

# Rassegna di poesia internazionale

a cura di MARTHA CANFIELD, Università di Firenze (Poesia spagnola e ispano-americana); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); ANTONELLA FRANCONI, Syracuse University (Poesia statunitense); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); NICCOLO' SCAFFAI, Université de Lausanne (Riviste e Strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

**PAUL DE ROUX, *Entrevoir, suivi de Le front contre la vitre et de La halte obscure*, préface de Guy Goffette, Paris, Poésie / Gallimard 2014, pp. 382, € 9,50.**



Animatore culturale (si ricorderà la rivista *Traverse* da lui fondata nel 1969) e critico d'arte (*Fantin-Latour, figures et fleurs*, 1995; *Pissarro, villes et campagnes*, 1995, cui si aggiunge il più recente saggio su Ingres), Paul de Roux, artista mediterraneo per provenienza (Nîmes, 1937) e vocazione, è poeta di paesaggio, e, nel senso proprio del termine, impressionista – se non, in taluni casi, *pointilliste*. Nella prefazione a questa edizione, che riunisce alcune tra le principali raccolte di de Roux, Guy Goffette adotta un registro empatico: si spoglia, in altri termini, dei panni del critico per assumere, a suggello del duraturo sodalizio poetico che li lega, la modalità – come direbbe Roland Barthes – dell'*être avec*. Tale intenzione è, d'altronde, confermata dal dialogo in versi ch'egli instaura con de Roux. Una felice concomitanza, che è la contemporanea uscita, per la stessa collana, di *Tombeau du Capricorne*<sup>1</sup>, consente di porre queste due testimonianze, insieme poetiche e critiche, su un

piano di co-testualità. In «Paul de Roux. Une bibliographie à la dérobée» Goffette, richiamandosi al titolo dell'ultima raccolta di de Roux (*À la dérobée*, 2005) si appropria infatti di frammenti del suo dettato, mentre il corsivo attesta la presenza, nel discorso d'autore, dell'imprestato («*Entrevoir, c'est tout ce qu'il voulait / que les pas restent ouverts au coeur / de l'élegie, et pareil au chat, / le front contre la vitre, épuiser / les nuages*»). Ne scaturisce una voce mista attraverso cui è significata una «doppia presenza». «Une double présence» è appunto il titolo che Goffette adotta per la sua prefazione, il quale richiama a sua volta, in chiave antifrastica, il titolo del romanzo di de Roux, *Une double absence* (Gallimard, 2000). Di de Roux, Goffette pone in risalto la discrezione, l'umiltà, la comunione con gli elementi: cantore della luce e delle chiare acque, egli ama trascorrere il suo miglior tempo a Vaucluse. Scevro, tuttavia, da vagheggiamenti di un'età dell'oro della poesia lirica giacché, come Goffette ricorda citandolo, la sua nostalgia è tutta del presente (p. 10). Presente fondato sul primato di un'*erlebnis* di cui attestano i quaderni intitolati, appunto, *Au jour le jour*<sup>2</sup>. D'altronde de Roux è convinto, come Goffette ancora ricorda, che la poesia non esista al di fuori del fenomeno, ossia del poema in cui un astratto desiderio prende vita e forma come l'immagine sotto lo sguardo. Poeta refrattario alle sperimentazioni dalla facile etichetta, Paul de Roux, pur pluripremiato dall'Académie Française (si ricorderanno il Grand Prix de Poésie nel 1986; il Prix Paul Verlaine nel 1999 e il Prix Théophile Gautier nel 2003) resta un autore marginale nel panorama contemporaneo, che si identifica spesso con le *vagues* sperimentali parigine. Il tropismo mediterraneo, il lirismo trattenuto, il registro tenue, la voce limpida e fluida di un *cantabile*

sottovoce («*crier me dégoûte*», confessa in *Le matin frémit...*, p. 75) lo tengono a debita distanza dall'aggressività meccanicista e macchinista di certe poetiche metropolitane le quali, espulsa programmaticamente la vita dalle forme, significano, attraverso la discontinuità, il rumore e il frantumato, l'alienazione e la reificazione. In de Roux, la vita non solo permane nello spazio della parola, ma anzi vi conserva e valorizza tutte le sue prerogative: in primo luogo, nell'adesione ad una ciclicità organica inscritta nel ritmo stagionale (si veda la sezione di *Entrevoir*: «*Paysage en trois saisons*», pp. 81-109). In secondo luogo, nel promuovere una visione che è condivisione: contro lo sguardo frontale sull'oggetto che è dominio del guardato, egli rivendica infatti un 'intravedere' che è anche un «vedere tra» e un «vedere con». Con la «*pauvre lumière*» (p. 26), sigla un patto di fedeltà: «*Regarde et ne te lasse pas*». Fedeltà di cui attesta, per riprendere le parole di Goffette, «*la grande fréquence du verbe 'voir' et de ses dérivés*» (p. 13). In terzo luogo, nel conferire agli elementi una poiesi propria, investendoli di una forza primeva che pare richiamarsi alla tradizione eraclitea; alle sacre nozze tra l'io e la luce si aggiungeranno quelle tra l'acqua e il vento (*Le grillon*, p. 29). Nel siglare l'unità primordiale di soffio e di luce (*piuma-pneuma*) di ascendenza neoplatonica, Paul de Roux ripropone l'immagine barocca degli uccelli luminosi, come punto di contatto tra la terra e il cielo: «*des cris d'oiseaux émettent la lumière*» (p. 8). Parimenti, le nubi sono «*souffles épars*» che segnano il cammino (*Nuée*, p. 21). Centrale è infatti il tema 'aereo' e, se vogliamo, mercuriale, della fuga e del passaggio (*Le fugitif; Passage*, pp. 22-23), di cui talvolta si fa portatrice l'acqua che scorre; ma la mano, come l'inquadratura dell'immagine offerta da una finestra

o come la cornice di un quadro, assicura una presa sul mondo: prensione del reale da parte dei sensi che è principio d'ogni comprensione se non di umanizzazione delle cose (*L'amitié des murs*, p. 26; *Les tuiles*, p. 33) o delle creature viventi (*Le figuier*, p. 38; *Les ronces*, p. 54; *Stèle pour un corbeau*, p. 105). La vena creaturale, sorta di *pietas* cristiana di de Roux, riconosce nel celebre abbraccio di un cavallo da parte di Nietzsche un gesto esemplare: l'«impossible personne» quale noi tutti siamo, s'inchina di fronte ad una «brave bête» (*Nietzsche, un cheval*, p. 151) Ed è proprio a questo testo che si richiamerà Goffette nel secondo componimento di «Ô caravelles», dedicato a Paul de Roux: *Vieux et perdu comme un cheval*<sup>3</sup>.

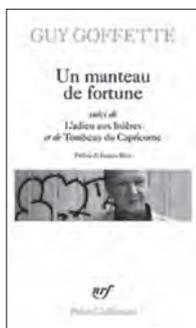
Spesso de Roux si trova, come Goffette, in sintonia con una certa vena ver-

lainiana (*On voit la pluie qui tombe...*, p. 48; *Pluie*, p. 59); la perplessità, lo stupore di fronte a presenze sfuggenti dà luogo talvolta a ripiegamento elegiaco, talaltra a ironico sorriso. La candida e scanzonata levità, che fu anche di Prévert, rivive, ad esempio, nello sguardo posato su nature morte, di cui si coglie l'ostinato consistere in postura di scena (*Potiron sec décoré par un peintre naïf*, p. 24). De Roux registra con divertito sarcasmo l'umiltà e l'obbedienza servile delle cose alla loro destinazione allorché l'uomo segue ad interrogarsi intorno a improbabili teleologie: «Cette chaise fait son métier de chaise / la table aussi, et le bocal posé dessus / les murs font leur métier de mur [...] / Mais quel est le métier des hommes / dites-moi, ô chers serruriers?» (p. 25). Il mistero del tempo, infatti, stride come un «bruit

de tuyauterie» o di «vieille machinerie brinquebalante: la bousculant, où tomberait-on?» (*Le temps*, p. 58).

(Michela Landi)

**GUY GOFFETTE, Un manteau de fortune, suivi de L'adieu aux lisières et de Tombeau du Capricorne,** préface de Jacques Réda, Paris, Poésie / Gallimard 2014, pp. 297, € 7.



Il dialogo tra tre poeti – Paul de Roux, Guy Goffette e Jacques Réda – fa di questo volume una testimonianza della vitalità poetica di una generazione non biograficamente giovane. A differenza del tono contemplativo della premessa che Goffette dedica a de Roux in *Entrevoir*<sup>1</sup>, quella di Réda a Goffette è, in accordo con la propria vena gallica di *bon vivant* metropolitano, un «avant-propoème» (p. 7) deambulatorio in versi. Centrale è, infatti, la funzione assunta dal ritmo che, sostenuto, fa tutt'uno con l'andamento frettoloso ed euforico del *piéton* parigino. Il conge-

do di questa *dédicace* si pone ancora una volta sotto il segno di un sodalizio umano e poetico: «la vieille muse, / [...] je ne doute pas qu'elle t'aime, Goffette, / Comme ceux qu'elle a fait mourir, qu'elle dévergonda, / Et c'est pourquoi je l'aime aussi. Ton vieux // Jacques Réda» (p. 10).

Réda interpreta qui magistralmente l'intento che anima la poesia di Goffette, il quale si fonda su un dialogismo improntato alla riscrittura e al palinsesto (dialogismo talvolta palesato dal corsivo, talaltra accolto come discorso obliquo). Il richiamo di voci altre costella infatti il tema sfuggente, evanescente del viaggio: metafora odeporica di un *erlebnis* che, evocata sin dall'incipit: «Enfant, je savais comme partir est doux» (p. 19) appare, a differenza di quella immaginifica di de Roux, situarsi piuttosto sotto il segno di una tramatura testuale.

Sin dall'apostrofe che apre programmaticamente *Un manteau de fortune*: «Ô caravelles», il viaggio si conferma come viaggio del senso tra infiniti ostacoli e *détours*. Il paradosso portante di questa scrittura – il viaggio e la sua negazione – è subito palesato – per riprendere il Genette di *Palimpsestes* – dall'antifrasi tra il titolo tematico e il sottotitolo rematico, che investe tanto la forma quanto il soggetto prescelto. Mentre, infatti, l'indicazione «Proses» designa un'opera in versi, un'epigrafe di Rimbaud posta in calce a mo' di parentetica, recita: «On ne part pas».

- 1 G. Goffette, *Tombeau du Capricorne*, in *Un manteau de fortune*, suivi de *L'adieu aux lisières* et de *Tombeau du Capricorne*. Préface de Jacques Réda, Paris, Poésie / Gallimard 2014, pp. 275-89, scil., p. 277.
- 2 Segnaliamo la recentissima uscita, presso la stessa collana, di *Au jour le jour 5* (*Carnets 2000-2005*), avant-propos de G. Ortlieb, 2014.
- 3 G. Goffette, *Ô caravelles, II, Vieux et perdu comme un cheval* (*Un manteau de fortune*), in G. Goffette, *Un manteau de fortune*, suivi de *L'adieu aux lisières* et de *Tombeau du capricorne*, Paris, Poésie / Gallimard 2014, p. 20.

Richiamato in eco in *Adieu châteaux* (p. 34) – che reinterpretava la rimbaldiana *Ô saisons, ô châteaux* intessendovi una celebre espressione tratta dall'*Art poétique* verlainiano («prends l'éloquence et tords-lui son cou») – questo diniego sembra volersi imporre come predicato dell'intera opera, situata sotto l'egida paternamente ribelle della renitenza e del rifiuto di certo facile lirismo: «[...] *on ne part pas*, tranche R. / en tordant le cou à l'azur qui met / toujours trop de miel sur la queue des vers»).

Prossimi a Goffette per origine – nati alla «lisière» tra la Francia e il Belgio – e vocazione, Verlaine e Rimbaud compaiono di frequente in forme palesi o allusive, attraverso biografemi («Charleville», *passim*), stilemi (*Rimbe de Noël*, p. 23; *Rondissimo*, p. 26, dedicata, tra l'altro, a Jacques Réda), o celebri proclami (si veda il «dérèglement de tous les sens» di *Reconnaissez Madame que mourir...*, p. 31). Da sempre Verlaine è, di Goffette come di Paul de Roux, implicito interlocutore attraverso la riproposizione di frammenti di testi intessuti nella trama del dettato a costituire, come si ricordava, un palinsesto («L'espoir couleur de paille luit parfois / au fond des cafés» di p. 30 è palese metaplasmo de *L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable* in *Sagesse*). Per il belga Goffette l'ardesia, le tegole, la pioggia sui tetti – e insomma un certo retaggio simbolista e decadente cui la citazione

conferisce un vago sentore di apparato – hanno, in qualità di materiali desueti, il fascino ironico e crudo del *suranné* allorché si incontrano – ironia di situazione che già fu verlainiana – con prodotti industriali del tutto ‘impoetici’ (quanto potenzialmente evocativi nel loro significato) come il «triste éternité» (p. 28). Tale ironia, spesso fanciullescamente irriverente come furono quelle del Pauvre Lélian (pseudonimo di Verlaine da lui stesso evocato in un’allocuzione al poeta: si veda *Défense de Verlaine*, p. 71) e del poeta di Charleville, ha, nel peritesto già ricordato così come nel testo, una valenza metascritturale: nei «vieux dizains» di «Blues a Charlestown» risuona un «faux Lélian» (*Faux Lélian*, p. 25), mentre Isidore Ducasse, noto come comte de Lautréamont e autore dei beffardi *Chants de Maldoror*, è eletto a terzo rappresentante di questa paternità tanto putativa e maledetta quanto oramai ‘addomesticata’ da un compromissorio citazionismo letterista. Un predicato già inscritto nel significato del suo patronimico fa sì che Ducasse sia eletto a «duca» (*Ducasse ducale*, p. 28). Testimone di una risorgenza (invero mai sopita in Francia, dopo Mallarmé) della scrittura epigrammatica – che ha illustri rappresentanti in Bonnefoy e Deguy – Goffette indica, tra

gli altri destinatari di questi apoforeti, Leopardi (p. 203), Valéry Larbaud (p. 78), Max Jacob (p. 73), Jean Follain (p. 201), Yannis Ritsos (p. 75).

Di tutt’altra vena, senz’altro ben più prossima a quella, da lui stesso celebrata, di Paul de Roux, sono i componimenti della sezione «Graines de nomadie» (*Un manteau de fortune*), dove dominante è il tono elegiaco, tra evocazioni d’infanzia, desiderio d’oblio (*Dimanche*, p. 51) e rassegnazione (*Départ*, p. 53) e dove stazioni e case cantoniere punteggiano, come recita il titolo della sezione, le «nomadies» del poeta. O la serie intitolata *Petit chansonnier pour Monsieur Thomas* (pp. 81 ss.), dove la mitologia greca assume tinte nostalgiche e decadenti; o, ancora, *l’Adieu aux lisières* (pp. 135 ss.) centrato sul tema del passaggio e della morte in chiave cristiana, e anch’esso costellato di passerelle e limitari di foreste («lisières»): soglie, queste, non di testi, bensì di destini. Vi è un ulteriore tratto che accomuna Goffette a Paul de Roux: il tributo alla pittura. *Le relèvement d’Icare* (p. 109 ss.) è un esteso commento ecfrastrico a *Paysage avec la chute d’Icare* di Bruegel.

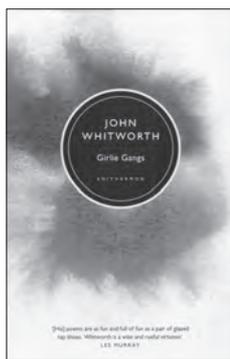
Se, come scriveva Verlaine ne *L’aube à l’envers*, «tout est dans la marge / que fait le fleuve à ce livre parfait», il margi-

ne è lo spazio prescelto da Goffette che abita, paradossalmente, una soglia, un peritesto: «Tout est dit, / mais le plus dur nous reste: / / trouver la juste dédicace» (*Aux marges*, I, p. 191). Ed è, appunto, una «lisière» che occupa Paul de Roux cui è dedicato, in accordo con la vena epigrammatica del poeta belga, *Tombeau du Capricorne* (pp. 247 ss.). Epigrafi tratte da *Au jour le jour*, il diario di Paul de Roux, delimitano *en abyme*, situandosi all’inizio e alla fine della sezione, questo spazio peritestoale. Al centro, due sezioni dai titoli eloquenti: «Le poids du silence» e «Élégie pour un ami» seguite da «Paul de Roux. Une bibliographie à la dérobée», che ripropone in versi, richiamandosi alla recensione raccolta di de Roux (*À la dérobée*, 2005), il dialogo con il poeta sodale nelle forme già sperimentate con Verlaine e Rimbaud. E si comprende dunque la ragione per la quale il discorso proemiale di Jacques Réda non poteva essere altro che in versi, e in forma di «avant-propos».

(Michela Landi)

<sup>1</sup> P. de Roux, *Entrevoir, suivi de Le front contre la vitre et de La halte obscure*, préface de G. Goffette, Paris, Poésie / Gallimard 2014.

**JOHN WHITWORTH, *Girlie Gangs*, London, Enitharmon 2012, pp. 92, £ 9.99.**



John Whitworth’s tenth collection is as enjoyable as the previous nine, and that should be enough to persuade anyone with any sense to order a copy straightaway. He is one of the most entertaining poets writing in English – along

with Wendy Cope and R.S. Gwynn, both of whom profess great admiration for Whitworth. Like them he is a superb technician, and his new book reveals all his skills in the multiple forms that English verse offers. As Whitworth has said, in an illuminating interview with the American poet Walter Ancarrow («Kin Poetry Journal»): «I write in rhyme and metre because... because that is what I do. That is the way poetry presents itself to me. I can’t write it any other way.» The poems in the volume are arranged alphabetically by title, and the apparent randomness of this system draws extra attention to the great variety of forms he handles with such apparently effortless skill, as we pass abruptly from what one might term «serious» forms (sonnets, for example) to clearly light ones (say, limericks) and back again in continuation, via pantoums, villanelles, haikus (rhyming ones, of course), ballades...

In the interview with Ancarrow he declares that he has «got out from under the shadow of Philip Larkin.» It would be unwise to take this too seriously, since shadows are not what one first thinks of when reading Whitworth’s early works; nonetheless there is some truth in the statement. Both Larkin and Betjeman (Larkin’s own mentor) clearly lay behind the various societal and satirical poems of his earlier volumes; what we find in this book, as in the one that preceded it, *Being the Bad Guy*, is a greater indulgence in the pleasure (and sometimes pain) of sheer nonsense. He has freely admitted being drawn to the works of both Lewis Carroll and Edward Lear – the two great Victorian progenitors of the genre; he claims that he is drawn more to the «hard-edged» dryness of Carroll than to the «Tennysonian romantic» wetness of Lear, but there are more than just «flashes of Wetness» (as he himself delightfully

puts it) in his most imaginative flights. Such poems as *Something Going On*, with its refrain, «*There's something going on. You can feel it*», are not just extremely inventive («I recollect at random / Grandmother's trysts with Walter de la Mare / By moonlight on a tandem») but have a quality of genuine mystery that makes both the images and the sounds resonate long in the mind after reading. This is something that is also true of the best of Lear's poems.

The most famous poem in the book, *The Examiners*, which won the 2<sup>nd</sup> Prize in the TLS Poetry Competition in 2007 and has since been anthologised, is a clear example of such eerily memorable works. Once again the poem has a refrain which could hardly be more simple («They are there, they are there, they are there») but which also, in context, becomes insidiously threatening. The comic rhyming in the poem does not detract from this sense of underlying menace but rather contributes a note of obsessive intensity (perhaps it's worth pointing out that the book actually contains two poems entitled *Obsessive Sonnets*):

They can parse a Latin sentence; they're as learned as Plotinus,  
 They are there.  
 They're as sharp as Ockham's razor, they're as subtle as Aquinas,  
 They are there.  
 They define us and refine us with their beta-  
 query-minus,  
 They're the wall-constructing Emperors of undiscovered Chinas,  
 They confine us, then malign us, in the end they undermine us,  
 They are there, they are there, they are there.

In the interview with Ancarrow Whitworth says that as he gets older he finds himself «getting quite agreeably madder, like Blake and Yeats and Robert Graves». Larkin's final poetic silence, he claims, was due to his inability to get madder, which «is why he ended with nothing new to say». There is no doubt that many of the most successful poems in the book have a streak of, if not actual madness, definite eccentricity. In some cases, as in *The Examiners*, the imaginary world has definite Orwellian undertones; in others, we see Whitworth simply granting unlim-

ited freedom to his relish for word-music and word-play, and following wherever these tendencies take him – often to realms of oneiric enchantment. Some of the poems arise from phrases or slogans that have caught Whitworth's ear in quite different contexts: a line from an essay by Chesterton («The poets have been mysteriously silent on the subject of cheese»), a phrase uttered by the jazz-singer George Melly («Sometimes I think that people are dead and they're not»), Lady Caroline Lamb's famous description of Byron («For you're mad, bad and dangerous to know»), the title of a biography («You cannot live as I have lived / And not end up like this»), a rude remark uttered by an Australian cricket-player... Whitworth allows the thematic suggestions and / or the rhythmical impulse of these often puzzling citations to dictate their own weird logic, which he then happily yields to.

As in earlier books, Whitworth's fondness for turn-of-the-century thrillers (turn of the previous century, that is) leads him to create imaginative worlds of surreal fascination, in which characters and situations from the works of such varied writers as Conrad, Conan Doyle, Buchan and Sax Rohmer mingle to extraordinary effect, as in the poem with the Sherlockian title: *Murky Business at 221B* (written, like another poem in the book, in the mesmerizing rhyming tercets invented by Browning for his *Toccata of Galuppi's*):

There he lives in wicked splendour in a folly on a hill  
 With a score of dusky savages, alert to do his will,  
 An albino Kurdish butler and a mistress from Brazil.

or in the even more elaborate parody, *Young Lord Falcon and the Scarlet Woman*, in which with great wit and gusto Whitworth outlines the plot of a pre-Dan-Brown conspiracy novel, involving a wicked plot between the Roman Catholics and «the Bolshies and the Huns [...] poisoning the notions of our daughters and our sons / With their cheap sophistication and allure...»

As these snippets indicate, one of Whitworth's great gifts is for parody. A number of these poems were written for

the literary competitions of such journals as «Literary Review», «The Oldie» and «The Spectator», which specialise in stylistic and technical challenges. Examples of his skills in such areas are the limerick-versions of the novels of Jane Austen, two Elvis songs re-written by Browning and Swinburne and – an obvious outright winner – Hamlet's soliloquy as reshaped by W.S. Gilbert. Whitworth, in the interview with Ancarrow, acknowledges the debt he feels to Gilbert, declaring that «*The Mikado* is the greatest opera written in English since Handel» («admittedly,» he adds, «there isn't much competition»). It is interesting that the poem of Gilbert's he most admires is the nightmare song from *Iolanthe*, which certainly does seem to anticipate some of Whitworth's more incongruous creations (Gilbert: «But this you can't stand, so you throw up your hand, / And you find you're as cold as an icicle, / In your shirt and your socks (the black silk with gold clocks) / Crossing Salisbury Plain on a bicycle.»). Here are some lines from the new Gilbertian version of «To be or not to be»:

For as everyone knows, Death is merely a doze  
 And the dozer is calm as a Saint, so  
 The sleep is quite seamless and painless and dreamless,  
 Except that it possibly ain't so.

The poems, of course, will not all exert the same appeal on all readers; there are a few where it might help to share Whitworth's own enthusiasms – for example, his acrostic eulogy for the Mayor of London, Boris Johnson, or the ones devoted to the world of cricket. One or two might strike some readers as setting up straw-men targets (*So You Wanna Be Free*, on free verse, for example). But this is just the flip-side of the variety that is the real strength of the volume. Although the Whitworth voice is unmistakable, there is in fact a great range of tone in the book. It seems best to conclude by pointing to two of the most successful poems in the book, very different in theme and tone. One is the exuberantly anapaestic poem *Walking the Dog*, in which his gift for extravagant and unpredictable images and rhymes is applied to the traditional love lyric, as if Cole Porter had collaborated

crazily with Edward Lear (there is perhaps also a touch of the hyperbolic Auden of *Funeral Blues*):

As the North loves a magnet or cops love a dragnet, I love you

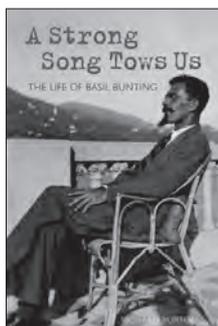
In the darks of my heart, in the swells of the wandering wave.

As the Lady loves iron or Baptists love Zion, I love you.

You're as pure as poitin of Knockeen, and as sure as the grave.

«Cops love a dragnet» just cracked me up.

**RICHARD BURTON,  
A Strong Song Tows Us:  
The Life of Basil Bunting,**  
Oxford, Infinite Ideas Ltd.  
(2013), pp. 618, £ 30.00.



Basil Bunting (1900-1985) was the longest lived and the last to die of the great moderns, but he seems condemned to suffer cycles of neglect and rediscovery, his own lifetime beginning and ending with the former. It seems extraordinary now that such an acknowledged masterpiece as *Villon* (1925), for example, should not have appeared in book form until 1950 (the 1930 Milan-printed pamphlet *Redimiculum Matellarum*, unfindable today, was far from readily available back then). Even that 1950 *Poems* was put out by the relatively obscure Cleaner's Press, of Galveston, Texas, and it was not until the 1960s, when Stuart Montgomery's admirable Fulcrum Press published in quick succession *First Book of Odes*, *Loquitur* (both 1965) and *Briggflatts* (1966), followed by a first *Collected Poems* (1968), that it was even possible

The last poem in the book, *Little*, devoted to the death of a disabled child, brings the book to a masterly close. The poem's success depends entirely on the delicacy and tact of its sounds and pictures. Using the traditional funereal associations of autumn («When Archie died the Year was dying too»), and a subtle combination of extreme monosyllabic simplicity («Some say when Archie died it was not much – / A boy who did not walk or talk»), and occasional «ink-horn» flourishes («a dry, susurrant sound»; «a strong sufficiency of grief»), Whitworth succeeds in creating an elegiac music that is pro-

foundly moving. I have paid tribute to his technical skills; in the best poems it is clearly far more than just craftsmanship that works its effect on us. In *Little* the network of sounds (in particular, a subtle weft of alliteration – see, for example, the play on the words «death», «die» and «do / did») evokes all the understated tragedy of this short life: that of a «boy who did not walk or talk» but who «Did love to smile and laugh and look and touch.» In the end it is we who are touched, even as we smile and laugh – and cry.

for the general poetry reader to get a broad overview of his work. *Briggflatts* of course was picked up on by a number of influential critics, notably Cyril Connolly, and swiftly recognised as a key feature in the poetic landscape of the twentieth century. As a consequence Bunting enjoyed a late hour in the sun, being invited to teach at Santa Barbara and Buffalo in the United States and at a couple of Canadian universities besides. He was also a sonorous reader of his own work (as can still be sampled here and there on the internet) and remained in demand for public performances until the end of his life. None of this, however, was spectacularly enriching in pure cash terms, and his last years were darkened by penury and returning neglect.

Richard Burton's exhaustive new biography (the title is from the closing lines of *Briggflatts*) speculates at some length why this was, and is, so. He is inclined to blame particularly the poet's «self rooting in the north». Of course Bunting was from the North, more particularly Scotswood-on-Tyne, now a suburb of Newcastle, but he lived much of his life elsewhere, in Iran among other more or less exotic locations, and did not, according to his friend Denis Goacher, have much of a northern accent in his day-to-day speech, putting it on for readings, from where, in his brief years of fame, it leaked back into his talk. His maintaining that his own poetry should, or could only, be read with a broad Northumbrian lilt was therefore something of an affectation. A belligerent attitude to the «southrons» of the Arts establishment was doubtless also less

than career-enhancing. To this extent Bunting was, as Burton puts it, «in some ways the architect of his own ghetto». But these are considerations that cannot be said to apply to the first sixty years or so of his life, and they need hardly concern us now. It may be that the problem has been simply that nearly all his best work is in long poems: *Villon*, *Chomei* at *Toyama*, *The Spoils*, *Briggflatts*, which do not lend themselves to anthologising or easy memorisation (although Philip Larkin did get the whole of *Chomei* into his *Oxford Book of Twentieth Century Verse*). It may also be that remaining to all intents and purposes unpublished until his sixties deprived Bunting of the chance to become properly *embedded* in the poetry of his age, or rather in our perception of it, still less in the school or university curricula.

(Gregory Dowling)

It would not be entirely fair, given how well he was served by Montgomery's handsome Fulcrum editions, to add that Bunting was unlucky in his publishers, but that press closed its doors in 1974, after which the *Collected Poems* were taken on by the Oxford University Press, who then themselves notoriously reneged on modern poetry altogether in 1998 (another betrayal by those pesky southrons). BB's work has latterly found an appropriate, and one hopes safe, home with Bloodaxe Books, whose headquarters is in Tarsset, Northumberland.

Such exposure as Bunting's work did enjoy in the inter-war years was due (once again) to the tireless efforts of Ezra Pound in advancing the work of his friends. Pound bullied Harriet Monroe into

publishing parts of *Villon*, and *Chomei at Toyama*, as well as a number of shorter lyrics, in *Poetry*, and gave over fifty pages of his own *Active Anthology* (Faber, 1933) to Bunting. In the long run Pound's championship was not without its drawbacks, in so far as there was a tendency even among some of the more enthusiastic reviewers of his 60s flowering to see his work in the light of the master's.

In view of the above it is perhaps not surprising that Burton feels the need to (again) make the case for Bunting, with a degree of close reading of individual poems, and he is clearly a wholehearted enthusiast himself. But you would have to be deaf to read «Brag, sweet tenor bull, / descant on Rawthey's madrigal, / each pebble its part / for the fells' late spring. / Dance tiptoe, bull, / black against May. / Ridiculous and lovely ...» and not be mesmerised by its music. What is needed is to get folks to the door of the museum, not force them to admire its contents, and biography is surely as good a way as any – not least because BB lived life robustly, for a twentieth-century poet: imprisoned as a «conchie» in the First World War, imprisoned again, drunk and disorderly, in Paris in the 20s, ballooning in the Second World War, then, as Wing-Commander Bunting, running «Spitfire operations in Malta and Sicily», Our Man in Teheran after the war, subsequently *Times* corre-

spondent in Iran. Burton is very good on all this, particularly the Persian years, during which he married the fourteen-year-old «Sima Alladadian, a Kurdo-Armenian from Isfahan», with whom he returned to England in 1952 to embark on his darkest age of poverty and obscurity.

For some reason Bunting's *vie sentimentale* gets rather less persuasive treatment. His American first wife Marian, met in the Piazza San Marco in Venice, hardly comes to life. Burton does deal, if only in a footnote, and then to dismiss it, with the old rumour of his hero's pater- nity of Omar Pound, though it is clear from his text that Bunting remained very close to Dorothy Pound, with whom he corresponded assiduously, until her death in 1973. She was even, in 1969, «a very welcome guest at Shadingfield» where «Basil and Sima enjoyed showing her Northumberland» according to BB's earlier biographer Keith Aldritt, a visit which seems to have eluded Burton (who is rather snooty about Aldritt's *The Poet as Spy*, which he labels «a good story», adding that «its subject would undoubtedly have approved of its sacrifice of accuracy to imaginative narrative»). Peggy Greenbank too, the pivot and dedicatee of *Brig- glatts*, rather fades from our grasp. Sima, it is true, is a stronger presence, but you get the impression (from Aldritt too) that Sima was a strong presence.

Still, this is a minor cavil, and Bunting himself would certainly not have approved of our directing our eyes anywhere but on the poetry. It certainly seems unlikely that the cantankerous old Northumbrian will be as well served again in the near future, if ever, and it is to be hoped that the very heft of Richard Burton's labour of (one assumes) love does not contribute, like the length of BB's best poems, to bury him again. It will apparently be followed, in the not-too-distant future, by an edition of letters.

A strong song tows  
 us, long earsick.  
 Blind, we follow  
 rain slant, spray flick  
 to fields we do not know.

Night, float us.  
 Offshore wind, shout,  
 ask the sea  
 what's lost, what's left,  
 what horn sunk,  
 what crown adrift.

Where we are who knows  
 of kings who sup  
 while day fails? Who,  
 swinging his axe  
 to fell kings, guesses  
 where we go?

(Philip Morre)

**MARIO BENEDETTI, Tersa morte**, Milano, Mondadori 2013, pp. 92, € 16,00.



«Misurarsi con il limite invalicabile della morte, significa venire ai ferri corti con il senso del nostro rapporto con la realtà, approdare alla testimonianza ulti-

ma dell'indissolubilità del vincolo che ad essa ci lega: ogni cosa si risolve in noi, ci appartiene per il poco (ma che è tutto) che vale questa appartenenza» (M. Benedetti, *Note su 'Composita solvantur'*, in *Dieci inverni senza Fortini*, Quodlibet 2006). Queste parole di Mario Benedetti risalgono a dieci anni fa: vengono pronunciate durante una giornata dedicata al decennale della morte di Franco Fortini. Benedetti sta commentando *Composita solvantur* (Einaudi 1994), ma in realtà definisce qualcosa che riguarda la propria scrittura. La riflessione sulla morte come parte e limite di ogni esistenza attraversa tutta la sua opera: la bocca dei defunti e il loro ricordo nei paesaggi di *Umana gloria*, la donna che sta per uccidersi in *Che cos'è la solitudine* (in *Umana gloria*, 2004) e le figure dei poeti suicidi: il sangue di

Esenin e l'ultima pagina di Nerval in *Log, Ambleuse (Umana gloria)*, i versi di Beppe Salvia in *Materiali di un'identità*, (2010), l'immagine di Paul Celan sulla Senna in *Pitture nere su carta* (2008), e il volto del padre in apertura dello stesso libro. In *Materiali di un'identità*, Benedetti scrive a partire da testi di altri autori; anche in questo caso l'affinità è sempre nel modo di esprimere la finitudine umana. Uno dei primi riferimenti è al George Bataille di *L'esperienza interiore*: «Non siamo tutto, anzi, in questo mondo abbiamo solo due certezze: di non essere tutto e di morire». La tensione verso «l'estremo del possibile» e lo stato di angoscia come condizione della scrittura portano Benedetti a comporre questi versi: «La bellezza delle lacrime. La trasparenza. / Tutto è vicino e lontano. / Io a frammenti di te, di noi». Nel-

le pagine successive commenta la *Nona* delle *Elegie duinesi* di Rilke; qui si legge che l'uomo non ha senso di continuità fra sé e il mondo, ma riesce ad entrare in contatto con le cose attraverso una forma di sentire in eccesso, cioè vivendo la propria morte. Ad una prima lettura, l'ultimo libro prolunga questa riflessione. *Tersa morte* riprende soprattutto i versi lunghi, le prose, la figuratività di *Umana gloria*; il confronto dell'autore con alcuni decessi reali rende la «perfetta assenza» ancora più pervasiva («Sono questo, questa mortalità / che mi assedia, che si concentra / negli occhi, nelle mani»). La morte ora lascia tracce ovunque: nella pellicola e nel vento che riporta la voce della madre in *Video* (dove si ripete due volte il verso «Evapora il morire»); nell'immagine di una bambina sconosciuta che gioca con la sedia del padre nella prima poesia del libro; nell'orto che rievoca il ricordo di Andrea Zanzotto nel testo a lui dedicato. Pensare alla morte è un modo per vedere «nuda la vita», che è condotta in uno stato di paralisi: «Ci si sporge dall'esterno della vita nella sua paralisi, / si vede vivere quelli che sono / diventati una cosa»). Può capitare di vivere nell'inconsapevolezza («[...] Cantano, / hanno faccende di cui occuparsi, / quasi quotidianamente si sentono eterni»); proprio per questo una sezione si intitola *Non distrarti*: è un ammonimento, un imperativo che chi parla rivolge a sé e a tutti. Non distraiamoci dal fatto che la morte annullerà ogni cosa, farà di qualsiasi vita un accumulo di sassi e zolle (sono parole ricorrenti sia in *Umana gloria*, sia in *Pitture nere*, sia in *Tersa morte*). Per le prossime generazioni ciò che ora sembra costituire il senso di una vita intera non avrà alcun significato, come si legge nella poesia in cui c'è un'apostrofe al padre: «Padre morto, ci sono altre generazioni. / Non sei stato la storia, sei stato l'umiltà / delle cose minute. Ma a

chi importa? / Hanno già saputo dimenticarci, catalogare / uomini con uomini, donne con donne». Fin qui, dunque, si potrebbe parlare di completa continuità fra la poesia più recente di Benedetti e la sua opera precedente. Ma in *Tersa morte* ci sono almeno due novità rilevanti: la prima riguarda la voce dei testi; la seconda è una riflessione sul senso della poesia. In *Umana gloria* «le cose che si vedono / sono storie di gente morta»: il linguaggio è uno strumento per preservare la memoria di frammenti di mondo; lo sguardo di chi scrive è ciò che dà identità all'io. *Tersa morte* si apre con una sezione composta da un solo testo (*Transizione*), che introduce una figura diversa dall'autore: «Il sosia ascolta mia madre non morta, parla di mio fratello, / o gli scrive». Il sosia ritorna in varie pagine e prende la parola nella quarta sezione (*Il sosia guarda*), dove dialoga con il fratello («[...] eri tu, quella cosa, eri tu, / quella cosa, eri uno che è morto») e con la madre. Ma chi parla, dunque, in questi testi? Nella poesia contemporanea italiana l'uso di interposte persone o di figure dell'io rappresenta una costante a partire dagli anni Sessanta. Nel caso di Benedetti, però, la voce non si limita a sdoppiarsi, ma abbandona il soggetto di partenza e diventa multipla. Chi dice io nella terza sezione è la madre morta («Le madri sono così sole con i loro bambini. / I figli hanno solamente le nostre ossa. / Ma io nella mia vita non ho scritto nessuna poesia, / lo nella mia vita non ho letto nessuna poesia. / E questa nessuno l'ha scritta, nessuno l'ha letta»); nella settima, *Altre date*, sono *Carmen*, *Maurizio*, *Marta* («E seduta contro la parete... / Morto il padre, morto io... / Un aborto, diciott'anni...»); è Marco nella sezione intitolata *Idiot boy* (dove si allude ad un poemetto omonimo di William Wordsworth). Talvolta c'è qualcuno (il sosia?) che dialoga con loro: «Dai del tu ai morti, stai al posto di te,

anche». Si sovrappongono i punti di vista, le voci e i piani temporali, «si diventa altri occhi per morire dovunque»: è il 1977, è il 1960, è il 2010. La rappresentazione del mondo è un mosaico di frammenti in cui il soggetto corrispondente all'autore si dissolve («Ma tu, io, ti togli da me» si leggeva già in *Materiali di un'identità*, nella poesia *L'azzurro*). A questa scomposizione del soggetto si intreccia una riflessione sulla scrittura. Le parole per vivere gli altri, per dirne la morte e preservarne il ricordo, in *Tersa morte* falliscono: «Il mio nome ha sbagliato a credere nella continuità / commossa, i suoi luoghi intimi antichi, la mia storia. / Le parole hanno fatto il loro corso»; «Futilmente presente è la parola, anche questo dire». Benedetti mette in discussione la possibilità che il linguaggio – e, dunque, la poesia – aderisca alla realtà («Il preciso mangiare non è la minestra / Il mare non è l'acqua dello stare qui») e possa rappresentarne una parte fondamentale, cioè quella della morte: «le parole non sono per chi non c'è più»; «Morire e non c'è nulla, vivere e non c'è nulla, ho perso le parole». Il trauma causato dall'osservazione diretta della morte – che è innanzitutto materia, corpi freddi in dissoluzione, testimonia della fine degli altri – è annichilente. «Non posso scrivere di un giallo che mai riconoscerete, non leggete più»: così si conclude la settima sezione (è una poesia già presente in *Materiali di un'identità*, che qui ha alcune varianti). Accorgersi della distanza fra uomo e realtà vuol dire rendersi conto della presenza della morte. Essere è essere per la morte, sempre; ma la poesia non può nulla. Eppure, la scrittura rimane. «Lettura amara è *La ginestra* del poeta»: citando Leopardi la poesia di Benedetti riparte da una nuova contraddizione, e da un nuovo senso del limite.

(Claudia Crocco)

**STEFANO CARRAI,**  
**Il tempo che non muore,**  
 con una nota di Luigi Surdich,  
 Novara, Interlinea edizioni  
 2012, pp. 90, € 12,00.



«Il tempo che non muore e ci rimane / dentro è una consolazione»: sono i versi iniziali di *Cercando un gate*, la lirica posta da Stefano Carrai a chiusura del suo primo libro di poesia. Libro, non semplice raccolta, nonostante la misura sia di poco superiore alla *plaque*; il fatto che il titolo sia preso proprio dai versi della lirica finale sembra indizio, del resto, di una volontà costruttiva, della presenza di un principio di organizzazione che tiene insieme le parti diverse di *Il tempo che non muore* (malgrado queste non siano riconducibili – con le parole di Surdich – «a unità di canzoniere»). Nella prima sezione, *Foglio matricolare*, l'io conduce un'inchiesta emotiva intorno all'esperienza del padre in guerra, immaginandone e a tratti ricreandone ragioni e fatti, cui il bambino di un tempo poteva accostarsi solo proiettandoli contro lo schermo retorico delle letture di scuola: «i tuoi racconti / erano un po' l'Iliade / un po' Le mie prigioni». La seconda sezione, *Ai miei occhi soltanto*, descrive una traiettoria di formazione sentimentale e di presa di coscienza storica, attraverso la geografia personale dell'autore: dalla Versilia delle estati di ragazzo, ignare del passato che aveva imposto una forma ai luoghi conosciuti («Questi stucchi art déco / da ragazzino / non erano l'eleganza superstita / dell'Italia fascista», *Passeggiata di Viareggio*) fino all'Olanda in cui Carrai ha vissuto e insegnato («la pena dei ritagli di Anna Frank / rimasti sulla carta da parati...», *Gli anni di Amsterdam*). La sezione *Angelus novus* contiene una sola poesia, di valore quasi programmatico: l'autore vi svolge infatti il

tema evocato nel titolo benjaminiano, quello del passato come traccia il cui senso si svela procedendo con lo «sguardo retrorso», volto all'indietro (come l'angelo raffigurato nell'omonimo acquerello di Klee): «mi seducono le tracce / i residui / l'abbandono lasciato / passando / dalla grande ala del tempo». Le ultime tre parti del libro declinano quel tema dapprima attraverso una spazializzazione del tempo (nella sezione *Cartoline*), misurato con la doppia vista di chi, guardando un luogo, una città, vi sovrappone le figure del passato, gli amici e i maestri, come Giovanni Parenti e Gianfranco Folena. Nella sezione successiva, *Taccuino familiare*, il filo del tempo congiunge il ritratto della madre adolescente al ricordo dei gesti delle figlie bambine. Si capisce qui come il tempo che non muore sia anche il tempo di ieri adempito nell'oggi e nel domani, attraverso la corrispondenza tra le generazioni e l'impegno a conservare un senso, una storia. È proprio questo il motivo che tiene insieme le poesie dell'ultima sezione, *Aforismi ritmici*, alcune delle quali rendono omaggio a figure come Renzo Gherrardini, o come la «bruna reginetta di Saba» della trattoria *Bibe* al Ponte all'Asse, ritratta giovanissima nelle *Occasioni* di Montale: testimoni d'incontri e vicende del Novecento fiorentino di cui Carrai vuole salvare e celebrare appunto le tracce, i residui. La densità variabile e l'oscillazione tematica del macrotesto sono tratti che il libro di Carrai condivide con alcuni suoi punti di riferimento nel canone moderno e contemporaneo: Montale e soprattutto Sereni, gli stessi autori che, con Saba, sono al centro degli studi che il Carrai filologo e docente di letteratura ha dedicato alla poesia del Novecento. I tre poeti sono anche quelli che affiorano più spesso alla memoria letteraria dell'autore, con grado diverso di allusività. Il titolo della lirica finale, la già citata *Cercando un gate*, ricalca quello di un *flash* montaliano (*Lasciando un 'Dove'*); mentre i versi conclusivi della medesima poesia («siamo entrambi / coi piedi sul nastro trasportatore») sembrano riferirsi a un'altra famosa immagine di un Montale più tardo: «Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri / che paralleli slittano» (*Tempo e tempi*, in *Satura*), giusta in entrambi i testi l'analogia tra lo scorrere del tempo e quello di un nastro meccanico. Numerose le citazioni vere e

proprie, come nel 'dittico' spontaneo costituito da *A ricordo di Renzo e Trattoria fuori porta*: le tessere intertestuali – prelevate da Saba e ancora da Montale – sono qui, più che altro, elementi di un linguaggio del ricordo, adottato per modulare l'esperienza in chiave di elegia e al tempo stesso di illuminazione, riconoscimento imprevisto (e a tratti euforico) di un residuo illustre. La presenza (costante, a volte perfino ingombrante) della letteratura nei versi di Carrai, perciò, non è esibizione colta del poeta-professore, ma forma del tempo interiore che trova nella citazione e nell'allusione uno strumento di condivisione, oltre che un legame tra il passato abitato dagli scomparsi (e dallo stesso protagonista, negli anni della prima giovinezza) e il presente dell'io. Presente in cui il tempo sopravvive, o prova a farlo, difeso dalla mite lotta che il soggetto ingaggia con l'oblio. Talvolta la sconfitta è incombente («Penso al tempo / al suo asse / curvo / e il buio mi cala / addosso / di sorpresa», *In terrazza*); altre volte «la subdola fedeltà delle cose» (Sereni) convince alla celebrazione. In questi casi, il rito individuale non vuole solo esorcizzare il passato che si dilegua, ma anche ispirare un tentativo di riconciliazione e di rinnovamento di sé: «Da un po' mi sono fatto / ricroscere le unghie / come se fossi un vero chitarrista // [...] / come se volessi accorciare i più / di quarant'anni passati» (*Aria*). Concepite per lo più come istantanee di tempi e di luoghi direttamente o indirettamente familiari all'autore, le poesie del libro sono composte nello stile medio che meglio si concilia con la loro intonazione emotiva. La domesticità dei contesti non autorizza mai la discesa nel vernacolare (pochissime sono le tracce toscane, più colloquiali che regionali: 'te' soggetto, 'spenge' per 'spagne'). D'altro canto, le scelte lessicali sono ispirate dalla necessità di testimoniare per mezzo di una nominazione onesta, capace di chiamare le cose con il loro nome senza compiacimenti ed escursioni in alto e in basso. Numerosi sono i forestierismi, i toponimi e i nomi fortemente evocativi del colore locale e temporale («il magazzino Duilio Quarantotto»). Più in generale, a prevalere è il lessico dell'esperienza, sia questa da riferirsi alla guerra nei ricordi del padre (*tradotte, plotone, zaino affardellato* – che passa però attraverso una memoria sabiana), sia quella

del giovane protagonista (si pensi al lessico calcistico di *Virtus Arno: pallonetto, svirgolando*). Le stesse citazioni dalla poesia del Novecento non sono esibite come insegne araldiche, ma come lemmi più cordiali di un vocabolario culturale accessibile. Del resto, i versi delle poesie convivono con quelli memorabili delle canzoni (come in *Bagno Manè*: «Ho scritto t'amo sulla sabbia / Dio / è morto / all'ombra dell'ultimo sole...»). Lo stile del ricordo coinvolge anche gli aspetti metrici, qui più determinanti ancora del lessico, perché incidono sulla struttura dei testi. Caratteristici delle poesie di Carrai sono infatti, tra gli altri,

**La fisica delle cose. Dieci riscritture da Lucrezio**, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Giulio Perrone 2011, pp. 118, € 12,00.



Il confronto creativo con Lucrezio, generatore di contemporaneità letteraria assai più attivo di Ovidio e forse anche di Virgilio, è uno degli esercizi che ha accompagnato negli ultimi anni poetiche molto diverse e poeti molto remoti fra loro: basti pensare a Edoardo Sanguineti, che a Lucrezio dedica una parte consistente del *Quaderno di traduzioni* del 2006 e ovviamente dei testi che vi confluiscono da pubblicazioni precedenti - raro caso di subordinazione devota e prudente del Sanguineti riscrittore dinanzi a un'autorità che neppure il grande dissacratore ha la forza di sfidare o abbassare - e Milo De Angelis, che in *Sotto la scure silenziosa* del 2002 isola trentasei frammenti restituendoli in un'assorta luce celaniana, mentre nell'antologia *Poeti latini tradotti da scrittori italiani contemporanei* (1993) Vincenzo Guarracino ne aveva affidato al-

due fenomeni complementari, quali la presenza significativa di versi 'a scalino' e la tendenza a ribadire la chiusura del testo con un finale metricamente marcato: ad esempio attraverso l'uso dell'endecasillabo regolare (in poesie che ne sono povere) e della rima ravvicinata (anche con effetti stranianti o ironici, come si vede soprattutto in *Foglio matricolare*: 'comodino: moncherino', 'fritti misti: turisti'). Di entrambi i fenomeni, ben attestati nella tradizione del Novecento, si può dare un'interpretazione che ne metta in luce la funzione rispetto alla dinamica dell'evo-cazione, centrale nel libro; esemplare, in tal senso, è la poesia iniziale, il cui testo è

cuni brani a Rosita Copioli, Giorgio Orelli, allo stesso Sanguineti e a Jolanda Insana, con risultati diversi ma sempre all'interno della categoria 'traduzioni'. E certo lucreziana può essere definita anche l'ispirazione profonda, anche se filologicamente più empedoclea, di Patrizia Vicinelli. Qui Giancarlo Alfano, guidato da raffinate suggestioni aganbeniane, sollecita dieci poeti nati fra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso a produrre riscritture creative dal classico latino che attira, sembra di capire dall'introduzione del curatore, soprattutto come cantore del mondo senza provvidenza, della storia priva di un disegno, di un universo - diciamo pure - senza manifestazioni apparenti di un Dio. Lucrezio è amato anche come poeta della libertà individuale dal determinismo fisico, garantita dall'imprevedibilità del *clinamen*, la deviazione spontanea degli atomi in movimento, e soprattutto come poeta del pensiero, espressione somma della capacità di cimentarsi con un contenuto filosofico senza rinunciare al linguaggio poetico, in una sorta di costruzione a ritroso dei predecessori di Leopardi, pur assai meno filosofo di Lucrezio ma ormai cristallizzato in questo asfittico cliché quanto Lucrezio in quello, ancora più gravemente riduttivo, del poeta materialista. Il progetto - meritoriamente nato da interesse culturale autentico, senza legami con occasioni esterne o collaborazioni di studio - non segue strutturazioni coattive: ogni poeta è stato libero di attingere ai passi che preferiva, senza collegamenti interni e poematicità posticce e senza schemi guida o pattern condivisi. Eppure - forse

fatto da una sequenza di gradini per lo più monoverbali («I richiami / le tradotte / i piroscafi»; «Germania / prigionia / amputazione») e sigillato da un endecasillabo sdruciuolo («su questo vecchio foglio di matricola»): gli uni individuano i residui, gli sparsi materiali che il tempo si è lasciato alle spalle e che riaffiorano alla spicciolata; l'altro, il verso regolare di chiusura, sancisce la persistenza di quelle tracce, recuperate dentro un sistema che le organizza e le preserva.

(Niccolò Scaffai)

anche per questo - è riuscito, direi, a produrre un impulso autenticamente creativo e a raccogliere esiti di buon livello in molti degli autori coinvolti. La sezione iniziale a dire il vero sembra quasi produrre una vera e propria unità concettuale, sia pure preterintenzionale, intorno alla fisica lucreziana, partendo con uno strepitoso Andrea Inglese vertiginosamente attratto dal concetto del vuoto del I libro, distribuito in 8 brani di una pagina ciascuno (uno dei quali purtroppo disturbato da un problema di impaginazione) riscritti in poemetti inventariali secondo il suo stile collaudato; nell'introduzione - che curiosamente presenta i poeti in ordine diverso da quello di pubblicazione - Alfano lo spinge un po' sul pedale veteromarxista definendo la sua idea di universo lucreziano come «paradigma per ragionare sullo statuto della merce nel sistema del capitalismo» a proposito dei versi in cui si parla di «bunker della merce» e si scrive, più banalmente, che «non basta stipare la stiva / di spesa, qualcosa, nell'angolo, / rimane da colmare», mentre l'ultimo testo, una sorta di commosso inno all'autocoscienza del vuoto, chiude inaspettatamente con uno scioglimento elegiaco, quasi cantabile: «e gli anni / in cui noi eravamo, tu ed io, veri, / come il nostro amore, al massacro, / ora te lo chiedo, guardando le foto, / l'epistolario, i doni ben conservati, / dove siamo?». L'unità dedicata alla fisica prosegue con Letizia Leone, l'unica che non dichiara i versi precisi della sua ispirazione, ma è visibilmente impegnata in un «ritratto dei semi» (i *semina rerum* presenti nel *de rerum natura* da 1, 59 in

poi) finemente artificiato («potresti arguirne angoli o gonie / le gole gonfie di note non umane», «agli atomi agri / agli aghi», «vocazione al vuoto», forse con rischio di artificialità nell'andamento un po' ingessato dei versi. Laura Pugno, scrive Alfano, «sembra combattere corpo a corpo con l'autore latino» di cui sceglie il brano forse più difficile in sé e più distante dalle problematiche intellettuali a noi familiari, i settanta versi sul fuoco (I, 645-715), qui prosciugati in tre colonne di versicoli astratti e potenti che si concludono così: «quando qualcosa esce mutato / dalla sostanza propria dal confine / quando qualcosa non rimane intatto / è nulla // è molte cose / è nulla // e non cambia vicino o lontano / non trova pace non brucia», mentre Giulio Marzaioli decide, unico, per una sorta di versione in prosa della descrizione del vuoto e del *clinamen* di II 201-380, che assume la forma di un ben tornito monologo libero e ininterrotto, definito da Alfano «un muro di parole»; qui, eliminando le tracce di cordialità dialogica dell'originale (il *tu* del verso 216) Marzaioli riesce a dare il senso della vertigine che descrive, raggiungendo una tonalità invasata che serba più di tutti gli altri esercizi una traccia vibrante dell'impeto dell'originale: «e d'altronde, se ciascun moto è provocato dal precedente, se qualche germe primordiale deviando non genera il primo moto e se inclinando la traiettoria non si infrange la legge del fato, non può spiegarsi da dove tragga la propria origine il libero arbitrio». Vincenzo Frungillo da tre versi (con refuso) identificati dall'introduzione come 289-93 del secondo libro (anche questo sulla libertà della mente conseguenza del *clinamen*), ma in realtà inglobanti passaggi da altri libri (come quello sull'amore dal libro V) crea una suite di meditazioni su *La fine di Lucrezio* quasi in dialogo con Memmio (l'allievo di Lucrezio, destinatario esplicito del poema, a Pompei immaginata come città natale del poeta) unificate dal tema incipitario: «Finire non è uscire dalla vita / ma restare per sempre nella sua scena

madre, / è un difetto della vista» e capaci di sfiorare il tema del *sublime*, concetto che fino a qualche anno fa gli esponenti di questa poetica avrebbero evitato come contaminazione neorfica, qui sdoganata grazie alla nota introduzione scritta da Gian Biagio Conte all'edizione Dionigi-Canali del Lucrezio Rizzoli, intitolata appunto *Insegnamenti per un lettore sublime* e aperta dalla definizione schilleriana del sublime come oggetto in cui la natura razionale avverte la propria superiorità rispetto ai limiti della natura sensibile. Frungillo sembra laicizzarla un po' nel verso «Il sublime è la precisione», finale di un testo che comunque esalta ('orficamente?') la parola del poeta come quella che dà luce alle cose, poi la rinobilita schillerianamente come «iridescenza del clinamen», quindi fonte della libertà della mente, e dato che per Conte sublime deve essere il lettore, chiude con due appelli a Memmio, uno dei quali in rime abilmente trascurate, l'altro in disposizione centrata e simmetrica dei versi, prima brevissimi, poi brevi poi lunghi poi nuovamente brevi e brevissimi.

Andrea Raos si esercita in due stili contrapposti: uno frammentario e prosciugato, che si ispira al fraintendimento di III 257 («grazie a questo tratteniamo la vita», cioè grazie al fatto che il corpo si oppone alla dispersione degli atomi), l'altro che traduce in bei versi italiani una scelta dal celebre III 784-805 sulla materialità dell'anima, che Alfano espone introduttivamente (à la Sanguineti) come manifesto ideologico dell'interpretazione lucreziana di questa riscrittura. Esercizio è anche quello di Sara Davidovics, che fondandosi sull'autocoscienza lucreziana dell'atomizzazione della lingua (ufficialmente su IV 26-175 e 269-323) scompone il testo originario in sillabe e le riproduce in sequenze apparentemente casuali (*Sillabario*), mentre Giovanna Marmo si adegua spontaneamente a quello che sembra il pattern comune, anche se preterintenzionale, di molte fra queste riscritture: il recupero del versicolo che qui, ispirandosi a passi del libro IV creativamente

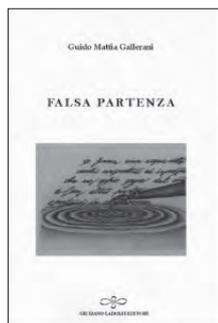
scomposti e rimescolati, assume un effetto sapienziale forse un po' facile ma efficace nell'intento di liricizzare selettivamente l'epica lucreziana.

Di Elisa Biagini abbiamo solo un'avara riscrittura di IV 460-61 (l'unica a riportare la traduzione della fonte, il passo su come si parli nei sogni, mentre in realtà si tace) che travisa e trasfigura radicalmente l'originale in un lapidario e folgorante frammento sul sentimento di ineffabilità: «corde allentate / e la freccia non / parte, la voce / resta in sé, / la punta di / parola». L'introduzione di Alfano chiude, e chiudiamo anche noi, con Vito Bonito che tuttavia non è collocato a conclusione dell'antologia ma tra Raos e Davidovics, e che propone l'operazione forse più consapevole e costruita dell'antologia: una metariscrittura circolare, intitolata *Non altro respiro*, che partendo dall'originale latino torna gradualmente a un nuovo originale sempre più intensamente intriso di latino, sia lucreziano sia di altra provenienza, anch'esso invariabilmente versicolare ma personalizzato dal predominio musicale di un'accentazione sdruciola, geniale nell'accettare all'interno del corpo stesso della riscrittura la sua resa all'impossibilità della medesima.

L'operazione di Alfano e dei suoi dieci poeti coglie il segno di una potente (ma, temiamo, occasionale) trasfusione di Essere in un panorama poetico che si vorrebbe dominato dal Reale nella sua accezione più banale ed esteriore: segno e testimonianza quasi dell'imbarazzo nel confronto con un problema e un'anima così sovradimensionata è la riduzione costante della dimensione del verso, che consente l'uscita laterale verso una lapidarietà biblica o blakiana come tacito riconoscimento di inattingibilità del respiro epico, sia pure di un'epica dell'Essere, ormai preclusa a una generazione che della rovina e del truciolo ha dovuto fare il proprio necessario idolo, proprio quando la Fisica ha aperto orizzonti inimmaginabili, forse impossibili da convertire in una scrittura poetica.

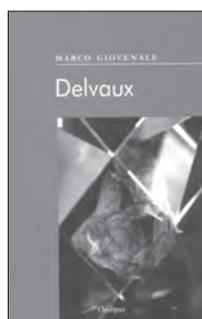
(Francesco Stella)

**GUIDO MATTIA  
GALLERANI, Falsa  
partenza**, Borgomanero,  
Giuliano Ladolfi Editore 2014,  
pp. 52, € 10,00.



Nel linguaggio sportivo, 'falsa partenza' indica un'infrazione compiuta da un atleta, che, anticipando il segnale del giudice di gara, parte prima degli altri e per tale motivo incorre nell'immediata squalifica. La *Falsa partenza* di Guido Mattia Gallerani raccoglie, con sottile ironia paratestuale, il disincanto della sconfitta, «l'urgenza / irresistibile del corridore / di scattare primo al via», traducendola in una programmatica dichiarazione di non-esistenza: «Io sono quello che volete che sia / e non per niente nessuno mai / sospetta del mio accento. // [...] Perché io non esisto se non inseguito / da un vostro evento». Posta alle soglie del testo, *Prefatto* si presenta quale *pre-fatío* all'intera silloge e ne anticipa lo sviluppo narrativo

**MARCO GIOVENALE,  
Delvaux**, Salerno-Milano,  
Oèdipus 2013, pp. 89, € 11,00.



Come titolo, nitido, monorematico, il più recente libro di Marco Giovenale reca il nome di un pittore che con difficoltà –

e conoscitivo: «orma la vostra riempie / e da scalzo, nudo mi infilo, / m'adatto al vostro nuovo vestito». Alla condizione liminare del testo corrisponde la precarietà del soggetto poetico che Gallerani cercherà di recuperare attraverso un viaggio che si snoda lungo le quattro sezioni della raccolta. *Falsa partenza* è un macrotesto sapientemente costruito, all'interno del quale agiscono due voci: l'io-autore, che compare in *Prefatto* e *Fossi*, e l'io-personaggio, che si muove nei non-luoghi 'parentetici' della vita. Tra parentesi sono infatti i titoli di sezione e la temporalità semantica delle parentesi permette all'autore di indagare lo spazio dell'io attraverso una serie di luoghi potenziali (natura), di esperienze amorose («il terzo genere»), di immagini demitizzate (poesia, letteratura e vita) e attraverso la precarietà dell'esistenza. Gallerani attua così una progressiva sospensione delle coordinate spazio-temporali del-mondo-della-vita in quattro tempi. Nella prima sezione (*Lontananza del bosco*), Gallerani trova nella natura un iniziale termine di confronto, in un contesto per cui, ad accogliere il poeta in uno spazio che resiste all'«occidentalità moderna del capitale», sono gli animali del bosco (talpa, tasso, castoro, procione, orso) – veri e propri positivi portatori di un'alterità che potrebbe salvaguardare l'identità del soggetto. Ed è solo con la poesia che Gallerani riesce ad aderire al ritmo della natura e a «spostarsi in controsenso» tra i «cerchi consecutivi» e le

con felice difficoltà – trova collocazione all'interno di un movimento, di una corrente: *Delvaux*. Con le sue architetture classiche ricostruite o 'risognate', con i suoi pieni, carnali nudi di donna, con i suoi rarissimi ed enigmatici uomini abbigliati, con i suoi rigori e le sue morbidezze, con le forme esatte e gli scarti di senso, gli enigmi spalancati, Paul Delvaux «è appena dentro appena fuori dal surrealismo», si legge in (*Esplicito*), la nota d'autore in calce. La raccolta di Giovenale non presenta immagini, quadri commisti ai testi; il rimando al pittore è solo segnale, si sarebbe tentati di dire *senhal*, di un nodo dall'autore doverosamente amato: il proprio rapporto con il Novecento, il rapporto con la propria scrittura *del* e *nel* Novecen-

«increspature», nati dall'incontro tra l'io e la natura. In (*Terzo genere*), l'epifania è bruscamente interrotta dal «canto lontano [...] / in cui per la mia fame di te / e di me si fa sbrano». La «macabra dolcezza» dell'amore non vale gli «animali» del sottobosco, mentre le donne della città «vagano come essenze del sottovuoto» e «aprono all'agitazione del ricordo», dominato dal «fuoco spento» dell'amore. In (*Annunci da riviste letterarie*), Gallerani riprende il tema dell'occidentalità moderna del capitale, per aggredire amaramente la cultura accademica (e non) italiana ed europea, ridotta «all'acchiappa-fantasma del presente». E così accade nell'ultima sezione, (*Post-1980*), dove lo statuto universale dell'arte è ricondotto a quello individuale dell'io, vittima dell'umana indifferenza («Tutti i nostri visi si corrispondevano / in un'immagine comune: / per voi non c'era differenza di persone»). La presa di coscienza dell'«olimpionica / falsa partenza», che ha trasformato la voce che dice io nella domanda «Qual è il tuo nome?», riannoda piano della narrazione e quello dell'autore nella poesia *Fossi*. In questo ultimo atto, alla squalifica dell'io Gallerani contrappone le «profondità / dell'indice sul foglio / il solco» della matita, la poesia, il «solo colpo» che egli può attuare nei confronti della vita, in quel «viaggio già interrotto» che può essere descritto «solo» attraverso «l'inchiostro».

(Alberto Comparini)

to, e, di conseguenza, con la propria scrittura *dopo* il Novecento. Riflessione di poetica quant'altre mai, e insieme, quasi di necessità, riflessione esistenziale, questa raccolta di versi è invero molto problematica, sia per l'autore, scientemente, sia per i lettori. Lancia, rilancia una questione capitale che investe la tradizione del Novecento, i suoi linguaggi, i suoi temi e la sua retorica, la sua conclusione o il suo perdurare, ostinato, nel secolo successivo. La messa a frutto della sua eredità, se davvero il Novecento può dirsi chiuso, la sua peculiare longevità a oltranza, con le sue spinte e diramazioni che invadono il secolo nuovo, se invece il Novecento è ancora vitale. La lettura di *Delvaux* conferma l'impressione che per Giovenale quel-

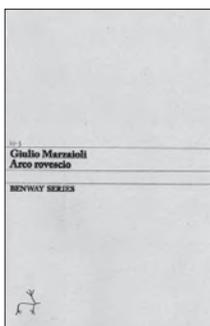
lo che ci ha preceduto sia un 'secolo lungo', scoprendo così una consonanza teorico-interpretativa dei fenomeni storici e culturali non tanto con Hobsbawm quanto, a sorpresa, con Sanguineti che, in quel «mosaico arbitrario» che è il suo *Ritratto del Novecento*, lo considerava addirittura «interminabile». E si dice 'a sorpresa' perché il Sanguineti poeta o critico non ha mai funzionato, per Giovenale, come modello attivo. La premessa posta da *Delvaux*, che vuole essere libro «di confine», appare di fatto interrogativa e non risolutiva. Si tratta di un congedo autentico o solo di un'intenzione? O meglio di una finzione di congedo, di una sua (ri)costruita, testuale e sapiente messa in pagina? In *Delvaux* Giovenale espone lacerti del suo Novecento, della sua scrittura dell'altro secolo dilagata nel primo decennio nel Duemila: alla soglia del libro la precisazione «*Delvaux. Inizio della distanza / (sezioni, resezioni, ripetizioni) / 2002-2010*». Sopravvivenze poetiche, porzioni resecate da contesti oggi divenuti (o percepiti) *altri*, ripetizioni di moduli e temi già esperiti. In effetti alcuni testi sembrano scampati da precedenti libri di Giovenale, quasi ne fossero fantasmi concettuali e tematici, oltre che formali. Il primo testo della sezione *QUALCHE DECLINO AVANZATO*, la quinta di sette totali, è particolarmente rivelatore: «Clima della clinica» non può che rimandare a *Shelter* (2010), o più indietro ad alcune sezioni di *La casa esposta*. Il tessuto ritmico di questo testo – le sdruccole «clinica» e «domenica» che si rispondono a distanza e completano al mezzo due versi quasi perfettamente paralleli con tanto di paragramma iniziale: «Clima della clinica / [...] in cima alla domenica, viale»; l'attacco di un testo successivo, «La medicina per lo sguardo / si risente in gola, fa l'amara» vive (ancora) del respiro di «che sono analisi non invasive – / non si usano sonde; non c'è», attacco di un testo di *clinica. casa*, terza sezione di *Criterio dei vetri* (2007). E d'improvviso acquista nuova luce la poesia che costituisce il pronao al libro, «Si allarga allaga il criterio», col suo iniziale paragramma, soluzione retorica frequentissima in 'questa' scrittura di Giovenale, ripetizione con variazione e sconcertante impennata e (s)travolgimento di senso.

'Spie' di Novecento, in senso lato, attraversano senz'altro *Delvaux*, è il caso della scheggia che rimanda a un altro discriminale epocale, al 1897, e a un poeta che nel Novecento ha avuto conseguenze indubie: «un colpo di penna / non abolisce il caso» fa il verso, distorto dalla sostituzione con una macchina da lavoro, al malarinéano, capitale, fondativo, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Analoga spia di Novecento e di tensione tra secoli è l'allusione a «un verso breve di Blok» in un testo della sezione *AREA APERTA*, «*westward*, nessuno sa la ragione», più marcato in senso espressionista, rispetto alla consuetudine di Marco Giovenale – «si presentavano solo crani disgiunti»; «l'esautione / la combustione del ferro / perdevano sangue dagli occhi, dal retto» –, e con una cifra retorica di sostenutezza – «rientravano neri di neve» – allitterazione di un ossimoro che mette in allarme il lettore, che chiama a interpretare le cose sotto i loro sembianti, a scorgere la violenza che può sporcare la neve o il congelamento necrotico che da questa può essere cagionato. La citazione di Blok è spia di un altro crinale, bastino alcune osservazioni di Angelo Maria Ripellino, nel volume curato per Lerici nel 1961, dove scriveva che i poeti simbolisti russi sono «maturati sul limitare di due epoche, con tutta l'irrequietezza di chi vive su un'incerta striscia di confine» e pienamente riconosceva che, «pervasa del disperato presagio della vicina catastrofe, dell'ansia febbrile del crollo del vecchio mondo, la poesia blokiana è appunto poesia di confine. I suoi versi preannunziano il cataclisma». Altri segnali (di Novecento), altri nodi *critici* sono la rilettura materialista, a suo modo novecentista, di un pure abusato assunto hegeliano – «*luce punto chiuso. / tutto il reale è commerciale, / e il commerciale è reale*» (e dunque *commerciale* coincide, oggi, con *razionale*...) – che chiude in corsivo, seguito da una lunghissima fila di puntini, la sezione *QUALCHE DECLINO AVANZATO*; e il nonsenso tragico e nichilista (di sapore beckettiano), ironico, certo, e però murato in una totale assenza di speranza, veicolato dal testo che chiude la prima sezione, *LAB*, 'laboratorio': «mentre aspettano, / già che sono lì sono / fucilati.

Quelli fuori / vivi vanno avanti ad aspettare». Forse, tuttavia, l'interesse maggiore suscitato da *Delvaux* è da cogliersi all'interno dell'ampia produzione di Giovenale. Libro distillato e lucidissimo, di profondo disincanto sul fare poesia ed esplicitamente generoso verso il lettore, *Delvaux* impone in primo luogo il confronto – o meglio dialogo – tra temi e opere del suo autore. Conserva alcune sue immagini antiche, riconoscibili come *sphraghis* – le terre etrusche ricche di suggestioni emotive, qualche scorcio di una Roma barocca, teverina, o rinascimental-papale (l'ultima sezione ha titolo *PASSETTI*, ipotizzabile corridoio di collegamento e via di fuga come il Passetto di Borgo), il «nero» e l'opacità, qualche *ekphrasis* in cui si addensano grumi di cupezza, coscienza di dolore e di morte. E poi case, fortune e casate; le impalcature, i «capri» e «la bottega dei gessi»; accostamenti di «vero» e «vetro», come nel *Criterio*; soluzioni specifiche come anfibologie, paragrammi e anagrammi, ellissi ad alta caratura enigmatica; un «segno di mancanza» che replica e varia *Il segno meno* (2003), e altre dissimulate ripetizioni con variazioni: «sollevati, musi chiusi fuori», verso finale della poesia che apre la sezione *CASA*, non può che ricordare il titolo di una silloge, *Cose chiuse fuori*, apparsa in uno dei quaderni di poesia curati da Franco Buffoni. *Delvaux* sembra invertire di colpo la rotta rispetto alla sperimentazione visiva e testuale delle *Sibille asemantiche* (2008), ai contributi di *Prosa in prosa* (2009), alla scrittura di *Quasi tutti* (2010), o del recentissimo *anachromisms* (2014), e di fatto ne percorre una parallela, forse proprio la medesima, perché anche le sue 'altre sperimentazioni' hanno ottime e nobili radici nel Novecento, diverse, meno note e meno praticate in Italia, ma pur sempre storicizzabili ed epocali. Col Novecento, dunque, i conti rimangono pluralmente aperti, anche se «chi già non sta più qui / lo sa»: lo sguardo si spinge con insistenza fuori dal quadro, come l'autore osserva nell'*Eco* di Paul Delvaux, e lo spazio si allarga (e si *allaga* di materia nota e d'altra, più rara o nuova). In ogni caso diffusamente risuona, e consuona.

(Cecilia Bello Minciocchi)

**GIULIO MARZAIOLI, Arco rovescio / Inverted arch,** English translation by Sean Mark, Colorno, Tielleci 2014 (Benway Series, 5), pp. 96, € 10,00.



Da anni, ormai, Giulio Marzaioli ha preso a esplorare un *terrain vague* non molto frequentato, situato ai confini tra letteratura e arte, per adoperare subito due termini espliciti e alquanto ingombranti. Per dirla ancor meglio, il suo lavoro di poeta procede in una direzione che, all'ingrosso, si potrebbe definire come spazializzazione della parola. Si tratta di un percorso ben definito all'interno del quale le precedenti *Quattro fasi* hanno costituito uno snodo essenziale e di cui *Arco rovescio* rappresenta probabilmente il campione estremo, ove la perlustrazione di tale spazio intermedio si fa di gran lunga più evidente. Mai come in questo caso, infatti, ci si trova davanti a un libro che potrebbe valere di per sé, quale puro prodotto visivo (a Marzaioli è caro il termine *installazione*), giacché tanto l'alternanza tra scrittura e immagine quanto, soprattutto, lo stesso disporsi delle parole sulla pagina danno origine a un qualcosa che attiene maggiormente, appunto, al dato spaziale che alla temporalità propria del testo letterario. Il nesso più evidente che lega questo

nuovo libro ai precedenti è la presenza ossessiva del bianco sulla pagina, di quel bianco che scaturisce dalla scomparsa progressiva dei vocaboli. È, questo, una sorta di basso continuo che innerva da anni la scrittura di Marzaioli, una delle sue etichette peculiari, e non solo la scrittura, poiché tale presenza ossessiona anche le sue opere visive (penso in particolare all'accecante *Cavare marmo*). Accade dunque che la parola e l'immagine (fotografica) vengono sottoposte al medesimo procedimento di alterazione, condotto per mezzo della cancellazione e della sottrazione. Ciò non implica necessariamente l'annullamento del senso (circostanza in effetti non contemplata nel progetto), bensì una sua alterazione, dalla quale scaturisce anzi una risignificazione: resta comunque possibile, infatti, «fare i nomi sottraendo», come si legge nel testo. Il carattere ibrido e sfuggente dell'opera, che certo non si risolve nella misura delle quasi cinquanta pagine che la compongono, traspare anche da altri segnali, a cominciare segnatamente dal titolo (l'arco rovescio è la parte invisibile e interrata dell'arco vero e proprio, una sorta di suo doppio fantasmatico) per continuare con le note a piè di pagina, alle quali sembra ascritta una duplice funzione. Esse, al pari dell'arco rovescio, da un lato alludono a un fuori, a un campo esterno al libro – con una tensione centrifuga abbastanza tipica di Marzaioli –, dall'altro costituiscono una specie di elemento testuale di risulta, utilizzato nella sua veste di mero materiale che contribuisce alla realizzazione del libro. Occorre comunque insistere sul titolo: l'arco rovescio rimanda ancora una volta alla dimensione spaziale del testo, ma implica innanzitutto la realizzazione di una struttura portante, di un contenitore (in questo caso di ordine testuale) entro il quale si verificheranno degli eventi.

È per questo che a Marzaioli si potrebbe attribuire il titolo di ingegnere di testi, dal momento che la tecnica che sta alla base del dispositivo testuale ha un ruolo essenziale. Si ribadisce così la duplice natura di *Arco rovescio*, che è insieme *libro* (termine peraltro ricorrente con una certa insistenza), inteso quale oggetto strettamente materiale, e *testo* dotato di un senso. Se, come si è detto, il procedimento della cancellazione non annulla il senso, occorre aggiungere che, sia pure allusa ironicamente con l'ausilio delle virgolette, la letteratura è ben presente in queste pagine. Marzaioli osa addirittura convocare direttamente il nume assoluto, ossia il mito, insieme ai suoi corollari, l'eros e il sogno. E si tratta di un mito di quelli davvero intralcianti, dal momento che le figure in movimento sulla scena della pagina sono Apollo e Dafne (di qui, anche, il contrassegno metaletterario dell'intera operazione). Rappresentano, tutti questi elementi, quasi dei tabù per le varie scritture di ricerca contemporanee, proprio perché troppo connotati in chiave letteraria (e forse anche troppo novecenteschi). Quel mito sognato, alluso, distorto, semicancellato, finisce allora per trovare una nuova significazione, per raggiungere un'ulteriore misura interpretativa. Nella dedica (al figlio), si legge: «doveva essere un libro di fiabe»; segno che, malgrado le intenzioni, le fiabe hanno lasciato il campo al mito. Scriveva Walter Benjamin che la fiaba «ci mostra i primi artifici adottati dall'uomo per dissipare l'incubo mitico». Così essa, ancorché sconfitta, serve da antidoto al mito, alla letteratura nella sua apparenza di istituzione vincolante. E dunque *Arco rovescio* si può leggere, forse, quale tentativo di infrazione di un tabù.

(Massimiliano Manganelli)

**RENATA MORRESI,**  
**Bagnanti**, postfazione di  
 Adelelmo Ruggieri, Roma,  
 Giulio Perrone Editore 2013,  
 pp. 79, € 12,00.



A invitare un azzardato parallelo tra le *Grandi bagnanti* di Cézanne e i bagnanti che danno il titolo alla nuova raccolta poetica di Renata Morresi, non è l'equilibrata composizione di corpi astratti del celebre dipinto, né la loro epidermide di strati di colore, come costretta da profonde linee nere di contorno. Le due opere iniziano a dialogare solo laddove cessa la determinatezza della figura, nel punto in cui si spezza la sua singolare separatezza, come nell'angolo destro della grande tela del 1906, in cui un piede perde contorno, si disfa, si confonde con lo sfondo, in un sanguinamento bianco, un lento defigurarsi. Anche i bagnanti dei versi della prima ed eponima sezione del libro di Morresi sono «abitanti confusi» e «mobili», sfigurati proprio perché mai individuati da un preciso contorno soggettivo, ma sbavati, liquefatti nella condizione della loro moltitudine: «essere molti» sono le parole-soglia di questa raccolta. I bagnanti, i viaggiatori, gli affittuari e i passeggeri che incontriamo rispettivamente nelle quattro sezioni che compongono il libro sono soggetti collettivi, figure d'insieme («tutto questo accade insieme / tutti insieme tutto in una / volta sola»), una collettività apparentemente pre-politica, moltitudine in sé, punto in cui la società si manifesta come pura prossimità fisica dei singoli viventi, brutalmente aliena («tutti grigi extraterrestri / bracci lunghi come gambe / scivolando stupefatti lungo / gli altri non sfiorando / che gli spazi»). Rispetto al precedente *Cuore comune* (2010), dove l'aggettivo sembrava richiamare l'idea di una possibile concezione alternativa dei

rapporti sociali, in *Bagnanti* si avverte il senso di un compiuto disastro, quello di un paese che arretra fino a minuscolarsi («l'Italia fa così, / quest'anti-passo») e il cui destino ha coinvolto fatalmente i propri cittadini («è che a forza di pensare all'Italia / siamo diventati un po' Italia anche noi»). Come Morresi, anche Bernard, il personaggio che ne *Le onde* di Virginia Woolf pronuncia la frase posta ad epigrafe della prima sezione («non credo che siamo esseri separati, soli») è uno scrittore che scandaglia il linguaggio e che fatica a distinguere la propria e l'altrui esperienza. Per Bernard ci «sciogliamo gli uni negli altri tramite le frasi», a formare non una individualità ma un «territorio inconsistente». È da questo tipo di territorio che emerge, come uno scoglio, l'io di questa scrittura, per scomparire però immediatamente nell'indeterminatezza del «noi» dei bagnanti e delle altre concrenze soggettive. In tutta la raccolta, proprio il senso generale d'indeterminatezza è enfatizzato dall'uso violento dell'enjambement, che provoca un incresparsi della superficie testuale paragonabile a un moto ondo-so, figurale e sintattico. È in un contesto identitario costantemente diluito nel collettivo che l'«ufficio degli scomparsi / ampio mar mediterraneo» rivela a lettori e bagnanti anche identità letteralmente sciolte dall'acqua, perdute per sempre. Sono quelle dei migranti che cercano di raggiungere le coste delle isole siciliane («la notizia d'una carta / d'identità sulla battaglia // mezzo nome seguito da numeri / ora è un altro / nome»), i cui frammenti sono portati a riva da una corrente d'anonimato, nomi decomposti come i corpi che giacciono negli abissi marini («denti, falangi in fila / sulla sabbia sotterranea, sui gasdotti»). La lingua di Renata Morresi descrive il movimento sempre ondivago di un'esperienza della contemporaneità mai completamente capace di circoscrivere l'oggetto osservato o il soggetto osservante. Si prendano ad esempio i versi seguenti: «vicino al lunedì / ce n'è uno vuoto di / ore, tutto specie eccitante e / contemporaneo niente, / mancante minore». Se da un lato è impossibile determinare l'oggetto del discorso, che sfugge con la neutralità plastica di una medusa verbale, dall'altro si ha la certezza che esso coincida con uno stato di assenza, di vacanza. Come in *Un posto di vacanza* di Sereni,

anche le quattro sezioni di *Bagnanti* tracciano in vari modi la topografia linguistica di un vuoto pudicamente doloroso. Sono certamente un posto di vacanza le isole Pelagie che fanno da sfondo alle serie *Bagnanti*, in cui la morbida narratività della poesia sereniana è però soppiantata da una parola spasticamente contratta e spigolosa, che pungola il lettore con l'asperità di un corallo. Ma sanno di vacanza anche i partenti, «in file in gruppetti», della serie *Aeroporto* o i viaggiatori e i turisti di *Trenitalia*, dove l'idea di un'evacuazione identitaria è sottolineata dall'ambiente indagato: due non-luoghi come l'aeroporto e la stazione. Anche nella serie *Vendesì*, composta di false ottave che esplorano l'interno di appartamenti vuoti, vacanti, di case *s-casate* – per piegare un termine caro al Giovenale citato in epigrafe – la soggettività si manifesta solo in maniera sindonica, ad esempio nelle «ombre di mobili» sui muri delle camere. Il vuoto, il «troppo vuoto» che disorienta un io parimenti disabitato, si materializza così sulla pagina in *Facciata II*, nella forma di un rettangolo bianco che riproduce *en abyme* una finestra aperta («si vede il bianco della finestra aperta»). Come testimoniano sia l'insistenza del «si vede» che il titolo *Vendesì*, siamo alle prese con una scrittura impersonale che è insieme una maniera di descrivere e di arginare il senso di vuoto, di deserto, entro cui transita, fluttuando, il soggetto. L'espressione stilisticamente più raffinata e originale dell'ossimorica «piena mancanza» attorno alla quale si articola questa raccolta la si trova però nell'ultima sezione, *Trenitalia*, nell'intarsio orale di voci anonime dei passeggeri del treno, «tappeto di parole» tanto chiare quanto insensate di una collettività di cui siamo al tempo atterriti spettatori e involontari attanti. Quella che Morresi rifunzionalizza poeticamente è la parola svuotata e standardizzata dei cellulari («non prende», «c'è solo una tacca»), la lingua dei luoghi comuni («hai visto che gambe?», «ci vediamo, ciao»), un'oralità collettiva che ci rende tutti uguali eppure intrinsecamente incapaci di comunicare nulla che sia veramente significativo. Qualcosa che la poesia ha ancora la capacità di mostrare, senza più alcuna certezza di potervi porre riparo.

(Gian Maria Annovi)

**GIOVANNI NADIANI,  
Il brusio delle cose.  
Sintagmi feriali in lingua  
bastarda**, Prefazione di  
Simone Giusti, Faenza,  
Mobydick 2014, pp. 69,  
€ 11,00.



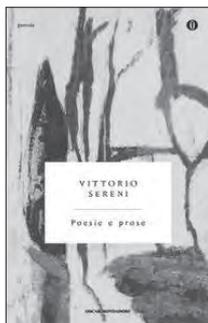
«L'aspetto feriale degli oggetti» è il sintagma con cui Roberto Longhi definì memorabilmente il nucleo del realismo caravaggesco, la sua evidenza fenomenologica quasi morandiana. Ora, stando alla poesia romagnola di Nadiani, mentre continuano a vivere di una vita loro e la loro fenomenologica alterità si esprime in brusii elettrici e elettronici, gli oggetti sono anche diventati merci, esistono perfino oltre il loro valore di consumo: «la roba la va sempr avanti da par lì / a furer e' dè» ('la merce avanza sempre da sola / a penetrare il giorno'). Sopravvivono all'uso: i rifiuti, i rottami e le merci sugli scaffali degli ipermercati sembrano una cosa sola, saturano il mondo e quell'angolo di paesaggio italiano che è la Romagna. Tutta la seconda parte del libro (*Ritrè – istantane*) è fatta di testi brevi costruiti come altrettanti *haiku* in romagnolo. Dedicati a Giovanni Zaffagnini, fotografo di 'ricerche sul territorio', gli effetti di straniamento così tipici dei paesaggi di Luigi Ghirri: «i umbrilon asrè da e' sabion» ('gli ombrelloni chiusi battuti dalla sabbia') si presentano qui come parcellizzati («manifest smalvì d'partì i sbat a bangerà / e pu i s staca»: 'manifesti di partiti scoloriti sventolano / e poi si staccano'), appena attualizzati («al bicicletè mezi inriznidi dal badanti / parchigedi int e' perch la zobia dopmezdè»: 'le biciclette mezze arrugginite delle badanti / parcheggiate

nel parco il giovedì pomeriggio'), dispersi in una tipica piazza metafisica della pianura: «porbia a mulinel la s liva tra i giarul / insimuni da e' sol dla piazza // 3 scudlot d'gelè sfat a ruzler / contra e' scalen de' marciapi» ('Polvere a mulinello si alza tra i sampietrini / storditi dal sole della piazza // 3 barattoli di gelato sciolto a rotolare / contro il cordolo del marciapiede'). E le immagini possono subire ingrandimenti brutali a documentare gli effetti provinciali della globalizzazione: «No delocalizzazione. 3 capanôn vut / vidar rot tub inrizni ziment sgrustlè // 1 linzol smalvi e sfranzè e' svintaia / a bangerà» ('No delocalizzazione. 3 capannoni vuoti / Vetri rotti tubi arrugginiti cemento scrostato // 1 lenzuolo sbiadito e sfilacciato sventaglia / a bandiera'). Di 'feriale' insomma, è rimasta la lingua, anch'essa staccata dagli oggetti, al loro (inutile) inseguimento: un dialetto contaminatissimo, con l'italiano, con l'inglese ('lingua bastarda' ma insieme forse ha ancora qualche *chance* di rivolta se *bastèrd* è anche la parola che significa 'giovani, ragazzi?'), che resiste per frasi fatte (i *sintagmi* del titolo) nella memoria di chi ancora lo parla o lo ha sentito parlare ed è comunque (la sociolinguistica ce lo insegna) un po' presente anche nell'italiano dei nativi e di chi è arrivato in Romagna negli ultimi vent'anni. Tutti i testi lunghi della prima parte sono testi-*suite* al modo delle *performances* 'parlate' di Nadiani fatte con accompagnamento di strumentisti jazz. A volte la *performance* si fa strada nei testi con il vecchio gesto *dada* (e delle avanguardie viennesi degli anni sessanta, se pensiamo alla cultura di Nadiani che è quella di un germanista) di seminare parole esplose sulle pagina. Soprattutto, è il titolo di tutta la sezione, post-felliniano e post-Tonino Guerra: *aNmarcord* 'non mi ricordo', aperta da testo un testo programmaticamente anti-terapeutico, sull'impossibilità di usare musica e poesia come cura ritardante dell'Alzheimer (*Alzpoetry* e si intende soprattutto la propria poesia che suona nel «zet vut dla mi testa» 'silenzio vuoto della mia testa'), che sancisce come la lingua feriale vada ormai slegata dal *frame* di un uso parlato (e scritto) condiviso. La lingua è feriale in quanto si è fatta vicaria della

vita degli oggetti, li descrive perifrasticamente, ha abdicato al potere di crearli. L'immagine forte che rimane è quella del 'poeta' seduto nel vuoto di una serata estiva nel giardino, nell'improvviso silenzio creato dalla migrazione in massa della gioventù faentina verso una discoteca della costa romagnola e interrotto solo da sirene nella notte (cioè, secondo il *pattern* della frase fatta: «al sireni dla pulizia – o srala la cros rosa?», 'le sirene della polizia – o sarà l'autoambulanza?'), dall'epifania di un aereo della Ryanair («al lus de' solit aparec dla Ryanair / da ca d'dio l'ultm os a sbaliner sempre piò basi / par sparir cun un rug d'la de' fiom», 'le luci del solito aereo Ryanair / da in capo al mondo a balenare qui sempre più basse / a sparire con un rombo oltre il fiume ...'). Nadiani sembra accogliere il consiglio finale della famosa *vècc* di Tonino Guerra: «l vécc i m'à fatt segn / ch'a guèrda bèn in zèir / préima ch'a m ciéuda ad chèsà» ('I vecchi mi han fatto segno / che guardi bene in giro / prima di chiudermi in casa'). Si è chiuso in casa. I vecchi e tutto un patrimonio di lingua e di esperienza sono un'assenza, il ricordo tutt'al più dei gesti e dei segni delle carte («i bosa e i stresa», «i taja», 'bussano e strisciano', tagliano'), in un finale di partita di aria beckettiana. Al buio compie gesti triviali: «a 'rves 'na bera pian / a 'pej un muzgon d'fujaza pian pian / sora un blues d'Van Morrison: *Cry for Home...*» ('lento stappo una birra / lento lento accendo un mozzicone di toscano / su un blues di Van Morrison: *Cry for Home...*'). Possono sembrare i gesti del meritato riposo di chi nella scrittura ha salvato ancora una volta l'originale, un residuo di vero nelle cose e che (come scrive Simone Giusti nella prefazione) anche se sporco e male in arnese, resiste, perché passa pur sempre attraverso il corpo, cioè attraverso il dialetto. Ma gli elementi di un finale ci sono tutti: fine dell'autore, fine della lingua, fine del mondo. Soltanto, c'è il rito di spostare la fine più in là, nonostante il monito del poeta yiddish lituano-newyorkese Eliakum Zuner: «mai sopravvivere alla propria lingua». Per chi scrive una lingua feriale c'è ancora molto lavoro da fare.

(Fabio Zinelli)

**VITTORIO SERENI, Poesie e prose**, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori 2013, pp. XXX-1230, € 24,00;  
**Frontiera. Diario d'algeria**, a cura di Georgia Fioroni, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore 2013, pp. CIV-440, € 40,00;  
**Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983**, a cura di Beatrice Carletti, Prefazione di Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli 2013, pp. 384, € 20,00.



L'utilità di parlare di questi tre volumi insieme non ha bisogno di molte giustificazioni. Come tasselli che perfettamente si integrano l'un l'altro, queste edizioni pensate per il centenario della nascita di Sereni (Luino, 27 luglio 1913 - Milano, 10 febbraio 1983) vogliono contribuire a qualcosa di meglio di una semplice celebrazione di circostanza: e tale da potersi prendere – sul piano storiografico – a fondamento di una nuova prospettiva. Si tratta di un'importante acquisizione di testi, che in questo momento si presentano al lettore come edizioni solide: ciascuna attrezzata (nel modo che vedremo) di un solido collegamento tra la poesia sereniana e le prose dell'autore che ne ricostruiscono il quadro genetico. Ma ecco subito un'osservazione. A una simile possibilità di aggiornamento resta associato un notevole problema di fondo, che riguarda la storia della tradizione di un 'classico' – di un'esperienza fondativa, cioè, con cui noi periodizziamo l'evoluzione del Novecento italiano – e l'alone ideologico che il passaggio da un universo di ricezione all'altro comporta. Bisognerà, peraltro, tener pre-

sente questo: che in una prospettiva a largo raggio, far reagire il *corpus* capitale delle poesie di Sereni, le prose raccolte in volume o disseminate su periodici e oggi riproposte in un'unica soluzione, con l'importante carteggio pubblicato da Feltrinelli, potrebbe parere una lunga panoramica fuori quadro. Ecco insomma un punto che non può essere davvero trascurato. Sul piano storiografico, il bersaglio non è ricomporre i pannelli laterali di una 'produzione in ombra' per restituire oggi a distanza di tempo la rasserenante immagine monumentale. L'obiettivo è piuttosto riaprire alcune questioni: controllando su nuove basi le zone calde dell'esperienza sereniana sotto la lente di ingrandimento della filologia (il cui fine reale – delicato e complesso – è l'interpretazione). Occorre adesso una distinzione. Dobbiamo chiederci cosa va discusso – un esame accurato mostrerà come sono fatti questi libri: le direzioni in cui hanno lavorato i curatori, e il sigillo finale applicato con le pagine di introduzione da precise angolazioni 'partigiane' – e cosa, invece, nelle edizioni costituisce dal nostro punto di vista il nucleo vitale. Vedremo quali sono questi aspetti, ma intanto va sottolineato che la profondità della svolta è oggettiva, ed è data da un allargamento del dominio della lettura (commento della Fioroni compreso) nella direzione delle prose. Il primo libro, a cura della filologa Giulia Raboni, è un volume ampio di tipo divulgativo: ci offre un utile percorso di lettura suddiviso in tre parti. Nella prima è contenuta l'intera opera poetica di Sereni – *Frontiera, Diario d'Algeria, Gli strumenti umani, Stella variabile* –, e qui trova sistemazione in posizione rilevata, quasi come cosa preziosa che sta in coda al *corpus* delle poesie, la scelta delle traduzioni poetiche fatta dall'autore, *Il musicante di Saint-Merry*. Nelle due sezioni che seguono sono collocate le prose, prima le pagine creative poi quelle critiche – buona parte di una folta produzione che attende ancora uno studio approfondito –, così che nel cuore di questo grande contenitore sono installati *Gli immediati dintorni* e *La traversata di Milano*, e come terza parte del percorso di lettura – in posizione di retroguardia – è collocata una robusta sezione di prose critiche militanti che concludono la panoramica. Le pagine critiche sereniane qui sono rap-

presentate dalle *Lecture preliminari*, selezionatissima antologia (12 testi in tutto) pubblicata dallo stesso Sereni nel 1973, e da un'ampia scelta supplementare operata dalla filologa con l'indicazione che si tratta di una selezione «motivata e condizionale, ma certamente arbitraria». Risalta sulle soglie di questo volume curato dalla Raboni uno scritto dell'italianista Pier Vincenzo Mengaldo che oggi figura un po' come custode di cose sereniane – ma è da notare che si tratta di un *ricordo* che risale al 1983, l'anno della scomparsa dello scrittore –, mentre lunghe note introduttive alle tre sezioni, che «hanno l'unica ambizione di fornire i dati essenziali sulla conformazione e sulla genesi delle raccolte e di suggerire qualche spunto critico», compongono l'intelaiatura a pettine pensata dalla curatrice dell'edizione. Si tratta dunque di un libro utile, che recupera le prose sereniane come chiave di lettura della poesia: «tanto da costituirne la più produttiva e limpida esegesi». Tuttavia, ci sembra che l'aver scelto di installare in apertura di questo lungo percorso di lettura un *Ricordo di Vittorio Sereni* – scritto da Mengaldo, lo ripetiamo, nel 1983 come bilancio critico di allora – blocca il quadro su un'angolazione eteronoma della visuale, che va ad intercettare, dal punto di vista interpretativo, tutta una catena di soluzioni di continuità adottata dalla Raboni nei suoi cappelli introduttivi (peraltro perfettamente centrati) rispetto a quel primo stadio della critica sereniana. Il ricordo di Mengaldo – di cui si veda ora la notevole raccolta di saggi *Per Vittorio Sereni* (Aragno, 2013) – è centrato sulla nozione fenomenologica della poesia che è stata di questo straordinario autore. L'adesione a ciò che dice Mengaldo è per tale ragione immediata. «La sua poesia nasceva a stretto contatto coi fatti e i fenomeni, esterni e più spesso interni, incessanti, incessantemente ruminati [...]. Ciò vuol dire, contro la moderna superbia della poesia – di cui la 'vergogna' è il rovescio complementare –, che i fatti, e dunque la vita, avevano un valore e una dignità *in sé* che si trasferivano per riverbero e impregnazione su quelli della poesia, e non viceversa». Ciò che che si può provare a discutere, invece, rispetto a queste premesse, sono le conclusioni della Raboni. Secondo la curatrice del libro il difficile percorso stilistico che con-

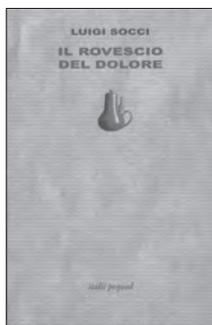
duce da *Frontiera* al *Diario d'Algeria*, per poi prendere terra in una svolta poetica di non ritorno con *Gli strumenti umani* – cioè col congedo definitivo di Sereni da soluzioni stilistiche e atteggiamenti del cosiddetto «ermetismo debole», unitamente a un senso crescente di disfatta esistenziale – tale percorso, dicevamo, si fonderebbe sulla «necessità di una relazione fra l'io e il tempo storico in cui si trova a vivere». Il nichilismo di *Stella variabile* farebbe poi registrare la «definitiva presa d'atto della impossibilità di un accordo con la vita»: e dunque la «rinuncia [...] a cercare il senso ultimo delle cose»: e dunque l'«abbandono al flusso dell'esistenza, in una sorta di comunione con gli elementi della natura». Non convincono le conclusioni della Raboni per ragioni complesse a cui in questa sede si può solo accennare. Qui si può dire che già all'altezza del *Diario* abbiamo tracce di un tipo di poesia con un testo, ma è solo un esempio, che spingerebbe ad impostare tutta la questione in modo da aderire meglio alle premesse fenomenologiche. Leggiamo la poesia, facendo attenzione all'uso sereniano delle parole e alla tendenza tipica dell'autore ad antropomorfizzare la natura – nel passaggio in particolare che sigilla l'attacco della seconda strofa. Quello che è interessante notare è la *riduzione dell'io*, ottenuta qui con una dilatazione straniata (ma già tutta storica) della prospettiva, che ha appunto l'obiettivo fenomenologico di lasciare emergere, per includerlo, un punto di vista *altro* – ma sarebbe più giusto dire *intersoggettivo* – rispetto a un orizzonte centrato sulla prima persona. Ecco i versi del *Diario*, con l'indicazione in calce di luogo e data riferibile non alla effettiva stesura della poesia ma alla sua occasione genetica, come lo stesso Sereni spiega in nota nella prima edizione della raccolta (1947). «Saint-Cloud, agosto 1944». «Solo vera è l'estate e questa sua / luce che vi livella. / E ciascuno si trovi il sempreverde / albero, il cono d'ombra, / la lustrale acqua beata / e il ragnatelo tessuto di noia / sugli stagni malvagi / resti un sudario d'iridi. Laggiù / è la siepe labile, un alone / di rossa polvere, / ma sepolcrale il canto d'una torma / tedesca alla forza perduta. // Ora ogni fronda è muta / compatto il guscio d'oblio / perfetto il cerchio». Ulteriori aspetti del testo si spiegano con la formazione

culturale fenomenologica e la conseguente nozione della poesia sviluppata da Sereni sotto l'influenza del filosofo Antonio Banfi fin dagli anni delle lezioni universitarie a Milano. Consideriamo l'edizione di *Frontiera* e *Diario d'Algeria* proposta dalla Fondazione Pietro Bembo-Guanda, un pregevole commento di Georgia Fioroni fondato sulla linea interpretativa Isella-Mengaldo. Prendiamo il *Diario d'Algeria*. Qui lo studio dei collegamenti intertestuali tra poesia sereniana e produzione in prosa 'parallela' diventa serrato. Il commento stabilisce collegamenti intertestuali diretti tra i microtesti del *Diario* messi di volta in volta a fuoco e i brani prosastici paralleli con cui Sereni ha raccontato più volte un episodio centrale della sua biografia: la prigionia in Algeria durante la Seconda guerra mondiale. Mettendoci sott'occhio una medesima realtà storica da diverse angolazioni, i brani in prosa costituiscono gli 'immediati dintorni' della poesia. Ora, per il dettaglio di luogo e data riportati in calce al testo sereniano che abbiamo appena letto – «Saint-Cloud, agosto 1944» – il commento fa riferimento a un passo, poi espunto, di *Algeria '44* (lo documenta l'apparato critico del volume *La tentazione della prosa* a cura di Giulia Raboni, Mondadori 1998): «L'essere fuori dal mondo e dalla guerra fu vissuto a partire da un certo punto come uno stato *permanente*» (il corsivo è della Fioroni). Per la stessa ragione, la filologa spiega che «La terna [di versi che concludono la poesia] costituisce un momento fondamentale entro la raccolta, espresso in termini a un tempo esistenziali e reali: l'immobilità dell'aria (v. 13) [...] è segno dell'assoluta perdita di un passato armonioso». Qual è (e come si evolve) dunque il rapporto tra poesia e realtà nel primo Sereni? L'introduzione al commento inquadra bene la questione facendone un problema di progressiva originalità della voce, nella prospettiva fenomenologica di Antonio Banfi. La Fioroni individua un passaggio da *Problemi di un'estetica filosofica* (1951) di Banfi, che vale la pena leggere quasi per intero. «Per comprendere [la] vivente realtà [cioè per cogliere concretamente gli aspetti significativi dei *realia* entro il magma di una realtà mutevole] è chiaro che il pensiero deve rinunciare ad ogni pretesa normativa, [...] eliminare da sé le valutazioni par-

ziali [...], elevarsi a tale libertà e universalità teorica da integrare [...] i vari punti di vista, i vari oggetti, i vari problemi della riflessione, togliendoli dal loro isolamento dogmatico, così che i diversi aspetti, piani, scorci del reale che essi presentano vengano componendosi secondo una prospettiva sempre più unitaria e insieme più ricca». Possiamo ora ricavare un significato complessivo da quanto abbiamo detto. Tutt'altro che ideologico, in Sereni il rapporto tra poesia e realtà non è mai stabilito *a priori* (e si può aggiungere che l'autore stesso prova a spiegarlo in non poche delle sue sottili prose critiche). Rispetto al problema di rappresentare in versi l'esperienza della prigionia africana il poeta lavora con gli strumenti che si è faticosamente fabbricati col tempo, restituendo la condizione (non semplicemente individuale ma collettiva) di una situazione storica di segregazione. La condizione, certo allegorica, è quella vuota del prigioniero condannato ai margini dell'esperienza bellica. È una condizione di esclusione dalla Guerra: non dalla Storia. Altro discorso è quello della percezione di aver mancato l'appuntamento con l'*occasione* storica fondamentale ritrovandosi dalla parte sbagliata. Se guardiamo bene poi, non si tratta – né qui né altrove nella poesia di Sereni – di una prima persona combattuta tra la necessità di un accordo con la vita o la rinuncia nell'abbandono rassicurante al flusso della Natura. Il solo accordo a cui tende la poesia di Sereni è quello (fenomenologico) con la globalità dell'esperienza, dato l'obiettivo di cogliere di volta in volta l'occasione storica lasciandola emergere mediante la riduzione dell'io. È a questa tensione che va dunque riferita l'evoluzione stilistica di Sereni da *Frontiera* al *Diario d'Algeria*. Del resto, il *Carteggio con Luciano Anceschi* che ci è parso utile indicare qui tra le novità editoriali sereniane mostra bene quali dubbi nutra Sereni nel parlare di poetica. La lunghissima lettera sereniana dell'aprile 1952 documenta uno dei primi momenti di gelo tra i due allievi di Antonio Banfi. Con tono garbato Sereni allontana da sé il cartellino della 'poetica dell'oggetto', discutendo l'inclusione nell'antologia di Anceschi *Linea lombarda* (1952). È il suo rifiuto alla categoria interpretativa che il critico aveva individuato sulla base di un particolare sentimento del rapporto tra

poesia e realtà. «In che senso dell'oggetto [è la domanda retorica di Sereni]? Dell'oggetto in quanto risultato di un'identificazione della poesia con l'immagine che essa crea o di una poesia che si vale dell'oggetto come spunto iniziale, come dato di avvio? Per me propendo piuttosto per la seconda interpretazione». Allo stesso modo, nella lettera del gennaio 1961 Sereni prenderà le distanze –

**LUIGI SOCCI, Il rovescio del dolore (Poesie 1990-2004)**, con una nota di Massimo Raffaelli, Ancona, italic pequod 2013, pp. 143, € 10,00.



Se il libro raccoglie con un certo ritardo la sparsa produzione di Luigi Socci (Ancona, 1966), la critica si era mossa per tempo a riconoscerne il valore evidenziandone molto pertinentemente due componenti essenziali. L'appartenenza a una linea comica italiana (in cui Socci si riconosce pienamente), un «comune buon buffo italiano», secondo le parole di Friedrich Schlegel in esergo, che qualcosa ha a che vedere con una 'categoria' agambeniana, ed è soprattutto, come vuole la tradizione, una maschera per dire il suo contrario (Paolo Febbraro: «Socci è un vero tragico che per pudore si fa comico»). Socci non ha infatti tutta la violenza di un poeta comico (non ci si immagina un «S'io fossi Socci arderei lo mondo»). La lingua quella sì è 'comica', con punte di preziosismo, come nel bellissimo e burchiellesco funerale di parole organizzato in memoria di Franco Scataglini in 28 agosto 94: «Nerastro miramare / funereo zittarsi di triglie / bare a vela [...] Cozze col cuore a pezzi [...] Un morto vive altro-

questa volta più che infastidito – dalle «poesie [dei *Novissimi* osservando che] reggono il discorso, ma non si reggono senza il discorso. Sono insomma, nel loro aspetto generale, la verifica di un'ipotesi letteraria più o meno fervidamente sentita». Era questo l'ulteriore attrito con Luciano Anceschi, che invece dal suo punto di vista provava a stabilire una linea di congiunzione tra la poesia giovane dei

ve». D'altra parte, del performer Socci è stata subito vista la qualità teatrale della parola, non solo perché detta in teatro ma perché costruita teatralmente (Cecilia Bello citando Tristan Tzara: «il pensiero nasce sulla bocca»). E Massimo Raffaelli nella postfazione evoca ora il modello del saltimbanco (J. Starobinski), buffone e sabotatore delle idee ricevute ma insieme fraterno saggia di ciò che di vero in esse rimane. Per avere visto Socci recitare circondato da fumo, che non è fumo ma il vapore acqueo di una sigaretta elettronica, contraffazione di un poeta-fumista, citazione vivente del Perelà palazzeschi, l'omino di fumo (e che l'uomo è fatto di fumo o di polvere, è ricordato con vena barocca nei versi: «se è vero che la polvere / domestica è composta / dal nostro quotidiano sbriciolarci / in parte consistente»), penso si possa applicare a Socci un'ulteriore incarnazione del performer, quella del mago illusionista. Una poesia è dedicata a *Silvan*, il mago della televisione, che per contrasto con l'epigrafe cavalcantiana (la famosa immagine dell'automa di *Io vo come colui ch'è fuor di vita*) appare soprattutto come un povero diavolo: «In un cerchio di fuoco, senza scarpe / svelando al primo colpo le mie carte / storcevo un cucchiaino / (l'orologio schiacciato in un pestello) / con un buco vistoso nel calzino». E allo stesso modo si legge l'inventario di trucchi da circo di un clown scalcagnato (tra cui: «fiale puzolenti», caramelle all'aglio, *la starnutina*, «le marlboro fasulle / munite di tagliola / che stacca una falange»), carne da circo: «Nel vario armamentario / del circo dello strazio il requisito / necessario è che spruzzi / o dia la scossa / ogni cosa. // Carne professionale / siamo del carnevale / del finto farsi male la ferita / che maschera la piaga». Queste sono però soprattutto le maschere dell'autore, abile

*Novissimi* e quella nuova di Montale (a cui la poetica dell'oggetto risaliva): proprio attraverso l'esperienza fenomenologica sereniana. Ma ciò che Sereni rifiuta – come dimostra il carteggio lungo un arco di tempo notevole, quasi un cinquantennio – è ogni applicazione in poesia di un discorso che la precede.

(Daniele Claudi)

a pescare in un baule pieno di travestimenti, mentre più in profondità all'interno del testo avvengono ben altre esperienze di prestidigitazione. Sono i trucchi per cui il verso è sbriciolato e ricomposto come un orologio dopo una vera martellata per finta: «attore è l'anagramma di teatro», o «processo di *deversificazione*» (per 'desertificazione'), o quando si nasconde l'oggetto per poi farcelo vedere al posto sbagliato come in «Ha un diavolo per setola / ha i nervi a fior di cotica / il maiale», o, come nel titolo «Fare il *plazer*», per *détournement* di una frase fatta e triviale nella definizione di un genere della poesia provenzale. Allo stesso effetto serve l'uso della rima tra Palazzeschi e Caproni, rima come leva per una capriola metafisica (sono quasi pseudo-citazioni caproniane: «L'avviso ai naviganti era criptato. / Era evidente il posto era sbagliato», e, in consonanza: «Forse nemmeno c'eri / visto che non existi, / forse nemmeno c'ero / -io? Figurarsi.»), né può mancare l'illusione di una rima per l'occhio: *male* con *Yale* (la serratura). Ma non è tutto. Il lettore è infatti più volte colto e colpito a freddo. Si tratta di quello che il grande Orson Welles, che era un appassionato di magia (andava alle feste con un coniglio in tasca nella speranza che qualcuno gli chiedesse di fare dei trucchi), chiamava la tecnica del *cold reading*. In alcune interviste, Welles parla della sua occasionale esperienza di veggente e di *fake fortune teller* come dell'arte di fare previsioni o rivelazioni sul passato di uno spettatore scelto dal pubblico che sembrano accuratissime ma in realtà lo abbagliano con ovvietà. Se si dicono cose del tipo: «tra i 15 e i 17 anni hai avuto un periodo molto difficile» («Sì, è vero! Come fai a saperlo?»), è chiaro che il veggente sta dicendo una cosa ovvia e banalissima (tutti abbiamo avuto un periodo difficile tra i 15 e i 17 anni). Il veg-

gente legge in trasparenza l'ascoltatore affidando al proprio inconscio la lettura dei segnali che arrivano dall'inconscio dell'interrogato, imbrogliandoli. Questo è il *cold reading* secondo Welles e di cui va sottolineato tanto il carattere *freddo* dell'atto pseudo-interpretativo quanto il brivido del mago nell'abbandonarsi al trucco, credendoci (così come ogni mago crede di essere 'il più grande mago del mondo'), per poterlo mettere in relazione con le tante *freddure* che attraversano i testi di Socci. È un processo di disvelamento graduale e poi fulminante che si svolge davanti ai nostri occhi. In un testo più recente e non incluso nella raccolta, *Poesia visiva*, l'anafora «Adesso vi faccio vedere» induce una vera e propria ipnosi introducendo visioni sempre nuove ma preparando il risveglio finale del pubblico per la sorpresa di riconoscere finalmente tutta la frase, nota dalle cronache («Adesso vi faccio vedere come muore un italiano...»). Ma basta prendere qui tra vari miraggi («Qualcuno è appena uscito / con passi senza piedi», oppure, in *A babbo*

*morto*: «... per intanto essendosi reso disponibile / il corpo del Socci in concomitanza / con la di lui mancanza...»), il testo *Certi rovesci* che spiega il titolo della raccolta: «La foglia rimbalza in cima all'albero / la primavera retrocede a gambero. // La pagina si sbianca / l'inchiostro è risalito nella penna. / (bel risparmio) // Il fumo scende nella sigaretta / tornata intatta / come mamma l'ha fatta. / Fumo di meno e ho il pacchetto pieno. / (tutta salute) // Rovescio del dolore il suo discuoire. / Allegriti! Oggi si muore». Insomma, la risata muore sulla bocca: il rovescio del dolore è sempre il dolore e il dolore finto è vero. Del resto, non si può giocare con l'inconscio e uscirne indenni. Se la frantumazione e ricomposizione delle parole ha il suo culmine nella ripetizione di *lapses* linguistici a grappoli (per es. il citato «bare a vela»), l'iterazione appende chi scrive e chi legge allo stesso vuoto. È il momento in cui scatta e ci unisce il *Freddo da palco*, titolo della piccola, compatta raccolta che chiude il volume. Nel testo finale, la «lunga didascalia in versi» *Ultima prima al*

*Na Dubrovka*, va in scena la strage nell'omonimo teatro moscovita, quando, il 23 ottobre 2002, le forze speciali russe intervennero per liberare gli spettatori presi in ostaggio da un gruppo di militanti ceceni. Secondo la 'tecnica' del disvelamento assistiamo a una messa a fuoco progressiva e glaciale: «Il teatro russo degli anni ottanta / mi stanca. / Il teatro russo degli anni novanta / invece incanta. / Ma il teatro russo degli anni zero / è vero». La regia prevede ancora: «Una cappa di fumo scendeva dal soffitto / come un effetto speciale reale», con la nota che «L'emissione vocale del morire / non arriva alle ultime file», e l'immagine di un cadavere, quello «della giovane terrorista addormentata morta in poltronissima». L'illusionista prova qui di sapere anche attraversare il muro dell'impossibilità di parlare degli altri, per quanto sappia, con il Ripellino di *Il trucco e l'anima*, che «ogni discorso sugli altri è un diario truccato». Ma il rovescio della vita è il teatro, ed è vero.

(Fabio Zinelli)

**ITALO TESTA, I camminatori, un resoconto**, fotografie di Riccardo Bargellini, con una nota di Paolo Maccari, Livorno, Valgie Rosse Premio Ciampi 2013, pp. 47, € 10,00.



Vincitore del premio intitolato a Piero Ciampi, uno che tutta la strada della canzone italiana se l'è fatta a piedi, Italo Testa dimostra, una volta di più, un'attenzione quasi scientifica nel legare un progetto a un'idea precisa della forma da adottare. Qui, il progresso dei misteriosi *camminatori* è calato nel 'format' dei versi corti,

insomma *pedes* rapidi, come una camminata di fretta, tendenzialmente precisa, a volte resa scazonte dall'imprevedibilità di queste macchine camminatrici – «si voltano / di scatto a un tratto / ti guardano / gli occhi grigi / campeggiano / poi scartano di lato», «ho provato a parlargli / si bloccano / all'istante sul posto / non sembrano / sentirti o non rispondono» – il cui fantastico antenato era il provinciale Campana di «Il mio passo nella notte / batte botte» (ma li era per l'alcool). Si noti, nei versi citati, come il tracciato linguistico sia sostenuto e sincopato dall'impiego di varie parole sdruciole (su cui l'opportuna digressione di Maccari), soprattutto verbi. Il *flaneur* di Baudelaire poteva procedere nella grande Parigi per passi larghi guidati dal verso lungo dell'alessandrino, anche gli inciampi servivano a produrre poesia. Nell'universo urbano di Testa, i camminatori si muovono a Berlino, Parigi, Venezia, Marsiglia, che, come esprimono bene le fotografie in negativo di Riccardo Bargellini, una per testo, non sono però considerate nella loro essenza storica di città enciclopediche ma come piste e binari dove si muovono i camminatori: «e puntano / sempre

in avanti / come aghi orientati / misurano / magnetici le strade». Automi su rotaie, ma anche comparse di un mondo parallelo (al modo un po' *naïf* del poema dei lunatici di Cavazzoni / Fellini), forse in attesa di un segnale regolatore: «i tratti duri / si tendono / pronti a scattare / a un ordine / un cenno convenuto / se aspettano / qualcuno un segnale / un codice / per ripartire / se pensano / sempre a qualcosa / o fingono». I camminatori non sono il nostro doppio. Forse, ci si può chiedere (come fa Maccari) se «i camminatori con la loro armatura di insensibilità chiedono una reazione *umanistica*». Sono certamente corpi 'senza organi', così che la reazione, con Deleuze-Guattari, dovrà essere 'rizomatica', multipla, piuttosto che genealogica. Certo, a differenza di quelle 'macchine desideranti' che ancora speriamo di essere, le 'macchine camminanti' non sono soggetti libertari, sono condizionati non sappiamo esattamente da cosa o da chi. Però quello che è in gioco è in effetti la risposta (la reazione) del soggetto, si presume a sua volta camminante, che li osserva, la sua capacità di percepire un'eventuale minaccia: «ho provato a guardarli / fissan-

doli / parandomi di fronte / strabuzzano / meccanici gli occhi / si scansano / come di fronte / a un ostacolo / un muro improvvisato / aggiustano / la loro traiettoria / ti affiancano / senza mai dire nulla / e rigidi / in

**GEORGIJ IVANOV, Diario post mortem**, a cura di Alessandro Niero, Ferrara, Kolibris 2013, pp. 124, € 12,00.



Il senso della morte spinge all'essenzialità, alla semplice ancella della bellezza, la poesia del vissuto, dell'inespresso, del rimpianto. La raccolta di liriche *Diario post mortem* di Georgij Ivanov, curata con competenza e finezza da Alessandro Niero per le edizioni Kolibris (Ferrara, 2013), ne è un esempio eloquente, pulsante, nell'inesorabile venir meno delle forze, della memoria, del respiro e della coscienza. Strano destino quello di Georgij Ivanov: poeta in gioventù vicino al futurismo (nell'*Accademia di Egopoesia* di Igor' Severjanin), poi membro dell'*Officina dei poeti* acmeista, fu infine con Vladislav Chodasevič primo poeta, voce contraddittoria e certo non sempre amata, della diaspora poetica russa di Parigi, oggi oggetto di culto di una ristretta cerchia di estimatori. Di lui il lettore italiano conosce qualche lirica sparsa nelle antologie di poesia russa e il romanzo incompiuto *La terza Roma*, affresco cupamente barocco di una Russia in decomposizione negli anni che precedono la rivoluzione. Di lui fecero grande scalpore gli *Inverni pietroburghesi*, congerie di annotazioni, tra memoria e provocazione, sulla vita letteraria pietroburghese; opera che suscitò violente reazioni tra i contemporanei ivi ritratti (tra essi Marina Cvetaeva e Anna

linea retta / ti passano». Ma i camminatori non sembrano pericolosi, sono sfuggenti, come il linguaggio, di cui riproducono, misteriosamente, l'atto fondamentale e sintagmatico del movimento in uno spa-

Achmatova). Opera di grande spessore letterario e d'indubbio carattere innovativo fu infine *La disintegrazione dell'atomo*, 'poema in prosa' che mostra in tutta la sua brusca vividezza il talento di questo poeta e prosatore ancora tutto da rileggere, anche se si deve riconoscere che proprio in Italia di recente di lui si è scritto molto. La riscoperta di Georgij Ivanov in Italia è stata coronata dal numero monografico di «eSamizdat» (2009, VII), curato da Simone Guagnelli, che ha permesso un'inquadratura d'insieme più nitida e articolata di tutto il suo retaggio letterario.

*Diario post mortem* è opera del tutto particolare, anche tipologicamente. Il ciclo fu dettato dal poeta alla moglie, la poetessa Irina Odoevceva, proprio quando la morte si faceva sempre più vicina. Il manoscritto d'autore dunque non ci è giunto e per il complesso delle questioni testuali la testimonianza della moglie è, per così dire, vincolante. E infatti il libro presenta non pochi problemi che, seppur irrisolvibili, il curatore dell'edizione accademica delle opere, Andrej Ar'ev, ha saputo evidenziare, illustrare e problematizzare.

L'edizione italiana, curata da Alessandro Niero, si ricollega ovviamente a quelle scelte di edizione e interpretazione, ma allo stesso tempo offre ulteriori spunti di riflessione attraverso il ricco apparato di note che accompagna le traduzioni. Il titolo stesso della postfazione, *Vita della penultima ora*, appunti sul *Diario post mortem* di Georgij Ivanov, accetta l'ipotesi della genuinità compositiva e d'ispirazione della raccolta. Nel contempo, Niero riesce in modo convincente a punteggiare l'impercettibile linea che cade tra vita e arte, tra vissuto e artisticamente motivato, evidenziando tutto il fascino evocativo delle brevi liriche che scorrono nel testo come brani di confessioni, note, appunti, anamnesi. Il rigore formale e la semplicità possono considerarsi un'evidente prova del rispetto del dettato originale da parte di Irina Odoevceva. L'impianto generale

zio. È il lavoro del poeta-camminatore di esaminare e repertoriare tracciati che non coincidono mai.

(Fabio Zinelli)

della raccolta si staglia con precisione nel lucido ordine delle idee, dei pensieri, che il poeta nell'ora disperata dell'addio riesce a realizzare nella perfezione formale conquistata con leggera eleganza, ma in piena sintonia con il contenuto narrativo sempre immediato e concreto, pur se sospeso in una dimensione metaletteraria.

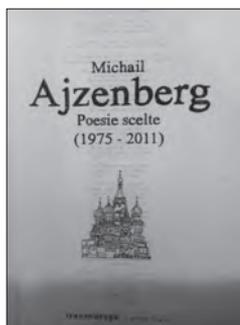
Le brevi liriche, gli appunti in versi, sono colmi di riferimenti, citazioni, legami intertestuali, e allo stesso tempo si sviluppano come brevi riflessioni sul senso della vita e dell'arte. Si veda la seguente lirica: «Tra i rami di oleandro trilla un usignolo. / S'è chiuso il cancello con un colpo lamento. / La luna è rotolata oltre le nubi. E io / termino il mio terreno andare fra le pene, // l'andare fra le pene viste in sogno: / l'esilio, l'amore per te e i peccati. / Ma non dimentico che mi fu fatta la promessa / di risorgere. Tornare in Russia in versi».

In questo breve componimento, che rimanda al testo apocrifo antico russo *Andata di Maria alle pene dell'inferno*, oltre che al tema dell'esilio che Niero collega a una celebre lirica di Evgenij Baratynskij, risulta evidente l'equilibrio creativo tra invenzione letteraria e sentimento, artificio poetico e sensazione espressa nell'attimo fuggente. Questo tratto specifico di tutto il *Diario* (il ciclo verrà pubblicato nella sua pienezza solo dopo la morte del poeta) trova il suo culmine nell'ultima lirica, quasi a sottolineare la raggiunta incarnazione del verbo poetico nella vita che muore: «Parla a me ancora un poco, / prima dell'alba non addormentarti, / già la mia strada volge al termine, / oh, parla con me, tu parlami! // Che il cozzo di suoni squisiti / E la tua voce fiavole e arrotata / sappiano trasfigurare la poesia / l'ultima poesia che ho scritto» (Agosto 1958).

Ivanov morì il 26 agosto del 1958. Per il lettore più attento non sarà difficile riconoscere nei versi del *Diario* – nei quali l'intreccio tra autore, eroe lirico, interlocutore (e forse coautore... nella Odoevceva) si realizza come opera di fine cesello – il rimando alle grandi voci della poesia rus-

sa, in primo luogo Tjutčev e Annenskij, ma anche Puškin e Lermontov, Blok e Marina Cvetaeva. Come il *Diario* fu scritto giorno dopo giorno, negli sprazzi di coscienza e

**MICHAÏL AJZENBERG,**  
**Poesie scelte (1975-2011),**  
a cura di Elisa Baglioni,  
Massa, Transeuropa 2013,  
pp. 144, € 10,00.



Michail Ajzenberg è uno dei poeti russi più interessanti della generazione nata nel dopoguerra e cresciuta in epoca sovietica. Architetto di formazione, ma in primo luogo poeta e critico letterario, Ajzenberg ha coltivato una poesia appartata, intimamente collegata alla grande fioritura del primo Novecento, ma rivissuta attraverso le molteplici correnti sotterranee della cultura russa d'epoca sovietica, dall'ultimo anelito d'avanguardia della scuola degli *oberiuty*, alla poesia concreta del *byt* sovietico incarnata dalla scuola di Lianozovo. In questa prospettiva, eloquente la lirica: «Non è Ofelia con l'erba nei capelli, / vi darò un altro esempio: / un pesce assopito sulla bilancia...» con evidente riferimento ironico al ciclo di Ofelia di Afanasij Fet. Lontano dal minimalismo sperimentale e dal concettualismo che fa propri per capovolgerli i principi della poetica ufficiale sovietica, Ajzenberg, come nota con acume nella sua nota introduttiva Elisa Baglioni, aspira a combinare proprio i modelli letterari del cosiddetto 'Secolo d'Argento' con «l'esigenza di agire sul piano sociale (e politico) della lingua», ispirandosi a quel-

l'ispirazione, così il lettore saprà apprezzarlo giorno dopo giorno, nella saltuarietà della lettura frammentaria, à *rebours*, per coglierne così i tratti di più genuina poesia

la profonda testimonianza di pensiero e poesia che furono i versi di Mandel'stam dei *Quaderni di Voronez*, così complessamente e tragicamente compenetrati anche nel lessico con l'opprimente realtà sovietica.

Ajzenberg è stato a lungo poeta silente: la sua biografia artistica è profondamente radicata nell'esperienza della poesia clandestina, non ufficiale, nel crogiuolo artistico e ideale del *samizdat*. Di lui il lettore conosceva già alcuni testi nelle traduzioni di Paolo Galvagni, Annalisa Alleva e Alessandro Niero. Ora per i tipi di Transeuropa (Massa, 2013) esce la prima raccolta di *Poesie scelte* (1975-2011) nelle accurate traduzioni di Elisa Baglioni e accompagnata in appendice da un breve saggio del poeta stesso, *Per una definizione del sottosuolo*, saggio che, accanto all'introduzione della curatrice che inquadra l'opera del poeta, permette di avere un panorama più ampio sul fenomeno letterario della poesia clandestina russo-sovietica nella quale, come abbiamo accennato, Ajzenberg si è formato.

Dunque, una poesia appartata quella di Ajzenberg, un dettato poetico segnato da linee essenziali, toni meditativi, quasi al limite del silenzio nei toni ascetici, da un impianto di pensiero che rasenta lo stoicismo; una poesia costruita su forme metrico-ritmiche della tradizione poetica classica russa. La critica ha fatto più volte il nome di Vladislav Chodasevič, e certamente il riferimento al poeta della «Pesante lira» è calzante non solo per gli aspetti formali, ma in primo luogo per l'atmosfera poetica generale segnata dall'idea della fine, della mutilazione, della perdita. Ai toni improvvisamente alti nella lirica di Ajzenberg si alternano con amara ironia i quadri della quotidianità, un linguaggio dimesso, quasi in sottovoce, leggero come un sospiro, che si realizza in una musicalità (Elisa Baglioni parla di

e complessità spirituale che solo la semplicità sa nascondere.

(Stefano Garzonio)

«forma di filastrocche») che il poeta Sergej Gandlevskij considera il cammino armonico e non logico che in modo inaspettato e irraggiungibile percorre il senso di sollievo (*oblegčenie*) che caratterizza tutta l'opera di Ajzenberg.

La silloge comprende versi composti tra il 1975 (*Terza raccolta*) e il 2011 (*Affinità casuale*) che offrono un quadro omogeneo e coeso dei principi compositivi e dei tratti tematici della poesia di Ajzenberg. La titolazione delle raccolte è di per sé eloquente. Se nell'epoca pre-gutenberghiana del *samizdat* le raccolte sono semplicemente numerate (terza, quinta, sesta raccolta) e il primo volume a stampa pare avere il carattere di un resoconto (*Indice dei nomi* del 1993), poi le raccolte segnano con precisione l'evolversi tematico e intonativo della voce di Ajzenberg, dalla nostalgia di *Oltre Krasnye Vorota* del 2000, alla ricerca di se stesso in *A un metro da noi* (2004), fino a *Massa diffusa* del 2008, già nel titolo riferimento a quel complesso di forze primigenie di cui la poesia è caotica articolazione. Una poesia quella di Ajzenberg che al livello iconico si realizza in modo complesso e inatteso: «Un lago fitto d'erba / segue la danza delle zanzare. / Il giorno è una garza stesa sul viso / la sera – un'umida benda», o ancora: «La morte oggi è infusa nello zucchero...». Il narrato lirico si dipana così ora in una Mosca familiare, ora iriconoscibile, con improvvisi riferimenti ad altre dimensioni temporali e spaziali, come il museo etrusco di Villa Giulia. Proprio Roma è presente fin dai primi versi, nello spazio e nel tempo contrapposta alla Mosca sovietica: «Da dove viene? Da là di certo. / La foto porta i saluti di qualcuno. / Viene da là, da Roma città / cartamodelli di miracoli...». E di quei miracoli la poesia di Ajzenberg si nutre.

(Stefano Garzonio)

**CAMILLA MIGLIO, La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann,** Macerata, Quodlibet 2012, pp. 174, € 22,00.



Cosa cercava, e cosa trovò, Ingeborg Bachmann quando nell'agosto del 1953, nel giorno della festa di San Vito sbarcò a Forio d'Ischia, seguendo un invito di Hans Werner Henze? L'amico compositore si era trasferito in Italia per sfuggire l'atmosfera restauratrice e bigotta della Germania di Adenauer, ma anche i dettami ascetici della scuola musicale di Darmstadt. Il canto che risuonava nelle feste meridionali, come quella di San Vito a Forio, ma anche nei vicoli, e nel San Carlo di Napoli, gli assicurava una libertà nuova, al di là delle strettoie sperimentaliste dell'avanguardia, una rigenerazione.

Ingeborg Bachmann, in stretta sintonia con l'amico, trovò nel meridione un nuovo slancio, sia per la sua vita che per la sua poesia. È una svolta importante, che la critica – da Hans Höller a Rita Svandriik, da Fabrizio Cambi a Antonella Gargano, a Luigi Reitani... – non ha mancato di rilevare e che Camilla Miglio ora indaga nel suo nascere e svilupparsi attraverso l'analisi serrata delle poesie a tema italiano nella seconda raccolta poetica bachmanniana, *Invocazione all'Orsa Maggiore*, pubblicata nel 1956. La struttura musicale di questo saggio è modulata – in felice sintonia con la centralità che proprio con l'arrivo in Italia la musica assume nella riflessione e nella pratica poetica di Ingeborg Bachmann – in un «preludio», quattro «movimenti» e un «congedo». Nel quarto movimento «Il morso della creatura artista» ci introduce anche a delle «voci sorelle» – Gaspara Stampa, Maria Callas, Tosca, Lenora... – che testimoniano come l'intreccio voce femminile italiana/

poesia/melodramma sia centrale anche per le liriche degli anni 1962-64. E come sia rimasto un nucleo fondamentale della grande tarda prosa bachmanniana (dove però viene ampliato, e anche relativizzato, grazie a uno sguardo autoriale che non si vieta più il comico).

Ma andiamo con ordine: nel «Preludio. Cercando un altro sud» la poesia *Manovre autunnali* (1952) indica l'atmosfera narcotizzata, di irresponsabilità politica, che la Bachmann respirò all'inizio della sua carriera poetica non solo nella sua natia Austria, ma anche in Germania, dove – grazie alla sua apparizione al Gruppo '47 – raggiunse una grande notorietà: «Partiamo, in viaggio! Sotto cipressi / anche palme o in giardini d'aranci / a prezzi stracciati guarderemo tramonti / senza eguali! [...] Il tempo fa miracoli. Ma se ci importuna, / bussando, la colpa: spiacenti non siamo in casa.»

Il viaggio a Ischia, da Henze, è «una partenza diversa da quella 'ir-responsabile' di chi lascia le domande della storia in evase» (p. 25), è diversa anche da quella di molti intellettuali tedeschi che in quegli anni lasciarono la Germania con un impeto politico più responsabile. Il sud della Bachmann non è quello della tradizione tedesca classica inaugurata da Goethe, perché «alcuni aspetti della sua ricerca estetica battono in modo originale piste italiane coeve al suo periodo di permanenza 'a sud' (1953-1973): oltre alle [...] ricerche etnografiche di Ernesto De Martino, lo sguardo 'mitico' sul sud che avrebbe sviluppato, più in là, Pier Paolo Pasolini» (p. 26). Proprio nel seguire attentamente e con grande sensibilità le affinità tra il pensiero e le opere di questi due così decisivi intellettuali italiani e i luoghi e le immagini di un sud ctonio, tellurico, 'magico' che la Bachmann canta nelle sue poesie di quegli anni, sta uno dei principali motivi di interesse dello studio di Camilla Miglio. Tracce di questo sud – agito da forze profonde, terra di tarantole e di vipere, dove nessuno può dirsi padrone di sé – vengono individuate anche in alcune poesie e prose del periodo più buio di Ingeborg Bachmann (dopo la separazione da Max Frisch nel 1962), ma anche oltre.

Nel primo movimento, «Il morso della vipera», viene analizzata, con grande finezza, la poesia *Das erstgeborene Land*

(*La terra prima*, 1956), che apre la terza delle quattro sezioni del volume *Invocazione all'Orsa Maggiore*, e che introduce alla tematica italiana grazie ad una produttiva interazione tra poesia e memoria culturale inscritta nei luoghi vissuti. L'imperativo («Oh chiudi / gli occhi chiudi! / Premi la bocca sul morso!») «è interiore, appartiene all'io lirico, ma è anche manifestazione sonora della terra primigenia, della sua luce e del suo buio. È già canto della terra» (il riferimento è a *Das Lied von der Erde* di Gustav Mahler, tanto amato dalla Bachmann). Il finale («Là mi accadeva la vita. // Là non è morta la pietra. / Rapido sguizza lo stoppino, quando lo sguardo l'incendia») indica con una pietra, «nel suo stato magmatico: fuoco liquido, lava», l'occhio della poetessa (p. 47). Il morso della vipera è (come quello della tarantola, nella poesia *Apulia*) «necessario punto di contatto con gli strati profondi dell'Italia intesa come territorio simbolico di genesi». Apre a forme estatiche del mondo antico, «tempo anteriore, mondo preclassico, dionisismo, arcaico ma ancora vivo nell'oggi: Ernesto De Martino stava appunto lavorando su questi temi e materiali negli anni in cui Bachmann scriveva» (p. 48). E, probabilmente, la Bachmann lesse le sue *Note di viaggio* (in Lucania e Puglia), pubblicate nel 1953 su «Nuovi Argomenti». Così, dato che questa terra italiana è primigenia e simultaneamente primigenita, Camilla Miglio propone infine molto suggestivamente di tradurre il titolo *Das erstgeborene Land* con *Terra mia prima*.

È nel secondo «movimento», «Il canto della terra», che si dispiega tutta la ricchezza della lettura di Miglio, che contamina fruttuosamente il ciclo «Lieder von einer Insel» (1954) con molteplici intertesti: quelli bachmanniani, dell'amico Henze, e di teorici affini: il Barthes dei *Frammenti di un discorso amoroso*, l'Agamben di *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, e, naturalmente, De Martino, Pasolini, Elsa Morante...

Leggendo questo ciclo come palinsesto (nel senso di Genette), e insieme come una partitura musicale, prende forma una «composizione» (termine centrale per la scrittura bachmanniana) della memoria culturale di Ischia. In questo atto «estetico, etico e politico in grado di ricordare l'arcaico, il profondo, con il qui e l'ora», ritroviamo le motivazioni di Elsa

Morante, Pasolini, Sandro Penna e dello stesso Henze che, come afferma nella sua autobiografia, nel lavoro suo e di questi amici vedeva la volontà «di risvegliare nei lettori colti l'attenzione per la cultura popolare, e del popolo per le proprie radici» (p. 60). (Radici della grande cultura mediterranea meno contaminate dal fascismo / nazismo che non la cultura contadina tedesco-austriaca, e che perciò permettevano un rapporto con la «cultura popolare» che nelle terre germaniche era quasi impossibile).

Camilla Miglio decostruisce sapientemente questi palinsesti, questi *Canti*, in seguito musicati da Henze. Sono un 'discorso amoroso in frammenti' che parla della relazione contingente, impossibile, tra la poetessa innamorata e il suo amico omosessuale, ma sono anche la memoria della festa a Forio d'Ischia, di riti religiosi-pagani, di vulcani e terremoti, di morte e rinascita. E particolarmente interessanti risultano le pagine sul «ritmo» della poesia inteso come «traduzione del ritmo musicale che a sua volta traduce una memoria culturale arcaica» (p. 78), e la sottolineatura della differenza di questi *Canti* rispetto all'altra opera della Bachmann, sempre del 1954, dove l'isola è protagonista: il radiodramma *Le cicale*. Il radiodramma «marca l'inconsapevolezza nella quale le cicale del mito platonico sono state nello stesso tempo salvate e punite dal dio. I *Lieder* [...] hanno invece una progressione verso l'utopia, pur negativa, dell'emersione di memorie profonde» (p. 84). Perché la musica la memoria non la spiega, «non 'parla di memoria', ma la lascia accadere», come per gli antichi i misteri non si dovevano divulgare, ma – e qui Miglio si rifà ad Agamben – «danzarli via, o fuori».

Il terzo movimento («Il morso della tarantola») è dedicato alla poesia *In Apulien*, che, con le sue rime incrociate (a differenze dei tanti versi non rimati ricalcati sul modello della litania nei *Canti*) si rifà alla tradizione poetica tedesca, in particolare ai *Ghazal* di August von Platen (p. 101). È qui che la tarantola diventa segno di

uno stato finale estatico: «l'occhio lacrima olio, spalancato / e il papavero s'accascia inebriato, / sotto le tarantole è tutto un tramestare» («von Taranteln überrannt»). Avvicinando questa poesia alle *Note di viaggio* del 1953 di De Martino – dove viene riferito un racconto orale di una contadina su un 'furto di latte' da parte di un mietitore che, passando accanto una giovane sposa le invidia il turgido seno – Miglio sottolinea però anche la differenza tra il nucleo del lavoro etnografico di De Martino – che dovrebbe servire a «conferire a ricordi, esperienze, pensieri 'una durevole energia unificatrice della presenza, un mantenersi a lungo nell'impegno e nella profondità dell'ispirazione' che viene dall'esperienza consapevole dei luoghi e delle figure, della tradizione e dell'immaginario a quei luoghi indissolubilmente legati, tanto da fornire una chiave del profondo e fluido rapporto tra l'umano e il proprio *oikos*» – e la coscienza, da parte della Bachmann, dello spezzarsi di questo rapporto (p. 106).

Il serrato confronto con le vaste riflessioni teoriche di Ingeborg Bachmann sul rapporto poesia-musica-voce si coniuga nel quarto movimento (*Il morso della creatura-artista*) con l'apparizione – nel periodo più cupo della sua vita – delle 'sorelle artiste': Gaspara Stampa, Maria Callas, Eleonora Duse, tutte legate dal loro esprimersi con la voce, tutte lette dalla Bachmann come figure di creaturalità e arte, sospese tra speranza e disperazione. Nelle poesie pubblicate postume – come *Alla più umile, alla più umana, alla più sofferente; Il codice penale. Gaspara Stampa; Un'altra notte senza vederlo; Sulla terrazza più alta* – compaiono la poetessa veneziana Gaspara Stampa con il suo motto «Vivere ardendo e non sentire il male» e la pucciniana Tosca, che odia e uccide il perfido Scarpia. Tosca rimanda alla Callas, che aveva colpito la Bachmann già nei primi anni cinquanta, ma che entra nella sua poesia solo in questo periodo: è l'usignolo che nella fiaba di Andersen viene contrapposto, come portatore di un canto vero, all'usignolo meccanico. A ragione vie-

ne sottolineato il «discorso politico cifrato» al quale questa figura rimanda: Pasolini sceglie proprio la Callas per impersonare la sua Medea e i due amici Bachmann e Henze nella voce di Maria Callas sentono «una voce che viene da un altro secolo», da quell'Ottocento nel quale, dopo le guerre napoleoniche, le primedonne belcantistiche costituivano una rivalsa politica del popolo italiano (p. 117).

Nei versi di queste poesie, che la Bachmann non volle pubblicare, Camilla Miglio vede «il tentativo di trovare un nuovo linguaggio poetico», un linguaggio 'impuro', vicino alla voce naturale, come il belcanto, e come questo lontanissimo «dalla perfezione della musica seriale e della poesia sperimentale» (p. 139). Tentativo che indica di nuovo una via ctonia, «lo sprofondare di chi canta, danza, scrive, permette alla voce (e solo a quella) di restare in superficie, e testimoniare l'impossibilità di una presenza del corpo nella bellezza» (p. 140). Ma questo pessimismo, questa assenza di conforto, Camilla Miglio li segnala anche nei *Canti lungo la fuga* del 1956, il ciclo di chiusura dell'*Invocazione all'Orsa maggiore*, che appare così come un'anticipazione, o come un segno della continuità intellettuale-poetica della Bachmann.

Nel «Congedo», Camilla Miglio scopre i segni del «mistero meridionale» anche in poesie che si spingono più a sud, nel continente africano, come *Sempre bianco e nero*, e nelle prose degli anni cupi, come *Il libro Franza*: «Si percorre, nella ricerca bachmanniana del sud ctonio, una anabasi della quale non vediamo il compimento, ma solo vie tracciate e nascoste, sentieri interrotti, un'umanità dispersa» (153). Camilla Miglio, e non potremmo desiderare guida più sapiente e più partecipe, sa condurci con mano sicura nei misteri, nelle tensioni, nelle emozioni di questo drammatico viaggio, che è un momento centrale, finora non indagato, della poetica bachmanniana.

(Maria Luisa Wandruszka)

**H.D., Fine al tormento.**  
**Ricordando Ezra Pound,** a  
 cura di Massimo Bacigalupo,  
 Milano, Archinto 2013,  
 pp. 253, € 20,00.



Siamo nella primavera del 1958 e il Ministero di Giustizia americano sta prendendo una decisione sul caso Ezra Pound. Dal dicembre del 1945, Pound è detenuto nel manicomio giudiziario di St. Elizabeths, vicino a Washington, incriminato per tradimento e antisemitismo a seguito delle sue trasmissioni *Europe Calling! Ezra Pound Speaking!* da Radio Roma in sostegno al Fascismo e contro l'intervento degli Alleati. Dichiarato infermo di mente, forse per evitargli l'ergastolo, Pound è diventato ora una figura di poeta incarcerato sempre più discussa e scomoda per la cui liberazione preme la comunità letteraria americana. Oppure siamo all'inizio del Novecento, nei pressi di Filadelfia, dove il giovane Pound legge libretti romantici e scrive versi per la sua giovane amica e fidanzata Hilda Doolittle prima che ambedue, eccentrici e poco adatti ad una vita regolare, salpino per l'Europa e si ritrovino a Londra nel 1912. Siamo dunque anche nella sala da tè del British Museum e Hilda viene trasformata in «H.D. - Imagiste», per volontà e mano di Pound che sigla così le poesie che lei gli ha mostrato per inviarle alla rivista «Poetry» di Chicago lanciando la vita poetica di una grande modernista e un fortunato movimento letterario. Ma soprattutto siamo nella stanza dell'analista Erich Heydt nella clinica psichiatrica Küsnacht, presso Zurigo, dove H.D. vive dal 1953 e, frammento dopo frammento, compone nell'arco di cinque mesi un memoriale in forma di diario per ricostruire la lunga amicizia con Pound nel momento in cui il suo volto, ormai vecchio, appare sulla stampa internazionale. Le voci, i tempi e i protagonisti si sovrappongono e si mescolano in *Fine al tormento*, il libro che racconta una vecchia storia in flash back sollecitati

dalle incalzanti domande dello psichiatra. Nel suo inconfondibile stile lirico H. D. compone così un puzzle, un quadro suggestivo dettato dal recupero di fatti e emozioni, di elementi che continuano a ritornare insistenti nella memoria e nella scrittura, si trasformano e si intrecciano in un affascinante divagare della mente fra passato e presente.

Il diario-memoriale inizia il 7 marzo del 1958: «Neve sulla sua barba. Ma non aveva la barba allora. Neve soffia giù da rami di pino, polvere secca sull'oro rosso...». L'occasione che fa scattare la molla del ricordo è l'articolo di un giornalista, David Rattray, che nel 1956 intervista Pound nella sua stanza al St. Elizabeths, ormai divenuta una saletta di incontri dello scrittore con artisti più giovani, amici, familiari e collaboratori, e ne pubblica un ritratto in tono distaccato e non sempre lusinghiero mettendo in evidenza il suo corpo di settantatreenne, i suoi capelli ora «tutti bianchi e radi». Parte proprio da questa nota fisica la narrazione di H.D., tradotta però nella sua lingua visionaria e musicale fatta di immagini concrete e cristalline. Il caso Pound sfuma nella vita privata. Il ritratto del poeta che compone Hilda è tutto intimo, un personale, affettuoso e quasi giocoso recupero del ragazzo che lui era all'inizio del secolo e della ragazza che era lei, alla scoperta della sua identità femminile e sessuale. Se Rattray parla delle mani «callose» di Ezra, del suo viso «ruvido» e delle sue caviglie «grosse come quelle di un atleta», H.D. smonta questa descrizione proponendo la sua versione: «Sono pochi ormai quelli che sanno che aspetto aveva allora. C'è qualcosa di un [...] Swinburne rossastro, se il suo corpo fragile fosse mai maturato [...] Sembra essere rientrato istintivamente, di scatto, nella vita di tutti i giorni. Mi trascina fuori dalle ombre». Ma ecco che la voce dello psichiatra entra nelle sue divagazioni, anch'egli avido di memorie e del passato della sua paziente, 'punzecchiando' il suo Ezra «fino a stanarlo». «Ma deve scrivere su di lui», la esorta. Ma «quello che scrivo a loro non piace», replica Hilda. Per lei «parlare e pensare a Ezra crea un legame umano, umanizzante». È questo legame che la riporta alla casa di Filadelfia, ai loro primi baci «sul grande acero del nostro giardino», le ricorda l'ostilità verso Pound dei suoi genitori e delle sue amiche, recupera schegge di vita vissuta e frammenti

di frasi, il loro amore per l'esoterismo e la mitologia, il desiderio di evasione: «Devi venire via con me, Driade», grida ancora la voce di Pound nella sua memoria.

Una volta iniziato il processo, ora che il dottor Eric Heydt le ha «iniettato Ezra, infilzando[le] la siringa nel braccio», la trama corre da sola, un contenuto tutto emotivo di una vecchia che si rivede adolescente davanti al giovane poeta che avrebbe cambiato la sua vita. Sullo sfondo della loro storia di allora appaiono le persone che via via entravano nella loro vita. H.D. scruta oltre il sipario della memoria per vedere sempre più in là e profondamente perché il suo metodo psicanalitico non è poi tanto «un processo del ricordare ma quasi [...] del manifestare». Si manifestano anche le persone che Rattray racconta nel suo articolo, anch'esse rilette in chiave personale: la stravagante pittrice Cheri Martinelli che il giornalista incontra nella stanza di Pound in cui Hilda si rivede; Marcella, la ragazza texana che accompagna Pound e la moglie in Italia dopo la scarcerazione, l'amico professore di Yale e consulente letterario, Norman Holmes Pearson, ed altri ancora. A Pearson H.D. affida la chiusura del memoriale riproducendo fedelmente il suo racconto del saluto a Pound a bordo della *Cristoforo Colombo* che il 1° luglio 1958 l'avrebbe riportato in Italia, e il gesto istintivo con cui gli consegna una rosa gialla 'da parte' di H.D.

La competenza di Massimo Bacigalupo, che cura il volume (come aveva curato la precedente edizione del 1994) ci guida con una puntuale introduzione e utili note esplicative. Questa nuova pubblicazione di *Fine al tormento* include anche l'articolo di Rattray e un manipolo di lettere che Pound scrive dall'Italia a H.D. dopo aver letto il memoriale nel 1959. Come osserva Bacigalupo, il soggetto del racconto qui esce dal quadro per dire la sua e correggere la storia romanizzata dell'amica nel suo altrettanto inconfondibile stile e con altrettanto affetto. Per completare il quadro, questa nuova edizione propone anche *Il libro di Hilda*, le circa 26 poesie che il ventenne Pound scrisse per l'amica quando si frequentavano a Filadelfia, una giovanile e romantica raccolta di sapore classicheggiante che però già annuncia alcuni temi della sua produzione maggiore.

(Antonella Francini)