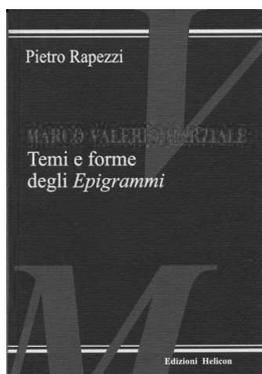


RECENSIONI

a cura di:

GIANFRANCO AGOSTI, Università di Udine (Poesia classica); MARTHA L. CANFIELD, Università di Firenze (Poesia ispanoamericana); PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia anglofona post-coloniale); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); NICCOLÒ SCAFFAI, Università di Siena-Arezzo (Riviste e strumenti di comparatistica); LUCIA VALORI, Liceo Pascoli di Firenze (Poesia spagnola); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

PIETRO RAPEZZI, **Marco Valerio Marziale. Temi e forme degli Epigrammi**. Arezzo, Edizioni Helicon 2008, pp. 144, € 15,00



Pietro Rapezzi è nome noto ai lettori di questa rivista, che nel 2001 ha ospitato alcuni suoi saggi inediti di traduzione da Marziale con una bella presentazione di Antonio La Penna («Semicerchio» XXIV-XXV, pp. 79-83): una selezione di nove epigrammi che seguiva, a distanza di qualche decennio, le prime prove di traduzione da Catullo, Fedro, Virgilio, oltreché dallo stesso Marziale, risalenti agli anni '60. Il titolo della premessa, *Marziale sulla riva etrusca*, alludeva alla biografia del traduttore (Bibbona, Pisa, Cecina sono i luoghi in cui Rapezzi è nato, si è laureato in lettere classiche, ha insegnato e vive, intrecciando all'interesse per l'archeologia locale quello per la poesia latina), ma ammiccava anche alla congenialità tra traduttore e autore, tra la tendenza toscana all'arguzia e il gusto per il «fulmen in clausula» tipico dell'epigrammista spagnolo: «Da buon toscano, Rapezzi gusta innanzi tutto nel suo poeta la brevità arguta e tagliente, cioè gli epigrammi dalla *pointe* inattesa e fulminante» (così La Penna, p. 79).

La predilezione per l'epigramma scommatico è evidente anche nella pre-

sente raccolta, dove una buona metà delle 45 traduzioni è dedicata a componimenti d'ispirazione comico-satirica, luogo privilegiato dell'arte mimica e caricaturale del poeta di Bilbili. Non manca tuttavia l'attenzione al Marziale degli affetti e della tenue vena malinconica di ascendenza oraziana, come già notava La Penna e come sottolinea Rapezzi nel primo capitolo dell'introduzione («Profilo di Marziale», pp. 7-20), dove esprime la necessità di comporre un profilo più sfaccettato e insieme unitario del poeta «che tenga conto di quella ambivalenza perennemente irrisolta, anziché divaricare e isolarne i termini, come è stato fatto da larga parte della critica, che ha finito per operare un'irriducibile dicotomia tra l'autore degli epigrammi comico-satirici e quello degli epigrammi seri» (p. 7 s.). Coerentemente con questa impostazione nel secondo capitolo introduttivo («Temi e forme degli Epigrammi», pp. 23-63) viene presentata la varietà tematica e tipologica dell'epigramma marzialiano, che è ben rispecchiata nella selezione dei testi tradotti: epigrammi comico-satirici (I 43, 47, 64; II 15, 27, 33; III 44, 45, 98; IV 5; V 44, 76; VI 59, 74; VII 92; VIII 69; IX 46, 69; X 8, 91; XI 77; XII 28 [29], 32); riflessioni di tipo filosofico-sentenzioso sulla vita (I 15; III 37; XI 56; XII 13); epicedi (V 34, 37; XI 91); paesaggi urbani in contrapposizione a spazi naturali di idillica semplicità agreste, spesso identificati con una Spagna mitica da età dell'oro, su cui vd. anche X 96 tradotto in «Semicerchio» 2001 (I 49; III 38; IV 55, 64; XII 57); il lamento sulle difficoltà di vita del *cliens* a Roma (I 59; III 7, 60; X 74, 76, 82); affettività e amicizia (VI 11; IX 52; ma vd. anche IV 64); polemica letteraria (IX 50; X 4).

Le traduzioni qui raccolte sono in massima parte inedite e della breve silloge del 2001 un solo epigramma è riproposto (III 44). La selezione copre tutti i 12 libri di epigrammi (particolarmente

numerose le traduzioni dai libri I, III e X), mentre si nota l'assenza di componimenti encomiastici e del *Liber Spectaculorum*, nonostante il rilievo dato nell'introduzione (pp. 54-63) al tema della celebrazione imperiale, attualmente molto studiato, ma sicuramente più lontano dalla nostra moderna sensibilità. L'ampia e informata introduzione, corredata da una buona bibliografia che si arresta però al 2000, mostra che Marziale non è stato per Rapezzi solo banco di prova per il suo spiccato interesse nei confronti della traduzione poetica, ma anche oggetto di seria riflessione critica.

Indipendentemente dalla varietà metrica 'controllata' di Marziale (distici elegiaci, faleci, scazonti e pochi altri metri), Rapezzi adotta per la sua traduzione in versi l'endecasillabo sciolto, con qualche rara eccezione: alternanza di settenari e endecasillabi (talora collegati dalla rima) in I 47, V 76, VIII 69 e X 91; settenari (con rima abbc) in X 8; due sestine di endecasillabi (con rima ababcc) in VI 59. Il frequente uso dell'*enjambement* contribuisce alla duttilità dell'endecasillabo e lo modella su un *sermo* piano e colloquiale che ci restituisce la vivacità del poeta latino, attenuando – come notava La Penna – «l'eleganza letteraria, che in Marziale si nutriva parecchio della poesia augustea» (*art. cit.*, p. 80). Solo raramente la costrizione del metro induce a qualche durezza, come nel verso finale del famoso «Epicedio per Erotio»: «né le sii grave, o terra: a te fu lieve» (V 34, 9 s. *nec illi, / terra, gravis fueris: non fuit illa tibi*).

La traduzione è generalmente fedele al testo senza perdere in fluidità e vivacità, non elude le difficoltà con scorciatoie semplificanti, né indulge a cambiamenti arbitrari, con solo qualche rara e garbata concessione al travestimento modernizzante (vd. la chiusa di XII 57: «Quando più non reggo / allo stress, mi ritiro un po' in campagna») o al colorito toscano (vd. nella vivace traduzione di I

43 «E neppure di quello ci hai ammanito / un brincellino», a proposito del misero cinghialino imbadito da un patrono spilorcio). La crudezza espressiva, che Marziale si sente in dovere di giustificare fin dall'epistola prefatoria del I libro come elemento irrinunciabile del genere epigrammatico (*lascivam verborum veritatem, id est epigrammaton linguam*), è opportunamente mantenuta dal traduttore nei brani che costituiscono un piccolo specimen del linguaggio diretto e disinibito del poeta latino (II 33, III 98, IX 69): il confronto tra la resa di Rapezzi di III 98 («È così magro il tuo culo, Sabello, / che potresti inculare con il culo») e quella ottocentesca di Pio Magenta, la cui pur coraggiosa traduzione integrale di Marziale è stata recentemente riproposta da Paolo Mastrandrea nei «Diamanti», Roma, Salerno Editrice 2006 («Quanto sia scarno il tuo seder tu vuoi, / ch'io, Sabello, ti dica? / Usarlo per tu-racciolo tu puoi»), mostra come alla fedeltà della linea sintattica (struttura domanda-risposta, sentita evidentemente un po' artificiosa) il traduttore moderno preferisca la fedeltà lessicale, rispettosa della norma di non *castrare... libellos* (I 35, 14).

Notevole anche l'attenzione a rendere il fitto gioco di parallelismi dell'originale, come risulta dalla traduzione di III 44, dove si prende di mira Ligurino, evitato da tutti perché *nimis poeta* (vv. 10-6):

*Et stanti legis et legis sedenti,
currenti legis et legis cacanti.
In thermas fugio: sonas ad aurem.
Piscinam peto: non licet natare.
Ad cenam propero: tenes euntem.
Ad cenam venio: fugas sedentem.
Lassus dormio: suscitatus iacentem.*

Quando sto in piedi tu leggi, tu leggi
quando siedo, quando corro tu leggi,
tu leggi quando caco. Mi rifugio
ai bagni: odo squillare la tua voce.
Vado in piscina: non riesco a nuotare.
M'affretto a cena: non mi fai passare.
Mi siedo a cena: mi obblighi a fuggire.
Stremato prendo sonno: mi fai alzare.

Il doppio chiasmo dei vv. 10-11 è fedelmente mantenuto, mentre il complesso omeoteleuto chiasmico dei participi è in parte reso spostando «leggi» alla fine e all'inizio di verso; l'alternanza di infinito e triplice participio con omeoteleuto in clausola ai vv. 13-16 è resa alternando la rima dei quattro infiniti in fine di verso, in modo da conservare *variatio* e ritmo incalzante. In altri casi il ricorso al più breve settenario consente di sottolineare la suddivisione in emistichi e il gioco di oppo-

sizioni che le cesure conferiscono al distico elegiaco (X 8):

*Nubere Paula cupit nobis, ego ducere Paulam
nolo: anus est. Vellem, si magis esset anus.*

Paola vuole sposarmi,
ma io non voglio lei:
è vecchia. La vorrei,
se fosse ancor più vecchia.

Particolarmente felice è la traduzione di I 15, accolta anche nel volume curato da Anna Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni 2004:

*O mihi post nullos, Iuli, memorande sodales,
si quid longa fides canaque iura valent,
bis iam paene tibi consul tricenisimus instat,
et numerat paucos vix tua vita dies.
Non bene distuleris videas quae posse negari,
et solum hoc ducas, quod fuit, esse tuum.
Expectant curaeque catenatique labores,
gaudia non remanent, sed fugitiva volant.
Haec utraque manu complexuque adsere toto:
saepe fluunt imo sic quoque lapsa sinu.
Non est, crede mihi, sapientis dicere 'Vivam':
sera nimis vita est crastina: vive hodie.*

O Giulio, che a nessuno degli amici sei secondo, se valgono qualcosa una lunga fiducia, un patto antico, ormai t'è presso il sessantesimo anno e la tua vita tuttavia non conta che pochi giorni veri. Non fai bene a differire ciò che la fortuna potrebbe, poi, lo vedi, rifiutarti: stima tuo solo quello che hai goduto. Dolore e affanni senza tregua incalzano; le gioie non si fermano, ma passano fuggiasche a volo. Lesto lesto afferrale con l'una e l'altra mano, al petto stringile con tutta la tua forza: anche così sgusciando via leggere si sottraggono spesso all'abbraccio più tenace. Credimi: dire «Vivro» non è da saggio: vivere domani è troppo tardi: vivi oggi.

Notevole è la sintonia del traduttore con gli accenti personali e le modalità espressive del poeta antico: Rapezzi sa rendere il fluire dei pensieri e la rapida fuga dei *gaudia* con la fluidità dell'endecasillabo ricco di *enjambements*, ma si rivela anche fine interprete dell'ideale marzialiano della 'vera vita' – alla cui luce viene originalmente rivisitato il motivo del *carpe diem* – nel chiosare il nesso *paucos... dies* («pochi giorni veri») ed esplicitare tutta la pregnanza del v. 4. In questo caso l'atemporalità del soggetto, che comporta una virtuale tendenza all'identificazione e annulla la distanza tra antichi e moderni, rende forse

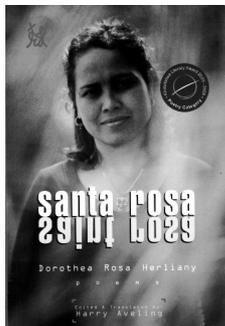
meno arduo il compito del traduttore; ma risultati pregevoli si riscontrano anche in settori più 'impervi', come quello della polemica letteraria ovviamente legata al contesto culturale dell'epoca. Si veda, infatti, l'efficace resa dell'epigramma X 4, che Rapezzi intitola *La poesia specchio della vita*, famoso manifesto antimitologico e antiretorico in nome di una letteratura viva e naturale:

Tu che di Edipo leggi e di Tieste ottenebrato, di Medee e di Scille, che cosa leggi se non mere favole? A quale scopo correre dietro a tali fandonie? Leggi quello, di cui la vita possa dire: «È mio». Non Centauri, non Gorgoni, né Arpie qui troverai: nel mio libro c'è l'uomo.

E dell'uomo e scrittore Marziale questo saggio di traduzione ci restituisce un quadro vivo e attuale, che tocca molte corde della sua variegata poesia; un quadro che la pubblicazione di tutti gli inediti – Rapezzi ha tradotto circa trecento epigrammi (vd. La Penna, *art. cit.*, p. 80) – renderebbe ancor più ricco, estendendosi forse anche a tematiche qui assenti, come la poesia encomiastica o la celebrazione dell'eros nei suoi molteplici aspetti di sublimazione e degradazione. In ogni caso, le indubbie doti di gusto e sensibilità del traduttore, la sua non comune sintonia col poeta antico rendono auspicabile il proseguimento di un'operazione che partecipa significativamente del recente e vivace interesse per un autore a lungo 'snobbato' dalla critica e qualificato come 'minore', ma che il fervore di studi degli ultimi decenni sta ampiamente riscattando. Questa nuova fortuna di Marziale e della forma 'breve' dell'epigramma (in un'epoca che si misura quotidianamente con la 'brevità' degli sms) trascende evidentemente la cerchia di specialisti: lo dimostra Rapezzi, che sa rendere fruibile la complessità e ricchezza del poeta latino per un più vasto pubblico di lettori, un pubblico di 'convitati' e non solo di 'cuochi-grammatici', proprio come sarebbe piaciuto al suo autore (IX 81).

(Silvia Mattiacci)

DOROTHEA ROSA HERLIANY, **Santa Rosa**, edited and translated from Indonesian by HARRY AVELING, paintings by Mella Jaarsma, Jakarta, IndonesiaTera 2006, Rp 35,000 (approx. € 1,80)



*an old man opened a window
for my unworldly children. His naked eyes
asked for simple innocence.
the small girls had only their smiles,
something they had not yet
fully learned from life.*

I met Harry Aveling in July 2009, during a conference in Translation Studies held at Monash University, in Melbourne. We spoke about the conference, asked about each other's research interests, and exchanged ideas on the panels attended. Harry's interest and expertise in Indonesian literature, his activity as an English translator, his profound erudition, and his inquisitive eyes fascinated and inspired me. Sipping my coffee, I felt I had had quite an encounter.

The next day, Harry handed to me a slim book that he had edited and translated three years earlier. It was a collection of poems written by the Indonesian poet Dorothea Rosa Herliany. Harry suggested that I might have enjoyed these verses and the illustrations attached to them.

That night, I first read Herliany's poetry. The strength of her language and the sexuality of her images struck me immediately. The way in which Herliany talked about herself, her body, and her suffering through sexual imagery was familiar to me. In her poems, womanliness, feelings, pain, pleasure, and memory are intimately connected. Language and sex are reciprocal metaphors.

*my gigolo,
suck my nipples in your restlessness,
stab my vagina with your careful plans
[of death.
I will weave you a necklace of pythons
and stinging scorpions. I will watch time
[freeze
and be happy. The deer screams
under the leopard's hungry breath.*

*to exhaust the burning
of my tiny wound.*

*stab me
again and again.*

To me, what makes Herliany resort to sexual imagery, what obsesses her, and what compels her to connect sex, language, and creation is her being a woman, an artist, an oral traveller; and a poet in translation. Sex adds force to her poetry. Her poems are coarse yet feminine, nasty yet pure. Her work challenges presuppositions, and not contradictions.

*like a piece of cold meat I am burned
[by an electric current
passing through my trickling blood.
and the scream of my neck as a deadly
[wound opens.
the fifteen millimetre glass walls of the
[noisy city
crack. I make my way through the brief
[pain,
crawling to a dark hole full of light.*

Herliany accumulates strong sequences of images. Suffering is the juice of life, and the engine of her poetry. The series of sounds hits me like an electro track. Everything is flesh, open, red, quick, and noisy. She smacks me violently, like a sudden loss.

*I met you on no particular page
in a book of a thousand predictions.
walking through a story,
stuttering the words of a mantra
weeping in the language of prayer.*

Time and memory set the tone of Herliany's poetry. Experiences are layered and intricately blurred, yet neat and coherent. The poet is travelling across life as a ghost of herself, as a shadow of truth and remembrance. I am not a spectator, but a participant to her distance. In the genital atmosphere of her poems, I wander and enjoy, letting her verses create a sediment over my own memory, on my own future body, language, and religion.

*jesus crucified me on golgotha long ago
and buried my heart in the land of
canaan.*

*my desire turned to ash in sodom and
[gomorrah.
my love was trampled by thousands of
[travellers
across the gobi desert.*

The imagery of travel that imbues Herliany's poetry appears as a reflection

of her physical journeys across countries, cultures, and cities. Each poem ends with the place and year where it was composed, as a signature in a travel diary. A multiplicity of references to Christianity, Indonesian religiosity, geographic translations, and mental associations reflect a physical and poetic wandering, in which toponyms are spiritual paratexts.

Herliany's poems are complemented by a series of illustrations, reproducing the artworks by the Dutch visual artist Mella Jaarsma, who lives and works in Jakarta. These watercolour-like images appear soft and delicate, but represent veiled women, mutilated entrances, and refugees. From this perspective, they seem to complement and complete the delicate strength of Herliany's verses, evoking a sense of poetry that goes beyond appearances yet is strongly rooted in the physical world.

I wish to thank Harry Aveling for his poignant gift. I did not suspect that a conference would give me such a generous and sensitive present. Herliany's poetry is in my hands, like a trace of something that I am.

(Born in Magelang, Central Java in 1963, Dorothea Rosa Herliany is one of Indonesia's most praised poets, both at home and abroad. Her collection Santa Rosa received the Khatulistiwa Literary Award for Poetry in November 2006.)

(Margherita Zanoletti)

ARUNDHATHI SUBRAMANIAM,
Where I Live: New and Selected Poems, Northumberland, Bloodaxe Books 2009, pp.128, £ 8.95



The Mumbai-based poet, arts critic and cultural operator Arundhati Subramaniam is already familiar to «Semicerchio» for her lively and authoritative contributions to the post-colonial section (see, among others, «Semicerchio» 23 [2000/2], pp. 20 and 28 [2003/1], pp. 84-5). Since her first collection of poems, *On*

Cleaning Bookshelves (Mumbai, Allied Publishers 2001) she has gained well-deserved recognition on the wider international scene: in 2003 she won the Wallace Fellowship at the University of Stirling and in 2006 she toured the UK for a series of poetry readings sponsored by the Visiting Arts fellowship. In fact, this, her third volume of poems, is published by one of Britain's most prestigious publishers of contemporary poetry in English, Bloodaxe Books. As the subtitle promises, it includes a wide selection from both *On Cleaning Bookshelves* and her second volume, also entitled *Where I Live* (Mumbai, Allied Publishers 2005), which here becomes the sections *Where I Live*, *How to Disarm* and *Another Way*, while the new poems are found in the final section, *Deeper in Transit*.

What is unmistakable and, fortunately, not at all diminished over time, is the combination of sharp (at times even cutting) intelligence, uncompromising honesty, and probing subtlety with which this poet explores her reality. And the reality is a highly composite one, ranging from meditations on the poet's love-hate relationship with her native city, Mumbai, as in the title poem *Where I Live* («I live on a wedge of land / reclaimed from a tired ocean [...] Greetings from this city / of L'Oréal sunsets / and diesel afternoons, deciduous with concrete, / betoxed with vanity / [...] where it is perfectly historical / to be looking out / on a sooty handkerchief of ocean, / searching for God») to her knowledge and experiences of the West (see, besides the signature *On Cleaning Bookshelves* also *Another Home* and *Recycled*). It just such writing that illuminates (at least for this common western reader, whose knowledge of Indian culture is, alas, limited) the fact that in our times the truly global perspective is offered by writers like Subramaniam, who have the privilege of knowing the philosophies and mythologies, the human and natural landscapes, the sounds, smells and tastes of both East and West.

The variety also breeds contradictions, and Subramaniam has the courage and honesty to embrace them fully. She has described the process of writing a poem as 'learning to grope' — writing serves her as a tool for trying out (and prying into) the changing perspectives offered by daily life, for exploring and illuminating personal and collective realities. Of the many poems that deal with writing as existential quest, a particularly fine one is the poem that closes the section of the same name, *Another Way*:

«To swing yourself / from moment to moment, / to weave a clause / that leaves room/ for reminiscence and surprise, / that breathes. / welcomes commas, / dips and soars / through air-pockets of vowel, / lingers over the granularity of consonant, / never racing to the full-stop [...] To stand / in the vast howling, rain-gouged / openness of a page / [...] This was also a way / of keeping the faith».

Swinging from moment to moment, learning to live in the interval between fixities, in the continuous present that does not exist and is at the same time all that we have of eternity — this is one of the central themes of these lambent poems, which trace Subramaniam's growing maturation and acceptance of impermanence. In a recent (June 4, 2008) interview about 'place' in Indian poetry, she said, «The finest poetry is able to capture this sense of 'not quite' and 'somewhere in between'». Emblematic of this condition is the turtle-subject of *Olive Ridley in Kolavipalam* (I have always been especially excited by the poems in which Subramaniam imagines us into the subjectivity of a totally other life-form, as in this poem and in the earlier *Amoeba*): «and between breaths, the gaze — / unblinking, / deathless. // Ahead / it beckons — / a lurching habitat / of oceantide and dream / the promise of life / without investment / without dividend / in a salt-spangled / present continuous. // Until land beckons again. // Deliverance always / an element away». Thus, it is totally significant that one of the most characteristic stylistic tropes in these poems is the use of nouns as verbs: «Envy. / The marrow igloos / into windowlessness. [...] The trick is not to noun / yourself into corners. / Water the plants. / Go for a walk. / Inhabit the verb» (*The Strategist*) or again «...I know I often long / for some warm lair [...] monsooned in grace» (*Locality*). While in one of several poised yet tender love poems, *Lover Tongue*, the poet explicitly plays off the fixity of noun against the transience of verb: «Perhaps I will tire / of your grammar, // find myself yearning / for the rumble of verb or the soft / flesh of pure vowel / those mornings when I stumble / over your landscape / of unforgiving nouns».

Beneath the irony (but there is less of this in the more recent poems) and the wry humor (e.g. «Between the doorbell / and the death knell / is the tax exemption certificate», *Epigrams for Life after Forty*), beneath the occasional disillusionment and disgust, we feel the urgency of the poet's desire to explore the contrasting pulls of belonging and soli-

tude, memory treasured and memory felt as encumbrance, nay-saying and yeasaying, form and flexibility. At the deepest level, there is the quest to understand, if not define, self — self as separate from and part of 'other', whether this 'other' be friend or family (see *Sharecropping* and *Sister*) or lover, or the social and physical place where she lives, and self in relation to the cosmic whole. Self as mind and as body, her own and her lover's: «I tell you it's about your quest / and your creativity / and your tuneless songs in the kitchen [...] But that's not all. / It's actually this — / the warm tautsoft springy irrepressible / materiality of you, // [...] the lingering isotherm / of your presence on my bed — », *What Matters*. And in *Rib Enough*: «life without ritual / would be body without ribcage. // But let there be just enough rib / between the two of us / for a rumour of edge — / frugal hint of rampart and crag — // and an ever-widening commune / of breath». Finally, in recent poems in the last section like *Rutting* and *Black Oestrus* the body's demands can take on an almost shocking erotic intensity: «I could swallow you [...] / ravish you / with the rip, snarl / and grind of canine / and molar, taste the ancestral grape / that mothered you, your purpleness / swirling down my gullet / and it would be a kind / of knowing // but you still wouldn't be / me enough» (*Black Oestrus*).

There remains much more that deserves to be said, but that in the scope of a review like this can only be mentioned: the poet's canny way of yoking the abstract with the physical to create descriptive passages possessing the evocative force of the exactly-right (one for all: the cityscape in *Tree*, «and buildings that hold sun and glass together / with more will-power than cement», a verse worthy of Frank O'Hara). Or else the way a poem can start out in humor and end in a beauty all the more poignant because initially so unexpected, mindful of the movement of a Donne song, as in the already-quoted *Epigrams for Life after Forty*, which dares to end like this: «And there is a language / of aftermath, / a language of ocean and fluttering sail, / of fishing villages malabared / by palm, and dreams laced / with arrack and moonlight. // And it can even be / enough».

(Brenda Porster)

JANE URQUHART, **Qualche altro giardino**, trad. e cura di LAURA FERRI, Roma, Del Vecchio 2007, pp. 199, € 12,00



MARGARET AVISON, **Cemento e carota selvatica**, a cura di LAURA FERRI, Roma, Del Vecchio 2008, pp. 177, € 13,00



I due volumetti di poesia canadese con testo a fronte curati da Laura Ferri – direttrice del Centro Siena-Toronto – per le edizioni Del Vecchio danno voce ad una tradizione ben radicata della letteratura canadese che sin dagli esordi ha visto protagoniste autrici e ha assunto la poesia quale banco di prova e d'esordio di molti scrittori, anche contemporanei. Jane Urquhart (1949-), infatti, è forse più nota come romanziera al pubblico internazionale, ma si è cimentata prima come poetessa. In particolare, la presente raccolta include due diverse serie di poesie: *I Am Walking in the Garden of His Imaginary Palace* (1982) e *The Little Flowers of Madame de Montespan* (1983).

Margaret Avison (1918-2007) è invece stata poetessa per vocazione e le poesie qui presentate, *Concrete and Wild Carrot*, fanno parte della raccolta *Always Now Volume Three* (2005), alla cui traduzione hanno contribuito le allieve del Master in Traduzione Letteraria dell'Università di Siena. Per quanto lontane queste due voci possano essere per motivi generazionali, per timbro e per convincimenti (Avison predilige temi etico-religiosi), esse qui si trovano in consonanza per un tema comune: la natura. Celebrata da Avison nei suoi mutamenti minimi o macroscopici dovuti ai cambiamenti climatici repentini e drammatici così tipici del Canada, la natura accompagna piccole scene

di vita familiare, la visita di amici, e diventa metafora di vita, come «l'essere formica». Altre liriche sono dialoghi quasi filosofici con teologi e studiosi del Divino, che pure si esprime attraverso portenti naturali. La sua è stata definita poesia metafisica, eppure è molto diversa dalla lirica di una Emily Dickinson, per esempio. La realtà cui attinge e il lessico delle piccole cose sono quelli della nostra contemporaneità e modernità. Si trova poi, nelle poesie della Avison quasi un elogio della vita all'aria aperta, del fuori, del cortile opposto al dentro della casa, della cucina, delle stanze. Come una celebrazione della primavera e dell'estate canadese, che pure devono essere così brevi, in alternanza con il «rigore di 40 sotto zero!».

Sorprende quasi trovare un'apostrofe severa e disincantata ai

Post-moderni:
cioè coloro che (egli disse)
in tutta onestà di cuore
negano ogni certezza eterna: essendo
alla ricerca della verità
plausibile, umilmente
sostituiscono ai simboli antichi
ciò ch'essi affermano come
'il logocentrico'

Ma Avison è appunto un'attenta osservatrice della realtà culturale del nostro tempo e un'attiva interlocutrice del dibattito teorico che a Toronto trova un'arena privilegiata. La politica e il denaro non mancano di attirare le sue invettive garbate.

Le traduzioni eccellenti di Laura Ferri, attente alla resa di allitterazioni, ripetizioni sonore e termini desueti pur prestando fede alla letteralità, restituiscono anche le visioni frammentate di Jane Urquhart, che come la Avison rompe il verso in modo arbitrario e libero creando cesure di suono e di senso. La natura in questo caso è quella domata e addomesticata, artificiosa, dei giardini del Re Sole, Luigi XIV, percorsi dallo sguardo di Madame de Montespan, sua amante. Divenire altra, immedesimarsi nello sguardo di una donna del passato è metamorfosi facile per un discorso di genere che guarda agli arredi, alle stoffe, agli oggetti con repentinamente rivolgenti per cui, per esempio, il Re Sole diviene «l'unica ombra nella stanza». E ancora, guarda alle donne, alle loro bare di vetro:

Conosci le donne
Hanno sostato sulla soglia delle tue
stanze carezzato
i tuoi arazzi
memorizzato il tuo giardino...

L'esperienza coloniale è qui resa attraverso l'incubo del Re, che assume torme di abbattitori per estirpare gli alberi delle foreste della Nuova Francia, ma la Terre Sauvage, dura, nasconde il grande scudo canadese di roccia, e il rombo di tuono si rivela in tutta la sua potenza:

Viene a trovarsi sulla cascata. Rimane sbalordito. Manca completamente di simmetria, nondimeno è più vasta di ogni altro gioco d'acqua che egli abbia mai visto. [...]

E poi scivola sulla roccia bagnata. Gli cadono scettro e tunica e manto nelle acque vorticoso. E precipita giù. Sente di essere proprio il vero centro di una fontana. Cade UR-LANDO.

La settimana seguente elimina dal suo vocabolario la parola *gloria*, per sempre.

Il verso diviene quasi prosa, ma non perde il ritmo proprio della lirica. La versatilità della poesia di Urquhart si declina non solo nella misura variabile del verso, ma anche nelle metafore che spesso si riferiscono alla scrittura, al segno grafico, il disegno nel cielo di uccelli in volo, parole «come perline sul marmo / in cerca di più libere destinazioni / parole».

I giardini del Re, progettati, fatti e rifatti dall'ossessionante desiderio di disegnare la natura, ma anche dalla penna della poetessa, sono natura in forma di poesia, non meno artificiali e artificiosi di quelli regali. Lo sguardo della donna si sostituisce al desiderio del Re e anela a quel divino potere di nominare e creare insieme. Il giardino poetico come quello reale pone la cortigiana/poetessa sullo stesso piano del Re: anche lei crea e riordina la natura selvaggia in rime ordinate, in cesure e passaggi che disegnano la pagina a immagine e somiglianza del nitore dei giardini di Versailles. La penna non è come la vanga, come per Seamus Heaney; qui la penna è la matita del progettista giardiniere che mira ad un'arte estetizzante, rarefatta, controllata, non selvaggia.

Forse al lettore italiano, oltre alla pregevole traduzione, avrebbe giovato una prefazione più esaustiva su queste opere poetiche delle due scrittrici, che vanno inserite nell'ambito della cultura e della produzione poetica così ricca in Canada.

(Carmen Concilio)

GEOFFREY HILL, **Collected Critical Writings**, a cura di KENNETH HAYNES, Oxford University Press 2008, £25.00

Una delle più inaspettate svolte letterarie degli ultimi anni è stato l'innalzamento di Geoffrey Hill alla condizione di *Grande Poeta*. La fascetta pubblicitaria della sua recente silloge *Per chi non è caduto – Poesie scelte 1959-2006* (con traduzioni a cura di Marco Fazzini), presso l'ammirevole editore Luca Sossella, lo vorrebbe addirittura «probabilmente il maggiore poeta inglese del secondo Novecento» – e questo nel mezzo secolo di Philip Larkin, Ted Hughes, Thom Gunn, Stevie Smith... per non parlare dei rappresentanti della precedente generazione, ancora in vita e attivi per almeno una parte di quel periodo, Basil Bunting, W. H. Auden, Louis MacNeice... È notevole anche che questa incoronazione non sia avvenuta sull'onda di un indiscusso capolavoro tardivo, come fu appunto il caso di Bunting, il cui *Briggflats* (1966) diede il via a una rivalutazione complessiva delle sue precedenti opere. Le opere di Hill sono quelle di sempre, e la pubblicazione dell'ultima raccolta *Without Title*, nel 2006 non ha di per se stessa sensibilmente aumentato (o diminuito) la sua reputazione. Una spiegazione, sebbene parziale, sembra proporsi spontaneamente: tutti i poeti nominati qui sopra sono morti. La vita premia anche la persistenza.

Ora la Oxford University Press ci propone anche un altro strumento per valutare il Professor Hill: *Collected Critical Writings* (curato da Kenneth Haynes). Il volume raccoglie nella santificante tela blu della famosa casa editrice più di 800 pagine (comprendenti di 170 pagine di note) di saggi vari, usciti dalla penna del poeta, a partire da quelli già pubblicati nel celebre *The Lords of Limit* (1984) fino a una serie di conferenze inedite dell'ultimo quinquennio.

Hill ha trascorso la sua intera vita dentro le aule di varie università e evidenza una formidabile erudizione. Il suo campo prediletto è il Seicento inglese, da Shakespeare (*The True Conduct of Human Judgment: Some Observations on Cymbeline*) a Dryden (*Dryden's Prize-Song*), morto alle soglie del Settecento. Ma è presente anche Swift (*Jonathan Swift: The Poetry of Reaction*) fin dentro la prima metà di quel secolo, mentre un'escursione nella direzione opposta ci offre una recensione, non priva di sprazzi di umorismo (qualità più diffusa in questo libro di quanto la reputazione di quasi esagerata serietà del poeta ci farebbe presumere), della storica traduzione biblica

di William Tyndale del 1534, così come essa è stata riproposta dalla Yale University Press nel 1989, con «ortografia modernizzata», e insieme di una versione moderna e modernizzante della Bibbia, proposta dalla Chiesa Anglicana nello stesso anno. Non dovrebbe sorprendere che Hill sia ostile a questi tentativi di semplificare la vita ai cristiani pigri: «To make Tyndale's Revised New Testament of 1534 'accessible' to 'today's reader' is not to discover it as the modern book it once was. The modern book it *once* was remains in the sufficiency and jeopardy of 'its difficult early sixteenth-century spelling'». Quel «sufficiency and jeopardy» (sufficienza e azzardo) è una formulazione assai amata da Hill, due termini secenteschi, non ovviamente abbinabili, da lui appaiati e trascinati nel Novecento.

L'interesse di Hill per queste traduzioni della Bibbia è tutt'altro che casuale. Egli non esita a mettere in primo piano la sua sofferta fede. Parlando di Charles Williams, uno scrittore cristiano dell'anteguerra il cui pubblico è ormai ridotto a una striminzita nicchia di fedeli, egli scrive: «As a Christian also he would have understood the fundamental dilemma of the poetic craft: that it is simultaneously an imitation of the divine fiat and an act of enormous human self-will». Riconosciamo qui certe sue tattiche ricorrenti: «understood», al posto di 'believed' dà per scontato quello che è alquanto discutibile; volere che la pratica della poesia sia «an imitation of the divine fiat» è, dobbiamo dire, retorica vuota, che deve poi essere bilanciata con «enormous», un aggettivo surriscaldato nel contesto. Altrove egli scrive, «I would seriously propose a theology of language» dove quel «seriously» sembra denunciare un'insolita incertezza, come se anticipasse la risposta: 'Ma stai scherzando!'.

Si leggono sempre i poeti-critici nella speranza di poter intravedere uno spiraglio sui loro procedimenti poetici, oppure di capire qualcosa dell'opera attraverso ciò che essi pensano dei propri contemporanei. Che Hill decida di tacere sul primo argomento è una scelta che va rispettata, ma è a dir poco sorprendente che in quasi trent'anni di scrittura sulla poesia, egli non nomini, della lista che ho citato in apertura, proprio nessuno, tranne Larkin, in una sprezzante parentesi, e Auden, tre o quattro volte, ma sempre per interrogarne le idee e non la poesia (quando non sia per definire «ignominious» i suoi ultimi esili libri). Questo rifiuto di misurarsi con i suoi pari (o maggiori) è indubbiamente voluto: il sag-

gio *Poetry and Value* (2000) così conclude:

A poem issues from reflection, particularly but not exclusively from the common bonding of reflection and language; it is not in itself the passing of reflective sentiment through the medium of language. The fact that my description applies only to a minority of poems written in English or any other language, and to the poetry written in Britain during the past fifty years scarcely if at all, does not shake my conviction that the description I have given of how the uncommon work moves within the common dimension of language is substantially accurate.

Una dichiarazione donchisciottesca che ricorda più che altro la proverbiale mamma che vede soltanto il suo beniamino marciare al passo.

(Philip Morre)

GEOFFREY HILL, **Per chi non è caduto: Poesie scelte 1959-2006**, trad. di MARCO FAZZINI, Roma, Luca Sossella editore 2008, pp. 286, €12,00



La copertina della mia edizione delle *New and Collected Poems 1952-1992* di Geoffrey Hill reca una citazione presa da un saggio di Seamus Heaney: «*Words in his poetry fall slowly and singly, like molten solder, and accumulate to a dull glowing nub*». («Le parole nelle sue poesie cadono lentamente e individualmente una a una, come lega fusa, e si accumulano per formare una sostanza lucente in un nucleo dallo splendore opaco» [tr. P. Vagliono, *Attenzioni*, Fazi 1996]). Sembra quasi che il grande poeta irlandese (che è anche un grande critico), con questa frase, abbia voluto riprodurre la qualità del linguaggio di Hill stesso, in particolare con la scelta di quell'ultima parola, il sostantivo inatteso ma azzeccato, «nub». Questa breve parola di origine anglosassone contiene in sé sia il concetto di un grumo che l'idea dell'essenza di un argomento – il nocciolo della questione. La scelta deliberata di parole in cui si accumulano significati multipli (che spesso richiedono una ricerca etimologica da parte del let-

tore) è tipica di Hill. Altrettanto caratteristica è la sua capacità di usare tali parole in frasi (o versi poetici) che creano immagini di grande potere suggestivo, anche prima che il lettore abbia decodificato il significato nelle sue molteplici accezioni tramite l'uso del dizionario.

Heaney dice che «In Hill c'è qualcosa di Stephen Dedalus e la sua iperconsapevolezza delle parole percepite come sensazioni fisiche, come suoni da scandagliare, come pesi sulla lingua» (tr. Vagliono, *op. cit.*). Ogni lettore di Hill sarebbe in grado di fare un elenco di versi o di frasi che dimostrano quanto sia vera questa affermazione di Heaney: «*a fable / Unbelievable in fatted marble*»; «*his lithic, fathoming heart*»; «*They haul a sodden log, hung with soft shields of fungus*»; «*silverdark the ridged gleam*», «*in dawn-light the troughed water floated a damson-bloom of dust...*». Come rivelano le ultime due citazioni, il poeta ha in comune con Gerard Manley Hopkins una propensione per le parole composte. Il critico Christopher Ricks ha addirittura dedicato un saggio intero all'uso che fa Hill del trattino, considerando queste combinazioni lessicali come una chiave di lettura della sua poesia. «Tutta la produzione di Hill ha a che fare con [...] la riconciliazione,» afferma il critico, sostenendo che nelle sue poesie Hill cerca di immaginare l'unione di polarità apparentemente irconciliabili come l'amore sacro e l'amore profano, le passioni terrestri e gli aneliti trascendentali. Il trattino indica il desiderio di congiungere le cose ma attesta anche la presenza innegabile di disgiunzioni radicali.

Questa lunga premessa serve per darci un'idea dell'imponenza del compito che si è assunto Marco Fazzini di presentare al lettore italiano un'ampia scelta delle poesie di Hill, con traduzioni a fronte. Pochi poeti risultano così difficili da tradurre, essendo ogni parola nei suoi testi pregna di significati multipli. Hill non è – o, almeno, fino a tempi abbastanza recenti, non è stato – un poeta prolifico; in una famosa intervista con John Haffenden dichiarò che la sua raccolta del 1971, *Mercian Hymns*, era stata scritta «rapidamente», in quanto aveva impiegato soltanto tre anni; il libro consiste di trenta «*prose poems*» (o «versetti di prosa ritmica», per usare la definizione che ne diede Hill stesso), ciascuna delle quali della lunghezza media di dieci righe. Per scrivere *King Log* (1968), invece, ci aveva messo nove anni. D'altronde, come suggerisce Heaney, l'intensa concentrazione di significati rende ogni poesia particolarmente densa e ricca. E trasmettere tutta la ricchezza semantica in

un'altra lingua è un'impresa ardua se non impossibile.

Hill è anche – vale la pena ricordarlo – una figura controversa. Ci sono numerosi critici – molti dei quali, come Heaney, sono anche poeti – che non esitano ad usare la parola «grande» quando scrivono di lui; la copertina del libro di Fazzini lo elegge come «probabilmente il maggiore poeta inglese del secondo Novecento». Tuttavia, questi giudizi non sono condivisi unanimemente. Molti ricorderanno la lunga battaglia combattuta sulla pagina delle lettere della «London Review of Books» tra il 1985 e il 1986, dopo una caustica recensione da parte del poeta e critico nord-irlandese Tom Paulin di un libro di saggi dedicati a Hill. Il dibattito è stato feroce ed intenso, con figure come Paulin e John Lucas da un lato e figure come Eric Griffiths, Martin Dodsworth e Craig Raine dall'altro. Essenzialmente i detrattori sostengono che Hill sia un poeta minore di tendenze conservatrici, le cui opere derivano troppo apertamente dai suoi mentori, quali Tennyson, Hopkins, Yeats e Stevens, e presentano una versione sentimentale e nostalgica della storia inglese. I suoi difensori, al contrario, dichiarano che gli echi di altri poeti sono sempre intenzionali – proprio come lo sono nell'opera di Eliot (un'altra influenza importantissima) – e che l'analisi che Hill fa della storia inglese (ed europea) è sempre profonda e sfaccettata. Come Hill stesso ha dichiarato in varie interviste, la nostalgia è uno dei sintomi della malattia dell'Inghilterra, che egli indaga a fondo nelle sue poesie.

Forse dovrei dichiarare subito il mio punto di vista. Sono un grande ammiratore – anche se talvolta un ammiratore perplesso – della poesia della prima e seconda fase di Geoffrey Hill, le cui opere fino alla metà degli anni Novanta (tutte quelle incluse nelle *New and Collected Poems* del 1994) rileggo spesso trovando sempre nuovi spunti e nuove angolature. Dalla raccolta del 1996, *Canaan*, in poi, la mia perplessità ha cominciato ad aumentare, arrivando al punto di cancellare ogni possibile piacere; a dire il vero le ultime poesie mi lasciano in uno stato di totale smarrimento, Hill stesso ha dichiarato di essere uscito da una lunga crisi personale («Paris Review», 154, Spring 2000, p. 288); naturalmente questo fa piacere ma non posso fare a meno di pensare che le sue opere più recenti soffrano di un difetto che egli stesso aveva additato come un pericolo da cui fuggire, tanto quanto il difetto opposto (la volontà di piacere al pubblico anche a costo di banalizzarsi): «il rischio di cadere in un solipsismo pericoloso». Apprezzo il fatto che Fazzini

abbia cercato di offrirci una scelta rappresentativa che copre tutto l'arco della carriera di Hill, ma devo confessare che trovo i primi due terzi del libro infinitamente più piacevoli dell'ultimo.

Ciò detto, mi sembra che Fazzini abbia scelto le poesie con cura e con giudizio. Uno dei problemi sta nel fatto che le opere più importanti di Hill sono quasi sempre lunghe sequenze di poesie, in qualche caso della lunghezza di un libro intero. Come dice Fazzini, «lo stile di Hill si è affinato e attualizzato attraverso l'opera sequenza [...] la sua poesia ha bisogno di una interna discorsività». Fazzini ha deciso di includere alcune sequenze intere, come *The Songbook of Sebastian Arrurruz*, *The Pentecost Castle*, *Tenebrae* e *Mercian Hymns*. A me dispiace che non abbia incluso niente da *An Apology for the Revival of Christian Architecture in Europe*, una sequenza di sonetti che ritengo essere una delle sue opere più belle (e anche una delle opere più importanti della poesia inglese del dopoguerra). Senz'altro è anche una delle più controverse, visto che molte delle accuse di nostalgia che gli sono state rivolte si basano su interpretazioni (spesso cattive interpretazioni) di questi sonetti; tuttavia dal punto di vista della suggestività del linguaggio, della bellezza delle immagini e dell'intensità di significato, sono indubbiamente incomparabili.

Fazzini ha deciso, molto saggiamente, di includere tutti i *Mercian Hymns*, la sequenza di «versetti in prosa ritmica» in cui Hill fonde memorie dell'infanzia durante la Seconda Guerra Mondiale con frammenti della storia di un semi-mitico re della Mercia (Inghilterra centrale), Offa, dell'ottavo secolo. In questo modo ottiene una fusione tra una visione storica ed una visione intensamente personale, una fusione ben descritta da Heaney: «Hill celebra la Mercia da un doppio punto focale: da una parte c'è la visione dell'occhio del bambino, vicino alla terra comune, e dall'altra l'occhio dello studioso e dello storico, che indaga sul significato, che mette il tempo passato in relazione col tempo presente e viceversa» (tr. P. Vagliono, *op. cit.*). Come Heaney dice in seguito, l'esplorazione storica è in gran parte un'esplorazione linguistica, quella che Fazzini descrive come «la volontà di Hill di scendere nel pozzo della memoria etimologica della sua lingua». Si potrebbe descriverla quasi come uno scavo etimologico e, come tale, non sorprende l'attrazione che esercita su uno scrittore come Heaney, la cui prima raccolta iniziava con una poesia famosissima intitolata proprio *Digging*. Entrambi questi poeti sembrano affasci-

nati sia da questo tipo di scavo etimologico sia da un' esplorazione letterale della terra sotto i loro piedi. Hill è stato definito come un «nazionalista ctonio» (*chthonic nationalist*), e, lasciando da parte l'intento politico e polemico che sta dietro di questa definizione, non c'è dubbio che egli si senta vicino, quasi intimamente vicino, alla terra; si ha quasi l'impressione che la descrizione che fa del cinghiale nei *Mercian Hymns* sia una specie di autoritratto ironico: «Foresta di quercia crepitante dove il cinghiale grufolava terrore nero, il grugno in confidenza con vermi e foglie».

Questo è un bell'esempio delle abilità di Fazzini come traduttore. Ecco la frase nella versione originale: «Crepitant oak forest where the boar furrowed black mould, his snout intimate with worms and leaves». Come sempre l'inglese di Hill ci offre uno splendido intreccio di parole di origine latina («crepitant», «intimate») e parole di origine anglosassone («furrowed black mould»). Heaney descrive l'effetto come quello dell'architettura classica che si erge in un paesaggio nordico: «la boscaglia nativa, verbale e vegetativa, quelle volute barbare di felci e edera, sono disposte contro il timpano e l'arco del coro, contro la pesante eleganza del latino imperiale» (tr. Vagliono, *op. cit.*). Naturalmente, è quasi impossibile rendere tutto questo in italiano, ma Fazzini comunque riesce a cogliere qualcosa del gioco fonico dell'originale; qui le parole allitterative «grufolava» e «grugno» sembrano possedere il peso consonantico che di solito associamo alle lingue nordiche.

Potrei citare tanti altri casi in cui Fazzini riesce a trasmetterci qualcosa di quell'intreccio semantico e fonico che è tipico della poesia di Hill. Ad esempio, «pullulio di anguille» è un'ottima trovata per «eel-swarms». L'espressione italiana è molto più lunga, naturalmente, ma la ripetizione di quelle 'l' liquide rende benissimo il torcersi viscido degli animali. Nella poesia breve ma intensa *History as Poetry*, i primi due versi sono tradotti in modo molto efficace:

*Poetry as salutation: taste
Of Pentecost's ashen feast.*

Poesia come salutazione: gusto
Di cinerea festa pentecostale.

L'unica cosa che si perde qui, in termini di gioco di assonanza, è l'eco che abbiamo nell'inglese delle ultime sillabe della parola «salutation» nella parola «ashen». Ma forse qualcosa si recupera con l'eco smorzato tra le parole «poesia» e «cinerea».

Per il traduttore la vera sfida è di co-

gliere i significati multipli. Pubblicando alcune di queste traduzioni sulla rivista «Nuova corrente» (2002), Fazzini si concedeva il lusso di indicare qualche doppio significato nelle *Note alle poesie*. Ad esempio, nella sua traduzione del 'versetto' numero XXIX dei *Mercian Hymns*, la frase, «I too concede, I am your staggeringly-gifted child», viene resa: «anch'io lo ammetto, sono il vostro bambino ben dotato e barcollante». La nota appesa aggiunta alla versione pubblicata su «Nuova corrente» ci informa: «per la doppia accezione di 'stagger' si poteva anche tradurre 'bambino sorprendentemente dotato'». Invece in questa nuova raccolta le uniche note sono quelle di Hill, tutte tradotte con scrupolosa fedeltà. Presumibilmente si tratta di una decisione editoriale facilmente comprensibile; c'è sempre il rischio di intimidire nuovi lettori con un apparato critico sovrabbondante. Ma non c'è dubbio che alcune di queste parole e frasi polisemantiche si trovino private di una parte del loro potere suggestivo; il traduttore è costretto a privilegiare un significato a scapito di un altro.

Chiaramente non è sempre così; in tanti casi Fazzini trova il modo per mantenere qualcosa della ricchezza semantica dell'originale. Ad esempio, nel versetto numero XXV degli *Hymns*, descrivendo la vita della nonna, Hill adopera una parola arcaica (presa da Ruskin): «whose childhood and prime womanhood were spent in the nailer's darg». Il dizionario ci informa che la parola 'darg' significa il lavoro di un giorno; ma il lettore, incontrando la parola per la prima volta, naturalmente suppone che si riferisca ad un luogo di lavoro piuttosto che un lasso di tempo. Fazzini traduce la frase così: «che trascorse la fanciullezza e il fiore dei suoi anni nella mansione di fabbricazione di chiodi». La parola 'mansione' mantiene un'eco, o un vago ricordo, del significato originale della parola 'mansio' in latino e in questa maniera la doppia accezione viene conservata.

Però ci sono altri casi in cui il lettore forse avrebbe apprezzato qualche lume; questo si può dire anche per un lettore di lingua inglese ma è doppiamente vero per il lettore italiano che affronta i due testi. Ad esempio, per restare ai *Mercian Hymns*, il secondo versetto gioca sul nome Offa, sfruttando tutti i possibili significati celati sia nel suono sia nella grafia del nome:

A pet-name, a common name. Best-selling brand, curt graffito. A laugh; a cough. A syndicate. A specious gift. Scorned-at-horned phonograph.

The starting-cry of a race. A name to con-jure with.

Tutte queste frasi vengono tradotte in modo fedele da Fazzini, ma un lettore che non conosce l'inglese (o che semplicemente non conosce l'inglese colloquiale e anche osceno) troverà alcune delle frasi italiane del tutto incomprensibili. Ciò detto devo aggiungere che la sua traduzione dell'ultimo emistichio («Un nome molto influente») mi sembra riuscita; il mio primo istinto era di considerarla riduttiva, tenendo presente tutte le possibilità suggerite dalla frase inglese, ma poi mi sono venute in mente le connotazioni astrologiche dell'espressione italiana e mi pare del tutto appropriata.

Non voglio perciò insistere sui momenti occasionali (ed inevitabili) in cui la traduzione non riesce a trasmettere tutto il peso dell'originale. Questo è un libro bello che senz'altro riesce in quello che è il suo scopo principale: quello di presentare il poeta inglese a nuovi lettori italiani. L'introduzione offre una lettura panoramica ma e allo stesso tempo intensa della poetica di Hill:

da cinquant'anni la poesia di Hill affonda il suo tragico lirismo nei punti nevralgici in cui si consumano le divaricazioni tra le scelte per le politiche di Stato e l'emotività degli individui al cospetto della storia, tra le delusioni degli amori terreni e l'anelito metafisico verso il trascendente, tra la pulsazione tutta umana di sentirsi vivi e la vivida sensazione di dover convivere coi morti, tra la fascinazione di provare che la poesia possa proporsi come forma di espiazione o redenzione e lo scetticismo legato al pericolo di farla scadere nei cliché linguistici e nella retorica a buon mercato...

Questo mi sembra un ottimo riassunto di tutte le tematiche presenti nella sua poesia. Ma ciò che mi colpisce maggiormente è il fatto che Fazzini non sia bravo soltanto nelle affermazioni ad ampio raggio, ma che riesca ad applicare le sue doti critiche anche all'analisi delle singole poesie. Solo per citare un caso, la sua discussione di *History as Poetry* è un ottimo esempio di 'close reading', con il quale riesce a svelare tutto il significato, tutto il peso e tutta la forza di questa breve poesia di dodici versi, in cui «religione, lingua e storia divengono tutt'uno».

Spero che questo libro goda del successo che merita. Ma spero anche che la fortuna editoriale italiana di Hill non si fermi a questa antologia. Ad esempio, Fazzini potrebbe prendere in seria considerazione l'auspicio di Christopher

Ricks: il quale riflette, in un suo saggio, che sarebbe assai utile poter contare su un'edizione, corredata da introduzione critica e note esaurienti, di almeno una delle raccolte originali di Hill. Le case editrici italiane sono molto più versate in questo settore delle case editrici inglesi; basta pensare non solo alle edizioni critiche di poeti italiani come Montale o Pascoli, ma anche a certe edizioni di poeti di lingua inglese, come le edizioni BUR di *La torre o I cigni selvatici a Coole* di Yeats curate da Anthony Johnson; non esistono edizioni con apparati critici così esaurienti in lingua inglese. Nel caso di Hill proporrei senz'altro una bell'edizione di *Tenebrae* (1978), il suo libro più ricco ed intenso. Dunque, caro Fazzini, al lavoro...!

(Gregory Dowling)

SEAN O'BRIEN, *The Drowned Book*, London, Picador 2007, pp. 81, £8.99

Sean O'Brien is probably fed up with reviews that begin by pointing out that he comes from the city where Philip Larkin worked for so long as university librarian. However, there is no doubt that the connection is a natural one to make, particularly since O'Brien seems to have specialised in a genre that one could say Larkin invented: the railway poem. Hardly a single volume of his is without a poem in some way connected with trains; his fourth book was actually entitled *Ghost Train*. This last one, *The Drowned Book* (his sixth, not including his *Selected Poems* and his Dante translation), has a whole section of *Railway Poems*, five in all, and another poem, immediately afterwards, entitled *Railway Hotel*, which can't fail to recall Larkin's *Friday Night in the Royal Station Hotel*. Larkin's *Whitsun Weddings* is said to have brought a whole new English landscape into poetry, as he depicted the view from a train travelling from Hull to London, with glimpses of Odeons and cooling-towers and «acres of dismantled cars»; the poem ends with a mysterious but mainly optimistic image of an «arrow-shower / Sent out of sight, somewhere becoming rain»; Larkin revealed in an interview that the image derived from the Olivier film of *Henry V*. O'Brien is an equally observant describer of English landscapes, but in general they seem much grimmer, less hopeful places: he depicts the grimy spoilt landscapes of industrial decay, with derelict factories and polluted canals. There is often a sense of claustrophobic stasis, as he dwells upon

the wrong paths that have been taken, the opportunities that have been missed.

This last volume bears a title that gives the reader a clear idea of what to expect. One is surprised that the book is not actually clammy to the touch; almost every poem in it drips with imagery of water – seawater, riverwater, canalwater, sewer-water, rainwater... This is not the healthy cleansing stuff of Larkin's poem *Water*, «[a] furious devout drench». It is more typically a gooey ooze, bringing with it disease and pollution.

The title of the book derives from a section in his previous book (which also had a watery title, *Downriver*); the section was entitled *The Underwater Songbook*, and contained a subsection, *Songs from the Drowned Book*. As O'Brien said in a note to the book, the songs were part of a project «in which poets, novelists and visual artists collaborated in an alternative history of the North». The intention seemed to be to invent a new creation myth for the North, based on the premise that everything originally was under water. The myth allowed him to come up with a number of melancholy and haunting songs, full of dreamlike imagery of retreating tides and flowing rivers. This imagery has spilled over – or perhaps flooded over – into the new book, leaving little room for other sensations.

Between *Downriver* and *The Drowned Book* O'Brien worked on a translation of Dante's *Inferno*, which met with some (but not universal) acclaim. The blurb on *The Drowned Book* suggests that many of the poems in the collection «take their emotional tenor and imaginative cue» from this translation and there is no doubt that at their best the poems have a visionary intensity, which persuades us that the poet is not simply describing local scenes but painting a landscape of the soul.

As in earlier collections there are poems in which O'Brien recalls his 1950s and 1960s childhood in Hull. These are not Wordsworthian recollections of a time when the world seemed «apparell'd in celestial light»; O'Brien looks back to the open drains where he and his friends used to go fishing: «The water, if you glimpsed it, looked as thick / As jelly from a tin of Sunday ham». The simile captures both the glutinous quality of the water and the restricted eating-habits of working-class families at the time, and so manages to be both visually effective and historically evocative. Later, in the same poem he recalls the drought of 1959 when the drains were reduced to «polio-rivers, street-long / Inch-deep stinks with one black fish...» The series of compressed

compound-words helps to create the impression of the foul water thick with disease-laden germs.

The best poems in the collection have this disturbing visionary force; there is often something dreamlike in the watery landscapes he depicts but at the same time he manages paradoxically to convince us that he is telling us something real about the North of England, both its present state and its past. He has a genuine feel for history and for place. One of his poems is dedicated to «[t]he northern master Grimshaw» and there is a clear analogy between this Victorian painter and the poet. Atkinson Grimshaw followed in the wake of the Pre-Raphaelite painters but mainly depicted urban landscapes, often in rainy or misty atmospheres that have a visionary quality. In fact, it seems surprising that the publishers didn't choose a Grimshaw painting for the cover; his two previous collections, *Downriver* and *Ghost Train*, bore striking paintings by Eric Ravilious; for this book Grimshaw would perhaps have been more effective than the rather obscure underwater photograph adopted by the publishers.

There is also a strong elegiac tone to the book, in the most literal sense. Five poems are headed «In memory of...», all dedicated to fellow-writers and artists. In addition to these, a sonnet is devoted to the great Anglo-American poet, Thom Gunn; this sonnet makes a refreshing break from the overwhelming sense of dampness and gloom, as he celebrates the «'hot, wasteful' force» of Gunn's poetry, mustered in an assault on the «annihilating sun».

I have to confess that I do not always understand O'Brien's poems. There are a number of narratives in this volume that baffle me. In particular, the series of *Railway Poems* leave me intrigued but in the end rather frustrated. The series begins with a poem that quotes (well, actually misquotes) from a poem by Walter de la Mare; O'Brien takes the rather mysterious figures that de la Mare invented in his poem («the bow-legged groom, / The parson in black, the widow and son, / The sailor with his cage, the gaunt / Gamekeeper with his gun...») and introduces some extra elements of Victorian melodrama («The grim-faced keeper with his gun / Patrols the madhouse walls, / The drooling curate's shut within...») but to what purpose I find it hard to say. The temptation as a critic is just to nod sagely and mutter a series of adjectives like 'surreal' or 'haunting' and leave it at that, but if I must be frank I find the im-

pression of a deliberately withheld mystery rather irritating.

However, there are some very direct and hard-hitting poems in the tradition of his famous polemical poem *Cousin Coat* (which gave the title to his recent volume of *Selected Poems*). O'Brien is one of our finest political polemicists and this collection has two such pieces, both written in vigorous formal verse. One poem, *Habeas Corpus*, attacks the anti-terrorist legislation brought in by Blair's government, with its restrictions on civil liberties; it ends with an compelling chorus:

*Burn out our brains,
Lock us in chains
To prove to us we're free –
There's none so blind,
We think you'll find,
As one who cannot see.*

Even more polemical is the poem devoted to Margaret Thatcher; this piece, entitled *Valedictory*, is what one might call an anticipatory elegy – but certainly not a eulogy. Sean O'Brien makes it quite clear that he is not going to accept the recent tendency to consider her as raised to the level of a great stateswoman. He has not forgotten the 1980s. To those who object to «speaking evil of the dead», he asks: «Might her conspicuous contempt / For weakness make her exempt / From pity?» The poem ends, however, on a muted and more affirmative note, as he says: «The task is always to rebuild / Our city».

On the whole the collection is an impressive one and the reader can have no doubt of O'Brien's skills. My only hope is that his next book will be a little less puzzling – and a great deal drier.

(Gregory Dowling)

STEPHEN WATTS, **Mountain Language/Lingua di Montagna**, trad. di CRISTINA VITI, London, Hearing Eye 2008, pp. 46

Mountain Language/Lingua di montagna è un libro molto particolare anche per un poeta così idiosincratico come Stephen Watts. Innanzi tutto si deve dire che la traduzione di Cristina Viti costituisce una parte integrante del lavoro e questo è sottolineato sia dal titolo, che presenta insieme l'italiano e l'inglese, che dalla presentazione dei nomi degli autori, sia dalla disposizione grafica del testo e soprattutto dal senso di tutto il lavoro. L'origine del poema probabilmente non è nel verso, infatti la scansione è piuttosto par-

ticolare, più del racconto che della lirica, con un'attenzione alla grafica e all'impaginazione che aggiungono un ulteriore piano di organizzazione formale. Ma è piuttosto difficile dire dove esattamente si potrebbe collocare questo testo; se dovessi pensare a degli antecedenti li troverei, piuttosto che nella poesia, nel racconto *Lenz* di Buchner, che non so se Watts conosca o meno. Si tratta infatti di un camminare, un andare verso la montagna in un paesaggio che è al tempo stesso fortemente osservato, e quindi esteriore, e ripensato e dunque interiore.

Il camminare è una cifra ciclica in questo poeta, anche in alcune raccolte precedenti, ad esempio *Brick Lane*, per quanto l'ambientazione sia tutta metropolitana, in un quartiere povero della Londra di oggi, la sensazione forte di paesaggi attraversati resta nella mente.

Qui tuttavia, se meno scandita è la strutturazione del verso, si ha la sensazione di un percorso più impegnativo. C'è la montagna, e la montagna è una cosa molto forte, con un carattere individuale che segna la vita, la lingua, il tempo di una area geografica. Ogni montagna è questa cosa e solo chi ha vissuto tra le montagne sa esattamente cosa significa. C'è quasi un fatto metaforico nei paesaggi, quasi un racconto al cui interno o piuttosto nella cui ombra si svolgono le vicende. Abituandosi a loro e al modo in cui disegnano il paesaggio diventano quasi dei giganti, presenti spiritualmente e con poteri particolari. Basti pensare al ciclo di leggende legati al regno di Fanes.

Questa inquietudine spirituale attraversa anche questo libro e tra i diversi personaggi che appaiono, incontrati in uno spazio che è insieme memoria e reificazione della memoria, che cioè porta in scena e rende vivo e presente quel che si ricorda, il principale è quello della madre, che il poeta intravede nel finale sopra un carro che trasporta del fieno. In questo modo la poesia sembra compiere una delle funzioni principali della letteratura, una funzione quasi archetipica. Quella di farci ritrovare i morti. Sentire la loro voce, la loro presenza e attraverso la nostra parole renderli esistenti. Ma già nel tono in cui descrivo questo nodo essenziale tradisco il lavoro di Watts. Per me infatti questo è un fatto impossibile e la poesia, la letteratura in generale è segnata da un senso di fallimento, perché i morti sono morti e basta. In Watts al contrario c'è quasi una serena fiducia nella presenza dei morti e una realtà della visione che, almeno nella sua opera ci raggiunge limpida, indubitabile. Ci aiuta a congedarci dalla lettura nel modo in cui ci si dovrebbe sempre congedare da un libro,

pensando che abbiamo trovato un amico e che non leggerlo non significa e non significherà mai perderlo.

(Enrico Palandri)

JORGE BOCCANERA, **Sordomuda**, Buenos Aires, Ediciones del Dock 2005, pp. 72

Il poeta argentino Jorge Boccanera è nato nel 1952, a Bahía Blanca, esattamente a Ingeniero White, nel sud di Buenos Aires. I suoi nonni paterni erano d'origine italiana, provenivano da Recanati. Dopo il colpo di stato fuggì in esilio nel giugno del 1976. Durante la dittatura militare soggiornò a lungo in Messico e in Centroamerica. Torna in Argentina nel 1984, ora vive tra Buenos Aires – dove è coordinatore della cattedra di Poesia Latinoamericana all'università nazionale – e San José, in Costa Rica. Nel 1976 ha ottenuto per la poesia il Premio «Casa de las Américas» a Cuba e nel 1977 il «Premio Nacional de Poesía Joven», in Messico. Ha esordito con *Los espantapájaros suicidas* (1974, Argentina); poesie scelte dai numerosi libri successivi si trovano in *Marimba* (1986, 2006, con una introduzione di Juan Gelman), *Antología poética* (1996), *Zona de Tolerancia* (1998) e *Antología Personal* (2001). Nel 2005 è uscita in Spagna l'antologia *Servicios de insomnio* (Visor, introduzione di Vicente Muñero). Suoi testi sono presenti in varie antologie di poesia sudamericana e sono stati tradotti in diverse lingue. Ha scritto anche saggi, tra i quali *Confiar en el misterio* (1994, sull'opera di Gelman) e *Sólo venimos a soñar* (1999, Messico, sull'opera di Luis Cardoza y Aragón); libri di prosa quali: *Malas compañías* (1997), *Tierra que anda. Los escritores en el exilio* (1999), *Redes de la memoria. Escritoras ex detenidas* (2000); testi per il teatro e canzoni musicate da importanti artisti, poi raccolte in *La poesía es un mal necesario*.

Il libro di poesia *Sordomuda*, dopo la prima pubblicazione avvenuta nel 1991 in Costa Rica, è uscito nel 1992 in Messico e nel 1998 è stata pubblicata la terza edizione in Argentina, presso la «Colección Pez naufrago – Ediciones del Dock», che nel 2005 ne ha curato una ristampa. Nel numero 2 della rivista web «Fili d'aquilone» (rivista d'immagini, idee e Poesia, www.filidaquilone.it) è stata pubblicata per la prima volta in Italia una silloge poetica di Jorge Boccanera (con testo a fronte) tratta proprio dalla raccolta *Sordomuda*, edita poi integralmente in Italia dall'editore LietoColle (2008).

Sordomuda si colloca al centro e al vertice dell'intensa ricerca poetica di Jorge Boccanera, e chiude il periodo segnato dai traumi del lungo esilio. Non a caso seguirà un silenzio di dieci anni, se si escludono le antologie, e solo nel 2001 usciranno nuovi testi in *Bestias en un hotel de paso*, con un esplicito richiamo alla precedente raccolta, come a sottolinearne l'importanza, con una poesia che avrà titolo proprio *Sordomuda* in cui il poeta dice: «Yo te cerré la boca, yo clausuré un color, / te enterré en un mal sueño, / una tumba chiquita, un abrigo de piedras».

La raccolta ha toni ironici e autoironici, ma sempre mutevoli, imprevedibili. Un ritmo veloce e tagliente, eppure colloquiale. Si caratterizza per un linguaggio dissacrante e insieme discorsivo: fitto di dialoghi, d'immagini strane e surreali, di domande (sulla vita, sulla stessa poesia e il lavoro del poeta) ma anche di dolore (vd. *Exilio*, *El ángel de la muerte*, *El peluquero*), d'una amara, talvolta sgangherata e felliniana allegria: «Y el vals de la Sordomuda es una bandada de patos sobre el viejo techo de zinc». La poesia diventa personaggio (*Sordomuda*, appunto che «se pinta y se despinta, aparece y se borra»): ambiguo e molteplice, lontano da ogni perfezione e quindi privo d'una verità assoluta da trasmettere al lettore: «No es la musa cantora ni el pájaro chillón, / ni el muñeco parlante ni la dama que dicta. / Es una Sordomuda, / que te muestra la lengua por sólo una moneda. // La lengua está vacía. / La moneda tiene que ser de oro».

Ma la poesia resta «un male necessario», la possibilità di dire o di sfiorare la verità e poi chi «perde le parole ha i giorni contati» e «Escribir es, de alguna manera, ir a una cita / ¿Con quién? ¿En qué lugar? ¿A qué hora?».

Se il verso lungo e prosastico, ma intenso e sensuale fa pensare a legami con la poesia di Whitman, Neruda, Lorca o anche Dino Campana citato in una poesia, le «scene poetiche» che Jorge Boccanera è abilissimo a creare (poche battute narrano storie aspre e complesse) suggeriscono un legame profondo con la tradizione orale e teatrale. E più che Shakespeare o Pirandello viene in mente la vitalità (il calore umano e la gestualità) di Carlo Goldoni. E poi si pensa al circo (vd. *En la lona*), al teatro e le bande di strada, alla canzone d'autore. E, ancora, alla vita, sordomuta o cieca che sia: una sempre erotica e misteriosa.

(Alessio Brandolini)

EUGENIO MONTEJO, *La lenta luce del tropico. Antologia poetica*, trad. di LUCA ROSI, Firenze, Le Lettere 2007, pp. 147, € 18,00



Il 44% di tutte le specie volatili sudamericane solca i cieli del Venezuela: azulejos, gorriones, alcatrices, ibis, gufi e tordi neri. Ed ora, spiccano il volo da *La lenta luce del tropico*, antologia poetica di Eugenio Montejo, ed invadono anche il nostro cielo italiano grazie a un volume tradotto da Luca Rosi.

Montejo (Caracas, 1938-2008), studioso, critico e membro del famoso gruppo letterario venezuelano legato alla rivista «Poesía», offre al lettore una raccolta intensa ed originale, il cui tema fondante è il rapporto dell'uomo con la natura, e della natura con l'eternità: la sacralità della natura (*l'antico desiderio* celebrato dal poeta) si traduce nel divenire simbolo del tropico, luogo dell'immanenza e allo stesso tempo parabola di trascendenza per gli esseri che lo abitano, manifestazione di una divinità nostalgica, appena intravista da un io poetico che è tale in quanto percepisce il canto sommerso delle creature animate.

Una poesia, quella di Montejo, che corre a svegliare gli dèi, addormentati e custoditi nel petto dei passerotti, e li desta scherzosamente come fa il tordo che ci sveglia nelle mattine estive, pigolando dai rami dell'albero dirimpettaio. I versi di Eugenio Montejo presentati al pubblico italiano in questa preziosa antologia, ci aiutano a riconoscere la divinità che giace nella gola vibrante del gallo e nella gioia segreta che fa esplodere le cicale.

Interessante e degno di nota è il costante riferimento dell'autore venezuelano all'arte dello scrivere, l'intertestualità e la metaletterarietà che ritorna in questa selezione antologica, così come un aspetto non trascurabile: sono poesie, quelle presentate nella collana «Latinoamericana», di una straordinaria serenità, di un accordo con l'armonia del mondo, un'ode all'imperituro e alla trascendenza. Si respira, in queste pagine, la profonda gioia di sentirsi circondato da una natura

che l'uomo inutilmente cerca di sopprimere con il suo cemento e con le mura anguste della città: inutilmente poiché anche se il gracile corpo della cicala soccombe ai suoi effimeri giorni di vita, il suo canto diviene immortale, echeggia nel tempo e nello spazio a dismisura, rompendo le barriere del *hic et nunc*.

Una poesia dunque che si stacca dal consueto sfondo del dolore e della disperazione per approdare invece alla fiducia e a un sentimento di piena comunione con il creato: «Credo nella vita sotto forma terrestre [...] dappertutto piena di orizzonti» afferma con forza Montejo in *Credo alla vita* ed afferma orgoglioso di essere ateo solo nei riguardi della morte. Morte che appare fugacemente come il coltello d'un incubo o forse solo come perdita di un passato mitico, come abbandono dell'infanzia e del paradiso vegetale ad essa legato, che purtuttavia si recupera nel sogno, nella *quimera*. La leggenda e l'amore sono il luogo adibito al recupero di quanto perduto: un tesoro custodito tra torri ed arcobaleni, come la pentola d'oro conficcata nella terra, perché è dalla terra che sboccia la vita e il suo ricordo. Perché è nella terra che si custodisce il passato: ed è così che, parlando dei propri antenati, l'autore s'identifica con le sue zolle e dice «Io sono il campo dove sono sepolti».

E la terra di Montejo è il fertile humus del Tropico, topografia del suo destino e geografia spirituale del suo peregrinare (metaforico e non) nei territori venezuelani così come in quelli oltreoceano. La patria del poeta è la poesia stessa, l'unico luogo di appartenenza che, tuttavia, in Montejo viene fondata nel suo Venezuela natale che è al tempo stesso origine e fine della sua poetica: «Niente porto con me / (chi va nei llanos sa che non può riportare / nulla che sopravviva nelle città) / salvo sensazioni, / stupori, / poesia / e lo sguardo diretto degli uomini».

Il Venezuela natio è il luogo «lontano dalla neve, / laddove la terra gira più lentamente» (p. 81) e allo stesso tempo una «terra fertile, sentimentale, amara, / che non si lascia possedere, / non sarà nostra né di nessuno / ma perfino nell'ombra noi le apparteniamo» (p. 67).

La riflessione sulla metaletterarietà è costante: la pagina è bianca come la neve e le parole su di essa scritte sono corvi neri, che volano ubriacando la vista del poeta. E la poesia stessa, «attraversa la terra in solitudine, / appoggia la sua voce sul dolore del mondo / e niente chiede / - nemmeno parole».

Gli alberi sono creature vive, spirituali e carnali, mentre gli uomini sono

involucri vuoti, «come vestiti che si gonfano, come le ombre cadute dai loro numi». Dalle pagine di questa nuova antologia le pietre ululano nella notte, «ebbre, folli», mentre l'autore non riesce a «decifrare l'alfabeto del mondo». Ma noi, attraverso lui, decifriamo il canto raggiante della poesia ispanoamericana, che da oggi ci offre un nuovo grande autore tradotto in lingua italiana.

(Silvia Favaretto)

ALBERTO HAAS-FEDERICO MORE, *Antología de la Poesía alemana*, Presentación de Renato Sandoval, Pontificia Universidad Católica del Perú, Colección «El Manantial Oculto» n. 57, Lima 2006

Un'altra opera miliare di cui si sarebbero perse le tracce senza l'opera meritoria della collana «El Manantial Oculto» è indubbiamente questa *Antología de la Poesía alemana* che unisce l'Argentina ed il Perù.

In effetti, fu pubblicata in traduzione castigliana prima a Buenos Aires (1923) e, successivamente, in Perù, grazie al lavoro erudito di due germanisti che avevano riconosciuto in essa un esempio sistematico di antologia, riprendendo il titolo emblematico ed 'aureo' di *Flores de la poesía alemana*.

La motivazione della sua apparizione all'epoca fu certamente il rinnovato interesse della Cultura ispanoamericana verso la Letteratura tedesca che fa da contraltare a tutte le espressioni avanguardistiche e, dunque, alle prime traduzioni di poeti neoromantici e simbolisti, come Richard Dehmel e Rainer Maria Rilke, che succedono alle varie traduzioni del Goethe. Non si dimentichi che nell'Ottocento il Perù aveva ospitato il grande Alexander von Humboldt (che aveva regalato al Goethe una copia del «Mercurio Peruano»).

Le opere dei tedeschi nell'invito di Manuel González Prada, avrebbero potuto dare alla letteratura peruviana l'elemento drammatico, più prospettiva, ritmo e chiaroscuro.

Pregevole anche l'introduzione di Renato Sandoval che traccia un panorama del germanismo in Perù (1800-1900) e della diffusione della letteratura tedesca nel paese sottolineando gli apporti pionieristici di González Prada e il ruolo importante di Ricardo Palma, traduttore in particolare modo di Heinrich Heine.

Tra questi anche i contributi di Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren, fino al lavoro di Federico More e Alberto Haas (autore, tra l'altro, di una *Historia*

de la Literatura alemana moderna, 1928) responsabili dell'antologia, di cui vide la luce soltanto il primo tomo dei due preventivati.

Le varie traduzioni dell'antologia vennero giudicate all'epoca figlie del proprio tempo, in quanto in esse si registrava una forte tendenza ad optare per un linguaggio ricercato e a tratti 'preciosista' (tipico tratto modernista e della fase post-modernista) per cercare di rendere nel migliore modo possibile in spagnolo i diversi metri della tradizione tedesca. A distanza di anni, questa caratteristica nulla toglie al valore epocale dell'opera di divulgazione che suppliva l'approssimatività delle conoscenze della poesia tedesca nel continente.

Il curatore, rispetto all'edizione originale, ordina cronologicamente i poeti tradotti ed aggiunge alcune poesie di Rilke che Haas e More avevano pubblicato in diversi luoghi nonché la versione di *Canción de los amores y la muerte del Alférez Cristóbal Rilke*.

(Francesco De Benedictis)

MIGUEL ROJAS MIX, *I cento nomi d'America*, a cura di ANTONELLA CIABATTI, trad. di MAURA ALESSANDRINI ET ALII, Firenze, Le Lettere 2006, pp. 246, € 21,50



I cento nomi d'America è un'opera poliedrica i cui capitoli – quasi dei saggi indipendenti – trattano argomenti di varia natura: vi trovano spazio, infatti, questioni sociali, storiche, letterarie, politiche e, più in generale, problematiche culturali. Da un punto di vista tematico questo libro potrebbe quindi ascrivere a filoni di ricerca quali gli Studi culturali e quelli postcoloniali, affermatosi in particolar modo nei paesi anglosassoni. Il testo si snoda a partire da un *incipit* autobiografico, per proseguire con una serie di capitoli (ridotti di numero rispetto all'edizione originale *Los cien nombres de América. Eso que descubrió Colón*, 1991)

dedicati alle problematiche dell'identità latinoamericana. Non a caso l'autore, Miguel Rojas Mix (Santiago del Cile, 1934), ha dedicato la propria traiettoria professionale alla promozione dell'America latina e delle sue culture: ha insegnato Storia dell'Arte e della Cultura presso l'ateneo della capitale cilena e ha partecipato all'esperienza politica di Unidad Popular; dopo il colpo di Stato militare del 1973, ha lasciato il paese. In Europa, oltre a proseguire l'attività di docenza in Francia, ha fondato il Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos (CEXECI) con sede a Cáceres e Badajoz (Spagna), del quale è tuttora direttore. Ha inoltre pubblicato molti contributi critici sulla storia dell'arte e della cultura del continente americano, rivelando un particolare interesse per i fenomeni della comunicazione di massa e per i fumetti. Tutte queste esperienze, da quella di storico dell'arte e della cultura a quella di militante politico, trovano eco ne *I cento nomi d'America*.

Come suggerisce il titolo, il libro si ispira alla molteplicità di termini utilizzati per definire il continente americano e, in particolare, l'insieme dei paesi situati tra il Río Bravo e Capo Horn. «Nuovo Mondo», «America latina», «Ispanoamerica» e «Iberoamerica» sono alcuni tra i vari nomi dati al subcontinente; tutti loro, lungi dall'essere semplicemente denotativi, sono al contrario espressioni di specifiche idee politiche e riflettono, spiega Rojas Mix, una visione peculiare, un progetto sociale o un'ideologia diversa, e spesso divergente, dalle altre.

Alcuni di questi nomi esprimono il desiderio latinoamericano d'integrazione, da intendersi sia come processo multilaterale tra i vari Stati dell'area, sia come aspirazione a conciliare le diverse etnie e culture presenti all'interno di ciascun paese; altri termini (o magari gli stessi, ma piegati all'ideologia del più forte) sono stati invece sfruttati come un'etichetta per dottrine politiche volte a giustificare la volontà egemonica di alcuni paesi stranieri. È il caso di «Panamerica» e «panamericanismo», che nella prassi non hanno corrisposto all'ideale d'unità e di solidarietà continentale a cui molti anelavano, bensì alla volontà di supremazia degli Stati Uniti; non a caso, nel testo affiorano i controversi rapporti dell'America latina con il suo potente vicino, dall'enorme conquista territoriale ai danni del Messico nell'Ottocento fino alle ingerenze nella vita politica dei paesi iberoamericani negli ultimi decenni. Del resto, parte della questione terminologica che costituisce l'ossatura del libro nasce da un *vulnus* linguistico che riguarda pro-

prio gli USA: «America» e «americano» sono diventati quasi appannaggio degli abitanti degli Stati Uniti e non presentano quindi l'ampio significato continentale che dovrebbero avere; per non perseverare in questo squilibrio, Rojas Mix, con un'ottica egualitaria nei confronti di tutti i paesi del continente, utilizza termini come «statunitense» e «usamericano» quando tratta degli Stati Uniti.

L'America, come ci insegna la sua Storia, ha vari «progenitori»: l'indigeno, il bianco – venuto come conquistatore o come immigrato in cerca di fortuna – e l'africano, giunto in schiavitù. In particolare, nel libro si pone l'accento sugli indigeni, sui creoli e sui *mestizos*, quel grande strato di popolazione nato dall'incontro di razze e culture diverse dopo la conquista. Rojas Mix riserva in effetti molti capitoli alle problematiche delle popolazioni aborigene, spesso afflitte, come del resto l'America latina *in toto*, da dilemmi identitari: i nativi coabitano infatti con popolazioni di origine europea che un tempo li decimarono, li convertirono a forza al cristianesimo, distrussero le loro culture per poi inserirli in fondo alla scala sociale di un mondo che, ormai caratterizzato per lo più da *ethos* europei, non era più il loro; le popolazioni native si sono infine viste etichettare dal conquistatore con un nome, *indios*, che, esteso indistintamente a tutti gli indigeni delle colonie, ha appannato le peculiarità di ogni singola etnia: ancora una volta, dunque, un nome imposto da non-americani o, quanto meno, dagli ultimi arrivati. Leggendo *I cento nomi d'America* si ha inoltre la possibilità di comprendere l'evoluzione di correnti di pensiero come l'indianismo, l'indigenismo e l'andinismo, volte a riabilitare, con esiti spesso poco efficaci, l'immagine dell'aborigeno e a rivendicare il ruolo nella società.

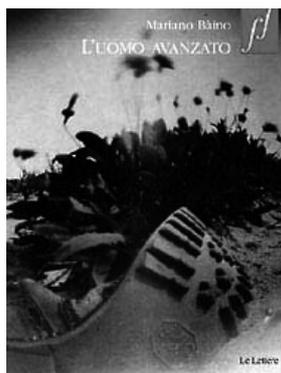
Rojas Mix, infine, pone in rilievo la figura dello scrittore e politico cileno Francisco Bilbao (1823-1865), a cui spetterebbe la paternità dell'espressione «America latina»; in una conferenza tenuta a Parigi nel 1856, ci racconta infatti l'autore, Bilbao utilizzò l'aggettivo «latinoamericano»: l'avvenimento non è marginale se si considera che il termine vide poi crescere la propria importanza fino a diventare preponderante nei discorsi sull'identità delle ex colonie.

Il lettore incontrerà in quest'opera, dall'ideazione quasi enciclopedica, una miriade di riferimenti, citazioni ed estremi bibliografici che denotano certamente un grande spessore documentaristico. Al contempo va tenuto presente che si tratta di una lettura che offre al-

cuni passaggi piuttosto ostici per chi non abbia già avuto contatti col mondo iberoamericano: sovente, infatti, l'autore si limita a citare – senza soffermarvisi e senza collocarli nel loro contesto – fenomeni, personaggi ed eventi storici certamente preminenti per l'America latina, ma d'altro canto sconosciuti o quasi ad un fruitore italiano che non ne segua le vicende. Nonostante la notevole densità di informazioni, *I cento nomi d'America* è consigliabile non solo allo specialista, ma anche ad un lettore particolarmente interessato e attento, per il quale questo testo si rivelerà essere una miniera di idee, spunti e riflessioni sulla realtà latinoamericana.

(Matteo De Beni)

MARIANO BAINO, *L'uomo avanzato*, Postfazione di Remo Ceserani, Firenze, Le Lettere 2008, pp. 144, € 19,00



Da tempo non è un azzardo considerare Mariano Bano tra gli autori 'sicuri' in un pur mobilissimo canone della poesia italiana contemporanea. Non è un caso che i suoi versi siano stati accolti nell'antologia che molti considerano la più importante (subito diventata di culto) degli ultimi anni: *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* (Sossella 2005); ma, ancora prima, va ricordata la presenza di Bano nell'antologia scolastica *Il materiale e l'immaginario. Letture esemplari. Dal 1960 a oggi* (1996): presenza sorprendente, che indurrebbe a riflettere sull'involutione, in poco più di un decennio, di molta editoria scolastica e sulla felice scommessa degli antologizzatori. Remo Ceserani, che coordinò l'impresa insieme a Lidia De Federicis, ha maturato negli anni una sorta di 'fedeltà' nei confronti dell'autore: prima della postfazione che accompagna *L'uomo avanzato*, aveva scritto la nota prefatoria di *Amarellimerick*, uscito nel 2003. Né sorprende che il nuovo volume abbia susci-

tato l'interesse del comparatista. *L'uomo avanzato* ha infatti un illustre 'palinsesto', il *Robinson Crusoe* (magari incrociato con il tema più domestico e orecchiabile di *Onda su onda*: l'uomo che cade in mare dalla nave da crociera, estraneo ai suoi riti mondani, sa di Paolo Conte quasi più che di Defoe). Rispetto al genere della 'robinsonata' e ai suoi esiti postmoderni (per esempio il *Vendredi* di Michel Tournier), Bano abbandona lo schema basato sulla dinamica di confronto e attrazione tra mondi e valori opposti. La vicenda del personaggio, che porta il nome eloquente e allusivo di Roberto Crusca, non ha infatti come obiettivo l'affermazione di un ordine sociale o conoscitivo, ma la scomposizione di una struttura esterna della realtà, a vantaggio di un recupero autentico della percezione solitaria attraverso i sensi (frequente nel libro è il motivo dell'ascolto) e del corpo. Ciò coinvolge, inevitabilmente, la forma del testo: *L'uomo avanzato* è infatti composto da una serie di frammenti narrativi e di piccole poesie in prosa che, allineate, producono un racconto discontinuo e oscillante tra il tempo presente vissuto dal protagonista sugli isolotti cui approda e il tempo rievocato. Ne risulta una specie di tensione tra lirica (tra l'altro, uno dei motivi è l'eterno dialogo con la donna assente, in questo caso la moglie rimasta sulla nave) e romanzo, che appare tanto più significativa quanto più si pensi al valore fondativo che il *Robinson* di Defoe ha nella storia moderna del genere narrativo. Proprio nella critica all'invadenza sociale di Robinson risiede forse il nucleo della riflessione 'umoristica' di Bano (vicina, a tratti, a quell'umorismo stranico e 'lunare' dell'ultimo Pirandello): «Potreste scoprire, lo dico per voi, che la richiesta inappagata e inappagabile di nuovi legami sociali era inclusa nell'individuo consumatore, mentre a scavare il fossato contro mercato e guerre potrebbe essere il soggetto autoreggiante...» (p. 66). In questa constatazione, nella visione per così dire postuma della condizione storica che spinge lo sguardo verso un'essenzialità metafisica, può essere ravvisato il segno dell'autore, che attraverso la sua opera, da *Camera iperbarica* del 1983 fino alla scrittura «fuori formato» dell'*Uomo avanzato*; in tal senso, il titolo della collana cui il volume appartiene ne rende bene anche la 'dislocazione' rispetto alle forme e agli stili normalmente frequentati da Bano.

(Niccolò Scaffai)

MARIO BENEDETTI, *Pitture nere su carta*, Milano, Mondadori 2008, pp. 107, € 14,00

È l'occhio, d'acchito presente per esercitare la sua ovvia funzione visiva, cioè un punto di vista, una prospettiva (Santa Lucia viene nominata in apertura del libro), quando invece risulta essere centro emotivo, palpitante, come e in vece del cuore («Vai // iride scolorata, gonfia del mio sangue»), gonfio di lacrime («Depresso invio, / le lacrime alla radice dei nervi»), offuscato dal pianto fino a incepparsi nella «diplopia», utilizzata non in quanto doppia percezione intenzionale, bensì quale sguardo astigmatico raddoppiato involontariamente dall'umore liquido che a fiotti sgorga dalle palpebre e appanna il bulbo oculare («sangue, capelli, orbite / nei loro globi. E gonfi»), a mettere in moto le cose, le immagini, le visioni concentrate nei testi. Tramite queste «aberrazioni ottiche» distorte e sfuocate, oggetti, arredi, luoghi, elementi del paesaggio, corpi o sue parti («Così vera era l'estate. / Marciapiè, inferriata, sentiero, colchici, / noci, arbusti, lucignoli, ombre, // ombre») sono tuttavia passati in rassegna con i propri nomi precisi, esatti, nudi e crudi, in fila uno dopo l'altro anche senza concatenazioni sintattiche («I navigli. Città d'acqua. / Cavalli calessi cani anatre barche. / Donne e uomini, ragazzi, bambini»), separati a volte ognuno di essi dall'ostacolo invalicabile di un punto fermo o dalla deviazione obbligata di una virgola («Guarnizioni, cinture, else di spada, / scettri, armature, elmi, amuleti. // Medaglioni, orecchini, anelli, collane, / calici, acquamanili, piatti, monete. // Protesi, scintillanti»), e dunque non prendono forma, movimento, contestualità, dinamismo narrativo, ma staticamente, come tanti promemoria, post-it appuntati lì quasi a non volere dimenticare qualcosa, rimandano, come sinnedochi spente – campionari di un mondo, di un passato non più raggiungibile – a vicende private forse precluse al lettore, affogate nella nostalgia e alle quali nessuno deve e può prendere parte, venendone volutamente e forzatamente escluso, e comunque incommunicabili a un interlocutore ridotto a mera variante pronominale: «I corpi vestiti. Pianura, / boschine. L'industriale terra. // E il parco a nascondimenti. / Il viso, sì. // I muscoli delle spalle. // Io. Uno. Tu. // È presenza. / Ricordo. Dormi, sognante // [...]»; «Particelle. / Elle, egli, elleno, ello, egli». Allora in questo senso non è un caso che una sezione di un capitolo del libro sia intitolata *Reliquari*. La stessa miriade di colori che riveste gran parte dei componimenti, tradotta in

certe occasioni in neutri e asettici elenchi di cromie nette e sintetiche («E il rosso, il blu, l'arancio, il viola»; «Oro, perle, amethysta, // e l'arenaria con motivi vegetali»), contribuisce a operare una cristallizzazione nel ricordo di flash back fluttuanti («In azzurro e oro, a righe, di raso, / l'abito con blu, rosa, and gold flowers»), anche se poi nero e bianco – colori del lutto – chiarezza e oscurità finiscono per dominare la scena tra sonno e dormiveglia: «Dalla notte il mattino la notte, / pantaloni verdi, pantaloni blu, / il nero, l'azzurro, il ramato, tutto». «Iòditu alc achì, iòditu alc? / Vedi qualcosa qui, vedi qualcosa? // E son lis vòs dei nestris cuàrps, che tu ju as vulùt ben. / Sono la voci dei nostri corpi, che tu gli hai voluto bene»: si sentono di rado i suoni gutturali, aspri e lenti del dialetto friulano provenienti da un passato lontano, però quando subentrano rimarkano un senso di annichilimento della voce testuale. Le lacrime intanto continuano a cadere come la pioggia, assai rara nel volume, ma che nel suo precipitare sembra volersi sostituire al pianto. Nonostante il titolo *Pitture nere su carta* stia a richiamare il ciclo goyano omonimo, dipinto dall'artista spagnolo sulle pareti delle stanze di casa, che definire visionario è sicuramente riduttivo, trattandosi di incubi inverosimili e allucinanti, di scene orride e raccapriccianti popolate di figure dai tratti mortiferi, grotteschi e caricaturali (riduttivo d'altronde definirle pitture nere: buona parte di esse sfoggia gialli, rossi, azzurri, scomposti e maltrattati, squarciati e deteriorati), il registro dominante di questo libro affiora viceversa da luoghi sfumati di lamentazioni ancestrali, da invocazioni pervase di commozione e dolore, da compianti a una voce sola, residua. «Quanto hai pianto, per qualcosa di tuo. / [...] / Sto così male, amica, // fa così male il chiuso guardarti / salire tra i rami di mandorlo, // bianca»; «Venivi dal pianto, ricordi, strappato // alla voce». Si tenta un innalzamento al sublime, calcio del paradiso dantesco, in una piccola sezione di un capitolo, «Supernove». Forse una preghiera alle stelle rimasta sospesa, senza riscontro, senza ritorno, non lascia traccia. Chiarezza e bagliore aureo di una «eco di luce che non da sé è vera» riflette estraneità, e una freddezza universale aumenta la distanza di un contatto impossibile. Nel nostro troppo stretto cosmico pianeta, nei fatti costellato ormai di 'stelle fredde' anzitempo presagite dal Piovene, ridotti a sostarvici trascinando e ostentando la più arbasiniana 'vita bassa', non c'è spazio per scambi reciproci, dialettiche affabili con un 'altro' umano e tangibile; si monitora l'esistente, con le cui emergenze materiali

(cose, fatti, oggetti, corpi, brani o lacerti) e interiori (pensieri, sentimenti, elucubrazioni, fantasmi) si perpetua un rispecchiamento continuo, unica, provvisoria, spesso sonnambolica, garanzia di esistenza.

(Giuseppe Bertoni)

VITTORIO BIAGINI e ANDREA SIROTTI (a cura di), *Nodo sottile 5*, Presentazione di Eugenio Gianì. Con una nota di Antonella Anedda e di Gian Mario Villalta, Firenze, Le Lettere 2008, pp. 116, € 12,50

La quinta serie di *Nodo sottile*, esito del laboratorio residenziale di poesia condotto per quest'edizione da Antonella Anedda e Gian Mario Villalta, raccoglie le voci di dieci autori nati tra il 1976 e il 1987: Cristina Babino, Giulia Chiacchella, Alessandro De Francesco, Pasquale Del Giudice, Gaia Gubbini, Franca Mancinelli, Natalia Mazzilli, Luigi Nacci, Michele Porsia, Aldo Riboni. Poesia più o meno giovane, dunque, com'è nei programmi dell'iniziativa. In ambito letterario, la gioventù è un dato prima sociologico che stilistico (non da ora: all'emblematica dichiarazione scapigliata, «noi siamo i figli dei padri ammalati», non corrispondeva una rivoluzione stilistica ma un affratellamento generazionale), com'è in fondo sociale e politica la domanda che pongono i curatori nella prefazione: «Perché poeti in tempi di privazione?». Perciò, non sono tanto gli effetti di una comune ricerca formale a fondare la coerenza del volume antologico, quanto l'atteggiamento intellettuale e, in alcuni casi, l'esperienza esistenziale dei poeti selezionati. È istruttivo scorrere le risposte al breve questionario sottoposto ai dieci autori; se ne ricava un profilo condiviso che ha come tratti qualificanti: il contatto, per studio o passione, con la cultura extraitaliana, che spinge alcuni a considerarsi «italianofoni» (*sic*) europei più che italiani; il cimento nella traduzione; la scarsa propensione alla lettura della narrativa; la sprezzatura – davvero ancora un po' adolescenziale – nei confronti della scuola («triste», «polverosa») e del suo modo di trasmettere i classici. D'altra parte, in tempi di crisi è importante ma troppo facile dire ciò che non si è e ciò che non si vuole, lamentando per l'ennesima volta la perdita del «mandato sociale» dei poeti e la scarsa visibilità dei libri di poesia quando, nella maggior parte dei casi, la scrittura è percepita come farmaco per un disagio individuale. Lo snobismo nei riguardi della tradizione ha eccezioni no-

tevoli: Leopardi e Montale, ad esempio, percepiti però ancora come idoli più che come punti di riferimento di una riflessione poetica e stilistica. È il caso di Aldo Riboni che fabbrica delle perfette imitazioni da *Satura* e dalle raccolte successive, adoperandone con apocrifia perizia temi e tecniche argomentative: «La storia si ripete in farsa / e il Mito in miniatura»; «Dal silenzio non nasce / nessuna parola. / Non è d'oro / perché è il niente». Un modello più fertile sembra Valerio Magrelli, la cui araldica sensoriale risulta particolarmente congeniale ad Alessandro De Francesco, uno degli autori più consapevoli tra quelli accolti nella silloge. Il motivo sensibile dell'opalescenza, ricorrente nei versi che De Francesco intitola *Ridefinizione* («vivo in apnea fuori dall'opale», «oscillamento tra brusio arpeggio opale»), torna anche in Gaia Gubbini («conserva reliquie opalescenti, / fondo lattiginoso»), che arricchisce allusivamente la trama lessicale intrecciando ancora la lettura di Magrelli (e altri: Frasca, per esempio) con le suggestioni culte ispirate dagli studi filologici. Di altra natura, fondamentalmente critico-parodica, è l'allusività che si ravvisa in Cristina Babino, che punteggia i suoi versi di formule e sintagmi paradossali di ascendenza letteraria («Faccio un sogno / di maestri e margherite»), gnomica («Il mattino ha un'ascia in bocca»), sociale («l'esercizio mentale / a un precariato stabile / nostalgia di scala mobile / in tempo di mobilità»). Accensioni liriche brucianti caratterizzano i versi di Giulia Chiacchella, che incidono nel corpo le dolorose ferite dell'esperienza («Con occhi all'erta e mani presenti / Cercando tracce di sangue tra le cosce»). La ricerca di un significato nella sintonia tra l'io e la natura e la condivisione del vissuto tra l'io e la figura deuteragonistica sono i due grandi universali che tornano rispettivamente nella poesia di Pasquale Del Giudice («i pioppi fedeli sentinelle / sorvegliano il campo / che sfilò, collezione di vinti / il corteo delle stagioni») e di Franca Mancinelli («vorrei con le parole aprirti / questa vita come una mano / che sul tavolo capovolta / aspetta d'essere riempita / stretta nella tua»). Il dialogo, come resa esplicita dell'esperienza, è il tratto stilistico che caratterizza i versi e la prosa poetica di Natalia Mazzilli, che sperimenta immagini e lessico di immediato realismo («da me ho bevuto menta con nonna, ho lavato le mutande e / le ho stese sul terrazzo tra le antenne»). Poeta performativo, Luigi Nacci si sofferma su episodi di guerra e persecuzione mettendo a fuoco figure indivi-

duali, cui danno consistenza l'uso del dialetto («De muleto serando i oci vedevo i morti / A quei là no ghe ciava gnente de gnente e nissun») e di altre lingue. Al di là dei singoli risultati, la tensione che sostiene la poesia dei dieci autori è quasi sempre più originale delle rispettive dichiarazioni: il che lascia ben sperare, se è vero che nei poeti autentici gli esiti dell'invenzione sopravanzano quasi sempre la soglia della coscienza teorica. Per questo vale la pena concludere con la domanda intensamente metapoetica che Michele Porsia rivolge dai suoi versi: «non so bene / di questo continuo andare a capo / il senso del tessere una trama / senza cercare il capo del gomitolo, dell'inseguire le movenze rettilinee / di questo animale in via di estinzione. // Qual è la preda?».

(Niccolò Scaffai)

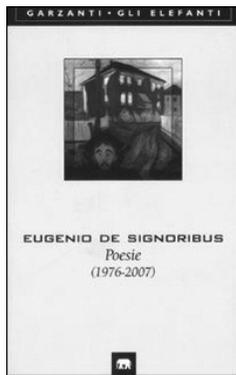
LUCIANO CECCHINEL, **Le voci di Bardiaga**, Rovigo, Il Ponte del Sale 2008, pp. 64, € 11,00.

Malgrado il soggetto storico, nonostante la ripartizione trina della raccolta, che può far pensare ad un impianto tragico (quasi 'corale' delle *Voci di Bardiaga*), Luciano Cecchinèl non sconfessa la propria natura lirica. La congiuntura: negli anni '60 furono rinvenuti in una spelunca, il *Bus de Boral*, resti umani; ossa di trucidati per giustizia sommaria durante la Resistenza. Lo scritto finale, *Ad autogiustificazione*, enuncia quanto s'intende alla lettura: non un atto di revisionismo; invariato il giudizio sulla lotta di liberazione, che si compie sulla sentenza attinta alle fonti del linguaggio figurato dei Vangeli: «che la luce è luce anche di sangue». Sono i fatti che reclamano la verità: se in queste terre non poche furono le vittime di dubbia reità, la carsica forra per anni nascose spoglie di uomini e donne collusi con la parte sconfitta dalla storia e dal ritorno del diritto; testimonianza le reliquie riapparso dal fondo: un'uniforme fascista e l'aquila germanica. Non mancano domande relative all'inferire su quest'ossame obliato, ma non si slitta nella facile retorica; gli effetti dirompenti di tale opera di scavo, effettuale quanto metaforica, in un paese che fino allora avrebbe risposto ai tipici tratti del *locus amoenus*, concernono la propria formazione di poeta: sarà preclusa la rievocazione di un Veneto come un'infanzia, nel semplice nitore del canto. La prima e l'ultima sezione sono dedicate al rinvenimento e agli effetti provocati nella piccola comunità alpina dalla scoperta. Capitoli di narrazione si

alternano all'osservazione dello scorrere degli intervalli stagionali scanditi dall'opere georgiche. Primario nella sezione d'attacco il sentimento del tempo: le liriche si aprono su avverbi che compitano i momenti del rinvenimento, cui aderisce l'intero paese, ricreando il ritmo della ricerca: «Ora quando da intrisa / bosaglia [...]», «Quando ancora sciamava / la condanna [...]», «Ora più non si impreca». L'orrore che riaggalla dalla grotta, estrinsecato nelle immagini del baratro, nel vento che squassa le ossa inumate (grande è l'attenzione fonica: la fricativa e l'esplosiva a proferire il brivido: «prima che ammutito terrore / vorticasse da cava», «per soffi di voragine», «e sbreccasse in calve cortecce / l'enigma ortogonale»). E l'ecloga a fare da basso antinomico, a marcare fenomeni in antitesi ai *topoi* di questa tradizione. Se a riferire lo scorrere di un'esistenza campestre si osservano i fumi elevantisi dai tetti («E di lontano / irritano la brace, / divincolano il fumo / sulle lastre sbiancate»), non solo l'alito della natura sembra l'esudazione virgiliana di un mondo vegetale che rivela, sprofondando con le radici in terra, la presenza dei corpi assassinati («Non è tempo di riti / tra le brune angeliche e i fumidi / fiati degli alberi e dei prati», corpi su cui germogliano piante purpuree, alimentate dal sangue), ma pure la caverna, camino rovesciato in cui finirono i giustiziati, forra di morte che ricorda al tedesco la fede che innalzò altri forni crudeli: «Ah! precipitò il mio Dio / con l'aquila d'argento, / avvitato addio / lungo questo camino / capovolto, contorto / e senza fumo». Se nella terza sezione la narrazione torna sul ritrovamento, preme congedarsi su un'immagine che definisce l'essenza di quest'antro: «Sulla montagna di Bardiaga / sotto le crode di Bardiaga / c'è una spelunca di terrore»; sarà per quel toponimo ripetuto, che avrebbe potuto ricondurci in terre di delizie (nell'impressione fonica dell'anagramma: «Giace in Arabia una valletta amena»), che intendiamo il capovolgimento delle sorti: non regna il silenzio dei monti, ma voci di morti che non possono pretendere un giudizio amico, piuttosto dire le loro ultime ore. Questo il motivo della sezione centrale, un recitato di spettri che rievocano l'occasione dell'assassinio, non la vita, come invece tra le rasserenate tombe di Spoon River, quanto riferire delle colpe e l'affissarsi della mente nell'orrore dell'esecuzione. Parlano tutti: la collaborazionista, donna, come comprovato dal reperto dei capelli, l'uomo il cui bel pettine d'osso incorroso, recante un motto («nihil melius»), è sentenza sul destino del-

l'ucciso, il fascista mai pentito che non mutò camicia, il milite straniero che vide precipitare un Dio complice (*Gott mit uns*) con lui nel sepolcro. Cantando una morte inattesa, patita per scotto legittimo, non manca in chiusura l'occasione di rievocare, sempre per antifrasi, il Foscolo sepolcrale: «Non trovarono essi / morendo il sole / né hanno / ristoro da perduti sassi»; non ossa lasciate all'acqua e al vento quelle riesumate dalla gola di Bardiaga, ma corpi alla cui testa fu duro cuscino un masso, ben disuguale pietra da quella di Giacobbe (*Gen.*, XXVIII, 11), non più preludio a una mirabile visione, ma a un incubo infinito di dannati. (Francesca Latini)

EUGENIO DE SIGNORIBUS, **Poesie (1976-2007)**, Milano, Garzanti 2008, pp. 663, € 21,00



Chi voglia fare il punto sulla poesia italiana contemporanea, riconoscerà che Eugenio De Signoribus è una presenza imprescindibile. Ne è prova tangibile il volume che ne raccoglie l'opera, con ricca antologia di contributi critici (Giudici, Pagnanelli, Bandini, Spagnoletti, Agamben, Capodoglio, Zublena, Morando, Zucco, Testa, Cortellessa, Luzzi, Zinato, Verdino, Bonnefoy). Non pochi lettori considerano De Signoribus uno dei più importanti poeti 'civili' della sua generazione, ove si pensi alle trasformazioni culturali imposte dalla società dello spettacolo. L'aggettivo 'civile' assume una sfumatura *d'antan*, quasi provocatoria: la parola della poesia, che non si inchina al mercato dei media, paga la sua indipendenza con l'esclusione, l'"invisibilità". Ora, l'uscita in volume dei cinque libri fino a oggi pubblicati da De Signoribus (escluse «le prove che precedono o affiancano» *Ronda dei conversi* 2005, come *Memoria del chiuso mondo*, edito da Quodlibet, nel 2002, nonché altri versi d'occasione), ci permette di verificare la dimensione propria di un poeta 'necessa-

rio' come pochi nel panorama della poesia italiana. In poesia, non occorre frequentare i salotti di una grande città per misurarsi con l'Europa, e la poesia di De Signoribus, marchigiano – vive in un piccolo paese nella provincia di Ascoli – appartiene in pieno, per formazione e spessore, alla tradizione occidentale. Caproni e Giudici, per non dire di un grande poeta come Bonnefoy, appaiono radicati nell'opera di De Signoribus non meno di Volponi. De Signoribus dimostra una eccezionale coerenza e una progressione del suo disegno poetico che non sfodera solo la crisi dell'io lirico (o post-lirico?) dal suo limitato orizzonte soggettivo, ma getta lo sguardo 'oltre', nelle rovine contemporanee. Il punto di vista dell'autore sul proprio testo, che, a dispetto del *de profundis* decostruzionista, torna a proporsi nelle sue accezioni metaforiche, spingono verso una interpretazione 'civile', sull'onda di quel dantismo novecentesco che non guarda tanto ai contenuti o all'uso delle forme chiuse o agli aspetti citazionali e decorativi, ma assimila l'energia speciale della lingua e del verso («o nella più ribollente broda / dove sguazza in bolle di sozzura / a fauce aguzza un archetto truce») in quanto «accesso a una forma del tragico» (Luzzi). Di quel tragico la cui morte, già proclamata, si presenta nella storia delle forme artistiche come una incapacità commisurarsi alla 'realtà'. Al soggetto tocca ascoltare e registrare, giudicare il mondo, lasciando un «vasto e indifeso me», per quanto possibile, in vece di un Io pieno di sé. Tale prospettiva si coniuga bene con una tensione non post-lirica, ma in dialettica fra lirica e anti-lirica: soprattutto nelle zone di confine dei suoi libri, in apertura o in chiusura, e negli interstizi fra una sezione e l'altra, De Signoribus non rinuncia a impostare la voce su un registro più intimo, con cui mitiga l'introversa, spinosa timidezza della parola poetica costretta a confrontarsi con il mondo e a rigettarne la tentazione lirica. Così leggiamo nella *Promessa* che apre la *Ronda dei conversi*: «tutto il male che posso sopportare / è cucito nelle più interne tasche // dammi anche il tuo, dammi / ciò che dal tuo volto traspare... // ti cammino accanto, ci sarò / quando mi perderai di vista // non sarò aspettato alla tua festa: / lo supporterò finché avrò casa // altro ricovero non c'è / per chi è cucito nell'interno sé». Registro lirico nel senso più classico, come armonia del verso e, insieme, leopardianamente, senso del vero, e del suo «visibile nulla». Ma la cifra della poesia di De Signoribus (di cui si leggono, in *Istmi e chiuse*, accenti e sequenze dialettali, come *vedé, nen vedé*, e versi in una sorta di ita-

liano basso medievale, quasi maccheronico, come *l'incubata*: «ego te male dico extra vagante»), si materializza nella tensione sintagmatica inedita, in concrezioni neologistiche e *iuncturae acres* (vi si sofferma Zublena), nell'accerchiamento sonoro di certi versi, nell'eco ribattuta in melodie e morse allitteranti, ora leggere («poniamo che la pioggia si concentri / in chiusa strada o stanza senza venti»), ora gravi («cuore di cerca più del Circasso svelle / strappa velina e pelle, scotta e gela»). De Signoribus guarda da anni (per riprendere il titolo di un libro di Massimo Raffaeli sulla produzione letteraria nelle Marche) *oltre la siepe*; quella siepe evidente in *Case perdute* (1986) come una solitudine murata. La lettura delle *Poesie* proietta l'intuizione di quel libro in un orizzonte più ampio e doloroso, e nello stesso tempo definisce la vertiginosa distanza da cui il poeta apre l'obiettivo per accogliere più luce e guardare meglio, da un punto di vista non esistenzialista, l'esistere. Una poesia difficile, perché non ha un luogo, ma un 'altrove' non residenziale (adatto, questo sì, a comprendere un altro grande poeta come Franco Scataglini, di cui pure non mancano tracce) ma mentale, profondissimo o altissimo, confitto nella parola con cui strania, tra figure allusive e reticenti ed ellittiche allegorie, la nostra storia. La storia non come paesaggio ricomposto sulle spoglie della modernità, ma come spazio, scheletrico panorama di uno schermo che filtra quanto resta della nostra capacità di esperire, in una grammatica globale, l'esistenza. È qui la lezione 'civile' della poesia di De Signoribus, la sua difesa estrema di una parola che non intende comunicare ma risvegliare, e liberare da altre civiltà ma insipide certezze: «domani chissà chi saremo, quale / nome in noi consisterà / quando qualcuno a sé ci chiamerà / o da distante ci additerà / come disdetti o strani...».

(Salvatore Ritrovato)

ANDREA INGLESE, **La distrazione**, Roma, Sossella 2008, pp. 113, € 12,00

Le curve di Dubuffet muovono la maglia rigorosa – pilastri-contrafforti e sequenza delle finestre – del grattacielo. Questa l'immagine che riempie la copertina del nuovo libro di Inglese. Un'immagine di metropoli introduce alla 'distrazione', elemento costitutivo dell'esperienza urbana moderna, come mostrò Simmel nel 1903. Un fitto discorso sulla grande città si articola nel libro, che l'autore, riorganizzando una serie di pla-

quettes ed edizioni parziali, identifica come il proprio secondo dopo *Inventari* (2001). La forma della metropoli sembra presiedere addirittura all'idea di libro proposta dall'autore, se egli dichiara nella *Nota* conclusiva che «la forma del libro [...] si manifesta solo alla fine», per cui non vi è progetto ma riconoscimento di un percorso: è un'indicazione preziosa, che può essere apparentata con la riflessione di Michel de Certeau in *L'invenzione del quotidiano*, dove si propone per l'esperienza moderna un modello basato sui percorsi obliqui e le modificazioni «derivanti da vicinanze successive». Tale prossimità di pensiero pare ancora più persuasiva quando si affianca una riflessione del pensatore francese, per cui lo spazio, «[a] differenza del luogo, non ha né l'univocità né la stabilità di qualcosa di circoscritto» («lo spazio è un luogo praticato»), con la conclusione della stessa *Nota*, dove si dice che «nel libro lo spazio governa il tempo». Vi è forse una ripresa del grande progetto di Petrarca, con la sua trasformazione della vita (il tempo) in un insieme coerente. Una ripresa non 'umanistica', volta a una forma riconducibile tutto a Uno, all'Ordine, ma che si mostra oscillante e sussultoria. Alla distrazione non si contrappone l'attenzione, ma l'organizzazione di quanto viene percepito dentro un organismo mobile e disponibile. Alla reversibilità dei grandi progetti letterari della modernità (Petrarca compreso) si risponde con un processo formale che dà conto della irreversibilità. Vita come dissipazione. E restituzione necessaria di questa dissipazione, che, pur detta, resta indicibile, sempre ancora da dire. Finché c'è vita. S'interroga su questo il testo di apertura, *Vita* appunto, che parla di quella «calamità autobiografica» («Non posso non raccontare la mia storia») che impone al soggetto di *farsi* una propria storia e «inventare che ci sia [un] centro». Al dato dell'anagrafe, presuntuoso frammento che vuol pretendere per il Tutto-Io, si contrappone il «lato interno», il «ferimento», che altrettanto presuntuosamente si vuol ridurre a cicatrice, a serie ordinata di punti (è bene ricordare ancora una volta la meditazione di Ulrich appena sceso dal tram: il 'benedetto' filo della storia è ormai smarrito...). In linea con un tema degli *Inventari* come la riduzione del soggetto a luogo di proiezione del flusso proveniente dallo schermo, Inglese continua la riflessione sull'organizzazione fenomenologica del mondo. Le percezioni, i dati dispersi raccolti tra pupilla e scatola cranica sono una presenza fissa che ruota tra il polo esterno del mondo che si offre disorganico alla percezione e il polo interno della

ricezione corporea che a sua volta perde organizzazione, coerenza. Tra i due si stendono gli asfaldi: «Tutte le nostre tracce ultime, / i reconditi sforzi, / le urgenze biologiche, / sono fissate lì, addormentate, / come in un glutine, in attesa / di un lievito che non verrà mai». Nel flusso disforico dell'attraversamento urbano (merci, informazioni, merci) «i nostri gusci di cemento» risultano «appena più longevi di noi», anch'essi privi del senso monumentale di un'architettura che, mineralizzandola in pietra, organizza la vita. Nella contrapposizione agonistica al presente, Inglese fa assumere alla sua poesia un atteggiamento 'gnomico', una sapienza intrisa di tragicità corporea, come in un bel testo che si potrebbe definire un 'emvöi performativo' (obbediente a quel tipo di atto linguistico che produce la cosa nel momento in cui la nomina): «Scrivi, mano esitante / una data, stendi le cifre, / poni il tratto tra giorno / e mese, poi tra mese / e anno [...] // Attendi il lusso / di avere spessore / e volume: un nome / legato a dei nomi, una rete / dunque / che ti tenga da qualche parte / sospeso / ancora un poco / lontano dal vuoto». Qui il soggetto riconosce la sua natura residuale, come di una sfoglia, per affidarsi alla compitazione del tempo, alla piccola incisione che sigla la temporalità umana e che dà volume, per «un poco», alla propria individualità, di cui si riconosce il carattere relazionale, «una rete / dunque», ed il suo esser ridotta a pura estensione di superficie. Eccoli tornati alla dichiarazione secondo cui in poesia è lo spazio a organizzare il tempo. La dispersione è fatale; il fluire del percepire non caglia in esperienza, se non quando ci si affida alla finzione del racconto autobiografico. Ma un'altra esperienza è realizzata attraverso lo spazio testuale, nella 'distensione' tra le pagine, dove si realizza un soggetto anonimo ed estraneo; non il «bambolotto tolemaico», come Gadda definiva l'io, ma uno schema d'insieme che permette la registrazione disaggregata del proprio percorso. È un testo come *E poi mi sono messo a guardare le scarpe* che più di tutti dice che cos'è la poesia: un paio di scarpe su cui s'imprime la pressione degli asfaldi e del calcagno, del flusso esterno e dell'insistere interno; quelle scarpe che «registrano / tutto lo sforzo dei passi, la concretezza / dello slancio, ogni metro, per gradini, prati, / ghiaie, lastre irregolari, asfaldi monotoni». Il soggetto, entrato in casa, resta a piedi nudi, dimentico della «terra che sempre / [lo] tiene a posto, sul punto d'appoggio», e s'immerge nel torrente televisivo quotidiano. In copertina Dubuffet scompagina la maglia cartesiana dell'architettura; tra

le pagine di *La distrazione* si realizza invece quello spazio residuale in cui si dà conto della dialettica tra lo scorrimento e il suo depositarsi, il suo essere insistente.

(Giancarlo Alfano)

BARBARA PUMHÖSEL, **Prugni**, postfazione di Grazia Negro, Isernia, Cosmo Iannone Editore, «Kumakreola, scritture migranti» collana diretta da Armando Gnisci, 17, 2008, pp. 163, € 10,00



La qualità sicura del libro risiede nella ricomposizione, in termini molto pratici, della coppia formata dall'apprendimento della lingua del paese di adozione e del suo trasferimento nella scrittura. Non appartiene alla Pumhösel (austriaca, n. 1959) il sentimento lirico avvolgente che è la principale e più immediata forma di adesione, nello scrivere, alla lingua di accoglienza, metafora di una nuova lingua madre. La tematica 'migrante' è comunque ripetutamente tematizzata nel libro: lo è nel centro dell'auto-rappresentazione del soggetto, scisso corporalmente («fino alla pelle frontiera confine / del corpo barriera») e culturalmente («il Mond digrigna i denti [...] ma la luna / in tedesco è maschile e al suo / interno sta un uomo io sono / più al sud qui la luna è donna», bell'esempio di doppio sviluppo di un'idea di partenza 'banale': prima in un'immagine analitica, poi liberata in una figura più leggera, il libro ne è pieno). Ma il vero fuoco della raccolta è nel racconto di come apprendimento e auto-pedagogia si realizzino nella costruzione di un'arte poetica che vede l'autrice insieme maestra ed allieva (si veda la serie *Lezioni di poesia*). È una didassi principalmente e privatamente brechtiana, ma volta al femminile. Mancano, nella sfera del privato, guerra e riconoscimento reciproco dei sessi per morso di amore e *Kameradschaft*. Ma non per questo, nemmeno nel paese dell'infanzia, il paese dei *prugni*, cessa l'impatto del mondo esterno. Il conflitto vi è,

come la scrittura, l'equilibrio di un'attesa («mangio un'altra prugna / sputo un altro nocciolo»), mentre, sulla soglia di casa, martella in testa la domanda fondamentale: «meglio l'assuefazione o l'eterno / indignarsi?». Forme di assorbimento del trauma sono le serie di piccole allegorie para-domestiche, in particolare legate alla vita degli animali. Il pipistrello costruisce versi spaziali ad ultrasuoni, ricordo di una poesia sonora in pura tradizione austriaca (un omaggio a Ernst Jandl sembra essere poi il «necrologio per una zanzara» e alcune veloci catene di versi brevi). Il sogno della donna-voipe che kafkianamente scava la tana, stanchissima al risveglio è un ancoraggio nel *gender* che lega abilmente coazione a ripetere il ruolo e giocosità (ancora nel segno di Jandl): «La poesia mi salta addosso quando / sto per metterla nella lavastoviglie», al punto di invocare la revisione dei codici mitologici ufficiali: «sono stufa / di vedere Eva / che morde / la mela [...] Vorrei vederla / sorridere / mentre prepara / una torta di mele». Più spesso lo spazio privato di 'una cucina tutta mia' è anche il laboratorio dove si impilano gli esercizi di scrittura per la maggior parte ben congegnati (per esempio una serie di *haiku* taglienti: «mancano ancora / tre pagine all'ultima / poi sarò sola»). In generale, anche le parti più didatticamente orientate sono pervase da una vena di surrealismo («e si tende la sera / con posate pulite verso la luna») da intendersi come aria dell'est, un soffio alla Szymborska (citata nel libro), un racconto a livello prosa che rivela nel gioco la pietà. Sono altrettante prove di sensibilità che sa esprimersi con un controllo stilistico forte e con un'intelligente leggerezza.

(Fabio Zinelli)

EMILIO RENTOCCHINI, *Del perfetto amore*, con una nota di Marco Santagata, Roma, Donzelli 2008, pp. 95, € 13,00

Pensando all'amore, alle sue occasioni e alle sue modalità, ai suoi gesti e alle sue circostanze, risulta quasi scontato immaginarlo agire nella sua ambientazione naturale – quella notturna – che emblematicamente lo avvolge e alimenta. Così avviene nei sonetti *Del Perfetto amore* di Emilio Rentocchini, immersi indistintamente con le loro vicende nel buio, nella sera, nella penombra, e anche quando le notti trascolorano nelle albe di giorni incalzanti, questa luce ritrovata d'atmosfera non dirada tuttavia una zona oscura della comprensione, poiché quanto più le argomentazioni dei versi sondano

pensieri minuziosamente analitici, «esperienza da entomologo», e logicamente organizzati, da «esegeta di sogni», tanto più rimangono scoperti spifferi, spiragli di risposte incompiute come fari abbaglianti nella nebbia, che invece di aumentare la visibilità rendono la coltre più fitta. I fatti, le situazioni dei testi con i propri interrogativi di valenza esistenziale, fin nei minimi termini, restano irrisolti perché irrisolvibili, «sapendo di non essere che stampi / larve di fango stese ad asciugare / il proprio tempo, lingua, e silenzio / che riassorbe il detto e annienta l'ente». Non si può giungere a spiegazioni definitive, permane sempre qualche «spigolo» ineliminabile, quello ad esempio – presagio ironico di metonimica «tragedia» – «del wafer che si sbriciola / senza potersi sciogliere nel tiepido / del latte zuccherato [...] / che toglie ogni purezza alla mattina». Rileva bene in nota Marco Santagata la «circolarità perfetta» di questo, per sua definizione, «canzoniere» (ma del Petrarca non vi è altro che la scelta del sonetto quale prototipo di forma espressiva e un rapporto di coppia immerso nel quotidiano), aperto dall'esergo di un distico shakespeariano in lingua originale e concluso con il medesimo distico pronunciato per bocca di Giovanni Giudici. Va aggiunto che potrebbe apparire azzardato scegliere di cimentarsi idealmente con il grande drammaturgo, la cui poesia ha contribuito a cambiare il modo di parlare e intendere l'amore, avendo così a fondo indagato temi quali l'interiorità, la mancanza, la sottrazione e la perdita, il dolore per un sentimento non corrisposto o covato in segreto perché 'sconveniente'. La competizione però viene elusa: qui non c'è tormento, casomai appagamento e la voglia di comunicarlo, perlomeno di esprimerlo. Se nei sonetti di Shakespeare domina l'aspetto intellettuale del *sentimento* d'amore, in questi emerge sì l'aspetto intellettuale, ma dell'*atto fisico* d'amore. «In me il suo coito acuto è come il canto [stilema di gusto sanguinetiano] delle sirene liquide di vento: / divina vanità... mare... ritorno». Oltre al cuore e alla mente, topos amoroso è dunque anche «la scintilla del clitoride», motore e propulsore concreto e tangibile di momenti di ispirazione poetica. Significativo è un brano, «Se per amarti devo non amarmi», di evidente contorsione shakespeariana: dopo un susseguirsi di premesse, di protasi spinte al paradosso, viene constatato infine che «allora – cioè qui adesso – mentre scrivo / imparo a sillabare l'infinito», ossia il processo esattamente inverso rispetto alla presa di coscienza dell'io amante in Shakespeare, il quale spesso non si accontenta di tratte-

nere solo un frammento cosmico, ma vuole quasi abbracciare l'intero universo, o confondersi in esso, come per estasi e risarcimento di un amore mancante, di un'affettività amorosa a senso unico. Smesso «il gergo della città», «contro-canto» e «coro di un amore impressionante / racchiuso nel suo limite ideale» (il dialetto), per provare a reperire «un'altra verità in un'altra lingua» (l'italiano), si fanno labili i punti di contatto con i lavori precedenti, (*Otèvi e Giorni in prova*); anche la forma metrica è mutata, dall'ottava al sonetto. Eppure il tono rimane lo stesso, commistione di annoiato disincanto e distacco, scrittura nel presente, sospensione onirica (o visionaria), malinconica routine rotta dal cortocircuito di intuizioni lessicali, silenzio mistico e misterioso, incombenza del sacro, del divino vitalizzato dall'impatto con un attimo (atto o pensiero) profano (o pagano). Basta il confronto tra le affinità di «Un èmm ch'al péssa o al préga l'è listèss» ('Un uomo che piscia o che prega è la stessa cosa') dei *Giorni in prova* e il «Credo» di questo libro: nel primo testo «la prua d'ogni sò idea adrè ch'la crèss / l'alèga l'ètra spènda e a la reinvènta» ('la prua d'ogni sua idea appena sboccia / allaga l'altra sponda e la reinventa'), nel secondo «tenere in mano il centro del tuo orgasmo / per poi mandarlo a mente mi fa uomo / che recita in segreto un proprio credo»; in un caso l'uomo «l'è nêa tratgnìr al fiè / per fèrla còuntra al mur dl'eternitè» ('è nato per trattenere il fiato / e farla contro il muro dell'eternità'), in quell'altro «ecco perché si prega al buio / con le palme al cielo, ed il tuo corpo ecco / secernere liquore d'infinito / sopra le mani».

(Giuseppe Bertoni)

LIDIA RIVIELLO, *Neon 80*, con una Nota di Edoardo Sanguineti, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), Zona 2008, pp. 51, € 10,00

Se Ulisse, per convincere i compagni a varcare le colonne d'Ercole, si servi nella sua «orazione picciola» di uno strumento irresistibilmente persuasivo e aperto – «fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza» –, Lidia Riviello nel suo poemetto sugli anni '80 illuminati dalla fredda fluorescenza del neon usa formule di potente disillusione, formule che inchiodano a un'ironia non rancorosa ma certo asprigna: «Fatti fummo per essere al neon assuefatti / occhio per occhio, digitale celeste, anno del Dragone / fatti fummo per essere consumati. / Eravamo

i cigni del decennio Ottanta e fatti fummo di fumo / per vivere di pillole e di gas». I verbi al passato remoto chiudono in modo irrevocabile, stagno; la prima persona plurale abbatte qualsiasi tentazione didascalica chiamando in causa l'autrice. C'è (auto)biografia tra i materiali di *Neon 80*, e c'è politica, ben mescolate e guardate con distanza, prive di ogni mitizzazione eroica positiva o negativa. Anche il disincanto, per Lidia Riviello, è una presa d'atto. La luce è livida – il «giallo» qui è straordinariamente freddo e sinistro in tutta la sua potenziale polisemia –, il panorama è malcerto, sghembo e incompleto. Del resto la memoria non è onnicomprensiva: vaglia, si muove fra traumi profondi e ricordi lievi, casuali. L'incompletezza di quegli anni deludenti – non si levò neppure un canto del cigno, ma solo una «verità strillo d'anatra» – si fa scelta di poetica: l'opera è composta di «materiali sparsi, volutamente accennati e provvisori. Accennati e provvisori come sono stati gli anni Ottanta, nei quali, io bambina e adolescente, mi iniziavo come potevo e soprattutto mi 'cominciavo' a scrivere», si legge in una postilla dell'autrice. La provvisorietà è costitutiva, analoga al consumo artificiale della «società perfetta» che nel «tutt'intero», meravigliosamente tondo «Anno Ottanta», vide l'elettronica scuoterci «l'anima», il canto stonare e i metalmeccanici estinguersi «come antilopi». La perdita, allora, in una trasparenza di plexiglas e in una «non-luce» al neon, è quella della partecipazione, a sé (al proprio «Corpo») e alla rivoluzione, quella del «declino del senso», di un «amore / mai consumato e perduto / durante le contrattazioni e le spartizioni dei territori», dei miti nati già catacretici: «angie», dall'omonima canzone dei Rolling Stones, discese dal '73 agli '80 come nome per la «donna tutta nuova». Qui i luoghi comuni strisciano, non stridono, e l'effetto è più subdolo: il montaggio – per alludere a una tecnica tanto cara a Sanguineti che qui firma una nota al testo – è sapiente e mobile, e il tono, ad arte e in apparenza, leggero. Si fa il verso a canzoncine dello Zecchino d'Oro – «i leoni dal mio spirito fuggirono / in fila per te con il resto di me» –; si spazzano formule evangeliche – «amore neon, / la stessa infanzia passò / attraverso la cruna dell'ago» –; e si ironizza – «Fatte fummo [...] anche di un tram chiamato desiderio / e dell'uomo nero e dell'interno a fiori» – sui cascami di una cultura collettiva tanto ammiccante quanto trita. Ci sono le feste equinoziali che inaugurano i nuovi centri commerciali, il «fango del reality» e il «raggio verde», tutto per fare il lutto a una fru-

strazione generazionale, a un anno volato via «punk e irrisolto / come infanzia di marmo o di alghe». E se qualcosa venisse meno alla nostra memoria, in calce al volume c'è un breve regesto annalistico da intendersi parte integrante del testo, per farci ben chiaro che il buco nell'ozono, il sostegno di Craxi al 'decreto Berlusconi', le stragi, il maxiprocesso di Palermo, la morte di Calvi e il delitto Sindona non hanno fatto degli anni '80 neanche l'inferno di fuoco del fraudolento Ulisse, ma solo un pallido e contingente «edeneon, una terra fatta per noi, / una romantica cena col vampiro».

(Cecilia Bello Minciocchi)

MICHELE SOVENTE, *Bradismo*, Milano, Garzanti 2008, pp. 247, € 19,00

«Precari i platani, gli olmi, i salici piangenti, i pini». E altrettanto «precari i gesti [...] Precarie le facce e le case. / La precarietà è soprattutto una condizione dell'anima oltreché del corpo». Per chi vive su una terra che non sta ferma la precarietà è una condizione geologica e ontologica. La terra di Michele Sovente – sulfurea, inquieta, ancestrale a dispetto dei tempi – ha non poca parte nella chiarezza con cui egli avverte l'inarginabile forza della precarietà. *Bradismo*, che è libro di qualità riflessiva, ha tra i suoi fulcri proprio la percezione e la rielaborazione intellettuale dell'instabilità: «salgono scendono ruotano / frammenti ocre e antracite». Il paesaggio è topica allegoria di una condizione personale, sì da giustificare l'analogia tra superfici diverse ma similmente oscillanti: «Il sismografo va / registrando ogni / sussulto della mia / crosta cerebrale». La percezione di sé appare quanto di più effimero si possa concepire – o liricamente rievocare, risalendo fino a Omero e Mimnermo –: «mi vedo come una foglia / che nel vento si logora»; «io nelle ombre mi perdo». Tornano, in *Bradismo*, immagini e temi già da Sovente attraversati: le ombre – «Io e l'ombra. Io ombra» – che abitavano *Per specula aenigmatis* (1990), e l'«imperfetto equilibrio» di affetti e sostanze sotteso a *Carbones* (2002). È una poesia ancorata alla natale terra flegrea. I quattro fiumi dell'autoriconoscimento ungaritano, diventano quattro laghi che, mantenendo qualità amniotica e stratificazione storica, segnano la mappa di una geografia esistenziale esatta e tersa: «Io nell'Averno mi perdo / nel Miseno mi scopro / al Lucrino chiedo quiete / nel Fusaro cerco la luce». Il valore paradigmatico di questa terra genera suggestioni immaginative di grande forza poetica e

una pervasiva coscienza della caducità e dell'incertezza. La terra flegrea è palpante, abitata da larve. La luce è affranta, le ossa tremanti. L'io messo a fuoco nel trittico centrale di *Autoritratti* è un «io sghembo io sdrucito io distratto»; si muove tra rottami e ha molti vuoti di memoria. Nella scelta di una dimensione personale consapevolmente dimessa, il soggetto poetico si muove nell'indeterminatezza, archivia l'effimero, sa di non potersi aggrappare a verità. La vita percorre tracce minime, il significato delle cose sfugge, il senso «occhieggia tra i vuoti, va / alla cieca, s'incista / nell'incongruo». Nulla permane immutato, le statue sono «smangiate dal vento», le impronte ingoiate dall'acqua. Gli elementi si avvicendano nella trasparenza, *vengono* gli uni dagli altri – «il sale / viene dal mare / il mare / viene dal tempo / il tempo / viene dall'acqua» – in una catena presocratica che ha come primo anello il «niente». Le sezioni in cui è articolato *Bradismo* insistono, fin dai titoli, su costituenti basilari come *sale, approdo, contrapposte rive, nave, acqua*. La dimensione prioritaria pare quella equorea, del viaggio per mare – la *nave dei pensieri* –, che è tuttavia, in senso letterale e metaforico, un viaggio *senza scampo né approdo*. Il mare fa scaturire d'improvviso i ricordi d'infanzia e fa vedere «il mondo in un modo diverso», come racconta una prosa di folgorante bellezza, *Vicino al mare...*; ma è anche l'orizzonte tragico che apre lo sguardo a riflessioni sociali e politiche. È l'orizzonte in cui i «biechi traghettatori» prezzolati, gli «orribili caronti» che sono «pura emanazione di una cosmica strategia di morte» affogano gli «stranieri stremati», si liberano dell'umana zavorra consegnandola «alla fame sopraffina dei pesci». E nel mare resta la scia bianchissima di «un clandestino dolore». Il poeta sa di pronunciare frasi «sfatte» e di inciampare «in rottami quotidiani». Pur determinato a resistere, è in bilico come tutte le cose, è «al limite di crateriche / fenditure» da cui la sua voce si leva «malcerta»; sta «al confine» e non vede l'orizzonte. Finanche le parole che mastica possono avvolgerlo «come un ragnone», trasformarsi in cupi «ragnipensieri», e tuttavia alle parole ricorre, a una lingua poetica che è, anzi, sostanza stratificata e terragna. Tre sono, da anni, le lingue in cui scrive Michele Sovente: l'italiano, il latino, il dialetto della natale Cappella. Non è una terna di per sé salvifica, ma è certo ampliamento delle possibilità semantiche e degli echi fonetici, testimonianza sul *bianco* della carta di una storia linguistica, ed è davvero una triplice scrittura, soprattutto là dove le tre

lingue compaiono all'interno di un medesimo testo (*Bianco e Quasi nebula*). Non semplice traduzione, ma scrittura autonoma in lingue che si presuppongono e che meglio tentano di resistere, così sedimentate e variamente attinte nelle loro più ampie e vibranti sfumature di toni, alla mancanza di *pietas* dell'erosione onnivora.

(Cecilia Bello Minciocchi)

GIACOMO TRINCI, *Senza altro pensiero*, Torino, Nino Aragno Editore 2006, pp. 70, € 14,00

Riservato colloquio di un poeta che col suo dire disteso, ininterrotto flusso di coscienza, scopre alla madre «cosa da molti anni / chiusa dentro»; questo, il registro lirico della raccolta, in cui, se la struttura metrica che traspare è quella del sonetto petrarchesco, è tuttavia sonetto già impiegato da un Pascoli dei più intimi capitoli (i tre *Anniversari* di *Myrica* e *Colloquio*), tempi affrancati dal pudore dell'adulto, e destinati all'inespresso *ego* del figlio. Il segno che allude a una continuità di confessione, taciuta in vita, ora con la parola scritta rivelata, sta tutto in quella congiunzione (in minuscolo, come sempre a seguire il punto fermo riprende il fabulare della psiche) su cui il libro si apre: «e il dato sbriciolato scorre», tratto che non potrebbe essere più esplicito richiamo ad un'usanza poetico-filiale, a quel serale intrattenersi coi defunti di Pascoli. Resta, lingua speciale dell'esclusivo dialogo, il canto che da viva la madre richiedeva al figlio: «mi facevi cantare ed io cantavo / per far mostra di te che mi mostravi», arie di un bel canto operistico, il cui agile metro, le cui rime scontate, giocoso mezzo un tempo per conquistare approvazione, sostanziano l'odierna poesia dell'uomo e sono un debito contratto con colei a cui tal canto è dedicato e prima guida a cui si deve la propria «attitudine poetica»: «fragile gola – madre – mio portento». Sull'incondizionata chiusura di questa relazione, che informa l'intera raccolta – 54 liriche esclusivamente intese a evocare una madre ormai lontana (seppure divisa «da un niente»), col tradizionale «tu» montaliano (pronomi *senhal* con cui sempre un Pascoli dei riti a vespero si rapporta con l'ombra della madre, nelle sue cicliche epifanie; si pensi, oltre ai ricordati capitoli myrici, alla *Voce* e al *Ritorno a San Mauro*) – non è permesso nutrire dubbio alcuno, per quanto si possa essere illusi da quella pluralità di astanti («canto per voi») che sempre a un Pascoli dagli intenti collettivi sembra

ispirarsi, all'oraziano cantore di *Odi e inni* («Per voi io canto»). Immediata giunge la *correctio*: «canto per te – che tu non vada / e resti nel tuo vento / in questi versi che respiro, e vivo», per quel soggetto lirico, unico ed ossessivo, che solo basta ad incarnare un sistema di ricordi sensoriali («gli odori i passi i suoni i vivi accenti / gli abbracci le carezze le cadute / canto per tutto [...]»). Midolla segreta di umili piante, che traggono linfa dal corpo sepolto, non più osservato col compiaciuto senso della putrefazione tipico di capitoli quali *La voce*, ma recepito nella sua mutazione vegetale («ogni filo dell'erba trema te»), nel suo distacco di morta la madre è strumento per comprendere il mistero dell'assenza: «e non sapevo che il morirti è questo», da parte del superstita che avverte nella sua assenza il vivere terreno: «che vivo la penuria della vita» (maestro di tali figure etimologiche e di un uso transitivo di verbi intransitivi il poeta di *Colloquio*). Se ha ragione Massimo Gezzi («L'indice») ad accostare *Senza altro pensiero* ai *Versi livornesi*, a un Caproni cantore 'innamorato' della giovane Anna Picchi, l'atmosfera ctonia di tali apparizioni della madre che torna a visitare il figlio col suo bagaglio di memorie rustiche (è, quella di Trinci, una provincia in cui campagna e realtà cittadina convivono, pasoliniano quadro di un'Italia antica già violata, a rappresentare la quale ben si presta l'*accumulatio* petrarchesca che annovera canoniche presenze e nuovi elementi: «[...] fra bus ed auto / fra volti ed erbe poggi e campi e voci»), presuppone come archetipo primo il Pascoli delle catabasi domestiche. Echi e motivi si collegano nella loro finalità allusiva: il *flatus* del fantasma resta tale («chissà se soffia smarrita la voce»), ovvero il tocco della morta è evanescente al pari dell'appello dell'accorsa: «sfinito quel tuo tocco e non c'è altro. / adesso è andato quando scrivo 'adesso'»; «con un fruscio di gonna» si segnala ancora il «patuit dea», in un elenco che rivela il *plazer* della sperata epifania: «fruscio di stoffe passi tossicchiare / leggero toni bassi sussurro [...] eri tu». Fatale il dissolversi del semiante della donna, tema degli *Anniversari*, qui riacostato al suo plausibile modello foscoliano: «smarrito guardo chi non riconosco. / sei tu, ti dico, misurando appena / quello che mi rimane del tuo viso / quando ti penso ancora dentro il tempo. / questo di vita tanto mi rimane». Frasi di un lessico familiare codificato in *Colloquio* sembrano ripetersi in eterno: «la luce che mi hai dato e che non vedi» («La vita / che tu mi desti [...]»); come gli addii tra vivo e morta paiono reiterare

i saluti di *Commiato*: «adesso ti prepari per andare / come se niente fosse il mio partire», «ognuno andava per la propria strada / come si deve fare fra maturi». Così, là dove a carezzare piano lo spettro, è un figlio pieno di premure, le stesse della amante delicata, la madre dell'*Aquilone* («quella notte in un sogno che svaniva. / sfumava lieve quando ti toccavo / le mani e poi ti carezzavo piano / per non farti sparire e cancellare»), non possiamo che prendere atto di quanto davvero il canzoniere, che Trinci dedica alla madre, proceda – scambiando a volte i ruoli degli attori – in un dialogo continuo con l'officiante i riti di una recondita *religio* familiare.

(Francesca Latini)

MARTA AGUDO y CARLOS JIMÉNEZ ARRIBA (edición de), *Campo abierto. Antología del poema en prosa en España (1990-2005)*, Barcelona, DVD ediciones 2005, 422 pp., € 18,00

Nel panorama letterario contemporaneo un posto di rilievo, sicuramente non marginale, lo occupano i 'poemas en prosa', un genere – così come messo in luce dai due curatori – e non una forma letteraria (come la prosa poetica). Si tratta, in effetti, di una poesia molto moderna, divincolata dai canoni estetici, resta all'uso della rima, offrendo vie percorse e percorribili di espressione alternativa di una nuova sensibilità poetica. Il titolo stesso richiama, ad una prima lettura, questa proposta; sfogliando però l'antologia ci si accorge che il significato si dilata e che descrive bene l'intenzione dei curatori che nella scelta degli autori hanno voluto ricoprire uno spazio non ancora trattato nelle antologie precedenti. La selezione, quindi, contempla nomi immediatamente posteriori ai meglio conosciuti come 'novísimos' (scrittori nati a partire dagli anni Cinquanta) e non inclusi fra i così chiamati 'poetas del 70'.

Utile l'introduzione, in cui con dovizia di dati e rigore storico-letterario i curatori tracciano un lungo panorama del genere, partendo dal Romanticismo tedesco, fino a concentrarsi sul «poema en prosa» spagnolo. Nascita, origine, espansione, pausa e nuova proliferazione (si tratta in effetti di un vero e proprio rinnovamento) negli anni '70 con i già citati poeti 'novísimos', con i quali il genere si rinnova passando dalla fase espressionista, urbana, narrativa, anche a quella elegiaca ed erotica. Non trascurabile nemmeno la breve ma essenziale bibliografia sul «poema en prosa» che segue all'introduzione.

La scelta dei poeti è varia, anche se cospicua è la selezione che interessa gli autori più rappresentativi (accessibile anche in internet), come Graciela Baquero, Juan Carlos Maset, Juan Carlos Mestre, Melchor López e Joan de la Vega.

Il pregio del lavoro consiste oltre che nell'aver coperto un periodo relativamente lungo (1990-2005), nell'aver trasmesso la convinzione che nel prossimo futuro la migliore prova di poesia spagnola verrà effettivamente dalla prosa, o meglio, dal poema in prosa.

Il limite, anche se veniale, in un'epoca in cui siamo sommersi dalle informazioni, è che paradossalmente le schede bio-bibliografiche sono molto scarse e poco curate, anche se compensate da una riflessione teorica sul «poema en prosa» di ogni singolo autore.

(Francesco De Benedictis)

MIGUEL MUÑOZ, *Cómo perder*, Barcelona, DVD ediciones 2006, XXXII Premio de Poesía Ciudad de Burgos, 50 pp., € 7,20

Scrittore eclettico (nella sua produzione letteraria sono da annoverare anche un romanzo e un libro di racconti) Miguel Muñoz dà ancora una buona mostra delle sue qualità poetiche in questa sua terza prova lirica dopo le già confortanti di *88 tercetos* e *Trabajar no es malo. Cómo perder*, vincitore del Premio de Poesía Ciudad de Burgos, è un tipo di poesia urbana, un viaggio virtuale/reale attraverso la città che si snoda in 31 componimenti, di cui l'ultimo in versi alessandrini dà anche titolo alla raccolta, che non presentano una stessa economia linguistica (diversa estensione) ma una metrica molto varia (versi alessandrini, settenari, ottonari ed endecasillabi non sorretti dalla rima ma da molti echi interni) e temi/pretesti diversi che dipanano un quotidiano, un vissuto degno di essere apprezzato come in *Elogio de la rutina* ma anche di essere riconsiderato. Da esso, infatti, prende spunto la riflessione del poeta effettuata in chiave postmoderna. L'uomo-poeta si ritrova senza memoria del passato («*El jardín de mi infancia es un museo / y mi recuerdo del jardín, olvido*»; «*Mi infancia es una casa sin fantasmas*») e, rompendo i ponti con il passato-ricordi, assapora una strana e dolorosa sensazione in cui anche le strade di Madrid appaiono come «cicatrici che delimitano finestre».

Un vissuto che collima spesso con la banalità della vita (come appare dalla scelta di ogni singolo titolo) ma che, in realtà, cela un'interessante forma di rappresentare i luoghi (che sono luoghi del-

l'anima), degli oggetti o di situazioni comuni: una sorta di quadro dipinto con i colori della quotidianità ed affidato alla pagina bianca.

La particolarità dei componimenti sta nel fatto che essi mostrano attraverso metafore alcuni aspetti della vita anodina nel tentativo di richiamare il grigio dell'esistenza per invitarci a carpire l'essenza stessa di ciò che di ordinario ci circonda e per farci ritrovare pronti a tutti gli eventi che la vita ci pone di fronte tutti i giorni.

In effetti, dalla riflessione del poeta emerge anche un sentimento di colpa, colpa che ci appartiene e che è unicamente rappresentata dal fatto di esistere («*Ser culpable de ser*») che si unisce ad una sensazione di perdita nostalgica dovuta alla stasi temporale in cui l'uomo stesso si trova («*sentado a la orilla del tiempo*»). Perdita che è la condizione stessa del poeta che nel momento in cui cerca di fissare l'istante si accorge che questo è già passato. Tempo che passa, sensazione che nella divagazione lirica si perde qualcosa, in altre parole, che non si è vissuto. Ma la visione del poeta non è di un pessimismo stanco o scettico in quanto la sua voce e il suo sguardo, anche se a volte possono sembrare 'irriverenti', sono sostenuti dalla umana virtù della *comprensione*. Libro di piccoli aneddoti quotidiani che anche se familiari sono sempre imprevedibili. Un ultimo elemento da registrare è che la perdita si coniuga e crea una condizione di sospetto anche nei rapporti interpersonali, provocando un atteggiamento/sentimento di solitudine.

La silloge, in ultima analisi, rappresenta una sorta di manuale utile per capire come essere e sentirsi preparati a «perdere» nei casi della vita.

(Francesco De Benedictis)

AUCTORES NOSTRI. Studi e testi di letteratura cristiana antica, 2/2005, Santo Spirito (Bari), Edipuglia 2006, pp. 452, € 20,00

C.C. Berardi, in *La simbolica degli animali nell'interpretazione patristica di Atti 10*, mostra come il racconto della visione di Pietro – la 'tovaglia' con ogni sorta di animali che una voce lo esorta a mangiare: visione che già da lui viene interpretata simbolicamente, con gli animali a rappresentare l'intera umanità cui Pietro dovrà diffondere il messaggio divino – venga utilizzato da Origene, e poi da Didimo e dallo Pseudo Basilio; e, in ambito latino, da Cromazio di Aquileia, Girolamo e Agostino, per avallare la loro prassi di attribuire il simbolismo antro-

pologico agli animali biblici. A. Capone esamina il contributo eventuale che il *Codex Athos Xeropotamou* 256 potrebbe offrire alla *constitutio textus* del *Contra Iulianum* di Cirillo di Alessandria, di cui i fogli 187^r-190^r contengono alcuni estratti, arrivando alla conclusione che le varie pericopi siano state tratte dal copista del codice – che è in buona parte Costantino Daponte – da un'edizione a stampa (peraltro non identificabile con certezza): questi fogli non possono dunque contribuire alla *constitutio textus* dell'opera cirilliana. In uno studio incentrato su *Le lettere 'antidonatiste' di Gregorio Magno*, F. M. Catarinella mostra come il pontefice 'contamini' sapientemente fonti bibliche e patristiche «per condurre la difesa della cristianità universale» contro un pericolo di eresia (nella fattispecie donatista) che però al suo tempo (fine VI sec.) è senz'altro meno concreto che nei secoli precedenti. In un esame della caratterizzazione taumaturgica (esplicitanti in particolare contro i demoni) attribuita alle reliquie di S. Felice nei *Natalicia* di Paolino da Nola, M. Cutino illustra con ampiezza come la santità di Felice in Paolino assuma una marcata funzione comunitaria: nel suo dare lustro alla città di Nola (*carm.* 13; 14; 18); nel suo porsi, soccorrendo la città dalla minaccia gotica, come parte di una *historia salutis* che inizia già dall'Antico Testamento (*carm.* 26: il tema della continuità nella salvezza fra la antica e la nuova economia si lega alle opere, commissionate da Paolino negli anni 400-403, di restauro della basilica protocristiana di Nola – contenente il sepolcro del santo, e dipinta con scene del Nuovo Testamento – e di edificazione di una nuova basilica, con episodi dell'Antico Testamento); nel suo contribuire alla sequela di benefici apportati dalle reliquie dei martiri nella lotta contro i riti del paganesimo (*carm.* 19). Lo studio di L. Giordano mira a un tentativo di ricostruzione, tramite la lettura del *Registrum Epistularum*, della giustizia di Gregorio Magno; emerge «il ruolo attivo della Chiesa gregoriana in ambito giudiziario», dato che «le richieste di intervento avanzate al Pontefice erano continue [...] e attestano l'incidenza di un consistente movimento normativo nella Chiesa gregoriana con proprie direttive e proposizioni tecniche di rilievo». J. N. Guinot riflette sul tema dell'esegesi allegorica – che storicamente fu condotta sia sui testi omerici ed esiodici che su quelli biblici – mettendo in evidenza in particolare il pensiero origeniano, teso a dimostrare non solo la legittimità della lettura allegorica della Bibbia, ma anche la superiorità del testo biblico, l'allegoria del quale si fon-

derebbe comunque sulla storicità degli episodi narrati, rispetto a quei testi pagani, una cui lettura allegorica avrebbe per fondamento soltanto una finzione. Il contributo di V. Lomiento sottolinea, in riferimento al primo libro delle *Confessioni* di Agostino, il ruolo importante che i *markup languages* svolgono nei testi digitali, ovvero la possibilità di annotare il testo, segnalando al lettore le varianti testuali, ma anche le particolarità linguistiche e stilistiche, e i *realia* dell'opera. M. Marin si sofferma sulla presenza delle *Confessioni* di Agostino nel diario di Eugène Ionesco, intitolato *La quête intermittente* e scritto fra il luglio 1986 e il gennaio 1987. È proprio in questo periodo che Ionesco legge per la prima volta «seriamente» le *Confessioni*; accade così che egli rifletta più volte su di esse nel suo diario, a proposito dei temi della memoria, della pigrizia, del desiderio di gloria... Talvolta Ionesco è dissonante rispetto ad Agostino, come sull'esistenza di un buon ordine del mondo, talvolta il suo giudizio sembra riduttivo, e tuttavia Marin ritrova in Ionesco il triplice livello di pubblico (Dio; i contemporanei; l'autore stesso) cui le *Confessioni* di Agostino erano rivolte, sottolineando l'intensa spiritualità cui *La quête intermittente* riesce progressivamente ad aprirsi. Il raffinato studio di C. Militello indaga le fonti filosofiche del *De statu animae* di Claudiano Mamerto – opera che fu redatta fra il 469 e il 470 e nella quale l'autore voleva sostenere l'incorporazione dell'anima –, ribadendo che esse vanno rintracciate non solo in Agostino ma anche in Porfirio – in particolare, nei Σύμμικτα ζητήματα, di cui possiamo ricostruire qualche passo grazie alle testimonianze di Nemesio e Prisciano Lido. A.V. Nazzaro indaga il significato della ripresa del *Liber Ruth* in tre opere di Ambrogio (il *De uiduis*; il *De fide*; il *Commento a Luca*), mostrando una differenza fondamentale fra la prima e le altre due, successive: nel *De uiduis* viene privilegiata la vedova Naomi – suocera di Rut –, figura che può fungere da *exemplum* per le vedove cristiane; nelle altre due, la nuora acquisisce centralità rispetto alla suocera, venendo a simboleggiare la Chiesa, in un rapporto figurale che vede Naomi rappresentare la Sinagoga, e Boaz (il parente presso cui Rut va a spigolare e che, grazie alla legge giudaica del levirato – seppur 'allargato' –, affine la sposa) Cristo. Interessante la riflessione di M. Porcaro sul *Sermo* 34 di Agostino; lo studioso mostra come il tema agostiniano del venir meno dell'amore nell'amante non corrisposto vada ricondotto alla *Prima lettera di Giovanni*, ovvero all'idea che è Dio ad amare per primo l'uomo, che altrimenti non sa-

rebbe neppure in grado di amarlo. Il contributo di G. Rota riguarda la gnosi naassena, volendo precisare il significato che assume il termine *σφραγίδες* presente in accusativo al v. 20 dell'anapestico *Salmo dei Naasseni sull'anima*; lo studioso ipotizza che tali *sigilli*, che permettono agli pneumatici 'risvegliati' dalla gnosi di attraversare le sfere celesti, custodite dalle potenze avverse, fino a raggiungere il principio divino, alludano non solo a una sorta di formulario magico da pronunciare nei momenti critici del viaggio, ma anche alla funzione protettiva svolta dai sacramenti nel difficile percorso verso la reintegrazione nel Pleroma. E. Sciarra fornisce descrizione codicologica e paleografica di un foglio membranaceo – vergato in scrittura beneventana cassinese –, da lei scoperto nella Biblioteca Angelica e ancora sconosciuto agli studiosi. Il foglio contiene una sezione del *Commentario* di Girolamo al *Vangelo* di Matteo (*in Matth.* 4, 1304-1406), per cui la studiosa pensa che il codice di cui il foglio era parte riportasse o l'intero *Commentario* o un'omelia contenente un escerto dello stesso. L'esame delle varianti rispetto all'edizione critica (edd. Hurst e Adriaen, 1969) non consente di collocare il testo tramandato dal foglio in un ramo preciso della tradizione. Il contributo di M. Ugenti offre una traduzione commentata, sulla base del testo stabilito da Ludwich, dei 110 versi della *Protheoria* della *Metafrasi dei salmi*, mirando a rettificare le imprecisioni presenti nelle precedenti traduzioni di questo testo tradizionalmente – ma forse erroneamente – attribuito ad Apollinare. Lo studio di M. Veronese, prendendo in esame alcune eventuali citazioni ciceroniane segnalate da G. Schepss in riferimento agli scritti attribuiti a Prisciliano, e identificando una non segnalata citazione della *Medea* di Ennio nel *Tractatus Exodi*, propone di considerare «la ripresa di citazioni classiche un elemento in grado di illuminare la *uexata quaestio* circa l'unitarietà d'autore del *corpus* di Würzburg». Lo studio di R. Infante, partendo dalla raffigurazione, nell'eremo dello *Studion* presso l'abbazia di Santa Maria di Pulsano, di un personaggio di orante inginocchiato, volta nell'atto di guardare un corvo che vola verso di lui tenendo qualcosa nel becco, compie un appassionante *excursus* sulla variegata simbologia del corvo nelle culture antiche e soprattutto nelle *Scritture* – con particolare riguardo all'episodio di Elia nutrito dal corvo narrato in *I Rg* 17, 4-6 e alla sua immensa fortuna in ambito cristiano –, ipotizzando infine che l'affresco pulsanese raffiguri o lo stesso Elia o Giovanni da Matera, il fondatore della congregazione di Pulsano.

Il contributo di P. Ressa si sofferma sul tema della continua disponibilità ad apprendere, in ogni età della vita umana: tema che è molto presente sia nelle fonti classiche che in quelle cristiane, con varie sfumature di significato di solito connotate positivamente. Il saggio di G. Sansone, incentrato sull'anonima *Vita* di Sabino, vescovo della diocesi di Canosa nel VI sec., è la prima tappa di un più ampio lavoro dell'Autrice, che mira ad esaminare – sempre sulla base del testo *Acta sanctorum*, edd. Bollandisti – altre *Vitae* di vescovi della Daunia «riguardo al ruolo, al culto e all'area geografica di ogni santo». Assai articolato, infine, il contributo di F. Sivo, incentrato sull'*ars didactica* (costituita insieme di *ars docendi* e *ars discendi*) della *Novissima linguarum methodus* di Comenio (Jan Amos Segeš Komensky: 1592-1670), e in particolare sui punti di contatto con gli autori classici (soprattutto Quintiliano) rintracciabili nell'opera. Conclude il volume un ampio *Bollettino bibliografico* riguardante la letteratura cristiana antica.

(Valeria Turra)

ARMANDO GNISCI (a cura di), **Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa**, Enna, Città Aperta Edizioni 2006, pp. 537, € 27,00

Da tempo la contaminazione interculturale odierna appare un controverso oggetto di studio, per «noialtri umanisti europei con una formazione letteraria e antropologica, una mente critica e un destino migrante». Così scriveva Armando Gnisci in *Biblioteca Interculturale. Via della colonizzazione europea N. 2* (2004), un titolo il cui intento provocatorio ritorna nelle pagine di *Nuovo Planetario Italiano*, che accoglie gli interventi di sedici studiosi affascinati, ancora una volta, da quel «destino migrante», tema inesauribile nel dibattito filosofico, letterario e artistico mondiale.

Nell'*Introduzione* il curatore cita alcuni nomi emblematici, tra cui Salah Mehtnani, che si definisce un *cross-cultural writer* (*Lontano dalla lingua madre*, «Kúamá», n. 3, gennaio 2002), scrittore laureato eppure «in tutto e per tutto un immigrato nordafricano, senza lavoro, senza casa, clandestino» (*Immigrato*, 1997). Chi si percepisce migrante e marginale, osserva Gianluca Iaconis, rende «la matrice autobiografica e testimoniale il perno iniziale dell'esperienza letteraria che nasce dall'esperienza migratoria», spesso segnata da eventi difficili. Si ricorderà che Pap Khouma, nato in Senegal e cittadino

italiano da circa dieci anni, fu picchiato e insultato a Milano, il 24 maggio 2006, dai controllori di un tram, contagiati da un pregiudizio razziale imperante in una società incapace di gestire l'immenso fiume di persone dalle identità disperse, rubate da eventi ben più inquietanti dei misteriosi «mangiatori di anime» descritti da Khouma in *Nonno Dio e gli spiriti danzanti* (2005).

I tanti autori ricordati in *Nuovo Planetario* sono, citando George Steiner, le «vere presenze» nel volume, vaganti su percorsi diversi ma convergenti in una condizione ben descritta già da Joyce, Grass, Kundera, Brodskij e altri emblemi del canone occidentale, in parte riletti dai contemporanei Coetzee, Ondaatje e Rushdie che, come ricorda Mia Lecomte, è stato il primo presidente del *Parlamento Internazionale degli Scrittori* (fondato a Strasburgo, 1993), nonché promotore delle *Città rifugio*, per accogliere scrittori esuli in Europa.

Definiti *postmoderni* e *postcoloniali*, questi autori hanno rifiutato più volte tali categorie, insufficienti per designare la molteplicità di forme e temi con cui rappresentano l'esilio e la migrazione. Se l'esule è, scrive Rushdie in *The Satanic Verses* (*Versi satanici*, 1988), «a ball hurled high into the air», una «palla lanciata in alto nell'aria», in un elemento inafferrabile, le opere che descrivono l'esilio pure possono sembrare indecifrabili, poiché riuniscono segni molteplici per superare il confine tra mondi lontani. Agota Kristof in una bella frase che Gnisci trae da *L'analphabète. Récit autobiographique* (2004) afferma: «Non avrei mai immaginato che potesse esistere un'altra lingua, che un essere umano potesse pronunciare parole che non sarei riuscita a capire»; è una «scrittura del dolore dell'Europa nel XX secolo», scrive Gnisci, una scrittura che l'algerino Tahar Lamri definisce «tutta fatta di bastoni» («Ma dove andiamo? Da nessuna parte solo più lontano», *Parole di sabbia*, 2002).

Se i migranti pensano in una lingua ma scrivono in un'altra, talvolta «grammatica e fonetica li tradiscono prontamente», scrive Helena Paraskeva, ateniese triapantata a Roma (*Il Tragediometro ed altri racconti*, 2003). Perciò Jean-Jacques Marchand propone l'immagine di un dittico letterario, spiegando che rispetto alla nazione italiana lo scrittore esule si pone come immigrato-in o emigrato-da, scrivendo in una lingua estranea, che «non fa parte del suo 'monologo interiore'». Il poeta iraniano-bolognese Nader Gazvinizadeh rivela: «Mi sono perso nel vocabolario / tra le antiche vicende dei suoi esempi» («Gennaio», *Arte di fare il*

bagno, 2004), mentre il siriano Yousef Wakkas afferma: «penso in arabo e scrivo in italiano» (*Terra mobile*, 2004). Per la poetessa Vera Lúcia de Oliveira, ricordata nel bel saggio di Davide Bregola, «ci sono testi che «nascono» in portoghese, altri in italiano», una convivenza sofferta anche da Mohamad Akalay («Per un grumo di parole Poesia / Si veste di cenere e patume») e Gino Chiellino, citato da Immacolata Amodeo, che vede nella poesia *Verstummung* un duplice «processo dell' 'ammutare'», ossia l'alterazione della lingua madre e l'uso difettato della lingua nuova, nell'*interlingua* che mescola i due idiomi (si pensi ad *Ali le Magnifique*, 2001 di Paul Smaïl), ma impone una perdita. Il tema è indicato da Jarmila Očkayová già nel titolo di *L'essenziale è invisibile agli occhi* (1997), ambientato in città caotiche, dove manca «totalmente la segnaltica», per cui ognuno segue «solo logiche e leggi proprie». Ne deriva un estraniamento alla realtà, condiviso da Mihai Mircea Butcovan: «Con la radio accesa mi collegò con il mondo. Ne sono parte od osservatore?» (*Allunaggio di un immigrato innamorato*, 2006).

Il tema dello sguardo è centrale anche in *Occhio a Pinocchio* (2006), dove un sottotesto canonico consente a Očkayová di rappresentare l'antitesi tra uno spazio postbellico e un albero, simbolo della natura che sopravvive (centrale anche in *Appuntamento nel bosco*, 1998), come nella poesia *Al sicomoro* dell'eritrea Ribka Sibathu, o nel romanzo *La straniera* (1999) dell'iracheno-torinese Younis Tawfik: «ti dirigi verso l'albero che si slancia verso il cielo, al centro della piazza. [...] Per te è come tornare a casa».

Al contrario, *L'isola di pietra* (2000) di Vesna Stanić, nata a Zagabria e residente a Firenze, iscrive un albero di lillà in «un mondo pieno di rancore, odio, pettegolezzi», dove gli animali sembrano «impazziti. [...] Non hanno una meta, ci sono già. All'inferno», un inferno che era superabile nelle *Città invisibili* calviniane, ma qui appare visibile nelle macerie da cui fuggono gli autori, finendo per svolgere in Italia i lavori più svariati. Da Israele, Rula Jebreal giunge a Bologna da fisioterapista, ma oggi scrive sul «Messaggero» e pubblica per Rizzoli, dopo un percorso difficile, dato che qualsiasi straniero è «guardato sempre con sospetto» (Jarmila Očkayová, *Intervista a Paolo Pegoraro*, «Kúmá» n. 14, dicembre 2007), anche quando scrive.

Manca, infatti, una modalità ermeneutica costruita, osserva Gnisci, «per provenienze e cammini planetari, e non per temi, generi ed altre categorie specifiche della critica letteraria».

A tal proposito, vorrei citare una frase di Luisa Carrer, che riguardo a Salman Rushdie afferma: «egli introdusse il nuovo realismo magico internazionale». In diversi saggi e interventi, però, lo scrittore si è definito estraneo a questa categoria di matrice europea; ne cito uno: «Many people, especially in the West, who read *Midnight's Children*, talked about it as a fantasy novel. By and large, nobody in India talks about it as a fantasy novel; they talk about it as a novel of history and politics» (*Midnight's Children and Shame*, «Kunapipi» 7, n. 1, 1985, p. 15). È discutibile anche l'espressione «parodia biblica», applicata da Carrer a *The Satanic Verses*, poiché Rushdie ha spesso sottolineato che il romanzo non è costruito sulla rilettura della Bibbia, ma di antichi poemi epici indiani, come afferma esplicitamente l'autore nelle pagine dell'opera, definita «this modern *Mahabharata*, or, more accurately, *Mahavilayet*» (*The Satanic Verses*, Vintage, 1998, p. 283).

Non è sempre possibile, quindi, applicare categorie eurocentriche a opere complesse, incentrate su immagini che esprimono, come ben scrive la Carrer nella seconda parte del saggio, «il significato profondo dell'essere persona di razza mista», emigrata in Europa ma propensa a compiere «viaggi mentali alla terra lasciata dai propri padri». In tale multispatialità, Gnisci auspica una teoria letteraria basata sulla *tempestità* e sulla *maturità*, riportandoci alle note categorie calviniane, tra cui la *leggerezza*, che Silvia Camilotti applica ai racconti di Lily-Amber Laila Wadia (*Il burattinaio e altre storie extra-italiane*, 2004), nata a Bombay e residente a Trieste. Ma è difficile essere *critici* *tempestivi* e *maturi*, nel secolo che al Walcott di *The Migrants* (2000) sembra dominato da una «deceitful sunrise», un'ingannevole aurora, nell'Italia dove un giocatore di calcio guadagna, osserva Gnisci, «immensamente più di un professore, e una velina troppo di più di una bibliotecaria». In tale contesto sociopolitico, sottolinea Maria Cristina Mauceri, la diaspora letteraria intraeuropea mostra che il termine *cultura* è univoco ed eurocentrico rispetto all'eterogenea letteratura incentrata sul *dispatrio*, espressione di Luigi Meneghelo, che con generi e lingue differenti racconta ne *Il dispatrio* (1993) la sua migrazione non tanto spaziale quanto interiore, esperienza condivisa da moltissimi letterati. A tal proposito, spicca la bella citazione che la Mauceri trae da una lettera di Mozart a sua sorella, in cui dinanzi agli occhi di un genio sospeso tra l'italiano e il tedesco compare l'immagine del Vesuvio fumante.

Tra 1600 e 1700, infatti, l'incontro

degli intellettuali inglesi, francesi e tedeschi con l'alterità italiana è un'esperienza paragonabile al viaggio *coast to coast* negli Stati Uniti di un *beat* negli anni '60-70, un viaggio iniziatico e formativo da cui trarre ispirazione artistica, come l'esilio volontario di Joyce in Italia, o il soggiorno in Inghilterra di Foscolo e Mazzini. Pensiamo, però, anche alla dislocazione di Henry James, lontano dagli Stati Uniti come dall'Europa, o di Ezra Pound, cultore di Cavalcanti e filofascista ma cittadino statunitense. Si aggiungono Edith Bruck, Helena Janeczek, i fratelli Giorgio e Nicola Pressburger, per i quali l'analogia offerta dalla testimonianza post-olocausto svela molteplici differenze nella rappresentazione di una pluralità spaziotemporale, descritta intrecciando sentimenti di sradicamento a istanze epiche.

Tra diversi poli oscilla anche Simonetta Agnello Hornby, che dedica *La menulara* (2002) alla British Airways, per aver sospeso tra due nazioni la sua identità, decostruendola per ricostruirla, tema centrale anche in *Vivere altrove* (1997) di Marisa Fenoglio e *Kuraj* (2000) di Silvia Di Natale, translingui per raccontare, sottolinea Franca Sinopoli, un'esperienza assimilabile alla migrazione nazionale da Sud a Nord, negli anni '50, oppure all'esodo intercontinentale degli italiani tra '800 e '900, un parallelismo argomentato da Armando Gnisci già in *La letteratura italiana della migrazione* (1998), che suggeriva di cogliere negli autori migranti interessanti aspetti non solo tematici ma anche formali e linguistici.

In *L'aquilone bianco* (2004), ad esempio, Ji Yue affianca testo italiano e cinese, riportandoci all'autobiografia bilingue *Lei, che sono io/Ella, que soy yo* (2005) dell'italo-argentina Clementina Sandra Amendola, affascinata dal tema dello sradicamento, come l'italo-cinese Bamboo Hirst (*Inchiostro di Cina*, 1986), vissuta tra Shanghai, Milano e Londra. Analizzando opere frutto di esperienze dislocative e cross-culturali, ci avviciniamo anche a «costumi e tradizioni letterarie orali, a testi antichi di civiltà mai completamente e adeguatamente riconosciute in Europa», come scrive Ali Mumin Ahad a proposito del Corno d'Africa, o Davide Bregola riguardo all'italo-brasiliana Cristiana de Caldas Brito, i cui «racconti mostrano l'importanza della tradizione orale: c'è sempre una nonna (una doppia madre) che racconta storie». Secondo Habte Weldeariam, eritreo vissuto in California e residente in Italia, si attinge a un «ethos tramandabile, assimilabile e riconoscibile di generazione in generazione», ciò che per il paraguayano Egidio Molinas Leiva è «tutta la tradizione della lingua orale Guarany».

Il passaggio dall'oralità alla scrittura ha un peso enorme anche nell'ispirare i musicisti migranti in Italia, che raccontano leggende antichissime in un tracciato sonoro frutto della cross-cultura postmoderna. Sonia Sabelli sottolinea, infatti, che «nei contesti urbani multiculturali le musiche diasporiche finiscono spesso per alimentare il senso di appartenenza e di identità delle comunità dislocate». L'ignoranza europea delle loro tradizioni ha diffuso l'errata convinzione che i testi scritti da autori emigrati in Italia non siano degni, scrive Ali Mumin Ahad, di «essere pubblicati. Questa antologia vuole supplire in parte a tale mancanza». Molti sono, infatti, i testi inediti raccolti poiché pochi sono, osserva Silvia Camilotti, «gli editori che hanno un progetto culturale specifico sulla letteratura della migrazione».

Il mito di un'Italia culturalmente democratica è, infatti, una diffusa illusione, poiché nel Paese di Dante gli stranieri non sempre sono trattati «con la dignità dovuta ad ogni essere umano» («Kúma» N. 9-10, settembre 2005), scrive Gabriella Ghermandi, nata ad Addis Abeba e residente a Bologna. Appare molto radicata, tuttavia, la colonizzazione culturale delle ex-colonie italiane; perfino nel Senegal di Mbacke Gadjji «tanta parte della popolazione benestante si veste all'italiana» (*Kelefa. La prova del pozzo*, 2003), poiché la cinica metodica del mercato globale odierno favorisce l'imperialismo culturale dell'Occidente e la conseguente diffusione di prospettive didattiche e critiche di stampo eurocentrico, come hanno ben argomentato Pedro Miguel e Jean-Leonard Touadi. Non si può ignorare, però, la crisi della metodologia ermeneutica occidentale di matrice astrattivo-aristotelica, dinanzi al racconto di mondi spaziotemporali variegati, fra cui gli scrittori migranti oscillano, animati da quella che Geneviève Makaping chiama «la forza della mia penna o, per meglio dire, della mia tastiera» (*Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi*, 2001).

Questa energia creativa ha ispirato la rilettura di archetipi universali, ad esempio lo spazio omerico, pura chimera per il poeta Kavafis, come per Gezim Hajdari: «Vogliono darmi per forza una patria / io penso all'alba / che mi porta all'indomani» (*Corpo presente*, 1999). Anche nel racconto dell'algerino Amor Dekhis *Le braccia generose dell'edificio ferroviario*, un cuoco è nauseato da ogni tipo di «documento per mettere radici in un solo posto», perché più dell'odore di pesce in cucina lo disgusta «un altro tipo di fetore: quello di essere reperibile». Per il poeta romano-camerunense Yogo Ngana Ndjock «avere un solo essere è prigione» («Pri-

gione», in *Foglie vive calpestate. Riflessioni sotto il baobab*, 1989), essendo estraneo alle logiche della geografia politica, un tema centrale in *Va e non torna* (2000) di Ron Kubati, affascinato dal misterioso rapporto uomo/mare (come il poeta marocchino Abdelkader Daghoumi in *Mediterraneo addio*, l'israeliano Alon Altaras in *Quando arrivai all'isola*, il brasiliano Julio Monteiro Martins nel racconto *Un mare così ampio*), un elemento «che si fa attraversare» ma non placa il terrore del futuro: «La città alle nostre spalle diventa più piccola, ma davanti a noi non si vede niente».

Può accadere che allo sradicamento reale l'autore opponga la centralità di uno spazio narrativo, come Tamara Jadrej i (vincitrice del Premio Calvino 2004 con «Prigionieri di guerra»), che nel racconto *Il bambino che non si lavava* (2002) contrappone alle città in guerra la piccola stanza dove Ivan rifiuta di fare il bagno, per attendere il padre soldato, mentre in casa il telegiornale è «solo una fonte di orrore e malessere».

Un altro personaggio di nome Ivan compare nel testo teatrale *Il sogno di Orlando* (2004) del bilingue bosniaco-friulano Božidar Stanišić, che racconta il dramma di sentirsi «un traditore, anche un disertore [...] un vigliacco fuggiasco – in realtà doppio: ho sangue misto», vicenda comune a quanti vivono in una moltiplicazione spaziotemporale, descritta in un insieme di motivi e forme che chiamerei *pluri-vocalità* narrativa, essendo costruita sovrapponendo citazioni di archetipi illustri. Il modello dantesco confluisce, ad esempio, nella donna angelicata di Arthur Spanjoli (*Eduart*, 2005); il paradigmatico Grande Fratello orwelliano forse ispira a Ornella Vorpsi la «Madre Partito» (*Il paese dove non si muore mai*, 2005); la struttura a incastro delle *Mille e una notte* è riprodotta nel lungo racconto *I bambini delle rose* (2000) del tunisino Mohsen Melliti; il *pasticciccio* gaddiano è ripreso da Amara Lakhous nel giallo grottesco *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio* (2006), ambientato in un condominio romano pervaso dal sospetto e dalla diffidenza, tema centrale anche in *Baro Romano Drom* (2000) del rom-abruzzese Alexian Santino Spinelli, musicista, poeta e docente universitario a Trieste.

L'interesse degli autori per diverse forme artistiche ha incentivato la messa in scena di testi e l'organizzazione di laboratori teatrali, al *Teatro delle Albe* di Ravenna e all'*Africa Festival* di Roma, segnalati insieme a molte altre iniziative culturali nel bel saggio di Marie-José Hoyet. Il cinema ha raccontato i migranti, in-

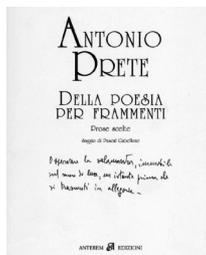
vece, oltre che nei noti *Pummarò* (1990) di Michele Placido, *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio e *Quando sei nato non puoi più nasconderti* (2005) di Marco Tullio Giordana, nel bellissimo *Campioni d'Africa. Cittadini italiani* (2004) di Gianfranco Anzini, pellicole paragonate da Angela Gregorini a «demartiniani «semi di cultura», da spargere nel presente ipervisualizzato». L'immagine mi ricorda la *dis-seminazione* di cui parlava Homi K. Bhabha, uno dei primi studiosi di letteratura postcoloniale. Gli scrittori migranti sono, infatti, *dis-seminati* perché sperduti in terra straniera e privati di un segno univoco, come sembra voler dire il poeta Brahim Achir: «Siamo panni appesi e salutiamo il vento», un po' come i soldati paragonati alle foglie da Ungaretti, impariti da una solitudine che diventa tema centrale.

Cristina Ali Farah immagina, ad esempio, suo padre piangere «in esilio nelle fredde acque del nord» (verso inedito citato da Ali Mumin Ahad), un pianto simile a quello cantato dai poeti iracheni Hasan Atiya al Nassar in *Roghi* («sorgenti d'acqua / zampillano nel bosco del cuore») e Thea Laitef in *Pioggia di periferia* («al di là dell'orizzonte / un desiderio di pianto / come fiume prosciugato»). Il dolore deriva da un diffuso disinteresse verso lo straniero, superabile solo «quando le idee scavano trincee nella corposità dell'indifferenza», scrive la poetessa Barbara Serdakowski, migrante dalla Polonia al Marocco, dal Canada all'Italia. Pierangela Di Lucchio sottolinea che i critici dovranno «privilegiare l'*entre-deux*, l'ambiguità e la decostruzione», adottando quella che Édouard Glissant chiama la «poetica dell'interessere» (*Poetica del diverso*, 1996), dell'essere in relazione con l'altro o, come scrive Geneviève Makaping, «essere il margine e il centro quasi contemporaneamente» (*Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi*, 2001).

George Steiner in *After Babel. Aspects of Language and Translation* (1975) preannunciava il «giorno in cui le parole si scrolleranno di dosso 'il peso di dover significare e saranno soltanto se stesse, inespresse e colme come la pietra. [...] Dove il linguaggio è usato nella sua pienezza il significato è un contenuto al di là della parafrasi». Questa è la prospettiva da abbracciare per divenire interpreti di segni migranti, ossia cultori di una dimensione espressiva che definirei *ex-significativa*, poiché oltrepassa il fine della significazione per esprimere il senso assoluto dell'esilio, indefinibile come *uno* ma percepibile soltanto nell'incontro di una *molteplice*.

(Elvira Gòdono)

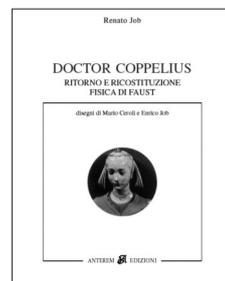
ANTONIO PRETE, **Della Poesia per frammenti. Poesie scelte**, Verona, Anterem Edizioni 2006, pp. 76



L'opera, accompagnata dalla riflessione di Pascal Gabellone, teorico e raffinato studioso di letteratura, si presenta come una serie di saggi che ripercorrono l'amore dell'autore per la disciplina letteraria. Prete, che sceglie i 'suoi' autori così come si scelgono le frequentazioni quotidiane, le amicizie, i compagni di viaggio, in questo libro rende conto della sua vita, non solo di 'specialista' della letteratura, ma anche di lettore curioso e appassionato. Egli, attraverso l'indagine della scrittura, ricostruisce un percorso di tematiche a lui familiari. Il terreno comune a tutti i saggi e su cui Prete si muove è il linguaggio. Il linguaggio nelle sue varie declinazioni, quello della poesia in particolare. Il viaggio che egli compie, e che ci invita a compiere ogni qual volta ci avviciniamo al testo poetico, è quello di cercare di sanare, riempire un vuoto. Prete si è a lungo occupato di teoria della traduzione, traducendo egli stesso da autori francesi e non solo. Di recente ha concluso il lavoro di traduzione ventennale de *I fiori del male* di Charles Baudelaire. Il lavoro di traduzione, e quello compiuto per Baudelaire in particolare, egli lo definisce un «azzardo», un tentativo, come spesso avviene nell'ambito della traduzione, di «tenere insieme, nella nuova lingua, l'identità del testo originale e la propria identità». In alcuni saggi, all'interno di questa raccolta, l'autore prende coscienza di questa esperienza a ritroso nella lingua, che non è la stessa dell'autore, ma che è lontana, in esilio. La lontananza dalla lingua accompagna la riflessione sul linguaggio. Può essere la lontananza di chi abbandona la propria lingua madre e sceglie di esprimersi con una lingua acquisita, ma è anche lo scarto fra linguaggio poetico e uso comune, il quotidiano che ha perduto il rapporto magico con il suono della lingua, il naturale suono dell'anima. La ricezione di un'opera letteraria è fortemente legata alla traduzione che di essa ne viene fatta, il suo successo, l'amore da parte del pubblico. In questi saggi brevi, ma di una delicata intensità e acutezza intellettuale,

Prete invita a sottrarsi allo sguardo delle apparenze e richiama l'attenzione al mistero della più intima espressione umana. Egli si appoggia alla poesia per indagare un cammino fatto di dissonanze, ritmi differenti, divagazioni, voli. Il libro è il riconoscimento della Giuria del Premio Lorenzo Montano ad Antonio Prete per la sezione «Opere scelte- Regione Veneto». Dello stesso autore si segnalano anche testi basilari per l'interpretazione di Leopardi come *Il pensiero poetante*, *Il demone dell'analogia*, *Finitudine e infinito*.
(Irene De Lio)

RENATO JOB, **Doctor Coppelius. Ritorno e ricostituzione fisica di Faust**, Verona, Anterem Edizioni 2007



La riscrittura di due capisaldi della letteratura tedesca, il fantastico orroroso di Hoffmann e l'opera della vita per Goethe, il *Faust*, per Renato Job si svolge sul piano di una sottile dialettica tra la parola e l'immagine. Come dichiara lo stesso autore nella premessa al volume, la riproposizione del Sandmann trae le sue mosse da una serie di quadri creati dal fratello Enrico, i quali mescolano alla rappresentazione delle tappe della vita umana come nascita, infanzia, e decomposizione, anche virtù astratte e orientamenti filosofici. L'insieme dei *tableaux* mira a riprodurre quello scambio epistolare che ha alimentato la materia narrativa di Hoffmann, laddove il punto di contatto più esplicito con la fonte è una lettera indirizzata a Coppelius, tramutata dalla penna di Job in psichiatra. L'autore delle lettere, come delle opere che accompagnano il carteggio, è destinato a rimanere un ignoto cittadino svizzero, tanto lascia intendere la lettera scritta di suo pugno, al di là della ricca nota di corredo che consente a Job di ripercorrere le suggestioni del falso filologico. Nataniele, protagonista assoluto nella fantasmagorica e ossessiva caccia al perfido alchimista Coppelius di Hoffmann, sopravvive come breve accenno, un bimbo senza nemmeno un nome, da istruire, si spera, proprio sotto la guida dello psichiatra. Qui si interrompono i paragoni con la fonte tedesca per prose-

quire verso un immaginario dove la scrittura agisce da cassa di risonanza per il complesso legame tra la rigidità imperturbabile della lastra metallica, attorno alla quale il filo di ferro si attorciglia, inaugurando di volta in volta una dicotomia di fondo che orienta la lettura non solo della grammatica dell'opera ma anche del testo che essa ispira. Il «grido di un rapace notturno» che segue a breve la morte di un caro amico in *Scienza* dà corpo alla «tormentata lastra. Ciò che vi si insinua, serpeggiando come nei fori di un teschio, è il gambo dell'eterna energia creatrice della natura». Energia che può volgersi in «spirali di fuoco amoroso e sazietà» del seno materno, diventare «voluttà demoniaca» ma anche «la tormentosa castità [...] il fondamento della giustizia e della pace, ovvero della santità», come se quel filo adombrasse nella diversità dei significati che riveste il continuum di un desiderio divorante, di un eterno movimento dello spirito in grado di vincere sulla necessità dell'esistenza per la quale «saldo è il ferro. Incorruttibile è il destino». La seconda parte del volume raccoglie per immagini un allestimento del Faust mai andato in scena per vicende avverse, alle quali è affiancato un testo, secondo quella modalità espressiva che abbiamo conosciuto nel *Doctor Coppe-lius* e che tuttavia qui si pone in modo specifico a metà strada tra l'indicazione didascalica della sceneggiatura e la lettura interpretativa. La sovrapposizione dello sviluppo dell'allestimento alla progressione della vicenda faustiana consente una riproposizione inedita della tragedia, la quale, quasi memore del «lacrimae rerum» virgiliano, filtra attraverso i suoi oggetti, al punto da conquistare un'eloquenza che la strappa, per quanto è possibile, al mutismo di una messa in scena mancata. Il congedo dal lettore spetta alla voce di Margherita, impegnata in un monologo ancora allo stato embrionale di appunto, una modalità estranea alle forme espressive della raccolta, ma non al suo significato più profondo. Quel dolore dell'abbandono espresso per mezzo di quadretti, immagini concluse, ci parla ancora e sempre della sensibilità di Job, quasi si trattasse di una chiave di accesso per realizzare quella speranza di condivisione che chiude la premessa: «Ma se oggi sotto le nuvole che si addensano qualcuno dotato di un barlume di rispetto per la verità e la bellezza provasse a oltrepassare la soglia dell'Arca sia materiale che spirituale in cui ho trovato rifugio, potrebbe forse capire [...] come avrebbe potuto essere il corso della sua esistenza se avesse diffidato della felicità che gli era stata promessa».

(Annalisa De Donatis)

JEAN-LUC NANCY, **Narrazioni del fervore. Il desiderio, il sapere, il fuoco**, con un saggio di Flavio Ermini, Bergamo, Moretti & Vitali 2007



Che scivoli con la leggerezza della spuma marina che diede la nascita a Venere, o si contragga nella cifra di un frammento, di quanto resta di un rogo di pagine e libri, la parola seduce. La seduzione della parola è questo: darsi nella nudità cristallina del significante, lasciando a noi il compito di intuire la profondità alla quale accenna, il suo «fervore». La parola perciò oltre che seduttiva è fervida, e laddove non porta con sé il furore dell'incendio, aleggia al di sopra dell'abisso lacustre o marino. L'alternanza della seduzione nel fuoco e nell'acqua è il filo rosso che lega insieme un ventennio di scritti dell'autore Jean-Luc Nancy. Si tratta di lavori sviluppati a partire da contesti disparati e per destinazioni altrettanto disomogenee, i quali tuttavia si offrono come un evento narrativo e con una naturalezza tale che l'esplicitazione nel titolo della raccolta può soltanto suggellare quella che è l'impressione generale una volta riemersa dalla lettura. Ecco che allora l'accostamento tra la saggistica e la scrittura letteraria non si rivela poi tanto improbabile, ma offre la possibilità di modulare un invito a ciò che Nancy chiama l'approccio «Tutto avviene come un'imminenza. È come ciò che talvolta si chiama poesia, oppure pensiero, oppure amore: una rivelazione è imminente, resta sospesa in questa imminenza, è tutta nell'approccio. [...] In definitiva si dimostra che lo sfioramento è la verità. La verità dell'amore è il suo approccio e il suo annuncio [...] e così l'amore della verità, il suo approccio, è la verità stessa». La verità della parola non coincide con lo sprofondamento nel suo senso, quanto piuttosto nel modo in cui siamo in grado di avvicinarla. In tal senso, Nancy letteralmente si diverte, nel seguire molteplici strategie di avvicinamento, come lui stesso ammette: «oggi i miti si sono interrotti. Non sono scomparsi: da secoli, presto da millenni,

giochiamo con la loro schiuma» E che gioco sia «Afrodite nata dalla schiuma; Aphrodite aphroghéneia [...] ma Afrodite è 'colei che ama il sorriso', o 'colei che sorride volentieri'. Così la chiama il cantore cieco, Aphrodite philommèdes?». Nancy non forza mai la parola proprio perché vuole consentire all'opposto una moltiplicazione febbrile dei suoi significati. L'etimologia cede il passo alla visione l'altra figura femminile dominante, la Maddalena, già rievocata accanto alla dea dell'amore nella suggestiva lettura in appendice di Flavio Ermini: «Il nome di Magdala parla di chiome e d'acqua, parola di scorrimento, di libazione, di effusione». La moltiplicazione delle suggestioni create dalla parola liberata può agire al livello macroscopico della scena, come in *Faust* dove il rinnegamento della cultura tradizionale viene riproposto da Nancy in nove varianti. Il rifiuto diventa rogo, dal rogo si estraggono le pagine incombuste, e da quelle pagine balzano le parole. Queste non hanno nulla a che vedere con il sapere che veicolavano un tempo, ma sono diventate il richiamo ad un'altra verità, non ancora svelata ma tutta da scoprire: «Eppure sì, proprio ora posso aprire un volume di pagine vergini e tracciare la prima parola di una lingua da inventare. Un'altra bruciatura può cominciare a nostra insaputa, perché il nostro insaputo è il sapere esatto dell'innominato». La parola che sopravvive al sapere tradizionale ora concentra in sé il sapere a venire. La concentrazione è appunto il principio che sembra orientare il percorso di senso seguito dall'orientamento di testi nella seconda parte della raccolta. L'apertura è affidata alla danza, non un banale riferimento al corpo come manifestazione più immediata del significante, ma al contrario vista come l'azione di distacco dell'uno dal tutto che dà vita alla fissazione del senso, il salto primigenio, per dirla con l'autore, il quale si lancia in una suggestiva rivisitazione etimologica della parola tedesca *Ursprung*. Da qui la ricerca del significante si declina in tante immagini: l'ombra, il rapporto sessuale, la camera oscura che avvolge l'abbraccio degli amanti, puntando tuttavia ad un limite estremo, annunciato nella citazione biblica «Vox clamans in deserto». La voce è il confine più estremo al quale può spingersi il significante, una volta che può riscoprirsi come pura emissione di suono. La voce che vibra nel deserto è il grido solitario del Battista, ma è anche ciò che rimane dalla cancellazione di ogni struttura, di ogni parola. «La voce è la precezione del linguaggio, la vera immanenza di esso nel deserto, dove l'anima è ancora sola, dice Valéry, attorniato dai filosofi che la penna di Nancy chiama a raccolta. Ma

come la pagina si brucia per risciversi vergine, la voce ha eliminato la parola per poter davvero dire, e richiamare così l'anima dell'altro «fa tremare l'anima, la sveglia. L'anima sveglia l'altro in se stessa. Questa è la voce». Ma ogni possibilità di incontro si cancella di fronte alla prospettiva abissale dell'uomo ritirati nella purezza della voce nel deserto, dove ogni struttura e ogni rapporto viene meno. Qui si scopre l'ultimo degli uomini e può ritrovare il tutto sprofondando in sé stesso, incendio e lago abissale: «Cancellando il proprio sguardo cade in se stesso. È il primo al di fuori senza un didentro. È ciò che resta del dentro quando sprofonda in sé». Qualcosa di abissale, ma che Nancy riconosce in sé in tutti coloro che lo hanno seguito, e che si allarga al sentire quotidiano «si passa da lì, si passa infinitamente».

(Annalisa De Donatis)

FRANCA SINOPOLI, SILVIA TATTI (a cura di), **I confini della scrittura. Il dispatrio nei testi letterari**, Isernia, Cosmo Iannone 2005, pp. 246, € 14,00



L'efficace neologismo coniato da Luigi Meneghello che compare nel titolo, e scelto non solo per la sua illustre derivazione letteraria, non rappresenta, nelle intenzioni delle curatrici, un modello di interpretazione unificante e unitario dell'ampio spettro di possibili rapporti che intercorrono tra la letteratura e le varie esperienze di dislocazione, migrazione, spostamento, diaspora, esilio che segnano variamente il mondo contemporaneo; è piuttosto pensato come una cornice mobile entro la quale far interagire e dialogare metodologie e approcci critici diversi da mettere in campo per riflettere problematicamente sui rapporti tra l'intera costellazione semantica che la parola «dispatrio» evoca e le diverse pratiche di scrittura ad essa connesse.

Alcune delle riflessioni sul dispatrio (o

meglio sui dispatri) che trovano spazio in questo volume insistono maggiormente sulla declinazione metaforica del tema presso diversi/e autori/rici, altre approfondiscono invece lo stretto rapporto tra scrittura ed esperienza, a seconda delle variabili politiche, socioeconomiche, di 'razza', di 'genere' che vengono a connotare diversamente l'essere altrove e «l'abitare-nel-viaggio», per usare un'espressione cara a James Clifford, intellettuale che ha dato la tonalità a gran parte delle attuali riflessioni sulla migrazione, l'esilio o la diaspora, interpretando le diverse pratiche di attraversamento e di interazione come degli elementi costitutivi dei significati culturali e non già come un loro mero supplemento.

Il campo di ricerca aperto dalla presente pubblicazione (frutto di un convegno che si è tenuto all'Università La Sapienza dal 10 al 12 marzo 2005) è molto vasto e stimolante per la varietà di questioni teoriche che solleva e mette in circolo. Infatti, ponendo come orizzonte di studio della letteratura le poetiche e le esperienze della 'migranza' tra lingue e culture, il volume permette innanzitutto di inquadrare le nuove scritture letterarie apparse negli ultimi decenni nel panorama editoriale italiano ed europeo e nate in seno alle esperienze migratorie dei/delle suoi/sue autori/rici e, in secondo luogo, di leggere e di 'interpellare' le opere del canone alla luce delle questioni urgenti che la storia e la geografia contemporanee pongono.

Come tutti i progetti ambiziosi però si espone a dei rischi. Riconoscerli, come fa Sebastiano Martelli nel suo intervento contenuto nella quarta sezione del volume, non significa inficiare i risultati dell'intero convegno, né contestare *in toto* l'approccio metodologico scelto dalle curatrici. Significa piuttosto prendere coscienza del fatto che sforzarsi di pensare in termini globali e tramite categorie ampie e generali per quanto non unificanti porta contemporaneamente a molti successi e ad alcuni fallimenti. Allargare come in questo caso le basi della ricerca permette di individuare connessioni imprevedute, dà l'opportunità di esercitarsi a leggere attraverso i testi, significa imparare ad abitare le «terre di frontiera» nazionali, psicologiche, culturali e disciplinari. Al tempo stesso però, se nel termine dispatrio si fanno variamente rientrare l'emigrazione/immigrazione, l'esilio politico e quello letterario e tutte le diverse esperienze di dislocazione che caratterizzano il mondo moderno e contemporaneo, ecco che quella stessa parola perde di pregnanza, diventa puramente evocativa, rischia di trasformarsi in un contenitore di cui sfuggono i criteri di aggregazione degli elementi che contiene. A me

sembra che proprio in questa tensione e nella necessità di volta in volta di stringere e di allargare contemporaneamente e strategicamente il campo delle proprie ricerche risieda parte dell'interesse del volume preso nel suo complesso, al di là dei singoli e ricchi contributi che contiene.

Il volume raccoglie ventitré interventi articolati in sei sezioni. La prima, intitolata *Scrittori nel dispatrio*, presenta gli articoli di alcuni/e autori/rici come Nurrudin Farah, Jarmila Očkayová, Younis Tawfik, Carmine Abate, Enrico Palandri la cui pratica di scrittura è legata per diverse ragioni alla decisione di lasciare il proprio paese d'origine. Con *Dispatrio, identità e lingua*, chiariscono le curatrici nell'introduzione, «il focus dell'interpretazione è il nesso scrittura-lingue-territorio», declinato nei tre interventi di Peter Carravetta dedicato al «chiasmo come figura del pensiero critico» per l'interpretazione della scrittura esiliata e bilingue, di Mario Domenichelli dedicato a Joseph Conrad e al rapporto tra lingua coloniale e lingua dell'espatrio e di Piero Bevilacqua sul nesso dialetto-lingua nazionale. Nella terza sezione *Dispatrio e finali*, Jean-Jacques Marchand analizza da un punto di vista tematico e narratologico gli *explicit* dei romanzi di alcuni emigranti italiani in Svizzera, mentre Maria Cristina Maucceri compie un'operazione analoga per alcuni esempi della cosiddetta 'letteratura italiana della migrazione'. La quarta sezione, *Emigrazione ed esilio*, comprende due studi dedicati a due intellettuali italiani esuli negli Stati Uniti e acuti osservatori della realtà americana, rispettivamente Giuseppe Antonio Borgese (Paolo Orvieto) e Giuseppe Prezzolini (Raffaella Castagnola), accanto agli articoli di Martino Marazzi sulla scrittura di Carlo Tresca e di Sebastiano Martelli sul rapporto tra dispatrio e identità nella letteratura italiana dell'emigrazione transoceanica. In chiusura un 'ditico': *Il dispatrio nella poesia e Il dispatrio nella prosa*. Nel primo nucleo, dopo l'intervento di Antonio Prete che tematizza il dispatrio come esilio metaforico del poeta, seguono quattro articoli dedicati a quattro singoli/e autori o autrici, Amelia Rosselli (Laura Barile), Ingeborg Bachmann (Rita Svandriik), Pier Paolo Pasolini (Silvia Tatti) e Dino Campana (Tommaso Pomicino); nel secondo sono compresi l'articolo di Mario Maffi sulle molteplici frontiere americane, la lettura di Monica Farnetti del discorso dell'esilio di Anna Maria Ortese, il confronto tra Luigi Meneghello e Thomas Bernhard svolto da Franca Sinopoli e infine l'analisi della letteratura ebraica della diaspora di Laura Quercioli Mincer.

(Chiara Mengozzi)

RIVISTE/JOURNALS

RIVISTE DI COMPARATISTICA

HEBENON. Rivista internazionale di letteratura, a. XII, serie IV, n. 1-2, aprile/novembre 2008. Fondatore e direttore Roberto Bertoldo, via De Gasperi 16, 10010 Burolo (Torino), e-mail: hebenon@hebenon.com.

Nell'editoriale, il direttore motiva la decisione di inaugurare una nuova serie della rivista con il disgusto provato nei confronti della società letteraria. Un sentimento particolarmente acceso nei confronti di scrittori opportunisti e critici che, magari dall'estero, perorano «la propria causa al di là della terra patria». Non mancherebbero, in effetti, gli esempi anche molto recenti. Nel corpo del volume, la proposta di voci inedite per l'Italia si affianca agli approfondimenti su autori canonici. Così, Antonio Parente traduce i versi della poetessa finlandese Annukka Peura, che allinea nei suoi versi immagini di ispirazione pittorica proiettate su uno sfondo metafisico; è ancora Parente a presentare e tradurre una selezione di poeti cechi contemporanei, mentre Alberto Cippi cura una silloge di versi del poeta cileno Raúl Zurita, esponente della generazione del '70. Sull'altro versante, Lucina Giudici esamina circostanze e motivi di cui risente *Fuga da Bisanzio* di Brodskij e che incidono sulla poetica dell'autore (sulla sua concezione del tempo in rapporto allo spazio, per esempio). Quasi un *pendant* è il successivo studio, di Francesca Tuscano, su *L'emigrazione russa a Roma dopo la rivoluzione del 1917 e la sua influenza nella cultura italiana*. (Un tema, quello degli scambi e dei viaggi di intellettuali tra est e ovest, verso cui di recente si nota un rinnovato interesse: si veda, più avanti, anche la scheda su «Comunicare Letteratura»). Dell'*Unicità del multiplo* in Pessoa parla, infine, Alvaro Strada. (Niccolò Scaffai)

ITALIAN POETRY REVIEW. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism, III 2008, Direttore: Paolo Valesio, Columbia University, Dept. of Italian, 1161 Amsterdam Avenue, New York, NY 10027, USA, Società Editrice

Fiorentina, www.italianpoetry.columbia.edu.

Nel nuovo numero della rivista diretta da Paolo Valesio e Alessandro Polcri, il primo saggio, di Enza Del Tedesco, è dedicato ai frammenti del *poème en prose* di Goffredo Parise, *I movimenti remoti*. È forse il rinnovato interesse per il tema del lavoro in letteratura ad aver ispirato la pubblicazione, qui e su «Atelier» (si veda più avanti la scheda), dei versi di Fabio Franzin, poeta-operai (*Fabbrica* è il titolo della sua ultima silloge), originario di Milano, dov'è nato nel 1963, ma veneto d'adozione e formazione (all'insegna di Zanzotto e Marin). Né si tratta dell'unica coincidenza: anche Alida Aiaraghi, qui su IPR presentata da Filippo La Porta, va incontro a una doppia ribalta grazie alla contemporanea pubblicazione dei suoi versi su «L'immaginazione». Gli *Epigrammi fiorentini* di Francesco Bausi, studioso di letteratura italiana del Cinque e dell'Ottocento, qui offerti con il viatico critico di Polcri, rappresentano una curiosità, certo, ma emblematica: del «ponte» tra la Toscana (dove la rivista si pubblica) e gli Stati Uniti (dove la si fa); tra la scrittura creativa e quella critica. Un legame che si rispecchia anche nella sezione «Translations/Traduzioni», che si apre nel nome di Cecco Angiolieri, volto in inglese da Brett Foster, e che prosegue con versioni da Zanzotto, Sanguineti, Pusterla. Autori e problemi declinati anche sul piano saggistico, nella sezione «Poetology and Criticism»: alla traduzione è infatti dedicato lo scritto di Federico Dal Bo, mentre Zanzotto è soggetto di un'intervista di Francesca Cadel. Mario Luzi e Pirandello sono al centro degli altri saggi: di Hans Honnacker e Alfredo Luzi, il primo; di Cristina Gragnani, il secondo. (N. S.)

SENS PUBLIC, n. 7-8, ottobre 2008. Direttore: Gérard Wormser, 10, rue de la Charité, 69002 Lyon; <http://sens-public.org>, e-mail: redaction@sens-public.org.

Il numero della rivista francese raccoglie i contributi del Colloquio organizzato il 20 e 21 gennaio 2006 dal Collège international de philosophie sul tema: *L'Internet, entre savoirs, espaces publics*

et monopoles. Le riflessioni dei partecipanti attonano al campo della filosofia, delle scienze politiche e a quelle della comunicazione. Come si rinnova il rapporto tra dimensione pubblica e privata nell'età di internet? Quali sono ragioni e funzioni dei blog? A questo tipo di domande cercano una risposta gli autori dei contributi, ricchi di spunti di cui anche chi si occupa di scrittura letteraria deve interessarsi (e dovrà farlo sempre più in futuro). Basti pensare a quanta parte della produzione di poesia passi oggi, esclusivamente o primariamente, dalla rete.

In chiusura, la rivista presenta il programma del Congresso Eurozine tenutosi a Parigi nel settembre 2008.

(N. S.)

SODOBNOST. International journal for literature and the arts, n. 1, december 2006. Direttore: Evald Flisar, Belokranjska ulica 5, 1000 Ljubljana, e-mail: sodobnost@guest.arnes.si.

La questione che Evald Flisar pone in apertura al primo numero della rivista slovena, di cui è *editor-in-chief*, riguarda il ruolo dello scrittore nella «transizione globale» e, in particolare, le forme attraverso cui manifestare l'impegno: «Through lectures, by penning ecological pamphlets, by diffusing ecological principles, by gathering adherents for a new world view?» Temi e problemi che in parte animano anche i numerosi testi poetici, tutti pubblicati in inglese, che la rivista accoglie. A cominciare dalla scelta della lingua, che risponde all'esigenza di esprimere una voce individuale entro un contesto globale.

(N. S.)

TESTO A FRONTE. Semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria, anno XIX, n. 39, dicembre 2008, Direttore responsabile: Franco Buffoni, e-mail: testoafronte@iulm.it.

Il saggio di Friedmar Apel, pubblicato a cura di Astrid Hopfgartner, apre il volume introducendo un tema teorico variamente declinato nei contributi successivi: la possibilità della rappresentazione e l'«incommensurabilità degli ordini reali e finzionali», argomenti già centrali nella

riflessione di Adorno. Sul piano linguistico, il corrispettivo è l'intraducibilità. A partire da qui, il saggio esamina posizioni critiche e casi specifici, tratti per esempio dalle traduzioni di Rudolf Borchardt (1877-1945). Se il problema della rappresentazione e l'interdetto adorniano sono decisivi per comprendere l'opera di uno scrittore come W. G. Sebald (di cui parla qui Gabriella Rovagnati: *Dalla letteratura al cinema e ritorno. Da Thomas Mann a Luchino Visconti – da Luchino Visconti a W. G. Sebald*), l'aspetto ermeneutico della traduzione è al centro dello scritto di Saverio Tomaiuolo su W. H. Auden: «*A bad reader is like a bad translator*», seguito dalle versioni in italiano di poesie audeniane, tra cui *Homage to Clio*. Del poeta e traduttore russo Vjačeslav Kuprijanov discute Massimo Maurizio, introducendo la successiva silloge di versi dell'autore (in originale, testo italiano a fronte). Ancora comparatistica e problemi della traduzione sono gli ambiti degli studi di Valerio Cuccaroni sulla riscrittura del *Roman de la rose* da parte di Franco Scataglini, e di Andrea Amerio su Ungaretti e Blake. Arricchiscono il numero l'antologia di testi del poeta novecentesco messicano Huerta (curata da Stefano Strazabosco) e la rassegna sulle *Presenze petrarchesche nel Novecento inglese*, da Samuel Butler a Yeats, da Rupert Brooke a Geoffrey Hill (a cura di Luca Manini). Nel «Quaderno di traduzioni», tra gli altri, Rosaria Lo Russo da Anne Sexton, Michael Sullivan da Belli, Buffoni da Wilde e Rimbaud.

(N. S.)

RIVISTE ITALIANE

ALI. Rivista d'arte, letteratura e idee, n. 1, autunno 2008; n. 2, primavera 2009. Direttore responsabile: Gian Ruggero Manzoni, via Fiumazzo 232, 48022 San Lorenzo di Lugo (Ravenna); e-mail: info@gianruggermanzoni.it.

L'intento dichiarato della nuova rivista è quello, comune nei periodici specialmente del primo Novecento, di affiancare contributi di diverse discipline. La stessa personalità artistica del direttore, poeta e pittore, incarna lo spirito della rivista. Nel primo numero, il motivo delle 'ali' si riflette dal titolo al contenuto, accomunando diversi contributi: dal breve scritto sul futurismo – non a caso, un movimento che oltrepassa le soglie tra le arti – di Antonio Castronuovo, al «volo nel sapere» di Emilio Villa – altra figura

al crocevia tra diverse discipline – di cui parla Luca Ariano. Nel secondo, il «sommario» di Gian Ruggero Manzoni denuncia la scomparsa del 'progetto' come anima delle riviste culturali che si stampano oggi in Italia e rivendica alla generazione degli «over 50», cui il direttore appartiene, il diritto-dovere di farsi «carico di una possibile rinascita». I giovani «motivati e idealisti» – scrive Manzoni – sono pochi. Comunque la si pensi su questo – giova sempre riflettere sui primi versi di *Quei bambini che giocano* di Sereni – il tema generazionale intrecciato con l'esigenza del rinnovamento culturale è tra i fili conduttori della rivista: Matteo Fantuzzi, ad esempio, parla dal punto di vista dei nati tra la seconda metà degli anni Settanta e gli Ottanta. Spiccano poi un manifesto aforistico, inedito in Italia, di Artaud e uno scritto di Paolo Ruffilli su linguaggio e musicalità.

(N. S.)

ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria, a. XXXIII, n. 77, dicembre 2008, via Zambelli 15, 37121 Verona, e-mail: direzione@anteremedizioni.it.

Il numero ospita, tra le altre, poesie di Michele Ranchetti, tratte dal volume *Poesie scelte, edite e inedite*, pubblicato dalle edizioni Anterem nel 2008 e insignito del Premio Lorenzo Montano. Il brano di Pascal Gabellone (*Fiorire, inatteso*) 'dialoga' con il testo d'apertura di Flavio Ermini, legando la poesia alla *physis*, intesa come 'nascita'. Celan e Mandel'stam sono gli autori cui la riflessione fa particolare riferimento. Il *poème en prose* di Yves Bonnefoy (*Un'altra variante*), qui tradotto da Feliciano Paoli, sviluppa il tema della caduta, rivelando l'ipotesto biblico della vicenda di Adamo e Eva. Tra le altre traduzioni che il fascicolo offre, si segnala quella dei versi del futurista russo Velimir Chlebnikov (a cura di Maria Pia Pagani). Tra gli italiani, Alessandro De Francesco e Rosa Pierno presentano *specimina* dei propri testi di prosa lirica.

(N. S.)

ATELIER. Trimestrale di poesia critica letteratura, a. XIV, n. 53, marzo 2009, c.so Roma 168, 28021 Borgomano (NO), www.atelierpoesia.it.

Confermando l'energica militanza cui sono improntati gli editoriali d'apertura, la rivista affronta in questo numero lo scarto epocale che separerebbe la poesia del XX da quella del XXI secolo. C'è

infatti – scrive qui Giuliano Ladolfi nel saggio su *Eстетica e poetica «oltre il novecento»* – «una gran voglia di dimenticare 'il novecento' e di intraprendere una nuova strada». L'osservazione si fonda su una dubbia premessa: il «novecento» sarebbe un'epoca poeticamente all'insegna di una ludica autoreferenzialità. Ora, Ladolfi precisa in nota che «novecento» va inteso come categoria estetica – l'avanguardia, insomma – non epocale. Tuttavia, la discussione sul passaggio tra i due secoli riposa inevitabilmente sul dato cronologico. Ciononostante, è notevole l'idea che alla letteratura possa essere almeno in parte riassegnato il ruolo perduto ridiscutendone lo statuto conoscitivo. Così, a dieci anni di distanza dalla pubblicazione di *Opera comune. Antologia di poeti nati negli Anni Settanta*, Ladolfi rilancia commentando le esperienze poetiche di Simone Cattaneo (nato nel 1973), Raimondo Iemma (1982), Matteo Fantuzzi (1979). La sezione «Voci» ospita un'antologia di versi di Fabio Franzin e un ampio dossier critico sull'autore.

(N. S.)

CLANDESTINO. Trimestrale di letteratura e poesia, a. XX, n. 3-4, autunno-inverno 2007. Redazione c/o Raffaelli Editore, Vicolo Gioia, 10 – 47900 Rimini, e-mail: info@rivistaclandestino.com.

In apertura, l'editoriale di Massimo Morasso introduce al problema della forma poemica, fulcro tematico del fascicolo. Più che insistere sul presunto «oltrepassamento della 'linea' novecentista», azzardata pretesa che Morasso attribuisce ai 'giovani di belle speranze' che allignano nella repubblica della poesia dell'età di internet, è opportuno soffermarsi sui poemi di Pagliarani e Bertolucci, che anticipano opere più recenti come *Antartide* di Mussapi e *Vaticinio* di Cagnone. Di poema o 'egloga barocca' discute, a proposito di Auden, anche Davide Rondoni. Idolo polemico del saggio è un giudizio di Josif Brodskij, che definì Auden un poeta 'equilibrato' a differenza di Eliot e Pound; ma da qui Rondoni procede poi a una riflessione sul ruolo della poesia nella società e sul legame tra l'arte e il sacro. Un legame da Auden forse intravisto – lascia intendere Rondoni – ma non colto. Auden avrebbe cercato «una sorta di *va-demecum* contro gli errori. Ma il non averlo trovato è la ragione dell'esistenza e della forza della sua poesia». Il secondo 'fuoco' del numero è la poesia di Mussapi che, già evocato nell'editoriale,

viene trattato (e accostato a Auden, appunto) ancora da Rondoni.

Da segnalare, all'interno del fascicolo, l'inserto «Antivirus», come il titolo del programma sulla «poesia in televisione» che Rondoni conduce sul canale Sat2000.

(N. S.)

COMUNICARE LETTERATURA, anno I, n. 1, 2008. Direttrice: Giuliana Dalla Fior. Edizioni Osiride, v. le della Vittoria 15/bcd, Rovereto; osiride@osiride.it.

La rivista nasce come prosecuzione di una precedente testata, «Comunicare Letterature Lingue», pubblicata dal medesimo editore. La configurazione è quella di un annale, una rivista-libro, che si propone di alternare testi inediti o traduzioni agli studi critici, relativi all'Italia e all'area del nord-est europeo. Un'identità di frontiera, la cui gestione si rivelerà una sfida impegnativa per autori e redattori. Ma intanto sembra particolarmente felice, data la competenza geografica che la rivista si assume, la scelta di Umberto Saba come primo oggetto monografico della sezione «Letteratura italiana». L'origine triestina colloca infatti Saba *naturaliter* a cavallo tra l'Italia e la Mitteleuropa. Il rango degli studiosi convocati (da Antonio Girardi a Stefano Carrai, da Gianfranca Lavezzi a Furio Brugnolo, da Lorenzo Polato a Luca Carlo Rossi e Stefano Dal Bianco) si riflette in una rassegna critica di prim'ordine, che affianca alle letture di singoli testi, approfondimenti sulle fonti (Heine, il melodramma) e sulla prosodia: materiali utili per un futuro, sistematico commento (di cui lamenta l'assenza Girardi) e per un'edizione critica del *Canzoniere* definitivo cui attende Carrai. Lavori la cui mancanza non è stata finora risarcita da recenti, innecesarie ristampe del *Canzoniere* senza apparati. La seconda sezione, «Letterature straniere», si apre con un saggio di Beatrice Manetti sui *reportage* «oltrerecortina» di scrittrici italiane quali Aleramo, Viganò, Ortese e prosegue con testi di area slava e tedesca, tra cui brani del romanzo *Nel castello* di Marianne Gruber.

(N. S.)

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, n. 110, autunno 2007; n. 111, inverno 2008, piazza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio, www.ederba.it.

Aperto dal consueto ricordo che Antonia Guarnieri dedica a figure notevoli

della letteratura italiana novecentesca (stavolta tocca a Comisso, e a un Marino Buffoni, allievo a Pisa di Silvio, il padre dell'autrice), il fascicolo si segnala per una nota di Alessandro Fo sulla poesia di Dino Carlesi, autore che sviluppa temi autobiografici lungo un itinerario artistico culminato nella raccolta del 2007, *Rendiconto*. Giovanna Fozzer prende invece in considerazione la poetessa chiusinese Dina Ferri (1908-30), di recente celebrata con un convegno nel paese natale, per il centenario della nascita.

(N. S.)

IL FILOROSSO. Semestrale di cultura, a. XXII, n. 42, gennaio-giugno 2007. Direzione: Francesco Graziano e Gina Guarasci, via Marinella 4, 87054 Rogliano (Cosenza); email: filorosso.graziano@tin.it.

Il numero, aperto da uno scritto di Francesca Fomiatti sul *Pilade di Pier Paolo Pasolini. Dalla poesia drammatica alla tragedia in versi*, si segnala, tra l'altro, per sei lasse dell'opera di Roberto Roversi, *L'Italia sepolta sotto la neve*. I versi qui pubblicati sono tratti dalla parte quarta, intitolata *Le trenta miserie d'Italia*, di cui erano già state anticipate altre strofe nei numeri 39, 40 e 41 del «Filorosso». Il genere cui assegnare queste *Miserie* è quello, in senso lato, civile, cui nel Novecento appartiene per l'appunto anche molta poesia pasoliniana.

(N. S.)

KAMEN'. Rivista di poesia e filosofia anno XVIII, n. 34, gennaio 2009, red. Viale Vittorio Veneto 23, 26845 Codogno, e-mail: amedeo.anelli@libero.it

In questo numero, si affianca al dossier filosofico (su Vincenzo Gioberti, dei cui *Studi filologici* viene qui ristampato un estratto petrarchesco), una sezione poetica dedicata alla lucana Assunta Finiguerra. Nei suoi versi, qui raccolti in una nutrita antologia in gran parte inedita, il dialetto è funzionale all'espressione di una vena istintuale, carica di misticismo e sensualità, stilisticamente tesa nelle frequenti allocuzioni, esclamative e interrogative.

(N. S.)

L'AREA DI BROCA. Semestrale di letteratura e conoscenza (già «Salvo Imprevisti»), a. XXXIV-XXXV, n. 86-87, luglio 2007-giugno 2008. Direttore

responsabile: Mariella Bettarini, redazione: via San Zanobi 36, 50129 Firenze, e-mail: bettarini.broca@tin.it.

Il tema del doppio semestrale fiorentino coincide stavolta con un'esclamazione «Help!», da interpretare come richiamo alle molte criticità che affliggono il mondo contemporaneo. La risposta degli autori che hanno collaborato a questo numero è però, per lo più, ironica, scanzonata. Umoristica, forse. Si va, infatti, dagli «scherzi» che proiettano i problemi del presente in un futuro remoto e paradossale, fino alla «lettera» del camorrista di Mario Fresa. Da segnalare, di altro tono e temperatura, un *Manifesto* di Luigi Di Ruscio, autore del quale è in atto di recente una riscoperta sollecitata dalla pubblicazione di un volume curato da Andrea Cortellesa.

(N. S.)

LA MOSCA DI MILANO. In-trecci di poesia, arte e filosofia, a. X, n. 19, dicembre 2008. Direttore: Gabriella Fantato, via Padova 77, 20127 Milano, e-mail: gabrifantato@libero.it.

L'editoriale di Gabriella Fantato porta l'attenzione sul valore del corpo come sede di una rinnovata prospettiva conoscitiva, sulla scorta della riflessione *Sul fervore* di Jean-Luc Nancy. Una prospettiva, com'è noto, divenuta centrale nella letteratura e specialmente nella poesia degli ultimi anni. Il tema del fascicolo, *Desiderio e visione*, è scandito dalle immagini fotografiche opera di Viviana Nicodemo, sulla cui ricerca scrive qui un breve articolo Milo De Angelis. Lo stesso De Angelis è al centro dello scritto di Elio Grasso, mentre della *Beltà* di Zanzotto, ad esempio del suo legame con l'opera di Bataille, discute Luigi Metropoli. Gabriella Fantato dialoga con Roberto Mussapi, intorno al suo libro *La stoffa dell'ombra e delle cose*: Mussapi ribadisce l'importanza del tema mitologico nella sua poesia, soffermandosi però, in particolare, sul motivo della metamorfosi e sui riferimenti alle tradizioni orientali. Tra gli inediti di poesia, si segnalano i versi di *Dal libro dell'angelo* di Alessandro Carrera: la prima poesia riprodotta, *Beato chi scrive*, gioca con la figura dell'anafora, accumulando nel ritmo della filastrocca rime «facili» e ravvicinate, stemperando così anche i temi più gravi («chi conta le anse e le dune / della polvere a cui tornerà»). I versi di Roberto Deidier propongono invece un io intento nella domestica contemplazione della natura, mentre nei testi di Ciro Vitiello i sim-

boli metafisici si fondono con immagini concrete, in un insieme lessicalmente e concettualmente teso.

(N. S.)

L'IMMAGINAZIONE. Rivista di letteratura, a. XXVI, n. 245, marzo 2009. Direttrice: Anna Grazia D'Oria. Redazione: via Umberto I, 51 - 73016 S. Cesario di Lecce; e-mail: agdoria@mannieditori.it.

La rivista, senza dubbio tra le più vitali nel panorama italiano di oggi e tra le più attente nel recepire e suggerire proposte critiche di taglio militante, dedica il fascicolo a Elio Pagliarani. Un omaggio che si apre, in prima pagina, con la riproduzione di un testo autografo con cui il poeta contribuì nel 1985 al primo libro pubblicato da Manni, *Segni di poesia lingua di pace*. Seguono all'autografo il brano di un'opera intitolata *Promemoria a Liarosa* e un'autointervista in cui Pagliarani allinea alle memorie romagnole notizie sulla sua esperienza politica e professionale. A giubilare l'autore della *Ragazza Carla* e della *Ballata di Rudi* si inanella una serie di piccoli 'doni': versi scritti significativamente da poeti di generazioni diverse (tra gli altri: Nanni Balestrini, Marco Giovenale, Rosaria Lo Russo, Valerio Magrelli), traduzioni (di Frasca da Quevedo), frammenti lirici (Marzaioli), spigolature critiche (Muzzioli su Pagliarani e l'avanguardia, Patrizi sui suoi 'realismi', Gianluca Rizzo sul 'teatro'). Prima delle rubriche (come «Pollice recto/verso» in cui Renato Barilli 'giudica e manda' opere recenti di letteratura italiana) e delle recensioni finali, il bimestrale diretto da Anna Grazia D'Oria ospita, in questo numero, versi di Alida Airaghi (già antologizzata tra i *Nuovi*

poeti italiani di Einaudi) e Matteo Stracchia. Del secondo, vengono pubblicati tre testi (*Definizione, A ridosso della morte, Non c'è neppure la neve*), che alternano suggestioni oniriche al surrealistico indugio intorno ai motivi del corpo, bruscamente inframmezzati a squarci di realismo 'povero' («l'odore del dopobarba assente - Armani? Moschino? - »).

(N. S.)

NUOVE LETTERE. Rivista internazionale di poesia e letteratura, a. XIX, n. 13, 2008. Direttore: Roberto Pasanisi. Direzione e Redazione: Istituto Italiano di Cultura di Napoli, via Bernardo Cavallino 89, 80131 Napoli (Italia); e-mail: nuovelettere@istitalianodicultura.org.

L'accesa ma un po' composita requisitoria del direttore sullo stato della società e della cultura nel mondo e in Italia (con alcuni obiettivi sfocati: davvero «nella scuola si insegna ad odiare fieramente la cultura?»), precede una scelta di testi poetici, tra i quali ricordiamo *Gli specchi di Valentina* dell'italianista Giorgio Bàrberi Squarotti: l'allusione mitologica nei primi versi, favorita da un'atmosfera estiva e sospesa di sapore dannunziano, mette poi in una galleria di immagini e oggetti ora quotidiano-realistici («bicchiere di acqua», «fazzoletto»), ora magico-realistici («ceramiche e stucchi decorati»).

La sezione saggistica contiene, tra gli altri, un breve studio di Fabio Moliterni sulle *Visioni dantesche nella poesia italiana del secondo Novecento*, che, riferendosi «ad una tipologia macrotestuale di derivazione dantesca», procede da Montale per compiere sondaggi intorno all'impatto della *Commedia* sull'idea co-

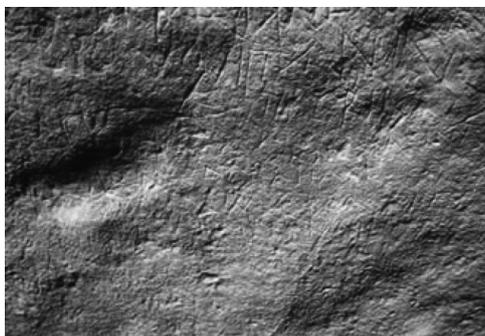
noscitiva di autori del secondo Novecento: Sereni, Caproni.

(N. S.)

TESTUALE critica della poesia contemporanea, a. XXV, n. 43-44-45, 2007-2008. Direzione: Gio Ferri, Gilberto Finzi. Redazione: 28040 Lesa (Novara), C.P. 71; email: poetest@virgilio.it, testualecritica@gmail.com; www.testualecritica.it.

Il numero accoglie una selezione di scritti critici di Giuliano Gramigna, già fondatore e condirettore della rivista. I testi fanno parte del materiale, in larga parte inedito, che l'autore ha lasciato all'archivio di «Testuale», ordinato per questa parziale pubblicazione da Cesare Viviani. La silloge è divisa in tre sezioni, che riflettono altrettanti campi di interesse nell'attività critica di Gramigna: «Romanzo, Poesia, Critica», «Letteratura e psicoanalisi» «Antichi e nuovi esperimenti». Un'attività - lo precisa Finzi nell'Introduzione - che è rappresentabile attraverso la figura di un triangolo, ai cui vertici vi sono il simbolico, l'immaginario e il reale. Nella prima parte, si segnala innanzitutto il saggio *La poesia, non tutta*, nel quale Gramigna spiega come la poesia non consista solo nei segni verbali che la compongono, ma anche in un *quid* di Non-riconosciuto che va oltre il senso. Un'ipotesi che oggi, alla luce degli studi in corso anche in Italia sul concetto di 'ispirazione', risulta ancora vitale. Se all'origine della riflessione vi è l'interesse di Gramigna per Lacan, oggetto degli studi raccolti nella seconda sezione, altri contributi offrono ampie panoramiche storico-critiche (come *Sul Novecento, I e II*) o, puntuali letture (come, nella terza parte, i saggi su Pound e su Viviani).

(N. S.)



Iscrizioni all'ingresso della Grotta della Poesia, VIII-II sec. a. C., area archeologica di Roca, Lecce