



La tua conoscenza di diverse lingue europee, John, schiude svariate possibilità di incontro con altrettante scritture, quindi, con differenti attitudini culturali, di pensiero e sguardo sulla realtà. Hai mai scritto poesie in altre lingue? Se sì, come descriveresti l'esperienza di utilizzare una grammatica che non è quella della tua lingua materna?

JT: A eccezione degli articoli critici che ho scritto direttamente in francese non ho mai scritto poesie in altre lingue. Ho iniziato a imparare le lingue straniere in età adulta – tedesco, francese, italiano e greco moderno –, troppo tardi per percepirle come una seconda lingua letteraria. Al di là di questo fatto biografico, ci sono ragioni più profonde. Direi che riguardano anche il modo di scrivere di Franca. La mia lingua madre è intimamente quella della mia infanzia. Anche dopo mezzo secolo in Europa, quando scrivo cerco di ricollocarmi in quella che potremmo definire una “infanzia ontologica”, ovvero, di aprirmi il più possibile a uno sguardo che mi consenta di interrogare nuovamente il mondo con lo stupore e lo smarrimento di un bambino che scopre qualcosa per la prima volta. Per me, queste scoperte avvengono sempre in inglese, anche se solo un'ora prima parlavo correntemente il francese. La tua domanda, Giorgia, fa giustamente riferimento alla grammatica. La sintassi della propria lingua madre è strettamente legata al modo in cui si percepisce il mondo attraverso il linguaggio e quindi al modo in cui si allineano le parole per esprimere tale percezione.

Immagino che la sintassi e l'ordine delle parole siano argomenti di confronto non secondario.

JT: Franca e io discutiamo spesso di sintassi perché lei è molto attenta, quando scrive in versi o in prosa, all'ordine delle parole e alle possibilità offerte, ad esempio, dagli enjambements o dalle discontinuità sintattiche intenzionali (anacoluti). Inoltre, l'italiano ha una flessibilità sintattica maggiore rispetto all'inglese a causa della nostra mancanza di marcatori grammaticali, e quindi della necessità, in inglese, di collocare l'elemento che qualifica quasi sempre accanto alla parola a cui si riferisce. Si può evocare un altro aspetto tecnico essenziale. L'inglese è una lingua germanica, sebbene profondamente influenzata dal francese (e quindi implicitamente dal latino) che approdò sulle coste inglesi con Guglielmo il Conquistatore. Come regola generale (con eccezioni, ovviamente), c'è una naturale tendenza sintattica in inglese a collocare l'elemento più importante del significato complessivo verso la

fine della frase o del verso. In italiano (e nelle lingue romanze in generale), questo non accade necessariamente. Quando guardiamo il mondo con una certa apertura e ricettività, il *logos* che emerge, che ci raggiunge, a volte quasi come se emanasse dal mondo stesso, ha una sintassi, o può sembrare di averla, anche se sono coinvolte solo poche parole. La poesia (e quindi la traduzione) consiste nel cogliere quella sintassi e misurare fino a che punto possa essere rispecchiata o debba essere trasformata. Per quanto riguarda il vocabolario, questa stessa “doppia eredità” presente all’interno della lingua inglese solleva una questione simile (su cui anche Franca e io riflettiamo spesso). Le poesie di Franca restano “aperte”, suggerendo varie interpretazioni, a volte simili a *koan* su cui ogni lettore mediterà a suo modo, magari applicandoli ad aspetti della propria vita. Questo perché la sua scrittura è semanticamente ricca di risonanze: una parola o insieme di parole in una poesia può esprimere qualcosa di simile a un bouquet di significati e connotazioni simultanei. In questi casi, quando per una singola parola italiana esistono almeno due parole inglesi, una di origine germanica, anglosassone o nordica e probabilmente più concreta, oggettiva, l’altra derivata dal francese e probabilmente più astratta (ma forse anche più suggestiva, più ricca di risonanze), è sempre importante valutare i pro e i contro lessicali. Quando andavo a scuola e imparavo a scrivere, ci veniva insegnato a essere il più possibile concreti e quindi “anglosassoni”, a rifiutare l’alternativa astratta, specialmente quando si scrivevano racconti e poesie: si ricorda il famoso “no ideas but in things” di William Carlos Williams. Ma la traduzione richiede un processo di riflessione molto più complesso.

Franca, all’interno di questi *bouquet di significati* ci sono alcuni *fiori* che ritornano. Sono le parole chiave dei tuoi testi: custodia, custodire, luce, buio, rami, radici, sguardo, occhi. Concentrano in sé la possibilità di una riflessione profonda sul significato dell’essere nel mondo. Quali troviamo o ritroviamo in *The Butterfly Cemetery*?

FM: È la prima volta che ci penso, e non sono sicura di riconoscerle. Probabilmente gli occhi di John le hanno identificate prima di me e mi sarebbero di sostegno. A ogni modo, tentando questo sguardo di sintesi e retrospettiva insieme, penso, oltre alle parole che hai già nominato e che sono centrali nella mia poetica a: infanzia, metamorfosi, casa, treno, mare, colline, silenzio, lingua madre, invisibile.

Queste parole che racchiudono una particolare densità di significato affiorano spesso, in realtà, con il passare del tempo, dopo che un libro è stato pubblicato, attraverso lo sguardo dei lettori. Ci vengono restituite dall’attenzione di un altro. Proprio come una chiave di casa che noi stessi avevamo perso o lasciato cadere. Un autore che tiene con sé tutte le chiavi è probabilmente rimasto prigioniero della sua stessa opera. Perde il sorprendente dono di ritrovarsi a un tratto nella propria casa, come in una locanda piena di ospiti.

John, a proposito di parole chiave, puoi portare a esempio un caso dove la discussione fra te e Franca intorno alla scelta della parola “giusta” si è fatta più articolata?

JT: Nella tua domanda a Franca hai citato il sostantivo *care* e il verbo *to watch over*, ovvero due parole che possono essere utilizzate per tradurre il sostantivo italiano *custodia* e il verbo *custodire*. La parola *custodia* (o uno dei suoi derivati) offre un eccellente esempio di parola chiave significativa, non solo per le difficoltà

che pone al traduttore (con il suo ambito semantico che in inglese spazia da *custodianship* e *guardianship* a *safekeeping*, *safeguarding*, *preserving*, *protection*, *watching over*, *looking after*, *taking care of*, *caring for*), ma anche e soprattutto perché questa nozione è così profondamente radicata nella poetica di Franca, nel suo stesso modo di scrivere (e, se posso aggiungere, nel suo stesso modo di essere). Il concetto è così essenziale per lei come si evince da una sua risposta a un'intervista per il progetto *Una come lei* della Biblioteca italiana delle donne di Bologna. Questo testo ha preso la forma di un breve saggio personale intitolato *Custodia*, che ho tradotto, e per cui ho poi scritto una lunga nota critica per il blog "Hammerklavier", affrontando le difficoltà di resa del termine in inglese e analizzando alcune delle numerose occorrenze di questa parola nei suoi libri. In questi casi, esamino l'etimologia (la radice latina *custos* ha una storia piuttosto interessante), mi chino sui dizionari di lingua inglese per riflettere sui vari significati e usi e soprattutto sulle connotazioni (in cui forse è possibile recuperare qualche risonanza semantica in inglese) e a volte chiedo a Franca che risonanza ha per lei questa parola in un determinato testo. Ed è così che le nostre "dighe" (come ci piace chiamarle) prendono forma, ramoscello dopo ramoscello, ramo dopo ramo.

Le vostre "dighe", Franca, hanno portato alla pubblicazione di quattro tuoi libri negli Stati Uniti. Non sono gli unici a essere stati tradotti.

FM: *Libretto di transito*, il mio primo libro rinato in un'altra lingua, ha avuto recentemente una seconda vita in Russia come *Kniga perechoda*. È infatti uscito nell'estate del 2024 per Free Poetry, casa editrice di Cheboksary, in una collana dedicata alla poesia italiana contemporanea. Un piccolo miracolo, in questo durissimo presente. Il mio incontro con Vera Kazartseva, giovane studiosa e poeta russa che ha tradotto *Libretto di transito*, è avvenuto a Bologna, all'interno di una lezione del prof. Stefano Colangelo, in cui ero stata invitata come autrice. Parlando con Vera ho subito sentito che appartenevamo alla stessa terra oltre le lingue, una terra che ci rende emigrati, come scrive Marina Cvetaeva, anche tra le pareti della nostra casa. Questo incontro è raccolto in un'intervista di Vera che si intitola *Una betulla come guida*. Si apre infatti con il riconoscimento della betulla, albero rappresentativo e simbolico per la Russia, sulla copertina del mio primo libro di poesia. L'immagine proviene da un dipinto di Dunja Nedeljkovich, un'artista serba che passava le estati nelle colline vicino Fano. L'incontro dell'azzurro con il verde crea per me qualcosa di magico: il mare dalle colline appare infatti così, nel suo splendore che riflette il cielo. Nella tela di Dunja, in quel luogo di soglia c'è un albero dal tronco bianco che apre un occhio scuro e dolce. Mi ricordava alcuni versi di Puskin che avevo amato nell'adolescenza e trascritto nel mio quaderno; li cito così, come sono rimasti nella mia memoria: "Tra il bosco e il mare c'è una quercia verde / e sulla quercia una catena d'oro". Quel paesaggio è reale e insieme l'inizio di una fiaba o di un sogno.

Una decina di anni più tardi gli occhi degli alberi sarebbero tornati a parlarmi. Da un bosco dell'Appennino la loro voce rispondeva a una domanda-ferita che portavo in me, trasformandola in una visione che avrebbe guidato il mio quarto libro di poesia, indicandomi il legame tra perdita e crescita, aprendomi altri occhi.

Anche la traduzione in un'altra lingua è in fondo un altro occhio che si apre. John, a tua volta

sei stato tradotto in diverse lingue. In italiano il tuo traduttore è Marco Morello. Com'è il tuo rapporto con questo “rovesciamento di ruoli”?

JT: Marco e io abbiamo instaurato un dialogo e un'amicizia sincera sin dalla sua prima traduzione di uno dei miei libri, *The Apocalypse Tapestries* (pubblicato in italiano con il titolo *Gli arazzi dell'Apocalisse*). Poiché alcune poesie di quel libro includevano i nomi esatti delle piante, quando Marco mi contattò per la prima volta, scoprii con gioia che condivideva il mio amore per la botanica. È così che è iniziato la nostra collaborazione.

È un amore che condivido con voi. Cercare nomi di fiori e piante è una magnifica passeggiata botanica.

JT: Una delle conversazioni più piacevoli che io e Marco abbiamo avuto via e-mail, è stata quella in cui ha dovuto tradurre, anche per altri miei altri libri, i nomi botanici, un compito che anche tra lingue vicine come il francese e l'italiano può essere molto delicato. Questo è particolarmente vero per il mio ultimo libro, *What Comes from the Night*, la cui traduzione è stata appena terminata. Quando rileggo le traduzioni di Marco, a volte ci confrontiamo su una scelta lessicale o gli faccio notare un gioco di parole o un'allusione nascosta nella lingua inglese. Marco è stato molto generoso nei miei confronti. Ha tradotto cinque miei libri che sono usciti in Italia, e altri che sono ancora in attesa di un editore italiano.

Franca, a quale esperienza di traduzione con John sei più legata?

FM: Non è facile rispondere perché, per quanto ogni esperienza abbia dato vita a un diverso libro o progetto in corso, sono comunque tutte all'interno di uno stesso dialogo aperto, anche nei suoi spazi bianchi. Sono particolarmente legata alle intuizioni di John che come lucciole nel buio hanno illuminato la mia strada, a volte segnandola, a volte incoraggiando i miei passi. Per esempio, il titolo con cui da qualche tempo penso al mio nuovo libro di poesia che molto lentamente sta prendendo forma, l'ho riconosciuto grazie a John, *L'inizio di un guado*. Con questo titolo sono apparsi alcuni miei inediti tradotti in inglese da lui per una rivista indiana, “The Antonym”, nel febbraio 2024. Rispetto ad altri possibili titoli che avevo individuato, questo contiene alcuni temi e immagini centrali per me come l'acqua, l'idea della vita come passaggio o attraversamento; un inizio e, implicitamente la fine di qualcosa; e poi l'energia di un movimento, di un andare oltre un apparente ostacolo. A proposito di passaggi e di ponti, mi viene in mente un'immagine che mi è particolarmente cara, portata da John in una sua e-mail, dove mi raccontava l'origine onirica di un suo frammento composto in risposta a un mio testo:

Guardo attraverso la distesa d'acqua e vedo troppo tardi cosa può unirmi (congiungermi?), cosa devo raggiungere. Per molto tempo ero andato attraverso i ponti, avanti e indietro, senza sapere veramente cosa cercavo, e poi alla fine mi rendo conto di cosa ho bisogno per unirmi alla riva opposta; ma è l'estuario e non ci sono più ponti.

Come in una corrispondenza in versi, io e John dialogavamo scrivendo poesia e traducendoci l'un

l'altro. Ecco la poesia a cui si riferisce John nei suoi precedenti appunti:

in questa città continuo ad attraversare ponti
 fino a oltre l'ultimo,
 quando il fiume arriva al mare,
 le acque si mescolano,
 vedo ciò di cui avevo bisogno per congiungermi
 alla riva opposta.

In questi versi rimpianto, consapevolezza e pace si fondono come un grande delta che va incontro al mare aperto.

FM: Sì, è così. Ciò che John scrive su questi versi contiene un'angoscia trattenuta e insieme un'immagine di libertà e apertura che sembra rinviare al significato profondo della traduzione e, insieme, dell'esistenza. Assomiglia a un incubo mitigato dalla percezione di qualcosa di più grande a cui non possiamo opporci, qualcosa che annulla i nostri sforzi, il nostro paziente adoperarci, restituendoci infine l'apparente insensatezza di ogni nostra azione: in realtà, il superamento dei nostri limiti umani, nell'abbraccio dell'infinito. È come se, nella continua ricerca di ponti, John si fosse trovato infine di fronte all'immagine autentica del suo desiderio: l'assenza di ponti, il ritorno all'appartenenza originaria. Le nostre due sequenze di frammenti sono apparse tra il 2022 e il 2023 in due numeri successivi della rivista «Traduzione tradizione», con il titolo *Come le briciole di Hansel. Un sentiero tra due lingue*. Sono nate in un periodo piuttosto cupo, segnato dalla pandemia. «Come nella fiaba dei fratelli Grimm, fraternamente, hanno lasciato cadere molliche e le hanno raccolte, per non perdersi nel buio». Rileggendo ora questa breve nota pensata da me e John, mi sembra che contenga tutto quanto si può dire sul nostro camminare insieme.

A proposito di camminare insieme, mi viene in mente, John, un altro autore di cui hai curato la traduzione inglese, il grande poeta calabrese scomparso, Lorenzo Calogero. Penso alla sintassi rocciosa e ai mulinelli del suo linguaggio. E alla densità semantica dal ritmo collinare della scrittura di Franca. L'immersione profonda in un testo schiude tonalità emotive e percezioni sensoriali. Da poeta-traduttore, quali paesaggi interiori offrono al tuo immaginario e alla tua sensibilità le loro rispettive scritture?

JT: È una domanda pertinente, tanto più che Franca mi ha aiutato con i passaggi più difficili di molte delle nuove traduzioni che ho aggiunto alla recente riedizione bilingue, pubblicata da LYRIKS, della mia antologia delle poesie di Calogero (*An Orchid Shinig in the Hand*, Chelsea Editions, 2015). Le poesie che ho aggiunto all'edizione LYRIKS sono state spesso scelte dagli ultimi scritti di Calogero, i *Quaderni di Villa Nuccia*. In generale, mi sembra che la poesia del dopoguerra di Calogero, a partire da *Ma questo* (1950-1954) e *Come in dittici* (1954-1956) e culminante in *Quaderni di Villa Nuccia* (1959-1960), sia più originale rispetto alle sue poesie dalla struttura più classica di *Poco suono* (1933-1935) o *Parole del Tempo* (1931-1938). Queste ultime poesie frammentarie sono spesso piuttosto brevi (anche se più lunghe della

maggior parte delle poesie di Franca), includono rotture sintattiche e enjambements (come in alcune poesie di Franca), ma ci sono differenze profonde ed essenziali tra i due poeti. Franca è sempre rigorosa dal punto di vista lessicale e sintattico. Se una delle sue poesie è difficile da tradurre, non è a causa di qualche ambiguità logica o grammaticale: tutto, compresa ad esempio la presenza, in due versi consecutivi, di due diverse letture possibili, è intenzionale. Questo non è sempre vero per le poesie tardive di Calogero, che possono comprendere versi o immagini difficili da interpretare. È vero che gran parte della sua opera tarda è stata trovata in quaderni e manoscritti rimasti inediti dopo la sua morte. Calogero non ha avuto il tempo né l'energia per rileggere e rivedere i suoi versi in vista della pubblicazione.

Da un punto di vista stilistico, quindi, non è tanto la poesia di Franca, quanto piuttosto una delle mie traduzioni più recenti, la raccolta di poesie della poetessa francese Béatrice Douvre (un libro appena pubblicato da The Bitter Oleander Press con il titolo *Inhabit the Brief Hall*), a farmi venire in mente Calogero. Douvre (1967-1994) è passata come una cometa nel cielo della letteratura francese. Al momento della sua morte aveva pubblicato solo poche poesie su varie riviste letterarie, ma tra i suoi scritti sono state trovate circa trecento poesie. Come Calogero con le sue depressioni, Douvre ha sofferto molto durante la sua breve vita (nel suo caso di anoressia), ma è riuscita a produrre un'opera affascinante incoraggiata da Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet e altri importanti poeti francesi. A ogni modo, le sue poesie presentano, come in Calogero, ambiguità testuali.

Tornando all'opera di Franca e alla questione dei "paesaggi interiori", nonché ai possibili ponti con l'opera di Calogero, posso dire che in entrambi i casi, ma soprattutto in quello di Franca, sono affascinato dall'uso di quello che T. S. Eliot chiama "correlativo oggettivo". Franca non nomina direttamente le emozioni, perché ciò "chiuderebbe" le potenziali interpretazioni, ma attinge, riprendendo Eliot, a un insieme di oggetti, a una situazione o una catena di eventi che a loro volta diventano "la formula di una particolare emozione" che, nel suo caso, ha a che fare con il mistero "dell'altro", con percezioni di metamorfosi, con un movimento liberatorio verso un'identità aperta. Posso aggiungere che questa "formula" o equazione nel suo lavoro è molto aperta e, come direbbe un matematico, ha più di una "soluzione".

Quando si discute di traduzione, John, torna di frequente il tema del *tradimento* nei confronti dell'originale, dell'impossibile fedeltà al testo, e dell'optare, o meno, per una più onesta *lealtà*. In ogni caso, se ne accetta di buon grado l'implicito fallimento. Proviamo a ribaltare la prospettiva. Il traduttore tramite la propria *tradizione* (linguistica, culturale, storica, biografica ecc.) rimette al mondo il testo tradotto, dona a esso nuova vita. Si tratta non di tradire, ma di aprirlo a un ulteriore orizzonte semantico.

JT: Da un certo punto di vista, sono ovviamente d'accordo: una traduzione apre necessariamente il testo straniero a nuovi orizzonti e quindi lo introduce dentro un'altra tradizione; con ciò intendo dire che l'autore tradotto a volte arriva a partecipare alla tradizione dell'altra lingua, influenzando gli scrittori in vari modi. Alcuni autori classici ne sono un esempio. Per citare un caso famoso e molto dibattuto nella letteratura francese, Shakespeare ha influenzato poeti, scrittori e drammaturghi di tutto il mondo, mentre Racine ha esercitato un'influenza discutibilmente limitata all'estero. Penso che questa differente capacità di influenza sia in parte dovuta alle enormi difficoltà che deve affrontare il traduttore che cerca

di rendere il linguaggio semplice e allo stesso tempo sonoro di Racine, pieno di forza e presenza nell'originale. Si dice che egli abbia usato un vocabolario di sole 1.000 parole in tutta la sua opera drammatica, rispetto alle 25.000 comunemente impiegate dai francesi del suo tempo. Il riscontro della statistica è leggermente superiore (3.719 parole), ma comunque significativo.

Ripensando ai frammenti di Franca, spesso composti di quelle che lei chiama “parole povere”, posso aggiungere che a volte è più difficile tradurre una poesia essenziale che utilizza poche parole, e semplici, quotidiane, piuttosto che un testo più lungo con una struttura lessicale stratificata. Il traduttore dispone di una maggiore flessibilità sintattica e lessicale quando traduce questo secondo tipo di scrittura; nel primo caso, deve assicurarsi di aver aperto almeno alcune soglie sul mistero, sulle emozioni e sulle implicazioni psicologiche e filosofiche presenti in quelle parole dense di significato. Naturalmente, sto parlando qui come traduttore di lingua inglese. Ciò che sto delineando, attraverso l'esempio estremo di Racine, coinvolge anche la particolare “doppia eredità” del vocabolario inglese. Come esempio teorico, sarei tentato di sostenere che di fronte a una parola di una poesia in una lingua come l'italiano o il francese un traduttore che scegliesse sistematicamente una parola “concreta” di origine anglosassone, invece del suo sinonimo franco-latino, ha maggiori possibilità di essere letto come “autore” della sua traduzione. La traduzione sembrerà molto “inglese”. Allo stesso tempo, la traduzione potrebbe essersi piuttosto allontanata, non solo dalle specificità della lingua dell'originale, ma anche e forse soprattutto, dal modo in cui il poeta straniero concepisce la lingua poetica: le sue origini, le sue possibilità, i suoi obiettivi. A mio avviso, idealmente, alcune di quelle idee e intuizioni dovrebbero essere trasferite anche nella lingua di destinazione. In ogni caso, devono essere prese seriamente in considerazione.

A volte il traduttore antepone sé stesso, la sua visione del mondo e della poesia, al testo del poeta da tradurre. Al contrario, il tuo rispetto per la poetica altrui predomina sulla volontà autoriale. Non è un caso che leggendo *The Butterfly Cemetery* l'impressione sia quella di una trasparente aderenza alle prose in italiano di Franca. Sei riuscito a “far parlare” le poesie di Franca nella tua lingua. Credo che non ci sia dono più grande da parte di un traduttore.

JT: Ecco perché il mio dialogo continuo con Franca e i suoi testi illuminanti di *The Butterfly Cemetery* sono così importanti per me nella pratica quotidiana della traduzione e nelle decisioni che devo prendere parola per parola. Non esistono regole rigide e fisse. Due poesie dello stesso poeta potrebbero richiedere due approcci diversi. Una riflessione attenta alle sfumature è fondamentale. Lo stesso vale per il rispetto della relazione traduttore-autore nelle sue molteplici dimensioni. È essenziale comprendere il più possibile come “l'altro” – il poeta straniero – concepisca l'essere, il mondo, la lingua e la parola poetica. A volte un po' di *xenia* nella traduzione è appropriata, in quanto la parola o il concetto straniero, tradotto letteralmente e quindi rimanendo in una posizione insolita e piuttosto ostinata rispetto alle normali trasformazioni lessicali “previste” della lingua di destinazione, spinge il lettore a vedere il mondo in modo diverso: la lingua di destinazione è “forzata”, “dislocata se necessario” (per parafrasare ancora una volta Eliot) in un nuovo significato – e la traduzione consiste anche nel trasmettere nuovi significati. Sottolineando questi aspetti, penso anche alle idee di Franca sulla scrittura, espresse in *Cedere la parola* e in altri saggi in *The Butterfly Cemetery*, e a come si applichino anche alla traduzione. In altre parole, la necessità di mettere da parte sé stessi, di aprirsi all'altro e di trascendere il proprio io affinché questa forma di trasferimento così preziosa, che è la traduzione, possa avvenire nel

modo più autentico possibile. Ecco perché mi considero un traduttore, non un autore. La traduzione è un mestiere antico e nobile!

State lavorando insieme a qualche progetto futuro? Se sì, di cosa si tratta?

JT: Dalla pubblicazione di *All the Eyes that I Have Opened*, ho continuato a tradurre, e pubblicare su riviste, le nuove poesie di Franca man mano che le scriveva, oltre ad alcuni nuovi testi simili a quelli di *The Butterfly Cemetery*. Vedremo cosa ci riserva il futuro!

FM: Sono ormai alcuni anni che aspetto che il caos della vita si depositi. Come quando lasciamo accumulare i nostri vestiti ai piedi del letto o sparsi nella stanza... Quando farò ordine e riporterò ogni cosa al suo luogo, credo che sarà pronto un nuovo libro di poesia.

C'è poi un altro libro in formazione che ci accompagna da alcuni anni. Grazie a te, Giorgia, è tornato a interpellarci. Il dialogo con John mi ha portato a fare esperienza della traduzione come una “muta” del testo. Ciò che accade ad alcune specie animali alla fine e all'inizio dell'inverno, è qualcosa di simile a quanto avviene a una poesia nel processo di traduzione: abbandona una pelle per entrare in un'altra. Pensiamo a un libro che raccolga questa “muta”. E ti ringraziamo per averci richiamato a questa diga che, da bravi castori, ogni tanto abbandoniamo per lasciarci portare dalla corrente.

Grazie a te, Franca, e a te, John, per questa camminata *tra i fiori*. Che il nostro mondo possa imparare a fare la muta, ad avere una seconda retina che riconosce nell'altro non l'inferno, ma la comune bellezza restituita dal ponte della traduzione.

BIBLIOGRAFIA

di Franca Mancinelli:

Mala krana, Manni, 2007

Pasta madre, Nino Aragno, 2013

A un'ora di sonno da qui, Italic Pequod, 2018

Libretto di transito, Amos Edizioni, 2018

Tutti gli occhi che ho aperto, Marcos y Marcos, 2020

In inglese, con traduzione di John Taylor:

The Little Book of Passage, The Bitter Oleander Press, 2018

At an Hour's Sleep from Here. Poems (2007-2019), The Bitter Oleander Press, 2019

The Butterfly Cemetery (Selected Prose 2008-2021), The Bitter Oleander Press, 2022

All the Eyes that I Have Opened, Black Square Editions, 2023

di John Taylor:

The Presence of Things Past (Story Line Press, 1992), Red Hen Press, 2020
Mysteries of the Body and the Mind (Story Line Press, 1998), Red Hen Press, 2020
The World As It Is, Cedar Hill Books, 1998
Some Sort of Joy, Cedar Hill Books, 2000
The Apocalypse Tapestries, Xenos Books, 2004
If Night is Falling, The Bitter Oleander Press, 2012
Now the Summer Came to Pass, Xenos Books, 2012
Grassy Stairways, The MadHat Press, 2017
The Dark Brightness, Xenos Books, 2017
Remembrance of Water & Twenty-Five Trees, The Bitter Oleander Press, 2018
A Notebook of Clouds (by Pierre Chappuis) & *A Notebook of Ridges* (by John Taylor), The Fortnightly Review Press, 2019
Fragments for the Next Form, Éditions Arichi, 2019
What Comes from the Night, Coyote Arts, 2024

In italiano, con traduzione di Marco Morello:

Gli arazzi dell'Apocalisse, Hebenon, 2007
Se cade la notte, Edizioni Joker, 2014
L'oscuro splendore, Mimesis, 2018
Oblò, Pietre Vive Editore, 2019
Transizioni, LYRIKS, 2021

Dialoghi e articoli

John Taylor, in *Dialogue with Franca Mancinelli*, «The Bitter Oleander», numero speciale dedicato a Franca Mancinelli, vol. 25, n. 2, Autumn 2019, pp. 46-56; in ita. con il titolo *Attraverso la faglia*. In *Dialogo con Franca Mancinelli*, «Insula europea», 29 maggio 2025.

From *Distance is a Root. A dialogue between Franca Mancinelli and John Taylor*, Hopscotch Translation, July 13, 2021; *La distanza è una radice*, «Le parole e le cose», 22 ottobre 2021.

John Taylor, «*A Beauty not yet visible to our eyes*». *A dialogue with Franca Mancinelli*, EuroLitkrant, April 2022, (versione adattata e ampliata della conversazione radio andata in onda su “Trafika Europe Radio”, February 15, 2022.

Franca Mancinelli e John Taylor, *Come le briciole di Hansel. Un sentiero tra due lingue*, «Traduzionetradizione», *In questo transito Terrestre / On This Earthly Journey* (F.M.), n. 20, 2022 e *Night Skies / Cieli notturni* (J.T.), n. 21, 2023.

John Taylor, *On Translating Franca Mancinelli*, «Hopscotch Translation», 23 May 2023.

John Taylor, *Watching Over a Hidden Treasure*, «Hammerklavier», 18 February 2024 (contenente il saggio di F.M. *Custodia*, e la nota critica di J.T. *Franca Mancinelli's Poetic Custodia*).

Franca Mancinelli e John Taylor, *What Brings us to a Halt*, «Hopscotch Translation», 27 May e 10 June 2025 (contenente il saggio di F.M. *Flowers and Hell: On Poetry and Authenticity*, e il saggio di J.T. *A*

Perennial Hereness).