



Stefano Bottero - Traduzioni da Spencer Reece, *The Clerk's Tale* (2004)

L'opera d'esordio di Spencer Reece, *The Clerk's Tale* (Boston-New York, Houghton Mifflin, 2004), è una delle uscite più rilevanti della poesia statunitense dei primi anni Duemila. Nel volume, vincitore del Katharine Bakeless Nason Prize, la prefazione di Louise Glück orienta la lettura non verso una semplice riscrittura del racconto di Griselda nei *Canterbury Tales*. Chaucer sopravvive, nelle parole di Glück, come «resonance and parallel»: una struttura simbolica che situa, per contrasto, l'esperienza contemporanea.

Nato a Hartford, Connecticut, e cresciuto a Minneapolis, Reece è figlio di un patologo e di un'infermiera. Questa origine risuona a più riprese nella sua opera – dove il lessico del corpo o, più precisamente, della vulnerabilità, interagisce con una estesa penetrazione nel tema del dolore. Dopo la laurea alla Wesleyan University, Reece ha conseguito un MA presso la University of York, un Master of Theological Studies alla Harvard Divinity School e un Master of Divinity alla Yale Divinity School. Nel 2011 è stato ordinato ministro della Chiesa Episcopale. Al pari di quanto detto per il contesto familiare, tale percorso costituisce un ulteriore elemento decisivo per rapportarsi alla sua opera – attraversata da una tensione teologica, e dalle declinazioni di questa nel rapporto con la singolarità biografica, sulla scia soprattutto di T. S. Eliot e Gerard Manley Hopkins.

Sul piano strutturale, *The Clerk's Tale* costruisce un percorso unitario. La dimensione medievale della *regola*, centrale nella vicenda di Griselda, viene trasposta attraverso un dispositivo analogico. Il protagonista del poemetto eponimo lavora come commesso in un negozio nel *Mall of America* di Minneapolis. «Clerk» è infatti uno snodo polisemico: non più il chierico ma l'individuo alienato e deindividualizzato dal capitale, la cui ripetizione dei gesti sostituisce l'originale valore trascendente della ritualità, e lo porta al tragico. Come già osservato da Glück, il centro commerciale è una sede di ritiro, quasi monastico (scrive Reece: «the light is bright and artificial, / yet not dissimilar to that found in a Gothic cathedra»). L'obbedienza medievale si modula nella cortesia prescritta e nella

paradossale fratellanza che il ruolo, lo sfruttamento dei corpi, impone ai corpi stessi. L'ipotesi di un potere superiore preme e al contempo si mostra vuota nella sua evidenza – in definitiva, nell'anonimato: nella mancanza di senso.

La tensione tra superficie (corpo) e profondità costituisce quindi uno dei tratti distintivi della raccolta. Reece dimostra, come ancora rileva Glück, una «connoisseur's passion for surface». L'attenzione a tratti ossessiva al dettaglio visivo e materiale richiama, a tratti, la lezione di Elizabeth Bishop – richiamo che pure viene contraddetto dalla tendenza a inserire, come dispositivo di interruzione, frasi ed espressioni che consistono in *puncti* barthiani. La perdita, la chiusura, si manifesta come una ferita nel testo: uno squarcio immaginativo che rimanda al dolore, alle fini (le case vengono vendute, i cani ceduti, le relazioni si interrompono).

Particolarmente significativa, a questo proposito, è la sequenza *Florida Ghazals*, in cui il modello originale viene assunto in modo libero, secondo un *modus* di appropriazione che specchia l'approccio a Chaucer. Nel testo, il parallelismo delle identità isolate evita le sintesi consolatorie e produce invece una pluralità di solitudini giustapposte, divergenti. Non mette a fuoco, Reece, una dialettica tra normatività e (presunta) anormalità, ma la pluralità delle declinazioni dell'identità non normata. La prospettiva dell'Io autoriale può quindi essere al contempo analitica e mobile, scartare tra ironia e pathos tragico. L'esperienza biografica dell'autore (la lotta contro le dipendenze, l'omosessualità vissuta in un contesto familiare e sociale conflittuale, il confronto con l'istituzione psichiatrica, l'ordinazione episcopale) si pone a supporto di questo procedimento compositivo, permettendo la sua *situazione* paradossale. La soggettività è un oggetto ancora concreto, che tuttavia tende alla scomparsa. Una facile associazione, per un lettore italiano, sarebbe quella con i panorami compositivi di Antonella Anedda e Carmen Gallo.

Tale struttura, così come, più in generale, l'orizzonte tematico familiare, si mantiene costante anche nelle opere successive. Si vedano in questo senso la raccolta *The Road to Emmaus* (2013), candidata alla longlist del National Book Award, e il memoir *The Secret Gospel of Mark* (2021), nei quali l'intreccio fra autobiografia e interrogazione spirituale si fa ancora più esplicito. I numerosi riconoscimenti del poeta – tra cui la fellowship della Guggenheim Foundation e della National Endowment for the Arts, il Witter Bynner Fellowship della Library of Congress, l'Amy Lowell Poetry Travelling Scholarship e il Whiting Writers' Award – attestano la centralità del suo percorso nel panorama statunitense (a cui si aggiunge un'intensa attività pastorale e culturale).

Ancora a livello compositivo, con Glück, *The Clerk's Tale* «compels a re-evaluation of the possible»: questo accade per una tensione radicale (fondante l'atto poetico stesso) fra materia 'prima' del vissuto e forma, 'seconda', poetica, la cui interrogazione si rende necessaria all'atto del processo traduttivo. L'aderenza di cui si è detto alla memoria, ai luoghi, ai corpi vulnerabili (o, più

precisamente, *vulnerati*), alle vite non conformi, si dà nella configurazione concreta del verso, nelle scelte compositive in sé. In questa prospettiva, rispetto all'opera d' trova piena pertinenza una riflessione di Pavel Florenskij:

«L'arte vera è unità del contenuto e delle modalità per esprimerlo, che però vengono facilmente intese in maniera semplicistica, estrapolando una sola sfaccettatura dalla pienezza di contenuto e funzioni di un'opera incarnata».

Rapportata a *The Clerk's Tale*, l'affermazione (da leggersi e come una summa filosofico-estetica, e come dichiarazione programmatica dell'approccio critico) invita a evitare una lettura che separi l'argomento dall'incarnazione formale. L'apparente semplicità discorsiva della maggior parte dei testi, l'uso di elenchi e registri quotidiani, di iterazioni quasi liturgiche, potrebbe trarre nell'errore di considerare la lingua come veicolo tematico-dichiarativo. È invece proprio l'alternanza di Reece fra gravità e superficie, alternata dalla frattura della sofferenza, ad aprire uno spazio discorsivo in cui il contenuto tende a farsi, esso stesso, corpo verbale. Tradurre Reece significa dunque confrontarsi con una unità: rispettare il principio autoriale di riproduzione di senso, equilibrio del tono, oscillazione fra concretezza e disfacimento.

Se però contenuto e forma coincidono nell'evento verbale, tale verbo non va inteso come semplice espressione di un'esperienza monadica preesistente. Al contrario, si dà già come gesto relazionale – come atto che presuppone in sé un destinatario. È su questo crinale, a livello critico, che la parola poetica di Reece si apre a una dimensione responsiva, di vera e propria *risposta*. La poesia di *The Clerk's Tale* si configura come atto di parola che, se anche cade in un vuoto di significato, è parte di una costellazione. Non rompe né conduce al silenzio: è parte di un movimento esteso, plurale, sovrasoggettivo. E questo comprende i morti, i silenziati, le figure marginali, con cui si intavola una costante pratica dialogica – leggibile attraverso la lente di Maurice Blanchot:

«Quasi che ogni parola che comincia cominciasse rispondendo: risposta che fa udire, perché sia ricondotta verso il silenzio, la parola del Fuori incessante: “La mia parola incessante”, dice Dio. Dio, quando parla, ha bisogno quasi di udire la sua parola – divenuta risposta – ripetersi nell'uomo in cui solo può affermarsi e che ne diventa responsabile. Non c'è contatto di pensieri, né traduzione in parole dell'indicibile pensiero divino, ma uno scambio di parola».

La parola poetica corrisponde, con la propria forma (con il proprio *essere-risposta*), a una parola altra, che al contempo precede e interroga. In *The Clerk's Tale* la scrittura appare così come un'eco. Il poeta 'riprende' ciò che ha ascoltato e detto: attinge e crea memoria. Analogamente, l'atto traduttivo consente un ingresso nello «scambio» blanchottiano. Nello scarto linguistico non si cerca alcun contatto con un presunto contenuto originario, ma l'inserimento, per rispondenza, nella stessa catena responsoriale che connette autore, testo e lettore. La traduzione è in questo senso risposta alla risposta. Il lavoro critico e traduttivo su *The Clerk's Tale* deve quindi interrogare l'opera come evento di parola, nel quale contenuto e aspetto formale si co-implicano. La *ratio* è quella di rendere il testo di arrivo ulteriore movimento verso il silenzio – e, al contempo, verso una nuova *ascoltabilità*.

The Clerk's Tale

I am thirty-three and working in an expensive clothier,
selling suits to men I call "Sir."
These men are muscled, groomed and cropped—
with wives and families that grow exponentially.
Mostly I talk of rep ties and bow ties,
of full-Windsor knots and half-Windsor knots,
of tattersall, French cuff, and English spread collars,
of foulards, neats, and internationals,
of pincord, houndstooth, nailhead, and sharkskin.
I often wear a blue pin-striped suit.
My hair recedes and is going gray at the temples.
On my cheeks there are a few pimples.
For my terrible eyesight, horn-rimmed spectacles.
One of my fellow-workers is an old homosexual
who works hard and wears bracelets with jewels.
No one can rival his commission checks.
On his break he smokes a Benson & Hedges cigarette,
puffing expectantly as a Hollywood starlet
He has carefully applied a layer of Clinique bronzer
to enhance the tan on his face and neck
His hair is gone except for a few strands
which are combed across his scalp.
He examines his manicured lacquered nails.
I admire his studied attention to details:
his tie stuck to his shirt with masking tape,
his teeth capped, his breath mint in place.
The old homosexual and I laugh in the back
over a coarse joke involving an octopus.
Our banter is staccato, staged and close
like those "Spanish Dances" by Granados.
I sometimes feel we are in a musical—
gossiping backstage between our numbers.
He drags deeply on his cigarette.
Most of his life is over.
Often he refers to himself as "an old faggot."
He does this bemusedly, yet timidly.
I know why he does this.
He does this because his acceptance is finally complete—
and complete acceptance is always
bittersweet. Our hours are long. Our backs bent
We are more gracious than English royalty.
We dart amongst the aisles tall as hedgerows.
Watch us face into the merchandise.

How we set up and take apart mannequins
as if we were performing autopsies.
A naked body, without pretense, is of no use.
It grows late.
I hear the front metal gate close down.
We begin folding the ties correctly according to color.
The shirts—Oxfords, broadcloths, pinpoints—
must be sized, stacked, or rehashed.
The old homosexual removes his right shoe,
allowing his gigantic bunion to swell.
There is the sound of cash being counted—
coins clinking, bills swishing, numbers whispered—
One, two, three, four, five, six, seven...
We are changed when the transactions are done—
older, dirtier, dwarfed.
A few late customers gawk in at us.
We say nothing. Our silence will not be breached.
The lights go off, one by one—
the dressing room lights, the mirror lights.
Then it is very late. How late? Eleven?
We move to the gate. It goes up.
The gate's grating checkers our cheeks.
This is the Mall of America.
The light is bright and artificial,
yet not dissimilar to that found in a Gothic cathedral.
You must travel down the long hallways to the exits
before you encounter natural light
One final formality: the manager checks our bags.
The old homosexual reaches into his over-the-shoulder leather bag—
the one he bought on his European travels
with his companion of many years.
He finds a stick of lip balm and applies it to his lips
liberally, as if shellacking them.
Then he inserts one last breath mint
and offers one to me. The gesture is fraternal
and occurs between us many times.
At last, we bid each other good night
I watch him fade into the many-tiered parking lot,
where the thousands of cars have come
and are now gone. This is how our day ends.
This is how our day always ends.
Sometimes snow falls like rice.
See us take to our dimly lit exits,
disappearing into the cities of Minneapolis and St Paul;
Minneapolis is sleek and St Paul,

named after the man who had to be shown,
is smaller, older, and somewhat withdrawn.
Behind us, the moon pauses over the vast egg-like dome of the mall.
See us loosening our ties among you.
We are alone.
There is no longer any need to express ourselves.

*

Il racconto del commesso

Ho trentatré anni, lavoro in un'alta sartoria.
Vendo completi a uomini a che chiamo «signore».
Uomini dal fisico in forma, curati e rasati –
con mogli e famiglie che si moltiplicano all'infinito.
Parlo spesso di cravatte e papillon,
di nodo Windsor o mezzo Windsor,
di tartan, polsino francese, collari inglesi,
di foulards, pattern floreali e international,
di tessuto pincord, pied-de-poule o puntaspillo, di gessato.
Vesto spesso un completo striato, blu scuro.
I miei capelli si ritirano, stanno ingrigendo all'altezza delle tempie.
Ho delle bolle sulle guance.
Per la mia vista pessima: occhiali a montatura di corno.
Uno dei colleghi è un vecchio omosessuale
che lavora duro e indossa dei gioielli ai polsi.
Non ha rivali nelle commissioni.
In pausa fuma una Benson & Hedges
espirando impaziente come una diva di Hollywood.
Si è passato accuratamente uno strato di abbronzante Clinique
per esaltare l'abbronzatura del viso e del collo,
ha perso i capelli – restano alcune ciocche
con cui fa il riporto.
Si esamina le unghie laccate con cura.
Ammiro la sua dedizione studiosa per i dettagli –
la sua cravatta fissata alla camicia dal nastro adesivo,
le sue capsule dentali, le mentine per l'alito a disposizione.
Il vecchio omosessuale ed io ridiamo, nel retro
per una battuta oscena su un polipo.
L'andamento dello scambio: *staccato*, inscenato e concluso
come nelle *Danze spagnole* di Granados.
Alcune volte mi sembra di essere attori di un musical –
a spettegolare dietro le quinte, tra un pezzo e l'altro.

Si trascina fino al limite della sigaretta.
La maggior parte della sua vita è andata.
Parla spesso di sé come di un “vecchio frocio”.
Quasi in maniera disorientata, ma timidamente.
E capisco il motivo.
Il motivo è che è la sua accettazione è finalmente assoluta –
e un’accettazione assoluta è sempre
dolce e amara. I nostri turni sono lunghi. Le nostre schiene piegate
siamo più aggraziati di reali inglesi.
Sfrecciamo tra corridoi alti come siepi.
Guardaci fare fronte al merchandise,
come abbiamo disposto e disarticolato i manichini
come se gli stessi facendo un’autopsia.
Un corpo nudo, senza alcuna pretesa, è inutile.
Si fa tardi.
Sento scendere il cancello di metallo dell’ingresso.
Iniziamo a piegare le cravatte, correttamente, per colore.
Le camicie – di tessuto spesso, Oxford o pin-point –
devono essere rimaneggiate, sistemate o impilate.
Il vecchio omosessuale si sfila la scarpa destra
per sgonfiare il suo tremendo alluce valgo.
Sentiamo l’incasso che viene contato –
tintinnio di monete, passaggio di ricevute, numeri sussurrati –
Uno. Due. Tre. Quattro. Cinque. Sei. Sette.
Quando finiscono le operazioni ci cambiamo
più vecchi, più sporchi, diminuiti.
Qualche cliente attardato ci fissa.
Non diciamo niente. Il nostro silenzio non si rompe.
Le luci si spengono una ad una –
luci del camerino, luci degli specchi.
A quel punto è molto tardi. Quanto tardi? Le undici?
Camminiamo verso il cancello. Si alza.
La grata del cancello ci gratta le guance.
È questo il Mall of America.
La luce è intensa e artificiale
ma non è diversa da quelle che trovi in una cattedrale gotica.
Devi attraversare corridoi enormi per le uscite
prima di incontrare una luce naturale.
Un’ultima formalità: il direttore ci controlla gli zaini.
Il vecchio omosessuale prende la sua tracolla di cuoio –
quella che ha comprato in un viaggio in Europa
con il suo compagno storico.
Trova il burro di cacao e se lo mette sulle labbra
senza freni, come se le verniciasse.

Poi ci inserisce l'ultima mentina della giornata,
me ne offre una. Il gesto è fraterno,
si ripete spesso tra di noi.
Alla fine, ci auguriamo la buonanotte
e lo guardo scomparire nei livelli del parcheggio,
dove sono passate migliaia di automobili
ormai andate. Finisce in questo modo il nostro giorno.
Finisce in questo modo ogni nostro giorno.
A volte scende una neve simile a riso,
Ci osserva prendere le nostre uscite appena illuminate,
dissolverci in Minneapolis e Saint Paul;
Minneapolis è raffinata, e Saint Paul
chiamata come l'uomo che doveva essere messo in mostra,
è più piccola, più vecchia – in qualche modo, ritratta.
Dietro di noi la luna si blocca sulla immensa cupola oviforme del centro commerciale.
Ci osserva allentare i legami che abbiamo stretto,
siamo soli
non c'è più alcun bisogno di esprimerci.

Winter Scene

Snow piles up around the house, thick as pillows.
No people. No music. No invitations.
Plowed roads diminish into tiny zinc strips.
Cold stars snail away.

From my gutters, icicles drop their sharp braids.
A squirrel quivers, useless as an old Band-Aid.
Asphyxiated rivers exact crazed smiles
that will not go down.

But there! A spot of color. My basset hound.
He inspects the snow like an astronomer
transfixed; registering his findings, he knows
no disappointment

Soon I must leave this house, give the dog away.

*

Scena invernale

La neve si accumula addosso alla casa, spesso come cuscini.
Nessuna persona o musica. Nessun invito.
Le strade spazzate diminuiscono in piccole strisce di zinco.
Le stelle si trascinano senza scaldare.

Dalle mie grondaie i ghiaccioli perdono trecce appuntite,
uno scoiattolo freme, inutile come un vecchio cerotto.
I fiumi asfissati pretendono sorrisi imbecilli
che non smettano.

Ma ecco, un punto di colore. Il mio Basset hound.
Scruta la neve come un astronomo
paralizzato, registra le scoperte, non conosce alcuna
delusione.

Presto dovrò lasciare questa casa. Dare via il cane.

Triptych

i. Politics

My mother canvasses for Nixon
among Angela Davis supporters.
Already she looks sad, strained,
trying to resemble Jackie Kennedy.
I am six. The Ed Sullivan Show is on.
Janis Joplin shakes with pain.
Already I know this ugly singer
from Port Arthur, Texas,
understands all my mother will endure.
What happened to my mother?
What disturbed her all her life?
One day she will say things to me.
She will call me an abomination.

ii. Homosexuality

After my mother and father fight,
my father takes my hand
and we walk down to the Mississippi
where he smokes Camel cigarettes.
He flicks his ashes away from me.
He rarely says my name.
All day on TV, I watch monks
in Saigon douse themselves in gasoline
and light their saffron robes on fire.
When they ignite, they do not cry out.
I study their silence to comprehend
how a tongue turns into flame.

iii. Easter

I am young. Six. Or seven.
My sweat does not smell.
I am not an angel, kicking
the can, playing doctor.
My father's drinking is bad.
He slurs his pandemonium
with the words God and Christ

He bursts with perils, dooms
me with promises. Outside,
the Mississippi pushes faster,
forces its voice down the banks
of sumac, connecting tributaries
and creeks. My soul is now
deep and moves like the river.

*

Trittico

1. Politica

Mia madre che promuove Nixon
in mezzo ai supporter di Angela Davis.
Già la vedo triste, affaticata,
cercare di somigliare a Jackie Kennedy.
Ho sei anni. In televisione c'è l'Ed Sullivan Show.
Janis Joplin trema di dolore.
Ho già imparato a riconoscere questa
brutta cantante «da Port Arthur, Texas»
che capisce tutto quello che sopporterà mia madre.
Che cosa è successo a mia madre?
Che cos'è che la tormenta da una vita?
Me ne parlerà un giorno.
Mi dirà che sono un abominio.

2. Omosessualità

Finito lo scontro tra mio padre e mia madre,
mio padre mi prende per mano.
Passeggiamo sulla riva del Mississippi,
dove fuma sigarette Camel.
Scrolla la cenere lontano da me.
Non dice quasi mai il mio nome.
Passo tutto il giorno a guardare monaci di Sagion
in televisione, che si immergono nella benzina
e si danno fuoco in tuniche di zafferano.
Quando inizia la combustione, non emettono un grido.
Studio il loro silenzio per capire

come una lingua si trasformi in fiamma.

3. Pasqua

Sono un bambino. Sei anni. O sette.
Il mio sudore non sa ancora di niente.
Non sono un angelo, prendo a calci
i barattoli, gioco al dottore.
L'alcolismo di mio padre è grave.
Vomita il suo finimondo
con parole come «Dio» e «Cristo»
Quando esplode è pericoloso. Mi condanna
nelle sue promesse. Fuori
il Mississippi spinge più veloce,
forza la sua parola tra le sponde
di rhus, connette affluenti
e insenature. La mia anima è già
scura – si muove come il fiume.

Morbidezza

You leave the back door wide open,
your bare feet thudding against the dirt,
the dirt cracked with hairy-fisted shoots,
pummeling their messages skyward.

You walk straight into the garden
wild with jetting juiced stalks.
You listen to the bees' talk harden.
Pines swish their wrists, discarding needles

like clock hands. It is 4 P.M.; the garden's edges brown.
The clouds drop; the sky goes blueberry blue.
You hear the night push her plausible voice,
glistening with perfumeries.

You rush back in, clutching a bouquet of irises,
the crumbling farmhouse blushing with dusk.
You place the irises in a vase on the hutch. The irises' beards
purple and sweat while you go off to sleep,

your gorgeous middle-aged torso yielding,
your nostrils drumming like dove chests.
Have I added too many strokes? I want so much
to make you real, to get it right.

*

Morbidezza

Lasci la porta sul retro bene aperta,
i tuoi piedi scalzi rimbombano sulla polvere,
la polvere crepata in boccioli di capelli
martella i suoi messaggi verso il cielo.

Cammini in linea retta nel giardino
incolto, tra gli steli gonfiati a fiotti
ascolti il discorso delle api indurirsi.
I pini agitano i polsi, scartano gli aghi

come lancette. Sono le quattro, i bordi del giardino
imbruniscono, le nuvole calano, il cielo declina nel blu dei mirtilli.

Senti la notte che spinge la sua voce plausibile
che scintilla di profumerie.

Rientri di corsa, stringi un mazzo di iris,
il casale in rovina arrossisce nel crepuscolo.
Lasci gli iris in un vaso sulla credenza. Le barbe degli iris
si arrossano, sudano mentre vai a dormire.

Il tuo busto maturo e stupendo che inizia a cedere.
Le tue narici ritmiche come petti di colombi.
Ti ho maneggiato troppo? Non sai quanto vorrei
renderti vero, farti nel modo giusto.