il silenzio.// Beati sono: si ritroveranno nel cuore del mondo/ ammantati di oblio/ e sarà la loro legge dono che non ha parola”.¹⁵ Goldberg, invece, si oppone decisamente nel suo sonetto alla visione sottesa alla poesia di Ben Yitzchak: anche se l’amore non esiste più, è cosa buona che sia esistito, che rimanga il ricordo e dell’amore e dell’amato. Mentre Ben Yitzchak elogia quelli che “svestirono

¹⁴ Lea Goldberg, *Peghishah ‘im meshorer*, Sifriat Poalim, 2009 [1952], p. 84.

¹⁵ *Ashrey haYod‘im asher yiqrà libbam miMidbar/ ve‘al šfatam tiphrach haDumiyyah.// Ashrethem ki ye‘asphu el tokh lev ha‘Olam/ lutey aderet haShikhchah/ veHayah chuqqam ha-Tamid bli omer.*

i loro monili”,¹⁶ il sonetto di Goldberg magnifica il monile messo in salvo, quello che conserva “una sola scintilla dal fulgore dei tuoi sguardi”. Metaforicamente il monile salvato è il sonetto di Lea Goldberg che perpetua la memoria dell’amato e che per il fatto stesso di esistere critica “l’atto di divorzio dalla Poesia” deciso da Ben Yitzchak.¹⁷ Hanan Hever ha

¹⁶ La forma rara del verbo *hitparāqu* (“svestirono”) ci riconduce alla storia del vitello d’oro, quando Aronne disse ai figli di Israele: “Chi di voi ha dell’oro se lo tolga (*hitparāqu*) ed essi me lo diedero; io lo gettai nel fuoco e ne uscì questo vitello” (Esodo 32,24. Questa forma ricorre anche in Ezechiele 19,12: *hitparequ*). Nel capitolo successivo dell’Esodo i monili acquistano un ruolo centrale e diventano metonimia della volontà del popolo – prima, del suo rifiuto di rispettare l’ordine del Signore e, poi, rifiuto della Sua stessa volontà: “Quando il popolo udì questa brutta notizia presero il lutto e *nessuno di loro si mise addosso il proprio monile*. E il Signore disse a Mosè: ‘Di’ ai figli di Israele: Voi siete un popolo dalla dura cervice; se anche un solo momento venissi in mezzo a te, ti distruggerei. E ora *togliti di dosso i monili*. Io so quello che intendo farti’. Allora i figli di Israele *deposero i loro monili* [*‘edyam*] che avevano avuto dal monte Chorev” (Esodo 33,4-6). Il monile è inteso come simbolo di orgoglio (e in effetti nella strofa successiva è menzionato l’orgoglio). Su questa poesia di Ben Yitzchak si veda l’articolo di Ruth Kartun-Blum, che coglie il ruolo centrale che sarebbe qui assegnato a Mosè (“Peh el peh: ‘od ‘al *Ashrey haZor‘im shel Avraham Ben Yitzchak*”, *Qeshet haChadashah*, VIII, estate 2014, pp. 89-98); e forse, seguendo la sua linea di pensiero, si può aggiungere: come Mosè non arrivò alla Terra promessa, così Ben Yitzchak non arrivò – nolente o volente – alla terra della Poesia.

¹⁷ Se il monile è davvero la poesia, allora questi versi di Lea Goldberg si accordano a quelli di Rachel Bluwstein, la maggiore poetessa della generazione precedente a quella di Lea Goldberg: “Ecco raccolgo lo sguardo dei tuoi occhi,/ ecco lo raccolgo e lo intreccio nel canto”.

osservato che “Ben Yitzchak scrisse la poesia sul modello della poesia gnomica (*Spruchdichtung*) che presenta ai suoi destinatari una serie di esortazioni morali”¹⁸ – donde la ripetizione dell’anafora *ashrey*, “beati”. La medesima anafora scandisce il sonetto di Lea Goldberg, dove però vi è un brusco cambiamento dopo l’ottava – come è di regola nel sonetto petrarchesco – e il discorso generale, impersonale, si trasforma in espressione individuale: la parola *ashrey* è la stessa ma flessa col suffisso pronominale di prima persona, ossia *ashray* (“me beata”). Questo momento, in cui irrompe il suffisso di prima persona, incarna il rifiuto radicale di obbedire al comando di Ben Yitzchak riguardo al silenzio e all’oblio; è il momento in cui l’io, nonostante la sua fugacità e la sua relatività, si erge di fronte all’assoluto e ne viene a capo, è il momento in cui il sentimento ardente si prende la rivincita sul freddo razionalismo, è il momento trionfale della vita che si riversa sul freddo principio.

Su un piano più profondo, le relazioni di Lea Goldberg con Avraham Ben Yitzchak – in letteratura e nella realtà – furono per lei come una prova della fede nella vita. Un poeta pessimista con una visione tragica del mondo, è questo il ritratto di Ben Yitzchak che ci offre Lea Goldberg nelle pagine di *Peghishah ‘im meshorer*, dove scriveva: “Egli si inoltrò in un mondo di silenzio tenace, irriducibile, tragico” [p. 7] e dopo aver raccontato un incontro con la poetessa Else Lasker-Schüler così descri-

¹⁸ Hanan Hever, *‘Al chayyav viTzirato shel Avraham Ben Yitzchak*, in A. Ben Yitzchak, *Kol haShirim*, HaKibbutz haMeuchad, Tel Aviv, 1992, p. 102.

se i due poeti: “Entrambi solitari di una solitudine tragica, vivevano in un mondo buio e terribile. Ed io – che ci faccio qui, di fronte a loro, con la mia vita ‘normale’?” [pp. 54-55]. In confronto a loro Goldberg era essenzialmente ottimista, sebbene il suo legame profondo con Ben Yitzchak testimoni di quanto fosse attratta “dall’abisso”.¹⁹ È credibile che gli stessi momenti di disperazione in *Baraq ba-Boqer*, e non sono pochi, siano da addebitarsi a Ben Yitzchak: al lutto per la separazione prematura, alla vita che continua nonostante la morte di lui, come in questa poesia:

L’alba crudele
il coccio di creta -
e la figura della morte nel vuoto.

Vermiglio il monte.
L’allodola che cantava
sulle sue balze perì.²⁰

Il lutto per Ben Yitzchak si associa a lutti ancora più profondi, quello per la distruzione dell’Europa e dell’eredità umanistica nella seconda guerra mondiale e, inevitabilmente, quello per la Shoah. Da qui quel tono di disperazione che aleggia sulla raccolta, in contrasto con il lucido ottimismo che stava a fondamento di *Sulla fioritura*. Lì il sogno conduce alla speranza, la stella è “luce che sboccia, presagio di sogni: forse, oltre i supremi confini, // splendeva la

¹⁹ Di proposito ricorro a questo termine, cfr. Giddon Ticotsky, *La luce ai bordi della nube*, in Lea Goldberg, *Sulla fioritura*, cit, pp. 13-14.

²⁰ *Il coccio di creta* III, p. 42; cfr. la nota di p. 175.

primavera dei mondi splendeva” (SuF, p. 67); mentre qui, in *Baraq baBoqer*, il sogno “è annientato” e al suo posto troviamo un risveglio doloroso su un mondo “di pietra”, mondo indifferente ai sognatori e ai loro sogni:

Al risveglio vedrai il sogno annientato,
e rifugio nel freddo e nel silenzio cercherai.
Ma ti colpirà il mattino con luce e rugiada
fra i tuoi cigli lasciando sospesa una lacrima.

In pezzi cadrà il chiaro tuo mondo
nel toccare il cuore di un mondo di pietra -
[p. 80]

5. L'amore di Teresa de Meung e l'altra Armonia

Al centro del libro si trovano dodici sonetti, *L'amore di Teresa de Meung* (pp. 96-118), frutto del sentimento che Lea Goldberg nutrì per un collega svizzero, un anno dopo la morte di Ben Yitzchak [cfr. Cronologia, 1954]. Benché i sonetti siano ambientati in Provenza, numerose sono le allusioni al Tanakh. Goldberg non solo “ebraizzò” con queste allusioni una storia europea d'amor cortese ma abbatté anche le barriere fra il sonetto e l'elemento popolare biblico – ulteriore illustrazione della fluidità, che in un certo senso è il principio organizzativo del libro.

All'inizio del ciclo appare una sorta di introduzione, caso unico nella lirica goldberghiana:

“Teresa de Meung era una nobildonna francese vissuta alla fine del Cinquecento nei pressi di Avignone in Provenza. Aveva una quarantina d'anni quando, innamoratasi di un giovane italiano, precettore dei suoi figli, gli dedicò circa quarantuno sonet-

ti. La nobildonna, quando il giovane italiano abbandonò la sua casa, bruciò tutte le poesie e si segregò in convento. Il loro ricordo sopravvisse solo come leggenda presso i contemporanei”.

È come un *pastiche* delle brevi biografie dei trovatori provenzali del secolo XIII. Biografie che, scrive lo storico Moshe Barash, “contribuirono a costituire un modello delle Vite di pittori, scultori e architetti nel Rinascimento italiano”.²¹ Una soluzione brillante “all’enigma” costituito dalla breve biografia è fornita da Ofra Yeglin:

Avignone è il luogo dove risiedeva Laura, l’amata da Petrarca. “Una quarantina d’anni” è l’età che aveva Lea Goldberg quando compose i sonetti. Il numero di sonetti andati perduti, se così si può dire, “circa quarantuno”, è approssimativamente quello dei sonetti composti da Lea Goldberg fino a *L’amore di Teresa de Meung*. Gli altri particolari a cui si accenna, l’epoca (fine del Cinquecento), il paese (Francia), il ceto (nobiltà), il giovane amante italiano e, in generale, il legame Francia-Italia, come pure la reclusione e la leggenda legata al personaggio sono tutte allusioni a due figure storiche che hanno più di un elemento in comune con la figura fittizia. Una è Gaspara Stampa [...] La seconda è la poetessa francese Louise Labé.²²

Si aggiunga poi che il nome De Meung, come Lea Goldberg lo scrisse in lettere latine, evoca Jean

²¹ Moshe Barash, *Mavo le’Omanut haRenaissance*, Jerushalayim, Mossad Bialik, 1968, p. 151.

²² Ofra Yeglin, *Qlasiut modernit veModernism qlasì beShirat Lea Goldberg*, tesi di dottorato in filosofia, Universitat Tel Aviv, 1997, pp. 94-95; e Idem, *Ulay mabbat acher*, haKibbutz haMeuchad, Tel Aviv, 2002, pp. 53-54.

de Meung, il poeta del secolo XIII che terminò il *Roman de la Rose* lasciato incompiuto da Guillaume de Lorris.²³

Oggi sappiamo che la maschera letteraria di Teresa de Meung aveva lo scopo di stornare la testimonianza del suo innamoramento. Ma la biografia è qui assai meno importante del risultato letterario, vale a dire l'omaggio tributato al *Canzoniere* di Petrarca, che non ha eguale nella letteratura ebraica; è l'imitazione o il *pastiche* che mentre si prefigge di ricreare l'aura, l'alone della fonte originaria, al tempo stesso la mina, così apponendo un sigillo unico e personale ai dodici sonetti.

L'amore di Teresa di Meung è uno dei vertici della lirica goldberghiana. E come ogni vertice segna la fine di un'epoca; in questo caso non soltanto nella scrittura di Lea Goldberg ma anche nella letteratura ebraica. Quando il libro venne dato alla luce, nel 1955, muovevano i primi passi giovani poeti (fra cui Nathan Zach, Yehuda Amichai, Dahlia Ravikovitch e David Avidan) che erano destinati a cambiare il volto della poesia ebraica col loro rifiuto di tutto ciò che si era esaurito con *Baraq baBoqer* – le forme poetiche fisse, il metro ordinato, la rima cadenzata. Lea Goldberg stessa rinunciò in seguito a questi rigorosi strumenti stilistici e mostrò una spiccata tendenza a una poesia più libera, un po' più ispirata alla prosa. Questo sviluppo venne probabilmente favorito

²³ Ringrazio la traduttrice che ha identificato il nome nel manoscritto di Lea Goldberg, e ne ha chiarito il senso; questa è l'unica attestazione del nome vergata in lettere latine dalla poetessa. Il manoscritto è conservato nell'Archivio "Ghenazim" di Tel Aviv (ms. 31860).

sia dall'ascolto attento che prestò alla poesia della giovane generazione, sia da una evoluzione interiore, da una propensione ad aprirsi a forme nuove e a liberarsi, con lo scorrere degli anni, dal giogo dei vincoli interni ed esterni. Tuvya Ruebner assimila il mutamento avvenuto in quel periodo nella lirica di Goldberg a una medesima melodia, ora in ottava alta, ora in ottava bassa. E Ofra Yeglin sostiene che la rinuncia alle forme rigorose, in particolare a quella dei sonetti, trae origine dalla speranza delusa dell'armonia. Analisi che si appoggia a quanto affermato dalla poetessa in un suo saggio del 1961 sul Simbolismo:

La forma, nella sua armonia e bellezza, è il ponte gettato sull'abisso. Quando l'artista vede l'abisso, è preso da vertigine e al tempo stesso ne è attratto. Sennonché l'arte è il tramite che insegna all'umanità come attraversarlo, questo ponte. [...] Anche in assenza di una uscita dall'esistenza umana, a cui i Romantici talora guardarono lucidamente e senza arretrare, c'era qualcosa che imponeva loro, per così dire, il peso gravoso del loro compito originario: dimostrare che la possibilità dell'arte è per l'appunto la *speranza dell'armonia*. Se poi si tratti di una speranza terrena o ultraterrena, è un'altra questione.²⁴

La considerazione a cui giunge Yeglin è quindi affascinante: Lea Goldberg cessò di comporre sonetti quando abbandonò la “speranza dell'armonia”.²⁵ Mi

²⁴ Lea Goldberg, “He‘arot laEstethiqā shel haSimbolism” (luglio 1961), in *MiDor uMe‘ever – bechinot uTeamim beSifrut klalit*, Sifriat Poalim, Tel Aviv, 1977, p. 65 (corsivo aggiunto). Si veda Yeglin, *Qlasiut...*, cit., pp. 101-105, 110, e Idem, *Ulay...*, cit., p. 62.

²⁵ Nel Fondo Lea Goldberg si trova, fra l'altro, un sonetto scritto negli ultimi anni, dopo la pubblicazione di *Baraq ba-*

sembra che Goldberg, in quanto poeta modernista, abbia rinunciato fin dall'inizio ad aspirare all'armonia intesa in senso piano. Come nella sua precedente raccolta, *Sulla fioritura*, le poesie di *Baraq baBoqer* cercano a tentoni un'armonia più complessa: un'armonia che non ignora la dissonanza, l'imperfezione fondamentale del mondo, la crisi espressiva della lingua e dell'arte.²⁶ In *Sulla fioritura* vi è ancora la speranza del rigoglio che avverrà all'ombra della morte o dopo di essa, e forse perfino *in virtù* della morte. E ciò in conseguenza della fedeltà di Goldberg al Simbolismo che consacrò il mito della rinascita che scaturisce dalla morte. “Il mito paradossale della salvezza e della rinascita che vengono dalla morte”, scrive Hamutal Bar-Yosef, è “un elemento fondante

Boqer, prova del fatto che non ne abbandonò in modo categorico la forma; e non è l'unica dimostrazione. È interessante notare come, nel contenuto, questo sonetto torni ad occuparsi di temi ordinari e scherzosi – che rimangono pur sempre eterni e originali. Eccone i primi versi: “E di nuovo come allora, non c'è fine alla cosa:/ il passo, il sentiero, la fase./ Scritti e cancellati “amore” e “passato”/ per la centomillesima volta.// E tu sei ancora convinta che tutto cambierà -/ l'ora e il ritmo e la misura: /vasta è la notte, arde il rovetto/ e la tenebra non si consuma.”. Può darsi che le parole come *mishqal* (“ritmo”) e *middà* (“misura”) alludano qui alla forma del sonetto e, se così fosse, sarebbe un riverbero tardivo di quella poesia della giovinezza che ho citato in apertura: *non saprò comporre sonetti*. In entrambi i componimenti la parlante in prima persona rinnega la forma fissa che minaccia di sopraffare il sentimento ardente, e proprio mentre la rinnega sa che non resisterà alla tentazione. Cfr. Lea Goldberg, *HaShirim haGhenuzim*, cit., p. 277.

²⁶ Molti scrittori sostenevano, specialmente dopo la prima guerra mondiale, che la creazione artistica fosse diventata impossibile, dal momento che la lingua aveva cessato di rappresentare il mondo.

nella cultura europea che riscosse un'attenzione speciale nel Simbolismo tedesco e russo".²⁷ Invece in *Baraq baBoqer* sembra che la credenza di Goldberg in questo principio simbolista (e in genere nel Simbolismo) incominci ad allentarsi. L'ottimismo cede a tratti il posto a disperazione e sentimento tragico, i quali se ne stanno per conto loro, vale a dire non come un passo sulla via verso la salvezza mistica di cui il Simbolismo ammette l'esistenza. Proprio sullo sfondo di tale disperazione e di tale sentimento tragico, quando nonostante tutto la speranza si apre un varco nelle poesie di *Baraq baBoqer*, essa conduce all'armonia – benché essa sia differente, più terrena e meno magniloquente di quanto non fosse nel Simbolismo.

In un certo senso il dialogo della letteratura ebraica moderna con la letteratura italiana migra, dopo *Baraq baBoqer* (e le traduzioni da Petrarca ad opera di Goldberg), dalla poesia verso la prosa, in particolare con i romanzi israeliani tradotti dall'ebraico in italiano e con la traduzione in ebraico dei romanzi italiani. È il caso qui di ricordare che Goldberg tradusse in ebraico il libro di Renata Viganò sulla Resistenza, *L'Agnese va a morire*, traduzione che venne pubblicata nel 1951.

Ho presentato *Baraq baBoqer*, all'inizio di questo saggio, dicendo che è il libro più italiano di Lea Goldberg, e vorrei concludere con la voce della po-

²⁷ Hamutal Bar-Yosef, "Al haPrichah: Lea Goldberg vaha-Symbolism", in Ruth Kartun-Blum e Anat Weisman (a cura di), *Peghishot 'im meshoreret*, Sifriat Poalim, Tel Aviv, 2000, p. 102.

etessa stessa – in italiano. Il ciclo *L'amore di Teresa de Meung* venne musicato dal compositore israeliano Yehezkel Braun, e rappresentò Israele nella competizione “Premio Italia” dell’anno 1964. Per l’occasione Lea Goldberg registrò un breve commento alle poesie, che fu trasmesso prima dell’esecuzione musicale. È l’unico documento in cui è dato ascoltare Lea Goldberg che parla in italiano, nonché una delle pochissime volte in cui descrisse così esplicitamente un’opera di sua mano – seppure anche qui esplicito e implicito siano mescolati ad arte per non sollevare del tutto la maschera. Le sue parole appaiono qui per la prima volta a stampa, a più di cinquant’anni dalla loro registrazione:

Nel 1951 ero a Londra. Stavo traducendo il *Canzoniere* di Petrarca. All’Istituto Warburg cercavo libri sul petrarchismo europeo. Lì mi capitò fra le mani un libro poco serio dove ho trovato la storia di Teresa de Meung. Teresa de Meung, diceva l’autore, era una poetessa provenzale del Cinquecento, una donna nobile, sposata. Aveva sui quarant’anni quando si innamorò di un giovane italiano il quale viveva presso di lei come precettore dei suoi figli. Teresa non osava confessare il suo amore di donna matura al giovane precettore. Scriveva invece sonetti amorosi in uno stile petrarchesco per sfogarsi tra sé e sé. Ne ha scritti quarantotto. Quando il giovane lasciò il suo castello per tornare in Italia, Teresa de Meung bruciò tutte le poesie, e non ne è rimasta alcuna.

Poi ho cercato invano il nome di questa poetessa provenzale su altri libri, ma non viene menzionata in nessun luogo. Può darsi che Teresa de Meung non sia mai esistita. Però questa donna cinquecentesca, col suo amore disperato, la sua sofferenza silenziosa e i suoi sonetti bruciati, mi riusciva più vera e viva di tante persone rinomate di quell’epoca. Forse proprio perché non era rimasta di lei nessuna riga scritta o stampata.

Non c'era niente a limitare la mia fantasia. Potevo ricostruire i suoi sonetti nello stile di Louise Labé o in quello di Petrarca, ma anche nel mio proprio linguaggio poetico. E così i sonetti di Teresa li ho scritti io. Mi piaceva metterla in questa doppia luce del Cinquecento e del Novecento. Mi piaceva sperimentare la forma del sonetto dando a questo un senso moderno. E descrivendo il paesaggio tentavo di mischiare i mandorli e gli ulivi di Provenza con questi che avevo qui sotto gli occhi a Gerusalemme. Mi piaceva far cantare l'usignolo tradizionale della poesia petrarchesca in una lingua carica dei miti della Bibbia e dell'asprezza di Israele di oggi, nel mio ebraico moderno. Ho scritto i dodici sonetti di Teresa de Meung. Adesso, dove finisce lei e dove comincio io, non lo so.²⁸

²⁸ Il programma fu trasmesso per la prima volta il 30 luglio 1964. Lettura delle poesie e canto di Zaharira Harifai. La registrazione è conservata presso gli Archivi di Qol Yisrael (n. 2437), poi replicata più volte in podcast "Otzrot ha'Arkion" di "Kan Tarbut". La registrazione fu trascritta e quindi tradotta in ebraico da Anna Nizza. La revisione redazionale è di Paola Messori. Ad entrambe vada il mio grazie, come pure all'amico Oren Roman che mi ha aiutato a tradurre in ebraico il testo. Nel Fondo Lea Goldberg depositato nell'Archivio "Ghenazim" si trova la minuta delle sue parole in italiano con i cambiamenti per la registrazione (si veda sopra, nota 23).