

POESIA DI LINGUA SPAGNOLA

a cura di Martha L. Canfield

ALEJANDRA PIZARNIK, **La figlia dell'insonnia**, a cura di Claudio Cinti, Milano, Crocetti 2004, pp. 196, € 14,98.

Da quando è morta suicida (anche se oggi si dubita che il gesto sia stato volontario) a soli trentasei anni nel 1972, Alejandra Pizarnik, una delle voci più intense e originali del Novecento argentino, non ha smesso di destare interesse, adesioni appassionate e vivaci polemiche. Ne è prova lo studio con cui Claudio Cinti chiude la raccolta antologica da lui curata per i tipi di Crocetti. Cinti sembra respingere la tesi del suicidio, ma la cosa che lo irrita di più è il fatto che la critica letteraria abbia voluto insistentemente sovrapporre la vita dell'autrice e soprattutto la sua fine all'esegesi della sua poetica. Non è accettabile che tutta la sua poesia si possa spiegare come un percorso disegnato che conduce inevitabilmente alla morte cercata. Con attenta conoscenza della vasta bibliografia in proposito, oltre che dell'opera in causa, ma con una tale veemenza da perdere qualche volta quella freddezza di giudizio che in genere si pretende dal critico, Cinti attacca studiosi autorevoli come Guillermo Sucre e scrittori rinomati come César Aira, tra altri, perché secondo lui l'idea del suicidio dovrebbe risultare «opaca», o meglio ancora «gonfia di riflessi inesistenti» in un'autrice che «inscrive con naturalezza e sin dall'inizio il discorso sulla morte, quale elemento del proprio *quehacer* [daffare, attività, lavoro] nel corpo stesso della poesia» (p. 166). Cinti cita molte dichiarazioni della Pizarnik, rilasciate in diverse interviste, nonché alcuni testi di dichiarata intenzione teorica: «Penna in mano, penna sulla pagina, scrivo per non suicidarmi» (testo senza data raccolto in *Prosa Completa*, Barcellona, Lumen 2002); oppure: «La poesia non è una carriera, è un destino [...]. Sicché affermo che essere nata donna è una disgrazia, come lo è essere ebrei, essere poveri, essere neri, essere omosessuali, essere poeti, essere argentini, ecc. ecc. È chiaro che l'importante è ciò che facciamo con le nostre disgrazie» (questionario in «Sur», n° 326, Buenos Aires, 1971). E si sarebbe d'accordo con Cinti nel respingere una linea di lettura che egli definisce morbosa, se

essa impedisse di vedere la fermezza dell'edificio poetico in questione, la solidità del pensiero filosofico che lo fonda, l'originalità del suo verbo. La presente antologia d'altra parte testimonia con efficacia anche le varianti stilistiche dell'autrice, che sa concentrarsi in brevissime liriche dove spesso la metafora unica segnala la congiunzione drammatica tra il mondo osservato e l'intimità costantemente lacerata; oppure sceglie il *poème en prose*, o la forma della sentenza, o la forma della confessione. Vediamone alcuni esempi: «Questo lillà si spoglia. / Cade da se stesso / e occulta la sua vecchia ombra. / Morirò pressappoco così» (p. 73); «Ed è sempre il giardino dei lillà dall'altro lato del fiume. Se l'anima domanda se è lontano le si risponderà: dall'altro lato del fiume, non questo ma quello» (p. 77); «E soprattutto guardare con innocenza. Come se nulla fosse, il che è vero» (p. 81); «Parlo come si parla in me. Non la mia voce che si ostina ad assomigliare a una voce umana ma l'altra voce che attesta che non ho smesso di abitare nel bosco» (p. 91).

Cinti trova la sua chiave di lettura nella ricerca di una «perfezione poetica» che per la Pizarnik è uguale alla libertà, all'amore e anche alla morte, intesa quest'ultima come spazio dell'assoluto, a contrasto con ciò che vive, che è perennemente incompiuto, e sofferente, quindi alla ricerca di compiutezza, calma, silenzio, assoluto, termini che alla fine si confondono con la morte. O nella morte trovano la propria immagine riflessa. «Scrivere una poesia», dice ancora Alejandra, «è riparare la ferita fondamentale, lo squarcio». E poi: «Desideravo un silenzio perfetto. Per questo parlo». Illuminante l'accostamento alla poetica del boliviano Jaime Saenz (p. 178) e giusti i riferimenti alle letture amiche e complici di coloro che in vita sono stati in effetti molto vicini all'autrice: Olga Orozco, Julio Cortázar, Octavio Paz.

Le traduzioni sono precise, talvolta discutibili, ma spesso indovinate nel cercare termini non letterali ma risultato di un indubbio lavoro d'interpretazione.

La figlia dell'insonnia è un'opera che lascerà sicuramente traccia nella memoria dei buoni lettori di poesia. Era dovuto questo riconoscimento a un'autrice dello

spessore della Pizarnik e proprio perché arriva con un ritardo di qualche decennio (ma non sarebbe purtroppo l'unico caso nel mercato editoriale italiano), un riconoscimento speciale va al curatore nonché all'editore, Nicola Crocetti.

[M.L.C.]

HUGO DIZ, **Palabras a mano. Poemas escogidos - Tomo I - 1969/1983**, Rosario (Argentina), Editorial Ciudad Gótica 2003, pp. 286.

Questo è il primo dei due volumi antologici dell'opera poetica di Hugo Diz: argentino, nato a Rosario nel 1942, giornalista e curatore del Festival Internazionale di Poesia di Rosario che quest'anno arriva alla XII edizione. Come ricorda Martín Prieto nella sua prefazione (*Hugo Diz: poesía y política en la tradición de la vanguardia*, pp. 9-22), l'autore è inscindibile dalla storia di una rivista memorabile nella letteratura argentina, «El lagrimal trifulca», realizzata insieme a Francisco ed Elvio Gandolfo e pubblicata tra il 1968 e il 1976. La rivista proponeva una poetica molto definita, che riunendo il modernismo brasiliano, il cosiddetto «*exteriorismo nicaraguense*» e l'antipoesia del cileno Nicanor Parra veniva a rinnovare il panorama della poesia di quegli anni. Ed è proprio in questa linea che si definisce la poetica dello stesso Diz, vale a dire, nel distacco dall'effusione lirica mediante l'ironia, nella preponderanza dell'oggettività sulla soggettività e nella preferenza per il tono narrativo piuttosto che lirico. La poesia di Hugo Diz – se si sorvola sulle pubblicazioni molto giovanili, che girano attorno alle tematiche dell'amore, della morte e della fugacità («Conta / soltanto il morire. // Muore una luce / la sua intensità / il suo splendore. / / Oppure è la notte / che resta in agguato?») –, già le prime raccolte si presentano con le caratteristiche caldegiate dalla rivista, come poesia *engagée*, militante, di testimonianza e di denuncia. I testi dei *Poemas insurrectos* son del '71, e il *Manual de utilidades* del '72, ossia degli anni durissimi del ritorno di Perón, la lotta armata e la feroce repressione operata dalla dittatura militare, con la drammatica sequela dei *desaparecidos* e dell'esi-

lio di massa. Lo stesso Diz ha raccontato che una volta venne contattato da Santucho, capo storico del gruppo guerrigliero ERP, per il quale Diz non nascondeva le simpatie, per manifestargli il suo apprezzamento, personale e di tutto il suo gruppo, per le sue poesie, che avevano fotocopiato e distribuite in un particolare volantaggio nella città di Tucumán. Si capisce che non manchino omaggi a poeti dichiaratamente marxisti e militanti, come César Vallejo o Ernesto Cardenal, e perfino a poeti guerriglieri, alcuni di loro tragicamente morti, come il peruviano Javier Heraud o l'argentino Haroldo Conti. Niente a che fare quindi con la poesia fine a se stessa, auspicata dalle avanguardie storiche, bensì una poesia strumentale, «che serva a qualcosa» (Cardenal), e che «magari riesca a risvegliare il popolo» (Conti). Non manca tuttavia una venatura di lirismo, in particolare quando si canta l'anelito di libertà o la follia d'amore, creando una continuità che, seppure marginalmente, attraversa tutta la poesia di Hugo Diz («Non il volo, / non il canto, / non il piumaggio invidiava, / ma l'aria, le nuvole, / il riposo in cima agli alberi, / la libertà che regna / al suo interno / finché le ali / affaticate / smettono / di muoversi», da *Historias veras historias*, 1974, p. 70).

I momenti più alti dell'impegno politico si trovano invece nel citato *Manual de utilidades* (scritto in parte nel '72 ma pubblicato nel '76), dove la cifra espressiva predominante è l'ironia (v. *La nueva ley*, o l'amaro *Métodos*), dentro il quale spicca il poemetto *Secuencias de mayo* (pp. 113-129), che ricrea la rivolta rosarina del maggio 1969, finita nel sangue. Seguiranno le poesie dedicate al golpe in Cile (v. *Chile 1973*, 1973), e alla guerra del Vietnam (*Hurra Vietnam*, 1974). Fra questi ultimi versi sono particolarmente toccanti quelli che ritraggono la piccola Thi, «dieci anni freschi e rustici / dieci anni freschi ingenui», vittima di una feroce violazione finita nel sogno liberatorio della fucilazione (p. 162).

La vena lirica dell'autore, come già accennato, sotterranea e isolatamente emergente in tutti questi anni, esplode infine in *Cancioneros del jardín de Robinson* (1983), con lo sviluppo di una nuova voce che dichiara con semplicità e grazia la sintonia con la natura e con tutti i tipi di animali, sintonia gioiosa, talvolta malinconica, sempre sul filo della comunione ecologica o del misticismo laico. Si veda, ad esempio, questo *Paesaggio*: «Il fuoco / del sole / nella notte / viene / len-

to / e canta / vecchio salice / pianto / e sogno / piegato / e notturno» (p. 190); oppure *Verso l'alto*: «Risale per le scale / dell'aria, gradino per gradino, / l'acqua dei fiumi. // Di sole in sole, il raggio lancinante / sogna il suo sogno vaporoso. // E viene, il ciclo sulle spalle, / cavaliere / d'altre acque, l'eterno ritorno» (p.184). Il volume si chiude con *Tre canzoni a Josefa*, splendido omaggio alla madre, con l'uso del delicato, rispettoso e insieme affettuoso pronome *usted*, che una volta si usava dare ai genitori e che qui serve a creare questa atmosfera di distanza e fiducia, ubbidienza e voglia trasgressiva, propiziata dalla presenza materna come da ogni indiscussa figura tutelare: «Il giorno arrivava insieme a voi / e al canto dei galli / della casa».

[M.L.C.]

ÁNGELA GARCÍA, **Farallón constelado / Sternige klippe**, Rimbach (Germania), Verlag in wald 2003, pp. 105.

Con *Farallón constelado* siamo alla terza raccolta poetica di Ángela García, colombiana, classe 1957, fondatrice e direttrice insieme a Fernando Rendón del Festival Internazionale di Poesia di Medellín dal 1991 fino al 1999, anno in cui si trasferisce a Malmö, in Svezia, dove risiede e dove attualmente coordina il locale Festival di Poesia. I libri precedenti sono stati pubblicati in Colombia: *Entre leño y llama* (1993), e *Rostro de agua* (1997), mentre rimangono inediti altri tre, scritti tra il 2000 e il 2002. La presente raccolta, che esce in traduzione tedesca con testo a fronte, curata dall'ispanoamericano Tobías Burghardt, testimonia un periodo esistenziale di continui spostamenti e di esperienze e di conoscenza e verifiche con popoli molto diversi, dal Portogallo all'Italia, all'Argentina, al Venezuela, nonché alcuni paesi africani. Spesso compare l'angoscia dell'estraneità («A Cabo da Rocha lontano dalla terra materna / volti familiari tra questi sconosciuti [...] / Tu – ti riconosco – cerchi il tuo paese / in questa lingua schiva»); ma predomina la fratellanza creata mediante la parola poetica, vissuta quasi come parola evangelica, come messaggio di solidarietà, di ricerca di valori etici al di sopra dei confini geografici, etnici o culturali. Quello che comunica la poesia di Ángela García è il sentimento che ha dato origine senz'altro al Festival stesso di Medellín. Al di là di questa chiave di lettura, la raccolta offre molti nuclei tema-

tici (forse a scapito dell'omogeneità dell'insieme). È dominante il tema della ricerca di un volto definitivo – o una voce, forse una lingua –, con la constatazione tuttavia che mentre il cambiamento è sempre vitale, la permanenza risulta destino fatale, e soltanto l'amore dà continuità all'essere definendone il volto: «Nel passare davanti allo specchio / ogni mattina mi sorprende il mio volto: / è il solito! / non dovremmo arrivare all'alba / con un volto diverso? // Dopo una parola nuova / le labbra dovrebbero cambiare tessitura! // Soltanto l'amato raggiunge un tale prodigio / il volto muta le fattezze / davanti alla visione dell'unico altro / che la genera // O la morte che ci annovera alla notte / e volto e nome scompaiono / e la vita ci riporta sotto diverse spoglie». Il tema dell'amore, pure questo molto presente, gira attorno alla figura dell'Amato, visto come immagine interiore presente attraverso i vari tempi del vissuto, e come roccaforte che insieme protegge isolando ma anche veicola la comunicazione con l'esterno: «L'Amato è doppio / l'assente e il presente / il visibile e l'evocato // Il primo è leale con la sua vicinanza / il secondo con la sua perfezione // A questi sono fedele con tenerezza / l'amore ci rapisce / A quello sono fedele con il desiderio / l'amore ci costringe // All'uno dico: / vivo con te / e ti amo // All'altro dico / vivo senza di te / e ti amo // È difficile sapere quale dei due / è quello inventato». Altro tema presente è quello della ricerca del sé, legato all'esperienza degli spostamenti già accennata, ma in chiave di introspezione e di analisi interiore: ad esempio un componimento come *Variazioni sul desiderio*, sviluppato in tre parti, e tutto giocato sul ritornello «ciò che voglio essere», per concludere «ciò che voglio essere / è la mia dote», ma dove il dramma esplicito deriva dall'assillo di lingue senza corpo, di «fonemi» o «segni» senza somiglianza, vicini nello stesso tempo all'immagine del sole e dello scuro. E c'è ancora nella raccolta un piccolo gruppo di poesie che rimandano a culture indigene della Colombia e a miti cosmogonici da esse derivati.

[M.L.C.]

JUANA ROSA PITA, **Cantar de isla**, Selección y prólogo de Virgilio López Lemus, La Habana, Letras Cubanas 2003, pp. 165.

Quarantadue anni fa la poetessa cubana Juana Rosa Pita (1939) partiva da Cuba

alla volta di Miami: iniziava così la sua storia di esilio e poesia, perché da quel momento lei lanciò la sua sfida poetica alla storia. *Cantar de isla* è la prima antologia della sua opera poetica e, contemporaneamente, un primo importante riconoscimento in patria. La poesia ha consentito dunque all'autrice quell'accesso al mare di Cuba e all'isola stessa, che lei ha sognato e cantato in questi lunghi anni d'esilio. Il curatore dell'antologia, il poeta e critico letterario cubano Virgilio López, celebra questo ritorno, sottolineando che *Cantar de isla* è un rituale dell'amore dove Juana Rosa Pita riesce a tessere i sentimenti con le emozioni, l'incanto con il disincanto, l'ironia con l'umorismo, ma sempre con la bussola rivolta all'orizzonte delle origini, della patria d'origine. Si distaccano, in questa raccolta, le poesie contenute nei quattro libri che sono i punti cardinali della poesia di Juana Rosa Pita: *El arca de los sueños* (1978), *Viajes de Penélope* (1980), *Plaza sitiada* (1987) e *Tela de concierto* (1999). Dall'iniziale ricerca di un proprio linguaggio per situarsi nella poesia come soggetto, l'autrice proseguì il suo cammino nell'universo femminile attraverso Penelope e la tela dei suoi sogni e desideri per sfociare con *Tela de concierto* nel più maturo sguardo di chi, nell'essenzialità e pienezza della solitudine, trova la propria isola, senza frontiere né limiti geografici e culturali. Juana Rosa Pita ha costruito con i suoi versi un universo personale di vitale importanza nel panorama della poesia cubana contemporanea. La sua forza espressiva risiede nella tela di segreta bellezza della sua poesia perché lei, come Penelope, che vive nei suoi versi, è una tessitrice ciclica, padrona del verso e custode del segreto divenire della poesia. *Cantar de isla* è un viaggio alla ricerca del paradiso perduto. Tra i motivi più ricorrenti della sua 'traversata' poetica troviamo anche il mito, che costituisce per la poetessa una fonte storica più puntuale del dato positivo. In opposizione alla presunta obiettività dei libri di storia, la verità mitica rivela, ai suoi e ai nostri occhi, il lato nascosto e segreto delle cose, ciò che gli storiografi dimenticano, sottovalutano o non dicono. Essendo insoddisfatta della storia ufficiale, Juana Rosa Pita la riscrive attraverso la poesia che, come lei stessa dice, è l'altra storia, la creazione infinita che rivela il vero senso delle cose dietro il caos apparente. «Con la poesia di Pita ci troviamo di fronte a una delle più significative poetiche contemporanee che ha deciso di

stabilirsi nell'ambito del mito, vale a dire, adottare come propria una prospettiva mitologica che arresti e sovverta quest'epoca che di preferenza è scientifica e tecnologica», diceva Jesús J. Barquet nella prefazione a *Los viajes de Penélope*, settima raccolta dell'autrice, pubblicata a Miami nel 1980. *Cantar de isla* è scritto con le vene e mi piace proporvelo così per scambiarsi ossigeno e scorrere nel corpo della poesia latinoamericana con l'energia e la grazia dei suoi versi.

Brigidina Gentile

LE RIVISTE LETTERARIE

GINEBRA MAGNOLIA, anno 1, n. 1, 25 dicembre 2002, Taller Visual - Caylloma 451 of. 210 - Lima, Perù.

Recente pubblicazione peruviana di creazione e analisi letteraria, apre il suo primo numero, dedicando ampio spazio, articoli e traduzioni, ai postulati dell'OU-LIPO (ouvroir de littérature potentielle), movimento fondato nel 1960 da Raymond Queneau e dal matematico François Le Lionnais, e alle rielaborazioni della pratica ludica della parola portate avanti dall'OUPLEPO (opificio di letteratura potenziale), altro gruppo di rinnovazione artistica sorto in Italia nel 1985. Si segnala in particolare l'interessante versione dell'*Elogio dell'Opera Poetica Limitante Entropiche Profondità Omelicali*, in cui si mantengono coerenza testuale, ordine e ritmo, pur perdendo, ovviamente, l'acrostico italiano, in cui con le iniziali di ogni parola del testo si formano i nomi dei poeti appartenenti al gruppo.

Nella seconda parte lo spazio si divide tra le poesie di giovani poeti peruviani, Ana Maria Gazzolo, Giovanna Pollarolo, Rossella Di Paolo e traduzioni di poeti del calibro di Louis Aragon e Wisława Szymborska. Particolare attenzione merita, infine, il saggio di Camilo Fernández Cozman sulla poetica di José Watanabe, di cui analizza l'uso della parola, la struttura e l'organizzazione dei titoli e delle raccolte poetiche.

GINEBRA MAGNOLIA, anno 1, n. 2-3, ottobre 2003, av. Venezuela 2097 casa 3 - Jardines Virú / Callao 2 - Lima, Perù.

Dopo una lunga pausa, «Ginebra magnolia» esce con un numero doppio, interamente dedicato, come dice il sottotitolo, a una panoramica della poesia del

Sudamerica, e più precisamente alla poesia cilena. È un'impresa pregevole che raccoglie cinquant'anni di tradizione poetica e 25 poeti in circa 250 pagine. Reinhard Huamán Mori e Cinthia Torres Nuñez, curatori della rivista, negano qualsiasi intento antologico e rivendicano come criteri di scelta dei nomi e delle opere, l'arbitrio e il capriccio. Vi sono inclusi poeti noti come Nicanor Parra, Pedro Lastra, Rolando Cárdenas; poeti della neoavanguardia come Rodrigo Lira, Héctor Hernández; poeti giovani come Armando Roa, Alejandra del Río, Javier Bello, solo per citarne alcuni. Ogni autore è introdotto da una brevissima nota biobibliografica, mentre ampio spazio è lasciato ai testi poetici, moltissimi dei quali inediti o rari, come la riproduzione di una plaquette che Jorge Tellier aveva realizzato nel 1981, durante un suo ricovero in ospedale. Cinque soltanto sono i testi critici fra i quali merita particolare attenzione la lunga e dettagliata introduzione di Thomas Harris Espinosa allo sviluppo della poesia cilena, dalle generazioni formatesi prima del colpo di stato del 1973 (che portò molti intellettuali all'esilio o al silenzio, quando non alla morte) fino alle generazioni di poeti che, nonostante il clima di violenta repressione, hanno cominciato a esprimersi nella seconda metà degli anni settanta. Più breve, ma non meno densa, è la nota in cui Martha L. Canfield analizza l'opera di Pedro Lastra, poeta, critico e docente di letteratura, mettendo in luce punti focali della sua poesia di matrice surrealista, quali la fratellanza e l'esilio, quest'ultimo elevato a destino esistenziale ovvero a metafora dell'esistenza.

Reinhard Huamán Mori analizza il rapporto fra testo, intertesto e ipertesto nell'antipoesia di Nicanor Parra, e Armando Roa Vial rende omaggio a Rolando Cárdenas e alla sua *Elegía del futuro suicida*. Il giovane poeta Andrés Ajens affronta, cercandone i processi di significazione, *La poesía chilena*, provocatoria pubblicazione del 1978 di Juan Luis Martínez, che non conteneva altro che le copie dei certificati di morte di Neruda, Gabriela Mistral, Huidobro e Pablo de Rokha, un sacchettino di terra della Valle Central e trenta schede con la bandiera cilena. Autore mai antologizzato, viene qui citato, ma sotto la sua scheda biobibliografica anziché la sua opera troviamo la sceneggiatura del documentario *Señales de ruta de Juan Luis Martínez* che Tevo Díaz gli ha dedicato nel 2000 e con il quale ha vinto il Festival dei documentari di Santiago.

Antonella Ciabatti