

ALESSANDRA CAVA,
Eleanor, Howphelia, 2022, p.
 122, s.i.p.



Tutto inizia nel 1984, quando, secondo il *plot* apparente del libro, avviene il fatto di cronaca assurdo a rango di 'leggenda metropolitana': il ritrovamento del coccodrillo femmina Eleanor nella rete fognaria di Parigi («Avvistata nelle fogne di Parigi, una giovane femmina di coccodrillo viene catturata e trasferita in un acquario. Le viene dato un nome, Eleanor»). È dunque, quella che leggiamo, la storia del mondo di sotto (la topografia della città parallela: «quasi ogni via possiede in corrispondenza una galleria sotterranea che porta il suo stesso nome») che deve reimparare a vivere nel mondo di sopra. Ora, il 1984 è anche l'anno di nascita dell'autrice così che il suo destino è, nel libro, strettamente legato a quello dell'animale. Va dunque presa alla lettera l'affermazione apparentemente spiazzante: «Questa non è la storia di Eleanor, questa non è una storia, ma non si può negare che sia stato praticato un intreccio». L'intreccio è infatti da intendere non solo dal punto di vista narratologico come manipolazione del *plot* ma anche come il legame messo in opera tra la storia personale dell'autore e quella di Eleanor. L'impostazione 'antilirica' (o, piuttosto, 'a-lirica') della scrittura contribuisce a confondere i contorni delle due 'storie' nell'uso di una terza persona generalizzata, soggetto fisso in uno schema sintattico ricorrente costruito per veri e propri 'moduli'. Tali moduli sono quasi invariabilmente costituiti di frasi semplici (da cui sono quasi banditi gli aggettivi qualificativi) con un soggetto di terza persona non esplicitato e giustapposte

(non collegate con la congiunzione *e*). La serialità di un tale montaggio 'per asindegato' comporta l'accesso tramite la sintassi a una sorta di dimensione onirica, quasi ogni frase corrispondesse a una catena verbale uscita dal repertorio dell'inconscio, il tutto nell'apparenza di una pur allucinata referenzialità (notiamo che, su premesse diverse, è un procedimento che può ricordare quello 'naturalistico' della poesia di Giampiero Neri). Si prenda un esempio per tutti: «sapeva aprire gli occhi sul fondale, vedere rose nelle alghe alghe nelle rose, l'acqua e l'aria essendo commutabili», sequenza dove la dimensione onirica è dilatata dalla presenza dell'elemento acqueo; e si noterà ancora, al centro della frase, con potenziamento dell'effetto di leggere una 'cosa sognata', la presenza di una figura di chiasmo 'a specchio', con inversione/ripetizione degli stessi termini (*rose/alghe*). La 'commutabilità' degli habitat (acqua/aria) riporta inoltre al processo stesso messo in atto dall'*intreccio*. Sono molti i passi in cui si realizza l'anamorfosi tra creatura terrestre (indifesa) e creatura anfibia (candidamente pericolosa, ma per natura): [l'autore bambina] «dentro la ciambella galleggiante ha esplorato molto, ha nuotato molto, era molto mobile, molto vorace, pericolosa anche per l'uomo». L'anamorfosi con la figura acquatica può prendere la forma di un gioco infantile: «la forma della sirena, immaginata presto fatta con una gamba del pigiama» (e si noterà che un'aria di 'libro per l'infanzia', la storia della piccola coccodrilla, con le coloratissime illustrazioni del collettivo Ophelia Borghesian, la raccolta ce l'ha). Il punto di vista è dunque fusionale: Eleanor vede e fa quello che vede e fa l'autrice e viceversa; mondo di sopra e mondo di sotto sono un territorio unico: «passeggia per la città come un animale che nuota nelle fognature» (l'autrice diventa Eleanor), «vede le spiagge lambire i marciapiedi» (il mondo di Eleanor diventa quello dell'autrice).

Il risultato della fusione dei punti di vista è la creazione di un forte effetto illusionista, perfino rivendicato nei suoi fondamenti 'archeologici' se una delle sue radici risiede nel cinema dei fratelli Lumière: «un treno è entrato nella sala, in un giardino si è visto passare il vento tra gli alberi» (passo che evoca certamente il famoso cortometraggio *L'arrivé d'un*

train en gare de La Ciotat). Il resto lo fa il linguaggio: «la rivedranno a grandezza naturale con i suoi colori, la prospettiva, i cieli lontani, le case, le strade, con tutta l'illusione» (corsivo nostro). Secondo un modulo bene esplorato dalle 'scritture di ricerca', una delle funzioni del linguaggio è del resto quella di creare spazio («[il varco] può essere visitato lungo un itinerario predisposto, con verbi di stato e di moto») e tempo («ci sono più tempi in uno, i cieli i limiti e i fondali»). Ma qui si aggiunge, e non va sottovalutata, la modalità di una parola/incanto: «è stata sopraffatta dalla sua scoperta: dicono che il linguaggio è anche musica, coltello forbici martello chiave». Naturalmente, non c'è fusione né illusione che tenga a lungo e, nonostante prevalga l'incanto, la visione dell'insieme è, di necessità, disforica. La scoperta del mondo da parte di Eleanor (che nell'ultima sezione del libro diventa *Alien/or* (o *l'invenzione dell'altrove*)) avviene dalla cattività di un acquario, uno spazio solo imperfettamente domesticizzabile: «l'incontro con i suoi simili è andato bene, ma non sempre capisce subito cosa è locale cosa è tropicale». Soprattutto, rimane netto il limite di ogni adeguamento, il principio di realtà restando improntato alla violenza: «del resto, restando vietata qualsiasi altra attività antropica, sono felici che ci siano le sbarre di ferro».

Questa breve descrizione dell'impianto narrativo e stilistico del libro deve essere completata sottolineando una serie di aspetti che non sarebbe forse opportuno considerare come semplicemente stratificati. In realtà, il libro di Alessandra Cava può essere letto applicando un modello radiale: al centro c'è la storia di Eleanor (& dell'autrice) leggibile come tale, ma da tale centro si irradiano altri supporti e modelli di lettura non necessariamente interconnessi tra di loro. Va infatti finalmente detto che, parallelamente al libro, la piattaforma Howphelia (<https://howphelia.teyuto.tv/>), su progetto del menzionato collettivo Ophelia Borghesian, ospita una serie *Eleanor* in quattro 'episodi', un vero e proprio film in parallelo (di cui però le quattro sezioni del libro non costituiscono veramente lo *script*) che con i suoi effetti di sovrapposizione video e di coloriture (*chroma key*) racconta la stessa storia (o le stesse storie), con un'attenzione totalmente rivolta all'estendersi del campo

della percezione. La forma è quella breve (e del rapporto con il cinema cellulare dei Lumière si è già detto), i paesaggi vegetali e urbani (anche periferici) che sfilano in immagini sensibili agli aspetti atmosferici suggeriscono un racconto dell'abitazione (non le sue 'premesse', zanzottianamente, ma una postilla critica in formato di clip). Lo stato percettivo è la condizione richiesta a chi guarda ma è insieme, con ennesima metonimia fusionale, lo stato continuo di Eleanor dopo la sua emersione dal mondo di sotto, assunta in una cattività che è anche una forma di pedagogia: «Dall'interno della sua gabbia, Eleanor prova a immaginare quattro finestre che si aprono su paesaggi a lei sconosciuti: scoprirli vorrà dire inventarli».

La considerazione dell'*Eleanor* in formato di 'film' ci porta all'ennesima dimensione del libro, quella installativa. Che il libro possa essere inteso in tali termini non dipende solo dalla sua multimedialità (la presenza delle illustrazioni, il suo parallelo 'filmico'), ma dalla condizione immersiva per cui la storia raccontata nel libro arriva a fondere il punto di vista di Eleanor con quello del lettore/spettatore (catturato lui

stesso in una sorta di acquario o di gabbia): questa è o potrebbe diventare la sua storia. Peraltro, esiste un ulteriore aspetto installativo del libro, ma questa volta non 'multimediale' ma tutto dalla parte della scrittura. Tutte le parole che lo compongono provengono sono infatti ritagli: degli articoli di cronaca che del caso di Eleanor si erano occupati, di letteratura zoologica o di letteratura *tout court* ma anche di testi propri, si tratta insomma, secondo una tecnica passata dalla neoavanguardia alle scritture più recenti (citiamo il libro di Alessandro Broggi, *Noi, Tic*, 2021), di *Cuts*. Nessuna avvertenza informa però il lettore (è un aspetto rivelato dall'autrice in occasione di una lettura dei testi), quasi il 'trucco' dovesse o potesse rimanere nascosto. Il punto è probabilmente che un tale aspetto 'oggettuale' del testo non deve rischiare di essere compreso come al servizio di una rappresentazione in conseguenza oggettivizzante. Quella del libro, infatti, dove il pronome "io" risulta pure completamente assente, è un'esplorazione di territori di soggettività di solito di competenza della 'poesia lirica'. Potremmo perfino parlare qui di una for-

ma di 'lirica indiretta'. La chiave per una lettura di questo tipo ci è fornita dall'esergo a inizio libro, «a greener glow to green things» prelevato dal finale di *The waves* di Virginia Woolf. Si tratta del 'flusso di coscienza' finale di Bernard in *The waves*, il personaggio-scrittore che con queste parole riconosce alla parte non cerebrale del sé (il sensuale ed energico *ape-like self*) la capacità di rendere più colorata la vita. Che il plus di 'linfa' coincida con il 'verde' che è anche il colore dermico di Eleanor, è un ulteriore aspetto di transitività tra il libro e le sue molteplici fonti. Conta soprattutto che la fonte 'modernista' così esibita bene illustra la solidità di costruzione dell'insieme (il cumulo e il *merging* di stati percettivi, verbali, fisiologici) all'insegna dell'«I am made and remade continually» (così Bernard, altrove nel libro). È il tipico movimento modernista di scomposizione/ricomposizione del soggetto che, dando struttura alle possibili forme di scrittura del sé, determina la ricchezza del libro di Alessandra Cava ed è una delle ragioni della sua riuscita.

(Fabio Zinelli)

LUCIANO CECCHINEL,
Da sponda a sponda, Osimo
(AN), Edizioni Arcipelago
Itaca, 2019, pp. 93, € 13,00.



L'ultimo libro di Luciano Cecchinell, *Da sponda a sponda*, vincitore del prestigioso Premio di poesia Viareggio-Rèpaci 2020, è composto da «una sinfonia di voci che risuonano nel vento del tempo, incise negli accenti della parlata

veneta di Revine Lago e nei suoni italo-americani d'oltreoceano, là dove riemergono anche sogni di emigrazione», come si legge nella motivazione della giuria per l'assegnazione del premio. La raccolta è composta da «materiale spurio», secondo le parole dello stesso autore, poiché contiene componimenti espunti da precedenti volumi di poesia che hanno come *leitmotiv* temi americani ancora poco indagati – dai mormoni e gli amish al tema del *self made man*, a quello del destino manifesto – e che in alcuni casi hanno avuto tempi di gestazione molto lunghi. È un libro italo-americano che con *Lungo la traccia* (del 2008) crea una sorta di dittico e cerca di ri-cucire le vicende intricatissime di una storia familiare di emigrazione piena di nostalgia e di separazioni di qua e di là dell'Atlantico. Il breve componimento di sei versi che apre la raccolta, *raduno* («avido rimetto assieme poi riassetto / attese di solitudine e languore», vv. 2-3,

p. 7), funge da introduzione e da collante alle tre sezioni che seguono: il poeta-testimone è chiamato ad un «[...] raduno / di vita che muore» (v. 6) poiché molti non sono ormai più ed è urgente licenziare questi testi per un dovere affettivo verso i propri cari che furono travolti dalla guerra o dalla malattia e anche per un tentativo di appianare dissapori causati da mancati ritorni.

La prima sezione, *da quella sponda*, è una sorta di *reportage* di viaggio in terra d'America in cui Cecchinell si recò per la prima volta nel 1984 e poi nel 1995 con Silvia, l'amata figlia scomparsa nel 2001: il poeta 'tornava' in Ohio, a Cambridge et Zanesville, per la madre Annie che, arrivata in Italia a quattordici anni con la famiglia dopo la grande depressione del '29, mai più rientrò nei luoghi nati e conservò nel suo italiano un marcato accento americano. Alla lacerazione tra i vecchi parenti e conoscenti, seguirono, incrociati, altri viaggi/pellegrin-

naggi da un continente all'altro di figli e nipoti. Come in una sorta di *road movie*, i componimenti fissano, come istantanee, paesaggi di vari stati del Nord America, da Est ad Ovest: lo sguardo spazia dai parchi con alberi millenari ai deserti di roccia bruciata dal sole e alle riserve indiane. Le poesie, come quelle della seconda sezione, hanno titoli in corsivo minuscolo e sono caratterizzati dall'assenza di maiuscole – a parte per i nomi propri – e di punteggiatura – a parte l'impiego sporadico dei trattini o di qualche segno di interpunzione, in particolare il punto interrogativo –. Sottovoce, il poeta ricorda i corpi di coloro che, emigrati dalla lontana Europa, lavorarono duramente per la costruzione della grande nazione, come in *cimitero del Midwest* («fra le colline boschive / pietre grigie adagiate in rigida / geometria anglosassone / ma mescolati in ebbra babele / nomi e nomi di terre lontane») ove le tombe diventeranno solo più mute e grigie («a chi passò con in gola il groppo / di una terra mai rivista / a chi solo con un vindice oblio / agra sorte diede di partire / per non più tornare [...], p. 14) quando si sarà spento l'ultimo di tutta una generazione. E così in tre poesie intitolate *bisbiglio di manovale*, *bisbiglio di minatore*, *bisbiglio di vagabondo*, costituite da due strofe di sei o sette versi con rime di fine verso distanti tra loro («casco offuscato», «l'oro incastrato», «profondo strato», p. 19), con assonanze («infimo scavo», «sangue schiavo», p. 18) e con un frequente ricorso all'allitterazione («ma tu ci sei Signore», «io ti sento Signore»; «io ti sarò sussulto», «io ti farò rabbrivire», p. 18, 20), Cecchinell si fa testimone della fatica in terra straniera. I segni dell'antico lavoro rimangono visibili in alcuni luoghi ormai vuoti, come nella lirica *stazione abbandonata*, di cinque strofe di quattro versi, in cui si aggirano «pallide forme», «sagome inquiete bisbiglianti» e «fantasmi lenti» che «invano attesero / attendono un ultimo treno». Sintagmi come «tettoie cadenti», «linea di ruggine», «tunnel nero» ci immergono in un'atmosfera di «destini lontani», di solitudine, e l'utilizzo della ripetizione e dell'enumerazione con con-

struzione particolare a chiasmo («con piogge e nevi e soli e venti / acri e acri di pianure e colline», p. 12) costruisce un'architettura formale ben riconoscibile dello stile di Cecchinell. Il ritmo è quello di una litania, di un richiamo di voci che paiono emergere dalla terra per sussurrare la loro presenza. Anche il paesaggio partecipa a questo peso della fatica, poiché nel componimento intitolato *con loro*, nell'orizzonte delle pianure aleggia-no «foschie lontane», i campi sono «senza ombra» e gli opifici «senza luci», mentre le voci sono «sempre più fiaveli» e le «anime stremate». Viaggiando, il poeta ci offre descrizioni delle *white sands*, un deserto di polvere di gesso nel New Mexico, della riserva Paiute in Utah, della tomba del fuorilegge dell'Ottocento Billy the Kid, della comunità amish e di quella dei mormoni, e ricorda il nonno Ildebrando Guglielmo Maldotti, americanizzato in «Bill Maldoth», e la madre Annie. La sezione si chiude con la poesia in inglese (con autotraduzione) *farewell*, un addio all'Ohio, terra di famiglia, e all'America, definita con l'ossimoro «terribile meraviglia» («farewell America awful wonder», p. 37). Il ritmo rinvia a quello degli swing di Glenn Miller («in the mood»), dei blues e delle canzoni country amate dal poeta, al punto che la raccolta è stata messa in musica da un ricercatore americanista ed esperto di *popular music*, Fabio Fantuzzi, e dal compositore Andrea Alzetta.

La seconda sezione, *da questa sponda* (che è quella di Revine-Lago), accoglie undici componimenti dedicati a figure familiari o a soldati americani che, giovanissimi, vivevano nelle basi militari in Italia, lontano dalla loro terra. Commovente la ninna nanna, dal ritmo cadenzato con il ritornello «homesick lullaby», dedicata al dolore della madre che mai più rivide i luoghi della sua fanciullezza («lungo una cantilena / che viene da brume lontane / luce che sfugge dal tramonto / ombra che avvolge del mattino / che si farà di mamma / la dolce ninna nanna», p. 42) e che, insistentemente, domandava ai genitori, senza ottenere risposta («domanda sperduta», p. 49), quando avrebbero potuto far ritorno in terra d'America poiché, in quella terra dolce e aspra situata ai pie-

di delle Alpi non riusciva a trovare pace: «ma! pa! take me away / I don't wanna speak this way», e ancora «ma! pa! I don't wanna stay / shall we back in the U.S.A?». Un altro splendido ritratto femminile, *Antoniette*, è quello della prozia che, già rievocata delirante nella lingua d'imprinting attraverso l'unico testo dialettale di *Lungo la traccia*, visse, al contrario, una drammatica situazione di esilio in America dopo che l'altra metà della famiglia era definitivamente rimasta in Italia: «anche per te noi ci vediamo / di qua del grande mare / devoti calpestiamo / i gradini di pietra dolce»; «vorremmo che per un patto non detto / da oltre i tuoi recinti / di buio e stelle / la tua ombra scendesse / per ripercorrere le strade / che pioggia e tenebra cancellano» (p. 48). Il poeta le rende omaggio e chiede scusa in punta dei piedi con una chiusa ad effetto: «perché tu non rimanga / un grumo di parole in bocca / entro muri lontani»; «non fossi affondata nella vernice / lucida liscia / di un ospedale senza cielo» (p. 48).

La terza sezione, *dalle due sponde*, spiazza il lettore: è la più sperimentale dal punto di vista formale, sia per come sono disposti i versi sulla pagina sia per un nuovo modo di utilizzare lo spazio bianco, ed è anche quella a cui le note in fondo alla raccolta, a cui Cecchinell ci ha ormai abituati, contengono il maggior numero di annotazioni e spiegazioni per aprire il testo alla comprensione. È una sorta di poemetto con dei 'versi-strofa' (lungheissimi, che arrivano ad occupare anche quasi mezza pagina) dall'andamento prosastico, in italiano con innesti in inglese e nello slang americano e altri in dialetto: si legge tutto d'un fiato e rende omaggio alla poesia d'Oltreoceano con citazioni da Whitman, Emerson, Thoreau e Dickinson, nonché dalla musica folk e country del secondo Novecento, dal blues degli anni Trenta e dal jazz. Riemergono le figure dei parenti di qua e di là dalle due sponde, un dialogo tra «mezzo sordi mezzo ciechi», con un'invenzione verbale da saltimbanco: «casèra le-dan pisòzh pelagra polenta formài pe-starèi / county dollars plead guilty lady is first / dego mi dighe e poi Brokolin

stima carro tichetto» (p. 60). E non si dimentica, Cecchinel, dei morti e delle assurdità della guerra del Vietnam, delle ferite del paese a stelle e strisce, e chiude il cerchio dopo l'ultimo viaggio laggiù, nel 2016, per appacificare spiriti ancora in pena: «ah, l'ultima mia volta qui in questo paese svisato [...] / finito il confronto con questa lingua torcicervello torcibocca che fu di mia madre a torcere poi dialetto e lingua ma mai veramente mia»; «finita questa mia ultima non voluta temuta prova americana tra foglie e erbe avvizzite il patriarca dagli zigomi di pietra sotto il vecchio acero 'probably we don't see no more'» (p.

67). Cecchinel prende congedo dalla *Mèrica* e da un passato in cui forse qualcosa è stato sprecato («all past all past maybe something wasted», p. 67) con un ritmo nostalgico da blues e «quello che fu un sogno italiano/americano come una fiamma sfinita di candela a tremare ancora per un po' sotto le stesse stelle fino a voler finire affogato nell'ultimo tepore» (p. 68) ha avuto un senso, una ragione? E quanto grande è stata la colpa, se c'è stata? E dov'è l'assoluzione? Domande che rimangono senza risposta, ma in cui i versi tentano almeno di lenire rancori accumulati nel tempo e di rendere giu-

stizia a vite spezzate.

Cecchinel continua la sua ricerca poetica in cui elegia, epica e visionarietà si amalgamano, e porta in sé la ferita del destino, la custodisce e la onora. In una lingua in cui, come ha detto Pietro Gibellini, prevale la «scelta di suoni aspri e insieme drammaticamente sonori», in un dialetto che sembra abitato da un pascoliano «rimorir perenne», ovvero da una fine che non finisce mai, il poeta di Revine-Lago compie un viaggio tra storia collettiva, personale e intima.

(Laura Toppan)

GIANLUCA D'ANDREA,
Nella spirale (Stagioni di una catastrofe), postfazione di Fabio Pusterla, Massa, Industria & Letteratura, 2021, € 15,00.



La collana Poetica diretta da Niccolò Scaffai e Gabriele Del Sarto si arricchisce di un nuovo prezioso volume: *Nella spirale (Stagioni di una catastrofe)* di Gianluca D'Andrea. Si tratta di un libro molto atteso, non solo per il successo, estetico, di *Transito all'ombra* (2016), ma anche per il rapporto che D'Andrea ha con la poesia – sembrerà forse scontato (o tautologico) dirlo, ma D'Andrea è un poeta e fa della poesia un mezzo di espressione pubblico e privato per toccare e attraversare il mondo nella sua complessità ed eterogeneità linguistica e culturale.

Nella spirale è un prosimetro e presenta un tessuto ipertestuale e citazionale piuttosto ampio: cognomi, titoli di poesie e prose, di film e traduzioni, illu-

strazioni, accompagnano i testi della raccolta, quasi volessero immergere il lettore nell'apparato compositivo del libro e nel ciclo naturale del libro: *Primavera, Estate, Autunno, Inverno* sono le quattro sezioni che regolano i tempi e gli intervalli di tempo tra le singole sezioni della *Spirale*, per un totale di quaranta 'movimenti' distribuiti lungo le quattro stagioni in maniera simmetrica – cosa che invece non si può dire per il materiale autorialmente lirico, che fondamentalmente occupa la sola sezione di *Inverno* (anche se non mancano altri versi nelle parti precedenti). Sarebbe semplice, a riguardo, parlare di ecologia e di eco-poetry, come alcuni recensori hanno opportunamente fatto in altre sedi; eppure, più che all'ecologia e all'eco-poesia, D'Andrea guarda a ciò che appartiene e sta dietro al paesaggio – per dirla con Zanzotto: figura centrale dell'universo lirico del poeta –, ossia i tempi e gli spazi della poesia. Non a caso, la raccolta si apre proprio intorno a un'interrogazione dello statuto lirico del tempo e dello spazio: «Il primo verso di una poesia di Paul Celan mi accompagna a nuove considerazioni su tempi e luoghi della fine» (p. 9).

IL TEMPO ENTRA FERREO NELLA SUA ULTIMA ERA (*DIE ZEIT TRITTEHERN in ihr letztes Alter*), così recita il titolo del testo celaniano, di cui D'Andrea si appropria in posizione paratestuale. Il paratesto è, per l'appunto, l'inizio di ogni cammino del libro, un punto nevralgico

plurale da cui D'Andrea dirama e si dirama in direzioni tra loro (s)connesse, in una spirale di testi e intertesti che mirano a creare un effetto pluriprospectico, e in un certo senso anche polifonico: *qui parle dans le text?* O, parafrasando un celebre verso di Auden, *what does poetry make?*

Il libro di D'Andrea tratta delle potenzialità conoscitive della poesia attraverso la poesia, utilizzando uno schema saggistico a spirale che alterna, in maniera non sempre sistematica, moti verticali e moti orizzontali, ma che trova nel movimento collocato nel tempo la propria visione del mondo: «Diventare», in primavera, è un «Movimento che trasforma e adegua i passi a un terreno sempre nuovo. Non è solo passeggiare, andare a una meta. L'unica meta, sempre provvisoria, è nera e brucia l'essere nella necessità, essere del tutto nero è la fine di un cammino che non può arrestarsi – ormai il mio corpo, non solo le mani, si muove anche mentre scrivo, mentre sono sdraiato e perduto per sempre nel tempo, nel mio sbiancamento che non posso non vivere come una colpa» (p. 30).

Il lettore, fin dalle prime pagine, si trova immerso e a tratti sommerso dal cammino letterario del narratore – narratore che a tratti diventa io lirico, a tratti saggista, a tratti traduttore, a tratti osservatore di secondo grado di un sé che si ritrova come parte indistinta del testo. «È qui», tra *La gaia scienza* di Nietzsche e *Il principio di responsabilità* di Jonas, che c'è «tutto il rischio della parola

che riattiva il suo cammino, nella scelta da compiere s'incaglia il mistero dell'ambivalenza dell'essere, la sua "intimità", appunto» (p. 19). In questo senso, la poesia, la prosa, la saggistica e, più in generale, la scrittura deve essere etica, cioè portatrice tanto di un modo d'essere che sia in grado di «manifestare la presenza dell'estraneità fondante, il mistero che sempre riappare quando ci avviciniamo al mondo, riconoscendoci dentro il suo cuore estraneo, contemplandone le forme sempre rinnovate, le sempre nuove visioni» (p. 19).

Per esistere e poter raccontare il mondo (o parafrasarlo attraverso la testualità lirica), l'io deve abbandonare le catene rigide della grammatica e dei sistemi letterari standard per abbracciare la pluralità indistinta del reale: «A tramontare», leggiamo in *SCALARE LA MONTAGNA EQUIVALE A RUBARNE L'IDENTITÀ* (il titolo è una frase tratta dal film *L'ignoto spazio profondo* di Werner Herzog), «dovrebbe essere la necessità del rifugio, nell'insorgenza di un cammino che non chiede il suo fine, fuori dalla dimensione alienante e ossessiva del progresso e della vetta, anche se lo dico da una postazione interna, dall'interno della bolla di comfort che è il mio rifugio. Il mondo "inferiore" che coincide con quello che "disprezzo"» (p. 22). D'Andrea è sempre in cammino, o è in «attesa di un ritorno»: la conoscenza appartiene al moto e al caos, e se il nome di Wallace Stevens ritorna solamente in un'occasione nella *Spirale* («fragranza di Persefone», p. 70), lo Ste-

vens *Connoisseur of Chaos*, del male e delle stagioni (estive e autunnali), sembra attraversare senza soluzione di continuità l'intero libro, a costituirne, quasi, l'intera impalcatura metodologica.

Eppure, scorrendo le pagine di *Spirale*, si avverte un senso di perdita: dove va la poesia? Perché se da un lato è chiaro cosa voglia fare D'Andrea con la poesia, dall'altro, il testo stesso sembra risentire della spirale lirico-saggistica del libro, fino a cadere «in un velo d'asfissia [che] rulla un vortice di resti che cade sulla terra e si spegne» (p. 81). Anche le «parole», leggiamo, «tornavano dal passato, da un passato di memoria e immaginazione confuse, dalle immagini di un mondo vecchi»: nulla sembra in grado di rimanere staticamente e sincronicamente sulla pagina, e nulla sembra, similmente, essere in grado di aderire al modo dinamico e diacronico delle pagine. Talvolta, si ha l'impressione che questa dialettica, negativa, tra tempi e spazi, coincida, indirettamente, con quella «bolla di comfort che è il mio rifugio», quel mondo «"inferiore"» che per D'Andrea «coincide con quello che "disprezzo"»: lo sguardo e il cammino dell'io e del lettore sono, parimenti, esauriti, quasi si sottraessero a un principio d'ordine che, invece, la ricercata struttura compositiva del libro sembra suggerire.

La serie lirica di *Inverno* interrompe questa impasse con 10 testi che conducono l'io e il lettore verso un *Nuovo mondo*, dove l'uomo, finalmente, «si adatta alle stagioni, / come un respiro profondo

sul ghiaccio / che avvolgendo il mattino nella notte / trasforma di anno in anno terra e aria. / Il suo passaggio è puro desiderio, / i suoi passi una scintilla di mare» (p. 104). Non si tratta di un arrivo, ma di un punto di partenza, dato che in questa armonia dello spazio e del tempo l'io è perfettamente consapevole delle proprie condizioni di esistenza: la notte è «desiderio» e «protesta del ghiaccio / alle stagioni in cerca d'altro mare» (p. 105). Ma dove si situa questa *quête* epistemologica ed estetica nel libro? I dieci tempi di *Inverno*, se tematicamente riprendono le indagini precedenti intorno alla lingua e al linguaggio, dall'altro sembrano appartenere a un tempo e a uno spazio lirici diversi, quasi fossero una sezione a sé rispetto all'intero corpo del discorso saggistico, narrativo e poetico della *Spirale*.

Wozu Dichter in dürrer Zeit, o nel tempo della catastrofe? D'Andrea con questa ultima raccolta ci ha indicato e in parte tracciato un percorso da affrontare nella e con la poesia per guardare il mondo da una prospettiva mediale e proteiforme, che culmina tuttavia in un ritorno all'io e alla lirica. Ma la spirale, forse, è proprio questo: un groviglio centripeto e centrifugo che «ci sprofonda nell'abisso, e insieme il vortice di immagini e parole che potrebbe condurci altrove, se «un altro mondo esiste nei gesti che cambiano collocazione agli oggetti»» (p. 109).

(Alberto Comparini)

GABRIELE FRASCA,
Lettere a Valentinov, Roma,
Luca Sossella Editore, 2022,
pp. 165, € 14,00.



Nel 2018 esce per Mondadori una nuova edizione della *Storia della rivoluzione russa* di Lev Trockij (traduzione italiana di Livio Maitan), di cui Gabriele Frasca ha scritto la prefazione. Ed è proprio tra queste pagine che Frasca e i suoi lettori vengono a conoscenza dell'esistenza di un giovane bolscevico vicino a Lenin, Nikolai Valentinov, «autore di un saggio (*Meditazione sulle Masse*) che per primo [aveva] tenta[to] di spiegare che cosa fosse andato storto nella Rivoluzione». «La lettera in questione», prosegue Frasca, «è un esemplare meditazione sul funzionamento del demi-monde burocratico alla base non solo dei sistemi

totalitari ma di ogni consorzeria che si spartisca, occultandola, la casella vuota del potere» (p. 46).

Entriamo, con Frasca e Valentinov, in un altro mondo, lirico, prosaico e storico, che metastoricamente, afferma l'A., «non è detto che non sia una traccia anche per capire quello che ci sta succedendo» (prima, durante e dopo la pandemia: «Nessuna pandemia si può sconfiggere | all'interno di un singolo paese», 14 novembre 1974, p. 309). Come sempre, poi, con Frasca, le etichette formali, anche quelle più consone di poesia, romanzo e saggio risultano essere deboli, o quantomeno non sufficienti per affron-

tare tanto le essenze (le idee) quanto gli accidenti (gli oggetti) – insomma: l'anima e le forme, per dirla con Lukács – della sua opera; ed entrare nelle *Lettere a Valentino* significa fare un esercizio di sospensione delle forme e dell'orizzonte d'attesa (rispetto ai suoi coetanei – si pensi, per esempio, ai moduli lirici, caproniani, dell'ultimo libro einaudiano di Enrico Testa, *L'erba di nessuno*, del 2023) e aderire alla visione del mondo del suo A. (già avvertibile, del resto, nel 'romanzo' *Dai cancelli d'acciaio*, uscito sempre per Sossella, nel 2011, che costituisce l'antecedente formale e ideologico più vicino alle *Lettere a Valentino*).

Il tutto, si diceva, è inserito all'interno di una temporalità, o cornice, metastorica (una lettera arriva dal futuro, dal 12 ottobre 2027 – «una meditazione sul '77, coinvolgente vari eventi, privati e non, che si svolsero quell'anno»); la lettera che apre il libro, datata 20 agosto 1997, «non è una vera e propria lettera: tutt'al più un biglietto che contiene una dedica» (p. 44), e che rimanda alla «morte di Vittorio Russo, appassionato filologo dantesco e sincero trockijista. Le lettere sono dedicate alla sua memoria» (p. 45), così scrive l'A. nelle preziose, e fondamentali, *Note* che si trovano, formalmente, dentro il testo (pp. 44-55), poste alle soglie della prima sezione 'lirica' – che consta di due sonetti – del libro (*L'inquieta frequentia* (45 giri), pp. 59-60). Seguono, poi, una prosa lirica (*Richiami*, pp. 63-71), nove testi in versi dedicati alla *Quarantena* (che si estende dal 2012 al 2022, pp. 75-102), due prose nominalmente boccacciane (o boccaccesche, *Lauretta* e *Fiammetta*, pp. 105-108, pp. 109-112), le poesie visive *agli sgoccioli* (pp. 115-128, che altro non sono che una proposizione dichiarativa, «perché / c'eravamo / spersi / nemmeno» che attraversa con quattro versi/parole/verbi/congiunzioni sparsi per pagina l'intera sezione, fino alla morte dell'io, «sto morando», p. 128), la prosa di *Baco da sé* (pp. 131-135), l'esperienza traduttiva dei sonetti shakesperiani (tre dei quali sono ripresi

dai *Versi rispersi* di *Lame* (42, 49, 90), con l'aggiunta di 9, 31, 71, 129, 138, 155) nella sezione 8 *sonetti da Shakespeare* (pp. 139-156), le porse *Prossime postume*, un testo, *Compagni chiarezza*, che viene riportato direttamente nell'indice del libro (pp. 163-164), e un distico, posto fuori dall'indice, *schiuso l'occhio dillo / addio* (p. 165).

Si tratta di un libro, o meglio, di un esperimento estremamente genetiano, che gioca con la paratestualità, la dimensione della soglia, del palinsesto, con la diffusione ipertestuale di una soggettività lirica che vuole fuoriuscire dai confini della poesia per accedere, ancora, metastoricamente, a una condizione collettiva dell'io, dove il soggetto possa collocarsi pluralmente di fronte alla storia per provare a riscriverla, o quantomeno per sentirsi di nuovo parte di un ciclo storico che è, *ex post*, destinato a fallire: «Come sempre addestrati contro il popolo / Ebbene se affogassero nel fluido / Delle masse infuriate allora eccetera / Assolti dietro i fregi del censore / Nel controluce della raschiatura / Non l'armi stringerebbero piuttosto / la mano che li salva dagl'inermi» (pp. 16-164). Ma si può dire, allora, *addio*, come vuole Frasca, appropriarsi di Beckett e diventare Beckett stesso (una beckettiana *mirli-tonnade*), traducendo per l'appunto, in chiusura di libro, l'epigrafe di *Agli sgoccioli*, «lid eye bid / byebye»?

L'autore, in realtà, sembra già affrancarsi da sé nella copertina, dato la G e F diventano visivamente una falce e un martello; e lo stesso accade anche nel testo, dato che Frasca diventa critico, editore e interprete di sé stesso, soffocando la G e la F, la falce e il martello, Gabriele e Frasca, in questa commistione irrelata dell'io e del sé («me lo sono meritato questo sottile ordito che mi strangola e tanto vale che concluda l'opera infilandomi ancora più nel cappio», p. 153). Insomma, per riprendere i versi dell'io: «dove m'hanno condotto le vecchie parole?» (p. 76). L'interrogativo è nostro, e non di Frasca (la *Quarantena*

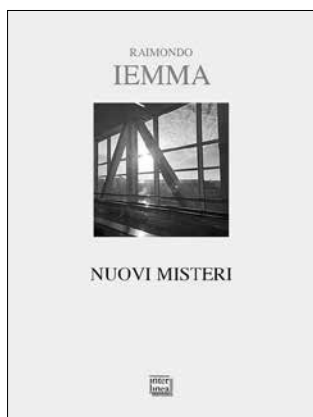
del 2012 si conclude con un punto fermo, p. 76), e la domanda rimane aperta, anche quando le parole sono nuove, come è nuova la dichiarativa degli *Sgoccioli* che porta a una morte continuata e continuativa dell'io, o all'aporia delle sue prose («Se almeno per un niente per davvero si potesse ripetere andare via», p. 65).

Appunto: *where to?* La poesia, da intendersi in questo senso come una *Dichtung* priva però di ogni sopravvalore romantico (una sorta di poiesis aristotelica, senza tragedia), come il suo creatore, non si capacita di «aver trascorso / la vita a sciogliere ogni sutura che allaccia / per ritrovarmi soggiogato ancora / e sempre con lo stesso morso / a ciò che nemmeno pensavo avesse peso, / dove una parte di me già dimora / fra quelle braccia che m'attessero ripreso» (p. 90).

Indovinate, (si) chiede Frasca in chiusura di *Lauretta*, osservando, attraverso i suoi occhi di «bambino», «le automobili in cerca di un passaggio verso il cielo», in *Fiammetta*. Forma ed episteme tendono a costruire un discorso profondamente lirico, discorsivo, mutilo e aperto, che desidera, o semplicemente riconosce di «soffocare con il mondo stesso cui ho donato luce perché persino il sole e le altre stesse sono cieca energia senza lo sguardo con cui la vita ha lacerato il buio e l'altro che sprofonda senza senso nell'oscuro sublime della carne per ritrovarvi quello che non c'è eppure si squaderna ad inghiottirci» (pp. 131-132). Il mondo, privo di simboli, illusioni e sogni, si mostra nel «vuoto» che attraversa «l'istante in cui si configura il singolo cervello che lo intende / a modo suo», e proprio per questo «non racconta storie la storia ma intercetta l'onda sommessa del continuo mormorio di fondo che agita la superficie» (p. 159); ed è qui che l'io e il sé tornano a essere liberi, laddove la storia può, finalmente, «schiu[dere] l'occhio» e dirsi «addio» (p. 165).

(Alberto Comparini)

RAIMONDO IEMMA, *Nuovi misteri*, Novara, Interlinea, 2022, pp. 77, € 12,00.



Nuovi misteri è un libro che indaga le possibilità del segno: Raimondo Iemma compone bozzetti di vita urbana, senza titolo, senza divisione per sezioni, in cui si fanno protagoniste attive le relazioni tra *sotto-* e *sovramondo*, suggerendo l'esistenza di un'ulteriore piano di verità rispetto all'unico accessibile («Se dicesi che questi minuti sono passati / direi una cosa oggettiva, tuttavia falsa», p. 37). Una galleria di schizzi e situazioni da ermeneutica del sospetto, ispirate dal versante più paranoico della post-verità contemporanea, e edificata attraverso alcune isotopie precise: la dimensione urbana e turbocapitalistica d'alta sorveglianza («Interruppero le trasmissioni. [...] La circolazione radiale / sulle prime non sembrò diminuire / ma già dalla sera i soli veicoli in transito / recavano targhe militari o diplomatiche», p. 8); il lessico concentrazionario e militare (slogan, sospetto, colpevole, presagio, caserma, testimoniare, allarme, sirena); il dispositivo metapoetico e metalinguistico.

Oscurando le cause o le ragioni di accadimenti posti come irrelati rispetto alle circostanze, *Nuovi misteri* compone un quadro di azioni, gesti, segni di cifra psicotica, apparentemente indipendenti gli uni dagli altri, insinuando il sospetto nel lettore che pure esista una connessione

sotterranea impenetrabile. Una tale successione opacizzata di eventi può portare a conseguenze che, anche molto lontane dall'oggetto descritto di partenza, risultano sinistramente derivative. Succede allora spesso che, dal quadro generale di partenza, la narrazione o la descrizione virino, nell'explicit, verso un dettaglio, un cambio immediato di scenario o di oggetto. Per quanto il macrocosmo sia fuori fuoco, lo zoom finale consente l'unica nitidezza possibile, quella sul dettaglio divergente – e per questo tanto più inquietante. («Osserva da un camminamento la spiaggia / e dipinge la marina coi bagnanti. / Qui, dice, la scorsa estate / una donna si è tolta la vita. / L'ambulanza al crepuscolo / ha lasciato due strisce lunghe sulla sabbia. / La spiaggia non è stata sgomberata / per intero, e da più in alto / dalle case sul lungomare / non si sarebbe indovinato il fatto. / Un motorino passa e deposita uno scoppio», p. 14). La stessa dinamica può proporsi pure all'interno di una narrazione onirica: il racconto di un sogno in cui l'arrestato, kafkianamente, non riesca a difendersi nel corso dell'interrogatorio, e pure si soffermi a considerare, in chiusura, la tristezza dell'uomo in divisa inquisente (p. 11).

Uno dei meccanismi con cui Iemma accompagna il delirio ermeneutico è quello noto, negli ultimi sessant'anni, della metapoesia e del metalinguaggio. Si potrebbe riassumere attraverso il bisticcio metatetico *rilevazione-rivelazione*: quanto più lo zoom si sofferma a rilevare il dettaglio, tanto più il dato sotto analisi rivela le sue forme private di un messaggio univoco e pacificato. Del resto, la poesia che apre il libro recita questi versi: «La poesia comincia / con uno zoom precipitoso / dalla guglia di una chiesa isolata / all'insegna di una grande catena. / Inquadra un gruppo di lettere luminose, / espone il segno per celare il messaggio» (p. 7). L'esposizione del segno per deflettere l'esistenza del messaggio, appunto. E quale messaggio, poi? I significati sono ben oltre una poesia che si ripiega su se stessa e si osservi allo specchio, facendosi

soggetto («La poesia legge nel pensiero di un passante», p. 7), o assistendo allo sdoppiamento del soggetto che si cerca dentro un video («mentre parla, guardo se mi vedo passare», p. 13), o nella serialità dei testi che versificano la trama di «un certo romanzo» (per esempio, «In un certo romanzo, un uomo / succube del proprio datore di lavoro / comincia in segreto a ricattarlo», p. 22; «In un certo romanzo, un uomo / parte per il servizio militare», p. 58; «In un certo romanzo, un uomo / è vittima di un complicato raggirio», p. 73).

La rete di segni e indizi intessuta nel libro si propone di comporre un presagio o una profezia segreta, inintelligibile. Uno degli strumenti stilistici più evidenti in questo senso è l'uso insistito dei verbi al futuro, spesso in posizione forte, in chiusura di testo: «Tutte queste parole non saranno mai esatte» (p. 16); «Che si sappia: i nostri misteri / non verranno rilevati» (p. 18); «Per questo ogni agguato della specie / rimarrà in se stesso impunito» (p. 20); «Il cielo comprerà il popolo / addensando su sé sudicie nubi» (p. 60). L'attenzione al simbolo e il cortocircuito semantico (si pensi alla sirena, che è sia allarme che «canto struggente per un'amata», p. 27) passa tuttavia attraverso un linguaggio piano e uno stile semplice, senza marche novecentesche esposte, con largo ricorso alla narrazione (anche in prosa) che sottrae respiro a certa retorica epifanica.

L'esordio di Iemma risale al 2019, con l'antologizzazione di *La settimana bianca* (con introduzione di Nadia Agostoni) sul XIV *Quaderno di poesia contemporanea* (Marcos y Marcos) curato da Franco Buffoni, lo stesso curatore della collana *Lyra giovani* che accoglie *Nuovi misteri*. Il catalogo di *Lyra giovani* continua a sfaccettarsi in modo sorprendente, mettendo in discussione una linea editoriale netta, eppure ospitando alcune delle prove d'esordio più valide degli ultimi anni (si pensa a *Omonimia* (2018) di Jacopo Ramonda e a *Suite Etnapolis* (2019) di Antonio Lanza).

(Francesca Santucci)

MADDALENA LOTTER,
Atlante di chi non parla,
 Torino, Nino Aragno Editore,
 2022, pp. 63, € 12,00.



Uno fra i primi testi di *Atlante di chi non parla* di Maddalena Lotter, intitolato *Vita nei campi*, recita: «Cantava a tutta bocca la cicala, / le foglie sui rami erano ferme [...] // ma anche questo è un agostò di ferro / e di fame. // Le legioni di formiche nere / fuori da voragini fangose / si contendono ora la carcassa / della bestia moribonda; // questo vuole, dunque, la terra? // Tutto viene fatto a pezzi / e a nulla vale che cantasse» (p. 15). Il verbo incipitario, «cantava», è quello della più alta tradizione lirica, che l'imperfetto inserisce fin da subito entro un impianto di tipo narrativo-favolistico: «Cantava a tutta bocca la cicala». L'archetipica vicenda restituita sembra ricongiungersi almeno in parte al mito che fonda tale tradizione, quello di Orfeo «fatto a pezzi» dalle Menadi; il destino della «cicala», simbolo per eccellenza della poesia e del poeta, ripete infatti l'evento dello *sparagmos* dionisiaco su cui Girard riflette nei noti termini di *linciaggio fondatore*, cioè di un rituale di violenza che la comunità esercita su di un capro espiatorio il cui sacrificio rinsalda i vincoli sociali. La stessa veste formale in cui *Vita nei campi* si presenta, a ben guardare, ripropone in un certo senso l'idea di tradizione come *corps morcelé*; il testo si compone infatti di cinque blocchi strofici che contano rispettivamente cinque, due, quattro, uno e due unità versali, vale a dire quattordici versi totali: anche il sonetto, in altre parole, si dà come corpo dilaniato. *Vita*

nei campi si chiude sulla certificazione scoraggiante della nullificazione del valore del canto iniziale («e a nulla vale che cantasse»).

Se si è scelto di partire da questo testo in particolare è perché sembra costituire una sorta di *mise en abyme* dell'intera silloge e del peculiare processo di auto-investitura che vi si compie. Il libro (articolato in tre sezioni, *Migrazioni*, *Storie di animali grandi* e *Il testimone*, seguite da un testo liminare) principia all'insegna di questi versi: «L'autrice si domanda / se sarà possibile parlare / della morte / senza parlare di dolore» (p. 9). L'incipit si gioca su un doppio binario: da un lato, come si conviene a ogni proemio, introduce l'argomento principale, la «morte»; dall'altro, la trattazione del tema è presentata entro un'interrogativa indiretta subordinata a una condizione specifica, vale a dire il successo esecutivo di un atto poetico-poietico quasi paradossale e senz'altro di ardua impresa (parlare della morte «senza lutto», *Ibidem*). Questa domanda non è una domanda retorica, ma esprime un dubbio autentico di chi la pone e che di conseguenza, ponendola, si ripositiona in uno statuto epistemico di incertezza; e allo stesso tempo, la sua formulazione implica (o è funzionale a, che in questo caso si equivalgono) un'investitura, in quanto il soggetto di terza persona che la produce è «L'autrice».

Più avanti, ancora all'interno della prima sezione, dopo una prima galleria di quelle che si potrebbero chiamare «amene estinzioni» (un esempio: «la luce del giorno compone un cordoglio d'argento sulle acque del torrente; è un attimo e le sue ali sono secche, estinte», p. 11), il motivo del «proposito iniziale» si ripresenta, stavolta per tramite di una prima persona: «Come facciamo con il dolore? / Muoiono / in continuazione. // Credo verrò meno / a quel mio proposito iniziale [...] // Non posso non occuparmi / ogni giorno della fine» (p. 17); ancora una volta, la postura del soggetto è ambivalente: mentre si mostra sul punto di cedere, ribadisce – tramite un'asserzione che trae la sua forza perentoria proprio da una doppia negazione – l'ineluttabilità della missione cui persiste ad adempiere. La seconda sezione comincia con una serie di brevi componimenti

raccolti sotto il titolo *Quaderni dai musei*, frammenti di una visita che il personaggio principale compie in un opprimente complesso museale. A fine giornata, è il soggetto a ricevere una «visitazione»: «Nella notte, in albergo, / vengono a visitarmi in sogno / tutte le ampolle del museo. // [...] Vogliono parlare con me» (p. 34); in questo caso, gli agenti dell'investitura sono le stesse reliquie del passato, che ripositionano la voce principale nel ruolo di *testimone*. Un testimone chiamato, fin dall'etimo, anche al ruolo di *martire* (μάρτυς significa appunto *testimone*), consapevole dei limiti che definiscono il linguaggio («quello che ho visto prima di parlare / non viene centrato da nessun linguaggio», p. 48) in contrapposizione all'*incomunicabilità* dell'enigma onnipresente, su cui si chiude il testo liminare *Pianeti*: «un amore incomunicabile / come spesso e ovunque è l'amore» (p. 61).

Chi dice «io» in *Atlante di chi non parla* adempie a entrambi i ruoli (di testimone e di martire) e *parla* al posto di *chi non parla*, senza fuggire dal tragico destino prefigurato in apertura («lo non sarò una che fugge lontano, pensavo / [...] perché lontana ho la mente», p. 25) ma accettando progressivamente quella dimensione di «solitudine» richiesta dal copione («è stato forse per via della solitudine / che mi è venuta un'intuizione / e poi un'altra / e un'altra / e un'altra», p. 51; «dopo la prima euforia / ora parlo più compiutamente / del distacco», p. 53; «quando con coraggio dico», p. 53; «vedevo compiersi la distanza / che ho messo fra di noi perché voi siate», p. 57). Per arrivare, con l'ultimo testo della sezione, al compimento del motivo principale, con cui riaffiora anche l'antico motivo dello *sparagmos*: «questo che arriva non è un messaggio / non ho più bocca» (p. 60). In questo senso, analogamente al mito orfico-dionisiaco, dove la morte dell'individuo viene riassorbita in un rito di fertilità o di fondazione sociale, la matrice figurale del testimone-martire appare la più idonea a simboleggiare l'archetipo, su cui si fonda il libro di Lotter, della natura creatrice-distruttrice che si ripete «confermando / la vicenda secolare / di stabilità e lacerazione» (p. 14).

Volendo quindi chiudere sul testo da cui siamo partiti, vale la pena riprendere

la scoraggiante morale dell'ultimo verso: «e a nulla vale che cantasse»; ora, scorrendo le pagine del libro, si incontra un'altra ricorrenza del verbo cantare, particolarmente saliente nella misura in

cui restituisce – mediante la figura-chiave del testimone-martire, in questo caso «la mamma» di «un piccolo di capodoglio» – un valore salvifico all'atto canto: «impara da subito / come non annegare / nel ven-

tre freddo delle acque abissali / imitando la mamma / che canta» (p. 42).

(Giulia Martini)

FABRIZIO MILIUCCI,
Saggio sulla paura, Roma,
 Pietre Vive, 2022, pp. 71, €
 12,00.



La nuova raccolta di Fabrizio Miliucci arriva ai lettori ben dodici anni dopo la precedente (*Nuove poesie*, 2010). Un arco temporale ampio, che l'autore ha chiuso solo quando ha ritenuto fosse risolto lo scrupolo che lo obbligava ad attendere: non pubblicare finché non avesse trovato qualcosa da dire e il numero aureo di testi funzionale allo scopo. Non è da escludere che l'attesa avesse anche un significato politico: un'ovattata forma di resistenza («Farsi cauti, provare la resistenza senza spaccare», p. 15) contro i ritmi (consumistici) dell'editoria. Proprio perché il mercato della poesia somiglia a un'economia di baratto e conosce perciò solo in minima parte il lucro, non si vede perché sforzarsi di pubblicare ogni sospiro o sussulto (onore alla pazienza e alla cura del piccolo *Pietre Vive*, dunque). Aspettare, oltre a essere opportuno, è necessario («lo aspetto, fiducioso che non ci sia altro da fare», p. 13). Nel caso di Miliucci, l'attesa ha favorito la produzione di un'opera intelligente, dove è difficile scovare un rigo di troppo o un verso fuori luogo o stonato (di quelli che inspiegabilmente innalzano o abbassano il tono); ha favorito la suddivisione impeccabile della raccolta in 6 sezioni (con una

ricca poesia liminare: è al tempo stesso un proemio, un pagina di diario, un incipit narrativo e una dedica), e la scelta di titoli fortunatissimi che dialogano (ironicamente e non) con fonti letterarie e extra-letterarie (un plauso particolare va al titolo felliniano-bianciardiano *La dolce vita agra*, che da solo basterebbe a definire storicamente la vita dei neolaureati tra anni Zero e Venti; a cui aggiungerei i rigi di p. 12 che riscrivono Montale: «Ci siamo, ma solo in virtù di quello che *non* stiamo facendo, del posto in cui *non* stiamo andando»). Non si hanno dubbi sul fatto che i testi qui raccolti siano stati ricavati con acume da una massa poetica accumulata in un decennio (e lasciata in gran parte alle spalle); come non si hanno dubbi neppure sulla logica che ha guidato il gesto selettivo nella fase di composizione del libro: non del florilegio, ma della coerenza verso un principio-cardine, quello di saggiare la paura, come il titolo ambiguo, forte ed esemplare che compare in copertina ben indica. Alcune precisazioni: la parola «saggio» è usata nel senso a-sistematico e ondivago di Montaigne; «paura», inscritta nel complemento di argomento, dà il tema, ma lungo il libro ci si accorge di quanto gli stia stretta la parte: fatica a rimanere un mero oggetto di analisi, perché l'osservatore ne è assorbito. La paura non è solo un espediente poetico, né solo un tema: è una condizione (*Condizione* è anche il titolo di una poesia), ed è la sintesi di quell'articolazione complessa di forme che è la realtà. La raccolta è il mezzo che Miliucci usa per svelare (non per definire) la forma di quella sintesi. Il tono sociologico-accademico del titolo crea un'attesa che i testi piacevolmente smentiscono: scorrendo le pagine, si capisce che in realtà il tono è solo il guscio (impersonale) di un umano gheriglio infragilito dagli eventi. In particolare, da due grandi eventi: la morte di Carlo Bordini («C'è un congresso perenne fra le varie persone che sono / come le teste del tuo romanzo, Carlo. // Penso sempre più spesso che avevi ragione», p. 67) e la pandemia («Trascorriamo dei mesi confinati in un grande edificio / al limite fra

essere liberi ed essere esclusi», p. 68). Lo sforzo di Miliucci di lasciarli nella loro natura evenemenziale, cioè di tenere a freno la loro urgenza e di non cadere nella trappola di eleggerli facilmente a temi, è lodevole; restano problemi interni di un sistema più complesso: la propria esistenza all'interno di un'epoca.

Il colto e meditato rigore (anche l'ibridismo, che è una componente strutturale della raccolta, non è mai barocco, né fastidiosamente brillante) non protegge l'autore da un pericolo. Talvolta, la dimensione estetica lacca quella ideologica, trasformando concetti o visioni, che forse avrebbero meritato un altro destino, in statuette votive per adepti al culto delle lettere. Succede anche a Mazzoni – uno dei punti di riferimento di *Saggio sulla paura*, insieme, senz'altro, a Bordini, Pecoraro, Levi (in quegli «aguzzini» di *Via Tasso*) – ma con una differenza: in Mazzoni, di solito, l'estetizzazione è funzionale a rendere l'idea nichilistica che l'autore ha del destino dell'occidente; in Miliucci invece genera il sospetto che sia semplicemente un *divertissement*, un manierismo (tra Pasolini e il cannibale Ammaniti) sfuggito di mano: gli spacciatori che attraversano le strisce pedonali con il rosso («e i pusher attraversano i semafori / già rossi, non pensano ai domani», p. 21) non si capisce se siano un'immagine allegorica o realistica, perché non sono messi in relazione a un'idea più larga e chiara, per esempio, di comunità e giustizia, di salvezza e dannazione. Non responsabilizzano: restano passanti pieni di *appeal* visti dal quinto piano di un palazzo. Citare un anti-modello sociale, non porta in automatico a mettere in crisi le (intollerabili) basi del senso comune, ma replica semmai l'innocua e molto intellettualistica fascinazione del male, solleticando la retorica del bassofondo come luogo della verità e dell'umanità più pura (in quest'ottica anche lo scatto di empatia della poesia *Fine del duemilaquindici*, quel «io sono con loro», convince poco).

Al di là di questo limite, la raccolta pre-

senta non pochi pregi: l'omogeneità del tono; l'uso a regola d'arte delle immagini, che non sono mai astruse, ma intelligibili, e varie (a volte divertenti, altre cupissime); l'abile capacità di alternare parti narrative a parti in prosa e in versi, poesie lunghe a poesie brevi (generando un raro piacere nella lettura); la gestione oculata di surrealismo, parodia e ripresa di generi di largo consu-

mo (il noir, su tutti). Ogni elemento collabora nella fusione di una materia credibile, che eleva la paura a un grado più alto: al grado di dato storico, e, in particolare, di dato storico generazionale («Questo è il punto in cui mi trovo, all'età di trentacinque anni», p. 15). È difficile non rivedere la nostra generazione in gran parte dei testi della raccolta, ed è difficile non ammettere

quanto sia (siamo) una generazione che, proprio come l'io di pagina 14, di fronte ai «punti di rottura» è rimasta soprattutto «a vedere quanto reggevano», accontentandosi delle riparazioni, senza considerare che, come ci ricorda Miliucci, «la riparazione non equivale a nuova verginità».

(Riccardo Deiana)

FRANCESCO TARGHETTA,
La colpa al capitalismo,
Milano, La nave di Teseo,
2022, pp. 159, € 18,00.



La questione eccede di molto i confini di questa sede, ma sarebbe interessante una ricognizione comparativa di quei poeti dell'area nord-est (un nome per tutti: Igor De Marchi) che, pur nelle loro specificità, sembrano accomunati da un realismo ad alta consapevolezza sociale, che radiografa un mondo in rapida e critica trasformazione sotto la spinta dei mutamenti anzitutto economici. Verrebbe da dire, chiedendo scusa per il rozzo determinismo, che il paesaggio del Triveneto e in particolare della sua provincia favorisca un accesso più diretto alla rappresentazione di certi prodotti avanzati del capitalismo occidentale, dove con prodotti si intenda: panorama urbano e naturale, psicologia individuale e collettiva, forme di socialità, (relativo) benessere economico, ecc.

Proprio le colpe del capitalismo (ma sul titolo ci sarà da tornare) sono al centro di questo nuovo libro di Francesco Targhetta, autore che, del gruppo di poeti ipotizzato, sarebbe senz'altro tra i più dotati in termini di vena narrativa, come dimostra il fortunato romanzo in versi *Perciò veniamo bene nelle fotografie* (2012; ma del 2018 è anche un romanzo in prosa, *Le vite po-*

tenziali). Prove di questa inclinazione narrativa, nella nuova raccolta, si ritrovano nei poemetti che intervallano le sezioni di poesie più brevi e che sono dedicati, con l'eccezione dell'*Elegia per Marghera*, a un singolo personaggio alle prese con un diverso eppure simile impaccio – quando non fallimento – esistenziale. Questo vale anche per le altre figure umane, che affollano il libro di ritratti concisi e icastici: *La colpa al capitalismo* è una galleria di uomini e donne che di quel capitalismo esperiscono tutta l'alienazione, tutto il senso di inadeguatezza e di impotenza, insieme, ovviamente, a tutti i privilegi. Sono quasi sempre adulti, non tanto per ragioni d'anagrafe quanto più perché sembrano aver superato un punto di non ritorno e, da lì, sono rimasti con la sensazione che qualcosa sia andato storto, che qualcuno abbia sbagliato qualcosa e che – non si sa come – ci si sia ritrovati di colpo in una catastrofica solitudine. Non che questa solitudine manchi di conforti, specialmente nella misura in cui permette alla debolezza dei personaggi di evitare prove spiacevoli o eventi traumatici (come quello che potrebbe infrangere lo schermo dell'onestà pelosa di Franco e «rivelare finalmente a tutti chi è», p. 84). Ma anche quando non appare, c'è sempre un senso quasi asfissiante di sofferenza sotterranea e compressa, e qui andrà almeno menzionata la particolare sintassi di queste poesie. Una sintassi ampia, soprattutto nei poemetti, che anche quando si fa più ipotattica dà l'impressione di procedere per accumulo, e ad accumularsi sono azioni inutili o risibili, errori fatti o subiti, eventi più o meno dolorosi, che sommandosi uno dopo altro esprimono bene la progressiva prigionia in cui i personaggi si ritrovano spesso senza saperlo.

Perché, in effetti, un'altra caratteristica di queste figure è una pervicace assenza

di consapevolezza, che può arrivare a dissociazioni comiche non fossero tanto dolorose (cfr. per esempio la *Nostalgia per la vita comunitaria di un tempo* patita da individui attentissimi a evitare qualsiasi contatto umano). In mancanza di una prospettiva e possibilità di azione, rimangono gesti dal valore apotropaico, utili a dare l'illusione di scongiurare potenze del tutto fuori dal controllo soggettivo: «Guidare su strade che offrano / fughe di brevi gallerie / è un'altra fra le molte passioni di Marina: / la prospettiva della successione / della luce e poi dell'ombra / la mette nell'umore / di non scegliere la deriva» (p. 20), «Sceglie sempre, all'asta del fantacalcio, / il rigorista della Fiorentina: / ha tutto un sistema di vita, Sancho, / basato su consuetudini eccentriche» (p. 82). Il desiderio reale, o meglio il sogno, dell'individuo prigioniero è comunque quello di scomparire, di sottrarsi completamente alla prova insensata della vita (*Sparire* si intitola del resto l'ultima poesia della raccolta): «Si rifugia allora nel sogno di sottrarsi» (p. 18), «Vito evita la vita da una vita» (p. 24), «Tutta la vita a cui rinuncia / si rovescia su chi le vive accanto» (p. 30), «e allora meglio è leggere libri, / godersi soltanto non visti / l'ozio del sole sulla pelle nuda» (p. 99).

A un livello generale, insomma, *La colpa al capitalismo* delinea un mondo noto di periferie industriali e di sprawl suburbano, con i suoi inetti che rifiutano la vita o la subiscono con un disagio trattenuto di cui non comprenderanno le cause. E tuttavia, la vera forza del libro sta su un piano diverso, quello dei particolari, minimi e rivelatori, che l'occhio di chi parla coglie, bisogna dirlo, con l'attenzione di un narratore di razza. Sono i piccoli gesti emblematici a dare uno spessore e una memorabilità alle figure umane della raccolta, scampandole dall'essere mere dimostrazioni di una tesi: a Iacopo «basta l'apertura di una cassa

in più / mentre aspetta in coda / e tarda a spostarsi / a farlo sentire sconfitto per ore» (p. 19), Gilberto «quando supera una macchina, / si sente in dovere di seminarla: / a cosa è valso quel rischio altrimenti?» (p. 80), Paolo «ha scoperto l'attitudine / a dare dei pugni alle cose, che è, / in qualche modo, violenza, / richiesta pietosa al mondo / di presenza» (p. 86). Va da sé che, se la rappresentazione di gesti e particolari simili riesce così efficace, è anche perché proprio da quelli scatta più facilmente l'identificazione del lettore, costretto molto presto ad abbandonare quel senso di superiorità (quanto meno conoscitiva) con cui di norma si tendono a leggere gli attuali resoconti sulle miserie del capitalismo. Un certo senso di superiorità viene semmai ripristinato quando la voce poetante ci riporta alla dimensione del giudizio, o comunque di una verità da ricavare dalla rappresentazione. In effetti le poesie che si chiudono con una sentenza, commento o considerazione che trae dai versi precedenti una sorta di morale della favola, si sprecano: «Nei video di Sarah i godimenti / si accumulano, / non subentrano l'un l'altro / in continuo avvicendamento. / Se ne trae, guardandoli, la conferma / che la vita è soprattutto / incremento» (p. 29), «Dalla parte giusta / della storia / ci sta solo chi muore» (p. 34), «anche i timidi sanno essere audaci / non per coraggio / ma per puntiglio» (p.

80), «*La tragedia / di Zero*, il taglio medio / diceva, e spiega Nando a chi gli offre / un amaro, che è durata / una vita, e non è servita / a niente» (p. 152). Eppure anche lì resta un residuo. In questo analizzare e giudicare, che non nasconde una certa partecipazione da parte di chi parla ma bandisce qualsiasi pietà assolutoria, siamo portati a condividere la riflessione, certo, consapevoli però della verità più scontata, e cioè che di quel giudizio non siamo solo i soggetti ma anche gli obiettivi.

Viene ora da tornare al titolo, un titolo accattivante e strano, con quel *al* in luogo del più ovvio *del*. Ovvio aspettarsi che la colpa sia *del* capitalismo, e nessuno lo nega: il capitalismo sta alla base del disastro psicologico e sociale rappresentato nel libro. Ma si veda la prima poesia, che si apre e si chiude con queste due quartine: «Data la colpa al capitalismo / sogna da sola una fuga in Transnistria / ma poi si accontenta / di essere triste [...] Data la colpa al capitalismo / a rimanere è un vuoto immenso – / innocente non resta / che ciò che non è uomo» (p. 13). Il sospetto, che quella stranezza del titolo suscita, diventa subito certezza: c'è qualcosa di riduttivo, di infantile e alla fine dei conti di fatuo nel dare la colpa al capitalismo. «Data la colpa al capitalismo», e con la conseguente illusione di avere chiuso in un colpo solo l'indagine e la protesta, rimane un «vuoto immenso» che il libro esplora nei suoi ri-

svolti. E uno di questi risvolti – il più atteso e il più terribile – è che dal vuoto immenso non verrà niente.

Quanto detto non deve comunque far pensare che *La colpa al capitalismo* manchi del tutto di aperture: «ci sono momenti / di cui sei cosciente / conserverai perfetta memoria / per quanto minimi e marginali / nell'ovvia economia di una vita» (p. 117), momenti di intensità vitale o anche solo di una serenità condivisa, come quella della coppia in vacanza della poesia citata. Oppure si veda la conclusione dell'*Elegia per Marghera*: «il nome / Marghera è da maceria che deriva, / ed è, per ricostruire, / tutto quello che serve» (p. 144). Ricostruire dalle e con le macerie, curare e approfondire i momenti che bucano l'opacità atomizzata della vita ordinaria: spunti per un'ipotesi propositiva sono lì per il lettore volenteroso. Tuttavia, guardati nel complesso dell'opera, l'impressione è che si tratti di affioramenti occasionali in una distesa assai cupa e compatta. Sono aperture che Targhetta registra con la stessa obiettività con cui cerca di documentare l'intreccio del paesaggio in cui siamo immersi, ma senza farsi illusioni su una loro portata emancipatoria. Se qualcosa ne potrà uscire, in questo libro (e non solo qui) non siamo in grado di dirlo.

(Marco Villa)

ANDREA ZANZOTTO,
Traduzioni Trapianti Imitazioni,
 Milano, Mondadori (coll. «Lo Specchio»), a cura di G. Sandrini,
 2021, pp. 307, € 20,00.



Il volume che riunisce le traduzioni edite e inedite prevalentemente di poesia, ma non solo, di Andrea Zanzotto, dal titolo *Traduzioni Trapianti Imitazioni* e curato da Giuseppe Sandrini, è uscito per Mondadori nell'elegante collana «Lo Specchio» nell'anno delle celebrazioni del centenario della nascita del poeta di Pieve di Soligo. Esso costituisce una sorta di dittico con il libro degli *Erratici. Poesie disperse (1937-2011)* curato da Francesco Carbognin sempre per Mondadori, colmando così un vuoto importante nella già vastissima bibliografia dell'opera zanzottiana.

Riguardo alla traduzione, Zanzotto si è espresso in varie occasioni, come nel saggio *Conversazione sottovoce sul tradurre e l'essere tradotti* (1989) in cui esprime le sue perplessità proprio riguar-

do all'atto del tradurre poesia, poiché «c'è sempre una sfasatura, i due cerchi non si sovrappongono mai perfettamente». Questo scetticismo rinvia alla «sua antipatia per il *ne varietur*», scrive Sandrini nell'introduzione, «a favore di una rosa di «variazioni laterali»» (p. VI) di cui questo volume è una dimostrazione. E qualche anno dopo, nel saggio *Europa, melograno di lingue* (1995), Zanzotto, in modo ancor più estremo, si dice convinto dell'intraducibilità di un testo poetico: «la traduzione, il «trasferimento» della poesia in senso totale, sappiamo che è impossibile; ma esistono dei *trapianti*, degli *innesti*, o delle *belle imitazioni*, [...] soprattutto per un certo tipo di poesia basata su un discorso che presenta un livello logico abbastanza scorrevole, collegato alla veicolarità». Eppure, sin dal '38, quan-

do, studente a Padova, acquista l'opera completa di Rimbaud, il giovane Zanzotto inizia a confrontarsi con la traduzione. Traduce alcuni testi dal francese, la lingua a lui più familiare, ma anche dal tedesco e dallo spagnolo, e continuerà per tutto il suo percorso poetico traducendo anche da altre lingue.

Sandrini ha ricostruito nel modo più fedele possibile il *Quaderno di traduzioni* che Zanzotto aveva 'immaginato' per la «Collezione di poesia» di Einaudi – inaugurata da Sereni ('81) che ne fu l'ideatore con Mengaldo e seguito poi da Fortini ('81), Giudici ('82), Luzi ('83) – sulla base di materiale organizzato dallo stesso autore e ritrovato in una cartellina nell'archivio custodito e catalogato dagli eredi. Intorno al 1984 Zanzotto aveva abbozzato ad inchiostro rosso un indice per il suo *Quaderno*, che rimarrà però allo stato di progetto poiché la serie si interrompe per motivi economici all'interno della casa editrice. Postumo, nel 1998, uscirà il *Quaderno di traduzioni* di Caproni a cura di Enrico Testa ed ora abbiamo finalmente anche quello di Zanzotto che offre un panorama completo delle sue sperimentazioni traduttive su testi di autori per i quali sentiva una certa empatia. Anche il titolo del volume rispetta la volontà dell'autore, che aveva annotato i tre termini «Traduzioni», «Trapianti», «Imitazioni», sulla base della metafora agricola a lui tanto cara, poiché ritorna spesso nelle interviste e nei saggi: «se bravi traduttori, *trapianteranno*, ricaveranno per *talea*, per *innesto*» (in *Conversazione sottovoce...*); «in fondo io sono stato più un "botanico delle grammatiche" che un conoscitore, sia pur mediocre, di lingue [...]. Ma appunto, navigando approssimativamente all'interno di queste grammatiche mi capita spesso il piacere di scoprire *fiore* particolari, *efflorescenze* meravigliose cui ben si possono paragonare tutte le lingue» (in *Europa, melograno...*).

Il volume è organizzato in 9 sezioni e le traduzioni hanno quasi tutte il testo a fronte: «*Prime prove*» (Hölderlin, Rimbaud e Lorca); «*Dal francese*» (Michaux, Rousselot, Clancier, Norge, Rovini, Borne, Éluard, Ronsard, Valéry); «*Dal latino*» (Virgilio, Appendix virgiliana, Orazio); «*Dal tedesco*» (Hegel); «*Dallo spagnolo*» (Salinas, Guillén, Machado); «*Una poe-*

tessa rumena» (Maria Banus); «*Traduzioni di traduzioni*» (Breytenbach, Hamdís); «*Lettere*» (San Paolo, Leopardi); «*Appendice. Dal laboratorio*» (Rimbaud, Góngora, Charles d'Orleans, Omero, Pasolini, Pessoa). Nell'«Introduzione» e nella ricchissima «Nota ai testi» il curatore ci svela informazioni riguardo l'origine delle traduzioni dei singoli testi e sulla datazione. Vengono citati stralci di lettere dal carteggio ancora inedito tra Zanzotto e il direttore della rivista «Il Caffè», Giambattista Vicari, che sollecitò varie volte il poeta per delle traduzioni; oppure una lettera inedita a Sereni (del 12/11/'81) in cui Zanzotto, dopo aver letto *Il musicante di Saint-Merry*, scrive all'amico della difficoltà di «abbandonarsi» completamente al tradurre (p. VIII). Negli appunti di Zanzotto, ci informa Sandrini, erano indicate nove lingue, in quest'ordine: portoghese, friulano, tedesco, spagnolo, greco, inglese, francese, latino e veneto, quest'ultimo per una versione (non ritrovata) dal dialetto in italiano di una poesia di Noventa dedicata a Piero Gobetti (pp. VIII-IX). I manoscritti delle prime prove, da Hölderlin e Rimbaud, che rimarranno sempre due fari per il poeta di Pieve, «mostrano già una costante del suo modo di procedere: prima una traduzione fedele, alla lettera», e poi, a parte, «una rielaborazione più libera» (p. XVIII), ed indicano l'esistenza di tanti altri nuovi intrecci di stile e di contenuto, ancora da sondare, tra la poesia di Zanzotto e le sue traduzioni (alcuni esplorati in *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, FUP, 2018).

Entriamo ora nel vivo del volume attraverso una ricognizione della scelta di alcuni autori e testi selezionati da Zanzotto. Per la sezione «Dal francese», di Michaux sono soprattutto le «esperienze psicotroniche (o psichedeliche?)» e il suo «resoconto della psilocibina» ad interessare ed emozionare Zanzotto, come scrive in una lettera a Vicari del 3/1/'60, tanto da definirlo il «poeta martire» (da *La mescolina e la musica*). Ma è interessante notare che Zanzotto traduce anche testi di poeti meno noti in Italia e che conoscerà personalmente tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60, a Conegliano, nell'ambito della sua attività di promotore di incontri culturali. Troviamo Rousselot

(*Je retourne mon poème... / Rivolto il mio poema con la zappa...*, in cui ritorna la metafora agricola), Clancier (*Chanson des vergers / Canzone degli orti; Chanson de l'arrière-saison / Canzone del tardo autunno*), Norge (*La lampe du mineur / La lampada del minatore*, in cui ritorna la metafora del poeta speleologo, del «canto nella terra») e Borne (*Je me suis vu / Mi sono visto*: «Je me suis vu / dans chaque goutte de l'herbe / J'avais un visage / plus petit que l'insecte noyé»; «Mi sono visto / in ogni gocciola dell'erba / Un volto avevo / minuto come d'insetto sommerso» – *poème-missive* inviato da Zanzotto all'amico Michel David e scelto da Sandrini per la quarta di copertina del volume –). Di Frénaud, il volume presenta le traduzioni sino ad ora inedite di *Pays perdu* e *Printemps*; di Éluard, il curatore ci informa che nell'archivio è stata ritrovata la copia di *Choix des poèmes* (Gallimard, 1941) con la firma di Zanzotto e la data «primavera 1943». Si tratta di un libro postillato e con vari segni di lettura ad indicare che Éluard era un autore a lui caro. Tra i testi scelti e tradotti, accanto a poesie come *Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde / La tua chioma d'aranci nel vuoto del mondo*, troviamo una parte del poemetto *Liberté / Libertà* e la versione di «La poésie doit avoir pour but la vérité pratique» / «La poesia deve avere per fine la verità pratica», che era stata esclusa da Zanzotto per il suo *Quaderno* forse per «motivi di spazio o forse per il suo spiccato carattere di manifesto politico», ipotizza Sandrini (p. 290).

Per la sezione «Dal latino», dell'amato Virgilio Zanzotto traduce l'episodio di *Enea e Polidoro* tratto dal libro III dell'*Eneide* (vv.1-72) e *Nell'Eliso* dal libro VI (vv. 637-702), che usciranno entrambi nel '62 per le Edizioni Scolastiche Mondadori in un volume curato da Spagnoletti. Nel '62 escono anche le *IX Ecloghe* e, sempre in quegli anni, il poeta ha un progetto editoriale che sottopone, in una lettera ancora inedita, ad Alberto Mondadori (7/9/'61): «una traduzione moderna dell'Eneide» ad opera di Accrocca, Bigongiari, Caproni, Erba, Fortini, Giudici, Guidacci, Luzi, Orelli, Pagliarini, Pasolini, Risi (p. 291). L'amico Sereni, all'epoca direttore letterario alla Mondadori, ne è entusiasta, tanto che nell'archivio di Pieve di Soligo Sandrini ha ritrovato una busta della

corrispondenza con i poeti-traduttori interessati alla proposta e una bozza di indice (Zanzotto si attribuisce il libro III). Ma Guanda sta per pubblicare la traduzione di Cesare Vivaldi dell'intero poema virgiliano e per questo il progetto diventerà «abortito», secondo le parole dello stesso Zanzotto (p. 292).

«Dal tedesco», la traduzione del «magifico» inno *Eleusis* dedicato a Hölderlin, viene suggerita dall'amico germanista Bevilacqua, mentre «Dallo spagnolo» è interessante la versione, da Machado, di *!Verdes jardinillos* tradotto sia in italiano (*O verdi giardinetti*) che in dialetto (*Jardinnet verdí*), a testimonianza della volontà di sperimentazione di Zanzotto. Della poetessa romena Maria Banuş, definita «veramente assai dotata» e conosciuta in Italia nel '61 in occasione dell'incontro tra poeti italiani, francesi e romeni, sono presenti diciotto traduzioni realizzate a quattro mani con l'amico Silvio Guarnieri che, per molti anni, fu lettore di italiano all'università in Romania. Troviamo,

tra le altre, la traduzione di *Nel bosco*, *Dall'addormentato bosco*, *La cancelleria del Reich*, che, forse per i riferimenti alla storia (la Banuş aveva partecipato alla resistenza clandestina durante il periodo dell'occupazione tedesca) e al paesaggio, parlavano molto a Zanzotto. E l'interesse 'onnivoro' per le lingue e le culture spinge il poeta a confrontarsi anche con autori a lui più lontani, come il sud africano Breytenbach (nella sezione «Traduzioni di Traduzioni», da versioni francesi) per comprenderne il rapporto con la lingua madre, l'afrikaans; oppure l'arabo Ibn Hamdis, vissuto a Siracusa tra l'XI e il XII secolo. Nell'«Appendice», infine, colpisce l'abbozzo della traduzione di Zanzotto in francese di due cori del dramma dell'amico Pasolini *I Turcs tal Friúl* (scritto nel '44 e pubblicato postumo), ma forse, come suggerisce Sandrini (p. XV), è proprio il riferimento implicito all'occupazione nazista (*Nous marchons sur les champs / des morts en chantant*) nella rievocazione dell'invasione turca in

Friuli del 1499 ad interessare Zanzotto, se consideriamo la sua partecipazione attiva alla Resistenza. Chiude il volume l'abbozzo della traduzione italiana dal portoghese del testo di Pessoa *Tabacaria*, i cui primi versi, «*Não sou nada. / Nunca serai nada. / Não posso querer ser nada*»; «*Non sono nulla. / Non sarò mai nulla. / Non posso voler essere nulla*» richiamano l'incipit di un componimento del *Galateo in bosco* ('78), «*Non fui. Non sono. Non ne so nulla. Non mi riguarda*», traduzione a loro volta dell'epigrafe di una tomba romana (p. XV).

Questo *Quaderno di traduzioni* immaginato da Andrea Zanzotto e ricostruito con cura e dovizia di dettagli da Giuseppe Sandrini, costituirà una nuova base di studi e mostra ancora una volta l'interesse poliedrico ed infaticabile di un «poeta totale».

(Laura Toppan)

SERGEJ BIRJUKOV,
Rivoluzione.doc, 2023, Queen
Kristianka Edizioni, s.l., pp.
150



Avevo già presentato Sergej Birjukov ai lettori di «Semicerchio» in una serie di recensioni dal titolo *Poeti russi degli anni Novanta*. S. Černobrova, E. Rejn e S. Birjukov [Semicerchio, XVIII (1998/1), pp. 63–65]. Adesso, grazie alle traduzioni di Marilena Rea la produzione poetica del poeta giunge direttamente al lettore ita-

liano.

Sergej Birjukov, nato nella regione di Tambov nel 1950, critico letterario, culturologo, docente presso l'università di Halle, è poeta del tutto particolare e la sua opera può essere ricollegata al movimento della neoavanguardia tardo- e post-sovietica. Come è noto, la grande stagione dell'avanguardia russa, iniziata già prima del primo conflitto mondiale grazie al futurismo russo nelle sue molteplici diramazioni e prolungatasi in epoca sovietica grazie al LEF e ai poeti costruttivisti, con la morte di Majakovskij e l'affermazione del canone del realismo socialista si andò spegnendo malgrado la tragica resistenza dell'ultimo manipolo di poeti dell'OBERIU (Charms, e Vvedenskij, in primo luogo). Eppure, alla maniera di un minuscuro torrente carsico questa esperienza, segnata da uno specifico approccio alla parola poetica e alla dimensione sincretica e performativa dell'espressione artistica, fu coltivata e tramandata da pochi e coraggiosi autori che ne traghettarono i principi e le aspirazioni alle generazioni successive, specie dopo la fine dell'epoca staliniana. Tra di essi, è doveroso ricordare un *budet'janin* genuino come Aleksej

Kručenyč, cui si collegarono molti giovani poeti e intellettuali, tra i quali, ad esempio, Nikolaj Chardžiev, massimo studioso del futurismo russo, che scrisse versi sotto lo pseudonimo di «Feofan Buka».

Un nuovo interesse per il futurismo e per l'opera di Chlebnikov e Majakovskij è riscontrabile nell'opera dei giovani poeti del gruppo di Lianozovo che in molti tratti della loro poetica concreta e alogica riprendono la lezione del futurismo e degli *oberjuty*. Tra questi, in primo luogo, spicca il nome di Genrich Sapgir e, insieme a lui, di Vsevolod Nekrasov, uno dei leader del movimento d'arte della *Seconda ondata dell'avanguardia russa* e del concettualismo moscovita, nonché del poeta delle baracche Ivan Cholin (di questi poeti avevo già scritto su «Semicerchio» molti anni addietro: XII [1995] 1, pp. 81–84). A questa tendenza può essere ricondotta anche l'esperienza poetica del solitario Gennadij Ajgi, poeta di origine ciuvascia, che fu apprezzato proprio da Kručenyč e Chardžiev. Successivamente si andò registrando un sempre più ampio interesse per il retaggio dell'avanguardia con la pubblicazione di opere e autori anche minori di quella tradizione (penso