

SEMICERCHIO

rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

XXXII-XXXIII (2005)

Casa Editrice Le Lettere

Direttore responsabile: Francesco Stella. **Coordinamento redazionale:** Gianfranco Agosti, Alex R. Falzon, Antonella Francini, Michela Landi, Mia Lecomte, Hasan Atiya al Nassar, Elena Parrini, Eszter Rónaky, Paolo Scotini, Andrea Sirotti, Lucia Valori, Fabio Zinelli. **Comitato di Consulenza:** Massimo Bacigalupo (Lett. angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Franco Buffoni (Lett. inglese, Univ. di Cassino), Martha L. Canfield (Lett. Ispanoamericana, Univ. di Firenze), Umberto Carpi (Lett. italiana, Univ. di Pisa), Giuseppe G. Castorina (Lett. africana, Univ. di Roma), Francesca M. Corrao (Lett. araba, Univ. Orientale di Napoli), Maura Del Serra (Lett. italiana, Univ. di Firenze), Anna Dolfi (Lett. italiana moderna e contemporanea, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Lett. russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Lett. comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Enrico Livrea (Lett. bizantina, Univ. di Firenze), Antonio Prete (Lett. comparata, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della Letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Lett. comparata e mediolatina, Univ. di Harvard).

Hanno collaborato anche: Sebastiano Aglieco, Prisca Agustoni, Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Giuseppe Bertoni, Caterina Bigazzi, Andrzej Cirocki, Annalisa Cosentino, Anna De Simone, Vincenza D'Urso, Lorenzo Flabbi, Valentino Fossati, Jerzy Franczak, Giuseppe Girimonti Greco, Simone Giusti, Andrea Inglese, Federica Ivaldi, Francesca Latini, Chiara Lombardi, Paola Loreto, Manuela Lucianaz, Paolo Maccari, Gabriella Macri, Paola Malavasi, Claudia Marulo, Piera Mattei, Attilio Motta, Giuseppe Panella, Eleonora Pinzuti, Maria Vittoria Pugliese, Sigrid Rahimi, Maureen Ruprecht Fadern, Massimo Scorsone, Fabio Scotto, Giovanna Turrini, Margherita Zanoletti, Paolo Zublena.

Testi poetici di: Donatella Bisutti, Petr Borkovec, Gwendolyn Brooks, Roberto Carifi, Miloš Doležal, Viola Fischerová, Marco Giovenale, Petr Hruška, Pavel Kolmačka, Barbara Puhösel, Kateřina Rudčenkova, Farhad Shakely, Giovanni Tuzet, Maria Vettori, Ivan Wernisch.

Si studiano testi di: Piero Bigongiari, Maria Cyranowicz, Piotr Czerniawski, Tadeusz Dąbrowski, Roman Honet, Grzegorz Jankowicz, Costantino Kavafis, Jarosław Lipszyc, Mario Luzi, Marcin Ożóg, Shakespeare, Slowacki, Ko Un, Mateusz Wabik.

Si recensiscono opere di: Ricardo Aleixo, Meena Alexander, Giulia Anania, Ferdinando Banchini, Alberto Bertoni, Pierluigi Cappello, Luciano Cecchinelli, Alberto Cellotto, Marco Cipollini, Alexandre Rodrigues da Costa, Milo De Angelis, Vincenzo Della Mea, Eugenio De Signoribus, Nino De Vita, Alba Donati, Heitor Ferraz Mello, Alessandro Fo, Donizete Galvão, Francesco Giusti, Armando Ghisci, Andrea Inglese, Vénus Khoury-Ghata, Rosaria Lo Russo, Iracema Macedo, Kgafela Oa Magogodi, Fabrício Marques, Max Martins, Dennis McDermott, Romaine Moreton, Franco Moretti, Alessandro Moscé, Les Murray, Eustáquio Gorgone de Oliveira, Vera Lúcia de Oliveira, Giovanni Pascoli, Luís Carlos Patraquim, Daniele Piccini, Rosa Pierno, Lionel Ray, Emilio Rentocchini, Flávia Rocha, Massimo Sannelli, Flavio Santi, Antonio Spagnuolo, Serena Stefani, Paula Tavares, Emilio Villa, Samuel Wagan Watson, Derek Walcott, Herb Wharton **e le riviste:** *Atelier*, *Babel*, *Il Banco di Lettura*, *Camoenae Hungaricae*, *Capoverso*, *Dialogica*, *Erba d'Arno*, *Et cetera*, *Il Foglio clandestino*, *Il Gallo Silvestre*, *Hebenon*, *Iararana*, *Ilfilorosso*, *Kamen*, *Lagartixa*, *La Mosca di Milano*, *Mostro*, *Neohelicon*, *Nuova Corvina*, *Oroboro*, *Paginazero*, *Pagine*, *Per Leggere*, *Poesia Sempre*, *Poesis*, *Il Segnale*, *Tratti*, *Le Voci della luna*.

Indice

IN CERCA DI UN NOME. NUOVA POESIA DELL'EUROPA CENTRALE

Nuova poesia ceca
di Annalisa Cosentino

Frammenti del discorso lirico di Viola Fischerová

Le istantanee di Ivan Wernisch

Petr Hruška

Miloš Doležal

Petr Borkovec

Kateřina Rudčenkova

Pavel Kolmačka

Lingue straniere della giovane poesia polacca
di Jerzy Franczak

The influence of the world of fantasy on Shakespeare's and Slowacki's characters' psychological portraits
di Andrzej Cirocki

Per una stilistica essenziale: l'ultimo Luzi
di Michela Landi

Senso delle figure: il silenzio di Bigongiari
di Luigi Tassoni

Kavafis tradotto dai poeti. I contributi di Nelo Risi-Margherita Dalmati e di Guido Ceronetti
di Gabriella Macri

Kavafis latino
a cura di Massimo Scorsone

Inediti statunitensi
Gwendolyn Brooks: sonetti dal fronte
a cura di Antonella Francini

Inediti curdi
Farhad Shakely

Inediti italiani
Marco Giovenale
Donatella Bisutti
Giovanni Tuzet

Roberto Carifi tradotto in tedesco da Sigrid Rahimi

I poeti di Semicerchio
Barbara Puhösel
Maria Vettori

Strumenti e riviste di Comparatistica, a cura
di Francesco Stella

Poesia brasiliana, portoghese e dei paesi africani
di lingua portoghese, a cura di Prisca Agustoni

Poesia coreana: Ko Un, avventuriero del silenzio
e della libertà, a cura di Vincenza D'Urso

Poesia francese, a cura di Michela Landi

Poesia italiana, a cura di Fabio Zinelli

Riviste italiane, a cura di Simone Giusti

Poesia postcoloniale inglese, a cura
di Andrea Sirotti

p. 3

p. 5

p. 11

p. 16

p. 19

p. 21

p. 22

p. 24

p. 26

p. 35

p. 42

p. 49

p. 51

p. 58

p. 61

p. 66

p. 67

p. 68

p. 69

p. 73

p. 74

p. 77

p. 81

p. 90

p. 98

p. 105

p. 109

p. 125

p. 129

Patrocinio del Dipartimento di Teoria e Documentazione delle Tradizioni Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo (Univ. di Siena), v.le Cittadini 33, I-52100 Arezzo (Italia)

La rivista è consultabile in Internet all'indirizzo: <http://www.unisi.it/semicerchio>

Redazione: Piazza Leopoldo, 9 - 50134 Firenze, Italia

E-mail: stella@unisi.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena-Arezzo

Membro dell'Associazione di Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura

Amministrazione: Casa Editrice Le Lettere, Costa San Giorgio, 28 - 50125 Firenze, Italia, tel. +39-55-2342710 - www.lelettere.it

Abbonamenti: Licosa, via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 Firenze, Italia. Tel. +39-55-64831 - c.c.p. 343509 - www.licosa.com
Abbonamenti 2005: Italia € 25,00 - Estero € 35,00.

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV - Pubblicazione semestrale - Registrazione Tribunale di Firenze n.4066 del 42-1991.

Progetto grafico: Andrea Maiolino

Impaginazione: Stefano Rolle

In redazione: Caterina Bigazzi

Stampa: Tipografia ABC - Sesto Fiorentino, Firenze

Chiuso nel mese di settembre 2005

Per eventuali testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per omissione nell'indicazione dei dati bibliografici, la redazione è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

In copertina: Fotografia di Jan Reich, *La Torre del Ponte Carlo*, in Daniela Hodrová, *Visioni di Praga*, Forum, Udine 2005.

SEMICERCHIO NORME REDAZIONALI

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc. vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I limoni*);
- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia fra « » («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*).
- le virgolette sono sempre uncinate (« »), salvo che nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief* e traduzioni di brani già citati fra « », ove si usano gli apici semplici (' ').
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-25. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti 1925, pp. 26-27. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n. , e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108).
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]).
- dopo i segni di interpunzione lasciare sempre uno spazio.

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con:

nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: SIMONE WEIL, **Poesie**, Firenze, Le Lettere 1993, pp. 80, € 6,20.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive.

NUOVA POESIA CECA

di Annalisa Cosentino



nuova poesia ceca

Nel 1950 Angelo Maria Ripellino pubblicò una breve *Storia della poesia ceca contemporanea*, scoprendo per il lettore italiano una serie di tesori inestimabili: poeti proletari, poetisti, surrealisti, poeti religiosi e civili, Wolker, Nezval, Seifert, Blatný, Halas, Holan, Orten, Zahradníček, Kolář e altri. In quelle poche pagine densissime si delinea il quadro composito di una tradizione poetica la cui costante è rimasta, anche nella seconda metà del secolo, la straordinaria ricchezza. Rintracciare le linee evolutive e le tendenze dominanti nella poesia ceca del Novecento è dunque un'impresa ardua, complicata inoltre dalle vicende politiche e dalle loro conseguenze nel sistema culturale: le censure che si sono susseguite a partire dall'inizio dell'occupazione nazista hanno contribuito a determinare l'evoluzione dell'arte e quindi anche le dinamiche letterarie.

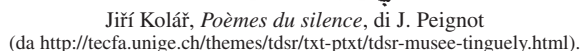
Durante il fertile ventennio tra le due guerre, nella giovanissima democrazia cecoslovacca piena di speranze si affermarono dapprima il poetismo – e cioè la più gioiosa e positiva tra le avanguardie europee, una felice sintesi delle istanze avanguardistiche che voleva una poesia per tutti i sensi, in grado di cantare e ricreare «tutte le bellezze del mondo» – e poi il più vitale dei movimenti surrealisti (vitale al punto che sue propaggini si estendono tuttora). In seguito le devastazioni materiali e morali della guerra diedero impulso a un filone molto produttivo nella letteratura ceca contemporanea, tuttora presente, che risponde al problema del realismo risolvendo il rapporto di rappresentazione e realtà in una poetica della quotidianità dalle numerose varianti: in questo filone rientrano, a vario titolo, le numerose mutazioni surrealistiche coniugate alla «mitologia del quotidiano», il «realismo totale» e addirittura, per certi versi, il realismo socialista. La necessità costante di confrontarsi con un sistema po-

litico illiberale – dapprima, durante la Seconda guerra mondiale, nazista, poi, per circa quarant'anni, totalitario comunista – diede impulso a forme clandestine di associazionismo e di editoria: se dunque l'evoluzione sul piano estetico naturalmente non si è mai arrestata, tuttavia l'interazione tra le varie componenti del sistema culturale è stata frequentemente ostacolata. Spesso la diffusione delle opere letterarie era limitata a cerchie ristrette, ad esempio all'élite che aveva accesso al circuito delle pubblicazioni *samizdat* o ai libri stampati all'estero; di conseguenza il contesto di un'opera risultava artificialmente compresso. L'alternarsi di fasi di relativa liberalizzazione e successiva normalizzazione ha poi creato ulteriori sfasature nella ricezione della letteratura: ad esempio, alcuni autori che nel corso degli anni Sessanta avevano potuto accedere alla pubblicazione e ottenere il successo, nel decennio seguente furono messi a tacere, e le loro opere furono eliminate non solo dai piani editoriali, ma anche dalle biblioteche pubbliche. Fu questo, ad esempio, il destino di Jan Skácel, negli anni Sessanta direttore di un'importante rivista letteraria e poeta affermato, che dopo il 1969 scriveva i propri versi senza alcuna speranza di pubblicarli ufficialmente e intanto si guadagnava da vivere grazie a traduzioni che tuttavia non poteva firmare con il proprio nome. Anche la semplice ricostruzione della paternità di molti scritti – soprattutto, per la verità, di traduzioni e saggistica – sarà un compito arduo per lo storico della letteratura, giacché la necessità di nascondersi imponeva ai letterati 'vietati' di non lasciare tracce della propria attività, e naturalmente anche gli amici che prestavano loro il proprio nome dovevano cautelarsi di fronte al pericolo della discriminazione.

Negli anni Novanta, con il ripristino della democrazia, case editrici e librerie sono state inondate di testi: oltre

Le poesie presentate in queste pagine non costituiscono un'antologia rappresentativa del complesso panorama attuale della poesia ceca. Si vuole offrire al lettore italiano appena qualche sonda, la possibilità di ascoltare alcune voci: le prime due, quelle di Viola Fischerová e di Ivan Wernisch, sono voci autorevoli di poeti affermati e riconosciuti; i versi della Fischerová sono tuttora ignoti al lettore italiano, mentre brevi scelte delle poesie di Wer-

Nella poesia ceca dell'ultimo decennio non sembra dunque possibile individuare né tendenze particolarmente innovative, né il desiderio di una rottura con la tradizione novecentesca. Ma non è poesia di epigoni: al contrario, proprio l'originalità di alcune personalità poetiche si conferma nelle battute di un dialogo a distanza, nella ricerca di nuove consonanze.



FRAMMENTI DEL DISCORSO LIRICO DI VIOLA FISCHEROVÁ



Praga, veduta del XV secolo.

Viola Fischerová nasce a Brno nel 1935. Figlia del filosofo Josef Ludvík Fischer, cresce in un ambiente di intellettuali e sin dagli anni dell'università frequenta scrittori e artisti tra cui ama ricordare ad esempio Věra Linhartová, Václav Havel, Jan Zábana, Jan Vladislav, Mikuláš Medek (vedi l'intervista concessa a Michael Špirit, in «Revolver Revue» 28, 1995). La sua prima raccolta di versi, *Propadání* (Sprofondando), completata sul finire degli anni Cinquanta, non viene accettata nelle case editrici sottoposte alla censura del regime totalitario; alcune di quelle poesie sono uscite nel 1995 in «Revolver Revue».

Dopo il primo vano tentativo di pubblicare, la Fischerová smette per lungo tempo di comporre poesie; entra tuttavia proprio come poetessa nella coscienza dei lettori per alcuni suoi versi che Bohumil Hrabal – negli anni Sessanta già molto popolare – pone in epigrafe alla raccolta di racconti *Inserzione per una casa in cui non voglio più abitare* (1965): «La latteria potrebbe vendere anche quando è buio / Cominciare a vivere da sola è più di una nascita / Si può intendere la mancanza di fede / come attenzione indiscriminata / Del resto metto un'inserzione per una casa / in cui non voglio più abitare». Questi versi contenevano il concetto di «attenzione indiscriminata» che sarebbe stato tanto produttivo nella poetica di Hrabal: se per la Fischerová era questo un modo per definire diffidenza e indifferenza, per il grande scrittore ceco aveva invece un significato positivo, indicava la capacità di osservare la realtà senza pregiudizi, prestandole un'attenzione incondizionata.

Laureata in letteratura ceca e polacca, negli anni Sessanta la Fischerová lavora soprattutto alla redazione culturale della radio cecoslovacca, curando programmi dedicati alla letteratura e scrivendo tra l'altro adattamenti radiofonici di opere letterarie. Nell'autunno 1968, dopo l'invasione della Cecoslovacchia da parte delle truppe del patto di Varsavia, come altri intellettuali che avevano creduto nella possibilità di riformare il cosiddetto socialismo reale sceglie l'esilio insieme al marito Pavel Buksa (noto come scrittore con lo pseudonimo di Karel Michal) e si stabilisce a Basilea. Qui alterna varie occupazioni mentre studia per prendere una seconda laurea in germanistica e storia. Negli anni Ottanta si trasferisce in Germania, a Monaco, dove ricomincia a scrivere versi, affiancando nuovamente la poesia alla pubblicistica: collabora infatti con periodici e case editrici del dissenso e dell'esilio, e inoltre con la redazione di Radio Free Europe. È rientrata nel suo paese dopo i cambiamenti politici e istituzionali

seguiti alla cosiddetta 'rivoluzione di velluto' del novembre 1989 e dopo la morte del secondo marito, lo scrittore Josef Jedlička. Attualmente vive a Praga.

La costante tensione della riflessione esistenziale accomuna le poesie qui presentate in traduzione italiana, scritte a distanza di anni; sono pervase dal tema dell'assenza, del lutto e della perdita, condizioni psicologiche e materiali di cui si indagano le conseguenze nell'esistenza quotidiana di chi le subisce. Le cose di ogni giorno, con la loro implacabile presenza, si manifestano come segni dolorosi: così ad esempio la porta di casa, solitamente varco e soglia della sicurezza, non è altro che l'«ingresso in una ferita aperta»; i simboli più ovvi della gioia familiare – come ad esempio la vigilia di Natale – si capovolgono a significare la più pura assenza: del resto, nel percorso verso una vicinanza discosta, eppure ormai matura, cresciuta, autonoma, l'io lirico guadagna «una visione più chiara / dell'altra faccia / opposta delle cose». La faccia opposta delle cose non ne rappresenta il contrario ma il completamento, così come l'affinarsi della percezione non si realizza nei versi per ossimori: grazie ai frequenti accostamenti inusuali, la prospettiva si fa dinamica e si approfondisce, permettendo di scoprire altre dimensioni dell'esistenza.

Un'altra componente importante e produttiva nella poesia di Viola Fischerová è la memoria: i ricordi sono narrati attraverso la rievocazione lirica di eventi, ma soprattutto attraverso le sensazioni, le percezioni e i sentimenti riproposti nei versi con tale efficacia che a ogni lettura sembra di poter sperimentare nuovamente la loro intensità. Il lirismo dell'evocazione non ha nulla di astratto, le scene della vita spirituale si svolgono anzi in uno spazio ben individuato all'interno di coordinate fisiche, in luoghi descritti dalla loro componente emotiva, quasi avessero un carattere umano («La porta di casa / ingresso in una ferita aperta»; «Di notte mi dispiace / per quella via»; «Ma chi mangerebbe / da piatti passati / e si ubriacherebbe / da bicchieri di prima» ecc.).

Il verso libero, mosso e scandito da pause diverse seppure distribuite con regolarità, risulta attraversato soprattutto da allitterazioni. La leggerezza della misurata tessitura fonica rivela una padronanza sicura della lingua; questa poesia dall'intonazione pacata e dall'espressione matura rifugge dai facili virtuosismi. L'andamento dei versi è dialogico: si percepisce molto forte la presenza di un interlocutore esplicito, un 'tu' cui l'io lirico si rivolge, che potrebbe talora identificarsi con una persona cara scomparsa, a volte è un dialogo con se stessi, altre volte sembra scandire

le battute di una conversazione tra amici o, ancora, im-
persona un dio cui ci si appella. Pochissime poesie han-
no un titolo, mentre sono individuate dall'*incipit*: si pre-

sentano così come tasselli di un unico discorso sempre
ripreso.

Annalisa Cosentino

Dalle raccolte *Zádušní básně za Pavla Buksu* (Poesie in morte di Pavel Buksa; scritta tra il 1985 e il 1986, ma pubblicata a Brno solo nel 1993); *Babí hodina* (L'ora del tramonto; 1994), *Odrostlá blízkost* (Discosta vicinanza; 1996), *Matečná samota* (Solitudine madre; 2002), *Nyní* (Adesso; 2004). Traduzione di Annalisa Cosentino.

Domovní dveře
vchod do otevřené rány
Schody se lesknou
Ani kapka krve
ani peříčko
Celý náš život
trval 16 let
a odehrál se ve třech pokojích

V noci mi bývá líto
té ulice
Není v ní jediné okno
o němž chci vědět
kdo za ním bdí

Bože můj
neměli jsme nikdy jistotu
že žít je samozřejmé
a nárok na to slušný
Nebyli jsme vlažní
Jestliže jsme první
vyklízeli pole
nehnala nás bázeň
ale stud
Tedy pýcha
První hřích

Taky na mne nemyslíš
kolik dní?
Taky sis našel
jiný život?

Co ale když se stmívá
než se rozední

Dnes po celý večer
tkvěly na černé vodě
dvě labutě
a ani se nehuly

A někdy k ní přichází
její nenarozený
Má plavé vlasy její nelásky
a stejný úsměv a zuby
Zůstává nikdy však nepromluví

La porta di casa
ingresso in una ferita aperta
Le scale brillano
Né una goccia di sangue
né una piccola piuma
Tutta la nostra vita
è durata sedici anni
e si è svolta in tre camere

Di notte mi dispiace
per quella via
Non c'è neppure una finestra
di cui vorrei sapere
chi vi veglia

Dio mio
non abbiamo mai avuto la certezza
che vivere sia ovvio
e opportuno averne il diritto
Non siamo stati tiepidi
Se abbiamo per primi
sgombrato il campo
non ci ha spinto il timore
ma il pudore
Quindi l'orgoglio
Il primo peccato

Anche tu non pensi a me
da quanti giorni?
Anche tu hai trovato
un'altra vita?

E se facesse buio
prima di albeggiare

Tutta la sera oggi
fissi sull'acqua nera
due cigni
senza muoversi

E talvolta le si avvicina
il figlio non nato
Ha i capelli biondi del suo nonamore
e lo stesso sorriso gli stessi denti
Rimane ma non parla mai

A ona se nedoví
v čím klinu a náručí vzešlo
co mělo vzejít z ní
dítě jemuž upřela borůvku
a nedala ani míč
který ostatně nesla před sebou
nikoliv v sobě

Tvoje vánoce pokrývají
prázdný stůl
se dvěma svíčkami

Ale kdo by se najedl
z minulých talířů
a opil z dřívějších sklenic

Ani psovi tu nevoní
bez večeře kosti

Sousedí zpívají koledy
za chvíli se nám narodí

A do měsíců umře

Babičce Ludvice
odbíjely babí čas
čtvrthodiny z věže
kostela

O holi v pokoji
mezi rádiem zrcadlem
stolem a postelí

nabízela paní lesní
krásnou fotografii
kdy měla ještě ze všech
«nejtenčí pas a nejjemnější plet'»

Babička Ludvika
rodila čtyřikrát
byla frigidní
a umřela v slzách
nad láskou
Fabrícia Del Donga
po poledni
mezi třetí a čtvrtou

A to jsem já?
Nehladová nesytá
bez šatů ne nahá
sama pod křídly
černé labuti
s kterou jsi
jedno

E lei non saprà
in quale grembo e abbraccio sia venuto
quel che doveva venire da lei
il figlio a cui ha negato un mirtillo
e non ha dato neppure la palla
che del resto ha portato davanti a sé
non certo dentro di sé

Il tuo natale ricopre
un tavolo vuoto
con due candele

Ma chi mangerebbe
da piatti passati
e si ubriacherebbe da bicchieri di prima

Neppure al cane piacciono
queste ossa senza cena

I vicini intonano canti natalizi
tra poco nascerà per noi

E tra qualche mese morirà

Per la nonna Ludvika
ha battuto le ore del tramonto
ogni quarto d'ora l'orologio
del campanile

Con il bastone nella stanza
tra la radio lo specchio
il tavolo e il letto

la signora del boscaiolo
mostrava una bella fotografia
di quando ancora aveva tra tutte
«la vita più sottile e la pelle più fina»

La nonna Ludvika
ha partorito quattro volte
era frigida
ed è morta in lacrime
sull'amore
di Fabrizio Del Dongo
nel pomeriggio
tra le tre e le quattro

E questa sono io?
Senza fame non sazia
senza vestiti non nuda
sola sotto le ali
di un cigno nero
con cui sei
una cosa sola

Antonínu Brouskovi

Ráno pozdravit starou jabloň
proti oknu Nebýváš sám
máš-li kočku a psa
u nohou splav jenž zní
a stále přetéká
jas západu v korunách
když z večera jdu
na hřbitov k hrobu
jako domů

Ta plavá mluvila
ale ebenová krása té druhé
byla k zbláznění

Jak dlouho hleděly
samy dvě do sebe
kam vešly uchem jehly

Ty která jsi mezi
nebem a zemí
chceš tančit
každé ráno po svých
mrtvých nohách

A my tě znova
prosíme aby sis lehla
aby sis konečně lehla

Růže neumře když se utrhe
ve váze ochabuje a dýchá

Tu co jsem ti dala do hrobu
však udusila hlína

Dvě mrtvé jedna živá
Té první jsem smrt vyprosila
Druhé dala

Pane dal jsi mi můj osud
Nerozumím tomu
co se neodvažuji chápat

Jsem jen co mám
Tebe v sobě
slepě se k Tobě
upínám

Ad Antonín Brousek

La mattina salutare il vecchio melo
davanti alla finestra Non sei solo
se hai un gatto e un cane
ai piedi la chiusa che scroscia
e trabocca di continuo
il fulgore del tramonto tra le fronde
quando di sera vado
al cimitero alla tomba
come a casa

La bionda parlava
ma la bellezza di ebano dell'altra
era da impazzire

Per quanto tempo hanno guardato
in due dentro se stesse
dove sono entrate per la cruna dell'ago

Tu che sei tra
cielo e terra
vuoi danzare
ogni mattina sulle tue
gambe morte

E noi nuovamente ti
preghiamo di giacere
di giacere finalmente

La rosa non muore quando si coglie
nel vaso infiacchisce e respira

Quella che ti misi nella tomba
però fu soffocata dalla terra

Due morte una viva
Per la prima implorai la morte
Alla seconda la diedi

Signore mi hai dato il mio destino
Non comprendo
quel che non ho il coraggio di capire

Sono soltanto ciò che ho
Te in me stessa
ciecamente a Te
mi avvinghio

Občas mi Pane na vterinu
otvíráš dveře k tomu
co zahlédám

Živá jablka na holém podzimním stromu
veselé zjevení jeřabin v aleji
moje dávné sny a život k nim

a věčný opak ztráty
v níž se nacházím

Tak náhle začínáš
nosit svou jinou tvář

Ten kdo tě pozná
Jsou tři staří muži
kteří vidí v co věří

Hezkou radostnou holku
kterou jsi nebyla

Netrvej na sobě
jaká jsi byla
Ty čáry kolem úst
nejsou špína

coś se bortí
a coś jeví
Tvá hořká urputnost
kde chyběly slzy

Nyní
jenom když usínáš
se ještě choulíš

a za dne kočka
a v noci sny
ti zjevují

po čem si šlapeš
co nevíš
a po čem toužíš

Matce

Matku jako mouku
rozsykali do trávy
a zalili

Sama jsi chtěla
to těsto
ze sebe a hlíny

A volte Signore per un secondo
mi lasci la porta aperta su
quello che scorgo

Mele vive su un nudo albero d'autunno
sorbe allegre comparire nel viale
i miei antichi sogni con la vita

e l'eterno opposto della perdita
in cui mi trovo

Così all'improvviso cominci
a portare l'altro tuo volto

Chi ti riconosce
sono tre anziani
che vedono ciò in cui credono

La bella ragazza allegra
che non sei stata

Non insistere su quella
che eri
Quelle linee intorno alla bocca
non sono sporcizia

qualcosa si sfascia
e qualcosa appare
La tua amara caparbietà
dove mancavano le lacrime

Adesso
solo quando ti addormenti
ti raggomitoli ancora

e di giorno un gatto
e di notte i sogni
ti rivelano

quel che calpesti
quel che non sai
e quel che desideri

A mia madre

Mia madre come farina
spargono tra l'erba
e annaffiano

Tu stessa volevi
quell'impasto
di te e d'argilla

rozpadnout se
smísit
a znovu krmit

Na té louce mamí
mám tři bratry smrky
A taky se k nim nesmím
nikdy přiblížit

Často je lákáme
ty skvělé zmizelé
kteří nás milovali

Ačkoli v průrvách paměti
uvíznem vždycky v spleti vin
našich i jejich

Nyní

jasnější zření
té jiné odvrácené
strany věcí

když dítě
se nikdy dost rychle
neotočí

aby zahlédlo
o čem ví víc
než tuší

disfarti
mescolarti
e nutrire ancora

Su quel prato mamma
ho tre fratelli abeti
E neanche a loro posso
avvicinarmi mai

Li allettiamo spesso
gli splendidi scomparsi
che ci hanno amato

Benché nelle brecce della memoria
ci impigliamo in un groviglio di colpe
nostre e loro

Adesso

una visione più chiara
dell'altra faccia
opposta delle cose

quando un bimbo
non si gira mai
abbastanza svelto

per scorgere
ciò che conosce meglio
di quanto non sappia



Oskar Kokoscha, *Veduta di Praga* (1932, Philips Memorial Gallery, Washington).

LE ISTANTANEE DI IVAN WERNISCH



Biglietto di ingresso al Castello di Praga con antica veduta.

Ivan Wernisch nasce a Praga nel 1942 da madre ceca e padre tedesco. Termina nel 1959 gli studi di ceramica presso l'Istituto d'Arte di Karlovy Vary, nutrendo una passione per la pittura e il collage. Nel 1961 esce la sua prima raccolta poetica. Negli anni Settanta le sue opere circolano in *samizdat* o sono pubblicate all'estero, mentre Wernisch si cimenta nei lavori più disparati. Il suo impiego preferito sarà quello di custode alla chiesa della Madonna di Loreto, poiché gli lascerà molto tempo per scrivere; alla radio propone traduzioni vere o presunte di opere e autori reali o immaginari. Agli anni Ottanta risale l'incontro dei suoi testi con la musica rock: alcune delle voci più note dell'underground ceco, come i C&K Vocal e i Plastic People of The Universe, canteranno versi scritti da Wernisch. Dal 1989 le sue raccolte sono di nuovo pubblicate in patria.

In tutti i campi della sua attività si serve di pseudonimi: la mistificazione diventa una difesa e un indizio di poetica. Caratteristica è inoltre la sua predilezione per le antologie, in cui raccoglie scritti o traduzioni di autori più o meno noti, oppure rimescola i propri testi precedenti. I suoi componimenti sembrano migrare da una raccolta all'altra: il titolo di una poesia diventa titolo di una sezione o di un intero volume e si confronta con una nuova struttura e con citazioni differenti. Anche le immagini che Wernisch sceglie per i suoi testi sono spesso coniugate in modo inedito e sembrano destinate a una premeditata collisione. L'ironia accentua le contraddizioni della quotidianità, facendone emergere i tratti assurdi e grotteschi e restituendola al lettore sgranata e surreale, trasfigurata. Numerosi componimenti di Wernisch hanno l'andamento della filastrocca, che riecheggia la realtà facendole il verso; dell'esorcismo, che la disarmava della sua insensatezza; dell'indovinello, che costringe a razionalizzare il reale-sconosciuto in una composta architettura sintattica e lessicale. Nelle sue brevi prose risuonano gli echi di mondi lontani, di popoli e spiriti sopravvissuti in antiche cosmogonie.

I mezzi espressivi e le strutture narrative di Wernisch lo accostano alla grande scuola del surrealismo praghese; il gusto per il gioco e l'improvvisazione ironica ricordano il dada. La poetica del quotidiano sembra in linea col produttivo e variegato filone del Gruppo 42, che si prefiggeva di indagare «il mondo in cui viviamo»: così s'intitola un saggio fondamentale del celebre teorico dell'estetica Jindřich Chaloupecký. Di questo gruppo fece parte anche Jiří Kolář, poeta e collagista di fama internazionale, nonché maestro di Wernisch: lo strettissimo le-

game di Wernisch con le arti figurative e con il collage in particolare è riconoscibile nella sua tecnica espositiva, che fraziona e ricomponne la realtà in quadri concreti e onirici che si succedono come istantanee.

Velato dalle scene del quotidiano e svelato da slittamenti e accostamenti inediti, il mistero della realtà e della sua rappresentazione sussurra messaggi sommersi da una regione sconosciuta, dove tutto sembra animato e in perenne trasformazione. Il tempo lineare, come categoria umana, perde significato e si traduce in una serie di istanti proiettati sull'eternità. Questo accade nell'haiku, forma poetica giapponese che ha avuto una certa fortuna in Boemia. Anche Wernisch se ne appropria e lo declina secondo la sua poetica nella sezione «Nel bosco c'è un ponte» della raccolta *Corre voce* (1996). Si tratta di un volume variegato, costruito su contrasti, chiasmi e metamorfosi, che in quattro sezioni propone diversi tipi di testi: trasposizioni liriche di aneddoti letterari o di sogni, poesie popolari o sperimentali, componimenti dalla struttura drammatica, cosmogonie esotiche e bizzarre mitologie. La sezione «Nel bosco c'è un ponte», l'ultima, appare tuttavia omogenea per forme e immagini. Comprende diciannove componimenti, quindici dei quali ricalcano la struttura degli haiku e due hanno la forma del renga, una concatenazione di haiku.

Come nelle raccolte della tradizione nipponica, gli haiku di Wernisch sono ordinati secondo la stagione: dall'inizio della primavera, quando fuori fa ancora buio presto, il poeta ci accompagna verso l'estate. Il mondo è bagnato da una pioggerella leggera, che si asciugherà velocemente, lasciando l'aria alla polvere. Presto si sentono nuovamente i tuoni in lontananza; presto farà nuovamente freddo e tutto cercherà riparo nella luce del sole. I denti di leone sfioriscono, mentre stanno per sbocciare nel crepuscolo i fiori bianchi dell'ortica. Ritornano la nebbia, il buio, il silenzio e la pioggia: non è più tiepida pioggia primaverile, sta per diventare neve. Imbiancherà i cespugli, infreddolirà gli uccelli e gelerà i pesci nell'acqua: e nel ghiaccio i pesci aspetteranno la «fine», l'ultima parola della raccolta. I componimenti sono legati fra loro anche dalla struttura fonica e semantica, in cui le immagini e i suoni trasmigrano da un testo all'altro intessendo imprevedibili collegamenti.

In questi brevissimi quadretti la scena si presenta in modo oggettivo, ma l'angolazione visuale dipende completamente dall'osservatore. La poesia non risiede nella descrizione, ma nell'impressione suscitata dall'immagine, che si svincola dagli occhi del poeta per diventare

universale. Anche le più piccole manifestazioni del reale trovano posto negli haiku e, fermate in un istante, con i loro suoni e i loro profumi, si sottraggono allo scorrere del tempo: ogni movimento sembra contrapporsi all'eternità e conquistare così un nuovo valore. La semplicità e l'immediatezza raggiunte in questi versi sono frutto di

un'attentissima elaborazione formale; all'interno di una struttura rigida il poeta fa collidere dimensioni differenti e l'attualità del messaggio si confronta con il codice di un'antica tradizione.

Ivana Oviszsch

(Anteprima da *Corre voce*, 1996, di prossima pubblicazione presso la Forum Editrice, Udine. Traduzione di Ivana Oviszsch).

V LESE JE MOST

Vladimíru Karfíkovi

VENKU SE STMÍVÁ

Zasyčel nedopalek
ve zbytku piva

VEČER JE V OKNĚ

můj obličej někoho
kdo se sem dívá

V ZRCADLE POKOJ

s rozestlanou postelí
V umyvadle krev
Heinrichu M. Davringhausenovi

PADÁ JARNÍ DÉŠŤ

Na střeše se červená
promočený míč
Buson (1715-1783)

Z okapů crčí,
chodník rychle osychá
Rozvoněl se PRACH

ZTICHNE DECHOVKA

v zahradě pod kaštany
Zahřmí v kuželně

PLECHOVÁ ŽÁBA

spadla přes okraj stolu
Strojek v ní chrčí

Strojek v ní chrčí,
spadla přes okraj stolu
JE TO TAK DÁVNO

NEL BOSCO C'È UN PONTE

a Vladimír Karfík

FUORI SI FA SERA

Sibila il mozzicone
nel fondo di birra

LA SERA NELLA FINESTRA

è mia la faccia di qualcuno
che guarda qui

NELLO SPECCHIO LA STANZA

col letto disfatto
Nel lavandino sangue
A Heinrich M. Davringhausen

CADE PIOGGIA PRIMAVERILE

Sul tetto è rossa
una palla zuppa
Buson (1715-1783)

Gocciola la grondaia,
la terra rapida si secca
Si sente la POLVERE

TACE LA BANDA

nel giardino sotto i castagni
Un fragore al bowling

UNA RANA DI LATTA

caduta dal bordo del tavolo
Rantola il marchinegno

Rantola il marchinegno,
caduta dal bordo del tavolo
TANTO TEMPO FA

TA KŘOVÍ, TY ZDI
tady nikdy nebyly
Nikdy tady nebyly,
když jsem byl malý

KDYŽ JSEM BYL MALÝ
stál tady veliký dům
Před domem anděl

PŘED DOMEM ANDĚL
Uvnitř nějací lidé,
kteří jen spali

Je zima starci
a vše se před ním skrývá
V SLUNEČNÍM SVĚTLE

STŮL, DVEŘE, ŽIDLE,
skříň, okno, umyvadlo,
já, kufr, postel,

Začly odkvétat
PAMPELIŠKY na střeše
našeho domu

SVĚT ZELENÉHO PAVOUČKA

Svět zeleného pavoučka
není tady, na hřbetě mé ruky
Svět zeleného pavoučka
je daleko, dál než dosáhne má paměť

Kvítka hluchavek
se zabělala v šeru
ZAHŘMĚLO v dálce

POHLEĎ, VELKÁ LOĎ
vleče malou veslici
někam do mlhy
Šiki (1807-1902)

HLUBOKOU CESTOU
mezi merfány vejdu
do tmy, do ticha

V LESE JE MOST

V lese je most,
je z kamene,
roste na něm tráva

QUEI ROVI, QUEI MURI
non ci sono mai stati,
Non sono stati mai qui
quando ero piccolo

QUANDO ERO PICCOLO
c'era una grande casa
Davanti a casa un angelo

DAVANTI A CASA UN ANGELO
All'interno persone
che dormivano solamente

Ha freddo il vecchio
e tutto davanti a lui si nasconde
NELLA LUCE DEL SOLE

TAVOLO, PORTA, SEDIA,
armadio, finestra, lavandino,
io, valigia, letto,

Cominciano a sfiorire
I SOFFIONI sul tetto
di casa nostra

IL MONDO DEL RAGNETTO VERDE

Il mondo del ragnetto verde
non è qui, sul dorso della mia mano
Il mondo del ragnetto verde
è lontano, più lontano della mia memoria

I boccioli delle ortiche
biancheggiano nel crepuscolo
TUONA in lontananza

GUARDA, LA GRANDE NAVE
trascina la scialuppa
piccola nella nebbia
Šiki (1807-1902)

NEL FOLTO UNA STRADA
mi porta tra i larici
nel buio, nel silenzio

NEL BOSCO C'È UN PONTE

Nel bosco c'è un ponte,
è di pietra,
sopra ci cresce l'erba

a stojí na něm dub
a kamenný muž
A nevede tam cesta

Had sklouzl po břehu
a zmizel v listí na dně,
jen trochu zčeřil vodu
Tůně potemněla

DŘEVĚNÉ SCHŮDKY
Až dolů k řece. A dál
ještě ne. Prší

Otřepalo se
ZASNĚŽENÉ KŘOVÍ
Pták zaskřehotal

JEŠTĚ ČEKAJÍ
ryby zamrzlé v ledu
kdy bude konec

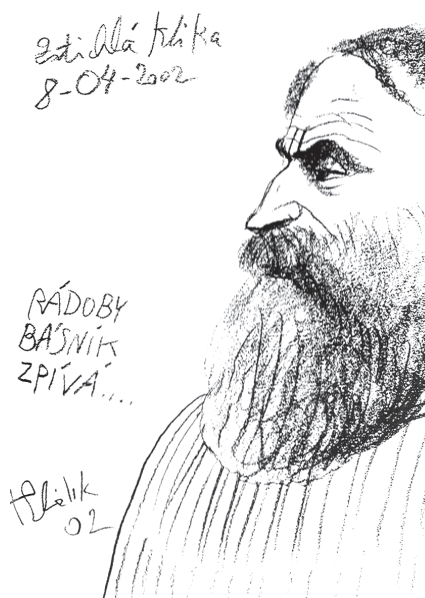
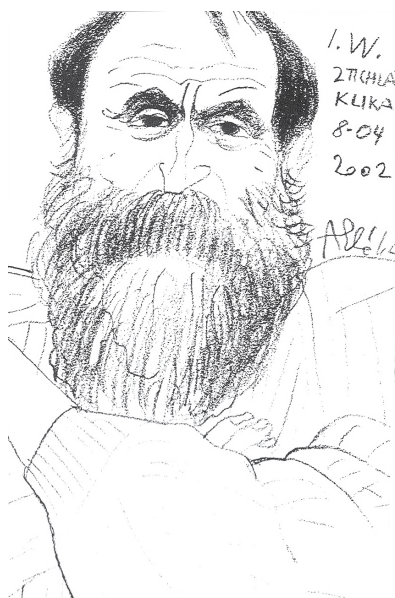
e si staglia una quercia
e un uomo di pietra
E non una strada vi porta

Un serpente scivola sulla riva
e sparisce tra le foglie sul fondo,
increspa appena l'acqua
La gora si oscura

SCALINI DI LEGNO
Fin giù al fiume. E oltre
non vanno. Piove

Si scrolla
IL ROVETO INNEVATO
Un uccello gracchia

ASPETTANO ANCORA
i pesci gelati nel ghiaccio
quando verrà la fine



Caricature di Wernisch, dal suo volume *Růžových květů sladká vůně*, Brno 2002.

(Anteprima da *Viaggio a Ašchabad*, di prossima pubblicazione presso la Forum Editrice, Udine. Traduzione di Anna Maria Perissutti).

CHVÍLI SVÍTÍ SLUNCE

Chvíli svítí slunce, chvíli poprchává
Nikoho cestou nepotkávám
Mezi lipami
za tichým výletním hostincem
doutná hromada listů

ORA SPLENDE IL SOLE

Ora splende il sole, ora pioviggina
Non incontro nessuno per strada
Tra i tigli
dietro la muta taverna
un mucchio di foglie lento arde

V POLEDNÍM ŽÁRU

V poledním žáru
šíří se městským sadem
pach z pisoáru

NELLA CALURA DEL MEZZODÌ

Nella calura del mezzodì
dal giardino entro le mura
viene un odore di pipì

PŘI POHLEDU NA MRTVÉHO HAVRANA

(Severoameričtí Eskymáci, Hudsonův záliv)

Země,
veliká země!
Víš o té hromádce
zvětralých kostí?
Víš o těch seschlých zbytcích
drcených
strašlivou tíhou
prázdnoty nad námi?
He-he-he!

ALLA VISTA DI UN CORVO MORTO

(Eschimesi del Nord America, Baia di Hudson)

Terra,
grande terra!
Sai di quel mucchietto
di ossa sbriciolate?
Sai di quei secchi resti
schiacciati
dal terribile peso
del vuoto sopra di noi?
Eh-eh-eh!



Foto di Michal Šanda, in Ivan Wernisch, *Corre voce* (in preparazione presso Forum Editrice, Udine).

PETR HRUŠKA

Nato nel 1964, insegna letteratura ceca all'Università di Brno. È autore di tre raccolte poetiche, riunite nel 2004 in un volume dal titolo *Zelený svetr* (Il maglione verde), dove l'espressione minimalista sottolinea l'intensità emotiva con cui sono rappresentati sentimenti e gesti quoti-

diani. I versi di Hruška, come quelli di Wernisch, possono essere ricondotti alla variante più recente della poetica della quotidianità; in essi però non si trova traccia dello sberleffo e dell'intonazione beffarda frequenti in Wernisch.

Dalla raccolta *Zelený svetr* (Il maglione verde), 2004. Traduzione di Annalisa Cosentino.

ROZVEDENÁ

Několikrát do roka
náhradní milování
S hlavou zvrácenou jako
u zubaře
když vrtačka ukáže
na střed bolesti

Na druhý den se pak
přecení v inzerátu

Ale většinou je klid
svatý klid
Ve kterém pere
vaří uklízí
musí pochopit vnitřnosti rádia
i počty třetího
(čtyři bez jednoho)
nakoupit vyžehlit
vyplnit dotazníky

A když večer spravuje pojistky
netuší
jak jí šroubovák v ruce
smutně sluší

POČKAT SI

sešel jsem k řece
řeka unášela žluté listíčko ach
držel jsem se zimních lahví
počkal si
a potom
nečekaně zazpíval
a potom
jsem se vrátil ke svým důvodům

DIVORZIATA

Alcune volte all'anno
amore sostitutivo
Con la testa rovesciata come
dal dentista
quando il trapano punta
al centro del dolore

Il giorno dopo poi
si esalta in un'inserzione

Ma c'è più che altro calma
calma piatta
In cui lava i panni
cucina rassetta
deve capire le viscere della radio
e i calcoli di uno scolaro
(quattro meno uno)
fare la spesa stirare
compilare questionari

E quando la sera ripara i fusibili
non sa
quanto il cacciavite tra le mani
le sta tristemente bene

ATTENDERE

scesi al fiume
il fiume portava via foglioline gialle
mi reggevo a bottiglie febbrili
attesi
e poi
inatteso intonai
e poi
tornai alle mie ragioni

MATKO

Stále miň od t ebe potřebuju
stále miň toho máš

Už jenom peníze
a ruce
pro pštroší hlavu
mého strachu

ČERVENEC

V tenkém krvácení cihel
zařizovaného domu
vyprchává
lítostné násilí
tak bezmocně později
věděné
v rozlehlých bílých dnech

ČERVENEC

Ve tmě svítí
odřený roh
jako když někdo jde
neopatrně podél
skončeného příběhu
na chodbě
rány a kletba
chlapi
stěhují pietu

ČERVENEC

Zelený svetr
po všech společných letech
zelený svetr
ne nekrápe
ani se nešeří
zvednu se
zezadu obejmu
zelený svetr

ČERVENEC

Ten šelest
byl jenom špatně pověšený
plášť
to hemžení v šeru kuchyně
je rýže
nedojedená rýže
a stesk
to je nezavřená
zásuvka s mýdly

MADRE

Ti chiedo sempre meno
hai sempre meno

Ormai solo denaro
e le mani
per la testa di struzzo
della mia paura

LUGLIO

Nel sottile sanguinare dei mattoni
di una casa da sistemare
svapora
compassionevole violenza
con tanto impotente ritardo
conosciuta
in vasti giorni bianchi

LUGLIO

Nel buio brilla
un angolo scrostato
come se qualcuno fosse
passato disattento accanto
a una storia finita
nell'androne
colpi e una bestemmia
gli operai
traslocano una pietà

LUGLIO

Un maglione verde
dopo tanti anni insieme
un maglione verde
no non piove
non si rabbuia neanche
mi alzo
abbraccio da dietro
il maglione verde

LUGLIO

Quel fruscio
era solo un soprabito
appeso male
quel brulichio in penombra in cucina
è riso
riso avanzato
e malinconia
è il cassetto
non chiuso dei saponi

PŘED KOUPELÍ

svlékla ses
čtyřicetiletýma rukama
a otočila se
k zásuvkám
kde už tak strašně dlouho
máme krémy břitvy a nářadí
uhnul jsem očima
před tou krásou
a pamatuji si jenom
bílý hřbet
Giottovy monografie

PRIMA DEL BAGNO

ti sei svestita
con mani quarantenni
e ti sei voltata
verso i cassetti
dove da tantissimo tempo ormai
teniamo creme rasoio e attrezzi
ho distolto gli occhi
da quella bellezza
e ricordo soltanto
il dorso bianco
della monografia su Giotto



Foto di Michal Šanda, in Ivan Wernisch, *Corre voce* (in preparazione presso Forum Editrice, Udine).

MILOŠ DOLEŽAL

Nato nel 1970, ha studiato sociologia; lavora come redattore alla radio e collabora con numerose riviste letterarie.

Ha pubblicato finora sei raccolte di poesie, l'ultima delle quali, *Sansepolcro*, registra le tappe di un viaggio in Italia.

Dalla raccolta *Čas dýmu / Lyrický deník / (Il tempo del fumo / Diario lirico I)*, 2003. Traduzione di Ivana Oviszsch.

SEN

z Bílé soboty na neděli Velikonoční 1998

V posteli kupa čerstvých bílých vajec.
Ani nevím jestli byla ptačí nebo slepičí.
Málem jsem je zalehl –
musím být opatrný a dávat pozor.
Pobývat s životem skrytým v křehkém obalu
v břichatých peřinách –
prý až do ranního rozbřesku než zakokrhá kohout.
Abych je zítra mohl všechna předat neporušena
tomu který mě zkoušel.

V NEMOCNIČNÍ POSTELI

I.

kanyla
rozryla
díru
do těla
ruka
zmodrala
duše
zpívala

II.

Když přerveš spaní
noc po svém promluví
u postelí světelné bílé paní
šlahouny kostlivých strašidel
bezzubé obludy
po tobě šmátrají
na cestu k záchodu se ptají

Z 11. NA 12. ČERVNA

Zabila jsem komára
neslyšně padal na zem
chtěla jsem se přesvědčit
zda je mrtvý –
na zemi už neležel komár
ale malý dřevěný ptáček.
Začal se proměňovat
zvětšovat, růst

SOGNO

nella notte fra Sabato Santo e Pasqua 1998

Nel letto una covata di fresche uova bianche.
Non so se di uccello o di gallina.
Per poco non mi ci stendo su –
devo essere prudente e fare attenzione.
Spartire con la vita in un fragile involucro
le coperte rigonfie –
fino all'alba, dicono, prima che il gallo canti.
Affinché domani le possa rendere intatte
a chi mi ha messo alla prova.

NEL LETTO DI OSPEDALE

I

la cannula
scava
un buco
nel corpo
la mano
diventa blu
l'anima
canta

II

Se spezzi il sonno
la notte dice la sua
accanto ai letti bianche dame luminose
filamenti di fantasmi scheletrici
mostri sdentati
ti cercano brancolando
chiedono la strada per il bagno

FRA L'11 E IL 12 GIUGNO

Ho ucciso un insetto
è caduto a terra senza rumore
volevo essere sicura
che fosse morto –
a terra non c'era più un insetto
ma un piccolo uccellino di legno.
Ha iniziato a trasformarsi
a ingrandirsi, allungarsi

a ožil.
Seděl mi na předloktí
hladila jsem ho, cítila
měkká poddajná zádička
tlukot srdce.

e si è animato.
Si posa sul mio braccio
lo accarezzo, sento
il morbido docile dorso
il battito del cuore.

SOFFITTO

la notte del 4 gennaio

Notte di luna piena, dalle finestre con le tende aperte entra una luce bianca. Sul solaio passi che si trasformano in scricchiolio e calpestio. Si sveglia anche Jana. È la stufa che fischia? Terrore che quell'essere in solaio rodendo sfondi il soffitto di travi e mi cada proprio tra le lenzuola. Immagino la zuffa nel mio letto.

NA LYŽÍCH V CÍSAŘSKÉM LESE

28.12.2000, 12.33 hod.

*Omezení unikáme jen tím, že stoupáme k jednotě,
anebo sestupujeme do neomezeného.*

Simone Weilová

Na hrotech trav a bylin
jak na muších brvách
jak na dóřských sloupech
bílý prostor, velké nic.
S hlavou vytrčenou
světlo nadechuješ
a nehybně rozpouštíš
do neznámých sfér
vše neprávem přivlastněné.
Tak že na malou chvíli
zapomeneš na návrat.

SUGLI SCI NELLA SELVA IMPERIALE

28.12.2000, h 12:33

*Alla limitazione sfuggiamo solo salendo verso l'unità
oppure scendendo verso il non limitato.*

Simone Weil

Sulle cime di erbe e di piante
come su ciglia di mosche
come su colonne doriche
uno spazio bianco, un grande nulla.
Sporgendo la testa
aspiri la luce
e immobile dissolvi
nelle sfere sconosciute
tutto ciò che hai usurpato.
Cosicché per un istante
dimentichi il ritorno.

Z 1. NA 2. LEDEN

V noci jsem musela vstát
a odhrnout závěs v okně
hvězdy se pásly na louce
a jedna, z okolí Orionu
se právě zaběhla a spadla do studně.
Jejich blízkost byla tak zřejmá a kouzelná
že jsem cosi nahlas mluvila
až se divím
že jste mohli spát a nic nevidět.

FRA L'1 E IL 2 GENNAIO

Di notte mi sono dovuta alzare
e scostare la tenda alla finestra
le stelle pascolavano nel prato
e una, nei dintorni di Orione,
ecco che si smarrisce e cade nel pozzo.
L'ovvia vicinanza era un tale incanto
che ho parlato a voce alta
e mi stupisco davvero
che abbiate potuto dormire e non vedere nulla.

ZE 7. NA 8. BŘEZNA

Moje břicho bylo jeskyní
plnou barev
v ní dva nahatí
kluci
házeli si míčem.
Z nich jeden
na kterého čekáš.

FRA IL 7 E L'8 MARZO

Il mio ventre era una caverna
piena di colori
dentro due ragazzi
nudi
si lanciavano una palla.
Uno di loro
è quello che aspetti.

PETR BORKOVEC

Nato nel 1970; lavora come pubblicitista e redattore, e ha già al suo attivo sette raccolte di versi (alcune sue poesie sono uscite in italiano in «Si scrive», 1997).

Dalle raccolte *Polní práce* (I lavori dei campi), 1998, e *A.B.A.F.*, 2002. Traduzione di Ivana Oviszach.

Postupující zápal plic.
Vykvétající hyacint.
V peřinách první, na okně druhý –
dva konce jedné fialové stuhy.
prosinec 1995

La polmonite si aggrava.
Il giacinto che sboccia.
A letto l'uno, alla finestra l'altro
due capi viola di un unico nastro.
dicembre 1995

PODLE VERŠŮ ADAMA ZAGAJEWSKÉHO

Bože, dej mi mírnou zimu,
zdlouhavé a mírné zimní měsíce,
jednotvárné jak výstupky hradeb,
a hudbu tlumenou zdmi, brzy ráno
unikající s teplem,
a mírné obrazy skelného obzoru, jejichž plamen
nikdy neolizuje střechu paláce,
a mírnou řeč, která rychle
taje na studených předmětech.

18/8/2001

Letité vdovy ráno v pantografu,
ruce ztracené v hodinkách po muži,
kornatá srdíčka prázdných sedadel,
v domcích u trati záclony odstávaly
jak rozepnuté neprůstřelné vesty.

3/2000

SECONDO I VERSI DI ADAM ZAGAJEWSKI

Dio, dammi un inverno mite,
lenti e miti mesi invernali,
monotoni come i merli delle mura,
e una musica attutita dai muri che la mattina presto
si dilegui col tepore,
e miti quadri di un orizzonte vitreo, la loro fiamma
non lambisce mai il tetto del palazzo,
e un discorso mite, che veloce
si scioglie su argomenti freddi.

18/8/2001

Vedove attempate al mattino in tram,
le mani perse nell'orologio del marito,
i duri cuori dei sedili vuoti,
nelle case lungo il binario le tende si scostano
come giubbotti antiproiettile sbottonati.

3/2000

KATEŘINA RUDČENKOVÁ

Nata nel 1976, ha attirato l'attenzione di pubblico e critica fin dalla sua prima raccolta, *Ludwig*, pubblicata quando aveva appena ventitré anni; ha pubblicato tre raccolte di versi e una di prose; ha partecipato quest'anno a Catania al festival di poesia «Voci dal Mondo».

Dalle raccolte *Ludwig* (1999); *Není nutné, abyste mě navštěvoval* (Non è necessario che venga a trovarmi), 2001; *Popel a slast* (Cenere e voluttà), 2004. Traduzione di Ivana Oviszsch.

nuova poesia ceca

Za ledovým sklem padají osamělé vločky
doma v teple se svítí

do noci

přijíždí tažená koňmi
obejme tě

neslyšně

jako když se
pomalu trhá
struna

prý abys zkřehlé
temně fialové
prsty dechem zahřival

v tvé péči však opadaly
dechem se rozdrobily

ledové
ledové její prsty

Co bych dal za to, aby Achmatovová sestoupila
z Petrov-Vodkinova obrazu, zatímco by stále tak
na mne hleděla... lehla by si vedle mě ve tmě.

Na jaře ke mně sestupují jen touhy.
Zbývá mi vpíjet se do věcí.

«Na jaře se všichni ptáci
vracejí do Bibireva.»

«Pamatuješ, jak jsem ti na Vyhliďce
ukazovala toho muže v čele stolu?»

Okouzlení přímou řečí.

Oltre il vetro ghiacciato cadono fiocchi solitari
a casa al caldo c'è luce

fino a notte

arriva trainata dai cavalli
ti abbraccia

silenziosa

come la corda
che a poco a poco
si spezza

pare perché le riscaldi
col respiro
le intirizzite dita violacee

alle tue cure però si sgretolano
si sbriciolano col respiro

ghiacciate
le sue dita ghiacciate

Cosa darei perché la Achmatova scendesse
dal quadro di Petrov-Vodkin guardandomi
sempre così... mi si stenderebbe accanto al buio.

In primavera calano su di me solo desideri.
Non mi resta che colare nelle cose.

«In primavera tutti gli uccelli
ritornano a Bibirev.»

«Ricordi come al Belvedere
ti mostrai l'uomo a capotavola?»

Incantati dal discorso diretto.

PERIFERIE

Snh pomalu slz,
je stle tžší neptat se t.
Nebo spš – nepřiznat,
e nikdy nehledm do daleka,
pouze je-li to nemozn.

A tak kraj, kde se skrvm,
je neziv,
vleč za sebou několik scén,
kter se donekonečna prolnj.

Jeho hořkost, moje mlčn.
Silueta hory a jasn západ,
kter se nedotkj.

OSTROV

Třikrát jsme obešli ostrov
a stále jdeme.
Rybř se uz vracj,
šíří se v lodích.
Mrtv makrely vš zpět na háčky
a na břehu se s nimi fotografují.

Stle nevme, kter z nich
m dřevnou nohu.
Ten opilý, co usnul na molu?

PERIFERIA

La neve pian piano si scioglie,
e sempre pi difficile non farti domande.
O piuttosto non ammettere
che non guardo mai lontano,
solo se  impossibile.

E cos la zona in cui mi nascondo
 inanimata,
mi trascino dietro alcune scene
che si mescolano all'infinito.

La sua amarezza, il mio silenzio.
La sagoma di un monte e un tramonto sereno
che non si toccano.

ISOLA

Gi tre giri dell'isola
e andiamo avanti.
I pescatori stanno tornando,
fa buio sulle navi.
Riappendono i pesci morti agli ami
e a riva si fanno fotografare.

Ancora non sappiamo chi di loro
ha una gamba di legno.
Quello ubriaco, addormentato sul molo?



Foto di Michal Šanda, in Ivan Wernisch, *Corre voce* (in preparazione presso Forum Editrice, Udine).

PAVEL KOLMAČKA

Nato nel 1962, ha pubblicato due raccolte di poesie; vive in Moravia, dove lavora come traduttore.

Dalla raccolta *Vlál za mnou směšný šos* (Mi svolazzava dietro una buffa falda), 1996. Traduzione di Ivana Oviszsch.

nuova poesia ceca

Sekerou rozbil jsem
led na jezeře.
Z oblohy sníh
se loudá.

Poslední průsvitné
pevné dveře.
Za nimi černá
voda.

Obličej bez úst,
bez tváře.
Hluboká márnice
ticha.

Dívám se do ní
jak do snáře,
do rozbitého
břicha.

Do jeskyní tvých očí
házel jsem kameny a zapálenou slámu.
Pak jsem do nich vstoupil,
ticho mě objalo.

Vyplul jsem po ponorné říčce,
na srdci, na svém prámu.
Nezanechal jsem stopy,
jen boty pod skálou.

Snad jsem tam někde utonul.
Stále je mokrá má duše,
ztěžkalá drobnými
škeblemi.

Za oknem šelestí list,
křiví se údy hrušek,
jabloní
nízko nad zemí.

Do jeskyní tvých očí
večer co večer vcházím,

Ho rotto con l'accetta
il ghiaccio sul lago.
La neve dal cielo
cade lenta.

L'ultima trasparente
solida porta.
Dietro nera
l'acqua.

Faccia senza bocca,
senza volto.
Profondo obitorio
del silenzio.

Ci guardo dentro
come nel libro dei sogni,
in un ventre
sfasciato.

Nelle caverne dei tuoi occhi
lanciavo pietre e paglia accesa.
Poi ci entro,
il silenzio mi avvolge.

Da un rivo sotterraneo riemergeo
sul cuore, sulla mia zattera.
Non lascio tracce
solo le scarpe sotto una roccia.

Forse laggiù sono annegato.
La mia anima è sempre umida,
gravata di piccole
conchiglie.

Oltre la finestra fruscia la foglia,
si curvano le membra dei peri,
dei meli
fin quasi a terra.

Nelle caverne dei tuoi occhi
entro sera dopo sera,

do nepřehledných chodeb
a dotekuplných jam.

A stěhovaví ptáci
po nebi letí nazí
a stěhovavý smutek
je nahý s nimi, sám.

Když je před bouří,
ve staré lampě oživuješ oheň.
Zas otevřeš tu knihu po komsi?
Přečteš mi příběh?

Přečti, ukaž z příšeří.
Zas blízko cítím 'sbohem',
jak vlaštovky v letu k zemi lnou
a srdce k rybě.

Průlivy vzpomínek
smýkán do jiných bouří,
ve kterých jsem se bál
a byl jsem malý.

Když oživíš lampu,
mám rád, jak čpí a kouří.
Zas otevřeš knihu, přečteš mi
o chudém králi?

in corridoi intricati
e fosse toccanti.

E uccelli migratori
volano nudi sulle nuvole
e la mestizia migratoria
è nuda con loro, sola.

Quando si avvicina la burrasca,
ravvivi il fuoco nella vecchia lampada.
Aprirai ancora quel libro ereditato?
Mi leggerai una storia?

Leggi, mostra dalla penombra.
Ancora sento vicino l' 'addio',
come le rondini in volo tendono a terra
e il cuore al pesce.

Da rivoli di ricordi
trascinato in altre tempeste,
in cui avevo paura
ed ero piccolo.

Quando ravvivi la lampada,
mi piacciono il puzzo e il fumo.
Aprirai ancora il libro, mi leggerai
la storia del re povero?



Particolare dell'orologio della Città Vecchia di Praga.

LINGUE STRANIERE DELLA GIOVANE POESIA POLACCA*

di Jerzy Franczak



Bernardo Bellotto, *Veduta di Varsavia con la Vistola dal sobborgo di Praga* (1770, Varsavia, castello reale).

Il titolo di quest'intervento allude a un saggio di Bohdan Zadura e, allo stesso tempo, alla parola d'ordine del dibattito organizzato in occasione del Festival degli autori emergenti (Cracovia, 16-19 novembre 2000).

Per la poesia giovane intendo l'attività degli autori nati negli e dopo gli anni Settanta, attorno alla quale sono sorte non poche controversie. Esse sono dovute principalmente alla strategia di numerose giovani riviste letterarie che si sono proposte lo scopo di promuovere e descrivere il fenomeno della nuova generazione letteraria. Sebbene, tuttavia, abbiamo a che fare con il numero enorme dei libri di bassa tiratura che costituiscono una sorta di biblioteca spettrale – è difficile per tutti definire la specificità della poesia più giovane. Compaiono, è vero, diverse proposte, ma fra queste certe sono eccessivamente generiche – come quella di Wojtek Wróbel, la formula de «l'assimilazione del famigerato idioma di colloquialità, della maggiore libertà di ricerca artistica e dell'allargamento del campo delle ispirazioni individuali» – altre troppo azzardate, come per esempio il tentativo di individuare come caratteristica di questa poesia «la diluizione, dispersione e isolamento», con la mancanza dell'esperienza generazionale. Di conseguenza, a causa di queste polemiche, la categoria della «generazione», abusata dai giovani autori e critici, ha perso quasi del tutto il valore descrittivo e viene percepita quale strumento di schermaglia critica o addirittura di marketing.

Intanto, a prescindere da ogni polemica e divagazione, si pubblicano altri libri, la cui quantità fa girare la testa ai critici desiderosi di abbracciare l'insieme del fenomeno. La reazione frequente a quest'eccesso consiste nel lamentarsi del mercato editoriale e della facilità di pubblicare le proprie produzioni sotto la forma d'un libro – facilità che non favorisce il lavoro di cesello e riflessione critica che invece richiede tempo. Dalla stampa letteraria si avanzano nei confronti della poesia più giovane le accuse d'incomprensibilità e di propensione al postmodernismo – sterile, a detta dei critici, nel campo della letteratura. Al postmodernismo concepito alla pubblicistica, come libertà senza limiti, consenso all'imitazione e rinuncia ai valori tradizionalmente attribuibili alla letteratura.

Tali accuse mi sembrano sconsiderate, anche se non infondate. Infatti, non è difficile rilevare nella poesia degli autori nati nei Settanta quelle caratteristiche che per Ihab Hassan sono determinanti per il postmodernismo: indeterminatezza e frammentarietà, crepuscolo delle norme e autorità, tramonto dell'ego e della «profondità», non-rappresentabilità, ironia, predilezione per il *pastiche*, parodia e travestimento. Non attribuirei però queste tendenze esclusivamente al fascino delle novità filosofiche e letterarie. Può darsi che, nel contesto della letteratura liberata con il comune consenso dagli obblighi extraletterari, l'attenzione degli scrittori si concentri nuovamente sulla stessa materia letteraria? Forse se ricordassimo la fioritura delle avanguardie artistiche nel ventennio fra le due guerre, la tendenza si rivelerebbe una regola? Infatti, quanto ancora una decade fa i poeti che entravano nella scena letteraria come «generazione di bruLion» erano coinvolti nelle antinomie «privacy»-«dovere», «confessione»-«testimonianza», quanto il linguaggio comune, non libero dai prosaismi e volgarismi, e il parlare ostentatamente solo a nome proprio costituivano una reazione a quel non lontano suono del linguaggio ligneo di propaganda e all'idea di subordinare l'arte alle regole della vita collettiva (vedi la famosa poesia di Marcin Świetlicki «Per Jan Polkowski»), tanto la poesia degli autori nati negli anni Settanta è implicata nella dialettica del «reale» e del «linguistico».

Azzarderei persino l'ipotesi che le caratteristiche dominanti della giovane poesia consistano, appunto, nel maggior interessamento alla materia delle parole, della lingua che funge non più soltanto da strumento non trasparente, ma, anzi – da oggetto di conoscenza, e nella specifica sopracoscienza artistica che diventa talvolta un'ossessiva sensazione d'imprigionamento nella parola.¹ Nel saggio, al quale allude il titolo di quest'intervento, Bohdan Zadura scrive: «si tratta delle lingue cui la poesia ricorre, lingue che sono, o – per meglio dire – sono o talvolta sono la poesia». Esaminiamo le lingue che sono o talvolta sono la poesia più giovane.

* Una versione parzialmente variata del saggio è stata pubblicata su *Cinque letterature oggi. Atti del Convegno Internazionale, Udine, novembre-dicembre 2001*, a cura di Annalisa Cosentino, Udine, Forum, 2002, pp. 215-225.

1. Inizio e finisco sulla superficie

Jarosław Lipszyc (nato nel 1975) è stato acclamato dalla critica «il poeta separato», sia grazie a un'originale strategia lirica, sia a un'ostentata forma del manifesto che fa sì che le sue poesie si trasformino nelle confessioni poetiche del (non)credo.

Lipszyc sceglie il linguaggio delle avanguardie poetiche (linguismo!), «mette la lingua sul primo piano», ma non lo fa in nome dell'originalità. Vengono in mente le parole di Matea Calinescu: «l'avanguardia storica (...) è diventata stato cronico dell'arte, sia la retorica della distruzione che la retorica della novità persero ogni traccia d'eroismo»:

*a zaczęło się jak zwykle od języka wysuwanego powoli
na pozycje zasady naczelnej
w gardło zapchać słowa samymi sobą*
(Dyptyk obłądny albo rozprawka z językiem)

e cominciò come al solito dalla lingua messa
lentamente in avanti
sulle posizioni del principio principale
intasare la gola con le parole
le parole con loro stesse
(*Dittico folle o la discussione con la lingua*)

Lipszyc non è però, a dispetto dei suggerimenti di una parte della critica, un semplice seguace delle tradizioni del linguismo. Anche se costruisce le strutture poetiche, lunghe e contorte, basandosi sulla serie di associazioni verbali, accumula le metafore fondate sui giochi di parole moltiplicandoli secondo la regola «offendi il quadro» (*obraż obraz*), fa qualcosa di più – infatti, come giustamente osserva Marian Stala, opera con le unità di vario genere, non solo con i significati delle parole, ma anche con le immagini, *topoi*, idee, ricorrendo, come dichiara lui stesso, «a quel grande magazzino passi» (*Dormire*):

*Sen nasiąknięty starożytnymi nazwami
labiryntów dawno rozpadłych w łatwe odpowiedzi*
(apokalipsa przymierza)

Il sogno pervaso da nomi antichi
dei labirinti da tempo crollati nelle facili risposte
(*apocalisse dell'alleanza*)

Nelle varie dichiarazioni sparse nelle sue poesie, Lipszyc annuncia la morte della verità, la bancarotta delle fedi e misure d'una volta:

*nie trzeba myśleć wiemy że prawda
umarła (...)*
(w kwestii smaku raz jeszcze)

non bisogna ragionare sappiamo che la verità
è morta
(*ancor una volta a proposito del gusto*)

*stara wiara mówiła z pewnością w głosie
da się wyróżnić elementy porządku nadprzyrodzonego*
[to nie tylko mentalne]

la vecchia fede diceva con voce sicura
gli elementi dell'ordine sovranaturale sono distinguibili
[non è un fenomeno solo]

*zjawisko to fakt niewzruszony bez żadnych uczuć prawo
objawienie spotkanie nie wymaga wzruszeń tylko porządku
podporządkowania*
(Dyptyk obłądny albo rozprawka z językiem)

mentale è un fatto impassibile senza sentimenti la legge
l'epifania l'incontro non necessitano commozione solo
subordinazione
(*Dittico folle o la discussione con la lingua*)

«La vecchia fede» – fede nella validità delle idee, nella potenza delle grandi narrazioni – necessitava subordinazione, obbedienza, si basava sulla violenza. Ora che l'antico ordine è crollato, quando è morta quella «fede nelle primissime basi e acidi acetici» (*Dittico folle...*), ci vuole una nuova strategia, un nuovo modo di esistere nel mondo e nella lingua:

te lustra popękały i nie będziemy się mogli
[tłumaczyć iluzję]

(kamera obskóra)

questi specchi si sono spaccati e non potremo
[giustificarci con l'illusione]

(camera obscura)

Con queste parole Lipszyc annuncia la crisi della rappresentazione tradizionale, e poi rileva un'altra fonte del suo atteggiamento: la diffidenza nei confronti della lingua che implica gli schemi mentali, *cliché* con cui sistematizziamo il mondo costruendo le ricette sospette contro il caos onnipotente:

*słowa na zamówienie które podejrzenie łatwo zamawiają
[rzeczywistość podług tej [jednej właściwej recepturki
potrafią spoić rozlatane kawałki świata
(słowa na zamówienie)*

parole a commissione che con sospetta facilità commissionano
[la realtà secondo quell'unica giusta ricetta
che sanno unire pezzi sparsi del mondo
(parole a commissione)

La strategia lirica di Lipszyc si basa sulla convinzione che nessuna parola e nessuna affermazione possano raggiungere la cosiddetta realtà. In questo luogo non è possibile non ricordare la tesi di Baudrillard: non c'è più il reale poiché oramai indistinguibile dalla propria descrizione, interpretazione e rappresentazione. In questo approccio la poesia perde ogni contatto con la realtà, diventa un simulacro di se stessa:

*te obroty są jałowe sprawdzałem to dwa razy nie ma się
[czym denerwować
nikt nie będzie sobie cięż żył ani zmieniał świata jakby
[to było realne
(obroty jałowe)*

questi giri a vuoto verificavo due volte non c'è da agitarsi
nessuno si taglierà le vene né cambierà il mondo come se
[questo fosse reale
(giri a vuoto)

Lipszyc crea quindi una sorta di metalinguaggio autofago: innalza con le parole le costruzioni autoriflessive o – per così dire – «ricorsive» che vanno in ricerca delle regole della propria attività. La lingua stessa detta le leggi dell'opera letteraria. Nell'ambito di un'unica poesia s'incontrano, si scontrano e si cancellano i sensi, il che deve portare a quella «implosione dei sensi e alla metamorfosi in uno stato dell'indifferenziazione universale» descritta da Baudrillard.

Se Lipszyc si dichiara a favore del lato oscuro, diciamo «baudrillardiano» della visione del postmodernismo, a **Grzegorz Jankowicz** (nato nel 1978) è più vicina la visione più luminosa, «lyotardiana». Dai suoi versi traspare un'epidermica gioia dello scrivere libero dalle regole che porta al *mondo della varietà*. La gioia di creare un mondo «testile-testuale».

Le poesie di Jankowicz sono pervase dalla consapevolezza della convenzione, dal senso di letterarietà, concepita però non come artificio, ma come una specie di «forza maggiore» legata strettamente allo stesso fatto di esistere nella lingua. *'Immediatezza', 'espressione della personalità', 'confessionalità'* – afferma Jankowicz in una delle interviste – «sono convenzioni appartenenti alla lingua piuttosto che a 'l'esistenza'. Quest'enumerazione assomiglia un po' alla sfilata delle maschere scolpite nella lingua. In realtà, tutta la letteratura è tale sfilata».

Agnieszka Sobol, interpretando queste poesie, si è avvalsa della categoria Welschiana della «mente trasversale», libera dall'onnipotenza, mente che fa domande invece di dare risposte, che rinuncia alla profondità a favore della superficialità. Jankowicz evidentemente tende a disperdere i sensi invece di generalizzare, in una caccia alle parole concatenate come associazioni staccate vuole esprimere lo scintillare dei momenti di consapevolezza. Tende a «nascondere la profondità – sulla superficie delle cose»:

*Zaczynam się
i kończę
na powierzchni
skóry.
(Upadek fantu)*

Inizio
e finisco
sulla superficie
della pelle
(Caduta del pugno)

Il nostro essere nel mondo è irrimediabilmente mediato dalla lingua: oltre la lingua si estende il mondo dell'inumano, «il cosmo che assedia il nostro giardino di lusso». Pertanto l'uso libero dell'arsenale dei mezzi e convenzioni diventa l'unico modo di sfiorare il Mistero, di raggiungere «l'innominabile e l'invisibile»:

*(...) to ja
wasz nowonarodzony chłopiec kwilący
pełnymi zdaniem.
(Benoni)*

(...) sono io
il vostro figlio neonato che vagisce
con le frasi complete
(Benoni)

Jankowicz ricorre agli svariati linguaggi che agiscono assieme e uno contro l'altro, li coinvolge in un complesso gioco intertestuale. «Può darsi che io sappia rendere la mia lingua abbastanza ospitale da contenere la lingua altrui» – afferma nell'intervista qui citata. «Forse una frase che mi ha intrigato continua a tenermi legato, non lasciando che mi allontani. Ne lascio la traccia nella mia poesia». L'ospitalità ha tuttavia dei limiti: lo scopo è di trovare la propria voce:

(...) Szukam imienia.
Niechaj zmarli poeci. Własnego imienia.
Niechaj zmarli poeci pomogą. Własnej
 Modlitwy.
 (Własna modlitwa)

(...) *Io cerco un nome.*
 Che i poeti morti. *Un proprio nome.*
 Che i poeti morti aiutino. *Una propria*
Preghiera.
 (La propria preghiera)

Per Lipszyc coltivare l'arte del «senso privo di sublime» e della «forma priva di struttura» è l'unico modo di parlare di se stesso e del mondo. È una voce interna a dettare frasi strappate, facendone scaturire l'incongruenza e l'illogicità, «questa voce che detta sempre più veloce fino a fare disperdere le virgolette / coltellini della logica» (*Ascolta*). Jankowicz non si affida esclusivamente al suo *daimonion*: adotta per ogni singola poesia un certo rigore, di carattere quasi matematico, ispirato al gruppo OuLiPo fondato tra gli altri da Queneau, Calvino e Perec. In questo modo propone un complesso gioco di superfici multiple che diventa particolarmente fine nelle poesie corredate di note al testo. Queste note hanno un ruolo completamente diverso da quello svolto nel poema di Eliot: non spiegano nulla. L'autore gioca con le note contro la loro funzionalità. «È un incoraggiamento al lettore che deve aggiungere le proprie parti della poesia, che non deve permettere che la lingua si pietrifica» – spiega Jankowicz. «Grazie a queste note al testo, la lingua si trova in continuo movimento. Ed è proprio questo ciò a cui tengo».

Difficile contraddire le tesi di coloro fra i critici che definiscono la poesia di Lipszyc e Jankowicz «postmoderna», è altrettanto difficile però acconsentire che i «giri a vuoto» della lingua e l'utilizzo della «forma priva di struttura» siano giochi letterari senza alcun valore. Rifiuto delle regole – che secondo Lyotard sono soltanto «mezzi per ingannare, tentare, assicurare, che non lasciano esprimere la 'verità'» – può essere concepito come un gesto radicale dell'umanista desideroso di sfiorare la «verità» attraverso l'illusione dei segni. L'immersione nella lingua, consapevole e totale, lo smarrimento nel linguaggio possono essere interpretati per mezzo delle categorie epistemologiche. Lipszyc si rifà alla metafora borgesiana della mappa:

nadprzyrodzone ręce mapy oplatające
[rzeczywistość jej kopią
 (Dyptyk obłądny albo rozprawka z językiem)

le mani sovranaturali della mappa abbracciano
 [la realtà la sua copia
 (Dittico folle...)

I cartografi di Borges, cercando di creare la mappa ideale, ricoprono tutto l'Impero di una mappa. Secondo Baudrillard questa metafora rispecchia il carattere dei nostri tempi, nei quali «il territorio non precede più la mappa – è la mappa a precedere e a generare il territorio». Se ammettiamo che la conoscenza del mondo avviene soltanto attraverso la lingua, l'esplorazione della lingua diventa atto epistemologico. In altre parole, se la lingua è primaria, mentre l'uomo partecipa solamente a un gioco da essa iniziato – secondo la regola di Derrida: «non sono io a parlare, ma tutto quello di cui parlo parla attraverso me» – la strategia di disintegrare sensi e legami, di fonderli nella materia linguistica può meritare la definizione de «l'iperrealismo», adoperata da Słomczyński a proposito dell'opera di Joyce.

In fin dei conti, perfino la poesia del «senso privo di sublime» e della «forma prova di struttura» è pervasa dalla nostalgia del punto di riferimento non linguistico e del contatto extraverbale:

Kłękam i sęczę bardzo obcy język
 (Lipszyc, *dionizos się wiesz*)

M'inginocchio e succhio la lingua molto straniera
 (Lipszyc, *dioniso s'impicca*)

Stois i czekasz aż opowiem ci o tej całej rekwizytorni
[i moim
mózgu i może wtedy obejrzę się w twojej nagle rozszerzonej
żrenicy
 (Lipszyc, *rozwódzić*)

Stai ferma e aspetti che ti racconti tutto questo deposito
 [attrezzi e il mio
 cervello e forse allora mi vedrò nella tua pupilla
 [improvvisamente
 dilatata
 (Lipszyc, *dissociare*)

2. Archivi di tenebra

Nella poesia di Jarosław Lipszyc si fa percepire la nostalgia de «l'antica fede», dell'ordine dei «labirinti antichi», il bisogno di «affrontare faccia a faccia, e capire». Diverso il caso di **Roman Honet** (nato nel 1974) cui aderirono le etichette del decadente e surrealista: una grazie agli accessori del passato *fin de siècle*, alla topica della morte e del marasma, alla retorica escatologica che espone vecchiaia e squallore; l'altra – per il gioco visionario dell'immaginazione.

Ma Honet va ben oltre. Non solo sacralizza il proprio caos – come Rimbaud – per vedere facilmente una moschea

invece di una fabbrica, ma scopre anche la follia inerente alla lingua stessa. La sua poesia è un inseguire la follia inerente alle parole, follia sulla quale si fonda il nostro concetto del mondo. Vengono frantumate sia la visione del mondo che la frase e l'immagine. Come in quella famosa formula di Foucault: «Liberata dalle regole di saggezza e scienza, l'immagine si riduce alla propria negazione». Tutta l'eredità della cultura, di cui la lingua è portatrice, appare in veste degli «archivi di tenebra», «mescolanza di giardini i sensi». «La lingua liberata, priva di ancoraggio – scrive Jakub Momro – descrive insistentemente alcuni motivi neuroticamente ricorrenti, produzione dell'immaginazione indipendente». Vi ricorrono quindi le frasi bibliche distorte, gli archetipi di luce e tenebra, torri e scettri, Hans Christian Andersen e Rudolf Hess, angeli ed SS. Il soggetto di questa poesia assomiglia a un medium, attraverso il quale scorrono le visioni oscure e surreali. Probabilmente per questo motivo Radosław Kobierski presume «che il poeta abbia scelto il consenso al delirio, data la mancanza della sensazione d'insopportabilità dell'essere. Vi è invece qualcosa di peggio – l'indifferenza»:

(...) *widzisz,
oto liturgia, oto naczynie nocy – niepokalane
narodziny grudnia w tym zdychaniu cierpliwym
jak nauczycielka.*
(Blisko wielkiego mostu)

(...) vedi,
ecco la liturgia ecco il vaso della notte – immacolata
nascita del dicembre in questo crepare paziente
come una maestra.
(Presso un gran ponte)

La sensazione d'insopportabilità dell'essere ha dominato invece la poesia di **Piotr Czerniawski** (nato nel 1976). Le fa da modello Rafał Wojaczek, molte volte peraltro evocato. Come per Wojaczek, il punto di riferimento per Czerniawski è «stato di chiarezza», «rilassamento di tutti i sensi», distacco dalla realtà. Quello stato, identificato da Wojaczek con la follia del secolo, da Czerniawski con la follia della lingua, diventa maledizione dell'individuo che tenta di ritornare nel cerchio della comunità. «Wojaczek cerca di salvarsi dallo stato realmente sperimentato» – le parole con cui Tymoteusz Karpowicz introduceva sulla scena letteraria l'esordiente Wojaczek potrebbero riguardare anche Czerniawski:

*O parabole pasteł Wycięto
ostatnią sosnę Dziecko urodziło
szyszkę*
(*** już wypróbowane)

O parabole pastelli Tagliarono
l'ultimo pino Il bimbo partorì
una pigna
(*** già sperimentato)

La via di ritorno dal mondo dell'immaginazione segnato dalla follia porta attraverso le vie deserte di una città immersa nel buio, attraverso vicoli, bettole e bordelli. Negli appunti amorfi, come estrapolati da un quaderno, ritornano gli stessi luoghi, mentre il balbettio delle enunciazioni giornalistiche («cresce il pericolo delle sette nella società / l'acqua minerale è la piscia dei dinosauri») si mescola con il balbettio delle conversazioni sul tram («ti dico, mi è venuta ieri una diarrea e ho pensato che questo, cazzo, è l'universo»). Alla fine della strada c'è soltanto, e perfino – la poesia pura:

*Nie myślałeś o tym, ale napiszesz, znam cię. Gaszę światło,
[przytulam się, tak*
(Jak co roku, wiosna)

Non ci hai pensato, ma lo scriverai, ti conosco. Spengo
la luce, ti abbraccio, così.
(Come ogni anno, la primavera)

3. Cresce attorno a me quest'assenza

Il punto di partenza è quindi la diagnosi della condizione umana nell'epoca postmoderna, la consapevolezza della letterarietà e del carattere retorico della lingua e dei prodotti linguistici, infine – il senso d'imprigionamento nella materia delle parole che vanno allontanandosi sempre di più dai loro designati. Le reazioni dei poeti sono tuttavia diverse, come diverse sono le loro personalità artistiche. Lipszyc, immergendosi totalmente nell'elemento linguistico, penetra i livelli degli infrasensi per scoprire non tanto il mondo quanto i meccanismi che reggono il nostro percepire il mondo nella sua continua disintegrazione. Jankowicz invita a un complesso gioco testuale, in cui frammenti dei sensi sono solo apparentemente dispersi come «le ossa meticolosamente ordinate dal vento» (***) *mi sdraio su una panca di legno*. Honet smaschera la follia inerente alla lingua, privando le proprie visioni surreali di qualsiasi possibilità d'interpretazione. Czerniawski intraprende il tentativo di rinnovare i legami rotti con la comunità: vuole avvicinarsi a quella «simmetria danneggiata» della città e della psiche umana.

Mateusz Wabik (nato nel 1975) sceglie lo stesso punto di partenza; il senso di dispersione nel momento e di disintegrazione della personalità, la consapevolezza del carattere linguistico del mondo comporta irrita-

zione e amaro disincanto:

*dni jak przypadkowo wrzucane
kamienie do rzeki rozchodzące się
kręgi których nie mogą objąć moje
oczy
(*** dni jak)*

*dzień powinien się zrymować
z poprzednim albo chociaż mieć
odpowiedni akcent w klauzuli
(Pierwszy zawiedziony)*

giorni come pietre gettate
alla rinfusa nel fiume i cerchi
si espandono i miei occhi non riescono a
comprenderli
(*** *giorni come*)

il giorno dovrebbe far rima
al giorno precedente o avere almeno
un accento giusto nella desinenza
(*Il primo disincantato*)

La sopracoscienza linguistica, della quale ho già parlato, il senso d'imprigionamento nella parola prendono nel caso di Wabik la forma del Leitmotiv, ricorrente con una regolarità ossessiva:

*na początku było słowo
później kilka dorzuconych
zbędnych także i te
które teraz są dopisywane
(Dziękuję monsieur Ponge za pewną¹ możliwość)*

all'inizio c'era la parola
dopo altre aggiunte
inutili comprese queste
scritte ora
(*Grazie monsieur Ponge per una certa opportunità*)

La caratteristica più sintomatica di questo atteggiamento artistico è, tuttavia, il bisogno di trascendere la lingua, di rifiutare le parole che «come cenere entrano a manate nella bocca» (*Dicembre, da lontano*). Diversamente da Czerniawski, Wabik non cerca di ritornare alla comunità, «la rete della mano» è per lui una trappola, esattamente come «la rete delle parole». In una serie di scene dalla vita quotidiana egli dimostra il vuoto dei contatti umani, mette il segno d'uguale fra «presenza» ed «estraneità» (*obcowanie* i *obcość*). L'unica speranza è amore:

*cień słów kończy się
na moich wargach
wlepionych w ciebie
(*** cień słów)*

l'ombra delle parole finisce
sulle mie labbra
appiccicate a te
(*** *l'ombra delle parole*)

Così inizia la descrizione d'un fallito tentativo di creare il contatto intimo, non mediato dalle parole – descrizione che si trasforma in un ciclo erotico assai brutale. Ma anche questo tentativo finisce con uno «sprofondamento nel testo», nella letterarietà artificiosa:

*(...) nie bierz mi za złe
że wypijam z ciebie atrament zamiast krwi
może nie jesteś coraz bledsza
ale za to bardziej zabazgrana
(W jak wampir)*

(...) non prendertela con me
perché bevo il tuo inchiostro invece del sangue
forse non sei sempre più pallida
ma più coperta di scarabocchi
(*V come vampiro*)

Alla fine resta la disperazione della mancata espressione, silenzio. «Un foglio / di carta bianco attraverso cui / fuggo» (***) *l'ombra delle parole*.

Marcin Ożóg arriva a diagnosi analoghe: viviamo nell'epoca in cui muoiono le antiche fedi:

*jestem świadkiem, patrzę
jak mnożą się straty w ludziach
w tobie
i we mnie
(furia mówi dobranoc)*

assisto guardo
come crescono perdite umane
in te
in me
(*la furia dice buonanotte*)

Ożóg cataloga «le crescenti perdite umane», vuole dar forma allo smarrimento e all'incolmabile vuoto, descrivere quel «crescere dell'assenza» – assenza dell'assoluto in un essere umano che «da tempo smise di parlare agli déi» (*assassino dei batteri*). L'esistenza della trascendenza non viene messa in dubbio: il profondo esiste, ma velato dalle parole:

*mówię –
słowa / słowa / słowa / sowa / sława / soda
słota / what are the works of Pavel Ota
wrota / przewrotność / żona Lota
(pamięci François Mitteranda)*

*dico –
parole / parole / parole / prole / proditore / plotone
pianeta / what are the works of Pavel Ota
plot / perversa / moglie di Lot
(in memoria di François Mitterand)*

Nell'interpretazione di Edward Balcerzan Andrzej Bursa riteneva non autentica la consapevolezza fatta dalle cre-
denze astratte, pertanto si dichiarava a favore di «una coscienza implicata nei processi somatici» e si nascondeva die-
tro la biologia – in «quell'ultima roccaforte dell'autonomia individuale». Ożóg cerca salvezza dalla falsità della lin-
gua, e la cerca nel dolore. Solo nel dolore egli vede speranza di rompere il circolo vizioso dei segni, di uscire al gioco
di apparenze linguistiche, di «uscire dalla poesia»:

*gdzie
mieszka ból?
gdzie jest jego domek z ogródkiem?
(...)
Heidegger mówi
że język jest domem bycia
(Heidegger, Opera omnia)
ale ból?
Czy z jego okien widać ścianę lasu?
(dom bólu)*

*dove
abita il dolore?
dov'è la sua casetta col giardino?
(...)
Heidegger dice
che la lingua è una casa dell'essere
(Heidegger, Opera omnia)
ma il dolore?
Si vede la parete del bosco dalle sue finestre?
(Casa del dolore)*

La lingua non è più casa dell'essere: in questa battaglia contro la tirannide della lingua la *cicatrice* diventa prova
dell'esistenza, a prescindere dal fatto che i Cechi la chiamino *scoreggia* (*blizna – bździna*). Quel pensare al dolore
non solo fa sì che il poeta ritorni nel mondo reale, ma diventa pure un fondamento per costruire casa comune coi
morti – con i parenti e con la madre alla quale talvolta bisogna «cambiare il sudario». Resta la consapevolezza di non
poter trovare nessun equivalente linguistico al dolore: «nel 1320 / durante la propria incoronazione / Ladislao il Corto
/ ordinò di frustare i bambini / (...) per questo ho interrotto la poesia» (*In memoria di François Mitterand*). Pensare al
dolore come a una casa dell'essere permette anche di fermare il processo di dispersione, di vedere il mondo e se stessi
come una cosa sola:

*(...) nie płoszcie mi ziemi
niech mi nie ucieka spod stóp
niech zostaną gdzie są
obce kraje i obce języki
(*** chciałbym jednak)*

*(...) non spaventatemi la terra
che non mi fugga dal di sotto i piedi
che rimangano laddove sono
paesi stranieri e lingue straniere
(*** eppur vorrei)*

4. Il traguardo è dentro

Dentro? Vuol dire – dove? Dentro di me – risponde **Maria Cyranowicz** (nata nel 1974). Dentro di me, nelle mie
budella. All'inizio di me, nella mia infanzia. Lo dichiara con forza nella prima poesia del suo primo volume:

*stworzono mnie do małych śmiesznie małych rzeczy
małych rozmiarów ubrań i numerów obuwia
(Stworzono mnie do małych)*

*fui creata per le cose piccole e ridicole
per piccoli vestiti e piccole scarpe
(fui creata per piccoli)*

Cyranowicz riesce a superare la stessa consapevolezza che paralizza gli altri poeti: consapevolezza della lingua.
Crea un'arcadia dell'infanzia, visioni della sua epoca geniale, non mitologizzandola: la raggiunge attraverso lo «spro-
fondamento nel proprio corpo», scegliendo il corpo, appunto, «come punto d'arrivo in se stessa»:

*cel jest w środku w środku wnętrzości
we wnętrzościach ciepło w ciepłe krew
we krwi ruch w ruchu zmienność
(epoka geni(t)alna)*

*il traguardo è dentro dentro le budella
nelle budella il caldo nel caldo il sangue
nel sangue il moto nel moto il cambio
(epoca geni(t)ale)*

La sua poesia è una storia della metamorfosi di una ragazza in una donna e, allo stesso tempo, storia del non abituarsi al mondo degli adulti, o piuttosto – dei «bambini di noncuranza speciale che fingono di sapere le regole del gioco» (*ventidue*). Dal passato non c'è ritorno:

*stamtąd nie można wrócić
tam się zostaje na zawsze
opuszczonym do zewnątrz
(pogrzeb)*

da lì non c'è ritorno
lì si rimane per sempre
fuori
(*il funerale*)

Come per Marcin Ożóg, tranne il corpo tutto è fallace – soprattutto la lingua. La prospettiva ristretta, l'ego rimpicciolito fino alle dimensioni d'un bambino si esprime attraverso una «demolizione della lingua»:

*skoro można leżeć po co trzeba wstawać
można rozkładać na podłodze dziwne części
mowy garderoby i ciała
(*** skoro można leżeć)*

se si può star stesi perché alzarsi
si può disporre sul pavimento quelle strane parti
del discorso guardaroba e corpo
(*** *se si può star stesi*)

Giochi di parole assomigliano a delle infantili prove della lingua – le alterazioni studiate, lapsus, cambiamenti, associazioni fonetiche, ecolalie – alle loro basi si fa sentire il bisogno di svelare il carattere artificiale della lingua che può essere al massimo lo strumento utile d'un ricercato gioco:

*zamiast tortu tortury
(...)fīga ze smakiem nici
z nieba na ścianie miazga
zamiast szydelek skrzyderstwo
(zamiast)*

invece di torta torture
(...) fico secchio nullo
dal cielo sulla parete polpa
invece di schermo lo schermo
(*invece*)

Lo stesso atto di scrivere ha potere catartico: alterando appositamente qualche parola o ripetendola più volte il bambino scopre nella lingua le risorse dello humour e, allo stesso tempo, si accorge che la lingua non aderisce al mondo. Per la Cyranowicz il moto della lingua rende «il moto del sangue» – questa strategia del falsamente ingenuo rapporto con la lingua le permette di superare l'artificialità implicita alla letteratura e di raggiungere se stessa, permette di «scrivere solo nel buio o con le mani sull'aria» (*'stostasto*).

Contrariamente alla strategia della 'bambinaggine' consapevole di se stessa, la proposta di **Tadeusz Dąbrowski** (nato nel 1979) sembra una soluzione troppo facile e troppo pericolosa. Dąbrowski ripropone la rielaborata formula della 'nuova privacy' e della 'lirica di confessione': cerca la salvezza dal falso della lingua nei contatti intimi, nelle prove materiali della vicinanza:

*(...) nie mówię
nic cokolwiek powiem przestaniesz być ostra
(*** Mamy siebie)*

(...) non dico
niente qualsiasi cosa dica smetterai di essere acuta
(*** *abbiamo l'un l'altro*)

*Wiesz że istnieje tylko
Kiedy na mnie patrzysz.
(*** Wiesz że istnieje)*

Sai che esisto solo
Quando mi guardi
(*** *Sai che esisto*)

Dąbrowski contrappone la città – spazio della solitudine – alla propria camera, il linguaggio straniante della stampa al sussurro delle parole d'amore. Questa poesia spira la certezza che l'unico modo di uscire dal gioco di apparenze linguistiche è cercare una vicinanza, un'intimità non falsata dalle parole, trattare la poesia come «documentazione dei sentimenti» (definizione di Józef Baran):

*umiem tylko uciekać –
mówiłaś a ja mówiłem
«uciekaj w moją stronę»
(wielkie rzeczy)*

so solo fuggire –
dicevi mentre dicevo
fuggi verso di me
(*grandi cose*)

Sono stati fatti svariati tentativi di descrizione della giovane poesia. Si sottolineava la sua immersione nei media e

nella cultura di massa, la consapevolezza di vivere in un mondo diluito (Marian Stala), la vastità delle sue ispirazioni e la varietà delle convenzioni (Wojtek Wróbel). Igor Stokfiszewski ha proposto un approccio a questa poesia in base alle antinomie fra le tendenze moderniste (tecniche delle avanguardie irrazionali) e quelle postmoderniste (metatestualità, intertestualità, decostruzione d'ogni discorso ecc.).

Penso che la caratteristica più rilevante della giovane poesia – mi permetto di ribadirlo – sia la consapevolezza della letterarietà e del carattere retorico implicito ai prodotti linguistici, il maggior interesse per la materia poetica – insomma, la piena immersione nella lingua. Ecco il «grado zero» di questa poesia. Iniziando dal punto di partenza comune, ogni poeta prende la propria strada, cerca la «propria preghiera». Il proprio modo di uscire dalla parola.

Traduzione di Grzegorz Franczak

NOTE

¹ Questo traspare dalle dichiarazioni degli stessi poeti. «La poesia sta nella lingua. È sulla lingua che c'è da lavorare» (Bartosz Muszyński); «Dapprima c'è l'ispirazione della lingua, poi l'espiazione della stessa sotto la forma d'una poesia» (Grzegorz Jankowicz); «e comincio come al solito dalla lingua messa / lentamente in avanti / sulle posizioni del principio principale» (Jarosław Lipszyc); «ti sei lasciato provocare, ti coinvolge la scrittura» (Paweł Lekszycki); «soffro cronicamente di parola» (Agnieszka Wolny); «tutto è / come

se fosse già scritto» (Klara Nowakowska); «nelle parole c'è tutto, perciò tutto quello che ho rendo nelle parole» (Leon Koperek); e infine una ricetta ironica di Przemysław Rojek: «Prendi un brano del testo altrui, cancella ogni seconda parola, sostituisci le parole restanti con dei sinonimi lontani. Se te la senti, inserisci nel testo la citazioncina da Borges o Nabokov. Distribuisci tutto in versi impari (...). Le librerie offrono cose ben peggiori».

THE INFLUENCE OF THE WORLD OF FANTASY ON SHAKESPEARE'S AND SŁOWACKI'S CHARACTERS' PSYCHOLOGICAL PORTRAITS

di Andrzej Cirocki

Zofia Stefanowska (1955:331-364) says that the central idea of Shakespeare's and Słowacki's works is echoed in Mickiewicz's motto which reads that the faith in the influence of the invisible and immaterial world on people's thoughts and actions is the chief idea of their works.

This idea is exemplified by apparitions, ghosts, Weird Sisters, angels which are visible and audible and take part in *Balladyna*, *Macbeth* and *Lilla Weneda*. The fantasy world which is established according to popular beliefs as well as Christianity plays a great part in the selected works. Moreover, both poets hoped that in popular convictions, under the cover of superstition, a real knowledge of invisible powers governing the world could probably be tracked down.

It is certain that Shakespeare and Słowacki did not introduce ghosts, voices from the other world and the evil and good powers to prove the diversity of their imagination. Apparitions and Weird Sisters, voices bordering on superstition as ghosts at the feast in *Macbeth*'s and *Balladyna*'s courts and Weird Sisters who take possession of both *Macbeth*'s and *Balladyna*'s souls were established according to primitive popular beliefs. They constitute only stage manifestations of the invisible world and suggest ambiguity and uncertainty.



Picture 5. *Weird Sisters while practising witchcraft.*
Painted by George Craig.

As Zofia Stefanowska (1955:331-364) notes, Słowacki inherited from his ancestors a conviction that there was law and order in the world. He was brought up to believe that the world was ordered but the essence of the harmony was hidden from the eyes which tended to grasp only the surface of phenomena. Only when one was able to show the system of invisible relations between 'the world of things' and 'the world of spirit', would he comprehend the true principle of the cosmic order.

Therefore, *Macbeth*, *Balladyna*, *King Lear* and *Lilla Weneda* take issue with the idea of the ordered world. They try to understand the higher and spiritual order in which there is an answer to the question about the sense of suffering of man or a whole nation. The answer is embraced in the world full of moral values and one whose core meaning is the fight between good and evil powers. Every feeling, every decision and every human deed counts in this fight whereas gentle states of consciousness or thoughts hidden in recesses of our soul are vital and turn the scale of fate. Nothing is lost and nothing is created without any cause since the world is a moral order. To understand this, one must notice the system of spiritual relations which make all the other phenomena arrange themselves in a consistent whole. Never is man really solitary, he is always under the influence of supernatural creatures which arrange the invisible network of cause and effect. One element of the cosmic fight between good and evil is a constant exchange of values between the visible and invisible worlds. Thus, it is a fight which is restricted neither by time nor by space: man lives in the past by memories and in the future by premonition. But the final choice depends on man: he is responsible for his own defeat; his merit is victory over himself.

With regard to *Macbeth*, he is responsible for his own defeat, for he allows himself to be subjected to Weird Sisters. They begin to direct his life and make him the victim of their prophecies and promises. Having heard all of them, *Macbeth* begins to consider how to achieve the aims as quickly as possible. Then, he starts to think about the murder which he describes in the following manner:

If it were done, when 'tis done, then 't were well
It were done quickly: if th' assassination
could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success; that but this blow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time, -
We'd jump the life to come. - But in these cases,
We still have judgement here; that we but teach
Bloody instructions, which, being taught, return
To plague th' inventor: this even-handed justice
Commends th' ingredients of our poison'd chalice
To our own lips.

(*Macbeth*, 1.7.1-12)

Macbeth realises that the crime he intends to commit is a heinous one. Despite the fact that he is determined to do it, some voices of conscience try to prevent him from performing the plan, for he owes him security. Duncan is his King and a relative. Moreover, Macbeth is aware of being punished for his deed and therefore he mentions 'the poisoned chalice'. Despite his willingness to kill Duncan, Macbeth is not sure whether they, he and his wife, will manage to achieve the final aim. When Macbeth says:

If we should fail,
(*Macbeth*, 1.7.59)

we have a chance to see his weak nature and vulnerability. His wife, however, wants to help him and makes him understand that her feminine nature is much stronger. For instance,

What beast was't then,
That made you break this enterprise to me?
When you durst do it, then you were a man;
And, to be more than what you were, you would
Be so much more the man. Nor time, nor place,
Did then adhere, and yet you would make both:
They have made themselves, and that their fitness now
Does unmake you. I have given suck, and know
How tender't is to love the babe that milks me:
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
And dash'd the brains out, had I so sworn as you
Have done to this.

(*Macbeth*, 1.7.47-59)

These words are very strong and aim to convince Macbeth that he is able to carry out their plan. However, having committed the murder, Macbeth is not psychologically strong enough to return to his own apartment and to smear the sleeping chamber - servants with blood. Immediately, after his deed Macbeth feels remorse which will be present till the moment of the last of his visions.

Seeing that all the noble values of Macbeth such as courage, bravery and good fame have to be denied, the

readers are filled with compassion. In the course of events this compassion does grow, especially when Macbeth is distressed by discord and qualms of conscience arousing out of the realisation of his own heinous behaviour. The conflict between the gloomy side of his nature and very vulnerable consciousness lasts till the end of his days.

As J. Sokołowska (1971:180-189) notes, the basis of Shakespeare and Słowacki's concept of human nature is grounded on the conviction that man's nature is defined by his deeds, behaviour, decisions and the choices he makes. Moreover, they define the person's character and all the changes that take place there. Yet they shape characters' fate who possess a very essential feature - free will.

Macbeth was also free. The prophecy announcing his future kingship:

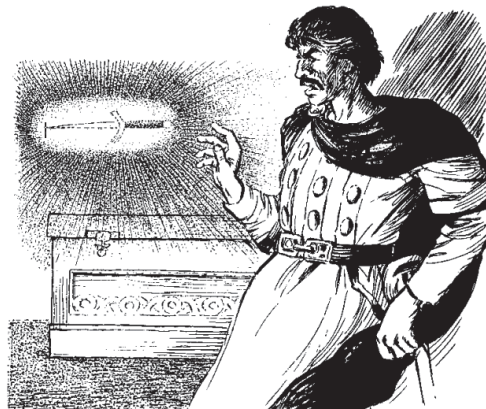
All hail, Macbeth! that shalt be king hereafter.
(*Macbeth*, 1.3.50)

restricted it only apparently. Yet Macbeth did not have to yield to this prophecy considering that Banquo warned him against the devilish trap.

J. Kott (1965:116) observes that Shakespeare's creativeness is characterised by a deep knowledge of human nature, which can be clearly seen in the case of its abnormal and pathological states. Macbeth, living in constant tension and stress is susceptible to such states. When he suffers from extreme emotional burden, he experiences lucid intervals in the shape of hallucinations.

Before killing Duncan, Macbeth experiences visual hallucinations and sees a non-existent dagger, on the blade of which there is blood:

I see thee still;
And on thy blade, and dudgeon, gouts of blood,
(*Macbeth*, 2.1.45-46)



Picture 6. *The bloody dagger.*
Painted by George Craig.

Having committed the crime, he undergoes auditory hallucinations and hears a loud voice announcing his loss of dreams. Although no-one and nothing says about it any

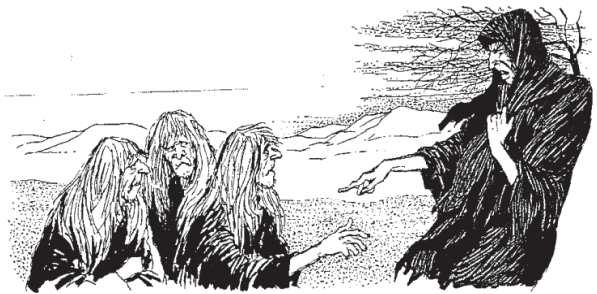
more, sleeplessness caused by the nervous breakdown seems to be the probable consequence of the cruel deed. Being the victim of the devilish trap, Macbeth is completely subjected to Weird Sisters who, by means of clever hints, promises and proposals, make him cloud his mind. As a result of all the promises and at Weird Sisters' constant instigation, Macbeth loses control over himself and the touch with the real world. The fantasy characters make him become a member of a new dimension, which is revealed by his behaviour and madness. It is the fantasy characters who introduce disorder and chaos in the world. Moreover, by their clever actions, the fantasy characters mean to set people at variance with nature and existing order of the world.

Similarly, Lady Macbeth's genuinely pathological state of mind appears in one of the most impressive scenes of the tragedy, known as the sleepwalking scene, i.e. walking and performing certain tasks while sleeping. Different symptoms of the somnambulism have been presented so carefully that it is not difficult to make a diagnosis today. When the readers happen to flip through *Nowoczesna psychiatria kliniczna* by Noyes and Kolb (1969:458) and study a few courses of treatment, they may arrive at a conclusion that Lady Macbeth suffers from claustrophobia, automatism of movements (washing hands), optical hallucinations (bloody stains) and olfactory hallucinations (the smell of blood). Thus, Shakespeare presented here the escape from reality to raving by the elimination of the conscious part of her personality. Soon, the period of suffering comes to an end and Lady Macbeth kills herself but it is not certain whether she did it in illness or perhaps she made a final decision of escape having recovered consciousness.

It is difficult to talk about the influence of the Weird Sisters on Lady Macbeth since she has never seen them. Thus, in contrast to Macbeth, one cannot ascribe her madness to the direct effect of their activity. But, it is known that Macbeth wrote a letter to his wife in which he told her about his meeting with the Weird Sisters. Having read the letter, Lady Macbeth undergoes a change, due to which her inside turns out to be a nest of evil powers and lust for authority. Thus, the reader may note that the letter had a similar effect on Lady Macbeth as the meeting with Weird Sisters in the case of Macbeth. As Maciejewski (1967: 222-223) notes, never is man really solitary. He is always under the influence of supernatural creatures which remain invisible to us. Both poets seem to be fascinated by people stricken with insanity. Of course, they did not treat insanity as a kind of mental disease. Quite the contrary, they treated insanity as a gift and a characteristic favouritism owing to which people could become convinced that there was another dimension of existence and yet that the world possessed its own soul. Thus, insane people (Balladyna, Macbeth and Lady Macbeth) were the privileged ones. Although they suffered a lot, they had an opportunity to be associated with the metaphysical world. Moreover, becoming a member of a completely different dimension, they received new, much

deeper and richer lives, which was the reward for their constant suffering.

The three mysterious creatures, which hindered Macbeth's and Banquo's way not far from Forres still arouse readers' or viewers' curiosity. For some, Weird Sisters were only the embodiment of lower states of our psyche, projections of characters' thoughts or unimportant show decorations. However, Romantic poets, fascinated by the women's strangeness, decided to treat them as real characters. The Weird Sisters are characters who really exist, act and disappear. Moreover, they also harm people and cause thunderstorms by means of winds. Furthermore, as J. Komorowski (1995:69) observes, their power is not unlimited because they are subjected to Hecate and even more powerful rulers.



Picture 7. *Weird Sisters and Hecate.*
Painted by George Craig.

Holinshed used another name for the Weird Sisters, namely elves and fairies. In the tragedy the very notion appears in the scene where Hecate tells the hags to dance around like 'elves and fairies' (4.1.42). At first elves were treated as people and angels, that is, creatures who were very friendly, full of dignity and splendour. Nevertheless, in the Elizabethan period they were considered to be devils dwelling on earth. The fear of women who were submitted to Devil and caused harm to people was widespread in the Renaissance. Many scientific books and folk stories tackled the problem of poor women who were made responsible for all the real and imaginary evil deeds and promises. All the prophecies and promises about future told Macbeth by the Weird Sisters come from this source. As J. Komorowski (1995:68) observes, the devil was able to foretell the future through his earthly servants, that is, the Weird Sisters. Sometimes, he told the truth while foretelling the future but mostly he aimed at deluding and bringing man to ruin.

As F. Mahon (1961:46-52) notes, incredible things happen in the world of Shakespeare's works. Knowing that Słowacki followed Shakespeare, we can say that almost all the phenomena referred to by Mahon concern both playwrights. Thus, mysterious ghosts fly in the hazy glow over the surface of the lakes, ghosts arrive from different worlds to haunt and punish people. People change into trees (Grabiec is changed into a willow), even flow-



Picture 8. *Weird Sister as an earthly servant.*
Painted by George Craig.

ers and fruit have some magic power. Ghosts, demons, apparitions, hags, fairies and elves appear accompanied by dreadful gales, roars of rough lakes, in the moonlight or in the early morning mist. They appear in the most gloomy, overcast and gruesome places such as deep lakes, dark forests, freely meandering brooks and the ruins of old castles. Once they arrive, they happen to be cruel, evil and even blood-thirsty. Rarely do they strive for people's favours and when they are spurned, their revenge becomes savoury.

As it can be seen, the Fantasy worlds seem to be similar and in some cases twin in their appearance. Moreover, both playwrights make use of them in order to introduce the element of fantasy into them. Yet the fantasy worlds tend to form a new reality whose invisible dwellers affect the real world characters. Also, both playwrights decided to choose the fantasy world as a kind of setting for the action of their stories. In this way, Shakespeare and Słowacki stressed the popular elements and concentrated on medieval superstitions. Secondly, all the images of the fantasy world evoke feelings of the mysterious and of the unknown and they agreed with contemporary opinions about what is beautiful and sublime on the one hand and what is threatening and uncertain on the other.

As P. Sisson (1986:70-72) observes, the reader of Shakespeare could talk endlessly about the world of threat, for it is a fascinating and unique reality. It constitutes something really magnificent for people who are susceptible to the fantasy, magic and witchcraft, albeit it threatens. The reader has an opportunity to gain the experience of something that is intangible and unbelievable.

The supernatural or fantasy world has many dwellers. Apart from Hecate and the Weird Sisters there are two demons or familiars: Grey - Malkin and Paddock which are believed to have magical and first of all evil powers of evil powers. Some other familiars are: an owl, a raven, a wolf, a bat, a toad and some snakes. Yet Shakespeare and Słowacki never criticise the existence of creatures coming from a different world. On the contrary, both poets treat them as the inevitable part of the world of their plays.

Ghosts such as salamanders, sylphs and gnomes have their origins in angels. They were bodiless and yet much more powerful than men. They strove for immortality which could only be achieved by a marriage with man. This can be a good explanation of Goplana's deep and passionate love to Grabiec. In spite of all these ghosts descending from heaven there is also a hell which has been formed according to popular beliefs. This hell has also its dwellers; for example, there are some horses which appear at Chochlik's call:

Cztery konie piękne,
Czarne – księżycowymi wierzgają podkowy;
I wóz na ciebie czeka Mefistofelowy;
Ale nie mów Goplanie

Four fine horses at your service... black ones
To kick up their moon-shaped hooves.
And Mephisto's own carriage waiting for you,
But do not tell Goplana...
(*Balladyna*, 3.4.663-666)

Moreover, Chochlik used to treat Grabiec to tobacco 'from Lucifer' and as an imp changed into a black dog. Also, Goplana - 'Lucifer's wife' did not forget the hell and called the magic powers of hell to help her to transform Grabiec:

Czuwajcie nad sennym,
Ja czary piekiel zamówię.

Watch over him as he sleeps.
I, meanwhile, will summon all the charms of hell.
(*Balladyna*, 3.4.555-556)

Yet it was Goplana who talked about her servants who were represented by sylphs, devils and angels:

Więc rozesałam sylfy...

So I have dispatched my Sylphs
(*Balladyna*, 1.2.565)

Diabliki!
Lećcie u zorzy,

Devils! what ho!
Fly you to the dawn,
(*Balladyna*, 3.4.522-524)

Chodźcie mnie uściskać, aniołki,
Bo Goplana na wieki wam znika

Come, my angels! Come and embrace me!
Embrace me in farewell. For Goplana is leaving you
Forever.
(*Balladyna*, 5.1.23-24)



Picture 9. *Goplana is waking up.*
Painted by T. Pilecki.

This comic context makes hell mythical and facetious. Nymphs used to be presented as creatures who were dangerous to men. Słowacki, however, chose a different concept, namely, nymphs took the form of girls who expressed ethical order. Goplana's light-heartedness seemed to be the echo of a harmonious relationship between nature and history which was to reign in prehistoric times. The order, unfortunately, was broken by man who committed the sin of murder.

Goplana's guilt and consequently her punishment came into being when she combined her life with the life of man and was seized with human passions. Her efforts to restore the unshaken harmony turned out to be unsuccessful. But flying away, being chased away and punished by God, she remembered to punish the criminal:

Lecz nad mury gnieźnieńskimi leczę,
Zaśpiewam smutne pożegnanie ziemi.

ABSTRACT

This article aims to tackle the problem of the influence of the world of fantasy on Shakespeare's and Słowacki's characters' psychological portraits. The relationship is significant but before presenting it I would like to show what the role of the world of fantasy is and then, how it refers to and influences characters' psychological portraits.

The world of fantasy plays a great role in the selected works as, first of all, it creates a new reality which convinces people that there is another dimension of existence and yet that the world possesses its own soul. Some members of the world of fantasy appear to ordinary mortals and foretell their future (*Macbeth*) and others bring people to ruin. Sometimes, some members happen to intertwine their existence with the life of man and are even seized

And as we fly together above Gniezno's towers,
I will sing my sad song of farewell to the earth.
(*Balladyna*, 5.1.68-69)

Goplana's farewell took the form of a sinister cloud which cast away up in the sky produced the avenging thunderbolt.

As G. Sinko (1970:28) notes, both *Balladyna* and *Macbeth* feel remorse which does not allow them to sleep peacefully. At the beginning qualms of conscience arouse a feeling of fear and uncertainty since *Balladyna* and *Macbeth* are afraid of the external spot known as the indelible stain. What is more, both characters find the cause of their inner fear; in the case of *Balladyna* it is Hermit and all the visits she has paid to him whereas *Macbeth* is scared by the Weird Sisters who were responsible for telling him what would happen in the future. The dialogue with conscience leading to the truth, reuniting the split personality into one whole and also the necessity for changing social roles contributes to all the modifications in the personality of both *Balladyna* and *Macbeth*. Therefore, *Balladyna* tries to keep up appearances of virtue. The peasant girl learns courtly manners and also learns how to become a real lady. This social promotion of *Balladyna* is connected with hiding all traces of the past. And here *Balladyna* seems to retreat from her family and friends. Her mother becomes a kind of burden for her because she cannot remove all the features of humble birth.

Słowacki managed to take advantage of Shakespeare's idea of the magic world, which is very fallacious. Moreover, this erroneousness becomes irrevocable and sinister in consequence. The supernatural powers of Słowacki's works cannot prevent *Balladyna* from meeting Grabiec at night but they are able to make others undergo a metamorphosis (Grabiec was changed into a willow). One encounters here similarity with Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* where Bottom is equipped with a donkey's head.

with human passions (*Balladyna* and *A Midsummer Night's Dream*). Moreover, as Weintraub (1977:227) observes, all the mysterious characters introduce the feeling of threat and yet make all the tragedies more mythical.

By occasional meetings, the members of the mysterious world tend to leave some kind of stain on the characters' psyche, which makes them suffer and deprives them of sleep, calmness, prudence, caution and self-control. Moreover, contact with the mythical world makes the characters' see various strange objects, hear loud voices and undergo hallucinations. Yet the mythical characters appear to witness various events, which should remain invisible, and do everything to reveal all the secret actions which contributed to the deaths of many innocent people. The dwellers of the world of fan-

tasy make the truth come out and at the same time contribute to the fall of the characters who, having committed heinous crimes, suffer from constant tension, stress and emotional burden.

All the fantasy characters and the presentation of the fantasy world enlarge the spatial and temporal nature of the selected works. Moreover, the world of fantasy in the selected works defies the order of the world. The fantasy characters perform various actions which thwart people's plans. It is they, as S. Makowski (1981:130) notes, that create unusual types of love (Kirkor's love to Alina and Balladyna and Goplana's love to Grabiec parallel to Titania and Bottom) and characters' amazing states (Lady Macbeth, Macbeth, Balladyna). Yet the fantasy characters govern the supernatural powers: for instance, the lightning which strikes and kills Balladyna.

All the characters coming from different worlds as well as wonderful transformations of characters, all aspects of 'higher' justice in which ordinary people believed so much are presented as if genuine. Therefore, the reader is made to reject his own reality and is obliged to give in to illusion. According to Neoplatonism, man exists on the border between the spiritual and material world. There is some kind of spiritual existence (*mundus intelligibilis*) above man and on top of this existence there is a mysterious and unknowable being whose characteristic feature is a complete unity. This being has its own servants, namely, ghosts and apparitions that act on its orders and instructions. Therefore, while reading, the reader begins to believe that the world of fantasy is real and hence he can neither doubt the great power of the magic objects nor can he question the existence of ghosts, Weird Sisters and fairies. Thus, the influence of the world of fantasy and its dwellers makes the characters haunted, have visions and undergo hallucinations. The fantasy characters also create the atmosphere of uncertainty, fear and threat. Finally, they happen to drive some characters crazy.

The fantasy world provides the reader with unusual emo-

tions, brings about strange topics which tackle the problems of evil and irony of fate which doom the noble characters and promote the most treacherous ones. Therefore, as Sawrymowicz (1972:25-26) observes fantasy arouses metaphysical uneasiness which consequently becomes a thirst for a quest for a deeper meaning of life.

Shakespeare and Słowacki have many things in common in their treatment of the supernatural worlds. First, their fantasy worlds are very similar to each other, for both playwrights show a conviction that despite tangible reality there is another and a completely different dimension of existence. This unknown dimension of existence is inhabited by ghosts, apparitions and witches and it is they that allow readers to have some experience with spheres of extraordinariness and strangeness. Yet Shakespeare's and Słowacki's worlds are much complex, richer in metaphysical plan and confidence in things functioning beyond intellect than those of their contemporaries.

The fantasy worlds and their characters in Shakespeare's and Słowacki's works affect real life characters. Therefore, real life characters undergo transformations both negative and positive and fall into extreme emotional states, for instance, from love to hatred or from weakness to extreme strength. As a result of the influence of the fantasy world they become more complex and possess very rich psychological nature.

Shakespeare's and Słowacki's characters prove that every man is only a prisoner of his own passions. This is true to some extent, for man seeks justification for his vile actions: he does not ascribe evil to his mean nature but to external reality. Thus, Weird Sisters, ghosts and devils symbolise evil for real life characters. All the fantasy characters of Shakespeare and Słowacki tend to delude man with numerous impossible promises and prophecies. And only one fulfilled promise (*Macbeth*) is sufficient for man to believe that he does not decide about his life but he is a puppet governed by higher metaphysical powers.

BIBLIOGRAPHY

Adamczyk, M., 1993. *Starożytność-Oświecenie*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa.

Berry, R., 1978. *The Shakespearean metaphor*. The Bowering Press. Plymouth.

Chrząstkowska, B., 1974. *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa.

Clemen, W.H., 1966. *The Development of Shakespeare's Imagery*. Harvard University Press, Cambridge. Massachusetts.

Evans, I., 1959. *The Language of Shakespeare's plays*. Methuen & CO. LTD., London.

Głowiński, M., 1975. *Zarys teorii literatury*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa.

Inglot, M., 1984. «Juliusz Słowacki-*'Balladyna'*». Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław.

Kleiner, J., 1948. «Wstęp» do: J. Słowacki, *Balladyna*. Biblioteka Narodowa, S.1, nr 51. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław.

Komorowski, J., 1995. «*Macbeth*» Williama Shakespeare'a. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa.

Kopaliński, W., 1990. *Słownik symboli*. Wiedza Powszechna. Warszawa.

Kott, J., 1965. *Szekspir współczesny*. Wydawnictwo Literackie. Kraków.

Krzyżanowska, Z., 1952. *Listy do matki*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław.

Leech, R., 1989. *Nature in Shakespeare's works*. Longman. New York.

Maciejewski, J., 1967. «*'Balladyna'* czyli świat przez pryzma przepuszczonego», in *Trzy szkice romantyczne*. Wydawnictwo Poznańskie. Poznań.

Mahon, F., 1961. *A History of Literary Criticism in the English Renaissance*. Harvester. Brighton.

Makowski, S., 1981. «*'Balladyna'* Juliusza Słowackiego». Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa.

McElroy, B., 1973. *Shakespeare's Mature Tragedies*. Princeton University Press. New Jersey.

Morrell, P.S., 1964. *The wind and the trees*. Nelson. Hong Kong.

Noyes, A.P., and Kolb, L.C., 1969. *Nowoczesna psychiatria kliniczna*. Warszawa.

Palacz, R., 1987. *Klasyki filozofii*. Krajowa Agencja Wydawnicza. Warszawa.

Sawrymowicz, E., 1972. *Balladyna. Tragedia w pięciu aktach*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław.

Schlegel, A.W., 1976. No other specifications given.

Shakespeare, W., 1980. *King Lear*. Edited by K. Muir. (Arden Shakespeare edition). London- New York: Methuen.

Shakespeare, W., 1980. *Macbeth*. Edited by K. Muir. (Arden Shakespeare edition). London- New York: Methuen.

Sinko, G., 1970. «Wstęp» do: W. Szekspir, *Makbet*. Nasza Biblioteka. Wrocław.

Sisson, P., 1986. *Studies in Sixteenth-century Imagery*. Harvester. Brighton.

Słowacki, J., 1960. *Balladyna*. Edited by A.P. Coleman and M.M. Coleman. Alliance College Publications Cambridge Springs. Pennsylvania. English translation by Marion Moore Coleman with Walter Twardowski Jr.

Słowacki, J., 1954. *Lilla Weneda*. Opracował E. Sawrymowicz. Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wrocław.

Sokołowska, J., 1971. *Spory o barok*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa.

Spencer, H., 1987. *The theory of nature*. University Press. Toronto.

Stefanowska, Z., 1955. *Adam Mickiewicz: Dzieła, Utwory dramatyczne*. Spółdzielnia Wydawnicza «Czytelnik». Warszawa.

Summers, D., 1995. *Longman Dictionary of Contemporary Eng-*

lish. Longman. Great Britain.

Weintraub, W., 1970. «'Balladyna' czyli zabawa w Szekspira». *Pamiętnik Literacki*. Z.4.

Weintarub, W., 1977. *Od Reja do Boya*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa.

Zaleski, W., 1955. *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. Lwów. In Juliusz Słowacki: *Balladyna*. Oprac. i wstęp: W. Kubacki. Warszawa.

Zbierski, H., 1988. *William Shakespeare*. Wiedza Powszechna. Warszawa.

Zgorzelski, A., 1983. *Dramat: Między literaturą a teatrem*. Gdańskie Towarzystwo Naukowe. Gdańsk.

ILLUSTRATIONS

5. *Weird Sisters while practising witchcraft*. Drawn by George Craig. In Roderick Wilson. 1986. *Macbeth*. Macmillan. Hong Kong.

6. *The bloody dagger*. Drawn by George Craig. In Roderick Wilson. 1986. *Macbeth*. Macmillan. Hong Kong.

7. *Weird Sisters and Hecate*. Drawn by George Craig. In Roderick Wilson. 1986. *Macbeth*. Macmillan. Hong Kong.

8. *Weird Sister as an earthly servant*. Drawn by George Craig. In Roderick Wilson. 1986. *Macbeth*. Macmillan. Hong Kong.

9. *Goplana is waking up*. Painted by T. Pilecki. In Stanisław Makowski. 1987. *Balladyna Juliusza Słowackiego*. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. Warszawa.

PER UNA STILISTICA ESSENZIALE: L'ULTIMO LUZI

di Michela Landi

LUZI

Dedichiamo alla memoria di Mario Luzi questo saggio, frutto di una lezione che Michela Landi ha tenuto sullo stile delle sue opere più recenti per il corso 2005 di scrittura creativa di Semicerchio. È un atto di rinnovato amore e si iscrive nella lunga attenzione che la rivista ha sempre prestato al Maestro scomparso, nel solco di un rapporto iniziato molti anni fa, quando Luzi ci aiutava a selezionare le poesie da pubblicare e ci consigliava sul tema monografico, per continuare con le diverse lezioni – memorabile quella su L'endecasillabo – da lui tenute ai nostri corsi (e poi confluite nei capitoli di Lezioni di poesia, uscito per Le Lettere nel 2000), la partecipazione ai convegni su Bibbia e poesia (in un indimenticabile trio con Bigongiari e Macrì di cui abbiamo trascritto i testi in La Scrittura infinita. Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea, Olschki 1999), la poesia presentata per la grande lettura collettiva contro la bomba dei Georgofili e la collaborazione ad altre iniziative della rivista. Anche su queste pagine sono uscite più volte recensioni e ricerche sulla sua opera, specialmente in relazione con la poesia estera. Continueremo a studiarne i versi e coltivarne la memoria come quella di un maestro, la cui parola – scritta o pronunciata – creava in noi, vicini, una profondità spirituale che nessun altro autore italiano del suo tempo ha saputo comunicarci. F.S.

La gravità trascendentale del dettato luziano intimidisce, *a fortiori*, coloro che si apprestano a trattarlo a partire dalla sua 'immanenza' scritturale. Tale disagio può essere ascritto a quella dualità inveterata tra opera e testo – mente e corpo – che genera presupposti idealistici da un lato, materialistici dall'altro. Aleggiasse spesso, intorno allo studio delle forme, l'idea di una irriverenza, o peggio, di una profanazione della metafisica dell'opera e dei sommi, quanto imperscrutabili, intenti autoriali. Il che fa proliferare, accanto al biografismo congetturale, suggestive quanto soggettive parafrasi dei contenuti. Più motivate, nel caso specifico di Luzi, dal carisma sovrastante della persona che non da quello, criptico – quanto lucido in profondità – della scrittura. Il superamento della dicotomia opera-testo e l'affermazione di uno spirito di continuità e immanenza del pensiero nella sua fenomenicità linguistica sono invece possibili se si viene a riconsiderare nella sua autenticità il concetto di stile: insieme etica della creazione e forma della parola. Dacché, infatti, non è *sub specie aeternitatis* ma, come evoca lo stesso poeta, *sub specie humana*¹ che le cose ci sono manifeste, ogni contenuto non può che essere coestensivo alla propria forma. Ora, se lo stile è la specie – *habitus* – sotto cui si rivela il pensiero, la nostra tradizione lo ha, per secoli, trattato come *ornatus*: vizzo esteriore, a coprire la nudità – *in corpore vili* – della parola umana². Essendo ogni sostanza 'predicabile' solo attraverso i suoi attributi e i suoi accidenti, Benjamin lamenterà la vanità di quella 'stilistica inessenziale' che veniva considerata – complice la filosofia hegeliana – come elemento estrinseco ed esornativo del concetto. Ma non furono solo 'materialisti' come Benjamin e Lukàcs (il quale asserì, nella sua *Estetica* (1913) che ogni grande forma è la realizzazione di una grande possibilità etica) a riconoscere questa inveterata aberrazione; anche una certa corrente idealistica – dal Vossler allo Spitzer – riconobbe che lo stile è lo spirito interno alla parola stessa: *Geist*. Con tali presupposti, l'analisi stilistica – intesa in senso lato come studio

dei contenuti attraverso le loro forme – pare l'unica modalità autentica di trattare la poesia, onde scongiurare il sopravvento delle due tendenze estreme, entrambe surrogate e riduttive; la prima, atta a fare di essa una copia del linguaggio divino; la seconda a considerarla una pura forma materiale; oggetto alienabile e negoziabile.

Se la mirabile 'specie' della parola luziana mette in discussione l'idea tradizionale di stile come scarto (la quale alimenta il dualismo di cui si è parlato), dobbiamo riconoscere che questa può risultare operativa per via di negazione: ossia, mostrando l'inessenzialità e l'inautenticità del concetto di *ornatus* in una poesia che ha trovato nella forma – grafica, architettonica – della scrittura la propria ragione interna ed il proprio fondamento etico. Tutta la poesia luziana – specie quella più matura – si muove infatti nello spazio, che fu anche dantesco, di una metascritturalità numinosa: *forma dat esse*. Potremmo definire il percorso luziano come una progressiva conquista di questa autenticità e rispondenza stilistica tra forma e concetto che procede da un'identificazione per mimesi con certe costruzioni del mondo che furono leopardiane o mallarmee fino all'acquisizione-costruzione di una identità. Superata, insomma, le maniere liriche o ermetiche (caratterizzate, rispettivamente, da una volontà dell'accordo e poi del disaccordo con la natura) Luzi giunge alla propria maturità poetica, segnata dall'appropriazione della parola come dell'identità. Tuttavia, già *Avvento notturno*³ testimoniava come al mutamento di stile rispondesse un profondo mutamento morale del poeta. Vi si riscontra, innanzitutto, il primo affacciarsi dello stilema più caro a Luzi maturo, l'interrogativa retorica: «Era questa la vita?»; «Verso dove?»; «Rifioriranno i tigli?», mentre all'*ordo naturalis* di un lirismo pacifico, preponderante nella *Barca*, si sostituiva un *ordo artificialis*. Iperbati marcati e fratture tra unità semantica e metrica, con drammatici rigetti venivano a tradurre un *descort*, una disarmonia etica ed estetica col mondo, quale si manifestava al poeta attraverso una sua fattispecie storico-culturale. La stessa

poetica del *descort* può essere rinvenuta nella non-pertinenza, al nome, della predicazione; segnale di uno straniamento del soggetto rispetto alla realtà fenomenica che impedisce la referenza e la correlazione. Tale predicazione interrotta – che sovverte oltretutto i principi aristotelici dell’immutabilità delle sostanze e della mutevolezza degli accidenti – è dovuta, in *Avvento notturno*, all’irriducibilità tra l’astrazione predicativa dell’attributo e la concretezza fisica, accidentale dell’oggetto: si ricorderanno gli «indachi ansiosi», le «inattuate rose», i «cani afo-si», il «cipresso equinoziale», la «viola trafelata», il «gelo insonne». La progressiva riammissione della parola nell’ordine dell’umano è segnata da *Un brindisi* e da *Quaderno gotico*⁴ mentre in *Onore del vero*⁵ si afferma la presenza dialettica – segnata dalla morte della madre – di un «tu trascendentale» che caratterizzerà la poesia successiva. Quest’ultimo evolverà, complice la voce caproniana a Luzi cara, verso una teatralità più estesa della parola: vociferazioni, prosopopee. Si annuncia così la scomparsa definitiva di un io lirico e individuale e l’avvento di un io drammatico e impersonale, che include anche la formula vocativa ed augurale della preghiera. Intanto, è come superato – o meglio interiorizzato ed assimilato – il codice endecasillabico, che Luzi considera, d’altra parte, sostanziale al genio stesso della lingua italiana⁶. Con *Nel magma*⁷ si riscontra il definitivo approdo della poesia di Luzi alla dialogicità: «si scinde in tante voci, la voce che mi guida». L’elemento dominante del fuoco pare condurre ad una purificazione, riscontrabile in una scrittura piana, scarna ed essenziale, come se ogni ridondanza esornativa ed esteriore (convenzionalmente stilistica) dovesse essere riassorbita dalla parola, per poi divenirne una sua profonda ragione. La lingua luziana si è oramai immessa nella vociferazione trascendente – in *aenigmate* – del Grande Codice: Lingua universale e inglobante che chiama la poesia all’arduo – e talvolta inasudibile – compito della fedele testimonianza. In questo rientrare della parola nella magmatica polimorfia che precede idealmente ogni affiorare e prosciugarsi di un referente, scompare anche la metafora con il suo differimento semantico e intellettuale («muore la metafora»), lasciando spazio all’autorivelazione delle cose attraverso una lingua numinosa. Nel farsi anche testimone dell’agone terreno, Luzi unisce, all’ispirazione mistica di *Su fondamenti invisibili* e *Al fuoco della controversia*⁸ quella civile («Muore ignominiosamente la Repubblica»). Per entrambe, una sola lingua, mentre sono trascinati dagli eventi uomini e cose. Man mano che procede nella sua ricerca linguistico-sapientziale, Luzi si fa viepiù ‘celeste’, mentre, parallelamente emergono una volontà essenzialistica della parola ed una sempre più marcata sensibilità grafico-compositiva. Il frammento testimoniale domina in *Per il battesimo dei nostri frammenti*⁹ e in *Frase e incisi di un canto salutare*¹⁰ mentre al linguaggio oracolare della profezia si alterna d’ora in poi quello vocativo o celebrativo della preghiera.

A partire dal *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*¹¹ si affaccia un nuovo stilema che rende conto di una

ulteriore fase dell’*itinerarium mentis* luziano, teso verso l’acume e la rivelazione deiforme: quello che chiameremo il latino formulare. Si tratta di un verbo essenziale che, trasversalmente ad ogni manifestazione umana e accidentale delle lingue, si eleva – grazie all’intercessione della parola ecclesiastica – verso la Lingua, il *logos*.

Una sostanziale omogeneità del dettato si riscontra oramai nell’itinerario luziano che va dal *Viaggio di Simone Martini* a *Sotto specie umana*¹², fino a *Dottrina dell’estremo principiante*¹³. È sulla produzione recenziore che vorremmo tuttavia arrestarci, nella fattispecie di quest’ultima raccolta: punto d’approdo e non più di passaggio, anche se tale il poeta, di cui leggeremo le postume carte, l’aveva concepita nel suo instancabile ricercare.

Dapprima soffermandoci sul macrofenomeno della composizione e della metascritturalità, vi si riscontra la pratica oramai collaudata di una disposizione grafica a scala o a costellazione. Si può presupporre, in tal caso, una certa influenza del modello mallarmeano (pensiamo al *Coup de dés*) di cui troppo raramente si evoca l’ispirazione mistica. Tale ipotesi è confermata dal fatto che il giovane Luzi, traducendo il Maestro francese, frantuma il sonetto regolare, e lo dispone, appunto, secondo i suddetti criteri. Così egli rappresenta, sul piano grafico, un continuo slittamento del senso, in direzione ascensionale o discensionale, che ha un preciso riscontro semantico nella gradazione (*gradatio* o *climax*). L’idea che sottende a tale disposizione è, presumibilmente, quella della scala mistica; ma la volontà di Luzi non si limita certo alla riproduzione pittografica – referenziale – dell’oggetto simbolico dell’ascesa (alla stregua dei calligrammi medievali e novecenteschi). D’altronde, l’organizzazione del testo non è costante ed alterna, come si diceva, scalarità e disposizione a costellazione; quasi a voler suggerire una infinita permutabilità e reversibilità dei singoli elementi costruttivi. In ogni modo, ad un criterio compositivo lineare e sequenziale si sostituisce un criterio modulare, essendo non più la linearità logica ma la spazialità drammatica a governare il dettato; l’effetto che ne scaturisce è senz’altro quello di una decumulazione ‘visiva’ del discorso, cui corrisponde una reale decumulazione sintattica degli enunciati a mezzo di inversioni, dislocazioni, disgiunzioni. Una certa influenza pare esercitare su Luzi anche la tradizione del monologo interiore tra Otto e Novecento; vi si riscontra, quantomeno, la tendenza all’adozione di forme che indichino simultaneità percettiva più che elaborazione logica: paratassi, cumuli di frammenti, incisi, ellissi, brachilogie, sospensioni, blocchi mnestici, anacoluti. Lo avvicina insomma al cosiddetto «style imagiste» il suo *penchant* per quella che Pagnini definisce «paratassi eidetica»¹⁴, con influenza del montaggio cinematografico e del collage: le relazioni tra le immagini, laconiche, costituiscono un mosaico di tessere icastiche, strutturate in aggregati contigui, dove l’unità sintattica è sostituita dall’unità ritmica. Alla sensibile predisposizione luziana per il cosiddetto ‘stile sostantivo’ che centra sulla nominalità la forza espressiva (anche in as-

senza di vero e proprio nome grammaticale) sono da ascrivere senz'altro le accumulazioni caotiche, tipiche del monologo interiore, quasi sempre in paratassi asindetica: «uomini, angeli, il sole, l'aria, i venti» (p. 61). D'altronde, in rapporto a questa tendenza stilistica generale, risulta fortemente connotante la costruzione, rara, in polisindeto, con funzione gnomica: «e perfidamente propinata, e tolta» (p. 21). Restano costanti, nell'ultima produzione, costruzioni avvitate, chiasmiche, o a spirale, con soggetto introflesso: «Fiume lento, ma fiume...»; «acqua vogliosa d'acqua, / d'acqua / intimamente bisognosa» (p. 157).

Si riscontra, nella *Dottrina*, un recupero sensibile della rima in grazia della valenza numinosa ch'essa viene ad acquisire, suggellando richiami interni e rispondenze nella spirale poematica del dettato. Trattandosi spesso di rime interne e rimalezzo in versi spezzati, parleremo più genericamente di omoteleuti, nel senso in cui equivalenze foniche sono messe in rilievo dalla disposizione simmetrica dei membri della frase. La volontà luziana di perseguire la verità numinosa del linguaggio fa sì che rimino insieme termini della stessa categoria morfologica (rime grammaticali); ad esempio, i participi presenti a lui cari, come manifestazioni terrene, provvisorie, dell'«Ente»: «essente / frangente / sufficiente» (p. 95). A ciò si aggiungerà la particolarità della rima interlinguistica (ma diremmo piuttosto: supra-linguistica) che unisce nel linguaggio formulare dell'io orante il latino sapienziale all'ebraico quale è adottato nella clausola della preghiera cristiana: «tamen...ave! / amen!» (p. 171); «alleluiah!» (p. 139).

All'intento di decumulare la sequenza logico-sintattica sostituendovi elementi contigui e giustapposti, deve ascriversi anche la ricorrenza dell'inciso; procedimento formale caro a Luzi fino ad acquisire una consistenza tematica: è il caso del già citato *Frase e incisi di un canto salutare*. Si veda, nella *Dottrina*: «Ottobre la tua coltre / – memoria e oblio / contesti amabilmente – con che materna cura la distendi» (p. 159). Un ulteriore tratto distintivo dello stile luziano – sempre volto ad invalidare la continuità logico-sintattica del discorso ed a favorire una forma involuta e a spirale – è la molteplicità degli aspetti sotto cui si manifesta la modalità iterativa. Riconosceremo, in generale, la tendenza alla polionimia; ossia, ad una riformulazione variata del concetto (*expolitio*), che l'italiano permette in grazia della sua libertà sintattica: «Talora lo intravedo / un me altro da me, un me ben altro» (p. 67). Alla riformulazione ascriveremo, più precisamente, il procedimento della correzione (epanortosi) e, nella fattispecie, quello che la linguistica definisce sinonimia di correzione. A differenza della sinonimia di scelta, che è il fenomeno più comune nella comunicazione (il parlante seleziona, nel paradigma lessicale della sua lingua, il termine più appropriato al registro e al contesto tra quelli che gli si offrono, scartando tutti gli altri), la sinonimia di correzione implica la scelta in *praesentia* del termine. Si tratta, infatti, di una selezione operata non per via paradigmatica (ossia per sostituzione), ma per via sintagmatica (successione): i diversi sinonimi vengono giustappo-

sti in asindeto finché si raggiunge, per *gradatio*, il più opportuno. Luzi adotta questo procedimento – che rientra nell'ambito della *distinctio* e che investe sia il mondo eidetico che quello fenomenico – allo scopo di 'asestare' volta volta la percezione sensoriale e intellettuale della realtà; esso traduce affettivamente la tensione continua del poeta verso la giustezza del rapporto tra la cosa e il nome. Si riscontrano sinonimie di correzione bimembri e trimembri. Tra le prime: «dell'orto, del pomario» (p. 19); «la potenza del richiamo, / la forza / della sua paternità» (p. 19); «è buona, è mansueta» (p. 29); «per annuncio, per fato» (p. 46); «Mondo che sei, che appari» (p. 97); «più addentro, più adiacente» (p. 126); «la crosta, la cotenna» (p. 133); «infingimenti, inganni» (p. 140); «mi accade, mi succede» (p. 173); «ci cova, ci nutre»; «la incendia, la invade» (p. 131) e anche in frase vocativa (dove allo stato si preferisce il processo): «oh libertà, oh liberazione» (p. 103). Tra le seconde: «Loquaci, pettegoli, ciarlieri» (p. 21); «ti accende il sole, ti invade, ti convince» (p. 44); «le viene, le entra, la irrorra» (p. 49); «un polline, un'ambrosia, un miscuglio» (p. 65); «si allunga, lo raggiunge, lo supera» (p. 73); «lo tallona, lo investe, lo raggiunge» (p. 73); «sulle creste, sui crinali, sulle cime» (p. 77). Il procedimento si compie anche trasversalmente alle lingue, ma, appunto, dentro la Parola, mentre il latino o il greco traducono, rispetto all'italiano, la scelta sapienziale: «io, ego» (p. 33); «Vanità, vanitas» (p. 71); «oh vita, oh bios» (p. 22). Quanto alla correzione vera e propria, che implica una variazione di tipo morfologico anziché lessicale e che è vicina al poliptoto di cui si parla più sotto, menzioneremo alcuni casi: «Nel suo, di lui...» (p. 22); «in sé, pago di sé». Una funzione analoga è attribuibile alle diverse dittologie sinonimiche: «portavano e involavano» (p. 20); «aspro e aguzzo» (p. 50), e alle endiadi quali: «radiosa incandescenza» (p. 48), mentre se ne riscontrano altre di tipo ossimorico, nello spirito della concorde controversia: «leggera e laboriosa» (p. 19); «festosi e irosi» (p. 21).

Alla ripetizione (o *adiectio*) con funzione intensiva si ascriveranno i molteplici procedimenti di ripresa (*reflexio*) adottati da Luzi. Tra questi, l'anadiplosi: «E poco / ozio, poco ti consente» (p. 36); l'epanadiplosi: «musica in note di ritorno, musica» (p. 176). Più connotate sul piano dell'intenzionalità poematica luziana, la diafora o l'epanalessi riproducono da vicino il modulo involuto della lingua orale e sapienziale insieme. Attraverso la ripresa di un termine accompagnata da una precisazione deittica o semantica (*distinctio*) – affine, del resto, alla correzione di cui si è parlato – si proietta il discorso in una realtà immediatamente ostensiva: «di quell'angolo... di quello» (p. 41) o, comunque, drammatica e dialettica: «L'altro non c'è. / L'altro / non è altro / da niente altro, è sé» (p. 43); «Era presente; era ed eveniva» (p. 47). Talvolta si riscontra la diafora con effetto di *gradatio* vera e propria: «giorno, giorno inebriato» (p. 45). Ancora alla ripetizione, benché di tipo fonolessicale, è ascrivibile il procedimento annominativo, con uso di morfemi ricorrenti e semicamente irradianti, come la sillaba *-te* («mente celeste del

certame», p. 56). O, sul piano morfo-semantic, la presenza del poliptoto cui si è accennato: «giudici tutti e giudicandi» (p. 17); «volevo, vorrò e voglio» (p. 173). Quest'ultima figura investe di frequente la flessione morfologica del pronome: il poeta lo 'declina' in diversi casi, ad indicare la dialettica e insieme la reciprocità delle cose: «E tu, luce, sorridi. A te» (p. 78); «andavo io pure / da me a me, oltre di me / [...]utinam ultra me» (pp. 33-34).

Accanto alla modalità iterativa riconosceremo una forte modalità allocutiva della poesia luziana, che si manifesta sotto altrettante forme. Distingueremo queste ultime in vocative (marcate dalla presenza di interiezioni: «oh», «eh»), ottative (formule augurali), esortative (formule di preghiera). A ciò si aggiungerà una modalità assertiva – complementare se non tributaria delle precedenti – con la quale si intende, contestualmente ad esse, sospendere il giudizio per aderire alla disposizione del divino. In tal caso anelito individuale e volontà trascendente vengono a coincidere nel *fiat voluntas tua* che sempre riecheggia: «così è. E così sia» (p. 49). Uno stilema che conferisce forte allocutività alla poesia luziana è l'apostrofe predicativa: «Oh, voi segni incrociati» (p. 8); «Giorno, ti levi dubitoso» (p. 44); «Oh, vita...» (p. 72); «Cielo, a chi appartiene...» (p. 73); «oh, spes» (p. 123); «oh campo» (p. 132). L'apostrofe si situa frequentemente in clausola, a mo' di epifrasi sciolta: «oh, porta luminosa» (p. 16); «oh cielo» (p. 22); «oh vita, oh bios» (p. 22); «oh smania, oh venia» (p. 27); «oh attimo» (p. 47); «oh splendore» (p. 48); «oh spes» (p. 123); «oh premio... Oh privilegio» (p. 124); «Oh terrestria, oh caelestia, mirum» (p. 138); «oh sempiterna danza» (p. 157). In tal caso essa pare costituire una formula nominale che funge da cerniera tra l'immanenza e la trascendenza; racchiudendo lo spirito stesso – *numen* – del dettato precedente e, nel contempo, aprendo al silenzio enigmatico del Verbo. Lo testimoniano, d'altronde, i diversi casi di aposiopesi in clausola, in cui il dettato si arresta al punto ideale verso cui si era proteso, siglando il momento estatico in cui si fondono in epèctasi, parola umana e Parola divina: «usque ad...» (p. 48). Ad intermissioni del dettato come manifestazioni di afasia umana di fronte all'enigma si devono le diverse figure sospensive, che aumentano sensibilmente nell'ultima produzione. In quanto «da Dio fatto scriba» sull'esempio dantesco, Luzi conosce, come già in testi precedenti, improvvisi cedimenti della sensibilità e annebbiamenti dell'intelligibilità della Parola di cui è testimone. La percezione del Codice in diafanía, per frammenti e in *aenigmate* si traduce in interruzioni e sospensioni estatiche di frasi (aposiopesi); nella soppressione della protasi o della prima parte dell'enunciato (prosiopesi) con conseguenti casi di ipoparatassi (già presente, d'altra parte, nella produzione precedente)¹⁵: «Non il picco, uno spuntone di roccia» (p. 52); oppure in manifestazioni di balbettamento iniziale e in accumulazioni serrate di interrogative dirette.

La forte preponderanza allocutiva della poesia luziana si riscontra anche in quello che abbiamo già ricono-

sciuto come pronominalismo trascendentale, soprattutto di natura femminile. Tale presenza è esemplare nel testo inaugurale della *Dottrina*: «Chi assiste muto, chi prende la parola...» dove il pronome logonimo (che parla, appunto, in *praesentia*, del pronome stesso) è accolto nella sua valenza astrattiva e generalizzante: entità cosmica, principio. In altri casi, il pronome ha valenza pleonastica ed espletiva e risponde ad un intento gnomico. Si trova per lo più posposto al verbo e in apposizione unita o distaccata, con funzione predicativa: «andava / lei formica» (p. 18); «s'alza lei» (p. 39); «Le dice, lei... Lo ossequia, lei» (p. 49); «di sé voleva dirmi, lei» (p. 57); «lo circoscrive, lui» (p. 120). Talvolta, invece, si ha brachilogia ed ellissi verbale: «lui, fiume» (p. 50); «Donna, lei»; «Lei, la fanciulla...»; «sempiterna lei»; «lei, l'estate» (p. 69). Si tratta, in questo caso, di frasi nominali in cui la predicazione resta implicita per omissione della copula, mentre il predicato diviene apposizione. In tal modo, il verbo 'essere' perde la sua funzione ausiliaria e grammaticale per recuperare, in altro contesto, la sua centralità ontologica: «Lei, l'estate – / è ora» (p. 69); «è / l'inessere delle cose in sé, / in sé ciascuna» (pp. 104 e 122). La posposizione 'affettiva' del soggetto in forma pronominale o meno è, d'altronde, ricorrente nell'opera: «Distese maggio sopra noi la volta» (p. 18); «non hanno ancora foglie i rami» (p. 21), mentre si hanno, talvolta, prolessi e riprese anaforiche di elementi posposti: «Di esistenze / alcune si ravvivano...» (pp. 44-45); «E li richiude / i suoi sipari d'aria» (p. 37). Così, nel decumulare, come si diceva poc'anzi, la frase lineare (testimonianza, quest'ultima, d'una priorità logica del soggetto sul dettato numinoso) Luzi iscrive il dettato stesso nella lingua orale e familiare; la quale viene appunto a tradurre senza mediazioni, e sotto specie umana e creaturale, la Parola divina. Ricorderemo, al proposito, l'umile verbo della madre in *Per il battesimo dei nostri frammenti*: «Posso, / sì, averlo udito / perdutoamente / parlare così il discorso... / E intanto / taceva il suo contrario / in ogni lingua»¹⁶. Risulta altresì connotante, in quest'ottica essenzialistica, la presenza del pronome tonico al posto del pronome atono: «Lima me», anziché «mi lima» (p. 96), dacché l'accento e l'enfasi cadono sul pronome anziché sul verbo. Enfasi accentuata, tra l'altro, dal polisindeto che segue: «e me... e me».

A prescindere dalle numerose avversative costruite con le congiunzioni predilette («eppure», «senonché»), le quali attestano non una logica 'oppositiva' postulata dal soggetto, ma una contraddittorietà immanente nell'universo, la dialettica luziana, sempre prossima allo spirito eracliteo della *coincidentia oppositorum*, presenta un ampio occorrenza di antitesi irrisolte. E, talvolta, anche la sequenza giustapposta, in *praesentia*, di tesi, antitesi e sintesi. Parleremo più specificamente, mutuando la definizione dalla filosofia del linguaggio, di proposizione controfattuale: ossia il riconoscimento dell'invalidità di una istanza appena affermata: «Non io come persona, piuttosto...» (p. 7); «Da me a me, oltre di me» (p. 33); «Lo sa, eppure...» (sintagma che ricorre alle pp. 40 e 41); «Ti ripeti,

sembra, / senonché s'insinua...» (p. 45); «O luogo non abbiamo» (p. 48); «Non pioggia, non foschia nascente, niente» (p. 65); «Vita? Non più, se mai sopravvivenza della vita» (p. 69); «L'uomo è stato o è? / È stato ed è» (p. 78); «nel nulla no, nel più profondo essere» (p. 93); «non si va dovunque / bensì in nessun luogo» (p. 95); «nella sua e non sua eternità» (p. 98). La controfattualità è talvolta formulata anche implicitamente e in forma nominale, mediante il prefisso *contro-*; sempre impiegato, tra l'altro, a definire forme o concetti non fisicamente né razionalmente delimitati: «controvoglia»; «nei barbagli della sua controcorrente» (p. 48), «controcielo» (p. 53). Infatti, quella che potremmo definire – a complemento delle modalità già menzionate – la modalità dubitativa della poesia luziana, si manifesta soprattutto in relazione all'ubiquità numinosa dei fenomeni. Si riscontra, al proposito, una disseminazione frequente dell'avverbio interrogativo: «Dove?...» la cui sintesi dialettica è qua e là reperibile nella raccolta; dalla formula latina di p. 34: «ex omni unde» («da ogni dove») a quella di p. 137: «Non aveva dove, era dovunque». In tal caso, ci pare interessante la ripresa variata dell'avverbio mediante il suo corrispettivo: «dovunque», dacché il suffisso di quest'ultimo (lat. *umquam*) conferisce all'apparente certezza dell'asserto una connotazione dubitativa (si veda anche: «lui chiunque, stordito di chiunque» di p. 86).

Il fenomeno che già si riscontrava in *Avvento notturno*, ovvero una mancata referenza ed una disfasia tra l'oggetto e il suo predicato, si ripropone marcatamente in quest'ultimo Luzi. Tuttavia, quello che indicava allora una poetica dello straniamento e dell'antagonismo con implicazioni di carattere storico e accidentale, viene rivisitata come *coincidentia oppositorum*, essenziale e primitiva, tra le cose pensate e le cose manifeste. A tale proposito, merita soffermarsi su un tratto distintivo della poesia luziana, riscontrabile nella *Dottrina* come già nelle raccolte più recenti; ossia, la compresenza dialettica e complementare di un universo eidetico: essenziale, astratto e ed immutabile, e di un universo fenomenico: concreto, mutevole, accidentale, biologico e creaturale. Parimenti, ad una poetica che definiremmo dello «stato», si contrappone una poetica del «processo». Ne siano testimonianza l'«era ed eveniva» di p. 47, l'«Ero e stavo» di p. 52, o il titolo della sezione: «L'eveniente» (pp. 61-80). È la dialettica stessa del *nunc fluens* e del *nunc stans* che si ripropone nell'interrogativa: «Noi dove siamo?» di p. 48, cui si assimila il paradosso del remoto: «stemma» (p. 19). In altri casi si contrappongono il singolare concreto ed il predicativo astratto: «lui chiunque, stordito di chiunque» (p. 86); «ciascuna entità nella sua essenza» (p. 96). Il dualismo irriducibile che apparve dunque a Luzi come una peculiarità storica e che fu fortemente enfatizzato in *Avvento notturno* attraverso l'irrazionalità provocatoria della predicazione, sembra adesso esser rivisitato con intento esattamente opposto: i due termini irriducibili sono ora immessi nella controversia universale, in cui non vi è dualità senza una sintesi degli opposti. Ripresen-

tatisi nella fattispecie della diadi aggettivo-sostantivo, dove più emblematica risulterebbe, come lo fu un tempo, l'incompatibilità tra la sostanza e l'accidente, il nome e la sua predicazione sembrano ora confondersi in una totalità inglobante, come è il caso dell'«universa pergola» di p. 19. La dialettica tra principio e realtà fenomenica, tra essere e divenire, si attua, come si è detto, anche sul piano lessicale, mediante l'alternanza aspettuale tra il processo e lo stato. Riconosceremo, nell'ambito di una poetica dello «stato» (che pur confligge incessantemente col suo opposto) la predilezione per lo «stat» latino, con le sue reminiscenze nominalistiche: *Stat rosa...* già evocate, nei suoi risvolti solstiziali, in *Mezzogiorno. giardino*, di *Sotto specie umana* e nella sezione omonima che la comprende: «Stat»¹⁷. Si veda, in *Dottrina*: «si stanza» (p. 123); il peregrino, quanto connotato, passato remoto: «Stemma» (p. 19), nonché il corrispettivo predicativo: «astanza» (p. 7). Una forte componente eidetica e sostanziale è altresì riconoscibile nella funzione astrattiva del suffisso *-ità* (lat. *-itas*) ampiamente sfruttata, e nell'impiego ricorrente di sostantivi predicativi con esso composti: «quiddità» (p. 15); «creaturalità» (p. 16); «solarità» (p. 19); «ramosità» (p. 35); «azzurrità» (p. 39); «orfanità» (p. 70), «nerità» (p. 119). A quest'ultimo si contrappone, sul piano del processo, il sostantivo «nerore» di p. 86, *passim* e già presente in *Sotto specie umana* (il suffisso in *-ore* indicando, sul modello di «albore», «pallore», una sensazione visiva confusa e mutevole; ne sia esempio l'«umidore» di p. 65). Un caso a sé in questa categoria è rappresentato dal «forsizia» di p. 55; sostantivo predicativo col suffisso astrattivo latino *-itia*, ma con matrice esortativo-ottativa da: *fors sit*, donde la lessicalizzazione avverbale: *forsit*, «forse». Esso viene a rappresentare, come si vede, il paradosso di una permanenza dell'incertezza. Analoga funzione astrattiva ed essenzialistica assume il trattamento predicativo dell'avverbio, che figura non accanto al verbo come la lingua richiederebbe (*ad-verbium*), ma accanto ad un sostantivo o ad un aggettivo, cui è anteposto con funzione epitetica. Esso sostituisce infatti, per enallage, l'aggettivo corrispondente: «caritatevolmente» (p. 16); «oh, terribilmente bios» (p. 22); «e dai precocemente svegli» (p. 25); «capillarmente la vallata» (p. 28); «primaverilmente» (p. 35); «bellamente» (p. 50); «e prodigiosamente dismisura» (p. 66), quando non fa le veci dell'aggettivo sostantivato: «nell'eternamente» (p. 47). Tale tendenza – che Valéry avrebbe detto «suntuaria» e che si contrappone come gratuito e cerimoniale dispendio a quella comune volta al risparmio articolatorio del parlato (ossia la sostituzione, per enallage, dell'avverbio con il rispettivo aggettivo, del tipo: «corre veloce») – è fortemente connotante e va ad aggiungersi al fenomeno già di per sé marcato dell'anteposizione. Infatti, se si considera che l'avverbio in *-mente*, favorevole al ritmo trocaico dell'italiano per mantenere l'accento costante sulla penultima sillaba, segue di norma il verbo anche per convenzione fonostilistica (che vuole la posposizione dei termini polisillabici), l'anteposizione crea una sospensione

predicativa che resta tale o accentua la capacità semantica del sostantivo o dell'aggettivo seguenti. In ogni modo, l'avverbio predicativo anteposto assume una funzione essenzialistica, anche grazie alla presenza – etimologicamente rivisitata – del suffisso avverbiale astrattivo *-mente* (da *mens*, spirito).

Per il secondo aspetto, o del fenomenico e del processo, si veda, innanzitutto, il «drupe e frugi» di p. 13: ditto-logia etimologica che indica la fruttificazione e la maturazione stessa del frutto (lat. *drupa*, dal gr. *drypepes*: frutto che matura (*péptein*) sull'albero (*drys*); e lat. *frux*, *frugis*, ossia, propriamente, frutto che fruttifica). Ai termini concreti indicanti processo si ascriveranno, altresì, i participi presenti veri e propri, quali: «essente / frangente / sufficiente» (p. 95) o la tendenza, per enallage e per influenza etimologica del latino, all'uso verbale finito di participi presenti e aggettivi verbali: «intelligeva», «vigono», «avoca» (p. 98). Al primato sostantivo del nome, che caratterizza la poetica dello stato, la poetica del processo contrappone infatti la funzione attante del verbo. Alla stessa volontà di adesione al mondo creaturale e al suo destino mutevole si deve inoltre la presenza di un dettato basso, radicato nella toscanità contadina (depositaria di una verità arcaica della parola): «sonava» (p. 33); «pietriscosa» (p. 21); «tugurio» (p. 22); «musichiera» (p. 25); «luminaria» (p. 26); «ruzza» (p. 180). E ancora: «il fracido ottobre» (p. 13); «gracilino» (p. 27); ipocorismi toscani, questi ultimi, che hanno un corrispettivo umile nel raddoppiamento popolare dell'avverbio: «appena appena» (p. 27); «giù giù» (p. 144). Ancora alla poetica del processo e della concretezza, ascriveremo la significativa presenza della deissi, nella fattispecie del presentativo: «Ecco» e del pronome e dell'aggettivo dimostrativo, spesso iterato: «questo pensa, questo... sente» (p. 125); «...è vogliosa. Di quello». (p. 41). Tra le preposizioni o avverbi deitici cari al genio della lingua italiana, Luzi predilige, tuttavia, «oltre» che traduce, nella sua aderenza etimologica al latino *ultra*, il 'superamento' e la trasfusione del concreto fenomenico nell'astrazione numinosa. Esso costituisce, così, il punto di snodo tra i due momenti, mentre si evidenzia e si vanifica, nel contempo, la dualità aspettua-le tra deissi e predicazione: la prima indicante uno stato presentativo, immediato della cosa *sub specie naturae*; la seconda situando la cosa stessa *sub specie aeternitatis*. Ulteriore procedimento atto a testimoniare la presenza del Verbo nel mondo creaturale è quella dell'oggetto interno, che traduce l'immanenza della predicazione nella cosa manifesta: «andava / nella sua andatura» (p. 18); «vita dei viventi» (p. 29); «andava o ritornava l'apertissimo cammino» (p. 46); «erbacciuta erba» (p. 55); «mondo della mia venuta al mondo» (p. 113); «preziose preziosamente» (p. 117); «morta la morte» (p. 123); «sa tutto quel sapere» (p. 125); «mutava... il mutamento» (p. 130); «giace la stazione delle cose» (p. 133); «dal sogno che ora sogna» (p. 142); «pioggia piovuta» (p. 157), ivi incluso qualche caso ossimorico: «Servizievole signora» (p. 123); «sonno insonne» (p. 142).

Alla tessitura poematica di questa dualità aspettua-le, d'altra parte, essere ascrivita buona parte della ricerca etimologica e neologica di Luzi, che alterna e confonde tauteologie ontologiche e fenomenologie metamorfiche. Osserviamo, in primo luogo, come la ricerca a ritroso di una ragione sapienziale del linguaggio trovi riscontro nell'elezione frequente, all'interno del paradigma dell'italiano o di quello appartenente al suo co-linguismo poetico (latino e greco classici o ecclesiastici), del termine più etimologicamente motivato: «pomario» (p. 19); «strige» (lat. *stryx* che dà gli allomorfi «gufo» e «strega», p. 23); «parvolo» (p. 27); «lumine» (p. 39), «etra» (latinismo per «etere», p. 65); «rore» (lat. *ros*: «rugiada», p. 65); «speco» (lat. *specus*, «caverna», p. 69); «lachi» (p. 94 e singolare: «laco», p. 137; lat. biblico *lacus*: «profondità»); «equalità» (pp. 97 e 122); «inessere» (lat. *inesse*, pp. 99 e 104); «claritudo» (p. 104); «claro lumine» (p. 112); «plenitudine» (p. 113); «penetrare» (p. 119; lat. *penetralis*: «interno»); «scerpata» (lat. *excerpere*: «estrarre», p. 115); «contesti» (lat. *cum-texere*: «tessuti insieme», p. 159), mentre riscontriamo, addirittura, la forma sanscrita: «deva» (p. 39), che rinvia all'archetipo della divinità come luce. A forme latinizzanti o grecizzanti, si associano, come riscontrato, vere e proprie forme intercalari latine, greche o greco-ecclesiastiche («oh bios», p. 22; «pantocrator», p. 91; «logos», p. 99; «soma», p. 103), più raramente ebraiche («alleluia», p. 139), ispaniche o ispaneggianti («pàjaros», p. 21; «ablava», p. 98, con influenza del lat. *fabulare*, ma con aferesi dell' /h/ derivativa spagnola per probabile interferenza del lat. *aufferre*: «portar via, levare» (ablazione) e rinvio a: «lavar via, dilavare»), oltre all'*hapax* francese in epifrasi: «Merveille» di p. 98. Al latino intercalare risulta precipuamente affidata la funzione di riprodurre le formule ottativo-esortative della preghiera, con reminiscenze dirette e indirette delle stesse orazioni, dall'*Ave*, al *Pater Noster*, nelle versioni latina o italiana: «adeat» (p. 8); «veniat» (p. 39); «fiat nova lux» (p. 75); «Oh non sia in nullità» (p. 48); «così è. E così sia» (p. 49); «fiat» (pp. 42 e 172); «Oh sì, lo sia»; «vogliamo che lo sia. Siilo» (p. 80); «abbi indulgenza..., abbila» (p. 113); «venga, venga il tuo regno» (p. 170). Al latino è affidata anche la funzione di ricondurre la lingua alla sua matrice biblico-sapienziale: «olim» (p. 46); «usque ad...» (p. 48); «clara pax» (p. 99); «patiens tui» (p. 136); «ubi» (p. 137). La neologia luziana – sempre finalizzata al perseguimento della verità numinosa della parola – ricorre spesso a prefissi o prefissoidi (più raramente a suffissi e suffissoidi) greco-latini che, riassortiti in forme inusuali, abbandonano l'arbitrarietà etimologica delle formazioni culte proprie delle lingue moderne e recuperano la loro valenza analogica e rimotivante all'interno del più ampio colinguismo poetico di cui si è parlato: «lo infrasente» (p. 15); «coestivanti» (p. 169); «inalza» (che ricorre due volte, con prefisso *in-* causativo senza raddoppiamento consonantico, per analogia probabile con «inalbera» di p. 80, ma senz'altro con la funzione sostanzialistica dell'*inesse* latino); «abumane» (p. 45);

«indetto» (nel senso di: «non detto», p. 108); «navarca» (per: «condottiero di navi», p. 143); «malinverni» (p. 160); «infrasonnio» (p. 180); quando non si ricorre addirittura all'epiteto alla greca: «chiomavirente» (p. 35). In generale, come vediamo, la neologia luziana mira alla sintesi per agglutinazione o giustapposizione; ne risulta un esteso fenomeno di lessicalizzazione, in cui un unico termine con valore nominale viene a sostituire una forma perifrastica o un sintagma¹⁸. Ciò consente di preservare l'idea primitiva interna alla parola, senza che un'arbitraria derivatività vi si frapponga, mentre il ruolo della affissazione – e comunque della giustapposizione – è verosimilmente motivato dalla ricerca di una rispondenza essenziale tra immagine visiva ed acustica; l'anteposizione del determinante permette infatti la caduta dell'accento tonico – e l'enfasi semantica – sul determinato. Un altro tipo di formazione analogica è quella per derivazione interna, verbale o denominale, con frequenti casi di enallage che suggeriscono una permutabilità numinosa tra le diverse categorie morfologiche. L'intento, in questo ultimo caso, è quello di spostare l'interesse dall'essenzialità e lo stato al processo e alla fenomenicità. Si vedano, ad esempio: «dubitoso» (p. 44); «fluminando» (p. 48) e la sua variante: «fluminare» (p. 50); «magata» (da rad. gotica che indica «potere», da cui: «mago»; cfr. «smagare», che significa: «distrarsi», p. 49). Una funzione neologica, o comunque di revisione analogica, è affidata, inoltre, al prefisso privativo, necessario alla sintesi nominale della parola luziana; presente sin da *Avvento notturno* e ascrivibile alla componente fenomenica di cui si è detto: «si sbraccia» (p. 14), «disoccupa la mente» (p. 15); «dismaga»; «smaglia» (p. 120); «si sbrogliò e si sfece» (p. 122); «disimpara» (p. 124). Esso ben traduce – lucrezianamente – il disfacimento, la corruzione feconda, nella dialettica necessaria con la creazione. Quest'ultima è evocata, a sua volta, dai verbi causativi a prefisso *a-* o *-in* («ammonta, accresce, abbuia», p. 75; «inalza», p. 80). Oltre alla neologia analogica, si ha anche una neologia mimologica, per onomatopea. Il più interessante di questi casi è senz'altro lo «squi-glia» di p. 27 che, tinto di una vena pascoliana, traduce sul piano fonomimetico il verso dell'uccello appena nato. Il verbo in questione si situa fonosimbolicamente (il simbolismo universale di */i/* essendo la piccolezza e l'acutezza) tra lo squittire del topo e lo squillo, mentre allude, nel contempo, alla denominazione onomatopeica di «quaglia» (*coacula*) e, mediante prefisso privativo, alla relativa voce verbale *coaculare* («quagliare», «cagliare», «coagulare»), ossia: «squagliarsi». Il neologismo traduce così, attraverso molteplici allusioni che si sovrappongono, lo sciogliersi vocale del giovane uccello, con probabile reminiscenza delle *liquidus avium voces* lucreziane. L'immagine, d'altronde, è evocata dalla palatale */gl/* che indica sempre, in virtù del suo mimetismo articolatorio, il sema dello scioglimento: «sparpagliare», «scagliare», «spagliare», etc.

Merita, infine, sottolineare la teatralità del testo luziano, teatro e poesia essendo segnati, nella produzione matura, da una profonda reciprocità. Riscontreremo a tale proposito – accanto alla vocatività e allocutività di cui si è parlato – la presenza dell'incipit didascalico, che affe-

risce senz'altro alla modalità deittica, ma che si presenta sempre in forma nominale e sintetica: «Notte» (p. 39), mentre si ricorderà il celebre caso di *Sotto specie umana*: «Mezzogiorno. Giardino»¹⁹. L'opera si presenta tra l'altro, in incipit, come un «mutevolissimo scenario» metalinguistico (p. 7) segnato dalla pronominalità, mentre l'analogia tra lo spazio testuale e lo spazio scenico è tratteggiata anche nel testo successivo: *Oh, voi segni incrociati* (p. 8). Analogia siglata, tra l'altro, dall'assonanza *scena-poema*: «almeno non vi lascia / al di fuori della scena / lo zig-zag, l'alto e basso del poema». D'altra parte, la disposizione modulare è testimonianza diretta di una drammaticità metascritturale del testo, mentre si attesta incessantemente un'unità tra forma e senso che accomuna il dettato poetico ad ogni manifestazione immediata della vita. Si attesta incessantemente un'unità tra forma e senso che accomuna il dettato poetico alla vita come teofania. In una rara e inimitabile consonanza tra lettera e spirito – tra stile e verità testimoniale – lo scriba attende fedelmente al Verbo che sostanzia, forma e incessantemente trasforma.

NOTE

- ¹ M. Luzi, *Sotto specie umana*, Milano, Garzanti 1999.
- ² «In corpo vile» è il titolo di una sezione di *Al fuoco della controversia*, in M. Luzi, *L'opera poetica* (coll. «I Meridiani»), Milano, Mondadori 1998, pp. 459-467.
- ³ M. Luzi, *Avvento notturno* (1936-1939) in *L'opera poetica*, ed. cit., pp. 43-80. Il componimento che chiude la raccolta ha per titolo esemplare: *Maturità* (ivi, p. 80).
- ⁴ Id., *Un brindisi* (1940-1944); *Quaderno gotico* (1945), in *L'opera poetica*, ed. cit., pp. 81-130; 131-147.
- ⁵ Id., *Onore del vero* (1952-1956), ivi, pp. 205-252.
- ⁶ Id., *L'endecasillabo*, in *Lezioni di poesia*, a cura di A. Francini, P.F. Iacuzzi, M. Landi e F. Stella, Firenze, Le Lettere 2000 (pp. 89-100), p. 90.
- ⁷ Id., *Nel magma* (1961-1963), in *L'opera poetica*, ed. cit., pp. 311-352.
- ⁸ Id., *Su fondamenti invisibili* (1960-1970); *Al fuoco della controversia* (1971-1977), ivi, pp. 353-404; 405-495.
- ⁹ Id., *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti 1985.
- ¹⁰ Id., *Frasi e incisi di un canto salutare*, Milano, Garzanti 1990.
- ¹¹ Id., *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Milano, Garzanti 1994.
- ¹² Id., *Sotto specie umana*, Milano, Garzanti 1999.
- ¹³ Id., *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti 2004.
- ¹⁴ M. Pagnini, *Letteratura ed ermeneutica*, Firenze, Olschki 2002, p. 53.
- ¹⁵ Si veda *Nero*, in *Onore del vero* (*L'opera poetica*, ed. cit., p. 221): «Ma ecco l'ora della notte, quando...»
- ¹⁶ M. Luzi, *Madre, madre mia*, in *L'opera poetica*, ed. cit., p. 555.
- ¹⁷ M. Luzi, *Sotto specie umana*, Milano, Garzanti 1999, p. 64 per *Mezzogiorno, giardino* e pp. 57-80 per la sezione «Stat». Si osservi che la sezione seguente torna ad indicare il processo, col titolo di «Promenade humaine».
- ¹⁸ È, questo, un chiaro esempio del procedimento peculiare della poesia riconosciuto da Jakobson, per cui l'asse sintagmatico, o asse delle concatenazioni, si proietta sull'asse paradigmatico, o delle sostituzioni; ne risulta, appunto, una tendenza 'nominale' della lingua, che procede verso una lessicalizzazione delle forme sintattiche.
- ¹⁹ M. Luzi, *Sotto specie umana*, cit., p. 64.

SENSO DELLE FIGURE: IL SILENZIO DI BIGONGIARI

di Luigi Tassoni

Bigongiari

Qualche legittimo dubbio potrebbe sorgere al lettore in merito al titolo della raccolta postuma delle ultime poesie di Bigongiari, lasciate dal poeta dattiloscritte (eccetto l'ultima che, autografa, è davvero l'ultima scritta dal poeta), mentre un gruppetto di foglietti autografi attendono una coscienziosa cura. Infatti solo un foglio volante, che parrebbe più titolo per una sezione eventuale, giustifica il titolo agli occhi del benemerito curatore. Accettiamo, dunque «il silenzio del poema», giustificando prima di tutto la portata del lemma *silenzio* che ha sfaccettature davvero rilevanti nella scrittura di Bigongiari: il *silenzio* nella scrittura come parte costituente sia del tempo (il fonoritmo), sia dello spazio (il bianco della pagina, la pausa, la sospensione), sia come tema di cui si parla, sia come figura (il silenzio che cancella una parte di significato proprio del lemma nelle ripetizioni semantiche, ritmiche, foniche).

Piero Bigongiari è stato un grande sperimentatore e contemporaneamente cercatore di sperimentazione: anzi si può dire che la scrittura è intesa come luogo dell'esperimento, là dove chi scrive non sa fino in fondo dove vuole arrivare, là dove a ogni imposizione di ordine fa resistenza un attento ascolto del caotico che sta nella forma come nel discorso da dire.

Il libro postumo conclude (per ora) l'edizione di tutte le poesie di Bigongiari, e testimonia l'ampia parabola percorsa da questa poesia come espansione fedele a un ennesimo nucleo originario. Proporrei una sorta di espansione a forma di stella, stellare come le mura di Pistoia, care al poeta, stellare perché traccia molte direzioni, e non è lineare: da *La figlia di Babilonia* (1942) a *Antimateria* (1972), da *Dove finiscono le tracce* (1996) a quest'ultimo capitolo. E come ogni volta un nuovo libro di Bigongiari esige un interlocutore vigile, tutt'altro che pigro, e diventa un'esperienza determinante per noi lettori. Anche per le connessioni di tipo narrativo che il testo poetico è in grado di stabilire. Il séma del silenzio è qui legato alla «parola silenziosa» (p. 16), quella che non afferma ma è dubbiosa, forse simile al mugolare del fanciullo (p. 24) nella splendida sparizione e moltiplicazione dell'io che leggiamo in *Calambrone*. «Forse parlo per imparare a /

tacere nell'essenza del silenzio...» (p. 21), dice *Ambiguità dell'amore*. Dunque, un contenitore colmo di elementi, un enorme nascondiglio-ripostiglio, e perciò una potenzialità: ecco perché l'amore è paragonato al silenzio, «un silenzio abbandonato ai suoi furori?», si chiede *L'amore cos'è stato*. Nel silenzio le cose si conservano e dal silenzio si ripropongono. Dice lo stesso testo: «Ascolti l'eco di quel grido, attento / quanto può il suo silenzio conservare / il senso inconsolato dell'evento?» (p. 67). È sempre una domanda. Così come per il silenzio della storia (p. 77), come la voce divina «che romba solo nel proprio silenzio?» (p. 101). Il silenzio è spazio e tempo «fuori», che sta fuori, e come il caos dell'origine o l'attimalità può essere riudito e ritessuto nella storia, nel presente.

Per questo qui troviamo la figura del fanciullo silenzioso (p. 106), in *Incontro inavvertito con l'angelo*: proprio l'angelo è il solo a potersi affiancare al fanciullo condividendone l'attesa, la promessa, come nello splendido dipinto di Lorenzo Lippi, *Tobiolo e l'Arcangelo Raffaele*, così amato dal poeta. In *Un giorno entrò in casa lo straniero* (p. 58) la figura dell'angelo annunciatore, «che si è rivelato / come Amore», è paragonata a quella dello Straniero inatteso, che è testimone o giudice, nonché allocutore fra le due persone che suo tramite, apprendendo il valore dell'alterità, riescono a fidarsi. Chi sono queste due persone e chi è lo Straniero? In una sua riflessione sull'ospitalità Jacques Derrida parla della *Questione dello straniero venuto da fuori* (*Sull'ospitalità*, Milano, Bompiani 2000). Per Derrida lo straniero, *étranger*, è il fuori (*étranger*), ovvero l'alterità con cui confrontarsi, ed è «colui che pone la prima domanda, o colui al quale si rivolge la prima domanda» (pp. 39-40). Lo straniero è l'ospite. È *Xenos*, è colui che mette in discussione le tesi del padre (p. 41). E nel testo di Bigongiari lo straniero prende posto in famiglia in mezzo alle due persone della confessione, l'io e l'altro da sé, ma anche il fanciullo che era ieri e l'io che è al presente. Le due persone si sentono unite da questo Straniero e Angelo annunciatore, nel misterioso e silenzioso sopravvivere di qualcosa: «Quale pudore è in ciò che non muore / nello strazio incompreso entro cui nasce» (p. 58). Lo *Xenos*

di Bigongiari è il messaggero (*angelos*) del patto che scardina l'io unitario e, come abbiamo visto, lo porta a frammentarsi o percepirsi nel moltiplicarsi. Se l'io, la voce, chi parla nel testo, chi si confessa, è moltiplicato nel corso della sua storia, la storia stessa è fatta di mutazioni e trasformazioni, come è scritto in *È l'istante che è eterno* (p. 127), l'ultima poesia di cui ho parlato, del 22 settembre 1997.

Il silenzio è attimalità, è come l'istante, come ho detto prima, e dicendolo mi riferivo alla profondissima riflessione di Adelia Noferi su questa poesia estrema di Bigongiari in cui si parla anche di «ultima realtà». Lo ha detto benissimo Adelia Noferi che la interpreta da par suo toccando il punto nevralgico della questione: «L'istante è eterno in quanto, paradossalmente, si distacca dal tempo (...), non *sta* nel tempo in quanto costitutivamente instabile, non ha un'estensione, non ha un luogo, se non nel non-luogo della mente e del linguaggio dell'uomo» (*Qualche notizia da oltre i confini* di Dove finiscono le tracce, in «Nuova Antologia», ottobre-dicembre 1997, fasc. 2204, p. 166). Dunque, ancora un venir fuori dalla incontentabile realtà. L'istante, come l'istantanea traccia del silenzio, e come lo Straniero, rimette in causa la legge del tempo, sconvolge il punto di vista, manipola lo spazio, moltiplica la presenza dell'io, rompe la norma. «Sono qui, tu gli gridi, sono qui» (p. 128): gli acuti deittici in effetti rimbalzano da più punti, come fossero i gridi degli implumi in attesa di volare. «Sono qui»: il richiamo è per farsi trovare, riconoscere, e infine inseguire, in un inarrestabile movimento che continua a dare forme all'io e al movimento dell'io man mano che esso viene pensato e non circoscritto in uno stabile pietrificante ritratto (il soggetto non si pietrifica neanche nel proprio nome: cfr. sempre Noferi, in P. Bigongiari, *La poesia pensa*, Firenze, Olschki 1999, pp. 252-254). Anche quando il poeta ricorre all'autonominazione, in *Volevo mi inseguissi* (p. 69): «E tutti a chiedersi: / 'Dov'è Piero'». Ero dove non ero, / dove potevo ascoltare meglio / che il mio nome non fosse un pensiero / ma il segno di un'azione in movimento» (p. 69). *Piero-ero-ero-pensiero*: il segno fonico ruota intorno alla dicibilità del nome, gli fa eco, ed è pronunciabile a patto che il soggetto non vi fissi la propria identità circoscritta, per così cadere ostaggio di Dio che nomina le cose, e ostaggio del linguaggio che stabilisce la relazione unicizzante tra quel segno e quel referente. Ora, proprio l'autonominazione in poesia pone problemi semiotici e paradossali non secondari, ma qui li eviteremo con buona pace di tutti. Semmai ora il punto è un altro: Piero, la figura autonominata dalla voce nel testo, si è messo segretamente in ascolto in un nascondiglio, in ascolto di quanti ne reclamano o riflettono o ricordano la presenza. Anche in questo libro il nascondiglio è un luogo particolare: gli «abili nascondigli» (p. 56) dove «tutto è spostato», anche se contenuto già nei due interlocutori, e dunque il luogo di riserva, dei resti e del contratto tra io e altro da sé, o altro io, come è detto «chiaramente» in *Io ti chiamavo* (p. 100):

«Non cercarmi più oltre, / non chiamavo che la mia disperazione, il mio io sparito era già in te / ed era la tua stessa intrasparenza, / nella luce accecante. Il nascondiglio / bruciava ogni altra evidenza possibile. // In lui origlio quello che tu dici / nella disperazione che fiorisce / e stenta nel tuo stesso desiderio / mentre un nome s'avventa».

Per questo motivo l'atto di chiamare e quello di chiedere il nome, persino all'Angelo nel momento della gelosia (pp. 22-23), significa bloccare in un'identità chi potrebbe sfuggirla, ovvero legare, catturandolo, un segno a un referente. L'io finale di Bigongiari approfondisce quella traccia sperimentata in *Moses* con l'io mosaico, costituito da tante piccole parti, e la porta verso un io perso, disperso, nel proprio nascondiglio. Il poeta ci racconta la storia di una figura che ha voluto perdere la propria composita centralità, e ora si pone in uno spazio «fuori», a guardare e ascoltare quanto e quanti vorrebbero identificarlo, e si guarda da fuori, non inglobando l'alterità (p. 9), ma muovendosi come altro. In fondo *Il silenzio del poema* capovolge quella situazione dell'ascolto sin qui sperimentata da Bigongiari. Mi spiego. In un accattivante saggio del 1991 sul suo Morlotti (*Morlotti tellurico*), scrive che l'incontro con l'altro è un «incontro quasi impercettibilmente con l'Angelo nel luogo riconoscibile a malapena, seppure amato, dove un Dio è passato, dove forse un Dio è nascosto, un Dio che spia trepidante quanto esiste a propria immagine e somiglianza; e non lo riconosce, nel pericolo stesso dell'«essere», ma ne sente l'odore» (*Taccuino pittorico*, Bergamo, Moretti e Vitali 1994, p. 247). Adesso nell'ascolto del richiamo del proprio nome, è l'io che spia la traccia non olfattiva ma acustica intorno al proprio essere: quell'immagine acustica che è il nome Piero non basta a includere la complessa realtà del soggetto. Non per nulla nel testo si forma una inedita triangolazione tra chi chiama, chi è chiamato e chi legge o ascolta (il lettore), invitato quest'ultimo a condividere coraggiosamente, ma in modo dissimile e discreto, l'avvenimento. Per concludere, tornando al titolo del libro e all'ampia tipologia del silenzio, ricordo che per Bigongiari (lo scrive in un saggio su Valéry del 1985) il silenzio ha un duplice valore: è il valore che gli attribuiscono la poesia e il pensiero contemporaneo, come riafferma in un pensiero del 27 gennaio 1992: «Ho parlato spesso di quello ch'io chiamo il silenzio figurato, cioè quel silenzio – uguale e contrario al silenzio iniziale – che si stanza dopo che un'operazione inventiva, realizzatasi nella scrittura o anche solo nella mente, ha trovato le sue figure: un silenzio in cui si va perdendo l'azione attiva di quel figurato, fino a ricostituire la purezza senza echi del silenzio iniziale» (*Un pensiero che seguita a pensare*, Milano, Torino, Aragno 2002, p. 239).

Piero Bigongiari, *Il silenzio del poema*, a cura di P. F. Iacuzzi, postfazione di D. Piccini, Genova-Milano, Marietti 2003, pp.140, € 12,00.

Kavafis greco

Κρυμμένα

51

gazzi; l'importanza che ha avuto, nella sua vita e nella sua scrittura, vivere nell'ambiente cosmopolita di Alessandria d'Egitto nel primo Novecento. Con le *Settantacinque poesie* Risi e Dalmati presentano un'opera poetica coraggiosa, ricca d'umanità e che riflette il dramma del poeta alessandrino: innamorarsi dei giovani e, al contempo, essere costretto a celare i propri sentimenti per poterli dichiarare solo attraverso la scrittura poetica. Per questi motivi i due curatori trovano più rappresentative le liriche di argomento storico (39 su 75), cui seguono un numero inferiore con tematiche a contenuto più interiorizzato.

Il metodo traduttivo adottato è esposto dettagliatamente da Nelo Risi in una *Nota* che segue alla *Prefazione*. La versione italiana delle poesie di Kavafis «è il risultato di un lavoro durato anni». Ogni poesia subisce un processo costituito da quattro passaggi: su una prima traduzione, filologicamente corretta, della poetessa greca, interviene Risi con un primo adattamento in italiano. Il nuovo testo è sottoposto alle osservazioni della Dalmati e, così modificato, ritorna al poeta che cerca «di rendere l'emozione il colorito il timbro dell'originale in una traduzione che tenga naturalmente conto dell'unità d'insieme»¹². Il prodotto finale (la quarta e ultima fase) consiste in una versione caratterizzata da un'equivalenza semantica e testuale tra l'originale greco e l'italiano. La strategia traduttiva di Risi e Dalmati, dinamica e quindi rivolta al lettore, non assume connotazioni etnocentriche, e si realizza nel pieno rispetto degli stilemi poetici di Kavafis. Il lavoro è, di regola, circoscritto all'interno del tessuto poetico: i traduttori pongono la loro creatività a servizio della ri-scrittura del testo senza tentare di imporre la loro personalità poetica sulle traduzioni. Trasportano, insomma, in italiano il messaggio poetico cavafiano con la stessa intensità che possiede nell'originale:

Μήνας περνᾷ καὶ φέρνει ἄλλον μῆνα./ Αὐτὰ ποὺ
ἔρχονται κανεὶς εὐκόλῃ τὰ εἰκάζει/ εἶναι τὰ
χτεσινὰ τὰ βαρετὰ ἐκεῖνα./ Καὶ καταντᾷ τὸ αὔριο
πᾶ σὰν αὔριο νὰ μὴ μοιάζει.

Il mese passa che porta un altro mese. /

Le cose che succedono le possiamo indovinare / senza sforzo;
sono le cose di ieri, fastidiose. / Finisce che il domani non sem-
bra più un domani.¹³

Προσπάθησε νὰ τὰ φυλάξεις, ποιητή,/ ὅσο κι ἂν
εἶναι λίγα αὐτὰ ποὺ σταματιοῦνται./ Τοῦ
ἔρωτισμοῦ σου τὰ ὁράματα./ Βάλ'τα,
μισοκρυμμένα, μὲς στὲς φράσεις σου./
Προσπάθησε νὰ τὰ κρατήσεις, ποιητή,/ ὅταν
διεγείρονται μὲς στὸ μυαλό σου/ τὴν νύχτα, ἢ
μὲς στὴν λάμψη τοῦ μεσημεριοῦ.

Cerca di fermarle, poeta, anche se poche / di cose come queste si
possono fermare. / Le tue visioni erotiche. / Disponibile, semina-
scoste, nel fraseggio. / Vedi di trattenerle, tu, poeta / quando nel-
la mente si risvegliano / la notte, o nel fulgore del meriggio.¹⁴

In queste traduzioni, là dove sia possibile, è chiara l'intenzione di creare un'equivalenza tra l'aspetto metrico-versificatorio dell'originale e della metafrasi: nella versione italiana è privilegiato il ritmo mimico, ed è rispettata la punteggiatura del testo di partenza. La corretta equivalenza tra il testo greco e quello italiano si realizza anche nell'aspetto lessicale, con un profondo rispetto per il testo traduttore. Quando invece predomina l'esperienza del poeta su quella del traduttore, e i curatori si prendono una certa libertà in nome di un 'dialogo tra poeti', la ritmica testuale dell'originale non è conservata. Sovrapponendo la loro concezione metrico-versificatoria su quella del testo da tradurre, i due traduttori provocano un'alterazione del sistema poetico del testo greco e ne generano uno nuovo:

Ἡ ἐκπλήρωσις τῆς ἔκνομῆς τῶν ἡδονῆς/ ἔγινεν.
Ἀπ' τὸ στρῶμα σπκωθῆκαν,/ καὶ βιαστικά
ντύνονται χωρὶς νὰ μιλοῦν./ Βγαίνουνε χωριστά,
κρυφὰ ἀπ'τὸ σπῆτι καὶ καθὼς βαδίζουνε κάπως
ἀνήσυχτα στὸν δρόμο, μοιάζει/ σὰν νὰ
ὑποψιάζονται ποὺ κάτω ἐπάνω τῶν προδίδει/ σὲ τί
εἶδους κλίνην ἔπασαν πρὸ ὀλίγου.

L'atto della loro voluttà proibita / si è compiuto. Lasciato il letto
/ senza parlare, frettolosi si rivestono. / Via dalla casa, uno dopo
l'altro, di nascosto; mentre / si guardano un poco inquieti intorno,
è come / se sospettassero che qualcosa addosso li tradisse / in
che sorta di giaciglio stavano distesi appena adesso.¹⁵

In tal caso è il contenuto a determinare la forma versificatoria. Al verso 2 la frase del secondo periodo si trasforma in infinitiva con il verbo al participio passato («Lasciato») correlato con la successiva forma verbale, anch'essa infinitiva («senza parlare»), ed è semanticamente connesso con l'attributo «frettolosi». Al verso 4 si registra un'alterazione dell'equivalenza lessicale tra l'originale e la metafrasi: in essa non viene rispettato il valore semantico della forma avverbiale del greco («χωριστά»), che in questo caso assume il valore di «separatamente» piuttosto che di «uno dopo l'altro». L'alterazione si prolunga nella frase successiva (alla lettera: «e mentre camminano per via con vaga inquietudine») dove la traduzione accentua il significato più profondo del testo: il senso di colpa e l'inquietudine che pervade i protagonisti che camminano per strada, timorosi di essere scoperti nei loro appuntamenti segreti. Si ottiene così un ipertesto, motivato dal valore etnocentrico della traduzione, a discapito dell'originale.

In altri casi, anche se viene alterato l'aspetto metrico-versificatorio del testo traduttore, la metapoesia che ne con-

segue è caratterizzata da una forma analogica col testo greco. Ne è un esempio la prima strofa di Ἡ πόλις *La città*, dove i versi 2-8 meritano qualche osservazione:

Μιά πόλις ἄλλη θὰ βρεθεῖ καλλίτερη ἀπὸ αὐτή./
Κάθε προσπάθεια μου μιὰ καταδίκη εἶναι
γραφτή / κ' εἶν' ἡ καρδιά μου - σὰν νεκρὸς -
θαμένη./ Ὅ νοῦς μου ὡς πότε μὲς στὸν
μαρασμὸν αὐτὸν θὰ μένει./ Ὅπου τὸ μάτι μου
γυρίσω, ὅπου κι ἂν δῶ/ ἐρείπια μαῦρα τῆς ζωῆς
μου βλέπω ἐδῶ,/ ποὺ τόσα χρόνια πέρασα καὶ
ρήμαξα καὶ χάλασα.

Altra città più amabile di questa, dove / ogni mio sforzo è votato al fallimento / dove il mio cuore come un morto sta sepolto / ci sarà pure. Fino a quando patirò questa mia inerzia? / Dei lunghi anni, se mi guardo intorno, / della mia vita consumata qui, non vedo / che nere macerie e solitudine e rovina.¹⁶

La poesia comunica il senso di fallimento del narrante: la città (simbolo del suo alter-ego, della sua storia) lo seguirà sempre, dovunque egli decida di vivere, e il desiderio di fuggire da se stesso sarà sempre presente in lui. Ai versi 2-4 i traduttori propongono una soluzione delle forme versificatorie del greco meno legata al testo originale. La sovratraduzione che ne risulta è arricchita di valori semantici che *non* sono denotanti del testo di partenza:

«Altra città più amabile di questa, *dove* / ogni mio sforzo è votato al fallimento / *dove* il mio cuore come un morto sta sepolto / ci sarà pure».

L'alterazione della punteggiatura (le due frasi separate nell'originale diventano una sola in traduzione) impone una ritmica diversa e una continuità di pensiero che nel testo greco sono accentuate e dilatate nel tempo grazie alla segmentazione del periodo in due strutture frasali. Il punto finale della prima frase e il punto in alto a conclusione della seconda frase, in greco, sono sostituiti in italiano dalla forma avverbiale 'dove'. Il testo perde in tal modo quel senso di amarezza, racchiuso e distribuito nelle tre frasi iniziali (la seconda e la terza dell'originale greco sono separate dalla scansione versificatoria). La soluzione adottata in italiano riduce il tempo della riflessione: il ricorso alla subordinata introdotta da «dove» provoca un'alterazione del sistema sintattico dell'originale. La forma verbale, che in greco figura nella frase del primo verso, in traduzione è spostata al verso 5. Esso è costituito, a sua volta, in greco da un'unica frase verbale («Ὅ νοῦς μου ὡς πότε μὲς στὸν μαρασμὸν αὐτὸν θὰ μένει.»), mentre in italiano è scandito da due sequenze («ci sarà pure. Fino a quando patirò questa mia inerzia?») di cui solo la seconda corrisponde realmente al verso dell'originale. Questa soluzione, se da un lato genera una semi-equivalenza metrica (decapentasilabo in greco = diciotto sillabe, o doppio novenario, in italiano), sotto l'aspetto semantico accosta due riflessioni che il poeta separava, forse anche per motivi più strettamente inerenti alla metrica. Nel testo italiano la traduzione di «rimanere» con «patire», verbo che in greco offre un ulteriore indizio della (in)sofferenza dell'io narrante e la dichiarazione esplicita della propria incapacità a mutare l'ordine delle cose, evidenzia il 'testo nascosto', il sottotesto dell'originale.

Anche nel caso dei versi 6-8 del testo greco la versione italiana si dimostra più libera:

«Dei lunghi anni, se mi guardo intorno, / della mia vita consumata qui, non vedo / che nere macerie e solitudine, e rovina.»

I traduttori, trasformando i verbi in sintagmi nominali, alterano semanticamente il testo manifesto nel quale sono trasportate in prima persona le vicissitudini della vita e vengono messe in rilievo, attraverso le forme verbali, le responsabilità dell'io narrante. Operano così una lieve modifica del senso originale, generano una sovratraduzione e sviluppano un discorso orizzontale in un testo che tende alla verticalità. La nominalizzazione dei verbi rende più impersonale la narrazione: prevale ancora una volta il «dialogo tra poeti» sulla metafrasi.

L'antologia di poesie è seguita da una «Notizia sulla lingua di Kavafis» curata dalla Dalmati. Si tratta di una nota esplicativa sulla lingua greca che il poeta alessandrino fu costretto ad apprendere di nuovo dopo un'infanzia trascorsa in Inghilterra. La Dalmati, con semplicità ma con acuta chiarezza, introduce il lettore al problema complesso della lingua greca usata da Kavafis: facendo un uso particolare, quasi personale direi, di questa lingua a seconda del tema trattato, il poeta attingeva talvolta anche al lessico del greco antico. È, per la curatrice, un valido motivo per affrontare le tematiche omeriche (provenienti soprattutto dall'*Iliade*) trattate da Kavafis nella sua opera.

Nel ricco apparato finale di note ai testi, oltre ai riferimenti cronologici sulla loro stesura sono riportate alcune annotazioni, di grande utilità per il lettore, sugli avvenimenti e i personaggi storici protagonisti delle poesie.

Peculiarità ben diverse propone Guido Ceronetti nella sua 'rivisitazione' dell'opera poetica di Kavafis. Il volume *Un'ombra fuggitiva di piacere* (il titolo è tratto da un verso della lirica cavafiana *Mezz'ora*) riunisce le traduzioni cavafiane, in alcuni casi rivedute, pubblicate dal poeta-traduttore negli anni precedenti. Nell'introduzione, dal titolo *Limiti*, consiglia i suoi lettori di tenere il libro «come un breviario a portata di mano e, se si è in grado, leggere paral-

lamente il testo cavafiano e la mia versione, che vorrebbe fissarne la piccola sezione tradotta in una sua propria, autonomamente significativa, lingua poetica italiana»¹⁷. Ceronetti chiarifica quale ruolo assegnare alla traduzione poetica: «S'intende che, per trattenere il poetico del testo, il lavoro del traduttore in versi non è di trasposizione ma di scrupolosa ri-creazione. Tradurre poesia è creare un nuovo verso, una diversa musica. La ricerca di luce dell'autore va rimessa in cammino, proseguita con altre parole»¹⁸. Tradurre poesia significa dunque, per Ceronetti, ri-creare la poesia, generarne una nuova, con una funzione prioritaria del significato rispetto alla forma stilistica. L'accostamento al testo poetico non deve essere regolato da un approccio di tipo filologico, ma è una ricerca del valore semantico nel suo complesso, che la poesia reca in sé ed esprime. Sulla base di questi principi intraprende la lettura di Kavafis.

Nelle sue traduzioni il testo in lingua d'arrivo funziona come testo a sé, ri-scrittura di una lettura-scrittura del testo traduce. La metapoesia che viene creata - nata dalla trasformazione formale dell'originale - è un testo caratterizzato da una forte connotazione etnocentrica e dall'ipertestualità. Si legga, ad esempio, Ἡ πόλις *La città*, di cui è stata già esaminata parte della traduzione eseguita da Risi e Dalmati. Per comodità di lettura se ne riporta il testo integrale, in greco e in italiano:

Εἶπες: "Θὰ πάγω σ' ἄλλη γῆ, θὰ πάγω σ' ἄλλη
θάλασσα. / Μιὰ πόλις ἄλλη θὰ βρεθῇ καλλίτερον
ἀπὸ αὐτή. / Κάθε προσπάθεια μου μιὰ καταδίκη
εἶναι γραφτή / κ' εἶν' ἡ καρδιά μου - σὰν
νεκρὸς - θαμμένη. / Ὁ νοῦς μου ὡς πότε μὲς
στον μαρσὸν αὐτὸν θὰ μένει. / Ὅπου τὸ μάτι
μου γυρίσω, ὅπου κι ἂν δῶ / ἐρείπια μαῦρα τῆς
ζωῆς μου βλέπω ἐδῶ, / ποὺ τόσα χρόνια πέρασα
καὶ ρήμαξα καὶ χάλασα. / Καινούριους τόπους
δὲν θὰ βρεῖς, δὲν θὰ βρεῖς ἄλλες θάλασσες. / Ἡ
πόλις θὰ σὲ ἀκολουθεῖ. Στους δρόμους θὰ
γυρνᾷς / τοὺς ἴδιους. Καὶ στὲς γειτονιὲς τῆς ἴδιας
θὰ γερνᾷς / καὶ μὲς στὰ ἴδια σπῆτια αὐτὰ θ'
ἀσπρίζεις. / Πάντα στὴν πόλι αὐτὴ θὰ φθάνεις.
Γιὰ τὰ ἄλλου - μὴ ἐλπίζεις - / δὲν ἔχει πλοῖο γιὰ
σὲ, δὲν ἔχει οὐδὲ. Ἐτσι ποὺ τὴ ζωὴ σου
ρήμαξες ἐδῶ / στὴν κώχη τούτη τὴν μικρή, σ'
ὄλην τὴν γῆ τὴν χάλασες.¹⁹

Altra terra e altro mare sospiravi. // -Trovare una città, un supremo approdo, / Da contrapporre a questa, dove incombe / Su ogni mia passione una condanna / Già prima emessa, e sul mio cuore pesa / Come una tomba... / Mi pare essere un morto! / Anima mia, tanto disfacimento / Come puoi contenere? Dovunque io qui posi / Lo sguardo e aggiri gli occhi, in rottami / Anneriti la frantumata vita / Mia, eccola. In questo occupai gli anni: / A mutarla in deserto, a stroncarla-. // Il Luogo insolito, la Sponda ideale / Afferrarli non puoi. Un inseguito / Dalla città tu sei. Un deambulare / Per trite vie il tuo. Nei ribaditi / Spazi di quel quartiere farti vecchio, / Incanutire tra stanze consuete. / Ogni Altrove non è che questa riva, / Questa città. Inutilmente spero / Un altro porto per la tua nave, / Un altro sbocco per la tua strada, / Come l'hai ridotta a rovina in una minima / Striscia di mondo, non c'è immensità / Che non rifletta della tua vita / Lo strazio che ne hai fatto, irreparabile²⁰.

L'originale è costituito da due strofe di otto versi ciascuna, la traduzione presenta un *incipit* formato da un unico verso isolato cui seguono due strofe, la prima di dodici, la seconda di quattordici versi, con la conseguente alterazione del ritmo versificatorio del testo greco. Ogni verso inizia con la maiuscola, ma si tratta di una particolarità della scrittura di Ceronetti che caratterizza l'intero volume. La trasformazione dell'originale interessa anche la punteggiatura, totalmente modificata nel testo d'arrivo. L'*incipit*, da dialogo espresso in forma diretta, è trasformato in una riflessione aperta del narrante, captando così il pensiero non dichiarato espressamente nella frase: il desiderio di fuga di chi parla. Esso è reso esplicito con un verbo desiderativo («sospiravi») e non più dichiarativo («Hai detto»). Inoltre con l'annullamento del verbo iniziale «Εἶπες» viene a mancare, in traduzione, il dialogo, cioè il confronto diretto tra l'io narrante e il protagonista della narrazione: si passa insomma dal coinvolgimento immediato del lettore a un suo assistere passivo agli eventi. Il testo si trasforma in un monologo dell'io narrante che si rivolge al personaggio di cui, come per inciso, se ne riporta il pensiero. Inoltre il verso 5 del testo greco subisce una dispersione del significante e un allungamento della catena sintattica, con l'esplicitazione del contenuto implicito del verso:

"Ὁ νοῦς μου ὡς πότε μὲς στον μαρσὸν αὐτὸν θὰ μένει."

si trasforma in

«Anima mia, tanto disfacimento / Come puoi contenere?»,

con una forma vocativa iniziale che ripristina il dialogo precedentemente annullato: il lessema vocativo, posto all'inizio del verso, è elevato a valore sublime, a nome assoluto. È una scelta traduttiva che ancora una volta rende orizzontale ciò che per Kavafis è un discorso in verticale, in profondità. Ed è, al contempo, una sovratraduzione che marca anche i versi successivi: Ceronetti non si limita solamente a tradurre, crea piuttosto un ipertesto con un bagaglio informativo maggiore rispetto a quello contenuto del testo traduce. Evita ogni tipo di assonanze, di allitterazioni e di rime che definiscono l'originale, come anche la particolare ritmicità di alcuni versi dominati dalle iterazioni:

πού τόσα χρόνια πέρασα καὶ ρήμαξα καὶ χάλασα. – «In questo occupai gli anni»;
 Καινούριους τόπους δὲν θὰ βρεις, δὲν θάβρεις ἄλλες θάλασσες – «Il Luogo insolito, la Sponda ideale / Afferrarli non puoi»;
 Στοὺς δρόμους θὰ γυρνᾷς/ τοὺς ἴδιους. Καὶ στὲς γειτονιὲς τὲς ἴδιες θὰ γερνᾷς – «Un deambulare / Per trite vie il tuo. Nei ribaditi / Spazi di quel carattere farti vecchio».

Si genera insomma una metapoesia con un testo nel quale l'infedeltà all'originale sembrerebbe trasformarsi in fedeltà alla propria poetica.

Un'altra particolarità della lettura di Ceronetti è la configurazione formale, attraverso un carattere narrativo più denotante, delle poesie di Kavafis, forse per una definizione migliore e più approfondita dei temi e per un uso ancor più dinamico del fattore tempo. Si consideri, ad esempio, Τὸ 25^{ον} ἔτος τοῦ βίου του, *Nell'anno venticinquesimo della sua vita*:

Πηγαίνει στὴν ταβέρνα τακτικά/ πού εἶχανε
 γνωριστεῖ τὸν περασμένο μῆνα./ Ρώτησε μὰ
 δὲν ᾔξεραν τίποτε νὰ τὸν ποῦν./ Ἀπὸ τὰ λόγια
 των, κατάλαβε πὼς εἶχε γνωρισθεῖ/ μ' ἓνα ὄλως
 ἄγνωστο ὑποκείμενον/ μιὰ ἀπ' τὲς πολλὰς
 ἄγνωστες κ' ὑποπτες/ νεανικὲς μορφὲς πού
 ἀπ' ἐκεῖ περνοῦσαν./ Πηγαίνει ὁμῶς στὴν
 ταβέρνα τακτικά, τὴν νύχτα,/ καὶ κάθεται καὶ
 βλέπει πρὸς τὴν εἴσοδο/ μέχρι κοπώσεως
 βλέπει πρὸς τὴν εἴσοδο./ Ἴσως νὰ μπεῖ.
 Ἀπόψ' ἴσως νὰ ρηθεῖ./ Κοντὰ τρεῖς ἑβδομάδες
 ἔτσι κάμνει./ Ἀρρώστησεν ὁ νοῦς του ἀπὸ
 λαγνεία. Στὸ στόμα του μείνανε τὰ φιλιὰ./
 Παθαίνεται ἀπ' τὸν διαρκῆ πόθον ἢ σάρκα του
 ὅλη./ Τοῦ σώματος ἐκείνου ἢ ἀφ' εἰν' ἐπάνω
 του./ Θέλει τὴν ἔνωσι μαζί του πάλι./ Να μὴν
 προδίδεται, τὸ προσπαθεῖ ἐννοεῖται./ Μὰ
 κάποτε σχεδὸν ἀδιαφορεῖ./ Ἐξ ἄλλου, σὲ τι
 ἐκτίθεται τὸ ξέρει,/ τὸ πῆρε ἀπόφασι. Δὲν εἶν'
 ἀπίθανον ἢ ζωὴ του αὐτὴ/ σὲ σκάνδαλον
 ὀλέθριο νὰ τὸν φέρει²¹.

Rieccolo puntualmente alla taverna: / Fu circa un mese fa che lo conobbe. / Ha domandato: ma non sanno dirgli. / Da qualche frase ha capito. / Sconosciuto, quel tipo, uno dei tanti / Bei ragazzi di vita di cui niente / Si sa, che poi spariscono... / Ma lui puntualmente ci va ogni notte / Alla taverna. Siede, fissa l'entrata. / Nello spiare l'entrata consuma gli occhi. / Chissà che non compaia, che non ricapiti. // Da circa tre / Settimane così. / Un intelletto in preda a una febbrile / Dissolutezza, il baciarsi / Rappreso nella bocca. / Carne di spasmi che la brama stritola. / La presa di quel corpo addosso sente, / Anela a con questo ancora / essere uno // E bada a non tradirsi, ma / Con svagatezza, tanto / Ha calcolato i rischi. / Di neri scandali simili vite / Sono sull'orlo / Sempre.²²

L'ottica della narrazione è modificata ancora una volta: nell'*incipit* Πηγαίνει στὴν ταβέρνα τακτικά (con il verbo che, posto in terza persona singolare, sottolinea la ripetitività dell'azione del soggetto), Ceronetti trasforma la sintassi verbale, caratterizzata da un'azione di movimento, in sintassi nominale connotata dall'abituale presenza del protagonista nel locale. Ancora più 'personalizzati' sono i versi 5-7: con un registro linguistico più confacente ai nostri tempi, e di pasoliniana memoria («bei ragazzi di vita di cui niente / Si sa, che poi spariscono») Ceronetti non traduce la forma ma rende esplicito il messaggio profondo dei due versi, cioè la semantica intrinseca del testo.

Una 'versione libera' si ritrova anche al verso 11, l'ultimo della prima strofa: l'originale denota una speranza frammentata a desiderio, ed esprime un periodo di tempo delimitato (Ανόψε): in italiano acquista un valore temporale più generico e vago: «Chissà che non compaia, che non ricapiti».

Nella seconda strofa il traduttore riduce la sintassi a sintagmi nominali, e ne crea quattro consecutivi, talvolta anche con effetti poco gradevoli («il baciarsi / Rappreso nella bocca») rispetto a una forma greca più poetica e più sensuale. L'ultima frase della strofa presenta, in traduzione, una volontaria alterazione della struttura morfosintattica dell'italiano: «Anela a con questo ancora / Essere uno» dove, rispetto al greco, prevale un tono di immediatezza e di maggiore avvicinamento alla realtà. È eliminata, laddove sia possibile, la sensualità mitigata dalla retorica del testo greco. Il linguaggio acquisisce una maggiore contemporaneità, a discapito di un'equivalenza stilistica e sintagmatica, le frasi acquistano sovente una maggiore crudezza rispetto all'originale. La speranza, l'ansioso desiderio di incontrare, per una volta ancora, l'oggetto del desiderio, sono attenuati in traduzione. Ceronetti, nel descrivere questo fugace incontro che l'io narrante spera di poter rivivere, ridimensiona l'importanza del secondo personaggio definendolo un 'ragazzo di vita' sin dal verso 6 e sottolineando la differenza di classe sociale tra il protagonista della poesia (un assiduo frequentatore della taverna, che gode della stima e dell'affetto di tutti) e l'avventore di una sera, una persona di poco conto. Anche nell'ultima sequenza vorrebbe prendere le distanze dal soggetto per universalizzare il messaggio che proviene dal testo: η ζωὴ του è reso con «simili vite», rendendo più generico il concetto piuttosto negativo che il protagonista ha di sé stesso («σὲ σκάνδαλον ὀλέθριο νὰ τὸν φέρει»). La metafrasi assume, dunque, il ruolo di ricreazione di un ipertesto poetico: il 'dialogo tra poeti' genera forme di libertà traduttiva che oltrepassano lo stesso valore di una traduzione. Ceronetti si distacca dal tessuto dell'originale, lo trasforma con l'allungamento del testo, con l'esplicitazione di significati impliciti che lo regolano al suo interno, con l'alterazione del ritmo versificatorio, con la chiarificazione del senso ecc.

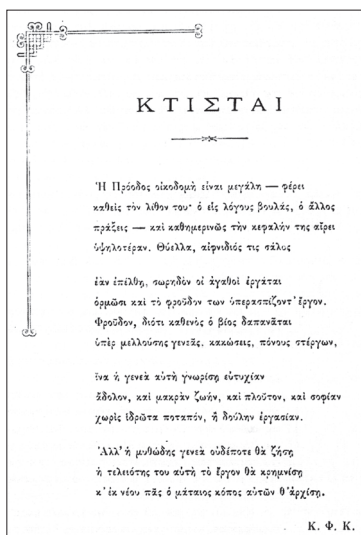
Talvolta la lettura operata dal poeta-traduttore Ceronetti sembrerebbe impoverire il testo traduttore. Si veda 'Η ἀρχή των *Quella, l'origine* (poesia, anche questa, già incontrata nella versione di Risi e Dalmati):

Ἡ ἐκπλήρωση τῆς ἔκνομῆς των ἡδονῆς/
ἐγένεν./ Ἀπ' τὸ στρώμα σπκωθῆκαν,/ καὶ
βιαστικὰ ντύνονται χωρὶς νὰ μιλοῦν./
Βγαίνουνε χωριστά, κρυφὰ ἀπ' τὸ σπῆτι καὶ
καθὼς βαδίζουνε κάπως ἀνήσυχα στὸν δρόμο,
μοιάζει/ σὰν νὰ ὑποψιάζονται ποὺ κάτι ἐπάνω
των προδίδει/ σὲ τί εἶδους κλίνην ἔπασαν πρὸ
ὀλίγου.// Πλὴν τοῦ τεχνίτου πῶς ἐκέρδισε ἡ
ζωή./ Αὐριο, μεθαῦριο, ἢ μετὰ χρόνια θὰ
γραφοῦν/ οἱ στίχ' οἱ δυνατοὶ ποὺ ἐδῶ ἦταν ἡ
ἀρχή των.²³

Il loro illecito godimento li ha saziati. / Levarsi dal materasso, in fretta rivestirsi, / In silenzio / E via di corsa dalla casa, / Separati, furtivi. / Dal loro inquieto andare per la via / Un timore trapela di tradirsi, / E che il lettuccio dei loro sfoghi / Di poco fa, li additi // Ma quale innalzamento della vita / Per un artista! Di forza inaudita / Domani e dopo, e fra molti anni, / Comporrà versi. / L'origine fu quella.²⁴

La traduzione letterale di στρώμα con «materasso» è poco adeguata poiché il lessema assume, in questo caso, il valore semantico di «letto»: è una metafora per indicare il letto su cui giacquero i due amanti clandestini, connotazione che trova una conferma al verso 7 dove κλίνην è il chiaro riferimento lessicale a quel «letto». È alterata la struttura sintattica dei versi 5-7, e si passa dal verbo in terza plurale, con riferimento alla coppia, a una terza singolare il cui soggetto sono le occasioni che generano la paura: «un timore» e «il lettuccio». In questi versi, inoltre, si registra quasi un impoverimento semantico dell'originale. Là dove nel testo greco prevale il senso di colpa e la paura di essere traditi, e quindi scoperti, per via di qualche traccia lasciata involontariamente (o forse inconsciamente), nella versione italiana traspare un sentimento tra l'ironia e il sarcasmo, forse provato dallo stesso traduttore nel descrivere la situazione («il lettuccio dei loro sfoghi»). Nella resa italiana le parole-chiave dei versi 5-8 sono proprio *lettuccio* e *sfoghi*, che però banalizzano il testo, volto a mettere in evidenza per prima cosa la preoccupazione dei due protagonisti di celare i loro incontri segreti.

Riepilogando, sono palesi le diversità di stile e di punto di vista traduttivo che caratterizzano le scelte dei curatori dei due volumi presi in esame. In entrambi i casi si ha il riflesso della cultura e del momento storico in cui le loro traduzioni furono date alle stampe, e proprio per questo appartengono ormai alla cultura poetica italiana. Credo però che nel caso della prova di Ceronetti, bella e molto interessante, sia più giusto parlare di una di ri-creazione del testo originale che non di metafrasi: la sua strategia traduttiva mira a creare un'assoluta equivalenza dinamica con l'originale. È la traduzione di un poeta, è il suo modo, da poeta, di riportare in italiano la poeticità di Kavafis. Ceronetti oltrepassa il limite della creatività richiesto da una traduzione, non fa suoi gli stilemi poetici cavafiani: semmai, gli attribuisce i propri stilemi, rendendo esplicito ciò che il poeta desiderava rimanere nascosto tra i versi.



NOTE

¹ Costantino Kavafis, *I barbari*, in «Il Ponte» a.II, n.3, marzo 1946, p. 288. Ora in E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 1991, pp. 773-774.

² Costantino Kavafis, *Poesie*, Introduzione, traduzione e note a cura di Filippo Maria Pontani, Milano, Mondadori 1961. Con testo greco a fronte.

³ E. Montale, *Un poeta greco*, in «Corriere della sera», 5 giugno 1962. Ora in E. Montale, *Prose e racconti*, Milano, Mondadori 1997, pp. 495-500.

⁴ Le poesie di Kavafis sono catalogate in: poesie 'riconosciute' dal poeta (154, alcune delle quali editate dallo stesso autore in forma di *plakettes* o di opuscoli); poesie inedite; poesie rifiutate per le quali aveva scritto, in inglese, «non da pubblicare, ma da rivedere». Nel 1968 Giorgio Savidis, professore ordinario di letteratura neogreca all'Università di Atene, pubblicò il corpus delle poesie rifiutate. Oggi l'intera opera in poesia e in prosa di Kavafis costituisce l'Archivio Kavafis, con sede ad Atene. A riordinarne la documentazione è un'equipe formata dai migliori studiosi, a livello internazionale, dell'opera kavafiana. La bibliografia sul poeta alessandrino compresa nell'Archivio Kavafis è consultabile nel sito www.snhell.gr.

⁵ Constantinos Kavafis, *Cinquantacinque poesie*, a cura di M. Dalmati e N. Risi, Torino, Einaudi 1968. Con testo greco a fronte.

⁶ Constantinos Kavafis, *Un'ombra fuggitiva di piacere*, a cura di Guido Ceronetti, Milano, Adelphi 2004. Con testo greco a fronte.

⁷ Constantinos Kavafis, *Settantacinque poesie*, a cura di M. Dalmati e N. Risi, Torino, Einaudi 1992. Con testo greco a fronte.

⁸ N. Risi, «Prefazione», in Constantinos Kavafis, *Settantacinque poesie*, cit., p. 5.

⁹ Idem, «Prefazione», *op. cit.*, p. 3.

¹⁰ Ibidem, p. 3.

¹¹ Idem, «Prefazione», *op. cit.*, p. 5.

¹² Idem, «Prefazione», *op. cit.*, p. 7.

¹³ Constantinos Kavafis, *Monotonia*, in *Settantacinque Poesie*, cit., p. 79.

¹⁴ Idem, *Quando si risvegliano*, in *op. cit.*, p. 137.

¹⁵ Idem, *L'origine*, in *op. cit.*, p. 141.

¹⁶ Idem, *La città*, in *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ Guido Ceronetti, «Limiti», in Constantinos Kavafis, *Un'ombra fuggitiva di piacere*, cit., p. 13.

¹⁸ Ibidem, p. 13.

¹⁹ Hai detto: «Andrò per altra terra ed altro mare. / Una città migliore di questa ci sarà. / Tutti gli sforzi sono condanna scritta. E qua / giace sepolto, come un morto, il cuore. / E fino a quando, in questo desolato languore? / Dove mi volgo, dove l'occhio giro, / macerie nere della vita miro, / ch'io non seppi, per anni, che prendere e schiantare» // Né terre nuove troverai, né nuovi mari. / Ti verrà dietro la città. Per le vie girerai: / le stesse. E negli stessi quartieri invecchierai, / ti farai bianco nelle stesse mura. / Perenne approdo, questa città. Per la ventura / nave non c'è né via – speranza vana! / La vita che schiantasti in questa tana / breve, in tutta la terra l'hai persa, in tutti i mari.» (La traduzione è di F.M. Pontani, da Costantino Kavafis, *Poesie*, Milano, Mondadori 2001, p. 33. Tutte le traduzioni di Kavafis in nota sono tratte da questa edizione.)

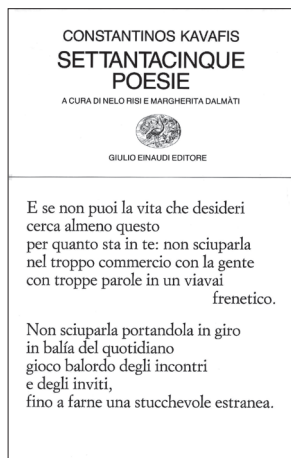
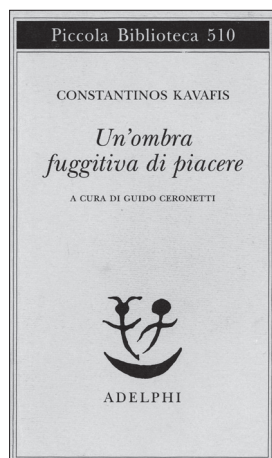
²⁰ Constantinos Kavafis, *La città*, in *Un'ombra fuggitiva di piacere*, cit., p. 27.

²¹ Sempre ritorna alla taverna, dove / si conobbero, circa un mese fa. / Ha chiesto: nulla hanno saputo dirgli. / Dalle parole, ha inteso d'essersi imbattuto / in un soggetto ignoto, uno dei tanti / volti d'efebi, equivoci / e ignoti, che passavano di là. / Pure, sempre ritorna, la notte, alla taverna. / Fissa immoto la soglia: / fino a stremare l'occhio fissa la soglia. Forse / verrà. Forse entrerà, stasera. // Sempre così: quasi tre settimane. / La mente s'è ammalata di lussuria. / Ancora stanno sulla bocca i baci. / Si macera nel diuturno desiderio la carne. / Il tatto di quel corpo è su di lui. / Vuole ancora congiungersi con lui. // Di non tradirsi cerca, s'intende. / Ma quasi incurante, talora. / Il rischio lo conosce, l'ha scontato. Chissà che quella vita / non lo porti a uno scandalo fatale.» (Constantino Kavafis, *Poesie*, cit., pp. 159-161).

²² Constantinos Kavafis, «Nell'anno venticinquesimo della sua vita», in *Un'ombra fuggitiva di piacere*, cit., p. 89.

²³ «Ormai la loro voluttà vietata / è consumata. S'alzano, si vestono / frettolosi e non parlano. / Sgusciano via furtivi, separati. Camminano / per via con una vaga inquietudine, quasi / sospettano che in loro un non so che tradisca / su che sorta di letto giacquero poco fa. / Ma dell'artista come s'arricchisce la vita! / Domani, d'altro, o fra anni, saranno scritti i versi gagliardi ch'ebbero qui l'origine.» (Constantino Kavafis, *Poesie*, cit., pp. 131-133).

²⁴ Constantinos Kavafis, «Quella, l'origine», in *Un'ombra fuggitiva di piacere*, cit., p. 87.



KAVAFIS LATINO¹

A cura di Massimo Scorsone

ΕΝΩΠΙΟΝ ΤΟΥ ΑΓΑΛΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΕΝΔΥΜΙΩΝΟΣ

Ἐπὶ ἄρματος λευκοῦ ποὺ τέσσαρες ἡμίονοι
πάλλευκοι σύρουν, μὲ κοσμήματ' ἄργυρᾶ,
φθάνω ἐκ Μιλήτου εἰς τὸν Λάτμον. Ἱερὰ
τελῶν - θυσίας καὶ σπονδὰς - τῷ Ἐνδυμίῳ,
ἀπὸ τὴν Ἀλεξάνδρειαν ἐπλευσα ἐν τριήρει πορφυρᾷ.

Ἴδου τὸ ἀγαλμα. Ἐν ἐκστάσει βλέπω νῦν
τοῦ Ἐνδυμίῳ τὴν φημισμένην καλλονήν.
Ἰάσμων κἀνίστρα κενοῦν οἱ δοῦλοι μόν· κ' εὐόωνοι
ἐπευφημῖαι ἐξύπνησαν ἀρχαίων χρόνων ἡδονήν.

Η ΣΥΝΟΔΕΙΑ ΤΟΥ ΔΙΟΝΥΣΟΥ

Ὁ Δάμων ὁ τεχνίτης - ἄλλον πιὸ ἱκανὸ
στὴν Πελοπόννησο δὲν ἔχει - εἰς παριανὸ
μάρμαρο ἐπεξεργάζεται τὴν συνοδεία
τοῦ Διονύσου. Ὁ θεὸς μὲ θεσπεσία
δόξαν ἐμπρός, μὲ δύναμι στο βάδισμά του.
Ὁ Ἀκρατος πίσω. Στὸ πλάγι τοῦ Ἀκράτου
Ἡ Μέθη χύνει στοὺς Σατύρους τὸ κρασί
ἀπὸ ἀμφορέα ποὺ τὸν στέφονε κισσοί.
Κοντὰ τῶν Ὁδύοινο ὁ μαλθακός,
τὰ μάτια του μισοκλειστά, ὑπνωτικός.
Καὶ παρακάτω ἔρχοντ' οἱ τραγουσισταὶ
Μόλπος κ' Ἡδυμελής, κι ὁ Κῶμος ποὺ ποτὲ
νὰ σβύσει δὲν ἀφίνει τῆς πορείας τὴν σεπτὴ
λαμπάδα ποὺ βαστᾷ· καί, σεμνοτάτη, ἡ Τελετή.

Αὐτὰ ὁ Δάμων κάμνει. Καὶ κοντὰ σ' αὐτὰ
ὁ λογισμὸς του κάθε τόσο μελετᾷ
τὴν ἀμοιβή του ἀπὸ τῶν Συρακουσῶν
τὸν βασιλέα, τρία τάλαντα, πολὺ ποσόν.
Μὲ τ' ἄλλα του τὰ χρήματα κι αὐτὰ μαζὺ
σὰν μποῦν, ὡς εὐπορος σπουδαῖα πιά θὰ ζεῖ,
καὶ θὰ μπορεῖ νὰ πολιτεύεται - χαρὰ ! -
κι αὐτὸς μὲς στὴν βουλὴ, κι αὐτὸς στὴν ἀγορά.

AD SIMULACRUM ENDYMIONIS

Albarum nivea vehens quadriga
Mularum, nitidisque candidarum
Argento retinaculis, relictas
Mileti modo concitatus urbe
Latmum rite peto, tibi decora
Libaturus honore sacra, dudum
Qui fulgente Pharo Canopicaque
Alas, Endymion, notis ab ora
Solvi murice purpurante tinctas.
At signum pueri celebre tandem
Et diam stupeo nitore formam,
Jasmino famulis repleta multo
Dum large populantibus canistra
Dextris auspicibus, simulque fausto
Vivax omine temporis peracti
Expergiscitur illico voluptas.

LENÆUM AGMEN

Bassaricam Pario format de marmore pompam
Tam caelo Damon ille manuque potens,
Elide quo melior, claris licet artibus aucta,
Non alius, tota nec Pelopeïade
Fertur humo faber ullus. Et omnibus, ecce, Lyaeus
Aethereo nitidus praeit honore diis,
Incessu gradiens valido; Bromioque secunda
Temetum, titubans, a duce pone subit,
Quam iuxta Satyris spumantia vina ministrat
Grata corymbiferum Crapula ob urceolum.
Vitis at inferius Dulcedo: lenta, soporos
Semiadaperta oculos; cymbala deinde vagi
Qui pulsan Moduli, reboanteque docta canore,
Ebria convivî carmina, Musa venit,
Atque suo blandae ne Commissatio turbæ
Restinguat sanctam munere cauta facem.
Denique, Sacra verenda. Labor Damonis hic ergo
Summus. At inde animo, saepe Syracosius
Ipse spondit ei quae pro mercede tyrannus,
Nonnumquam occurrunt trina talenta. Satis.
Haec longo cumulare opibus sudore coactis
Gaudebit, vitam cetera dives agens,
Publica commodius pariterque negotia, tandem
Laetus consilio, laetus inesse foro.

ΜΕΛΑΓΧΟΛΙΑ ΤΟΥ ΙΑΣΟΝΟΣ² ΚΛΕΑΝΔΡΟΥ•
ΠΟΙΗΤΟΥ ΕΝ ΚΟΜΜΑΓΗΝΗ
595 μ. Χ.

Τὸ γήρασμα τοῦ σώματος καὶ τῆς μορφῆς μου
εἶναι πληγὴ ἀπὸ φρικτὸ μαχαίρι.
Δὲν ἔχω ἐγκαρτέρησι καμιά.
Εἰς σὲ προστρέχω Τέχνη τῆς Ποιήσεως,
ποῦ κάπως ξέρεις ἀπὸ φάρμακα·
νάρκης τοῦ ἄλγους δοκιμές, ἐν Φαντασίᾳ καὶ Λόγῳ.

Εἶναι πληγὴ ἀπὸ φρικτὸ μαχαίρι.

Τὰ φάρμακά σου φέρε Τέχνη τῆς Ποιήσεως,
ποῦ κάμνουνε - γιὰ λίγο - νὰ μὴ νοιώθεται ἡ πληγή.

ΘΕΑΤΗΣ ΔΥΣΑΡΕΣΤΗΜΕΝΟΣ

«Ἀπέρχομαι, ἀπέρχομαι. Μὴ κράτει με.
Τῆς ἀηδίας καὶ ἀνίας εἶμαι θῦμα».
«Πλὴν μείν' ὀλίγον, χάριν τοῦ Μενάνδρου. Κρίμα
τόσον νὰ στερηθῇς». «Υβρίζεις, ἄτιμε.

Μένανδρος εἶναι ταῦτα τὰ λογίδια,
ἄξεστοι στίχοι καὶ παιδαριῶδες ῥήμα;
Ἄφες ν' ἀπέλθω τοῦ θεάτρου παραχρήμα
καὶ λυτρωθεῖς νὰ στρεψῶ εἰς τὰ ἴδια.

Τῆς Ῥώμης ὁ ἀὴρ σ' ἐφθειρεν ἐντελῶς.
Ἀντὶ νὰ κατακρίνης ἐπαινεῖς δειλῶς
κ' ἐπευφημεῖς τὸν βάρβαρον - πῶς λέγεται;

Γαβρέντιος, Τερέντιος; - ὅστις ἀπλῶς
Διὰ Λατίνων ἀτελλάνας ὦν καλός,
τὴν δόξαν τοῦ Μενάνδρου μας ὀρέγεται»³.

IASON CLEANDRI F. ANGORIBUS CONFICITUR
APUD COMMAGENOS POETA
(A. D. 595)

Impia tacti graviter senecta
Tot dies seros, gelidos in annos
Perfido, sica quasi vulnerati,
Frangimur aevo,

Pro dolor!, tectasque fluente sensim,
Diva, per plagas anima, nec umquam
Corpus illaesis, speciemve, cursu
Praeterit hora.

Quae, potens, aegre sine te ferentes,
Intus ut carmen fide da canamus
– His tuam freti revolamus alis,
Musa, sub umbram – :

Dulce nam curae medicamen ore
Cuique moerenti, citharaque praebes,
Quae salutari sat es, ut videris,
Arte perita.

Heu cruces! sica quasi vulneratus
Impia tangor graviter senecta;
Sed mihi tandem medicamen affer,
Musa, soporum,

Vt latebrosis, hebetante sensus
Jam lyra, plagis adimat dolorem
Cantus, et dira careant parumper
Pectora cura.

SCAENICA SPECTATORIS FASTIDIA

«Hinc abeam. Sine me, precor. Hinc abeam: moriar, ni
Sordiduli propere fugio tot taedia socci
Longa, quibus terror, atque, diu torpente theatro,
Mimica, quos etiam scurras, rigidamque Thaliā
Hactenus ipse tuli, fastidia tanta.» «Moreris,
Quaesumus, immo, sagax quamvis sis nare, Menandri
Causa; sin aliter, nos deseruisse pigebit...»
«Insultasne, petulce, mihi? tam vana Menandrum
Esse putas, nec salsa? jocos an futilis, inquam,
Quos agitat Thymele, burrasve? Age. Et hinc sine demum
Discedam, solita rediens ad munera cura,
Contempto caveae consessu. Maxima sensus
Gnaviter obtundit, coluit quos Attica, Roma.
Atque nota potius dignus quam laude, superne
Barbarus iste tuo, demens, effertur ad astra
Ore Tumentius, iste... Terentius anne vocatur?
Oscis quae lingua magis apta leporeque ludis⁴,
Inde mei nomen cupit hirta Camena Menandri!»

«ΤΑ Δ' ΑΛΛΑ ΕΝ ΑΔΟΥ ΤΟΙΣ ΚΑΤΩ ΜΥΘΗΣΟΜΑΙ⁵»

«Τῶνόντι», εἶπ' ὁ ἀνθύπατος, κλείοντας τὸ βιβλίον,
[«αὐτὸς

ὁ στίχος εἶν' ὥραϊος καὶ πολὺ σωστός·
τὸν ἔγραψεν ὁ Σοφοκλῆς βαθυὰ φιλοσοφώντας.

Πόσα θὰ ποῦμ' ἐκεῖ, πόσα θὰ ποῦμ' ἐκεῖ,
καὶ πόσο θὰ φανούμεε διαφορετικοί.

Αὐτὰ ποὺ ἐδῶ σὰν ἄγρυπνοι φρουροὶ βαστοῦμε,
πληγὲς καὶ μυστικά ποὺ μέσα μας σφαλνοῦμε,
μὲ καθημερινὴ ἀγωνία βαρυνά,
ἐλεύθερα ἐκεῖ καὶ καθαρὰ θὰ ποῦμε».

«Πρόσθεσε», εἶπε ὁ σοφιστής, μισοχαμογελώντας,
«ἂν τέτοια λὲν ἐκεῖ, ἂν τοὺς μέλλει πια».

«AT, QUOD SUPERSIT, INFERIS DEIN LOQUAR...»

«Hic», consularis inquit, exulta manu
Nuper volutum forte dimittens librum,
«Gravis profecto versus est: immo decens,
Idemque verax – hunc Sophocles, ut puto,
Conscripsit ille grandis ex reconditis
Arcana mentis hauriens, et intimae.
Quam multa quisnam nos locuturos probe
Scit? aut ab his, qui nunc sumus, quantum quidem
Illic, ad Orcum, jure mutati, rogo,
Videbimur? quae namque saucio modo
Haec corde gestat turba nostri pervigil
– Immitis, inquam, quaeque sortis vulnera,
Tormenta lentos quae silemus in dies –
Verbis apertis tum loquamur, nec mora.»
«Verum», severa tunc cavillator⁶ jocos
Miscens acutus inquit, «his addas tamen:
Haec si profundis disserantur manibus,
Cuipiam seu manium cordi fuant».

NOTE

¹ Smilzo manipolo di echi articolati in una lingua che, sottoposta da plurisecolare commercio umanistico-scientifico a un processo d'inevitabile logorio, dovrebbe ormai essere divenuta, come la voce degli originali, sufficientemente «neutra e priva di commozione» (Seferis) per consentire acconce «ricreazioni» da un classico che si esiterebbe a dire ormai vulgato, ma tant'è, e di cui l'interprete – protestando, com'è ovvio, una totale e strenua fedeltà allo spirito non meno che alla lettera degli archetipi ormeggiati, *vorsa* puntualmente *barbare* – chiede venia a fabbri (o ai mani loro) di tempra assai migliore. Edizioni di riferimento impiegate sono Costantino Kavafis, *Poesie*, Milano 1961 ('Ενώπιον τοῦ ἀγάλματος τοῦ Ἐνδυμῖωνος, Ἡ συνοδεία τοῦ Διονύσου, Μελαγχολία τοῦ Ἰάσωνος Κλεάνδρου), e Idem, *Poesie nascoste*, Ibidem 1974 (Θεατὴς δυσαρεστημένος, «Τὰ δ' ἄλλα ἐν Αἴδου τοῖς κάτω μύθησομαι»), entrambe a cura di Filippo Maria Pontani, cui si rinvia per ogni più puntuale informazione sui testi poetici in oggetto.

² Correggo senza meno la già rilevata svista (riscontrata dal Pontani sulla fotocopia dell'autografo, ove leggesi di fatto Ἰάσωνος per Ἰάσωνος) contenuta nel titolo della lirica. La *pietas*, la sacrosanta venerazione per la maestà del nume non crediamo – pur consapevoli dell'irriducibile singolarità della grafia kavafiana, talora (anzi assai spesso, per comune consenso) «sconcertante»: e che tuttavia di fatto non pregiudica mai la miracolosa *communicatio idiomatum* poetica – debba di necessità mutarsi in idolatria, dissimulata sotto le spoglie di un filologismo importuno quanto superfluo. L'invocazione accorata del poeta alla Musa, costituita da un cibreo di versi – decapentesillabi «politici» (vv. 6, 9), dodecasillabi (1 [ipermetro], 4, 8), decasillabi (3, 5), endecasillabi (2, 7 [refrain]) – di varia lunghezza e struttura (a richiamare, mimeticamente, la ποικιλία della Τέχνη της Ποιήσεως?), assume l'apparenza di una sorta di *deisis* «prosastica» (ritmica), quasi un profano *stichirōn idiomelōn* formalmente assimilabile a certi tropari della tradizione chiesastica bizantina. Evitando di adattarci totalmente a scelte altrettanto ardite (ma forte è stata la tentazione di imbastire un *pastiche* sul modello dell'*Ut quid jubes, pusiole* di Gotescale), la saffica minore utilizzata nella successiva parafrasi è, per analogia, metro – conveniente alla cantilena ipnotica, al monologare affettuoso, consolatorio – ancora occasionalmente ricorrente nell'innario romano, e impiegato inoltre da poeti e *rhétoriqueurs* fra tarda antichità (Ausonio, Prudenzio) e alto medioevo (i carolini) a un dipresso contemporanei, almeno idealmente, di Giàsone di Cleandro..

³ Il sonetto «propone la differenza, e talora il dispregio di K. per Roma e la romanità in confronto alla raffinata eleganza dello spirito greco, contrapponendo la finezza di Menandro alla presunta grossolanità di Terenzio. Il giudizio su quest'ultimo è storicamente inesatto e ingiustamente riducente: presentare Terenzio come adatto soltanto a scrivere atellane è una deformazione critica. Tuttavia nell'ostentata ignoranza, da parte dello spettatore greco, persino del nome del poeta romano (v. 12) è una *pointe* maliziosa e vivida» (così Pontani in KAVAFIS, *Poesie nascoste*, cit., n. p. 95). Ignoranza o ironia? Γαβρέντιος – ossia Γαυρέντιος, evidentemente da γαῦρος «altero, superbo», reso con *Tumentius* in *Scaenica spectatoris fastidia* (cfr. *infra*, v. 16) – parrebbe, più che arbitraria storpiatura, un *pun* giocato sulla pretesa *hybris* di Terenzio («nome parlante» anch'esso, qualora se ne riconduca l'etimologia prima a *teres* «fine, polito, elegante»), imitatore maldestro o mutilo «doppio» – *dimidiatus Menander* – del commediografo attico.

⁴ Che uno sciovinistico eccesso di ciò che in buona *katharévusa* si sarebbe detto, con neologismo pregnante, Ἑλληνοκοπία possa aver addirittura indotto il poeta – o la *persona* dello spettatore da lui per l'occasione rivestita – ad assimilare con spregio sommario la *musa* terenziana a quella di un qualsiasi guitto autore di farse campane (o, con più generosa intelligenza, di *togatae*) non può esimere il traduttore da una pretesa di maggiore – quantunque più pedantesca – precisione, interpolando un *distinguo* peraltro doveroso, e massimamente nella lingua di Roma, a spese dei proverbialmente «rozzi» osci, od opici (circa i quali cfr. ad es. *Anth. Pal.* V 132, 7 [Filodemo], ma anche Orazio, *Sat.* I 5, 54 ecc.), che la menzione delle atellane sembra chiamare in causa a buon diritto.

⁵ Sofocle, *Aiace* 865: sono le ultime parole pronunziate dall'eroe, prima del suicidio.

⁶ Ragioni di opportunità hanno reso preferibile l'impiego del termine prettamente latino, tradizionalmente ben radicato e mirabilmente ambiguo – così come *cavillatio* è sì il laborioso e/o vano sofisma (Quintiliano, *Inst. or.* X 7, 14 ecc.), ma anche (nella lingua della scena, specialmente; ma non solo) la facezia, il motteggio ora garbatamente ironico ora greve e sarcastico; e *cavillari* vale tanto «punzecchiare», «burlare» quanto propriamente «sofisticare» – a fronte del grecismo crudo *sophista* per σοφιστής, che al pregio della letteralità (della specularità, anzi) unisce però la fossile inerzia di tanti prestiti di antica data.

GWENDOLYN BROOKS: SONETTI DAL FRONTE

a cura di Antonella Francini



Romare Bearden, *Circe into Swine*.

Gwendolyn Brooks (1917-2000), primo scrittore afroamericano premiato col Pulitzer nel 1950, poeta laureato dell'Illinois e consulente presso la Library of Congress di Washington dal 1985 al 1986, esplorò la forma del sonetto nei suoi libri d'esordio, *A Street in Bronzeville* (1945) e *Annie Allen* (1949). La sequenza che proponiamo, inedita in italiano (come lo è quasi tutta l'opera di questa rinomata figura della poesia americana postmoderna), costituisce l'ultima sezione del primo volume e fu ispirata dalle lettere che alcuni soldati inviarono a Brooks durante la seconda guerra mondiale. Ogni testo è narrato da una voce diversa, cosicché l'intero ciclo è una sorta di composizione polifonica che testimonia l'esperienza dei soldati neri, la perdita dei loro giovanili entusiasmi nell'incontro con la storia. Definite dall'autrice una serie di sonetti «off-rhyme», fuori rima, per una situazione altrettanto stonata, queste poesie coniugano la storia individuale e sociale dei combattenti afroamericani con la più alta tradizione poetica occidentale piegando il sonetto a divenire un forum da cui i diversi narratori denunciano l'ambiguità del rapporto con la loro nazione e lanciano una sfida alla poesia lirica e alle sue convenzioni. La struttura petrarchesca o shakespeariana su cui si modellano i 12 testi è alterata per mettere enfasi su un sofisticato intreccio fonico e semantico e su una lingua immaginativa estremamente raffinata affinché, nell'effetto corale, si percepisca l'ampiezza dei motivi sociali, politici e umani che Brooks tocca nel dirigere le voci dei suoi soldati. Perfino il titolo propone un termine dal significato mobile: «bar», infatti, non solo indica il locale dove i soldati neri ricercano il piacere dell'alcol e delle donne, ma anche la *color bar*, la linea che demarca la segregazione, il confine fra vita e morte, la condanna pubblica del soldato che sgarra, le sbarre di ogni prigionia fisica o psicologica. Questa lin-

gua polisemica caratterizza tutto il ciclo e coincide con il tema di fondo dei sonetti – una meditazione sull'ambiguità dei rapporti fra bianchi e neri, fra il soldato e la sua patria.

Nella prima poesia l'ufficiale nero citato in epigrafe illustra la condizione dei militari di colore, le cui tecniche di sopravvivenza nella società bianca si annullano davanti alla guerra e alla morte; la morte, nell'immagine di corpi di anonime vittime di guerra che reclamano la loro identità è il tema del secondo sonetto; nel terzo, il pensiero si proietta oltre «l'inferno» immaginando il ritorno del reduce e il suo difficile rientro nella normalità; la destinataria del quarto è una madre cui viene tolto il conforto della retorica disponibile per salutare il figlio in partenza per il fronte; nel quinto si profila l'utopia della pace per il soldato narrante che s'immagina altrove, gli occhi fissi sulle dita inanellate e smaltate di una seducente pianista; nel sesto il senso di colpa di un sopravvissuto fa sì che si dichiari devoto ai compagni caduti e rifugga dai piaceri della vita; nel settimo il tema del razzismo si esplicita in una macabra divisione dei corpi neri dai bianchi sul campo di battaglia; la dedicatoria dell'ottavo e del nono è la patria, cui viene sarcasticamente attribuito uno status divino (si veda l'aggettivazione ternaria che allude alla Trinità), un dio dalla dubbia benevolenza e ambigualmente ammaliante, caduto dal suo trono così come il giovane soldato è caduto dalla sua spensierata innocenza; il decimo e l'undicesimo sono una parodia del classico tema d'amore e l'amata, cui i sonetti si rivolgono, è anche l'America, altera e lontana come la bandiera (la Old Glory) che sventola festosa e indifferente sulle «raffiche di dolore»; nell'ultimo, infine, la voce di veterani attacca la retorica del patriottismo e della guerra mentre nella loro mente risuona il ritmo folle di eserciti in marcia.

GAY CHAPS AT THE BAR

souvenir for Staff Sergeant Raymond Brooks and every other soldier

gay chaps at the bar

... and guys I knew in the States, young officers, return from the front crying and trembling. Gay chaps at the bar in Los Angeles, Chicago, New York. . . .

LIEUTENANT WILLIAM COUCH
in the South Pacific

*We knew how to order. Just the dash
Necessary. The length of gaiety in good taste.
Whether the raillery should be slightly iced
And given green, or served up hot and lush.
And we knew beautifully how to give to women
The summer spread, the tropics, of our love.
When to persist, or hold a hunger off.
Knew white speech. How to make a look an omen.
But nothing ever taught us to be islands.
And smart, athletic language for this hour
Was not in the curriculum. No stout
Lesson showed how to chat with death. We brought
No brass fortissimo, among our talents,
To holler down the lions in this air.*

still do I keep my look, my identity ...

*Each body has its art, its precious prescribed
Pose, that even in passion's droll contortions, waltzes,
Or push of pain - or when a grief has stabbed,
Or hatred hacked - is its, and nothing else's.
Each body has its pose. No other stock
That is irrevocable, perpetual
And its to keep. In castle or in shack.
With rags or robes. Through good, nothing, or ill.
And even in death a body, like no other
On any hill or plain or crawling cot
Or gentle for the lilyless hasty pall
(Having twisted, gagged, and then sweet-ceased to bother),
Shows the old personal art, the look. Shows what
It showed at baseball. What it showed in school.*

my dreams, my works, must wait till after hell

*I hold my honey and I store my bread
In little jars and cabinets of my will.
I label clearly, and each latch and lid
I bid, Be firm till I return from hell.
I am very hungry. I am incomplete.
And none can tell when I may dine again.
No man can give me any word but Wait,
The puny light. I keep eyes pointed in;*

RAGAZZI ALLEGRI AL BAR

Souvenir per il Sergente di Stato Maggiore Raymond Brooks e per ogni soldato

ragazzi allegri al bar

... e ragazzi che conobbi negli Stati Uniti, giovani ufficiali, ritornano dal fronte piangendo e tremando. Ragazzi allegri al bar a Los Angeles, Chicago, New York...

TENENTE WILLIAM COUCH
nel Sud Pacifico

Sapevamo ordinare. Giusto quel goccio
che basta. La misura di buongusto dell'allegria.
Se il frizzo debba essere leggermente ghiacciato
e offerto fresco, o servito caldo e abbondante.
E mirabilmente sapevamo dare alle donne
il banchetto estivo, i tropici del nostro amore.
Quando insistere, o trattenere un appetito.
Sapevamo la parlata bianca. D'uno sguardo fare un
[presagio].

Ma nulla mai c'insegnò a essere isole.
E l'arguta lingua atletica per quest'ora
non era nel curriculum. Nessun'ardita
lezione c'istruì a conversare con la morte.
Non portavamo ottoni fortissimi fra i nostri talenti
per abbattere a grida i leoni in quest'aria.

eppure mantengo il mio aspetto, la mia identità ...

Ogni corpo ha la sua arte, la sua prescritta preziosa
posa, che perfino nelle buffe torsioni della passione, valzer,
o morsa di pena - o quando un dolore ha colpito,
o l'odio spezzato - è la sua, e di nessun altro.
Ogni corpo ha la sua posa. Nessun altro capitale
che sia irrevocabile, perpetuo
e suo da tenere. In castello o capanna.
Con stracci o toghe. Nel bene, nel nulla, o nel male.
E perfino in morte un corpo, come nessun altro
su qualunque collina o piano o su una branda contorto
o gentile per l'affrettato feretro disadorno
(dopo spasimi, blocchi, e il dolce stop al fastidio),
mostra la vecchia arte personale, l'aspetto. Mostra quello
che mostrava al baseball. Quello che mostrava a scuola.

i miei sogni, le mie opere, devono aspettare fin dopo l'inferno

Conservo il miele e ripongo il pane
in vasetti e armadi delle mie volontà.
Metto etichette chiare, e a ogni chiavistello e coperchio
dico, Resta fermo finché non torno dall'inferno.
Ho molta fame. Sono incompleto.
E nessuno sa dire quando potrò ancora pranzare.
Nessun uomo sa offrirmi altra parola che Aspetta,
la debole luce. Tengo gli occhi puntati;

*Hoping that, when the devil days of my hurt
Drag out to their last dregs and I resume
On such legs as are left me, in such heart
As I can manage, remember to go home,
My taste will not have turned insensitive
To honey and bread old purity could love.*

looking

*You have no word for soldiers to enjoy
The feel of, as an apple, and to chew
With masculine satisfaction. Not «good-by!»
«Come back!» or «careful!» Look, and let him go.
«Good-by!» is brutal, and «come back!» the raw
Insistence of an idle desperation
Since could he favor he would favor now.
He will be «careful!» if he has permission.
Looking is better. At the dissolution
Grab greatly with the eye, crush in a steel
Of study - Even that is vain. Expression,
The touch or look or word, will little avail,
The brawniest will not beat back the storm
Nor the heaviest haul your little boy from harm.*

piano after war

*On a snug evening I shall watch her fingers,
Cleverly ringed, declining to clever pink,
Beg glory from the willing keys. Old hungers
Will break their coffins, rise to eat and thank.
And music, warily, like the golden rose
That sometimes after sunset warms the west,
Will warm that room, persuasively suffuse
That room and me, rejuvenate a past.
But suddenly, across my climbing fever
Of proud delight - a multiplying cry.
A cry of bitter dead men who will never
Attend a gentle maker of musical joy.
Then my thawed eye will go again to ice.
And stone will shove the softness from my face.*

mentors

*For I am rightful fellow of their band.
My best allegiances are to the dead.
I swear to keep the dead upon my mind,
Disdain for all time to be overglad.
Among spring flowers, under summer trees,
By chilling autumn waters, in the frosts
Of supercilious winter - all my days
I'll have as mentors those reproving ghosts.
And at that cry, at that remotest whisper,
I'll stop my casual business. Leave the banquet.
Or leave the ball - reluctant to unclasp her*

sperando che, quando i giorni dannati del mio dolore
si trascineranno ai loro ultimi istanti e ricomincerò
sulle gambe che mi saranno lasciate, col cuore
che saprò gestire, ricordi d'andare a casa,
e il mio gusto non sia diventato insensibile
al miele e al pane che l'antica purezza sapeva amare.

guardare

Non hai parole di cui i soldati godano
la sensazione, come d'una mela, e mastichino
con soddisfazione mascolina. Né «addio!»
«ritorna!» o «attento!» Guarda, e lascialo andare.
«Addio!» è brutale, e «ritorna!» la rozza
insistenza d'una futile disperazione
perché se potesse favorire favorirebbe ora.
Starà «attento» se gli sarà concesso.
Meglio guardare. Alla dissoluzione
afferri molto con l'occhio, stringi in uno sguardo
d'acciaio - Anche quello è inutile. Espressione,
il tatto o vista o parola serviranno a poco.
Il più coraggioso non respingerà la bufera
né il più forte scamperà il tuo ragazzo dal male.

piano post-bellico

Nell'intimità d'una sera osserverò le sue dita,
abilmente inanellate, declinanti in abile rosa,
implorare gloria dalle compiacenti chiavi. Vecchi appetiti
romperanno le bare, risorgeranno a mangiare e ringraziare.
E la musica, cautamente, come il rosa dorato,
che talvolta scalda l'ovest dopo il tramonto,
scaldere quella stanza, persuasivamente soffuso
in quella stanza e in me, ringiovanirà un passato.
Ma, all'improvviso, nella mia febbre crescente
di superbo piacere - il riverbero d'un grido.
Un grido di aspri uomini morti che non
accompagneranno mai un'artefice gentile di gioia musicale.
Poi il mio occhio sgelato ritornerà di ghiaccio.
E pietra spingerà via la dolcezza dalla mia faccia.

mentori

Poiché sono il giusto compagno della loro banda.
La mia fedeltà migliore è per i morti.
Giuro di tenere in mente i morti,
sdegnare sempre ogni momento di super felicità.
Fra fiori di primavera, sotto alberi d'estate,
alle fredde acque d'autunno, nei geli
dello sdegnoso inverno - ogni mio giorno
avrò come mentori quei biasimanti fantasmi.
E a quel grido, al più remoto dei bisbigli,
interromperò le mie faccende casuali. Lascero il banchetto.
O lascerò il ballo - riluttante a sciogliermi da lei

*Who may be fragrant as the flower she wears,
Make gallant bows and dim excuses, then quit
Light for the midnight that is mine and theirs.*

***the white troops had their orders but the Negroes
looked like men***

*They had supposed their formula was fixed.
They had obeyed instructions to devise
A type of cold, a type of hooded gaze.
But when the Negroes came they were perplexed.
These Negroes looked like men. Besides, it taxed
Time and the temper to remember those
Congenital iniquities that cause
Disfavor of the darkness. Such as boxed
Their feelings properly, complete to tags
A box for dark men and a box for Other –
Would often find the contents had been scrambled.
Or even switched. Who really gave two figs?
Neither the earth nor heaven ever trembled.
And there was nothing startling in the weather.*

firstly inclined to take what it is told

*Thee sacrosanct, Thee sweet, Thee crystalline,
With the full jewel wile of mighty light
With the narcotic milk of peace for men
Who find Thy beautiful center and relate
Thy round command, Thy grand, Thy mystic good –
Thee like the classic quality of a star:
A little way from warmth, a little sad,
Delicately lovely to adore –
I had been brightly ready to believe.
For youth is a frail thing, not unafraid.
Firstly inclined to take what it is told,
Firstly inclined to lean. Greedy to give
Faith tidy and total. To a total God.
With billowing heartiness no whit withheld.*

«God works in a mysterious way»

*But often now the youthful eye cuts down its
Own dainty veiling. Or submits to winds.
And many an eye that all its age had drawn its
Beam from a Book endures the impudence
Of modern glare that never heard of tact
Or timeliness, or Mystery that shrouds
Immortal joy: it merely can direct
Chancing feet across dissembling clods.
Out from Thy shadows, from Thy pleasant meadows,
Quickly, in undiluted light. Be glad, whose
Mansions are bright, to right Thy children's air.
If Thou be more than hate or atmosphere
Step forth in splendor, mortify our wolves.
Or we assume a sovereignty ourselves.*

forse fragrante come il fiore che indossa,
farò inchini galanti e scuse confuse, poi abbandonerò
la luce per la mezzanotte che è mia e loro.

***le truppe bianche avevano i loro ordini ma i Neri
sembravano uomini***

Credevano che la formula fosse fissa.
Avevano obbedito alle istruzioni per escogitare
un tipo di freddo, un tipo di sguardo nascosto.
Ma quando vennero i Neri rimasero perplessi.
Questi Neri parevano uomini. Inoltre gravava
sul tempo e sull'umore ricordare quelle
iniquità congenite che portano
disgrazia all'essere scuro. Così propriamente
incassati i loro sentimenti, completi d'etichetta –
una cassa per gli uomini scuri e una cassa per Altro –
Trovavano spesso che il contenuto era stato confuso.
O anche scambiato. Chi se ne fregava?
Né terra né cielo tremarono mai.
E nel clima non c'era nulla d'allarmante.

prima di tutto inclini ad accettare ciò che si dice

Tu cosa sacrosanta. Tu dolce. Tu cristallina,
Con tutto l'artificio prezioso di luce possente –
col latte narcotico di pace per gli uomini
che trovano il Tuo bel centro e raccontano
il Tuo fermo comando, il Tuo grande, il Tuo mistico bene –
Tu come la qualità classica d'una stella:
poco lontano dal calore, un po' triste,
delicatamente bella da adorare –
ero pronto a credere allegramente.
Poiché la gioventù è cosa fragile, non impavida.
Prima di tutto incline ad accettare ciò che si dice.
Prima di tutto incline a piegarsi. Avida d'offrire
fede tersa e totale. A un Dio totale.
In onde d'entusiasmo nessun briciolo trattenuto.

«Dio opera nel mistero»

Ma spesso ora l'occhio giovane recide la sua
raffinata velatura. O cede ai venti.
E più d'un occhio che tutto il tempo ha tratto
il raggio di luce da un Libro resiste all'impudenza
del moderno bagliore che non ha mai visto tatto
o tempestività, o il Mistero che avvolge
la gioia immortale: può semplicemente dirigere
piedi mutevoli su zolle bugiarde.
Esci dalle Tue ombre, dai Tuoi amabili prati, esci
veloce, nella pura luce. Sii contento, Tu le cui
dimore sono splendidi, di rassettare l'aria dei Tuoi figli.
Se Tu sei più che odio o atmosfera
fatti avanti in splendore, umilia i nostri lupi.
O assumeremo noi una sovranità.

love note I: surely

*Surely you stay my certain own, you stay
My you. All honest, lofty as a cloud.
Surely I could come now and find you high,
As mine as you ever were; should not be awed.
Surely your word would pop as insolent
As always: «Why, of course I love you, dear.»
Your gaze, surely, ungauzed as I could want.
Your touches, that never were careful, what they were.
Surely – But I am very off from that.
From surely. From indeed. From the decent arrow
That was my clean naïveté and my faith.
This morning men deliver wounds and death.
They will deliver death and wounds tomorrow.
And I doubt all. You. Or a violet.*

love note II: flags

*Still, it is dear defiance now to carry
Fair flags of you above my indignation,
Top, with a pretty glory and a merry
Softness, the scattered pound of my cold passion.
I pull you down my foxhole. Do you mind?
You burn in bits of saucy color then.
I let you flutter out against the pained
Volleys. Against my power crumpled and wan.
You, and the yellow pert exuberance
Of dandelion days, unmocking sun;
The blowing of clear wind in your gay hair;
Love changeful in you (like a music, or
Like a sweet mournfulness, or like a dance,
Or like the tender struggle of a fan).*

the progress

*And still we wear our uniforms, follow
The cracked cry of the bugles, comb and brush
Our pride and prejudice, doctor the fallow
Initial ardor, wish to keep it fresh.
Still we applaud the President's voice and face.
Still we remark on patriotism, sing,
Salute the flag, thrill heavily, rejoice
For death of men who too saluted, sang.
But inward grows a soberness, an awe,
A fear, a deepening hollow through the cold.
For even if we come out standing up
How shall we smile, congratulate: and how
Settle in chairs? Listen, listen. The step
Of iron feet again. And again wild.*

nota d'amore I: Certamente

Certamente, resti tu la mia certezza, il mio tu rimani. Tutta onesta, altera come nuvola. Certamente, potrei venire ora a cercarti lassù, mia come non mai; non dovresti aver paura. Certamente la tua parola esploderebbe insolente come sempre: «Ma sì, caro, senz'altro t'amo». Lo sguardo, certamente, scoperto come lo vorrei. Le carezze, mai state accorte, quel che furono. Certamente – Ma da questo sono assai lontano. Da certamente. Da infatti. Dalla discreta saetta ch'era la mia ingenuità pura e la mia fede. Stamani uomini consegnano ferite e morte. Morte e ferite consegneranno domani. E io dubito tutto. Te. O una violetta.

nota d'amore II: bandiere

Eppure ora la sfida è cara di portare belle bandiere di te sulla mia indignazione, coprire, con graziosa gloria e allegra leggerezza, i recinti sparsi della mia fredda passione. Ti tiro giù nella mia tana. Ti dispiace? Poi bruci in frammenti di sfacciato colore. Ti lascio sventolare sulle raffiche di dolore. Sul mio potere sgualcito ed esangue. Te e l'impudente esuberanza dei giorni del giallo dente di leone, del non beffardo sole: il soffio limpido del vento nei tuoi festosi capelli; amore in te mutevole (come una musica, oppure dolce litania di morte, o come una danza, o d'un ammiratore la tenera contesa).

il progresso

E indossiamo ancora le uniformi, seguiamo il grido rotto delle trombe, orgoglio e pregiudizio strigliati e spazzolati, falsiamo lo scialbo ardore iniziale, di tenerlo fresco ci auguriamo. Ancora applausi alla voce e al volto del Presidente. Ancora commenti al patriottismo, canti, saluti alla bandiera, gran tripudio, gioia per la morte d'uomini che pure salutarono e cantarono. Ma dentro cresce una sobrietà, sgomento, paura, un vuoto che nel freddo sprofonda. Poiché anche se ne venissimo fuori vivi come faremo a sorridere, congratularci: e come sistemarsi nelle sedie? Ascolta, ascolta. Il passo di piedi di ferro di nuovo. E di nuovo folle.

La rivista è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

FARHAD SHAKELY

Nato a Germyan (Kirkuk - Kurdistan Iracheno) nel 1951, si è laureato in lettere kurde a Baghdad, dove è stato giornalista, impegnato politicamente nella lotta di liberazione del popolo kurdo in Iraq. Chiede ed ottiene asilo politico in Svezia nel 1978. È lettore di lingue iraniche (kurdo e persiano) all'Università di Upsala, Dipartimento di orientalistica. È direttore della rivista «Mamostay kurd» (l'insegnante kurdo), per la promozione e diffusione della lingua kurda. Da quando, dopo la Guerra del Golfo (1992), la Regione Autonoma del Nord dell'Iraq (Kurdistan iracheno) è stata posta sotto il controllo di sicurezza dell'ONU, Farhad Shakely è ritornato in Kurdistan dove tiene periodicamente seminari e corsi presso le due Università di Arbil e Sulaymanya. Egli svolge un ruolo di primo piano nella diffusione e promozione della lingua e della cultura kurda sia in Kurdistan che all'estero.

Va a tal proposito ricordato che, a causa delle terribili repressioni subite dal suo popolo nei quattro paesi in cui esso vive (Siria, Turchia, Iraq, Iran) la lingua kurda si è tramandata negli ultimi settant'anni unicamente per tradizione orale. Le due università di Arbil e Sualimania rappresentano il primo caso di università dove questa lingua può essere da alcuni anni studiata e dove si sono intrapresi vivaci studi sugli standard linguistici della trascrizione di essa. Il Kurdistan iracheno rappresenta oggi la prima ed unica

area del Medio Oriente dove il Kurdo è insegnato nelle scuole. Importante da questo punto di vista l'apporto in Kurdistan di intellettuali come Shakely, sia per lo sviluppo della cultura e della lingua kurda in Kurdistan, sia per lo sforzo di insegnamento e mantenimento della lingua presso le comunità dei kurdi della diaspora: in Europa si stima ne vivano più di un milione, di cui oltre l'80% negli stati del Nord Europa (Germania, Svezia, Norvegia, Inghilterra). La rivista curata da Shakely è proprio rivolta al mantenimento dell'identità linguistico-culturale di questo popolo, di antichissime origini, che oggi, a causa delle repressioni subite nelle terre di origine, della diaspora, delle continue migrazioni, rischia di andare incontro ad un'assimilazione culturale forzata, sia in patria che all'estero.

L'attività svolta da Shakely nel campo dell'insegnamento nelle città europee dove i kurdi cercano rifugio rappresenta da questo punto di vista un elemento di estrema rilevanza sotto il profilo politico, umano e culturale.

Ha pubblicato numerose raccolte di poesie e racconti, di cui alcune sono state tradotte in svedese, arabo, inglese, tedesco. In italiano alcune sue poesie sono incluse nella raccolta *Canti d'amore e di libertà del popolo Kurdo* a cura di Laura Schrader, edita dalla Newton Compton.

سووتان

پشکۆیهکت خسته ناو دلموه و
له تاریکهشوی ئەم شارهدا به جیت هیشتم.
ئەگەر پۆژێ گهیشتمه ئاستانهی دیدارت
پرسیاری تاریکیی و پووناکییم لێ مهکه
من تهنیا هەر باسی سووتان دهزانم.

خۆری عهشق

ناوت، ئەگەر به گوێی شهووهنگا بچرپێتم
گه بهردهبێته ئاسۆ
هەر چوار دهووری ئەم گهردوونه
دهبێته پۆژههلات.

که ناوت به دلمایا رادهبووری
گهردوونی بون و نهبوونم
خۆری عهشقی تیا ههڵدێ.

ناوی تۆیه

به چاوی دڵ
دهروانمه ولاتی پۆژ و سهرنجی شهوستان ددهم،
ناوی تۆیه
له درزی نێوان تاریکیی و پووناکییدا
ئاوینهئاسا
وینهی شهوورپۆژ دهنوینێ.

به لکه جاریک

سالانیکه چاوهرپوانی خویشیم،
چاوهرپوانی خویشهوپیستم،
بیت،
په نچهرمهیک لهم قهلایه بکاتهوه،
تۆرێ لهم زههکاویدا بنیتهوه،
به لکه جاریک
ماسییه سپیهکهی پۆحم پتیه بیت!!

BRUCIARE

Hai posato un pezzo di brace nel mio cuore
Nelle tenebre di questa città
Se un giorno ci incontreremo
Non domandarmi del buio e della luce
Io solamente conosco il racconto del bruciare.

IL SOLE DELL'AMORE

Se sussurro il tuo nome all'orecchio
Della notte
Risplenderà l'alba
Totalmente questo mondo trasformerà
In levante

Quando il tuo nome attraverserà il mio cuore
Nel mio mondo di essere e non essere
Sorgerà il sole dell'amore.

È IL TUO NOME

È il tuo nome.
Con gli occhi del cuore guardo il continente
del sole, e poi osservo i continenti notturni.
È il tuo nome.
Nei frammenti tra il buio e la luce
come lo specchio
riflette la notte il giorno.

MAGARI PER UNA VOLTA

Da anni sono in attesa della gioia
In attesa dell'amore
Che arrivi
Che apra una finestra in questo castello
Che cali una rete in questo stagno torbido
Magari per una volta
Salvasse il pesciolino bianco dell'anima.

(Traduzione dal curdo di Honahr Kider)

MARCO GIOVENALE

Marco Giovenale è nato nel 1969 a Roma, dove vive. Si è laureato in Lettere con una tesi sulla poesia di Roberto Roversi. Collabora a «Private», «Sud», «Il Grandevetro». Fa parte del comitato di consulenza di Italianistica OnLine. Cura la pagina web Slow-forward e, con Massimo Sannelli, la lettera 'aperta (a)periodica' «bina».

Suoi racconti, saggi e poesie sono apparsi su varie riviste e

antologie. Ha pubblicato, insieme a Francesca Vitale, *Curvature* (con una nota di Giuliano Mesa, La Camera Verde, Roma 2002); *Il segno meno. Parte di prosimetro* (1998-2003), Piero Manni, Lecce, 2003; *Altre ombre* (con postfazione di Roberto Roversi, La Camera Verde, Roma 2004). Sempre nel 2004, per Biagio Cepollaro E-dizioni esce l'e-book Endoglosse ('Venticinque piccoli preludi, 1999-2000').

da *Shelter*

Il mattino della sete è il primo
giorno mariano, di pliche bianche
dove come in solarizzazioni
di un solo profilo, vetro della donna
a lasciare solo calco
negativo le vesti, i fotogrammi,
si versano e scambiano, *es luz*
– torce così, voce che si rileva
pietrisco, dal nero del fondale.

Continua a mancare una madre nella parte
d'acqua della storia. Vero
è che da un lato è
l'ombra per prima a essere
stata fonte per l'iridescenza

* * *

La luce di lutto del lenzuolo caldo
alle quattro della veglia striscia al giro grigio
del palmo che sposta interruttore
e sedia e cerca di arrivare a vista a seme
o seno come i cretti sordi battuti dai legnetti
costruiscono la reggia verde doppia,
il reparto dei bambini, della morgue,
aperta appena l'astanteria –
i primi e gli ultimi che mutano
posto – a un punto dall'alba –

pochi metri più giù bolle l'acqua
le caldaie centralizzate, la chiave
che non odora d'inchiostro ma dopo
sporge come una cosa scritta addosso

a quello che la mattina nelle corsie
passa e riporta a chi è rimasto i nomi
di chi invece è andato di sotto

* * *

Non si libera dagli aghi, se ne veste.
Vive nell'ultima stanza – ogni volta
sta varando il vascello con lo sguardo
nella fontana fuori, dove la vorrebbero
condurre ma non vuole, dai sette anni
mentali e non mentali non si strecciano
il colore cenere – la testa, gli occhi.

Non possono trovarla assiderata.
Piuttosto a contare sul balcone, che sarebbe
il margine alfa della storia, da dove
la contesta e può ascoltarla; due
fibbie alle scarpe slacciate, rientra
sempre e cammina sempre scalza contro
la parete. Lì sta bene. Lì – dice alla fine
della casa – mi riconoscete

* * *

Gli hanno messo già il fiore del morto.
Lo tengono nella scatola del gioco inox. Non reagisce,
ha gli occhi chiusi dice il bambino che li mangia
nel sogno. Parlano continuamente in italiano
di Nordest. La fatica schiaccia la testa ai passerai
– avanza sul mazzo delle carte, dei figli
dice che li barra,
ma che saranno validi anche dopo

DONATELLA BISUTTI

È nata e vive a Milano. Ha tenuto per otto anni una rubrica letteraria sulla rivista «Millelibri». Ha collaborato a lungo all'«Almanacco dello Specchio» ed è attualmente nel comitato di redazione della rivista «Poesia». Ha pubblicato nel 1979 *L'albero delle parole*, una selezione di poesie di vari autori rivolta ai bambini. Nel 1984 ha vinto il Premio Montale per l'Inedito. Per Mondadori ha curato e tradotto il volume di poesia di Edmond Jabès

La memoria e la mano. Dal best-seller *La Poesia salva la vita* (Mondadori, 1998) ha tratto una trasmissione radiofonica in otto puntate. È stata presidente dell'Association Européenne pour la diffusion de la Poésie di Louvain e ha appena pubblicato il poema religioso *Colui che viene* (Interlinea 2005).

inediti italiani

PRODIGALITÀ DELL'ALBERO

Nella limpidezza dell'aria
una fiamma verde.
Quando le foglie cadono
un respiro
emesso
fino in fondo

LUCE

Il giorno risplende
nella tua unghia
più piccola.

RAMPICANTE

Tiepida infelicità
preghiera spalancata che ricopre
di sé il muro

LUSSURIA

Squarciato
ti sommerge
questo frutto buio
colmo d'acqua

FELICITÀ ASSASSINA

Ritornano i ricordi
saltimbanchi
uno ingoia fuoco, l'altro
appeso a un filo precipita
al cuore del selciato.

ALBERI

Dal canestro dei rami
il cielo trabocca.

GIOVANNI TUZET

Giovanni Tuzet è nato a Ferrara nel 1972. Ha studiato Diritto e Filosofia e ha svolto attività di ricerca nelle Università di Ferrara, Torino, Paris XII, Losanna. Ha pubblicato le raccolte *Suggestioni di poesia* (Officina Grafica S. Matteo, S. Matteo della Decima 1993),

365-primo (Liberty House, Ferrara 1999) e *365-secondo* (Liberty House 2000). Con sue poesie tratte da *Logiche Mancine* è tra gli autori di *Nodo Sottile 4* (a cura di Vittorio Biagini, Crocetti Editore, Milano 2004). È redattore della Rivista letteraria «Atelier».

da TRAZIONI

Con il titolo *trazioni* forziamo il concetto di *traduzione*, alterandolo per difetto: *tra(du)zione*. Più che tradotte, queste poesie sono tratte verso di noi, sono portate al nostro qui ed ora. Cerchiamo di leggere delle tracce, di portare al presente lo spirito di opere passate.

Guillaume Apollinaire

ZONE

A la fin tu es las de ce monde ancien

Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin

Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

*Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation*

*Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X
Et toi que les fenêtres observent la honte te retient
D'entrer dans une église et de t'y confesser ce matin
Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui*

[chantent tout haut

*Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures*

[policières

Portraits des grands hommes et mille titres divers

*J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-*

[dactylographes

*Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent
Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi
Les inscriptions des enseignes et des murailles*

*Les plaques les avis à la façon des perroquets crient
J'aime la grâce de cette rue industrielle
Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des*

[Ternes

*Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc*

ZONA

Però sei stanco dell'antico globo

City o Cibebe la truppa pontile stamane bela

Ne hai di più di stare nell'antico greco più romano

Qui perfino le vetture san d'antico
La sola religione è rimasta nuovissima la religione
È rimasta semplice come gli hangar per il cielo

Solo in Europa tu non sei antico Cristianismo
In Europa il più moderno siete voi Voiti
E tu che le finestre osservano per vergogna ti trattiene
Dall'entrare in chiesa in confessione
Leggi gli atti l'icona le leggi in alta voce
Come poemi stamane per la prosa riviste
Ci sono filari d'indici d'offerte
Simboli balle e mille titoli diversi

Ho visto stamane un'animata galleria con il nome a
[rotazione

Portava fiera del sole l'unzione
I direttori i piloti e le belle pierre
Quattro volte per giorno ci passano escluse le feste
La mattina tre volte la réclame a comunione
La moda a campana ci media amplificata
Le iscrizioni delle insegne e degli schermi
Le targhe degli averni a intermittenza
Amo la grazia e l'eminenza dell'altra galleria
Situata fra la strada di Damasco e di Gomorra

Sì giovane la via e tu non sei ancora che bambino
Tua madre ti veste soltanto di bianco e di turchino

Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades
[René Dalize]

*Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Eglise
Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du
dortoir en cachette
Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège
Tandis qu'éternelle et adorable profondeur d'améthyste
Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ
C'est le beau lys que tous nous cultivons
C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent
C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère
C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières
C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité
C'est l'étoile à six branches
C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche
C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
Il détient le record du monde pour la hauteur*

*Pupille Christ de l'œil
Vingtième pupille des siècles il sait y faire
Et changé en oiseau ce siècle comme Jésus monte dans l'air
Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le regarder
Ils disent qu'il imite Simon Mage en Judée
Ils crient s'il sait voler qu'on l'appelle voleur
Les anges voltigent autour du joli voltigeur
Icare Enoch Elie Apollonius de Thyane
Flottent autour du premier aéroplane
Ils s'écartent parfois pour laisser passer ceux que transporte
[la Sainte-Eucharistie]
Ces prêtres qui montent éternellement élevant l'hostie*

*L'avion se pose enfin sans refermer les ailes
Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles
A tire-d'aile viennent les corbeaux les faucons les hiboux
D'Afrique arrivent les ibis les flamants les marabouts
L'oiseau Roc célébré par les conteurs et les poètes
Plane tenant dans les serres le crâne d'Adam la première tête
L'aigle fond de l'horizon en poussant un grand cri
Et d'Amérique vient le petit colibri
De Chine sont venus les pihis longs et souples
Qui n'ont qu'une seule aile et qui volent par couples
Puis voici la colombe esprit immaculé
Qu'escortent l'oiseau-lyre et le paon ocellé
Le phénix ce bîcher qui soi-même s'engendre
Un instant voile tout de son ardente cendre
Les sirènes laissant les périlleux détroits
Arrivent en chantant bellement toutes trois
Et tous aigle phénix et pihis de la Chine
Fraternisent avec la volante machine*

*Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupes d'autobus mugissants près de toi roulent
L'angoisse de l'amour te serre le gosier
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé
Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un
[monastère]
Vous avez honte quand vous vous surprenez à dire une
[prière]*

Sei molto corretto e col più vecchio dei tuoi cloni
Hai rispetto più di tutto per la Chiesa
Neon alle nove già turchino fioco voi uscite di nascosto
[dalle teche]

Voi pregate tutta notte le reliquie del creato
Mentre eterno ed adorato sprofondare d'ametista
Non si ferma di girare nelle fiamme Gesù Cristo
È il bel giglio che noi tutti coltiviamo
È la torcia di capelli che mai vento spegnerà
È il figliolo pallido e vermiglio della Madre dolorosa
È il bell'albero fiorito di tutte le preghiere
È la duplice potenza dell'onore e dell'eterno
È la stella a sei punte
È Dio che muore venerdì e domenica risorge
È Cristo che sale al cielo più degli astronauti
Detiene il primato mondiale dell'altezza

Cristo pupilla dell'occhio
Ventesima pupilla dei secoli ci sa fare
E mutato in uccello l'evo a lui uguale monta agli spazi
I diavoli negli abissi levano il capo a guardarlo
Dicono che copia Simon Mago in Giudea
Gridano se sa montare lo si chiami montone
Gli angeli corone intorno al bel testone
Icaro Enoch Elia Apollonio di Tiana
Fluttuano intorno alla testata
Si scostano talvolta che possano passare
Quei comunicati che montano allo spazio
Quei preti che in eterno montano innalzando l'ostia

Il medium è fermo alfine senza freni
L'etere si colma di milioni di figure
Di comunicati di feticci di ricordi
Di immagini africane amerinde indiane
L'africo Roc uccello di poeti e prosatori
Si libra serrando artigliato il capo d'Adamo
Con un alto strido dal profondo l'aquila
D'America il minuto colibri
Di Cina lunghi pli e sì flessuosi
Che sola hanno un'ala e che volano accoppiati
Poi ecco la colomba immacolata spirituale
Che l'uccello lira scorta e il pavone ocellato
La fenice che si genera da rogo
Vela tutto un istante di cenere ardente
E lasciati i perigliosi stretti le sirene
Arrivano cantando bellamente tutte e tre
E l'insieme di fenice aquila e pli di Cina
Saltella coi satelliti stellari

Ora cammini in centro solo tra la folla
Proboscidi su ruote ti corrono vicino
L'angoscia dell'amore ti stringe per la gola
Come se la suola tocchi sola qualcosa
Se vivessi nel passato avresti scelto un monastero
Avete vergogna se vi scoprite recitare il mistero
Così ti deridi così crepiti come l'inferno fuoco
Tra faville di riso a dorarti il fondo della vita

Tu te moques de toi et comme le feu de l'Enfer ton rire
[pétille]

Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie
C'est un tableau pendu dans un sombre musée
Et quelquefois tu vas le regarder de près
Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont
[ensanglantées]
C'était et je voudrais ne pas m'en souvenir c'était au
[déclin de la beauté]

Entourée de flammes ferventes Notre-Dame m'a regardé à
[Chartres]

Le sang de votre Sacré-Cœur m'a inondé à Montmartre
Je suis malade d'ouïr les paroles bienheureuses
L'amour dont je souffre est une maladie honteuse
Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie
[et dans l'angoisse]
C'est toujours près de toi cette image qui passe
Maintenant tu es au bord de la Méditerranée
Sous le citronniers qui sont en fleur toute l'année
Avec tes amis tu te promènes en barque
L'un est Nissard il y a un Mentonasque et deux Turbiasques
Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs
Et parmi les algues nagent les poissons images du Sauveur

Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague
Tu te sens tout heureux une rose est sur la table
Et tu observes au lieu d'écrire ton conte en prose
La cétoline qui dort dans le cœur de la rose

Epouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit
Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis
Tu ressembles au Lazare affolé par le jour
Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours
Et tu recules aussi dans ta vie lentement
En montant au Hradchin et le soir en écoutant
Dans les tavernes chanter des chansons tchèques

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenze à l'hôtel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier du Japon

Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves
[belle et qui est laide]
Elle doit se marier avec un étudiant de Leyde
On y loue des chambres en latin Cubicula locanda
Je m'en souviens j'y passé trois jours et autant à Gouda

Tu es à Paris chez le juge d'instruction
Comme un criminel on te met en état d'arrestation

Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages
Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge
Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans
J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps
Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je
[voudrais Sangloter]

Come un quadro in fosca teca
E talvolta lo guardi come mosca
Oggi cammini per il centro le donne sono insanguinate
Era purtroppo era al declino la beltà

Avvolta di fervide fiamme la Madonna mi ha guardato
[da là]

Il sangue del vostro Sacro Cuore mi ha inondato da qui
Sono malato a furia di udire parole gaudiose
L'amore di cui soffro è ignominiosa malattia
E l'immagine che turba ti lascia in paurosa insonnia
Sempre ti è vicina quest'immagine che passa
Tu sei ora sulle rive di Cartago
Fra limoni in fiore tutto l'anno
Ti danni per il mare con i cloni
Uno scade domani uno a giorni l'altro a discrezione
Guardiamo con sgomento i polpi negli abissi
Tra l'alghe nuotare i pesci fissi copie del Dio

Sei nel giardino di una Delhi pulita
Ti senti giusto felice una rosa è servita
L'osservi e non cerchi le giumente
La carne rossa santa aulente

Con spavento ti vedi disegnato nelle braccia bizantine
Mortalmente triste nelle veci concubine
Somigli al Lazzaro sconvolto dalla luce
Dagli strani orologi di Caifa al contrario
Anche tu che arretri al fondo del vissuto
Salendo ad Oslo e la sera ascoltando
Cantare da bar canzoni azteche

Eccoti a Timbuctù giusto in mezzo agli igloo

Eccoti su Giove albergo stelle nove

Eccoti alla Mecca che visiti in slitta

Eccoti a Calcutta morire di gotta
Eccoti a Troia rimorire di noia
Sei a Roma Mosca Bisanzio Berlino
Fra cavalli imperiali frolla il destino

Sei a Palmira dal giudice istruttore
Fra cavilli criminali perdi l'ore

Hai fatto viaggi dolorosi e gioiosi
Prima di sapere la menzogna e il tempo
Hai sofferto per amore a venti e trenta d'anni
Sono stato come il folle senza età
Non osi le mani più guardarti e sempre vorresti
[singhiozzare]

Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvanté

*Tu regardes les yeux pleins de larmes ces pauvres émigrants
Ils croient en Dieu ils prient les femmes allaitent des*

[enfants]

*Ils emplissent de leur odeur le hall de la gare Saint-Lazare
Ils ont foi dans leur étoile comme les rois-mages
Ils espèrent gagner de l'argent dans l'Argentine
Et revenir dans leur pays après avoir fait fortune
Une famille transporte un édreton rouge comme vous
Transportez votre cœur*

*Cet édreton et nos rêves sont aussi irréels
Quelques-uns de ces émigrants restent ici et se logent
Rue des Rosiers ou rue des Ecoiffes dans des bouges
Je les ai vus souvent le soir ils prennent l'air dans la rue
Et se déplacent rarement comme les pièces aux échecs
Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque
Elle restent assises exsangues au fond des boutiques*

*Tu es debout devant le zinc d'un bar crapuleux
Tu prends un café à deux sous parmi les malheureux*

Tu es la nuit dans un grand restaurant

*Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis
[Cependant]
Toutes même la plus laide a fait souffrir son amant*

Elle est la fille d'un sergent de ville de Jersey

Ses mains que je n'avais pas vues sont dures et gercées

J'ai une pitié immense pour les coutures de son ventre

*J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma
[Bouche]*

*Tu es seul le matin va venir
Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues
La nuit s'éloigne ainsi qu'une belle Métive
C'est Ferdine la fausse ou Léa l'attentive
Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie*

*Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre
[croyance]
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances*

Adieu Adieu

Soleil cou coupé

(1912)

Su di te su ciò che amo su ciò che fu spavento

Guardi lacrimoso questi poveri partire
Sono credenti pregano le madri nutrono in vitro
Impregnano di sporco centri di raccolta
Fiduciosi nella stella come Magi
Sperano il guadagno sulla Luna
Per tornare saturati di fortuna
Trasporta una famiglia un vello rosso come voi portate il
[cuore]

È virtuale il vello come il sogno
Alcuni fra loro restano installati
In teche numerate e riscaldate
Li ho visti spesso la sera prendere il fresco in istrada
E si spostano di rado come scacchi
Giudei la gran parte le donne portano parrucca
Stanno sedute esangui in fondo alle botteghe

Tu sei ritto al banco d'un bar orrido
Prendi del caffè macchiato di tristezza

Sei a notte in un grande ristorante

Quelle donne non cattive sono solo tormentate
Tiranna dell'amante è pure la più brutta

Quella è la figlia d'un ovulo scadente

Le sue mani prima ascose sono dure e screpolate

Provo un'immensa pietà per le grinze del suo ventre

Umilio la mia bocca a una giovane vecchia dall'orribile riso

Sei solo presto spunterà il mattino
Accendono le spine lesti gli operatori
La notte si allontana come bella meticcina
Beatrice la saggia o Moana la spiccia
E tu bevi quest'alcool bruciante di vita
La vita che ti bevi in acquavite

Cammini per Atlantide vuoi andarci a piedi
Dormire fra feticci africani amerindi indiani
Sono Cristi d'altra foggia e d'altra fede
Sono i Cristi ribassati dell'oscuere speranze

Hello Adieu

Sole re reciso

(1998-1999)

ROBERTO CARIFI

DA AMORE E DESTINO

(I Quaderni del Battello Ebbro, 1995)

Traduzioni di Sigrid Rahimi

*Le cose non dimenticano.
Hanno troppa memoria.
Si rammenta di noi questa finestra
che un tempo, chiusa, proteggeva
i nostri corpi, lasciava passare
uno spiraglio che ti baciava il viso.
Chi sa se vedeva la minaccia,
chi sa se piange la finestra!
Ma noi duriamo, nelle cose.
E parlano, ragionano di noi,
specialmente se si accende un lume
e lo porta una mano misteriosa.
Chi sa se piangono le cose,
se questo freddo è la loro nostalgia.
Ricordi, stanza, come l'aspettavamo?
E tu, quaderno consumato, e voi,
finestra, porta, sedia con le sue forme,
terrazzo che mi somigli, così sospeso,
avete atteso invano il suo ritorno?*

* * *

*Che ne sarà della mia vita?
Te lo domando, luce innominabile
lo chiedo a te, crepuscolo.
Sarò straniero, espulso,
mi accamperò dove non cresce nulla,
dov'è deserta perfino la memoria?
Mi resterà almeno un alloggio per il pianto,
dove serrarli muto nei ricordi?
Ve lo domando, orbite vuote della notte.*

* * *

*Come si ferma si ferma l'anima dolente, nell'attesa,
non so se un Dio ancora mi accarezza,
se il mio viso sarà perdonato.
Non essere il cuore gelato,
un dono che si ritira,
piuttosto l'angelo che viene
dentro la notte sorvegliata.*

Die Dinge, sie vergessen nicht,
erinnern sich nur gut, zu gut.
Dies Fenster merkte sich genau,
wie's einst geschlossen unsre Körper
schützte und einen Lichtstrahl durchließ,
um dein Gesicht zu küssen.
Wer weiß, ob's die Bedrohung sah,
wer weiß es, ob das Fenster weint.
Doch wir, wir dauern in den Dingen fort.
Sie sprechen über uns und denken nach,
vor allem, wenn von geheimnisvoller Hand getragen
ein Licht angeht.
Wer weiß es, ob die Dinge weinen,
ob diese Kälte ihre Sehnsucht ist.
Erinnerst du dich, Zimmer, wie wir gemeinsam
warteten auf die?
Und du, du altes Heft, und ihr, du Fenster,
Tisch und Stuhl mit ihren Formen,
Balkon, der du mir gleichst, so in der Schwebe,
auf Wiederkehr gewartet?

* * *

Was soll aus mir und meinem Leben werden?
Das frage ich dich, unnennbares Licht,
und dich, du Abenddämmerung.
Werd ich ein Fremder sein, verjagt,
dort hausen müssen, wo nichts wächst,
wo einer Wüste selbst das Gedächtnis gleicht?
Wird mir denn wenigstens zum Weinen eine Wohnstatt
[bleiben,
mich einzuschließen stumm in die Erinnerung?
Euch frag ich es, leere Augenhöhlen der Nacht.

* * *

Wie hält, wie hält vor Schmerz im Warten die Seele an
[und ist still
ich weiß nicht, ob sacht ein Gott mich noch streift,
ob je meinen Zügen Vergebung willfährt.
Sei kein eisiges Herz,
kein zurückverlangtes Geschenk,
vielmehr der Engel, der auftaucht
inmitten behüteter Nacht.

I POETI DI SEMICERCHIO*

BARBARA PUMHÖSEL

Barbara Pumhösel è nata a Neustift bei Scheibbs in Austria nel 1959. Dopo vari spostamenti (Gran Bretagna e Francia), si è laureata in Lingue e Letterature straniere presso l'Università di Vienna. Dal 1988 vive a Bagno a Ripoli (Fi) ed attualmente collabora a un progetto di promozione della lettura nelle scuole dell'obbligo, e con la redazione ragazzi di una casa editrice fiorentina. Collabora a vari periodici e ha pubblicato racconti e testi

poetici in antologie in Italia e all'estero, e sulle riviste «L'Area di Broca», «Semicerchio», «Sagarana», «El Ghibli» «Das Gedicht» (Germania) e «Podium» (Austria).

Nel 2004 una sua silloge è apparsa nell'antologia poetica *Pulvis, coperta materna* delle Edizioni Gazebo di Firenze, raccolta di testi presentati e discussi al laboratorio poetico di «Semicerchio».

Die Pflaumenbäume blühen vielleicht noch immer
Bertolt Brecht

This is just to say / I have eaten the plums
William Carlos Williams

ein leise Weiterwinkendes -, schon kaum
erklärbar mehr: vielleicht ein Pflaumenbaum
Rainer Maria Rilke

Beitrag zur Biographie einer Frucht.
Karl Krolow

ich bekreuzige mich / vor jeder
kirche / ich bezwetschkige mich /
vor jedem obstgarten // wie
ich ersteres tue / weiß jeder katholik /
wie ich letzteres tue / ich allein
Ernst Jandl

Pflaumenbäume Prugni

DER PFLAUMENBAUM

*Lange habe ich seine Zeichen nicht verstanden.
Auch wenn er nie wirklich still stand.*

*Er winkte
im Regen
in der Sonne
im Wind
mit einem Blatt
einem Zweig.*

*Manchmal ließ er eine Pflaume fallen.
Doch als es eines Morgens sehr früh*

*klopfte,
wusste ich, es war
der Pflaumenbaum
und öffnete ihm.*

IL PRUGNO

A lungo non ho capito i suoi segni.
Anche se non stava mai veramente fermo.

Salutava
sotto la pioggia
nel sole
nel vento
con una foglia
un ramo.

Talvolta faceva cadere una prugna.
Ma quando sentì bussare una mattina

molto presto,
seppi che era
il prugno
e andai a aprire.

* Si pubblicano in questa rubrica i testi migliori dei poeti che hanno partecipato ai seminari di «Semicerchio» nell'anno 2004-2005.

DER PFLAUMENBAUM II

*der Pflaumenbaum spült
seine höchste Astgabel
im Novemberregen
trocknet sie ab im Wind
und greift am Abend
mit sauberem Besteck
nach dem Mond*

DIE ZEIT

*zurückdrehen
zuerst schnell
dann immer
langsamer bis zum
schokoladekrampus
im rotschwarzen
stanniolpapier
links unten im bild
zoom in richtung
bildmitte eine hand
voll schnee in deinem
nackten vom nackten
ast des pflaumen
baumes über dir meine
gänsehaut und deine
lippen und*

stop

LEUTE AUF DER BRÜCKE*

*sie schläft darunter
bag-woman plastiktütenfrau
sie hat nichts mehr zu suchen
am anderen ufer
früher hat auch sie luftschlösser gebaut
luftbrücken überquert in andere welten
heute ist sie luft heute ist kein blick
kontakt mehr möglich
ihr blick streift noch einmal –
wildgewachsen im gebüsch und
nicht veredelt wo kam der kern wohl her –
den pflaumenbaum
sie kennt die blätter auch im schlaf
sie kommen vor – am rande –
in einem bild aus ihrer
kindheit das immer mehr
verblasst es bleibt nur eine letzte
kurze sicherheit
der doppler ist noch nicht leer*

* Der Titel ist Wisława Szymborskas Gedicht *Leute auf der Brücke*, bei dessen Lektüre die Idee zu diesem Gedicht entstand, entlehnt.

IL PRUGNO II

*il prugno sciacqua
il suo ramo biforcuto più alto
nella pioggia di novembre
lo asciuga nel vento
e si tende la sera
con posate pulite
verso la luna*

IL TEMPO

*riavvolgerlo
prima veloce
poi sempre più
lentamente fino al
krampus* di cioccolata
nell'involucro rossonero
in basso a sinistra
zoom in direzione centro
dell'immagine quel pugno
di neve sulla tua
nuca dal ramo nudo
del prugno sopra di te
la mia pelle d'oca
le tue labbra e*

stop

GENTE SUL PONTE**

*lei dorme sotto
bag-woman donna dalle molte buste
di plastica
lei non cerca più niente all'altra riva
un tempo anche lei
costruiva castelli di aria
attraversava ponti verso altri mondi
oggi lei è aria oggi gli occhi degli altri
non permettono nessun contatto
il suo sguardo sfiora ancora una volta
il prugno selvatico
cresciuto in mezzo al cespuglio
chi sa da dove viene il nocciolo
riconosce le foglie anche nel sonno
fanno parte dello sfondo
di un immagine della sua
infanzia che sta sbiadendo
rimane un'ultima
breve sicurezza il fiasco
non è ancora vuoto*

* *krampus*: dolcetto prenatalizio austriaco a forma di piccolo diavolo

** Il titolo a cui devo l'idea per questa poesia è stato preso in prestito da *Gente sul ponte* di Wisława Szymborska.

ZWANG.BILD: IDYLL

die sonne scheint
 die erde ist warm
 das gras ist weich
 die zeit steht still /
 und geht / steht still / vergeht
 der wind webt immer neue
 muster in die blätterdecke
 über mir
 eine noch grüne
 pflaume fällt
 ich will nicht
 an dich denken und doch
 fragt eine stimme stetig
 stumm in mir wie es sich wohl
 zwei meter tiefer liegt

UNTERM PFLAUMENBAUM / THEMENVERFEHLUNG

Ein Sonnenstrahl geht in die Knie
 und wird vom Gras verschlungen.
 Der Schatten drückt das Gras nach unten
 und lässt es lange büßen,
 bis über ihn die Nacht herfällt, ihn fesselt
 und mit allem, was noch ist,
 verschluckt und immer dichter, dichter,
 dunkler wird.

Und länger.
 Die Tage werden kürzer.
 Die nicht geklaubten Pflaumen faulen.

(HOMMAGE À CHARLES A. BROWN*)

Die Kindeskind der jener Nachtigall
 sind heute Ahnen und ihre Enkel
 träumen manchmal singend Oden
 und vor demselben Haus
 steht heute noch ein Pflaumenbaum
 wenn auch nicht jener mit dem Nest
 denn Pflaumenbäume sind nicht ewig doch
 seine Wurzeln hat man sicher nicht entfernt
 vielleicht berühren die des neuen
 Pflaumenbaums sie manchmal
 wenn sie sich beim Wachsen dehnen
 das Haus heißt heute Keats-Haus
 und in jedem Herbst fallen Pflaumen
 genau an jenem Ort im Schatten seiner Krone
 an dem ein Jahr vor seinem Tod
 der Dichter saß und schrieb:
 Thou was not born for death, immortal Bird!

* Keats, so ist es von seinem Freund Charles Armitage Brown überliefert, schrieb seine *Ode to a Nightingale* an einem Morgen im Frühjahr 1819 in seinem Garten unter den Zweigen eines Pflaumenbaums, in dem eine Nachtigall ihr Nest gebaut hatte.

OSSESSIONE: IDILLIO

il sole splende
 la terra è calda
 l'erba è morbida
 il tempo si ferma / avanza
 si ferma / e passa
 il vento tesse sempre nuovi
 disegni nel tetto di foglie
 sopra di me
 una prugna ancora
 acerba cade
 non voglio
 pensare a te ma una voce
 muta dentro di me continua
 a chiedere come si sta
 straiati più in basso
 a due metri di profondità

SOTTO IL PRUGNO / FUORI TEMA

Un raggio di sole si inginocchia
 e viene divorato dall'erba.
 L'ombra spinge giù l'erba
 e la fa espiare a lungo,
 finché anche su di lei incombe la notte,
 la immobilizza, la ingoia con tutto ciò
 che ancora è e si fa sempre più fitta, fitta
 buia.

E più lunga.
 I giorni si accorciano.
 Le prugne non raccolte marciscono.

(HOMMAGE À CHARLES A. BROWN*)

I figli dei figli di quell'usignolo
 oggi sono antenati e i loro nipoti
 in sogno talora cantano odi
 davanti alla stessa casa ancora oggi
 sta un prugno – ma non è quello
 con il nido poiché i prugni non sono eterni
 ma certo le sue radici non sono state tolte
 e forse quelle nuove le sfiorano crescendo
 oggi quella casa si chiama *Casa di Keats*
 e ogni autunno cadono prugne
 proprio in quel luogo nell'ombra
 della chioma in cui un anno prima di morire
 sedette il poeta e scrisse:
 Thou was not born for death, immortal Bird!

* Keats – così ci racconta il suo amico Charles Armitage Brown – scrisse la sua *Ode to a Nightingale* una mattina di primavera dell'anno 1819 sotto i rami di quel prugno nel suo giardino in cui un usignolo aveva fatto il nido.

MARIA VETTORI

Maria Vettori è nata nel 1940 a Tavarnelle Val di Pesa (Fi) dove vive. Laureata in Lettere all'Università di Firenze con una tesi in Storia medievale, ha insegnato materie letterarie nelle scuole medie e superiori. Nel 1994 ha pubblicato il libro di versi *Imparerai con dolore*. Nel 2004 tredici sue poesie sono state pubblicate nell'antologia poetica *Pulvis, coperta materna* (Edizioni Gazebo, Firenze).

TROMPE L'OEIL CON FINESTRA SUL BOSCO

Inverno

I

La stanza buia e dietro la finestra
il bosco asserpentato. Bisce a mazzi
torciglioni di serpi con criniere
di lingue biforcute e scie di bava.

Sullo sfondo il fumacchio di un comignolo
azzarda il labirinto e non ha varco.
Sotto c'è un focolare sempre acceso
sulla cui panca non si può sedere.

Un dicembre dall'alito cattivo
che trattiene giallognole le foglie
sui rami e fa fiorire gli albicocchi.

Di atarassia si muore. Le azalee
cuciono al gelo l'abito di gala
che indossano ad aprile per la festa.

II

Disegna il fiato nuvole sul vetro.
Le querce nude nel cielo senz'onde
sono come il riflesso di se stesse
in mezzo a un acquitrino senza fremiti.

Tutto è compiuto. Il gelo finalmente
ha ibernato la linfa nelle ceppe
fatto razzia delle gemme precoci
dato alle foglie l'ultima stoccata.

Di luce falsa dietro la finestra
della casa di fronte brilla un albero
con le radici recise nel vaso.

È l'attimo sacrale, il punto morto
il difetto, l'assenza, unico spazio
per una culla in un vero presepe.

III

Tu sei una donna inutile. Buon anno.
Inutile per chi?... Le bollicine
frizzano dentro i calici. Inutile
perché non sei con me oltre ogni limite.

Si gira la clessidra. Concentrato
dentro la sabbia in alto l'anno ignoto.
Il primo dei granelli passa sotto.
Per essere con me vuoi ch'io sia niente.

In questo nostro tempo che ci sfugge
non c'è benedizione né l'innesto
di una speranza se l'amore è questo.

Se lo chiamo scodinzola il mio cane
ma resta fermo a guardia. Ha il gregge in testa.
Ama solo a distanza e ciò mi basta.

Primavera

I

Rondini. E la peluria verde tenero
sui rami delle querce. La Passione
secondo Marco. Al centro della tavola
un vaso con olivo e tulipani.

Nessuno coglie i simboli. A brandelli
presto sarà la bandiera di pace
che da una quercia si contorce al vento.
Dio, perché mi hai abbandonato?

Sul muro vasi di gerani rossi
messi anzitempo da chi ha sempre fretta
cotti una notte dal gelo tardivo.

Piantato a forza dove non voleva
non ha coccole il piccolo cipresso
e sull'esile punta c'è del secco.

II

Passi ancora per il giro di ronda
nei tuoi possessi, ombra sul sentiero
mani dietro la schiena, testa china
il profilo di vecchio predatore?

Ricordi il patto? Chi se ne va prima...
Nulla. Solo ogni tanto una zaffata
– forse mentre ti aggiri nei paraggi –
del tuo tipico odore d'aglio e muffa.

Chissà se è vero che lì dove sei
ci sono boschi di sostanza eterea
come dicevi da pio Mazzarò.

La roba, babbo, non viene con noi
e un'amara eredità di rancori
si scopre dentro chi se la spartisce.

III

Lasciar l'odore di fragole rosse
nell'orto – i cinque sensi all'erta, tutto
un fibrillare di sinestesie –
e al Sud sui greppi infiorati di Akrai

incontrare l'acanto e la cicuta
– balenio della mente eccitata
sulla traccia di note allegorie
presso l'ara sbrecciata di Cibebe –

Pozioni di cicuta ne ho bevute
ma ho la scorta di acanto per antidoto.
Questi fiori mi hai dato, madre, e questi

in un mazzo di timo e nepitella
finocchietto selvatico e mentuccia
ti do, come i coloni un dì gli agnelli.

Estate

I

Non più scoiattoli qui dove le siepi
e gli steccati spuntan come i crochi
nel prato a marzo tra le margherite
e i cani ringhiano dietro i cancelli.

Non più si aggira l'istrice di notte
alla cerca di bulbi di giaggiolo
e la faina non è più sicura
nel suo cunicolo sotto la catasta.

Senza paletti solo le alte cime

delle querce tra cui, calme nell'afa
svolazzano le gazze e le cornacchie

e torna al nido l'upupa. Più in alto
sorvola il falco con larghe volute
le siepi, i chiusi e i liberi pennuti.

II

Sature di grisou le tue parole
emergono da un pozzo inesplorato
dove l'oro si cela nella rupe
e nell'attrito col mio rogo esplodono.

Meglio il silenzio, magari di un vecchio
che con un sissignore ed un mugugno
sibillino constata con stupore
il sogno assurdo che è stata la vita.

Più fertile l'argilla del mio orto
rasente al bosco che, se non dà frutti
abbevera le barbe delle querce.

Tra le ginestre sotto il sole a picco
sta cercando una serpe a testa ritta
la serpolina franta dalla zappa.

III

Lo sapresti se avessi una coscienza
e se ancora straniera non ti fossi
il perché della mia separatezza
e del silenzio, mio ultimo vizzo.

Ché se avessi lasciato nel crogiolo
fondersi con le tue le mie molecole
e fossi stata paga dell'ambigua
complicità che chiedi come prezzo

una vita da film avrei vissuto
nell'eterna cucina americana
con gossip rilassato e torte in forno.

Mai ho taciuto per il quieto vivere
o per paura, nulla ho mai nascosto.
Non ho venduto l'anima a Mefisto.

Autunno

I

Una mattina apri la porta e senti
uno strano silenzio. Le tue rondini
non volteggiano più sotto la loggia

ciarliere e affaccendate. Puoi pulire

i mucchietti di cacca sotto i nidi
e aprire le finestre. Puoi scrollarti
di dosso la feroce estate e fare
con gli occhi asciutti il bilancio dei danni.

Gerani con le foglie accartocciate
spettri di pomodori sulle canne
e cipolle abortite sotto terra.

Ma in un angolo è salvo un campionario
di piante vive, un'arca brulicante
che beccheggia sul secco. Io Noè.

II

È sabbia di deserto che pioviggina
giallastra sugli scheletri dei peschi
trattati a verderame, tra la siepe
di bacche rosse e in basso l'oliveta.

In piena vista nella luce strana
pomi sgargianti sulle rame nere
ostie arancioni che portano Dio
– secondo il nome – o di Lui la speranza.

Ricordo chi coglieva ancora acerbi
i diòsperi e in casse con le mele
li metteva al sicuro sotto il letto.

Povera gente con un nome ricco.
A noi può capitare una mattina
di trovar vuoto l'albero dei cachi.

III

Come la ghiaccia il fogliame caduco
la mente ha deflorato la Parola
finché sotto il pistillo, in una bolla
nera, è rimasto soltanto il mistero.

Culla del Tutto o talamo del Nulla
senza genesi e senza epifanie
senza gli stami più della speranza
né i petali violacei del timore.

Ma come ora la vista sfonda il bosco
attraverso i profili senza orpelli
e coglie aspetti invisibili prima

così, scevro di maschere, lo spirito
sfidando ereditate geometrie
capta i semi per nuove infiorescenze.

E ancora inverno

I

Nel brutale frullio di foglie secche
si è scoperta la gabbia arabescata
tipo quelle che s'usano in paesi
che di gabbie per donne se ne intendono.

Un cilindro di riccioli con cupola
come di una moschea che l'usignolo
adesca e invischia nei suoi ghirigori
e lo risucchia, lo impania, lo fiacca.

Non seguire le mie orme, ragazza
che passi sul sentiero con tuo figlio
per mano e guardi gelosa la casa

dal camino che fuma. Esci dal bosco.
Son bastati tre giorni al tramontano
per smascherarlo e svelarne le trame.

II

Neve. Incollata stanotte dal gelo
ai rami più sottili, ai fili d'erba
alle foglie d'olivo, a ciascun ago
di ciascuna ginestra, ad ogni frasca.

E all'alba lo spettacolo è mirabile.
Tutto fasciato come da gomitoli
di bava bianca, ché la principessa
possa riavere il suo mondo di ghiaccio.

Nel tenue grigio-rosa per un attimo
ha effetto l'incantesimo. Ma il sole
s'alza leale e sfilaccia la maschera.

Chiòccolano le gocce giù dal ramo
su cui salta una gazza. Dove cadono
s'apre una chiazza d'erba e un merlo becca.

III

Chiesa tirata a lucido. Nei vasi
mazzi di pungitopo. La Passione
sui muri in porcellane biancazzurre.
Santi e Madonne d'oro nelle nicchie.

«Ho cercato il Signore e mi ha risposto
dalla paura Lui mi ha liberato»
legge un cristiano triste. Ritorneano
in tre panche fedeli ben vestiti.

Aggiusto il salmo e tra me lo scandisco:

«Ho cercato il Signore e mi ha risposto
da tutto questo Lui mi ha liberato».

Un ramo dicembrino da una bifora
avvalora lo scarto infinitesimo
in natura tra perdita e riscatto.

e primavera

I

Corpi di adolescenti allampanate
hanno ancora le querce, ma nel ventre
in segreto si gonfiano le ovaie
per lo sviluppo come in terra i bulbi.

Nei vu delle forcelle le matasse
dei nidi vuoti, nei pressi le gazze.
Giallo della forsythia e del narciso.
Nel sottobosco bacche ancora rosse.

Anche la casa è vuota, nell'esatto
centro dell'arabesco con me dentro
fregio tra gli altri fregi dell'intreccio.

Urge smagarsi e bruciare i feticci.
Il labirinto sarà più vischioso
coi nidi pieni e le foglie sui rami.

II

«Questo è il corpo di Cristo. Così sia»
Porgo le mani a coppa e con la destra

lo metto in bocca. Resisto al divieto
di toccarlo coi denti. Da bambina

con la lingua facevo acrobazie.
Lo mastico dicendo: «Che il tuo corpo
sia la mia forza, il sangue la mia gioia.»
Ma che faccio? Dimentico i miei dubbi?

Strappo e ricucio. Non so se è il Nascosto
che in questa fedeltà si manifesta
o se è la vecchia stoffa che resiste.

Dèi non ne vedo in giro, ma quel gesto
dello spezzare il pane per gli amici
non me lo so levare dalla testa.

III

Con due gambe di struzzo e i seni acerbi
avrei corso imprendibile. Capelli
rossi da strega, pelle con efelidi
occhi a gatta con lampi di sottocchi.

Ma il corpo era materno, con la testa
programmata allo scopo. Gambe elleniche
seni da latte, pelo biondo e fine
occhi celesti in apparenza dolci.

Ma il programma s'incepia, con le cellule
che si disfanno a frotte. Nella testa
più non bippiano gli input né si clicca.

Via dalla gabbia, sì. Corpo materno
che se ne va in sfacelo, mente in corsa
con due gambe di struzzo e i seni acerbi.

STRUMENTI e RIVISTE DI COMPARATISTICA

a cura di Francesco Stella

GIOVANNI PASCOLI, **La piccozza**, a cura di Raffaella Castagnola Rossini, prefazione di Giuseppe Nava, Verbania, Tararà edizioni 2004, pp. 72, € 11,00.

Spgli d'ogni più grave fardello, toccar la vetta mai prima raggiunta, rinunciando all'«aita» di «buon orazion» che tanto ne soccorre a quotidiane ascese (figurarsi un viaggio irrimediabile, irto di «triboli», privato di conforto femminile, sprezzando il plauso delle masse): questi i motivi che danno celere ritmo ai decasillabi sdruciolati di una delle odi più giustamente criticate da tanti pascolisti. Non entrando nel merito del discutibile valore poetico della lirica proemiale di *Odi e inni*, Raffaella Castagnola sceglie piuttosto di fare aggallare le carsiche sorgenti che alimentano il *topos*, comune tanto al metaforico immaginario biblico-cristiano (è la linea che dalla mosaica salita al Sinai di Ex. 34, 4 conduce alla dantesca ascesa purgatoriale e alla più intima scalata del Monte Ventoso compiuta, ovvero fantasticata, dal pellegrino Franciscus), quanto alla più essenziale simbologia della gnome esiodea. Il pregio maggiore della lettura è costituito dall'intelligente analisi condotta sul rapporto Pascoli-d'Annunzio, non liquidabile quale umana relazione ora consolidata da lodi reciproche, ora interrotta da stizze e bassi alterchi. Additati i comuni bacini di lettura – il Baedeker dell'artista del tempo, *La beata riva* di Angelo Conti, che si proponeva di condurre l'adepto per un cammino iniziatico alla conquista della «pace» interiore, o un forgiatore di miti novelli come il Carlyle degli *Eroi* –, Raffaella Castagnola si concentra su un testo che riveste un'innegabile funzione metapoetica all'interno di *Alcyone: Il commiato*. Esclusivo dialogo tenuto non col «vicino» Trigo, un Pascoli ormai stanziatosi sul colle di Caprona, ma specificamente con l'immaginifico rocciatore della *Piccozza*, colui che, mirando dal suo studiolo le bianche cime della Pania, aveva cantato per sé un destino di solitario martirio, quasi annichilimento nei termini di un linguaggio della mistica – giacché se di dura scalata si tratta è comunque un salire «dove ascendendo il pensiero nostro annega» –, *Il commiato* diviene per

d'Annunzio «mezzo» di celebrazione del differente «fine» della propria impresa titanica, condotta «su per l'opposta balza», non con sete di dissoluzione, ma con l'intento di confermarsi in tutto il proprio superomismo, bramando gloria e universal consenso. Sotto questa luce, osserva sempre Raffaella Castagnola, si spiega anche il fitto intreccio tra gli echi provenienti dall'ode pascoliana e le più velate autocitazioni, che contraddistinguono il capitolo della *Contemplazione della morte* dedicato appunto al sodale scomparso, a ribadire le «grandi», ma pur diverse «aspirazioni» che mossero i due poeti. In ultimo piace ricordare la ricca serie di liriche novecentesche – dall'*Ascesa* di Corazzini alla *Via del rifugio* di Gozzano, dai *Camminamenti* o dal *Curriculum vitae* di Reborà al *Petit montagnard* di Luzi, dalla *Falsa pista* o *Conclusione quasi al limite della salita* di Caproni agli zanzottiani «Compagni corsi avanti», fino a un testo poetico di Gilberto Isella, *A un alpinista ansioso* –, individuate e chiamate da Raffaella Castagnola a dimostrare la fortuna di questo antico *topos*, per certo, nell'«alga vermiglia» di Giovanni Pascoli, rinsanguatosi.

Francesca Latini

ARMANDO GNISCI, **Via della Decolonizzazione europea**, Roma, Cosmo Iannone Editore 2004.

Nella premessa del libro di Armando Gnisci (come ama sia scritto il suo nome, omaggio a bell hooks e all'elogio dei margini) si legge: «La decolonizzazione non è un sinonimo più o meno equipollente di postcolonialismo. Per decolonizzare intendo, invece, la lotta per liberarsi dal dominio coloniale del capitalismo globalizzato, in qualsiasi parte del mondo» (p. 11). Il testo di Gnisci infatti si offre come un breviario che porti a una «forma nuova e incipiente di educazione a partire dall'urto» (p. 12) e sull'urto come forma che ingenera pulviscoli cognitivi si muove tutta la forza argomentativa del comparatista. I piani dell'enunciazione procedono per accumulazione contraddicendo proprio il «canone occidentale» dei

vari Bloom, e gnisci non cede alcun che all'orizzonte di attesa del destinatario, provocandolo e stimolandolo con continui sommovimenti culturali. A pagina 15 si legge: «Siamo diventati in modo esemplare ed eminente il «popolo preservativo», il meno evolutivo del mondo: il braccio secco dell'ominazione» dettato da «una sovraidentità minervina fortemente concentrata su di sé e capace di autofecondarsi» (p. 19) che depreda uccide e avvileisce. L'Europa dunque (e gli USA come il «braccio armato della stessa») viene considerata il vero Mostro della storia, colei che si è celebrata come «l'avanguardia evolutiva della specie» (p. 29) ma che ha generato Hitler e Hiroshima, di fronte alla «scuola degli africani: scuola del sapere e della cura, del ben vivere e dell'amore, della danza e del colloquio che canta» (p. 41). Se Said aveva descritto l'orientalismo e l'Oriente «essenzialmente un'idea» (cfr. E. Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli 1999, p. 15) la lezione si rovescia anche sull'idealismo eideologico con il quale si legge l'altro (ha ragione Gnisci a ritenere abusato il termine, ma ha il pregio dell'economicità in un genere come la recensione). Il ribaltamento del dittico buono-cattivo induce (ma se se ne capisce l'eziologia formale e sentimentale – la necessità insomma di un reagente forte di fronte al sonnambulismo intellettuale) a ritenere il discorso di gnisci portatore

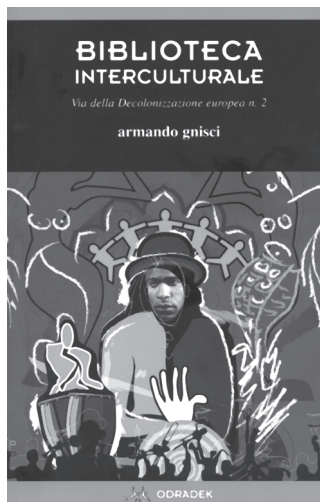


di una dicotomia a rovescio. Il *bon sauvage* settecentesco (proprio ad esempio del razzismo storico di Defoe o del *locus amoenus* come ne il primo Leopardi delle 'californie selve' ne *L'Inno ai Patriarchi*) diventa il *bon sage*, l'altro che è portatore di valori, di saggezza, dell'Isola Non Trovata. Di qui il sostenere che «la creolizzazione è la méta dei nostri migliori desideri italiani ed europei» (p. 60), intendendo la stessa come «un valore, una poetica, un metodo e un traguardo, un risultato» (ibidem). Potremmo dire forse che la 'creolizzazione' deve prevedere anche l'orizzontalità per fruttificare: il 'capirsi e sentirsi uguali' (per dirla con Bettetini) induce a non ipostatizzare l'altro, ma a vederlo in un ritratto in piedi, con i suoi (nostri) inevitabili limiti. Un'ermeneutica multi dialogica potrebbe partire anche da qui: da ordini del discorso trasversali e autoconsapevoli, per non imbalsamare l'altro nel ruolo di un Novello Salvatore, per non imbattersi nei rischi di una iper-correzione antioccidentale e per attraversare davvero insieme quei «luoghi comuni dove si inventano e si possono fruire i futuri del passato» (p. 97).

Eleonora Pinzuti

ARMANDO GNISCI, Via della decolonizzazione europea n. 2, Odradek 2004.

«L'Oracolo manuale dell'oltranza» (p. 7) come gnisci definisce il suo secondo lavoro intorno al processo di decolonizzazione (e la via è quella che nel Tao porta alla conoscenza) ricorda i libri che i pellegrini e i viaggiatori si portavano nella borsa da viaggio. È «un libro di libri», la summa portatile di una biblioteca di testi, titoli di film, canzoni che accompagnano ed educano all'etnocentrismo critico e alla decostruzione del pensiero orientato dell'Occidente. Rimandando a una meta-autobiografia intellettuale Gnisci scardina una comparatistica eurocentrica che guarda spesso il proprio omphalos per indicare di contro una mappa di significati e significazioni alternative. A questo tende l'invito a recuperare il Marcuse di *L'uomo ad una dimensione* per leggere le implicazioni sociali e politiche del neo capitalismo, l'indicazione di testi come *East & West, Identità e dialogo interculturale* di Pasqualotto da affiancare alla lettura dei romanzi di Coetzee e Walcott o di autori meno noti come Kureishi, Ma



Farah, Kanafani. Ma la letteratura non abbraccia l'intera fenomenologia dell'esistere e dunque vengono proposti anche registi come Spike Lee, Denis Arcand, Kurosawa accanto ai ritmi vitalistici della musica di Manu Chao. L'elenco risulterebbe comunque incompleto. Del resto l'invito dell'autore a completare, correggere, arricchire quello che bisogna definire un colloquio con il lettore, ci induce a ritenere questa forma di multi-testo come luogo aperto, zona franca di confronto, soglia da attraversare con focalizzazioni alternate nel rapporto prossimo-lontano dove l'io autoriale, fuori dai perimetri del canone saggistico, si mostra senza infingimenti retorici. La tonalità del testo sposa i linguaggi ora del parlato ora del canto (sono ricordati quelli di Tagore), volto alla conoscenza / ricerca dell'altro come comune e resistente forma di consapevolezza, dell'ascolto (in un testo condotto sul *flatus vocis*) creando un senso del qui ed ora che muta lo sguardo indirizzato dell'Europeo, lo contamina, lo inquieta e lo seduce: «La parzialità è risultata dalla somma delle mie attuali conoscenze, che è l'unico 'canto' che posso donarvi» (p. 16). Questa zattera di inchiostro (mutuando dal titolo di un romanzo di Saramago) s'incaglia a volte negli scogli di un pensiero fortemente connotato che porta in sé il rischio di una comunicazione interrotta: sulla via della decolonizzazione sarà importante ampliare la semantica e la pragmatica verso una de-colonizzazione da tutto ciò che riguarda l'interpretazione unica dei dati di valore e coltivare il dubbio come il Petit Prince la rosa. Ma

anche questo livello anagogico di lettura è uno dei meriti da attribuire alle 'vie della decolonizzazione' di gnisci.

Eleonora Pinzuti

ANDREA INGLESE, L'eroe segreto. Il personaggio nella modernità dalla confessione al solipsismo, Cassino, Università di Cassino, Dipartimento di linguistica e letterature comparate, Laboratorio di Comparatistica, 2003, pp. 428.

Tre sono i principali pregi del volume di Andrea Inglese: un impianto teorico solido e rigoroso, e soprattutto mai invadente o ridondante, in quanto gestito con grande equilibrio in rapporto all'analisi dei testi; una grande chiarezza espositiva; la rapida messa a fuoco di una tesi molto originale, che nasce anche dalla convergenza e dalla sapiente sintesi di vaste letture primarie e di una profonda conoscenza degli studi sul romanzo moderno (e sul romanzo in prima persona in particolare). La tesi centrale del volume, che viene illustrata con grande nettezza nel lucidissimo capitolo introduttivo, si sviluppa intorno a quello che viene indicato come il paradosso centrale del genere romanzenesco colto nella sua *longue durée* moderna: la tensione fra pulsione auto-espressiva e angoscia dell'inesprimibile e/o dell'inespresso. In questa prospettiva, e attraverso un ripensamento problematico di alcuni nodi teorici presenti negli studi classici sull'argomento (da Bachtin a Franco Moretti) il romanzo di formazione ottocentesco viene riconsiderato come l'alveo privilegiato di questa tensione, e quindi come spazio di formulazione privilegiato e metonimico di tutta una serie di paradossi e contraddizioni che caratterizzano *tout court* la coscienza moderna. La dicotomia collettivo / individuale, che pure viene diligentemente reindagata nelle prime pagine del volume in chiave di *sociologie du roman*, dà così luogo a una costellazione di distinzioni ben più ricca e sfaccettata. L'idea centrale presenta l'auto-espressione (*Self-expression*) come nucleo propulsore del romanzo in prima persona, la cui complessità deriva dal suo porsi come problema a *double tranchant*, etico (e per ciò stesso universale) ed estetico (strettamente legato, quindi, alle regole specifiche e alle scelte individuali dell'espressione poetica). È ricavata essenzialmente dalla riflessione del filosofo ca-

nadese Charles Taylor, (*Le radici dell'io*, trad. it. Milano, Feltrinelli, 1993 [ed. orig. *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, 1989]), che viene al tempo stesso fatta dialogare con altre voci teoriche, e soprattutto messa alla prova attraverso una serie di sondaggi incrociati, non solo su alcuni testi-cardine del genere da cui lo studio prende le mosse (per esempio quelli goethiani, ineludibili), ma anche su altri testi fondativi, presi come *pars pro toto* del Moderno e della sua autocoscienza: basti fare riferimento, a questo proposito, alle dense pagine del secondo capitolo – *Espressivismo e modernità* – in cui Inglese rilegge il Baudelaire critico ed estetologo alla luce delle teorie di cui si è detto.

Il quadro generale della riflessione di Inglese rimanda ad una visione 'forte' dell'epistemologia romanzesca, per cui, sullo sfondo negativo della «letteratura come menzogna» (cfr. p. 35), i grandi romanzieri della modernità svolgono una funzione conoscitiva che, senza troppe riserve terminologiche, viene definita in termini risolutamente etici. Sempre in quest'ottica il *Bildungsroman* si configura come lo spazio di elaborazione privilegiato «entro il quale gli scrittori europei hanno sottoposto a trattamento narrativo nodi concettuali e paradossi connessi con l'evoluzione dell'individualismo» (p. 38); più in generale, l'immaginario romanzesco, nelle sue varie declinazioni (la *rêverie* roussoviana, la *crystallisation* stendhaliana, il *bovarysme* flaubertiano), si configura come luogo mentale antropologicamente indispensabile al tipo umano 'metropolitano' di cui George Simmel parlava nel 1903 (p. 24), in sintonia col Benjamin commentatore di Baudelaire. «È il romanzo, [...], non l'elitario discorso filosofico né il genere autobiografico [...] a familiarizzare il grande pubblico con i riti dell'interiorità, dell'espressione di sé e della segretezza» – formula felicemente sintetica che sussume, se si vuole, la tesi centrale del volume (p. 19). D'altra parte, però, dall'altra idea forte di questo studio, ovvero l'autoespressione come paradosso sempre pericolante sul baratro della tentazione solipsistica (variante estrema del culto dell'interiorità come 'segretezza', compromesso con le insidiose estetiche dell'ineffabilità) derivano diverse altre articolazioni problematiche: dalla crisi della concezione classicistica della *mimesis* come presupposto della vocazio-

ne autoespressiva dell'uomo e dell'artista moderno (cfr. p. 43) alla «necessità inevitabile di una critica del linguaggio» (p. 67) o ancora al tema dell'originalità autoespressiva (di matrice romantica e poi vero e proprio *slogan-Diktat* del Modernismo), altro paradosso ricco di implicazioni che Inglese approfondisce, di nuovo, sulla scorta del Baudelaire teorico (pp. 48 sgg.).

Uno dei problemi più interessanti che scaturiscono da questa riflessione riguarda proprio l'irriducibile difficoltà, per i moderni, di esprimere il *tipico* attraverso l'*idiosincrasico*: se da un lato è vero che «agli antipodi del genio» classicisticamente inteso «si trova l'artista autoespressivo della modernità» (p. 63), dall'altro è proprio l'assunzione poetica dell'idiosincrasia a garantire, inopinatamente, la possibilità di vestire, in obbedienza ad un'estetica proteiforme, la 'pelle' degli *altri* (si noti, *en passant*, che «poeta delle idiosincrasie» è una formula che il giovane Giacomo Debenedetti aveva impiegato per definire la poetica proustiana del romanzo, ancora quasi irricevibile, nell'Italia della fine degli anni Venti); è proprio la «barriera solipsistica» che permette, osserva Inglese, di vivere e soffrire, baudelairianamente, «dans d'autres que soi-même» (p. 66).

Il volume si articola, poi, a partire da queste premesse concettuali, lungo una serie di sondaggi che rispettano, per pagine e pagine, con grande coerenza, il taglio fortemente saggistico del capitolo introduttivo e del primo capitolo, più ampiamente definitori: nei capitoli terzo e quarto, in particolare, gli autori scelti a campione (Stendhal, Proust, Pirandello, Sartre, Perec; ma vengono puntualmente evocati anche i nomi di Flaubert, Joyce, Musil, etc.) servono a illustrare due varianti essenziali del paradigma autoespressivo, quella *felice* e quella *infelice*, ma anche gli stilemi giudiziari del romanzo di matrice autobiografica (cap. quarto) e soprattutto il «paradigma dell'autenticità» (cap. quinto), altro nodo importante del volume, approfondito nella seconda, impegnativa sezione, interamente dedicata alle *Confessions* di Rousseau – testo fondativo che viene indagato in una prospettiva quasi del tutto inedita, quella del suo «apporto specifico [...] nell'ambito del genere romanzesco» (p. 19).

Giuseppe Girimonti Greco

RIVISTE DI CULTURA E INDUSTRIA DELLA COMUNICAZIONE.
Atti della mostra-convegno promossa dalla fondazione Luciano Bianciardi, a cura di Walter Lorenzoni, Firenze, SEF, 2005, pp. 247, € 15,00.

Il volume curato da Lorenzoni raccoglie le relazioni, i dibattiti, i seminari tenuti in occasione della mostra-convegno che l'Associazione Luciano Bianciardi aveva promosso per indagare il ruolo e la vitalità delle riviste di cultura oggi, rispetto all'industria della comunicazione e ad una nuova intellettualità di massa.

I sei interventi proposti toccano temi importanti: la storia delle riviste in Italia dal Politecnico e dalle riviste di cultura, attraverso quelle letterarie fino ai recenti periodici librari, procedendo verso la frammentazione dei saperi e la consapevolezza che anche la cultura sottostà alle regole del mercato; la situazione dell'editoria italiana, scissa fra la *concentrazione* che, frutto dell'adozione di un modello culturale e di mercato dominate, si manifesta nella tendenza alla fusione in gruppi editoriali, e la *frammentazione* che puntando alla conquista di un mercato di nicchia, si riflette in una nebulosa di piccole e piccolissime case editrici; la definizione degli elementi che conferiscono alla rivista identità e riconoscibilità, in primo luogo il ruolo della *redazione responsabile*; le aporie dell'editoria scolastica, che nella pretesa di fornire un quadro completo ed esaustivo delle metodologie e del contesto, finisce per mettere in secondo piano il testo; il lavoro delle figure che animano il panorama culturale, fra difficoltà ed entusiasmi. Infine, ottimo spunto di riflessione ma anche utile strumento di lavoro, si indagano le specificità, le potenzialità, e i limiti del lavoro delle riviste di cultura online, fornendone una ragionata rassegna.

Ma il volume, raccogliendo attorno alle relazioni organiche anche la fedele registrazione dei dibattiti e del seminario finale, offre qualcosa di più di una semplice miscellanea di interventi: nello scontro di opinioni, nel raffronto fra esperienze diverse, nella costante attenzione alle relazioni fra la diffusione della cultura e il mercato, lo stato e il cosiddetto 'terzo settore', l'economia solidale, emerge il quadro vivo di una situazione culturale forse critica ma certo non disperata, ossessionata dal problema della marginalità, della scarsa visibilità e della cronica

carenza di finanziamenti, ma ancora consapevole del valore etico e politico della cultura e del ruolo della rivista, intesa come identità collettiva e come spazio sociale complesso e dialogico.

Federica Ivaldi

LE LETTERATURE STRANIERE NELL'ITALIA DELL'ENTRE-DEUX-GUERRES. 2 voll. Atti del Convegno di Milano 26, 27 febbraio e 1 marzo 2003, pp. 317, € 18,00 – **Spogli e studi**, pp. 523, a cura di Edoardo Esposito, Pensa Multi-Media, Lecce, 2004, € 18,00.

Il lavoro curato da Edoardo Esposito nasce come spoglio, compiuto su ventuno riviste italiane attive fra il 1920 e il 1943, dei materiali dedicati alle letterature straniere. Dal secondo volume conviene dunque iniziare la lettura dell'opera: qui infatti risiedono principalmente la sua novità e il suo sforzo divulgativo. Innanzitutto va data ragione ad Esposito quando dichiara che l'organizzazione dei dati ha seguito un criterio essenziale: «chiarezza e funzionalità dell'informazione». L'apparato, infatti, è diviso in aree geografiche e secondo la cronologia degli interventi, di cui indica natura (antologia o rassegna; saggio o recensione; poesia, prosa, teatro o lettera) e dati bibliografici. Della fecondità dei dati messi a disposizione dà poi prova la seconda parte del volume, gli Studi, affidati ai curatori delle riviste. Ad una panoramica sul dibattito letterario suscitato dal confronto con le opere straniere si associa qui una prima discussione sul ruolo del crociansimo nella cultura italiana e sul concetto di traduzione, sulla diffusione degli studi comparatistici e sull'etnocentrismo della cultura italiana. Il primo volume è suddiviso in quattro grandi aree tematiche: la prima e la terza di carattere generale (*Letteratura*, *Letterature* si interroga sullo sfondo storico e sulle culture privilegiate nel «decennio delle traduzioni»; *Critica e Editoria* complementariamente indaga le ricadute di tale vivacità culturale, e dunque la ricezione delle diverse letterature e dei modelli letterari, con particolare riferimento al dibattito sul romanzo e sulla poesia); la seconda e la quarta entrano nel dettaglio (*Opere e autori* ricorda l'opera di diffusione di testi stranieri da parte di singoli intellettuali; *Traduttori e traduzioni* ripercorre casi di traduttori d'eccezione, tra gli altri Alvaro e Rebora). La questio-

ne della presenza delle letterature straniere in Italia si apre così a più ampie riflessioni di natura culturale e teorica: il legame fra le scelte editoriali, le direttive della politica fascista e la formazione/educazione dei lettori; la comparatistica come pratica e come veicolo della modernità in un paese chiuso come l'Italia; la traduzione come ingresso di nuove correnti letterarie e di pensiero; la presenza dei grandi autori stranieri come sintomo e occasione di discussione sui generi letterari, l'identità dello scrittore, le esigenze e le fasi di svolta della letteratura moderna. Il risultato è un'opera ricca di spunti di riflessione e capace di addentrarsi in realtà minute e appassionanti, e dunque di comunicare al lettore la ricchezza di una fase culturale e letteraria fra le più complesse della nostra storia.

Maria Vittoria Pugliese

FRANCO MORETTI, La letteratura vista da lontano, con un saggio di ALBERTO PIAZZA, Torino, Einaudi 2005, pp. 148, € 16,50

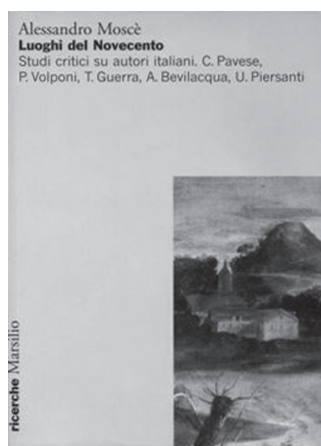
Un saggio assai denso (non inganni la brevità del volume, che anzi è conseguente in certo modo allo sguardo d'insieme su cui si interroga l'autore), teso nell'impegno di cercare di capire «che cosa potrebbe essere la letteratura comparata, il giorno che saprà stringere insieme la *letteratura mondiale*, da una parte, e la *morfologia comparata*, dall'altra. Prendere una forma, seguirla di spazio in spazio, e cercare di capire le ragioni delle sue metamorfosi... e certo la molteplicità degli spazi è la grande sfida, e la maledizione, quasi, della letteratura comparata: ma è anche la sua forza segreta, perché è solo su una scala davvero ampia che si possono condurre degli esperimenti significativi di storia della cultura» (p. 115). Ma se questa è l'istanza di fondo che sottende le ricerche di Moretti, non abbiamo a che fare con un libro di metodo della comparazione, e neppure di teoria della letteratura, a ben vedere: l'autore stesso lo riconosce quando osserva che i modelli da lui discussi «condividono tutti una chiara preferenza per la spiegazione rispetto all'interpretazione» (p. 117), vale a dire un abbandono della prospettiva ravvicinata, focalizzata su un singolo fenomeno o su una singola opera letteraria, per il tentativo di assumere una prospettiva 'rovesciata' che contempli le strutture generali, i sistemi, in

cui le opere si inseriscono, nonché le modalità di crescita e di trasformazione di tali strutture. Prendendo il romanzo e i suoi generi come terreno privilegiato di sperimentazione epistemologica, Moretti pone molte domande, propone ipotesi e spiegazioni dei fenomeni, senza peraltro pretendere di dare soluzioni univoche, proprio in virtù del ricordato funzionale accantonamento dell'interpretazione (che per statuto si pone come la più possibile vicina alla verità) in favore della spiegazione dei fenomeni di lunga durata. Nel primo capitolo (*Grafici*: pp. 7-46), assai affascinante, viene riconosciuta la struttura a cicli e a generazioni della produzione romanzesca in età moderna, in particolare di quella inglese, e dei suoi generi, per i quali lo studio del *pattern* astratto ha il vantaggio di non focalizzarsi sui singoli picchi (i capolavori o gli iniziatori di una nuova generazione) e di non cancellare la quasi totalità della produzione, come avviene negli studi sui singoli fenomeni o nei tentativi di elaborare teorie del romanzo. Nel secondo e nel terzo capitolo (*Carte*: pp. 47-82; *Alberi*: pp. 83-118) Moretti ridiscute i problemi delle rappresentazioni grafiche della storia letteraria, evidenziandone la funzione di 'riordine' del flusso, di riduzione a modelli che fanno emergere i *pattern* nascosti, ciò che altre analisi non permettono di vedere (particolarmente importanti, a mio giudizio, le pagine sulla natura di 'diagrammi' delle carte letterarie, più vicina alla geometria che non alla geografia, pp. 70-73): e i risultati raggiunti nell'interpretazione (che rientra prepotentemente e splendidamente in gioco) dell'organizzazione dello spazio nella narrativa locale inglese (e in particolare in *Our Village* di Mary Mitford) dimostrano in modo eclatante l'utilità dell'approccio. Stesse considerazioni si possono fare anche a proposito della trattazione degli alberi, degli stemmi che permettono di visualizzare i principi di divergenza in letteratura, i cambiamenti e le modificazioni dei generi (casi tipici: il romanzo poliziesco inglese, l'evoluzione del discorso indiretto libero): un capitolo dalla forte tensione teorica, cui fanno seguito le considerazioni del genetista Piazza sui parallelismi fra l'evoluzione biologica e quella delle forme letterarie. Le riflessioni proposte in questo libro sono, per esplicita ammissione dell'autore, ipotesi di lavoro, domande che attendono di essere poste ad altri ambiti della storia letteraria (sarei curio-

so, ad es., di vederne misurata l'applicabilità all'epica, oppure al metodo critico-testuale): un lavoro lungo, ancora agli inizi, ma che promette sviluppi di grande interesse, per comprendere il funzionamento delle forme letterarie nel loro procedere d'insieme e nelle loro singole realizzazioni.

Gianfranco Agosti

ALESSANDRO MOSCÉ, **Luoghi del Novecento. Studi critici su autori italiani. C. Pavese, P. Volponi, T. Guerra, A. Bevilacqua, U. Piersanti**, Venezia, Marsilio 2004, pp. 165, s.i.p.



La letteratura ha tracciato ogni tipo di spazio, ogni luogo possibile: dal viaggio in terre reali alle fughe nel fantastico, su una luna dove nessuno era mai approdato o in territori abitati da esseri prodigiosi, in isole utopiche e città ideali. Per quanto il concetto di 'cronotopo' proposto da Bachtin possa per certi aspetti ritenersi superato, è però indispensabile non dimenticare il significato gnoseologico e antropologico del termine, che riporta all'*Estetica* di Kant (spazio e tempo come forme indispensabili di conoscenza) e, di conseguenza, all'immagine dell'uomo all'interno del testo stesso.

Ed è entro confini storico-geografici ben precisi, trasformati però in «luoghi psichici o luoghi dell'anima», che si muove il saggio di Alessandro Moscé, *Luoghi del Novecento. Studi critici su autori italiani. C. Pavese, P. Volponi, T. Guerra, A. Bevilacqua, U. Piersanti*. Si presenta come un'indagine nella stabilità degli spazi e della loro storia – un paesaggio limitato all'Italia centro-settentrionale tra Piemonte, le ter-

re emiliane, romagnole e marchigiane – che si oppone alla più labile dimensione del tempo. La logica seguita per inoltrarsi materialmente nei territori di appartenenza di questi autori (indagati in prevalenza come poeti) è, almeno in apparenza, coraggiosamente tradizionale: Moscé inizia sempre ricordando luogo e data di nascita, contesto storico, con un taglio da antologia o storia letteraria. Quello che più interessa è invece il legame tra parola e spazio espresso, ad esempio, dalla voce del dialetto e dai miti che esso contiene. Così nel modo di dire di Pavese «mangiare la cena», che richiami i discorsi dei contadini della Langa, oppure negli irriverenti correlativi oggettivi di Tonino Guerra, il poeta sceneggiatore di Santarcangelo di Romagna: «la figa l'è una montagna / biènca ad zócar / una forèsta in do ch'è' pasa i lóp, / l'è la caróza ch'la tóira i caval; / la figa l'è una baléna svóita / pina ad aria nira e ad lózzli (La fica è una montagna / bianca di zucchero, / una foresta dove passano i lupi, / è la carrozza che tira i cavalli; / la fica è una balena vuota / piena di aria nera e di lucciole)». Altrettanto significativo è il dialetto parmigiano che anima «la poesia policroma del Po» nei romanzi di Bevilacqua, dove si sedimentano la lingua spagnola e francese, ma anche le parlate dei barcaroli e dei cercatori d'oro.

Ri-trovare o ri-conoscere un luogo vuole dire attivare la memoria per delineare uno spazio «vero due volte», come dice Vittorini in *Conversazione in Sicilia*, superare la delusione dello scarto tra ciò che è perduto e ciò che rimane, isolare il suo significato assoluto, mitico: i falò, i noccioli, le vigne, il mare diventano – nei *Dialoghi con Leucò* di Pavese – interlocutori dei grandi personaggi mitologici; per il Volponi della poesia *Il ramarro* (pur ricordato anche come autore del *Memoriale*) tornare alla giovinezza significa poter rievocare ogni volta «questo vivo fuoco di ginepro», ripensando alla donna amata ai tempi della scuola e, inevitabilmente, alla Urbino di allora; infine il mito si affaccia negli interrogativi alla natura di Umberto Piersanti che evocano gli stessi paesaggi marchigiani ai quali si rivolgeva Leopardi. Anche l'intertestualità, infatti, è un dato sotteso – anche se non troppo approfondito – a questi spazi e ai miti che li occupano: non solo si riaffacciano altri poeti e scrittori italiani dietro quelli indagati da Moscé, ma anche figure lontane e *distan-*

ti, legate per analogia, come Omero, Mann, Ovidio con le sue *Metamorfosi*.

Chiara Lombardi

Marco Munaro (a cura di), **La bella scola. L'inferno letto dai poeti**, voll. 3, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2003-2004, vol. I, pp. 80; vol. II, pp. 144; vol. III, pp. 160; s. i. p.

Dobbiamo a un editore coraggioso come il poeta Marco Munaro i tre volumetti de *La Bella Scola*, che contengono i commenti a trenta canti dell'*Inferno* di altrettanti poeti contemporanei. Ogni autore, introdotto da una breve scheda critica dello stesso Munaro e da una lirica che ne riflette tematiche e stile, ha svolto il proprio compito senza indossare le vesti dello specialista, ma proponendo una lettura antiscuolastica e coinvolgente del canto che gli è stato assegnato, quasi una ideale prosecuzione della *Conversazione su Dante* di Mandel'stam, il cui nome è come una luce che si accende più di una volta in quest'*Inferno*. Per alcuni poeti si è trattato di affrontare non una lettura, ma un'autentica discesa agli inferi del nostro tempo e in qualche caso, della loro vita. I nomi sono quelli di Maretti, Merini, Caniato, Anedda, Farabbi, Bressan, Villalta, per i primi sette canti (volume primo); Priano, Gualtieri, Brugnaro, Di Palma, Molinari, Damiani, Giacomini, Buffoni, D'Elia, Zuccato per i canti VIII- XVII (volume secondo); Turolo, Donati, Lo Russo, Loi, Fiori, Rondoni, Held, Trinci, Cappi, Valesio, Cappello, Lolli, Sanguineti per i canti XVIII-XXX (volume terzo). Le motivazioni di questa iniziativa non sono state esclusivamente letterarie, perché, scrive Munaro, «la *Bella Scola* è un tentativo di integrazione fra le arti e di condivisione di un'inedita esperienza didattica, nella quale entrano in dialogo con la poesia e il commento critico, il teatro, la musica e l'arte figurativa [...]. Il teatro, nel suo proprio linguaggio, reinventa la poesia dantesca e quella dei poeti contemporanei con innesti che suscitano meraviglia per una loro incredibile naturalezza» (vol. II, p. 5). Tant'è vero che Sanguineti suggella il suo commento al canto XXX con «l'idea di un Dante, diciamolo in forma epigrammaticamente estrema, come nostro primo e supremo scrittore teatrale». Alla riscrittura drammaturgica si accompagna poi quella musicale: tredici com-

positori italiani, invitati dal Conservatorio «F. Venezze» di Rovigo, hanno scritto ciascuno un testo su altrettanti canti dell'Inferno (XVIII-XXX). Poesia, teatro e musica, dunque, ma anche poesia, disegno, pittura, grazie al coinvolgimento degli studenti delle Medie Superiori, liberi finalmente di offrirci con la matita, il pennello e i colori, una loro idea di Dante. Ne è nata una tessitura composita che costituisce la nota più originale dell'esperimento. Non è possibile restituire in poche righe le idee, le proposte disseminate nei commenti proposti. Ma una lettura integrale dei tre volumetti consentirebbe di fare scoperte interessanti e di verificare con quanta sensibilità Munaro abbia affidato ogni canto al commentatore adatto. Anna Maria Farabbi nel V canto si sofferma sulla pietà del personaggio/poeta per il dramma delle anime sbattute dalla tempesta. Dante «piomba in terra estenuato preso turbato. Denso. Ma da qui, dopo, muoverà un piede, e dopo un piede, l'altro. Avrà imparato. Portando tutta la sua serissima meraviglia nella scrittura al mondo. A chi, a sua volta camminando, impara umilmente e in/segna (in/segna segna dentro), umilmente offre la propria vita». Gian Mario Villalta rileva, nel VII canto, una singolare corrispondenza tra il linguaggio del poeta fiorentino («un viaggio nel viaggio») e le innumerevoli forme di espressione del Novecento, un secolo «che ha trovato in Dante un intero paradigma di esperienze». Edoardo Zuccato, nella sua analisi del XVII canto, muove dal richiamo alla lettura che ne ha fatto Pound, «perno dell'interpretazione poetica di Dante forse più influente di tutto il Novecento», per soffermarsi sul corpo di Gerione, che «appare a Dante come un tessuto... Il corpo della frode è dunque pura apparenza piacevole, colorata, attraente». Zuccato si sofferma poi sulla passione di Mandel'stam per il volo di Gerione, forse perché «scrivendo nell'Unione Sovietica di Stalin sapeva bene che cos'era il volo ingannevole della frode, la vertigine delle promesse di palingenesi, il cui esito fu – letteralmente – l'inferno del gulag». Colpisce, infine, il taglio dato da Pierluigi Cappello alla sua lettura del XXVIII canto, dei «corpi rotti» della IX bolgia, di Bertran de Born, che spiega le ragioni per cui «partito porto il mio cervello, lasso!, / dal suo principio ch'è in questo troncone». La disumanizzazione dei dannati suggerisce l'accostamento di quell'inferno agli inferni del XX secolo; ancora una

volta una rivisitazione nel segno della contemporaneità di uno degli spettacoli più atroci della prima cantica. Come atroci erano le immagini che si offrivano agli occhi dei liberatori sovietici, «quattro cavalieri dell'armata rossa», in quel mezzogiorno del 27 gennaio 1945 in cui entrarono nel lager di Auschwitz senza comprendere. Ma «quando i cavalieri capiscono è come se tutto il silenzio dell'Europa crollasse dentro quel silenzio, perché se c'è un punto di non ritorno nel dolore è quando il silenzio produce silenzio, nient'altro che silenzio».

Anna De Simone

DA RIMBAUD A RIMBAUD. Omaggio di Poeti veneti contemporanei con dodici opere figurative originali, a cura di Marco Munaro, Il Ponte del sale, Rovigo 2004, pp. 152, € 20,00.

«Con il cuore di Leopardi e il passo di marcia di Dante, che fulmina e passa oltre, perfino oltre la poesia, Rimbaud ha trovato la lingua del suo e nostro domani [...]. La corsa di questo poeta ragazzo resta qualcosa di incomprensibile, il simbolo di un'ansia di libertà e di assoluto che non ha paragoni». Così Marco Munaro nella densa prefazione al 'suo' Rimbaud: il singolare omaggio di una folta schiera di autori veneti e friulani all'adolescente dalle suole di vento nel centocinquantesimo anniversario della nascita. Nella prima parte del volume – *Da Rimbaud* – poeti e critici ci restituiscono, senza la «stampella del testo a fronte», liriche celebri, lettere, relazioni, stralci di diario. Di particolare interesse per il lettore la 'panveneticità', allargata a comprendere quella vastissima area geografica e linguistica che dal mantovano si spinge fino al confine con l'Istria. Traduzioni in lingua e in dialetto si alternano in un variegato mosaico di linguaggi, suoni e ritmi. Questi i nomi dei traduttori: Bandini, Benedetti, Bevilacqua, Bogliun, Bressan, Caniato, Cappello, Casagrande, Cecchin, Cortelazzo, De Marchi, Di Monte, Di Palmo, Fedele, Frene, Garbato, Gatto, Licciardello, Marretti Tregiardin, Masiero, Molinari, Munaro, Ponso, Rizzi, Rossella, Santi, Scabia, Sivieri, Sparapan, Strazabosco, Tarozzi, Turra, Villalta, Zanzotto. Angioletta Masiero ripensa *Sensation* e le sue «azzurre sere d'estate»; Andrea Zanzotto ci restituisce, nella musica di una 'traduzione' scritta a diciassette anni, *Les chercheu-*

ses de poux («Quando la fronte del bimbo piena di rosse tormenti / lo sciamo bianco anela degl'indistinti sogni / s'accostano al suo letto due grandi leggiadre sorelle / con le fragili dita che hanno le unghie d'argento ...»). Fernando Bandini ripensa *Mémoire* («L'acqua chiara; insieme al pianto dell'infanzia, il biancore / dei corpi delle donne all'assalto del sole; / la seta di puro giglio delle orifiamme ...»). Con Munaro, *Les poètes de sept ans* tornano a vivere nell'altopolesano di Castel-massa («E me mama, sarand al libar dal Duér, / la sa stimaa, cuntenta, senza védar, / in ti òc azur e sot' a la front pina ad bógne / l'anima dal só putin ca 'g gnea ingósa»). Luciano Cecchin sceglie invece, per *Les corbeaux*, un musicalissimo italiano («Signore, quando i prati sono freddi, / [...] / Sopra la natura fiorita / Fate che si abbattano dai grandi cieli / I cari corvi deliziosi...»). Anche Luigi Bressan ha voluto 'reinventare' in italiano *Larme* («Via dagli uccelli, dai greggi, lontane le ragazze / Del paese, bevevo, in una brughiera accoccolato / Con un tenero rigoglio di nocciuoli intorno»). Pierluigi Cappello si affida alla «dolcezza liquidotrobadorica» del suo friulano per rinnovare gli incanti di *Ophélie*, che «blancje e bessole ... a planc a planc passâ, blancje come un gran flôr blanc». Nella seconda parte del volume – *A Rimbaud* – gli autori dialogano col poeta veggente o con la memoria che ne conservano. Nico Naldini confessa la propria inadeguatezza a tradurre un mito troppo amato; Silvio Ramat ci offre una poesia dove, evocando Leopardi, accenna a Rimbaud come al suo «unico, lontanissimo erede...». Zanzotto ricostruisce la storia del suo incontro con Rimbaud; altri mandano lettere alla loro idea del poeta ragazzo (Masiero, Turra, Sivieri, Caniato, Casagrande). Giovanna Frene gli invia una e-mail. Cappello gli dedica un'intensa prosa lirica, *Tema per voce di corsa*. De Marchi assembla, nella rifrazione magica dei ricordi, una sera d'estate a Trieste, lo studio di un corso monografico su Rimbaud, uno scorpione alla finestra, la sua giovinezza fusa con quella del ribelle di Charleville. Così la terra veneta, e friulana e istriana, ha celebrato nel 2004 Rimbaud. Altre voci si aggiungeranno in futuro a quelle registrate dal volume del Ponte del Sale, perché, come scrive lo stesso Munaro, artefice di quest'omaggio: «quanto ci ha donato Rimbaud ritorna a lui, alla sua grandezza, di poeta e di uomo».

Anna De Simone

NEL SEGNO DELLA PAROLA, a cura del CENTRO STUDI «LA PERMANENZA DEL CLASSICO», Giò Editing 2004, pp. 219 € 2,50.



Antologia di testi classici in adattamenti teatrali scelti per le letture pubbliche organizzate con grande successo nel 2004 dal Centro Studi sulla Permanenza del Classico dell'Università di Bologna, diretto dal latinista Ivano Dionigi, che coglie e istituzionalizza esemplarmente una delle direzioni ormai imprescindibili della ricerca classicista del XXI secolo: un approccio target-oriented senza il quale si rischia di dover chiudere gli studi classici in una nicchia erudita senza collegamenti visibili con la cultura e la sensibilità contemporanee. Naturalmente il titolo, e la prefazione *Cittadini della parola*, si fondano su un presupposto eurocentrico (anche se esteso verso Gerusalemme, cioè verso la letteratura cristiana che storicamente si contrappone al «classico»), ma nessuno può negare che per la storia della cultura occidentale questo presupposto sia irreversibile.

Imprevista e benvenuta l'idea di una antologia assai poco classica, dove anzi i brani più scolastici come Lucrezio e Virgilio sono speziati dalla presenza di testi cristiani e tardo-antichi che mostrano della classicità il versante più esotico e nuovo, quello della transizione al Medioevo.

Fra i testi qui presentati in originale e in elegante versione italiana, con prefatori illustri da Eco a Canfora a Cacciari, ci sono l'intervento spietato e lucido di sant' Ambrogio e la risposta di Simmaco nella disputa fra i cristiani e il Senato romano per l'altare della Vittoria, un culto che l'impero cristianizzato negava ormai ai pa-

gani: la scelta intelligente di proporre entrambe le posizioni evita l'abituale equivoco di presentare Simmaco, il pagano che invoca la libertà di culto, come esempio di illuminismo ante litteram, svelando come in realtà la religione tradizionale romana scopra la tolleranza solo quando, dopo secoli di persecuzioni anticristiane, è politicamente perdente e non ha altra scelta che la moralizzazione del conflitto.

Raffinata la scelta di due brani di Marziano Capella sull'immortalità della parola, accanto all'elogio del logos del sofista Gorgia, all'inno lucreziano per Epicuro e a quello virgiliano per Orfeo, e il celebre passo delle *Confessioni* di Agostino sulla semiotica della parola (ma qui altri luoghi, dal *De doctrina christiana*, sarebbero stati più adatti), mentre la sezione sulle *ragioni della forza* ospita la favola fedriana sul lupo e l'agnello e il dialogo imperialista dell'ambasciata ateniese con i governatori di Melo. Dopo Platone e Cicerone leggiamo anche l'inizio della *Genesi*, con testo ebraico a fronte e la sublime esaltazione del logos nel Vangelo di Giovanni (e qui sarebbe stato prezioso il suo geniale commento da parte del carolingio Giovanni Scoto Eriugena, ma si sarebbe usciti dalla categoria per quanto elastica di «classico»).

Chiudono il gradevolissimo libretto (anche nel senso di «copione» dello spettacolo) brani solenni di Mario Luzi e dell'ungherese Miklós Radnóti, sigillati da un passo di Bernanos sulla parola di Dio. E tre pagine di Claudio Longhi sulla riscoperta, favorita da una lettura finalmente storica e non solo testuale delle opere classiche, della parola antica come parola incarnata nella voce e nel corpo, parola detta e recitata, parola suonata.

F.S.

EMILIO VILLA, Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Napoli, Bibliopolis 2004, pp. 224, € 25,00.

«La Bibbia è la storia del dolore e della miseria di un popolo come smarrito nelle aule della propria memoria immaginaria, resistente in una proiezione di attesa senza fine, di confusa speranza di liberazione». A partire da questa convinzione, che esclude nettamente la Rivelazione divina, Emilio Villa ha trascorso anni e anni tra il '40 e il '50 nel difficile tentativo di produrre una nuova traduzione del

testo biblico. Mosso da quella che lui stesso definisce una «intenzione obiettiva», finalizzata a «recuperare il testo attivo», ha tentato di restituire la complessità dei testi, mostrarne la ricchezza di riferimenti alle devozioni popolari, ad altri riti e miti, specialmente di derivazione egiziana, che in essa sono assorbiti e rielaborati.

Probabilmente uno dei principali motivi della mancata pubblicazione fino ad oggi di tale opera è proprio l'approccio dichiaratamente laico e filologico, attento a restituire la trama dei diversi generi letterari che hanno dato origine ai libri e a precisare la lettera del testo (ricostruito attraverso un puntuale confronto con le traduzioni più diffuse e un approfondito studio di fonti, etimologie, varianti, riportate minuziosamente in un ricco apparato di note).

Non si può dunque che rendere grazie a Cecilia Bello Minciocchi, che ha dato alle stampe una piccola ma preziosa parte dell'opera – *Cantico e Proverbi*, a cura della casa editrice Bibliopolis – corredando traduzione e note d'autore con un'ampia prefazione, una dettagliata nota ai testi e varie appendici.

Nei *Proverbi*, all'«approccio materico alla parola», come lo definisce la curatrice, Villa unisce il desiderio di mostrare la concretezza che animava i popoli antichi. Non sono infatti incisi sulla «tavola del cuore» come vuole l'esegesi tradizionale, bensì su «bende di ornamento» che si portavano al collo, ai polsi e alla testa (*Prov.* 1.9; 3.21; 4.9; 7.33); in essi la vita, secondo una concezione magica del mondo inscindibilmente intrecciata con quella etico-psicologica, è percepita quale strenua lotta della Scienza, sempre personificata, contro le forze del male («il demone *mgn*» – *Prov.* 6.11, «il feroce messaggero» – 17.11, «il testimone di Beliele», 19.28).

Con la stessa icasticità è rappresentato l'amore nella traduzione del *Cantico*, che l'autore fa risalire ad un testo di origine ammorea, poi integrato nella pratica liturgica ebraica e inserito dall'epica giudaico-ellenistica tra i testi sacri. Descrizione di una liturgia dedicata a nozze sacre, esso sarebbe legato al culto delle divinità della primavera rinascenza, Adone / Shalma e Tanit / Shulmit. Una dea, quest'ultima, non «bruna» (traduzione corrente), bensì «innamorata, presa di voglia» (*Ct.* 1. 5-6), che canta: «Egli mi farà entrare nella casa dell'ebbrezza / e la sua virilità su di me sarà amore» (2.4), che esulta di gioia quando il dio resuscita dall'inferno

sottraendosi a Lilith, il mostro infernale, cantando le lodi di lei: «Ecco, sei bella, amica mia! Ecco, bella tu!» (4.1).

Dal confronto con le traduzioni più note emergono inoltre le doti del Villa poeta. Inversioni, anafore ellissi ed attente scelte lessicali impreziosiscono il testo in diversi punti, di cui qui si può offrire appena qualche esemplificazione: «Stillicidio che non lascia dormire / in giorno di pioggia a rovescio / molto assomiglia a donna rissosa» (*Prov* 27.15); «Che dirti, figlio mio? / che dirti, figlio del mio ventre? / che dirti, figlio dei miei voti?» (*Prov* 31.2); «Gigli le sue labbra / che stillano mirra liquefatta. / Le sue mani anelli d'oro / adorni di gemme» (*Ct* 5, 12).

Da queste poche suggestioni apparirà chiaro pertanto che è proprio grazie all'umanità, alla profonda responsabilità nutrita nei confronti del testo e al dettato poetico che Villa ci restituisce una Bibbia con un volto nuovo, disseminata di interessanti varianti e fonte di rinnovata riflessione per esegeti e bibliisti.

Manuela Lucianaz

Riviste di comparatistica

PAGINAZERO. Quadrimestrale di letterature, arti e culture, marzo 2005, numero 6, dir. Mauro Daltin, v. S. Zenone 56, 33052 Cervignano del Friuli (UD), redazione@rivistapaginazero.net.

Si segnalano la riflessione di Barbara Ronca *Désir d'exister: gli scrittori migranti dai Balcani*, e il dibattito *Una lingua abitabile*, con interventi di autori migranti dall'Europa dell'Est come Vesna Stanić, Marija Mitrović, Barbara Serdakowski e Mihai Mircea Butcovan, ben coordinati da Melita Richter. Altri brevi saggi riguardano il tema della letteratura migrante, mentre per la poesia troviamo i testi di Izet Sarajlić, di Sarajevo, il poeta in serbo-corato più tradotto di tutti i tempi, morto nel 2002.

F.S.

CAMOENAE HUNGARICAE n. 1 2004, dir. László Szörényi, Institutum Litterarum Academiae Scientiarum Hungaricae, H-1118 Budapest, Ménesi út 11-13, <http://itk.iti.mta.hu/camhun>, neolatin@iti.mta.hu.

Salutiamo la nascita di questa nuova rivista di umanesimo ungherese diretta da

un grande latinista di Budapest, che si propone di pubblicare contributi sulla letteratura neolatina d'Ungheria e non. Il primo articolo, di Havas László, riguarda in realtà (assai opportunamente) il medioevo, radice dell'umanesimo, e anche se il titolo è assai generale (*La naissance de la littérature hongroise en latin*), si tratta di uno studio analitico dell'*Institutio morum* attribuita a Stefano I d'Ungheria, manifesto interculturale di alto livello politico dell'XI secolo. L'articolo di Ágnes Ritoók-Szalay *Das Gemeinsame Europa der Humanisten* riguarda Enea Silvio Piccolomini e Lorenzo Valla, mentre il saggio dello stesso Szörényi *Omnia Calliope contentu temperet uno* studia i panegirici di Giano Pannonio e le sue fonti. L'importanza dell'orizzonte mediolatino in questo campo risalta anche da affermazioni come «nel corso del Medioevo soltanto un poema epico classicheggiante di stampo cronachistico su un'impresa gloriosa di un certo Comune parlò della propria città come erede di Roma» (p. 63): basterà rinviare a studi classici come quelli di Arturo Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medioevo*, o di Ludvig Traube *O Roma nobilis*, o al celebre P. E. Schramm *Kaiser, Rom und Renovatio*, se non al recente convegno *Roma antica nel medioevo* (Milano 2001) per ricordare quanto continua e ricca sia la presenza di esaltazioni delle città medievali come «seconde Rome» nel Medioevo. Separare l'Umanesimo dal Medioevo è impossibile sul piano culturale, e il dilagare di studi umanistici in tutta Europa non potrà prescindere dalla coscienza delle loro radici meno classiche che medievali.

Gli ultimi articoli riguardano gli studi storici ungheresi di Antonio Bonfini, le grammatiche ungarolatine del XVI secolo, lo sviluppo del *genus iudiciale* nella letteratura ungherese del XVI e XVII secolo, e gli studi oraziani di Ludwig von Schedius alla fine del 1700.

F.S.

NUOVA CORVINA. Rivista di italianistica, dir. A. Dante Marianacci, n. 15, 2004, Istituto Italiano di Cultura, 1088 Budapest, Brdy Sándor utca 8.

La rivista dell'Istituto Italiano di Budapest dedica questo numero a *Petrarca e l'Europa*, argomento anche di un convegno di studi promosso dall'università di Pécs nello stesso anno. Il saggio inaugu-

rale di Luigi Tassoni si sofferma sulla classica dicotomia Dante-Petrarca come paradigma letterario universale, e introduce il recupero di un Bigongiari inedito (*Alcune considerazioni sull'energia figurale petrarchesca*) che spiega luminosamente il concetto di «emblema» e insiste sulla assolutezza della *medietas* come massima scoperta del pensiero simbolico del *Canzoniere*. L'ambiente fiorentino degli anni '80 è completato da *Nel segreto fermento del non detto* di Adelia Noferi, che collega Petrarca ad Agostino e Leopardi nella consapevolezza dell'inesauribilità del senso, soprattutto se si tratta del *Canzoniere*. A un *Ritratto di Francesco Petrarca* del poeta Renato Minore seguono saggi su petrarchismo e antipetrarchismo nella letteratura italiana, e contributi anche sul Petrarca latino (come quelli di Antonio Donato Sciacovielli sul *De viris illustribus*, di Giampaolo Poletto sulle lettere e di István Dávid Lázár sull'*Invectiva*) e sulla presenza di Petrarca in Ungheria breve ma sofisticata triangolazione comparatistica su Petrarca nello Shakespeare tradotto da Ungaretti e Montale (di Zita Tóth). Raffinata la ricerca iconografica di Patrizia Dal Zotto sulla sedia del Petrarca.

F.S.

HEBENON. Semestrale internazionale di letteratura, a. IX serie 3, novembre 2004, via de Gasperi 16, 010010 Burolo (Torino).

Numero più «nazionale» di altri della bella rivista piemontese, con testi di Tiziano Salari sul poema *La cronaca 1939-1982* di Alessandro Peregalli, uno di Sandro Montalto su Flavio Santi e uno su Marco Ercolani, di Marchisio su cinque poeti italiani. Per la poesia estera si propone una traduzione di *Costruendo un muro* di Frost e cinque testi interessanti di John Taylor, statunitense del 1952, seguito da tre eleganti esercizi di Ned Condoni su Berryman, Horan e Lowell.

F.S.

NEOHELICON. Acta Comparationis Litterarum Universarum, XXX/2 (2003) e XXXI/1 (2004), Institute of Literary Studies of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Ménesi út 11-13, H-1118 Hungary, neohelicon@iti.mta.hu.

Il numero 30 conclude l'indagine sul-

la riscrittura della storia letteraria, con saggi importanti come quello di Douwe Fokkema sull'importanza di intertestualità e riscrittura nella storiografia letteraria, di Gerald Gillespie su *Comparative Literary History as an Elitist Metanarrative* e di John Neubauer su *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen or Literary History with Multiples Timelines*. Fra i saggi si segnala quello di Albrecht Classen su *Storms, Sea Crossing, the Challenges of Nature, and the Transformation of the Protagonist in Medieval and Renaissance Literature*.

Il numero 31 presenta una sostanziosa (109 pp.) sezione monografica sulla let-

teratura migrante. Si apre con un saggio di Armando Gnisci su *La stagione presente e viva. Migrazione & Letteratura*, il quale lucidamente si interroga su come evitare che la poetica europea della decolonizzazione venga ridotta a una variante della critica accademica all'eurocentrismo (cercandone poi paradossalmente una risposta nella frase illuminata di un superaccademico come l'illustre medievista Girolamo Arnaldi) e prosegue con una serie di contributi di alto interesse sul fenomeno in questione nelle varie letterature: quella italiana fuori d'Italia (Loriggio), la tedesca (Blioumi), la francese (Spiridon),

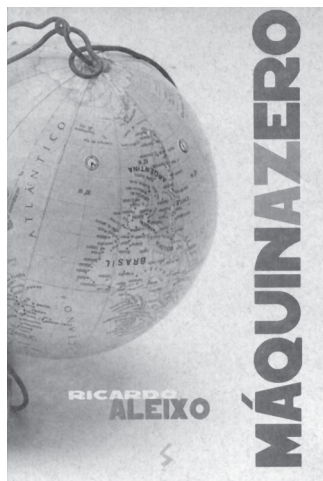
la centro-europea (Fried), l'ungherese (Sárközy), chiudendosi con un contributo panoramico di Franca Sinopoli su *Prime linee di tendenza della critica sulla letteratura della migrazione in Italia (1991-2003)*. Alla rassegna, già piuttosto ricca, si potrebbero aggiungere i molti contributi di «Semicerchio» (e di altre riviste) in questa direzione, e soprattutto un collegamento con la fioritura di studi sulla letteratura «storica» della migrazione, che vede ad esempio nella medievistica e nell'antichistica un campo di eccezionale interesse per l'applicazione di queste categorie.

F.S.

POESIA BRASILIANA, PORTOGHESE E DEI PAESI AFRICANI DI LINGUA PORTOGHESE

a cura di Prisca Agustoni

RICARDO ALEIXO, *Máquina Zero*, Belo Horizonte, Objeto Livro 2004, pp. 64, s.i.p.



L'ultima pubblicazione di questo *performer* versatile (che è anche attore, musicista, grafista ed editore) è un libro di un'intrigante veste grafica, interamente curata da Ricardo Aleixo. Data la stretta relazione tra testo e immagine proposta dal poeta, dialogo che riprende in parte la corrente estetica inaugurata, in Brasile, dai fratelli Campos e da Décio Pignatari, iniziamo la nostra riflessione dalla copertina del libro, che ci propone un interessante spunto critico. In effetti, il titolo rappresenta una ferrea critica alla modernità, in cui la macchina, solitamente epicentro del sistema comportamentale dell'uomo, è annullata («zerada», in portoghese). Allo stesso tempo, dato che il libro si iscrive nella linea della poesia satirica, il titolo ci suggerisce l'idea di qualcosa che raspa, come il rasoio che taglia i capelli fino alla radice, lasciando scoperta la nuca. In Brasile, questo tipo di taglio di capelli è chiamato, appunto, di «Máquina zero», il che ci fa pensare alla lingua come ad uno strumento tagliente come le lame del rasoio.

In ogni modo, nel nuovo libro di Ricardo Aleixo macchina e corpo si trovano

tête-à-tête, e l'apporto grafico completa e complementa l'acuta ironia e sarcasmo presenti nel testo. L'immagine in copertina, di un mappamondo al contrario attaccato da una vecchia macchina da scrivere rafforza l'idea di una lettura del mondo che avviene, appunto, «al contrario», ossia, per mezzo dell'ironia, della satira: i meccanismi sociali, culturali e letterari abordati dall'autore, già cristallizzati dalla moderna società brasiliana, soffrono un radicale processo di smantellamento. In questo senso, *Máquina zero* è un libro che rifiuta i significati chiusi su se stessi, e presenta segni (grafici, visuali, sintattici, linguistici) in costante movimento, scivolando e trapassando di pagina in pagina, in modo da lasciarci senza punti di riferimento. Così, anche nella poesia in cui si parla dell'esecuzione del condannato a morte americano, Timothy McVeigh, il lettore esce dalla lettura «semi morto» (p. 23), senza sapere come collocarsi di fronte a situazioni estreme come questa.

Si tratta, senza dubbio, di poesie sconcertanti e scomode, nella miglior linea satirica, che trova in Gregório de Mattos uno dei massimi esponenti in Brasile, ma che chiama sul palco anche nomi quali Oswald de Andrade e Millôr Fernandes. Il cammino poetico di Aleixo si alimenta della pluralità semiologica, e richiede al lettore non solo un'attenta lettura, ma anche un'acuta percezione sonora e visiva. Lo sguardo che egli lancia sulla società brasiliana contemporanea è quello di un artista alle prese con il disordine dei segni, ossia, con il ribaltamento dell'egemonia erudita (che si è fondata attraverso la supremazia della scrittura sull'oralità, come spiega Ángel Rama nel suo saggio *La città letterata*), in favore dell'accettazione ed incorporazione del ricco campo dell'oralità brasiliana nei parametri che definiscono il canone letterario e la rappresentazione dell'identità nazionale.

Questo spiega il fatto che, in *Máquina zero*, Ricardo Aleixo faccia dialogare tra di essi vari tipi di linguaggi, perché pro-

vochino un'erosione nello *status quo* della società brasiliana, erosione che egli compara, in un verso, alla «prodezza delle tarme» (p. 14). In questo senso, tutta la pagina è per Aleixo uno spazio aperto, che dev'essere decifrato non solo dal punto di vista delle lettere che vi sono stampate, ma anche dal punto di vista del bianco che si impone come campo visuale abbracciato dagli occhi. E così come la pagina è un campo visuale significante, la realtà – le scene della vita quotidiana – sono anch'esse un campo visuale focalizzato dagli occhi. La realtà e la pagina diventano così un campo aperto i cui strati di segni formano un palinsesto, una matassa semiologica da disfare poco a poco.

In definitiva, questo libro ci parla da vicino di un Brasile contemporaneo, tutt'ora stratificato in livelli sociali semi-invisibili ad occhio nudo. In questo senso, vale citare una frase del critico e poeta Sebastião Uchoa Leite, per il quale «la poesia di Ricardo Aleixo è una scatola di Pandora al contrario», in cui le scoperte sono in agguato dietro l'angolo. Vale la pena entrare in questa Macchina Zero, piccola frazione di un mondo che, a volte, fa del «contrario» il proprio cavallo di battaglia.

[P. A.]

ALEXANDRE RODRIGUES DA COSTA, *Objetos difíceis*, Rio de Janeiro / Juiz de Fora: 7Letras / Funalfa Edições 2003, pp. 60, s.i.p.

Objetos difíceis è il libro vincitore del premio di poesia Città di Juiz de Fora del 2003, ed è stato pubblicato (così come altri tre finalisti) dalla casa editrice di Rio de Janeiro, in collaborazione con la Fondazione Funalfa, promotrice del concorso.

Gli «oggetti difficili» che compongono questo libro di poesia appaiono in un qualche modo sfuocati, smussati agli angoli dato che il poeta vi scorge non quello che è visibile di primo acchito, ma principalmente quello che sfida il campo di visione fisso e stabile. In effetti, in questa

prima pubblicazione di Alexandre Rodrigues da Costa – che rivela la voce di un autore già maturo, priva di tentennamenti stilistici o di ancoraggi in una qualsiasi tradizione poetica brasiliana – lo sguardo non si sofferma sulle cose in sé, ma cerca le cose che si trovano al margine dell'inquadratura, fuggendo quindi dalla gratuità e dalla sovrapposizione di immagini con la quale ci aggredisce quotidianamente la nostra società senza pudori. Anche in queste poesie vi è poco pudore, forse, nell'osservare «ogni forma [che] si agita nel tumulto / degli elementi, / annulla la sua vista, / attraverso la quale lui si muove / e ottiene la soluzione nel dettaglio / di una linea che doma le sue mani», oppure la «lama nella mano / dimentica // assenza di vestigio // dove / in albero // il mare si muove / confinato // come se sul fondo / l'acqua / fredda / fosse palpebra // e la paura / dissolvesse in ombre / ciò che gli è detto».

Questa realtà che trascende il quotidiano, che insidia il quotidiano con una sorta di sordo terrore, è scrutata quasi scientificamente, e lo sguardo del poeta pare compiacersi della crudità (e spesso crudeltà) iscritta nelle «cicatrici che si muovono lungo il corpo» (p. 45), nella «carne che soffre quando ferita» (p. 18) o ancora, nell'«orecchia, per esempio, / separata dal corpo, [...] una separata dall'altra» (p. 21). Tuttavia, il fatto stesso di nominare un reale che viene percepito come crudo, senza previa elaborazione, fa in modo che questa poesia suoni autentica, anche se esasperante nei momenti in cui lo sguardo viviseziona con freddezza il corpo ed i suoi resti, ed inquietante nei suoi momenti più significativi. Il poeta mostra un maneggio molto sensibile delle immagini poetiche, che ci catturano ed imprigionano grazie ad un'atmosfera quasi da sonnambulo creata dall'autore, a ricordarci, per mezzo di citazioni intertestuali, le sequenze oniriche del film *Dead man*, di Jim Jarmusch, in cui a momenti vengono sacrificati i nessi logici della narrazione filmica a beneficio di un forte impatto emotivo. In questo senso, la sua poesia ripropone una tensione psicologica degna dei grandi thriller o del serial *Twin Peaks*.

Oltre all'interessante risultato complessivo, calcato appunto nella riuscita evocazione di un'ambientazione in costante stato d'allarme, va citata anche l'accuratezza delle singole poesie, in cui non vi sono parole in eccesso, dove tutto ha un suo giusto peso. Il poeta dimostra di sa-

pere apportare tagli incisivi, improvvisi, crudi appunto, che testimoniano di un auspicabile coraggio creativo. E ciò che rafforza la piacevole sorpresa di questo libro è la certezza che il coraggio che lo attraversa risulta da una cosciente ricerca personale. Quella di Alexandre Rodrigues da Costa non è una poesia «in pelle ed ossa», ma piuttosto una poesia in cui le ombre attraversano la realtà trasformando gli oggetti e gli esseri umani in «oggetti difficili», perché messi a fuoco da un punto cieco localizzato dietro la retina.

[P. A.]

HEITOR FERRAZ MELLO, *Coisas imediatas* [1996- 2004], Rio de Janeiro, 7 Letras 2004, pp.170, s.i.p.

Heitor Ferraz è un poeta che echeggia, nei suoi versi scritti tra 1996 e 2004, e qui riuniti, la voce di Carlos Drummond de Andrade, ma con delicata finezza lirica e con una buona dose di ironia che fanno di lui un poeta estremamente originale. Questa caratteristica è riconoscibile sin dall'epigrafe da lui selezionata per aprire la raccolta poetica: un verso di Drummond che si rivela centrale per entrare nella sua poetica, «(e qui sono / José, Leovigildo, Heitor, / uomo urbano in generale)». L'intenzione di giocare con le allusioni, con l'intertestualità ludica, è una presenza costante nella sua opera, dosata ciò nonostante con cautela, per evitare il rischio dello svuotamento di senso.

Il poeta dedica il suo interesse alle «cose immediate» che appaiono nei testi: scene di vita quotidiana, immagini di un paese e dei suoi paradossi, brevi flash colti sotto casa. Ma la poesia non viene presentata già pronta: in effetti, il poeta non nasconde l'officina letteraria che lo abita, il processo mentale che precede la scrittura. Al contrario, è molto interessante cogliere, nei testi di Heitor Ferraz, le piccole rivelazioni o confessioni di un poeta che seleziona, tra le molte «cose immediate» della realtà, quelle delle quali parlare, perché è lecito farlo, perché esiste un linguaggio in grado di farlo, e quelle delle quali non si può parlare, perché il solo fatto di descrivere un avvenimento trasforma il poeta in un voyeur ambiguo. Un ottimo esempio lo troviamo nella poesia *Minha casa* (p. 44): «La mia casa è un rifugio / di notte / quando il sonno non viene / vado alla porta per fumare una sigaretta / l'uomo protetto / sotto una piccola pensilina

di un garage / parla da solo / come mio figlio quando gioca / l'uomo imita conversazioni / e rovista in un sacchetto del supermercato / mi allontanano dalla poesia che gli occhi spioni / potrebbero indicare / mi rifugio tra gli articoli di casa / quell'uomo sotto la pensilina / rimane inaccessibile».

La poesia di Heitor Ferraz è attraversata da piccoli avvenimenti che non sconvolgono la logica apparentemente tranquilla del quotidiano, ma che introducono pericolose insidie che minano il trascorrere della vita, come l'emblematica poesia *Resumo do dia* (p. 164), che riassume in pochi versi l'originalissima ironia di cui si nutre l'intera raccolta: «Nessun messaggio di morte / che sempre sconvolge / tanto la famiglia. / Il mondo perplesso si è fermato / e la vita / obliqua / ha preferito continuare a tradire / senza uccidere nessuno».

[P. A.]

DONIZETE GALVÃO, *Mundo mudo*, São Paulo, Nankin editorial 2003, pp. 104, 17 reais.



La più recente raccolta poetica di questo intenso poeta del Minas Gerais, domiciliato da anni nella metropoli di San Paolo, intreccia, con la sua nota sensibilità, legami tra il mondo simbolico della provincia rurale del Minas Gerais, e il mondo urbano della città che come un grande fiume in piena straripa dagli argini e spazza via tutto. Lo sguardo di Donizete Galvão non è nostalgico, e nemmeno cinico. Al contrario, sempre vigile e critico rispetto a quello che succede all'essere umano e al suo intorno, sia esso nella rurale Borda da Mata (cittadina dove è nato) sia esso nella frenetica San Paolo, il poeta non cede

a facili giochi verbali o a facili ironie a buon mercato. Scrivendo una poesia che, a tratti, transita per temi sociali, senza perdere il lirismo e la densità metaforica che gli sono propri, Donizete Galvão riflette sulla modernità, o meglio, sulla condizione dell'essere umano che dal fieno passa all'asfalto, dalle pietanze cucinate sul fuoco passa ai fast food. Le due realtà non si escludono, nei suoi versi, e non esiste un giudizio morale nelle parole del poeta, quanto piuttosto la necessità di vedere e, quindi, di rompere l'indifferenza che attanaglia un «mondo muto».

La raccolta si divide in tre parti, la prima intitolata «la notte delle parole», in cui predomina l'universo poetico dell'autore, il suo proprio mondo muto, abitato da arnesi di lavoro del campo, posseduto da scissioni silenziose («un corpo che pesa / fatto di pietra e ferro / un corpo spesso / con articolazioni calcaree / un corpo che si esaurisce / dal tanto dolore / un corpo muraglia / impenetrabile / allo spirito che ronda / senza riuscire ad abitarlo», p. 28) e da un' evidente presenza dell'io poetico, evocato attraverso sentimenti, proiezioni affettive e ricordi.

Nella seconda parte, intitolata «gli uomini e le cose», l'io poetico si distanzia da se stesso e volge lo sguardo principalmente verso le provocazioni estetiche che lo circondano, come la splendida sequenza intitolata *Cartografias*, per mezzo della quale il poeta dialoga in perfetta sintonia con le delicate illustrazioni ad acquarello, che accompagnano i testi, realizzate da Rogério Barbosa. Gli oggetti assumono la propria fisicità e delimitano i contorni del corpo: «senza gli oggetti / il corpo non ha gravità / diapason / equilibrio / / il corpo ha bisogno di contrappesi: / il tavolo / la porta / il letto // cavità dove lancia i suoi chiodi / senza gli oggetti / il corpo si perde nei buchi / inghiottiti dalla mente / si disperde in cerchi centrifughi / il corpo ha bisogno degli oggetti / perché questi confermino / la sua esistenza in fuga» (p. 37).

L'ultima parte s'intitola «gli uomini senza dimora» e come rivela il titolo, si tratta di una sequenza di poesie in cui lo sguardo del poeta si concentra sugli «uomini che ora sono cose» (p.65). Una punta di pessimismo aleggia su questi versi di una compostezza poco comune nella poesia brasiliana contemporanea. In taluni frammenti irrompe un sentimento di disperazione, contenuta con dignità, nel momento in cui lo sguardo del poeta si ri-

volge verso coloro che abitano nelle strade, sotto i ponti. E suonano come un grido disperato, queste poesie, dato che il libro *Mundo mudo* di Donizete Galvão fu pubblicato nell'esatto periodo in cui vari senza tetto della città di San Paolo furono crudelmente assassinati, apparentemente senza colpevoli. Come dire che il mondo, di fronte a certi avvenimenti, ammutolisce.

Donizete Galvão ci ricorda, con questo libro che stabilisce un *continuum* nel suo percorso poetico, che anche se possiamo fare poco per rompere l'indifferenza di un mondo muto, possiamo per lo meno dedicarci alla salutare, benvenuta e rara pratica dell'attenzione: «forma naturale / di preghiera» (p. 62).

[P. A.]

MAX MARTINS, *Poemas reunidos 1952-2001*, Belém, Editora Universitária UFPA 2001, pp. 396. s.i.p.



Questa bella edizione, pubblicata dall'editore universitario dello stato d'origine di Max Martins, il Pará, riunisce in un unico volume tutti i libri anteriori di un poeta estremamente versatile e costantemente proteso all'uso di un linguaggio preciso e conciso. In effetti, Max Martins è un poeta di una vasta traiettoria, inaugurata nel 1952 con l'emblematico titolo *O estranho*, e affermata attraverso raccolte poetiche come *Anti-Retrato* (1960), *H'era* (1971), *O ovo filosófico* (1975), *O Risco Subscrito* (1980), *A Fala entre Parêntesis* (1982), *Caminho de Marahu* (1983), *60/35* (1986) e, più recentemente, *Para ter onde ir* (1992).

La densa introduzione ad opera del fi-

losofo – e compagno di generazione – Benedito Nunes delinea con chiarezza il cammino percorso da Max Martins, da sempre grande ammiratore di Murilo Mendes, al quale dedica quest'importante raccolta poetica. Nunes mette in evidenza la fondamentale influenza della poesia inglese e nord-americana, che Max Martins passò a leggere, in versione tradotta dal poeta e critico letterario Mário Faustino (prima della tragica e prematura morte di quest'ultimo). In questo senso, l'incontro di Martins con la poesia di lingua inglese gli insegnò sobrietà e contenimento verbale, così come un uso economico dell'immagine.

Quest'influenza giovanile non abbandona l'opera di Martins nemmeno nella sua fase matura, associata ad una visione etica del lavoro poetico, secondo la quale il poeta è interamente immerso nel «craft or sullen art» del verso di Dylan Thomas. In realtà, l'influsso di Mário Faustino sull'opera di Martins è molto forte, sia per quel che riguarda l'opera poetica di Faustino (*O homem e sua hora*, del 1955), sia per quel che riguarda le riflessioni critiche che il giovane difendeva (basandosi sulla poetica pragmatista di Pound) riguardo alla condizione della poesia come un lavoro intellettuale serio, socialmente e storicamente responsabile per lo sviluppo della lingua e della cultura. Lo stesso Faustino fu il mediatore dell'avanguardia concretista degli anni '50 nello stato del Pará, avanguardia della quale Martins trarrà molte lezioni.

Nella raccolta *Anti-Retrato* (1960) Martins introduce alcuni temi poetici a lui cari, come l'amore carnale, ma è solo nel libro successivo, *H'era* (del 1971) che avviene il passaggio della poesia alla categoria di composizione topografica, inclusiva di un disegno grafico, iconico. Questa tendenza sfocerà in altre pubblicazioni, come *O ovo filosófico* (del 1975) fino al punto più alto che è *O Risco subscrito* (1980).

Tra il 1960 e il 1970 Max Martins definisce le sue «affinità elettive» in campo letterario, che spaziano da poeti quali il già citato Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade o Jorge de Lima, per restare in Brasile, o Dylan Thomas. Allo stesso tempo, passa a leggere e ad ispirarsi con prosatori quali Thoreau, D.H. Lawrence, Henry Miller, la lettura di quest'ultimo incamminandolo verso un'interpretazione mistica della sessualità, ancor prima che Max Martins abbracciasse la

filosofia orientale. Allo stesso tempo, Max Martins identifica nel *Grande Sertão: Veredas* di Guimarães Rosa il tema del viaggio associato all'avventura della traversata della pagina, luogo dove avviene la creazione ed il rischio della poesia, come forma indecisa del destino, nelle figure variabili del gioco aleatorio delle parole.

Altre influenze, vicine, come l'amico poeta Age de Carvalho, con il quale pubblica successivamente diversi libri, o lontane, come la scoperta dei poeti Edmond Jabès e Octavio Paz, fanno dell'opera di questo poeta solitario una delle voci più originali della poesia brasiliana della seconda metà del Novecento.

[P. A.]

IRACEMA MACEDO, *Invenção de Eurídice*, Rio de Janeiro, Editora da Palavras 2004, pp. 80, s.i.p.

Nel breve commento critico che incornicia il nuovo libro di questa poetessa di Natal, del Rio Grande del Nord (Nordest brasiliano), il poeta e critico letterario Affonso Romano de Sant'Anna scrive che la raccolta tratta della «notizia di un tragitto esistenziale, amoroso. Adottando una linea orfica ed associando le sue fonti nordestine, solari e dionisiache, alle esperienze vissute nel Minas Gerais, (Iracema Macedo vive da anni a Ouro Preto, antica città della Minas Gerais coloniale), lunari ed orfiche, nasce la dilacerazione lirica, senza la quale la poesia non si sparge né si condensa».

In effetti, Iracema Macedo rivisita il passato delle dee greche, come Euridice, Medusa, Calipso, ed altre, per trasportarle nel suo tempo, lei stessa essendo una di queste donne esiliate che si reinventano attraverso la parola poetica, come afferma nella poesia *Cidade submersa*: «una città sommersa / amori sommersi / una luce marina guidando / la mia ricerca // il muschio ha invaso / le case naufragate // tra polipi e meduse / nuoto e sogno / la città che ho perso» (p. 63).

Parallelamente al recupero delle voci delle dee, Iracema Macedo dialoga con voci note al contesto letterario brasiliano, come nel caso della *Carta para Elizabeth Bishop*, la poetessa americana che visse per molti anni in Brasile, più esattamente a Ouro Preto. In questa poesia, Iracema Macedo fa sue le parole della poetessa americana, come a ribadire che ambedue approdarono a Ouro Preto come stranie-

re, ognuna portandosi appresso le proprie ombre, a mischiarsi con le ombre del passato coloniale del Minas: «Sì, ci sono fantasmi attorno alla casa / e animali morti e cani furiosi / ma ci sono anche spiriti buoni / spaventando la paura / ed il pazzo desiderio di vivere felice / in una città notturna accesa contro tutto» (p. 25).

La poetessa ci confessa che «accetta ogni forma di dolore [...] come un oceano / che accetta ogni forma di naufragio» (p. 27), dal suo esilio interiore, dove custodisce la lira rubata ad Orfeo, o dal suo esilio in terra di montagne, dove impara «la leggerezza innalzata sulle pietre / un modo sconosciuto di essere uccello» (p. 51). Una leggerezza che aleggia su tutte le poesie, facendo di questo nuovo libro un delicatissimo elogio della capacità, tutta femminile, di reinventarsi, costantemente, attraverso la rilettura delle dee e attraverso l'uso di un linguaggio velato da segreti, come leggiamo nella poesia *Fragmento do diário de Cosima*: «D'ora in poi / sarò l'unica guardiana dei suoi misteri» (p. 41).

[P. A.]

EUSTÁQUIO GORGONE DE OLIVEIRA, *Manuscritos de Pouso Alto*, Rio de Janeiro / Juiz de Fora: 7Letras / Funalfa Edições 2004, pp. 76., s.i.p.

Il poeta Eustáquio Gorgone de Oliveira (nato nel 1949) possiede un lungo cammino nel campo della poesia, denso e vigoroso, ma che raramente viene alla ribalta nel palcoscenico della letteratura brasiliana, dato che l'autore vive in una piccola città dell'interno dello stato del Minas Gerais. Ciò nonostante, la recente diffusione di premi letterari nazionali ha favorito la visibilizzazione di libri come questo, finalista del premio di poesia «Muri-lo Mendes» della città di Juiz de Fora nel 2003.

Eustáquio Gorgone de Oliveira è un poeta che ha saputo costruire, per mezzo di uno sguardo attento rivolto ai fenomeni dell'anima e dello spirito, una poetica universale che trascende i confini geografici. La sua poesia traccia un itinerario archetipico che situa l'essere umano tra i poli che, da sempre, lo caratterizzano ontologicamente, tra peso e leggerezza, cecità e visione, fragilità e vivacità. Il linguaggio non rivela solamente la luminosità del mondo, ma allude anche ai suoi aspetti in-spiegabili.

In questo senso, Eustáquio rivela nel suo *Manuscritos de Pouso Alto* la *perigratio animae* di un soggetto lirico che vive in tensione con il mondo, perché considera il mondo come contraddittorio, aspro e dolcissimo allo stesso tempo. In questo mondo apocalittico e profetico, di «arance cancerogene e profumate» (poesia 25), la natura è messaggera, ora proteggendo, come «la rosa che resiste alla ruggine» (poesia 3), ora trasformandosi in un ente minaccioso, dove sorgono «figli di pietra» (poesia 16), «una testa di gatto tagliata» (poesia 6) e «stelle morte e finestre gravide» (poesia 17). Quest'ambivalenza della natura risponde alle evoluzioni dello sguardo dell'io lirico, il quale orchestra il denudamento del mondo.

È evidente che la poesia di Eustáquio Gorgone de Oliveira presenta aspetti caratteristici della tradizione barocca di Minas Gerais. La visione del mondo «distorta» che veicolano le sue poesie ci ricorda le sculture dell'Aleijadinho, così come il sentimento generale che sorvola tutte le poesie, marcate da un'estetica espressionista. Queste, infatti, ricordano il barocco anche nella costituzione non lineare dell'uso della lingua (troncata) e nelle figure, poco usuali e spesso sorprendenti, impiegate per parlare dell'amore. Il lettore può avvertire la presenza di un'altra realtà dietro quella – più esplicita – dei versi: dietro l'apparente normalità della «porta che si chiude» e del «quadro che è appeso alla parete» (poesia 40), la natura si è esiliata in un presente eterno, come se improvvisamente Medusa avesse pietrificato tutto attorno a sé, lasciando «occhi fissi» e una «mezza luna» (poesia 8) che diventa «imprigionata in rami» (poesia 36). Tuttavia, se il lettore aguzza meglio l'ascolto, percepirà che esiste un mondo dove i segni di vitalità sono grida sottovoce di persone come «il vetraio che beve vetri» (poesia 41) o le «coppie di un solo corpo / alla ricerca dei propri membri» (poesia 42).

L'urgenza e la disperazione di queste grida umane invoca, nella poesia di Eustáquio, la convivenza del reale e del fantastico per creare un mondo consono alla riscoperta della profondità umana, ossia, un mondo a misura umana. Non ci sono quindi ragioni per spaventarsi con «buoi alati» che nascono dietro le chiese della sua poesia (52), nemmeno con i «granchi orfici» che dormono nella braccia dell'amata (poesia 16), e neanche con i «bambini di porcellana» che sorgono nella nona

poesia. In questo nuovo libro, l'autore solleva questioni relative alla nostra definizione ontologica senza dare risposte definitive. L'unica bussola capace di orientarci nei manoscritti di questo intenso libro è l'impatto dell'emozione estetica, perché la felicità che nasce dalla sua lettura è legata al sentimento di qualcosa che, nelle poesie, parla profondamente di ognuno di noi.

[P. A.]

VERA LÚCIA DE OLIVEIRA, A chuva nos ruídos, São Paulo, Escrituras 2004, pp. 160, s.i.p.

Come scrive Luciana Stegagno Picchio, citata in quest'antologia poetica di Vera Lúcia de Oliveira, «i poeti lacerati dalle parole e dalla non appartenenza, in termini concreti, ad un luogo specifico, sono a volte i più grandi ed i più intensi: precisamente perché sanno innalzarsi al di sopra delle tradizioni e delle convenzioni e attingere al cielo puro e astratto dell'universalità». Il commento della critica italiana veste con esattezza il percorso poetico di questa poetessa brasiliana radicata da più di vent'anni in Italia, e che, come lei stessa osserva in coda al libro, scrive attualmente in due lingue, risultato raggiunto non solamente grazie ad una scelta estetica quanto piuttosto grazie ad un'imposizione esistenziale.

L'antologia, che seleziona unicamente poesie scritte in portoghese, rappresenta un importante contrappunto alle pubblicazioni realizzate in Italia, dove Vera Lúcia de Oliveira è anche nota per il suo lavoro di traduttrice e di professoressa universitaria. Il libro presenta al pubblico brasiliano l'interessante percorso poetico della poetessa, attraversato, sin dall'inizio, da una ferita muta che continua a far male, perché, come scrive in *Pedras*, «digerisco versi che non sono parole / sono pietre» (p. 117). La sua voce, «propensa ai tagli» (p. 86) si chiede «quale buco nero inghiottisce / tutto?», e afferma che «marciare in un altro paese / è un dolore che giammai soddisfa» (p. 111), come a indicare che una delle radici del dolore è esattamente la scissione alla quale si riferiva Stegagno Picchio.

Esiste, tuttavia, un dolore anteriore all'esilio, un dolore che è impronta esistenziale, e che si paragona a quello di un torturato: «il corpo di un torturato / scava attraverso i secoli / la sua intensità di dolo-

re e morte» (p. 66). Questo dolore esistenziale fiorisce con particolare concretezza nel libro *Tempo de doar*, dove prende corpo e riempie la casa, le camere, il tempo. È significativa, a questo proposito, la poesia *Casa abandonada* (p.50), in cui l'io poetico appare come passivo spettatore del passaggio del tempo: «muta / come il dolore incollato alla lingua muta / come in membra paralitici / incollata l' / oppressione / come la pazzia / la malattia / alle porte che non seminano / buchi // muta / e densa come un mattone che ha ingoiato la storia».

Nell'ultimo libro, inedito in portoghese, *Pássaros convulsos*, questa caratteristica diventa l'elemento distintivo della poesia di Vera Lúcia de Oliveira, una poesia intensa, con le parole a transitare come su un filo spinato, attente per non ferirsi mortalmente. Poesie come *Obsessão* danno un ottimo esempio della dolorosa processione di parole in agguato: «giro attorno a cose / sbucciando cardi // all'interno il torsolo / si conficca / all'interno la pietra / addensa il suo bastone / il feto / si conficca / l'amore elabora / la sua ossessione» (p. 18). Il dolore, che in raccolte anteriori era forse una circostanza personale, si universalizza, e passa a costituire lo sfondo dell'esistenza. La poesia che dà titolo all'ultima raccolta, *Pássaros convulsos* (p. 26) è forse uno dei più intensi esempi di questa metafisica del dolore, sottile ed insidiosa, espressa dalle parole scelte con cura da Vera Lúcia de Oliveira: «si scontrano contro i pali / gli uccelli / distillati dalla notte / si distruggono in voli innaturali // battono contro le ossa / sorde / contro i battenti / che non ascoltano il sangue / scorrere nell'oscurità». Un'antologia, la sua, che viene a riempire il vuoto lasciato dietro sé dalla sua forma di esilio, un vuoto del quale l'autrice si serve, come molti altri poeti «in esilio dentro la lingua», per trasformare il dolore in parola.

[P. A.]

LUÍS CARLOS PATRAQUIM, O osso côncavo e outros poemas, Lisboa, Caminho 2004, pp. 192, s.i.p.

Luís Carlos Patraquim è considerato uno dei più importanti poeti del Mozambico della fase letteraria posteriore alle rivendicazioni politiche. In effetti, l'opera di questo poeta, che risiede da vent'anni a Lisbona, è caratterizzata da una forte im-

pronta personale, avendo aperto nuovi orizzonti nella lirica mozambicana. La sua poesia si è arricchita con le più svariate contribuzioni della modernità del ventesimo secolo, e oggi si definisce particolarmente attraverso l'uso privilegiato dell'aspetto plastico e simbolico della parola, così come per la scelta per una ritmica che si serve del testo per introdurre riflessioni liriche ed oniriche.

Dialogando con poeti mozambicani (come Craveirinha, Rui Knopfli ed altri) e con poeti di altre letterature (come Sylvia Plath, G.Benn, Carlos Drummond de Andrade, Neruda, ecc), Patraquim rivisita cammini poetici e geografie affettive già percorse nel passato da lui stesso o da autori da lui identificati come precursori, per afferrarsi ad una memoria che, pur se altrui o ricostruita, come un mosaico, pezzo a pezzo, gli serva da scudo contro i «monsoni» che entrano nel suo primo libro, del 1980, e che gli prestano il titolo *Monção*. L'idea dell'origine, sia essa relativa al percorso letterario, sia essa relativa a Mozambico, costituisce uno dei temi costanti dell'opera di Patraquim, e assume l'importanza capitale del luogo dove potersi riconoscere. Un luogo ombelicale, quindi, pur se frammentario, scisso, multiplo, in costante mutazione, come recitano questi versi: «conosco l'effimero nella rete dei suoni / oltre gli stanchi sensi della poesia. / Nessun corpo è il mare». In questo contesto rientra la rete dei rimandi intertestuali, luogo di rappacificazione e di riposo del corpo, luogo dove questo corpo si riterritorializza, negli altri.

Allo stesso tempo, l'Isola di Mozambico risorge con forza, con il passar del tempo. La splendida poesia *Muhipiti* (p. 93) rivela il profondo legame dell'autore con la propria terra d'origine, così come il desiderio di trasformare il ricordo in qualcosa di vivo e vibrante come il linguaggio: «È dove depongo tutte le armi. Una palma / armonizzandoci il sogno. L'ombra. / Dove io stesso mi trovo. Lento e nudo. Sulle / onde eterne. Dove non sono mai stato e gli angeli / giocano alle barche con libri come mani [...]».

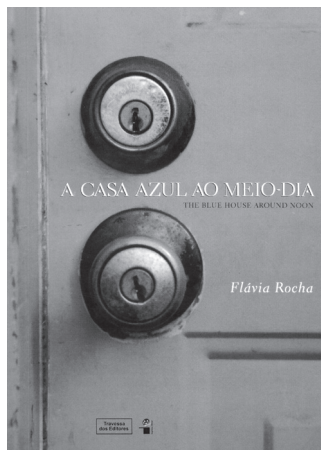
La poesia di Patraquim è mossa costantemente da due calamite fondamentali: da un lato, il desiderio di recuperare un luogo originario, iniziale, anteriore alla storia, l'origine mitica, qui intesa nelle sue molteplici sfaccettature, come origine letteraria, esistenziale, erotica, ecc. D'altro canto, vi è una forte tendenza verso l'interruzione, verso il salto, verso ciò che

avviene con ritmo sincopato, verso ciò che manca: è *O osso côncavo* del titolo, che è vuoto al suo interno. È il ritmo del blues, nella raccolta *Lindeburgo blues*, del 1997. Da questa mancanza nasce la necessità di nuove formulazioni (*Novas reformulações*, titolo del 1992), con la coscienza di un viaggio che non può essere rinviato (*A inadiável viagem*, di 1985).

Tra diaspora e origine, tra esilio e viaggio, resta al lettore lo stimolo per attraversare le acque che abitano questo straordinario poeta mozambicano che rinnova con estrema originalità la lingua portoghese. Per intraprendere l'attraversata, l'autore ci consiglia di imbarcarci sulle «navi elementari» (*Os barcos elementares*) che circolano nei versi di questa attesa raccolta poetica.

[P. A.]

FLÁVIA ROCHA, *A casa azul ao meio-dia*, The blue house around noon. Curitiba, Travessa dos Editores 2004, pp. 96, s.i.p.



Flávia Rocha, nata a San Paulo nel 1974, esordisce con questo libro di un'interessante veste grafica, con riproduzioni di fotografie in bianco e nero realizzate dalla fotografa Fernanda Rocha. Oltre a destare interesse per il suo aspetto grafico, il libro presenta al pubblico brasiliano una coraggiosa scelta di testi inediti (o sporadicamente pubblicati su riviste brasiliane ed americane) in versione bilingue, portoghese-inglese, da lei stessa tradotti. La caratteristica di poeta che si auto-traduce fa di Flávia Rocha un (nuovo) nome di particolare interesse nel panorama letterario brasiliano, non solo come poeta, ma anche come traduttrice ed intellettuale

attiva su più fronti, tra i quali, sia detto, quello del cinema, dato che Flávia Rocha è co-fondatrice dell'Accademia Internazionale del Cinema di Curitiba.

Dopo un soggiorno negli Stati Uniti, dove ha realizzato un master presso la Columbia University, Flávia Rocha si è stabilita a Curitiba, dove lavora come editrice della rivista letteraria americana *Rattapallax* e della casa editrice Travessa dos Editores.

Non si riesce a capire se la poesia di Flávia Rocha sia stata scritta originalmente in inglese o in portoghese, visto che non vi sono note esplicative al riguardo. In questo senso, l'ambiguità non fa che moltiplicare l'interesse e la forza dei testi, che possono essere letti separatamente in inglese e successivamente in portoghese, oppure a specchio. Tuttavia, l'impressione finale che si ha dei testi è che essi acquistino una maggior autonomia nella lingua inglese, forse in ragione del fatto che il dettato poetico di Flávia Rocha si avvicina maggiormente alla tradizione americana, con testi di respiro narrativo, con ampio spazio per le costruzioni descrittive, che danno un tocco di freschezza al testo, come nella poesia che dà il titolo alla raccolta: *The blue house around noon / A casa azul ao meio-dia* (p. 21): «Un dipinto di paesaggio / che coprisse l'intera parete / da un margine all'altro, tra verdi / senza vento. Se ci fossero delle nuvole, / non si muoverebbero // un costante vento del sud spazza / dalle spalle i capelli lisci e rinfresca / i piedi nei sandali di plastica. // La sedia a dondolo è nella veranda. / Mia sorellina nel vestito turchese / con ocche. Le tue braccia scure / alzandola in aria, facendo una / piega nel suo vestito».

Dal punto di vista sonoro, le poesie scritte in inglese presentano interessanti rimandi anaforici e allitterazioni, che non sempre si mantengono fedeli nella versione portoghese. Ciò nonostante, questa duplicità poetica non delude le attese, al contrario, lascia il lettore con l'impressione di aver letto non una, ma due diverse raccolte poetiche allo stesso tempo. Con questo libro, Flávia Rocha non lascia dubbi sul fatto che la sua poesia sgorga e s'arricchisce attraverso la duplicità della lingua portoghese e della lingua inglese, camminando mano a mano in direzione della casa azzurra a mezzogiorno. Perché nella duplicità risiede l'improvvisa luce che mette a fuoco le cose, come scrive Flávia Rocha, quasi in chiusura del libro,

nella poesia *Nota* (p. 75): «Io non ho mai detto. È come / se capissi, improvvisamente, / il senso delle prospettive».

[P. A.]

PAULA TAVARES, *Ex-votos*, Lisboa, Editora Caminho 2003, pp. 48, € 8,00.

La poetessa angolana Paula Tavares (nata nel sud dell'Angola nel 1952) pubblica questo nuovo libro, in Portogallo, presso la collezione «autori stranieri di lingua portoghese». Le 26 nuove poesie compongono una sorta di costellazione di rapide illuminazioni che si proiettano sul processo di negoziazione tra il passato (degli antichi e delle tradizioni angolane tutt'ora presenti nel quotidiano del paese) ed il presente in costante mutazione. La professoressa brasiliana (specialista di letteratura africana) Rita Chaves scrisse, in un articolo dedicato alla poesia di Paula Tavares, che la stessa contiene l'eco di una realtà caratterizzata dalla transizione, dove la parola si costruisce rivelandosi anche come un atto di frontiera. L'idea della frontiera – non solo nella sua accezione fisica – è presente in questo nuovo libro, come manifestazione di quello che definisce il confine tra l'unità e la dispersione, tra la continuità dei valori trasmessi attraverso la parola parlata, l'oralità – sono i vecchi che, alla pagina 21, si siedono al sole «a sfilare parole» – e la rottura che avviene in silenzio: «Non entrare nella casa rotonda quando è novembre / mi aspettano tutt'ora le vecchie / e mi copre il corpo / la cenere della notte / i resti di tacula // la cintura delle vergini / si è infranta in silenzio / tra le tue mani» (p. 24).

Il libro si presenta come un «vasto territorio con tracce», dove si delinea una cartografia di segni scritti, «ex-voto» sottoforma di poesie. Questi ex-voto in parole sono come segni in bassorilievo, come se stessero «traducendo in lunda il linguaggio che è proprio degli angeli» (p. 10). La prima poesia è esplicita in questo senso, e ci introduce in un universo in cui la sfera delle parole è strettamente legata agli avvenimenti quotidiani: «Campana / è come inizia / questo parlare delle parole / ed il libro delle ore di mia nonna» (p. 12). È possibile osservare, nelle poesie, un sottile legame tra i diversi fili tematici che attraversano tutta l'opera di Paula Tavares. Con questi «fili tematici», l'autrice fa coincidere nella trama del linguaggio scritto la saggezza degli antichi, e più specifi-

camente, delle donne, che diventano, in tal modo, le portatrici di un mondo ordinato dal mito e dai riti di passaggio dettati dalle leggi della natura, come la tessitrice che «seguì / con le mani / il movimento del sole» (p. 15) per poi creare il mondo, «con le dita leggere che ammorbidiscono / le fibre» (p. 15).

Ecco perché, nella poesia di Paula Tavares, l'oralità è strettamente legata alla corporeità degli oratori, reiterando il principio (ampiamente discusso da specialisti) secondo il quale la parola orale è esattamente questo: legame tra segno e corpo. Ed il corpo, qui principalmente il corpo femminile, è marcato da rituali e parole tradizionali, di un'Africa che resiste e si rialza, come la pianta *buganvillia*, malgrado le guerre, malgrado il sangue, malgrado il processo di ridefinizione identitaria imposto da una logica mondiale che segue le orme della globalizzazione. Questo corpo, così presente in tutta l'opera di Paula Tavares, non si rivela esplicitamente, ma è rivestito di parole che vengono dalla terra, da un'idea di origine, come nella poesia che segue: «Sono chiusa nell'isola del mio corpo / mi sdraio per terra / la terra parla per me / il tempo perché la vita avvenga» (p. 25). Così come il mondo del quale ci parla Paula Tavares è caratterizzato da un forte atto rituale, il proprio atto di scrittura, di cristallizzazione della parola orale sulla pagina rappresenta un rito che si riveste della dovuta importanza e sobria austerità. Perché è proprio per mezzo di questo rito di passaggio (tra la tradizione orale e la modernità della scrittura) che l'autrice nomina e ordina un mondo d'accordo con le leggi sacre, che obbediscono meno alla logica cartesiana occidentale piuttosto che alle leggi del clan e della natura, anch'esse pensate fin nei minimi dettagli.

In *Ex-votos*, forse più che nei precedenti libri, troviamo una costante presenza della figura degli antichi, dei nonni, che soffiano nelle pagine e fanno presente – ma a bassa voce, quasi in sordina – i segreti della tradizione, gli aforismi che insegnano a capire il mondo visto dagli occhi di un angolano. Ciò significa che, nonostante i cambiamenti che le società vivono nel corso degli anni e dei decenni, rimane un messaggio chiaro: «la punta della coda / del leopardo / anche quando dorme / si muove» (p. 38).

Ex-votos è un pezzo in più del prezioso mosaico di voci e gesti disegnati con decisione e bellezza dai versi di Paula Tavares,

la quale scrive dal 1988 «all'angolo dei petali» (p. 29), ossia, immersa nelle dune della propria identità e dell'identità di una nazione – l'Angola – in bilico tra passato e futuro, tra tempo circolare e tempo aperto verso il futuro, tra parola e silenzio.

[P. A.]

Segnalazioni

FABRÍCIO MARQUES, **Dez conversas. Diálogos com poetas contemporâneos**, Belo Horizonte, Editora Gutenberg 2004, pp. 272, s.i.p.

Dez conversas, ossia, dieci conversazioni con dieci poeti brasiliani contemporanei: quest'interessante libro, organizzato dal poeta e giornalista Fabrício Marques, ci offre un singolare ed originale punto di partenza per entrare nel mondo poetico dei poeti selezionati, di correnti estetiche, età e stili differenti tra loro. I dieci poeti interpellati sono: Affonso Ávila, Antonio Risério, Armando Freitas Filho, Chacal, Edimilson de Almeida Pereira, Maria do Carmo Ferreira, Millôr Fernandes, Ricardo Aleixo, Sebastião Nunes e Sebastião Uchoa Leite.

Oltre alle dense interviste, nelle quali gli autori parlano di temi cari ad ognuno, processo creativo e filiazioni letterarie, il libro è accompagnato da belle fotografie realizzate dal fotografo Guilherme Bergamini, come pure dalla traduzione integrale dei testi in spagnolo, così da raggiungere anche il lettore di lingua spagnola, un'iniziativa, quella di Fabrício Marques, che dovrebbe essere seguita come esempio con maggior frequenza. Un libro che si legge con estremo piacere, e che ha il privilegio di farci entrare nel vivo del processo creativo di questi dieci poeti.

[P. A.]

Jorge Reis-Sá (org.), **Anos 90 e agora. Uma antologia da nova poesia portuguesa**, Vila Nova de Famalicão, Edições Quase, 2004, pp. 448, s.i.p.

Nel 2001 Jorge Reis-Sá organizzò una prima antologia della nuova poesia portoghese, relativa agli anni novanta e agli autori più giovani. Tre anni più tardi, appare nelle librerie portoghesi una versione aggiornata, con nuove poesie (posteriori al 2001) e informazioni più recenti. L'antologia riunisce quindici poeti degli

anni novanta e quattordici autori che hanno esordito a partire dal 2000. Evidentemente, come occorre in ogni antologia, la scelta dell'organizzatore è influenzata da una serie di fattori, e in questo senso Jorge Reis-Sá è esplicito, nell'Introduzione, quando dice che il fatto di lavorare per una casa editrice, la Edições Quase, fa pendere la bilancia a vantaggio di autori che hanno già pubblicato presso la stessa casa editrice. In ogni caso, l'antologia rappresenta uno strumento molto interessante per seguire l'andamento della poesia portoghese contemporanea. In questo senso, si può dire che la giovane poesia portoghese gode di buona salute, data la varietà di stili e di voci qui rappresentate.

[P. A.]

Riviste

OROBORO, rivista de poesia e arte, n. 3, mazo-maggio 2005, Caixa Postal 5013, Curitiba, Paraná, CEP 80061-990, Brasile. Editori: Ricardo Corona e Eliana Borges; email: editoramedusa@terra.com.br

Il terzo numero di questa rivista, di una splendida progettazione grafica, si apre con un'intrigante provocazione, un verso scritto metà in spagnolo, metà in portoghese, che ci rivela l'impronta estetica attribuita dagli editori: «entrar por un oído e sair por outro». Come nei numeri precedenti, molto originale la disposizione dei testi nella pagina, sempre curata fin nei minimissimi dettagli, come pure molto accurata è la scelta del materiale che compone le sezioni speciali: l'intervistata di questo numero è la poeta Claudia Roquette-Pinto, che regala in coda alcune poesie inedite. Segue un prezioso dossier di poesie del poeta francese Paul Reverdy (selezionate e tradotte da Júlio Castañon Guimarães e Ronald Polito). Altrettanto preziose le riproduzioni di disegni inediti di Cildo Meireles, un piccolo gioiello.

IARARANA, Revista de arte, crítica e literatura, n. 10, dicembre 2004. Redazione: rua Rubem Berta, 267/402, Pituba, CEP 41820-040 Salvador, Bahia, Brasile. Editori: Aleilton Fonseca, Carlos Ribeiro, José Inácio Vieira de Melo; email: aleilton@terra.com.br

La rivista *Iararana* vanta molte quali-

tà, ma su tutte, va citato il grande pregio di diffondere in Brasile la produzione critica e letteraria dello stato di Bahia. In effetti la rivista mette in rilievo una quantità significativa di poeti, scrittori, artisti e critici baiani, senza però limitarsi ad essi. Al contrario, gli editori della rivista hanno trovato una formula eccellente per equilibrare le collaborazioni regionali con contribuzioni provenienti da tutte le regioni del Brasile e dall'estero. In questo numero, oltre alla ricca sezione di recensioni, va segnalata l'intervista con lo scrittore baiano (meno noto come poeta) Mayrant Gallo, oltre alla sempre interessante sezione di poesia, con la collaborazione di poeti quali Vera Lúcia de Oliveira, Floriano Martins, Reynaldo Valinho Alvarez. Splendide, infine, le illustrazioni dell'artista Bel Borba (www.belborba.com.br)

LAGARTIXA, Revista de poesia, Calango Editores. Inverno 2003. Rua Maria Rosa Colinas, 72, Jardim América, Campinas, SP. Editores: Caio Gagliardi, Pablo Simpson & Pedro Marques.

La rivista si propone presentare al pubblico testi inediti di autori brasiliani attivi sulla scena letteraria contemporanea. La periodicità annuale permette di fare una scelta accurata di voci poetiche diverse fra loro, intercalando autori che già godono di un lungo percorso poetico e di notorietà nazionale, come è il caso del poeta Armando Freitas Filho, ad autori che si stanno rivelando come voci importanti e punti di riferimento del panorama contemporaneo, come lo sono la maggior parte dei nomi che compongono questo numero. Ogni autore è presente con cinque o sei poesie, per un totale di tredici autori. La selezione dei testi è accurata, e la rivi-

sta si caratterizza per il coraggio di presentare la poesia allo stato puro, senza interferenze critiche.

POESIA SEMPRE, Revista trimestral de poesia, Fundação Biblioteca Nacional. Ano 12, n. 19, dicembre 2004. Editores: Luciano Trigo e Ana Cecília Martins.

La nota rivista di poesia editata dal Ministero della Cultura del Governo rende omaggio, in questo numero, al poeta Augusto de Campos, con un ampio dossier che comprende un'intervista, un'attualizzatissima cronologia delle date importanti che marcarono il movimento concretista e l'ampio lavoro con le parole messo in atto da Augusto, dal fratello Haroldo de Campos (morto nel 2003) e da Décio Pignatari. Seguono alcuni saggi critici che mettono in luce aspetti fondamentali della sua vasta opera, sia come poeta, sia come traduttore, sia come pensatore di un'epoca e di una determinata corrente estetica. Chiudono il dossier alcune traduzioni inedite di Dylan Thomas, realizzate dallo stesso Augusto.

BABEL, Revista de Poesia, Tradução e Crítica, n. 6, gennaio-dicembre 2003. Editore: Ademir Demarchi. Rua Almirante Barroso, 54 – Apto. 33, Campo Grande, Santos (SP), CEP 11075-440, Brasile; email: revistababel@uol.com.br

Questo numero dedica un ampio spazio alle nuove voci femminili della poesia brasiliana, spesso pubblicate da piccole case editrici che non riescono quindi a circolare in modo sistematico. Inoltre, va segnalata l'interessante intervista inedita realizzata dalla documentarista Cristina Fonseca nel 1996 con il poeta João

Cabral de Melo Neto, intervista che diede origine al documentario che la stessa realizzò per la TV Cultura di São Paulo mostrato nel 1997.

Particolarmente felice in questo numero la sezione di traduzioni, che vede grandi poeti come Langston Hughes e Derek Walcott (stranamente poco tradotti in Brasile) affiancati dal giamaicano Linton Kwesi Johnson, tradotti rispettivamente da Marco Aurélio Cremasco, Amir Brito Cadôr e Eduardo Agena.

ET CETERA, Literatura & Arte. Travessa dos Editores. Rua Des. Hugo Simas, 107, Bom Retiro, Curitiba, Paraná, Brasile. 80520-250. Número 4, Settembre 2004. Editore: Fábio Campana; email: editora@travessadoseditores.com.br

Una delle più accurate riviste che si pubblicano oggi in Brasile, sia dal punto di vista grafico, quanto dal punto di vista del rigore contenutistico, Et Cetera si presenta come un grosso libro, dalla raffinata impaginazione intercalata da illustrazioni a colori e in bianco e nero. In questo quarto numero, vi sono molte ragioni per le quali elogiare editore e consiglio editoriale: dai giovani poeti brasiliani selezionati per comporre il numero (Marcelo Montenegro, Flávia Rocha) alla proposta di alcune poesie del poeta angolano Ruy Duarte de Carvalho, dalla poesia peruviana di Américo Ferrari (solamente in versione spagnola), o di Antonio Cisneros, alle traduzioni del pure peruviano José Maria Eguren, dal saggio dedicato ai testi delle canzoni di Caetano Veloso alla presentazione del poeta americano di origine indiana Ram Devineni. Nell'insieme, davvero un lavoro straordinario, in particolare per l'ampio spazio dedicato alla poesia ispano-americana.

POESIA COREANA

a cura di Vincenza D'Urso*

KO UN, AVVENTURIERO DEL SILENZIO E DELLA LIBERTÀ

Se qualcuno, anni dopo la mia morte, aprirà la mia tomba, la troverà piena, non delle mie ossa, bensì di poesie scritte nel buio di quella cassa... Sono forse troppo attaccato alla poesia? I miei versi esistono accanto al mio addio alla poesia, per questo il mio attaccamento alla poesia diventa in sé allontanamento da essa.

(dalla Prefazione di *Sea Diamond Mountain*, 1991)

Ko Un (Ko Ŭn) nasce il 1 agosto del 1933, in pieno dominio coloniale giapponese, a Kunsan, una piccola città della regione Chŏlla settentrionale, primogenito di una famiglia povera e di modesto livello culturale, con la madre malata e taciturna di natura, e il padre affettuoso ma riservato. Il nonno è un ubriaccone, noto a tutti per i suoi improvvisi scoppi di violenza, ma è anche un grande patriota che insegna al nipote la storia coreana e il significato della resistenza all'occupazione giapponese. La nonna materna nutre per il nipote una particolare predilezione, ma muore durante l'esodo seguito alla guerra di Corea (1950-53): il disordine in cui versa il paese in quegli anni è tale che, alla fine del conflitto, i familiari non riescono neanche più a individuare la sua tomba. Ko Un affermerà negli anni successivi di aver amato molto la nonna materna, ammettendo come lei sia stata l'unica persona della famiglia per cui il poeta abbia pianto. Alla nonna Ko Un dedica anche una poesia nella sua monumentale raccolta poetica intitolata *Maninbo* (Diecimila vite), ancora un *work in progress* che il poeta scrive da anni e che contiene poesie su tutte le persone che Ko Un ha incontrato durante la sua vita. Così ricorda il poeta le difficili condizioni che segnarono la sua quotidianità per lunghi anni:

L'origine del mio ricordo non è chiara. Potevo forse avere cinque anni: era di notte e mia zia mi portava sulla schiena. Si soffriva la fame e la nostra famiglia poteva sfamarsi mangiando solo orzo misto a alghe marine che mia madre raccoglieva durante la bassa marea. La costa era così lontana dalla nostra casa che ogni giorno lei doveva camminare per 10 chilometri per sfamarci. Un giorno mia madre era partita per andare a procurare qualcosa da mangiare e non era ancora tornata. Molta gente aveva seguito il suo esempio, raccogliendo le alghe delle zone più vicine, così lei era stata costretta ad allontanarsi di più, per raccogliere quanto bastava a sfamare temporaneamente la sua famiglia.

In coreano la parola «famiglia» si dice «sikku», che corrisponde alla lettura sino-coreana di due caratteri cinesi, il primo di «mangiare» (sik) il secondo di «bocca» (ku), ossia «bocche che mangiano».

Io avevo moltissima fame. Sulla schiena di mia zia, protestavo forte battendo i piedi e urlando che avevo fame e volevo qualcosa da mangiare. Fu allora che alzai gli occhi al cielo e lo vidi pieno di stelle. Quello fu il mio primo incontro con le stelle. Ma in quel momento le stelle non mi parvero tali, bensì pensai che fossero frutti del cielo, commestibili anche loro. Così ripresi a gridare e a chiedere a mia zia di cogliermi qualche stella da mangiare. Diedi fondo, urlando, alle ultime forze che mi restavano¹.

Ko Un va a scuola negli anni in cui l'uso della lingua coreana viene vietato nelle scuole, ad essa viene sostituita quella giapponese e persino per i caratteri dei nomi di persona viene imposta la lettura giapponese. Ricorda ancora Ko Un:

Al centro della loro politica coloniale in Corea i giapponesi avevano imposto l'obbligo di cambiare i nomi coreani pronunciandoli alla maniera giapponese. In prima elementare il mio nome non era più Ko Un. Ero stato ribattezzato con il nuovo nome di Dakka-bayai Dorasuke².

* Collaborazione con il Centro di Studi Comparati "I Deug-Su" dell'Università degli studi di Siena-Arezzo. Per quanto riguarda i titoli delle opere di Ko Un, si è preferito fare riferimento a quelli in inglese, secondo la denominazione ufficiale stabilita dal poeta. Le opere di Ko Un sono state finora tradotte in bulgaro, ceco, cinese, danese, francese, inglese, italiano, spagnolo, svedese, tedesco, giapponese e vietnamita. Stanno per uscire per la prima volta tradotte in italiano tutte le 184 poesie brevi della raccolta *Fiori d'un istante*. Le traduzioni delle poesie citate nell'articolo sono dell'autrice.

All'età di otto anni Ko Un è già uno scolaro molto avanti negli studi, rispetto ai ragazzi più grandi di lui: conosce a memoria i testi classici cinesi, e quando in terza elementare la maestra gli chiede che cosa avrebbe voluto diventare da grande, lui risponde: «L'imperatore del Giappone!». In quegli anni di dura repressione quella risposta gli costa una severissima punizione.

Un episodio accaduto nel 1945, quando il poeta aveva solo 12 anni, determina la sua scelta di vita successiva: un giorno, di ritorno da scuola, il dodicenne Ko Un trova per strada un libro di poesie del famoso poeta lebbroso Han Haun. Rimane sveglio tutta la notte a leggere e negli anni successivi scriverà che quella notte «il petto sembrò scoppiargli dallo shock che quei versi gli procurarono».

Sulla scia di quella profonda impressione, Ko Un inizia a scrivere poesie e nel 1960, quando è ancora un monaco buddista, pubblica la sua prima raccolta di poesie, *Sensibilità di altri mondi*, che esce immediatamente dopo le proteste del 19 aprile 1960 (ricordato nella storia come il giorno sa (4 - aprile)-ilgu (19 - diciannove), ossia la data delle proteste che decretarono la caduta del governo dittatoriale di Syngman Rhee (Yi Sungman). Di quei suoi primi scritti il poeta ricorda:

Ciò che possedevo allora era scarsa sensibilità e nessuna reale padronanza della lingua. L'ispirazione era soltanto un'idea vaga. Non ero nient'altro che un bimbo smarrito, un orfano che non era mai entrato nel mondo della poesia, né nel regno di uno scrittore³.

Ma ritorniamo ancora una volta alla fine degli anni Quaranta, nella Corea del dopoguerra: il paese inizia a stento a rendersi conto che può percorrere un nuovo corso storico, libero dal giogo coloniale, che la guerra di Corea arriva improvvisamente la notte del 25 giugno 1950, a sconvolgere nuovamente le vite di milioni di coreani.

Sconfitto e affranto dalla crudeltà della guerra civile, Ko Un cerca in tutti modi di trovare scampo alle atrocità cui assiste giorno dopo giorno. Cerca persino di arruolarsi volontario, ma viene respinto a causa del suo scarso peso corporeo. Le esperienze della guerra segnano per sempre il suo sensibile animo di poeta: è testimone di violenze e uccisioni da parte dell'esercito nordcoreano, assiste a esecuzioni sommarie di collaborazionisti, inclusi membri della sua stessa famiglia, e persino all'uccisione della donna che era stata il suo primo amore. Viene costretto a trasportare i cadaveri di persone sommariamente giustiziate, cosa che lo porta sull'orlo del crollo psicologico. Tenta persino il suicidio, che per fortuna non gli riesce, ma che gli costa il corretto funzionamento di un orecchio. Neanche la poesia sembra essere più un rifugio per l'Uomo Ko Un, che ancora una volta scrive:

Alla fine della guerra di Corea, il paese aveva subito enormi perdite, tra cui tre milioni di morti. All'epoca avevo appena 20 anni, e divenni un «poeta tra le rovine». Dopo la fine della seconda guerra mondiale e Auschwitz il mondo si era chiesto se la poesia lirica avesse più ragione d'esistere. Dopo la guerra di Corea, che aveva visto lo scontro diretto e sanguinoso di ideologie di sinistra e di destra, ci chiedemmo tutti con dolore se la poesia potesse più avere senso⁴.

Cosa può fare la poesia in un mondo che rivela solo dolore e morte? Il poeta si pone continuamente questa domanda, e quando scrive i versi che seguono sembra aver perso completamente la sua fede nel potere della poesia:

시인의 마음

시인은 절도 살인 사기 폭력
그런 것들의 범죄 틈의 끼어서
이 세계의 한 모퉁이에서 태어났다

시인의 말은 청계천 창신동 종삼 산동네
그런 곳의 옥지거리 쌍말의 틈에 끼어서
이 사회의 한 동안을 말한다

시인의 마음은 모든 악과 허위의 틈으로 스며나온
이 시대의 진실 외마디를 만든다
그리고 그 마음은
다른 마음에 맞아죽는다

시인의 마음은 이욕고 불운이다

L'animo di un poeta

Un poeta nasce negli spazi tra crimini,
furti, uccisioni, frodi, violenze,
nelle zone più oscure di questo mondo.

Le parole di un poeta s'insinuano tra le
espressioni più volgari e basse,
nei quartieri più poveri della città,
e per qualche tempo dominano la società.

L'animo di un poeta è un solitario grido di verità
nato negli spazi fra mali e bugie del nostro tempo,
picchiato a morte da tutti gli altri animi.

L'animo di un poeta è condannato, non c'è dubbio.

Molti anni dopo, il Poeta Ko Un bene riuscirà a esprimere quell'incredibile senso di vuoto, quel senso di impotenza che un Essere Umano prova nei confronti dell'orrore della guerra, e che Ko Un magistralmente riassume in pochi versi:

아우슈비츠에 가서
 쌓인 안경들을 보았다
 쌓인 산더미 신발들을 보았다
 돌아오는 길은
 서로 다른 창 밖을 바라보았다

ad Auschwitz
 pile di occhiali
 montagne di scarpe
 sulla via del ritorno
 ognuno fissava fuori dal finestrino in direzione diversa⁵.

Non ha bisogno di molte parole Ko Un per raccontare l'orrore dei campi di concentramento, per compenetrare il più profondo, sconvolgente, annichilente dolore umano. Come l'*Urlo* di Munch non ha bisogno di voce per stordire, così la poesia di Ko Un non ha quasi bisogno di parole per raccontare lo sgomento avvertito davanti alle pile di occhiali e di scarpe accatastati in uno dei simboli più atroci della follia della specie umana. Anzi, detto ciò che doveva dire, il poeta rimane in silenzio, non per scelta, bensì perché non trova più parole capaci di descrivere ciò che prova. Non le trova perché non esistono. E il poeta della parola diventa così poeta dei silenzi. Non silenzio di parole già dette. Silenzio dell'impronunciabile, indicibile, incredibile, impossibile. Resta così Ko Un. In silenzio, a fissare oltre il finestrino un panorama che, in assenza, Vuoto assoluto, è del tutto indifferente all'immane sconvolgimento interiore del poeta. L'amore per la poesia, questo «inarrestabile flusso che gli guida la mano quando scrive», riesce però a prevalere: è così che l'Uomo Ko Un del dopoguerra riesce nuovamente a trovare rifugio nella poesia. Scrive il poeta di quegli anni:

I miei sogni iniziarono a divenire realtà dopo che la Guerra ebbe portato immane devastazione. Più della metà dei monti e dei campi erano stati ridotti in cenere e nelle città non c'erano altro che rovine. Per i sopravvissuti non c'era futuro. Si ricominciò dal niente, e instabili baracche cominciarono a sorgere, dappertutto, una dopo l'altra. Un vento freddo soffiava senza interruzione. Ero un giovane poeta di poco più di vent'anni⁶.

In quegli anni, oltre alla poesia, anche la religione viene in aiuto di Ko Un. Nel 1952, stanco dell'orrendo spettacolo di morte, Ko Un decide di farsi monaco buddista e si ritira nel silenzio del tempio, dedicandosi esclusivamente alle pratiche meditative Sōn (Zen in giapponese) sotto la guida del grande Maestro Hyobong. Durante gli anni della sua conversione, riesce anche a raggiungere ranghi elevati del clero buddista, ma dopo dieci anni di vita monastica Ko Un conosce un altro periodo di crisi. Deluso dalla corruzione e dalle lotte di potere che dilanano i ranghi clericali buddisti dell'epoca, il poeta ritorna nella società.

La sua decisione di smettere gli abiti monacali è un trauma per molti di coloro che lo conoscono e per il pubblico dei suoi lettori in generale, in quanto Ko Un rende pubbliche le sue ragioni in un «Manifesto di rinuncia» che appare su uno dei maggiori quotidiani nazionali, il quotidiano Hankook Ilbo, nel 1962.

Tra il 1966 e il 1967 escono altri due suoi libri di poesie, *At the Sea's Edge* (1966) e *God, the Last villane of Language* (1967), ma le sue condizioni psicologiche non sono migliorate e il poeta sprofonda nell'abisso dell'alcol e della crisi esistenziale, per ritentare ancora una volta il suicidio nell'autunno del 1970, che lo fa cadere in uno stato di coma per trenta ore.

Per la Corea quelli sono anni difficili: la dittatura del presidente Park Chung-hee (Pak Chōnghui) ha adottato politiche dure nel tentativo di procedere alla rapida industrializzazione del paese: le condizioni di lavoro di milioni di operai sono segnate dal totale sfruttamento e dalla totale assenza di riconoscimento dei più elementari diritti umani.

Nei primi anni Settanta Ko Un legge quasi per caso, sulle pagine di un quotidiano gettato via in una taverna, la notizia del suicidio di Chōn T'ae-il, un giovane operaio del settore tessile, che in segno di protesta contro impossibili condizioni di lavoro, si appicca fuoco immolandosi per la causa del neonato movimento operaio. Ko Un rimane colpito dalla vicenda e si appassiona alla lotta della dissidenza contro le riforme Yushin (riforme costituzionali miranti a trasformare in mandato a vita il mandato presidenziale del generale Park) annunciate dal presidente della repubblica. Ko Un si unisce alla protesta entrando nelle fila dell'Associazione degli Scrittori per la Libertà, di cui, nel 1974, diventa il primo segretario generale. Nello stesso anno diventa anche il portavoce dell'Associazione Nazionale per il Ripristino della Democrazia, cosa che lo porta in prigione per la prima volta.

Nonostante la sua intensa attività politica, Ko Un continua a scrivere, e in questi anni pubblica numerosi lavori: *On the Way to Munui village* (1977), *Going into Mountains Seclutions* (1977), *Early Morning Road* (1978). Pubblica anche sue traduzioni di poesie dal cinese classico: *Selected Poems of the T'ang Dynasty* e *Selected Poems of Tu Fu*, come pure biografie critiche di famosi scrittori e poeti: *Critical Biography of Yi Joong-Sup*, *Han Yong-Un*, *Critical Biography of the Poet Yi Sang*.

Nel 1978 viene anche eletto vice presidente dell'Associazione Coreana per i Diritti Umani.

Nell'ottobre del 1979 il presidente Park Chung-hee viene assassinato da uno dei suoi collaboratori più fidati, il capo dei servizi segreti addetti alla sicurezza presidenziale. Ko Un nel frattempo è diventato vice presidente dell'As-

sociazione per l'Unità Nazionale. Questa carica gli costa un altro arresto e la perdita permanente dell'udito ad un orecchio, in seguito alle percosse subite sotto tortura. Un successivo intervento chirurgico riuscirà a ripristinare solo in parte le funzioni uditive.

In seguito all'assassinio del Presidente Park un altro generale, Chun Doo-hwan (Chon Tuhwan), sale al potere con un colpo di stato militare nel maggio del 1980, lo stesso anno della sanguinosa e brutale repressione degli incidenti di Kwangju, cittadina del sud-ovest del paese, durante la quale centinaia di persone rimangono uccise a causa del pesante intervento militare per sedare la rivolta⁷.

In concomitanza con il nuovo colpo di stato, i militari arrestano numerosi dissidenti, tra cui lo stesso Ko Un, che viene processato dalla corte marziale e condannato all'ergastolo. Viene arrestato anche Kim Dae Jung (Kim Taejung), altra grande figura – anche se su un versante più prettamente politico – della dissidenza coreana degli anni Settanta e Ottanta, che negli anni seguenti viene anche eletto presidente della repubblica. Il tribunale della corte marziale lo condanna alla pena capitale. Dopo qualche tempo le condanne vengono revocate e nel 1982 Ko Un è tra i prigionieri liberati grazie a un provvedimento di amnistia generale.

Durante il difficile periodo di prigionia il poeta trova rifugio nella meditazione Sŏn (il poeta spesso afferma che è stata proprio la meditazione Sŏn a salvargli la vita) e in quello stato di forzata solitudine concepisce il monumentale lavoro del *Maninbo* (Diecimila vite), una raccolta infinita, tuttora in corso, che comprende poesie dedicate a tutte le persone incontrate da Ko Un nel corso della sua vita. In *Maninbo* Ko Un è la voce narrante. Ma la voce narrante non deve necessariamente essere solista:

Il ruolo del narratore in una poesia può anche essere svolto da un coro di persone o da una voce scelta in rappresentanza del gruppo, ma non sempre è possibile separare le questioni personali da quelle pubbliche, né le cose pubbliche dovrebbero ostacolare quelle private. Una poesia può essere veramente chiamata tale quando gli affari personali e quelli pubblici coincidono.

Ricordo ancora i giorni che precedettero la mia entrata nel mondo della letteratura: se non avessi deciso di percorrere il sentiero del mestiere di scrivere, ora quelle memorie non sarebbero che frammentati istanti del passato.

Una volta vidi un incendio, avevo all'incirca cinque o sei anni. Nel forte vento di mezzanotte, la casa di campagna dov'ero nato bruciava, e bruciava anche la foresta di bambù sul retro della casa. A nulla valsero gli sforzi della gente del villaggio e dei miei genitori: vidi la nostra casa sparire tra le fiamme, ridotta in cenere.

L'incendio e le sue rovine crearono uno spazio enorme nella mia coscienza. Spesso le rovine visibili in ogni angolo della penisola coreana dopo la Guerra di Corea attraversano la mia mente: sono ricordi di quando ero ragazzo, e si accavallano alle rovine della mia stessa casa. La memoria di una persona non rimane soltanto con quella persona, ma va a collegarsi in maniera organica con i disastri della storia. Così le esperienze giovanili si combinano con i traumi mentali che giungono più tardi, e vengono successivamente interiorizzate nel mondo mentale del poeta⁸.

Finora Ko Un ha completato 25 volumi dell'immane impresa⁹, ma il poeta è ancora, incessantemente, all'opera.

Nel prendere la decisione di cimentarsi nel *Maninbo*, è come se Ko Un avesse deciso di ribellarsi alla sua prigionia, scegliendo l'unico modo per riuscirci, la riscrittura dei suoi ricordi.

In Corea, come nel resto del mondo, è dura la vita dei reclusi, soprattutto di quelli per ragioni politiche. Nella piccola cella ci si aggrappa a ogni piccolo pretesto per non impazzire, per continuare a vivere tra quelle quattro, strette pareti. Lì anche un debole raggio di sole, «più piccolo d'un foglietto più volte ripiegato», diventa qualcosa di raro da assaporare e di cui gioire:

햇 별

어쩔 줄 모르겠구나
침을 삼키고
불행을 삼키자
9 사상 반 평짜리 복창 감방에
고귀한 손님이 오신다
과장 순시가 아니라
저녁 무렵 한동안의 햇별
접고 접은 딱지만하게 햇별이 오신다
환장하겠다 첫사랑
거기에 손바닥 놓아본다
수줍은 발 벗어 발가락을 쫓인다
그러다가 앞드러

Raggio di sole

Non puoi farci niente!
Perciò respira profondamente
e accetta il tuo triste destino.
Un illustre ospite visita
la mia minuta cella esposta a nord.
Non il supervisore in un normale giro d'ispezione,
ma un raggio di sole nell'incalzare della sera,
più piccolo d'un foglietto più volte ripiegato.
Sono pazzo di te, mio primo amore!
Si posa sul palmo della mano,
riscalda le dita d'un timido piede nudo.
Poi, mentre mi inchino,

비종교적으로 마른 얼굴 대고 있으면
 햇볕 조각은 덧없이 미끄러진다
 쇠창살 넘어 손님은 덧없이 떠난 뒤
 방안은 몇 곱으로 좁다 어둡다
 옥군 교도소 특감은 암실이다
 햇볕 없이 히히 웃었다
 하루는 송장 넣은 관이었고
 하루는 전혀 바다였다
 옹하도다 거기서 사람들 많이 살아난 것이다

살아 있다는 것은 돛단배 하나 없는 바다이기도 하구나

e poco religiosamente sto per offrirgli un volto scarno,
 quel briciolo di luce in un attimo scivola via.
 Dopo la sua scomparsa là, oltre le sbarre,
 la cella appare mille volte più fredda, buia.
 Cella speciale di una prigione militare,
 somiglia a una camera oscura.
 Privo del raggio di sole, il mio riso sa di follia.
 Un giorno è una bara con un cadavere,
 un altro è il grande mare.
 Che meraviglia! Lì qualcuno riesce anche a sopravvivere!
 Essere vivi è un mare in tempesta, senza neanche una vela in vista!¹⁰

Nel 1983 il poeta, uscito di prigione, sposa Lee Sang-hwa (Yi Sanghwa), docente di Letteratura Inglese in un'università della capitale, con cui ha una figlia, Cha-Ryong (Charyong), nel 1985. La vita matrimoniale gli dona un periodo di grande serenità e di rinnovato vigore creativo, che lo portano a revisionare tutte le sue opere, in una raccolta completa pubblicata dalla Minumsa nel 1984. Nell'occasione Ko Un annuncia che a partire da quel momento la raccolta dovrà essere considerata l'unico punto di riferimento in assoluto, per il lavoro dei critici e di tutti quanti si riferiranno al corpus delle sue opere letterarie.

Questa decisione gli aliena il sostegno di numerosi suoi lettori, che lo rimproverano di essere sceso a compromessi con la dittatura militare, accettando di modificare i suoi scritti con un lavoro di censura e di omissioni inaccettabile ai loro occhi. Ma per Ko Un quello è l'unico modo per uscire vivo dalla prigione e il poeta non tornerà più sulla decisione presa.

Il poeta e la sua giovane famiglia si trasferiscono fuori dalla capitale, in una cittadina di nome Ansong, dove il poeta conosce una nuova stagione estremamente produttiva: in quegli anni Ko Un pubblica una lunga serie di raccolte di poesie, tra cui *Homeland Stars* (1984), *Pastoral Poems* (1986), *Fly High, Poem!* (1986), *Your Eyes* (1988), *Morning Dew* (1990), *For Tears* (1991), *Sea Diamond Mountain* (1991), *What!—Zen Poems* (1991), *Song of Tomorrow* (1992), *The Road Not Yet Taken* (1993), *Songs for Cha-Ryong* (1997).

Il suo primo viaggio all'estero giunge nel 1987, quando si reca in Giappone per parlare della sua poesia, ma fino al 1992 il nome di Ko Un fa parte di una lista «nera» di poeti le cui opere non possono essere tradotte. La prima raccolta di poesie in traduzione inglese appare nel 1992, *The Sound of My Waves*, lo stesso anno in cui al poeta viene consegnato un passaporto che gli permette di cominciare a viaggiare. Da allora Ko Un è stato in numerosissimi paesi di tutto il mondo e non c'è mese che non debba partire alla volta di qualche meta lontana per portare ovunque la sua voce di poeta impegnato nella difficile ricerca della libertà e della riunificazione per il suo Paese.

Uno dei momenti forse più appaganti della sua carriera giunge nel giugno del 2000, quando il poeta viene chiamato a far parte della delegazione sudcoreana che accompagna il presidente della Repubblica Kim Dae Jung nello storico incontro al vertice con il leader della Corea del Nord. Nello stesso anno, ad agosto, Ko Un è invitato a intervenire al Millennium Peace Summit delle Nazioni Unite, dove legge *The Song of Peace* davanti all'Assemblea Generale dell'ONU in sessione plenaria. È, questo, un riconoscimento dell'universalità della lotta di Ko Un, il riconoscimento in assoluto più importante, che consacra davanti a tutto il mondo l'impegno del poeta per la giustizia e la pace.

Il contributo del poeta allo sviluppo della storia letteraria, politica e democratica del suo Paese viene riconosciuto anche in patria, con il conferimento di numerosi prestigiosi premi letterari, tra cui il Korean Literature Prize nel 1974 e nel 1987, il Manhae Prize for Literature nel 1989, il Chungang Cultural Prize nel 1991, il Daesan Literary Prize nel 1994, il Manhae Grand Prize nel 1998 e il Manhae Buddhist Literature Prize nel 1999, il Danjae Prize nel 2004 e il Literary Award for Unification nel 2005. Per due volte, nel 2002 e nel 2004, Ko Un è candidato per il suo Paese al Premio Nobel per la Letteratura.

Di lui un critico letterario ha detto: «Forse egli respira le sue poesie prima di metterle su carta. Posso immaginare che le sue poesie scaturiscano dal suo incantevole respiro più che dalla sua penna»¹¹. Lo stesso poeta dice di sé: «Cerco sempre di liberarmi dalle poesie che ho scritto».

Per Ko Un, forte dell'esperienza meditativa del suo passato buddista, la poesia è anche un percorso di catarsi mentale:

Il risveglio giunge attraverso le difficoltà della scrittura poetica. Per me esso non arriva mai prima dell'esperienza di scrittura. Spero che l'esperienza di cui parlo in questa sede sia sinonimo di immaginazione.

Sono un poeta, e per tutta la vita ho sfruttato parte della mia lingua madre. Ciò ha significato per me speranza, ma spesso anche disperazione.

La dimensione universale della sua poesia è ben descritta nelle riflessioni che seguono:

La mia poesia è una corrente. La corrente può infrangersi sulla costa o creare ritmi con l'aiuto del buio o della luce. Così le mie poesie diventano echi.

[...]

Sono un figlio ribelle, ostile ad ogni forma fissa di composizione poetica, come quelle che si trovano nella poesia cinese, così piena di regole e limitazioni, quasi quanto il sistema di governo di un tiranno. Il poeta sta, solo, nel sistema di vita di una poesia. Ora non credo più ai molti sentieri che le mie poesie hanno preso. Il verso libero richiede ancora più libertà. Ora che i versi hanno perso ogni forma, ciò che prima non era considerato poesia ora lo è.

Ecco il poeta ribelle a ogni costrizione, il poeta convinto che la poesia non debba essere sottoposta neanche alle restrizioni della punteggiatura: «nelle mie poesie non esiste fine, quindi non uso punteggiature», afferma, e in una delle sue gocce di luce della raccolta *Fiori d'un istante* confessa, quasi a scusarsi degli errori commessi:

쉼표여	virgole
마침표여	punti
내 어설폰 45 년	45 dei miei incauti anni
감사합니다	grazie
더 이상 그대들을 욕되게 하지 않겠나이다	non vi metterò più in imbarazzo

Ciò fa di una poesia un sistema vivente che non può essere definito da nessuno e può essere definito da tutti. [...] È esattamente in questo contesto che rifiuto le mode recenti tendenti a interpretare una poesia considerandola un testo. Nessuna poesia può rimanere su una scrivania o su uno schermo di Internet. Le poesie non esistono in antologie materiali.

L'universo, lo spazio, l'immensità del tempo sono il loro palcoscenico più consono. [...]

Eppure Ko Un non smette di scrivere. Finora ha pubblicato oltre 130 volumi e la sua penna non accenna a riposarsi. Ko Un non usa il computer, ma scrive di getto su fogli che portano la sua sigla, sui quali a volte dipinge anche. Per Ko Un il poeta è un fabbricatore di ponti, uno «sciamano, capace di costruire ponti tra gli spiriti di persone differenti». Oltre al monumentale lavoro di *Maninbo*, Ko Un continua a pubblicare raccolte poetiche, saggi e racconti, continua a viaggiare per fare conoscere al mondo la sua poesia, le sue speranze di pace e il desiderio del suo popolo in una pacifica riunificazione delle due Coree.

Dalle sue pagine più recenti Ko Un lancia anche un invito a gioire della poesia essenziale, quasi minimalista, quale quella che forma una delle sue ultime raccolte, *Fiori d'un istante*. Il testo, dice il poeta,

non è che una piccola parte della mia poesia, e non rappresenta il tutto. E questi piccoli istanti poetici non sono che gocce di luce che cercano di esprimere una parte del più ampio ciclo del vivere¹².

Ko Un «è un poeta magnifico, perfetta combinazione tra un edotto buddista, un appassionato politico libertario e uno storico naturalista»¹³, dice di lui Allen Ginsberg. E il Maestro Zen vietnamita Thich Nhat Hanh, che ha scritto una seconda prefazione all'edizione inglese della raccolta, lo definisce «poeta, scrittore e ardente lavoratore per la pace». Nel leggere i versi di Ko Un «permettete al poeta che è in voi di udire la sua voce. Le sue poesie sono vivide, immaginative, piene di luce. Penetrate nel profondo del momento presente, riflettete su ciascuna parola, e incontrate il poeta Ko Un faccia a faccia»¹⁴.

L'incipit della raccolta *Fiori d'un istante* rivela un insolito Ko Un:

해가 진다	il sole tramonta
내 소원 하나	un mio desiderio
살찐 보름달 아래 늑대 되리	diventare lupo sotto la grassa luna piena

Ascoltiamolo diventare lupo, assistiamo incantati a questa sua trasformazione, e seguiamolo con lo sguardo lungo i sentieri della foresta, illuminati a giorno dai raggi della luna piena. Seguiamolo nella sua avventura, perché «i poeti sono avventurieri che descrivono il massimo dell'Universo con il minimo delle parole»¹⁵.

NOTE

¹ Dichiarazioni riprese da un suo intervento, ancora inedito, tenuto a Venezia, in occasione del 1° Forum di Poesia italo-coreano, organizzato dal Dipartimento di Studi sull'Asia Orientale e dal Dipartimento di Italianistica e Filologia Romanza dell'Università Ca' Foscari in collaborazione con il Korea Literature Translation Institute, presso la Fondazione Giorgio Cini onlus, il 20 e il 21 ottobre del 2004.

² Citazione ripresa dalla sezione *Ko Un on Ko Un* (Ko Un su Ko Un), contenuta nel sito web personale del poeta, aperto nel mese di aprile del 2005 (www.koun.co.kr)

³ *Ibid.*

⁴ Altro estratto dall'intervento inedito del poeta a Venezia.

⁵ Versi tratti da *Sun'ganŭi kkot*, *Ko Un chagun si p'yŏn* (Fiori d'un istante – Poesie brevi di Ko Un), Munhak Tongnae, Seoul 2001.

⁶ Altra citazione ripresa dalla sezione *Ko Un on Ko Un* (Ko Un su Ko Un) nel sito web personale del poeta.

⁷ Le fonti ufficiali parlano di circa 280 vittime, ma secondo stime non ufficiali i morti sono molti di più, alcune migliaia. Tra le fila della

dissidenza si diceva al tempo che non ci fosse famiglia a Kwangju in quei giorni che non fosse stata toccata da un lutto.

⁸ Dalla Prefazione a *Fatherland, Homeland Star*.

⁹ Venti volumi sono già stati pubblicati, i volumi dal 21-25 sono in corso di pubblicazione per la *Ch'angjakkwa pip'yŏng* (Creation and Criticism).

¹⁰ Titolo originale della poesia è *Haepŏt* (Raggio di sole).

¹¹ Sung Min-yop (Song Min-yop), Postfazione a *For Your Eyes* (*Ch'angjakkwa pip'yŏng*, 1988), p. 140.

¹² Dalla Prefazione all'edizione italiana di *Fiori d'un istante*, di prossima uscita.

¹³ *Beyond Self – 108 Korean Zen Poems by Ko Un*, Prefazioni di Allen Ginsberg e Thich Nhat Hanh, Parallax Press, Berkeley, California, 1997, p. XI.

¹⁴ *Ibid.*, p. XII.

¹⁵ Da *Ko Un su Ko Un*, nel sito web ufficiale dell'autore.



POESIA FRANCESE

a cura di Michela Landi

Passeurs de mémoire. De Théocrite à Alfred Jarry, la poésie de toujours lue par 43 poètes d'aujourd'hui. Préface de Jean-Baptiste Para, Paris, Gallimard (coll. «Poésie», Hors série, en coédition avec «Le printemps des poètes») 2005, pp. 384, € 6,00.

«Comment le poète pourrait-il être, en tant que poète, notre strict contemporain?». In questo passo dello Zibaldone leopardiano (11 luglio 1923) tradotto e citato da J.-B. Para nella prefazione, può essere sintetizzata l'intenzione che anima quest'opera collettanea. In occasione dell'ultima edizione del «Printemps des poètes» che si è tenuta a Parigi dal 4 al 13 marzo dell'anno in corso, la prestigiosa collana «Poésie» di Gallimard, già sensibile alla poesia straniera e alla poesia antica, ha dedicato un volume speciale agli autori d'altri luoghi e d'altri tempi. Una quarantina di poeti, tra i più noti nel panorama francese contemporaneo, hanno infatti 'eletto' loro omologhi spesso storicamente e geograficamente remoti e li hanno accolti a 'partecipare' la loro lingua. Esperienza di sedimentazione e di riflessione, a dispetto di quel 'presentismo' che spesso guida e motiva gli eventi culturali; ed esperienza di straniamento, in controtendenza con l'atteggiamento accentratore che domina da secoli nella cultura francese. Così, troviamo scrittori d'oggi alla prova con i greci (Teocrito), i latini (Virgilio, Ovidio) i padri del Medioevo e del Cinquecento francese (da Alain Chartier a Du Bellay); ma anche con gli italiani (Dante, Leopardi), gli inglesi (Shakespeare, John Donne) e gli americani (Emily Dickinson), i tedeschi (Hölderlin), gli indiani guarani (*Poèmes des indiens guarani*), i giapponesi (Bashō, Wang Wei, Sei Shōnagon). Sono, in tal modo, tracciati molteplici percorsi e nessi interculturali, a testimonianza di una trasversalità infra- e supralinguistica della poesia, il cui fine ultimo resta, appunto, la matrice della Parola come *primum*; unità investigata trasversalmente agli schemi concettuali ed alle sedimentazioni che impone, al pensiero di ciascuno, la propria identità culturale. Si tratta di una straordinaria testimonianza di 'affinità

elettive' e di profonda connivenza tra sensibilità, ad attestare l'esistenza di quello che Barthes definisce *punctum*: tangenza, e mistero semplice di concomitanza che ha prodotto risultati di notevole impatto intellettuale ed emotivo. Se alcuni «passeurs de mémoire» si sono apparentemente limitati a 'presentare' testi dei loro conterranei e predecessori motivandone la scelta (o hanno proposto autori stranieri in traduzioni note, come quella giddiana di Whitman), la loro stessa, autorevole, motivazione apre orizzonti nuovi, intesendo trame di quella «poetica della relazione» di cui parla Glissant: intese, avversioni, ritrattazioni, revisioni e riconoscimenti tardivi; insomma, un dinamismo dialogico che testimonia anche delle mutevoli sorti dei singoli autori nella ricezione postuma, secondo le epoche e le circostanze.

Il volume sembra voler attestare, *in primis*, una verginità dello sguardo; e, dall'*hic et nunc* della Francia di oggi, la ricerca di una reciprocità con ciò che perdura e consiste oltre le barriere spaziali e temporali. Così, ai testi riproposti nella loro pura presenza e 'originalità' (ad attestare una semplice concomitanza) si affianca sia il dialogo a due, attraverso le traduzioni (e spesso le riscritture) del poeta-«passeur», sia il dialogo a tre, ove s'intrecciano autore, traduttore prescelto, e recettore. L'autorevolezza 'poetica' di quest'ultimo, infatti, costituisce in ogni caso un valore aggiunto all'opera scelta e come 'condotta' attraverso il tempo da uno sguardo più sensibile che la accoglie e la assimila al presente. E giunge a proposito la rivisitazione del pur convenzionale equivoco tra 'essere' e 'seguire' che J.-B. Para cita da D. Fourcade (traduttore di Dante nello stesso volume) a conclusione della prefazione: «C'est une expérience très singulière, mais dans ces moments-là je suis, au sens d'être, et non de suivre, les gens du passé – jusqu'à Homère». Al di là del valore 'documentario' o 'estetico' di questo volume (secondo come il lettore vorrà fruirlo), se ne deve sottolineare la singolarità anche sul piano metatestuale e metatraduttivo. Si ripropone infatti, in questa felice 'convergenza' di sensibilità intellettuali, anche quel feno-

meno lato dell'*hermeneia* su cui si fonda la teoria moderna della traduzione; sia essa, appunto, *stricto sensu*, 'traduzione' (ed in questo caso, l'inveterata tendenza accentratrice dei francesi, ostili alla presentazione del testo originale, può risultare motivata dalla necessità 'poetica' dell'appropriazione e dell'assimilazione), sia opera ermeneutica, intesa nel significato ampio del *trans-ducere*: lettura, interpretazione, ricezione, divulgazione.

Merita segnalare ai lettori italiani il Dante del canto XXV dell'*Inferno* (vv. 58-102; pp. 83-86) dove si evoca la trasfigurazione in serpe di Vanni Fucci («taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio...») nella geniale 'appropriazione' di D. Fourcade: «Qu'Ovide (Aréthuse serpent fontaine Cadmus) / se taise – qui deux natures jamais ne transmue / face à face en sorte que / les deux formes fussent enclines / à échanger leur matière» e, infine, il Leopardi di Bonnefoy, nel magnifico incipit del *Pastore errante* (pp. 257-261): «Que fais-tu dans le ciel, ô lune? / Que fais-tu, / Dis-moi, silencieuse lune? / Tu te lèves le soir, tu vas / Contemplant les déserts, puis tu te reposes. / N'es-tu pas fatiguée de suivre ainsi / Ces chemins éternels?».

Michela Landi

LIONEL RAY, **Comme un château défait** suivi de **Syllabes de sable**. Préface de Olivier Barbarant, Paris, Gallimard (coll. «Poésie») 2004, pp. 325.

ID., **Matière de nuit** suivi de **Éloge de l'éphémère**, Paris, Gallimard 2004, pp. 176.

Poeta fra i più noti e affermati dell'odierno panorama francese, Robert Lorho (1935) ha assunto lo pseudonimo di Lionel Ray a partire dal 1970, in occasione della pubblicazione da parte di Aragon di una scelta di sue nuove poesie ne «Les Lettres Françaises», dopo che già tre raccolte di suoi versi erano apparse firmate con il suo vero nome. Autore di una lirica particolarmente curata sul piano architettonico e progettuale, Ray ha attraversato esperienze avanguardistiche e sperimentali per poi fare ritorno ad un lirismo posttestualistico che si vuole conciliazione di

esigenza formale e canto, come afferma Olivier Barbarant nella Prefazione a *Comme un château défait*, volume che consegna al grande pubblico della più nota e diffusa Collana transalpina due sue raccolte degli anni '90. Vero nucleo tematico di *Comme un château défait* (1993) è l'interrogazione ontologica dell'io scrivente, qui per lo più distanziato tramite il costante ricorso al «tu» che proietta all'esterno del sé la materia poetica come osservandola da un margine appartato dal quale ascoltare «le silence / en toute voix [il silenzio / in ogni voce], p. 11». Una poesia dalla sintassi ossimorica, auscultazione febbrile dell'istante presente nel suo effimero scorrere affidata al moto interrogativo, all'effetto sincopato degli improvvisi spazi vuoti intraversali, all'anafora e alla paratassi. Sul piano della costruzione strofica, si rileva una predilezione per l'alternanza di terzine e distici o di una libera riproposizione del sonetto in una chiave metrica non rimica e anisosillabica, con ricorso allo schema classico 4-4-3-3, ma anche all'altro, meno consueto, 4-3-4-3. Ne risulta un flusso arioso e ampio che si conforma ad una vocalità aperta e a tratti elegiaco-evocativa, spesso legata alla memoria dell'infanzia. Un primo *topos* appare quello del testo-mondo nel quale la pagina è uno spazio vitale che ancora la parola alla vita («les paroles qui sont filles de la vie» [le parole che sono figlie della vita] p. 55), dal quale promana la metaforicità architettonica delle parole-camere e delle vocali-finestre in un'epifania della 'presenza' che ha, come l'elegia infantile fondativa e salvifica, tratti vagamente bonnefoysiani: «Tu contruis une ville visible / avec des voyelles pour fenêtres, / des tunnels soudains, des pages de sable. // Les mots sont des chambres où la nuit / repose, mère du monde. / Ce que tu dis et ce que tu vois / ont même vêtement, même présence, / dans le jour inconnu. [Tu costruisci una città visibile / con vocali per finestre, / tunnels improvvisi, pagine di sabbia. // Le parole sono stanze in cui la notte / riposa, madre del mondo. // Quel che tu dici e quel che vedi / hanno lo stesso abito, la stessa presenza, / nel giorno ignoto.], p. 68». Si tratta di un mondo che scaturisce dalla gola, che germina dalla vocalità sorgiva in un'apparire-sparire continuo di luminescenze ed ombre e che fa spazio ora a brevi meditazioni poetiche sull'esistenza ora a tracce di realtà storica quali la guerra. Il testo seguente, per la felice esilità e gravidanza

del tessuto lessicale, per la segreta e sine-stetica geografia di canto, pagina e tempo può essere assunto a paradigma del lirismo di Lionel Ray, della sua spazializzazione del tempo: «Tu erres dans l'oreille du chant, / tu cherches la mer entre les pages, / ton jour est devenu sable. // Ainsi fleurissent les syllabes / entre l'après et l'avant. // Ici le temps hésite, le bleu est immobile / comme dans une peinture: / l'éternité est un village. [Erri nell'orecchio del canto, / cerchi il mare tra le pagine, / il tuo giorno è diventato sabbia. // Così fioriscono le sillabe / tra il dopo e il prima. // Qui il tempo esita, il blu è immobile / come in un dipinto: l'eternità è un villaggio.], p. 39». Ed è, con la riflessione meta-poetica, il Tempo il vero cardine della poetica di Ray, «lieu d'ombre, / entre mots et mémoire [luogo d'ombra, tra parole e memoria], p. 290» con il quale duella «l'épée lyrique [la spada lirica], p. 308».

Eleganza formale, tono meditativo, interrogazione ontologica ed escatologica, esilio, perdita, scissione dell'io dalla propria vita nello scorrere del Tempo sono anche i temi che caratterizzano, come in *Syllabes de sable* (1996), l'ultima silloge del poeta *Matière de nuit* (2004), nella quale si va dal verso dilatato e lungo della parte iniziale, scritta all'imperfetto, assai diegetica ed evocativa, tutta avvolta in uno stato sognante come di chi ami perdersi nel bosco della memoria senza disporre di chiavi interpretative, quasi smemorandosi, e la misura più prosciugata e vagamente orientale di un verso essenziale e fulgido di una sua intima, amorosa grazia: «Corps féminin / Corps total / Plus nu / Que tout regard. [Corpo femminile / Corpo totale / Più nudo / Di ogni sguardo.], p. 121», voli di quel «mestiere da uccello: costruire, cantare» (p. 166) che è per Lionel Ray quello del poeta.

Fabio Scotto

VÉNUS KHOURY-GHATA, *Quelle est la nuit parmi les nuits*, Paris, Mercure de France 2004, pp. 133.

Vénus Khoury-Ghata è una delle grandi voci della poesia francofona contemporanea. Di origine libanese, vive da vari decenni in Francia, ma ha serbato nella sua poesia la memoria di quel mondo mediterraneo e mediorientale così sapido d'aromi e colori e d'una parola antichissima e sapienziale, quella che scandisce il verso ritmico e lungo della sua *phonè*. Di rado

mi è capitato di leggere testi altrettanto capaci di restituire la corallità di una comunità, di un mondo umano e naturale colto in una dimensione nel contempo collettiva e individuale, avvolto in una sfera mitica e ancestrale. In questo volume lo si avverte ad ogni pagina, ma con particolare energia nell'ampio poema d'apertura *Orties*, nel quale la figura struggente di una madre morta che affiora «personaggio» dalla pagina diviene presenza che catalizza altre voci, luoghi ed eventi del ciclo vitale dove «les hommes remplaçaient les arbres / les femmes étaient l'herbe [gli uomini prendevano il posto degli alberi / le donne erano l'erba], p. 11». A questo poema fluviale che pur non tace i genocidi, la fame, l'animato errare della lingua da un idioma all'altro, nel segreto del verbo, tra cammellieri, muezzin, miraggi della Mecca e del deserto, fanno eco le misure più brevi e non per questo meno intense, semmai più dense e conchiuse, dei *Poèmes suspendus*, nei quali la natura pare un corpo vivo e dolente che parla dal testo, e il rito funebre e amoroso delle *Inhumations*, tali che «toute page entre ses mains se transforme en cerf-volant [ogni pagina tra le sue mani si trasforma in cervo volante], p. 75». Poesia di una ricchezza verbale e lessicale quasi sconcertante, che delinea anche in tal modo la melodia dell'arabesco barocco, la lirica di Vénus Khoury-Ghata pare rendere inaudito e primigenio ogni suo dire anche ricorrendo a sagaci paradossi fiabeschi quali «et pourquoi l'homme qui mangea du foin mordit un loup» [e perché l'uomo che mangiò del fieno morse un lupo], p. 114». Mondo celebrato, compianto e rinato da una sensibilità intimamente femminile e uterina, quella di un corpo-natura-matria terra che dà anima all'astratto, se «l'arbre se consume d'amour pour l'arbre absent [l'ombra si strugge d'amore per l'albero assente], p. 125».

Fabio Scotto

SEGNALAZIONI

Eventi

Oltre al «Printemps des poètes», che si è tenuto a Parigi dal 4 al 13 marzo 2005, ricordiamo il «Forum International des poètes», che ha riunito 36 poeti (14 francofoni e 22 israeliani, ebrei, arabi) ad Haïfa, il 4-5 aprile scorsi.

Opere e riedizioni

A qualche anno di distanza dalla riedizione dell' *Anthologie du sonnet français de Marot à Malherbe* curata da J. Roubaud, è appena uscita, per la stessa collana «Poésie» di Gallimard, l' *Anthologie de la poésie française du XVI^e siècle*; un preziosissimo strumento che va ad aggiungersi alle sillogi della poesia lirica del XII e XIII secolo (a cura di Jean Dufournet), del XVII secolo (a cura di M.-P. Chauveau), del XVIII (a cura di M. Delon), del XIX (due volumi a cura di B. Leuilliot e M. Décaudin) e ai due volumi di poesia del XX secolo (a cura di J.-B. Para e M. Décaudin, 2000). L'antologia in questione, curata da J. Céard e L.-G. Tin (pp. 659) non solo rende chiaro quel fermento che dalla cortigianeria di Marot e dei «marotiques» prepara la maturità della Scuola lionese, della Pléiade, e della poesia barocca e pre-malherbiana di fine secolo, ma fa spazio anche a poeti minori (Th. de Bèze, J. Grévin) o pressoché ignoti; senza tralasciare la voga cinquecentesca dei calligrammi; tradizione di origine medievale di cui Apollinaire non fu che un epigono.

Per la stessa collana tascabile, segnaliamo le edizioni rivedute e aggiornate di alcune opere poetiche di rilievo; di **Gérard de Nerval**, *Les Chimères* (seguito da: *Petits Châteaux de Bohême*, edizione di B. Marchal e prefazione di G. Macé) e *Lénore et autres poésies allemandes* (prefazione dello stesso Macé; cura di J.-Nicolas Illouz e D. Oehler); di **Alphonse Allais**, animatore dello «Chat noir» parigino, le *Poésies complètes*, con prefazione e dossier di François Caradec. Del fondatore della celebre rivista «SIC», **Pierre-Albert Birot**, J. Jean presenta *Poèmes à l'autre moi*, cui si affiancano: *La joie des sept couleurs*, *Ma morte*, *La panthère noire* (pp. 298, 2004). Menzioniamo inoltre: *C'est aujourd'hui toujours* di **Alain Jouffroy** (poesie 1947-1998; pp. 350, 2005, prefazione di M. Onfray); *Ma vie sans moi* di **Armand Robin**, seguito da *Le monde d'une voix* (prefazione di A. Bourdon, pp. 254, 2004); *Le passager clandestin* (1946), *Sainte patience* (1951), *Les hautes terrasses* (1957) di **Armen Lubin**, riunite in questa edizione con prefazione di J. Réda (pp. 275, 2005). Il poeta André Velter presenta l'antologia personale di **François Cheng**, autore francese di origine cinese: *A l'orient de tout* (2005), mentre Denis de Rougemont presenta

Jonas di **Jean-Paul de Dadelsen** in un'edizione accresciuta con prefazione di Henri Thomas (2005).

Presso altri editori, citeremo alcune opere di rilievo: la quinta raccolta di **Julien Burri**, *Jusqu'à la transparence* (Ed. de l'Aire, Vevey, Svizzera, 2004, pp. 67); per l'emergente editore di poesia Le Nouvel Athanor (Paris, 50 Rue du Disque), l'ottava raccolta di **Jean-Pierre Boulic**, *L'instant si fragile*, con prefazione di G. Bocholier (pp. 64, 2005) e, per la bella collana «Encres blanches» dell'editore Encres vives, l'ultima *plaque* di **Jean-Claude Villain**: *Le monde est beau et nous avons des yeux pour voir* (n. 194, pp. 12, 2005, 6, € 10,00). Presso Obsidiane, *Le Hasard* di **Gérard Cartier** (pp. 212, 2004, 17, € 50,00); presso POL, il primo volume delle opere postume di **Danielle Collobert**, scomparsa a 38 anni (*Œuvres I*, pp. 432, 2004, € 28,00); presso Grèges, la quinta raccolta di **Cédric Demangeot**, & *Cargaisons* (pp. 80, 2004, € 12,00) e la prima di **Brice Petit**, *Le Mot que je porte* (pp. 128, € 12,00); presso Arfuyen, *L'aile pourpre* di **Nicolas Dieterlé** (pp. 94, 2004, € 13,00); presso Le Champ Vallon, *Poète, mœurs et confins* di **Christian Doumet** (pp. 122, 2004, € 13,00); presso Farrago/Léo Scheer, *Ce qui retourne au silence*, di **Claude Esteban**, ispirato alla nota questione adorniana se si debba ancora scrivere poesia dopo Auschwitz (pp. 157, 2004, € 14,00); presso José Corti, *La Peau de l'ombre* di **Joël Gayraud** (pp. 239, € 15,50); presso Le Cherche-midi, *Itinéraire céleste* di **Jean-Pierre Luminet** (pp. 112, € 12,00); presso Arfuyen, *Pages de voyage* di **Sylvie Baron Super-vielle** (2004); infine, sempre nel 2004, due nuove raccolte di **Marie Etienne**: *Les Passants intérieurs* (Ed. Virgile, pp. 96, € 14,00), e *L'inconnue de la Loire* (La table ronde, pp. 128, € 12,00).

Segnaleremo, inoltre, l'edizione delle opere poetiche complete di **Théophile Gautier** (edizione a cura di M. Brix, Ed. Bartillat, pp. 934, 2005, € 30,00) e di **Alfred Jarry**, a cura di M. Décaudin (Paris, Robert Laffont, pp. 1370, € 35,00) e, presso l'editore Claire Paulhan, la *Correspondance 1919-1944* di **P. Eluard** e **J. Paulhan** uscita, anch'essa, nel 2004 (pp. 208, € 27,00).

Poesia per l'infanzia

Tra le opere collettive di poesia per la

gioventù ricorderemo, presso l'editore Mango Jeunesse: *La Poésie algérienne: petite anthologie*, a cura di W. Laredj, A. Ghani, R. Koraïchi (2004, € 15,00); e *Chanter pour la paix*, a cura di G. Pagny (2004, libro e CD, € 23,00).

Traduzioni francesi

Per la collana «Poésie» di Gallimard, menzioneremo, tra i classici, la traduzione, a cura di Yves Battistini, delle poesie di **Saffo** (*Odes et fragments*, 2005, pp. 216, € 6,70) e di **Orazio** (*Odes*) nella versione di Claude-André Tabart, entrambe con testo a fronte (2005). Di **W. H. Auden** è appena uscita una traduzione francese di Jean Lambert, con prefazione di Guy Goffette (2005); quest'ultimo, poeta e autore di un recentissimo saggio sul poeta inglese. Dello svedese **Tomas Tranströmer**, Jacques Outin traduce e presenta *Baltiques. Œuvres complètes 1954-2004* (pp. 384, 2005); di **J.-L. Borges**, Nestor Ibarra traduce e presenta *L'Or des tigres. Poèmes 1965-1972* (2005), mentre Didier Lamaison fa conoscere in Francia **Carlos Drummond de Andrade** (*La Rose du peuple et autres poèmes*, 2005). Di **Pablo Neruda** è riproposta, nella versione di Claude Couffon, *La rose détachée (et autres poèmes)* (2005).

La fortuna di **Hölderlin** in Francia è riconfermata dall'uscita di un'antologia del poeta con testo a fronte, a cura di Nicolas Waquet (Ed. Laurence Tepper, pp. 174, 2004, € 15,00), e dalla nuova traduzione, anch'essa con testo a fronte, a cura di Bernard Pautrat, degli inni: *Hymnes et autres poèmes* (Ed. Rivages, pp. 232, 2004, € 7,95), cui si aggiunge il saggio di Michèle Desbordes, *Dans le temps qu'il marchait* (ed. Laurence Tepper, pp. 50, € 8,00).

Traduzioni italiane

Il meritato riconoscimento italiano alla poesia di **Yves Bonnefoy** (cui è stato dedicato il precedente numero di «Semicerchio»: *Gli specchi di Bonnefoy e altre rifrazioni. Sulla traduzione poetica*, XXX-XXXI, 2004, contenente gli Atti del Convegno di Arezzo: *Tradurre Tradursi Tradurre insieme Tradurre Bonnefoy*, 24-25 ottobre 2003) non si arresta all'antologia, pubblicata da Crocetti e curata da F. Scotto, *Seguendo un fuoco* (Poesie scelte 1953-2001) e alla traduzione, sempre a cura di F. Scotto, de *Il disordine. Frammenti* (Ge-

nova, San Marco dei Giustiniani 2004; si vedano le nostre recensioni nello scorso numero). Accanto alla traduzione dell'*Arrière pays* (*L'entroterra*, a cura di G. Caramore, Roma, Donzelli 2004, pp. 119, € 23,00), si segnala infatti, per la prestigiosa collana di Guanda «I poeti della Fenice», la riedizione delle traduzioni, a cura di Diana Grange Fiori, di *Hier Régner Désert* e di *Pierre écrite*, già apparse rispettivamente presso Guanda nel 1978 e presso Acquario nel 1985 (*Ieri deserto regnante*, seguito da *Pietra scritta*), con introduzione dello stesso poeta (pp. 283, € 17,50). Vi si aggiunge la pubblicazione di una preziosa *plaque* curata da Beppe Manzitti, contenente la traduzione di una poesia inedita di Yves Bonnefoy (*Il pittore il cui nome è neve*) e un'incisione di Walter Valentini (fuori commercio, 2004).

Su **Stefan George** traduttore di **Baudelaire** segnaliamo lo studio di Barbara di Noi (*Die Blumen des Bösen*, Pontedera, Bandecchi & Vivaldi 2004).

L'editore Moby Dick di Faenza pubblica, con testo a fronte, due opere della ginevrina **Sylviane Dupuis** (poetessa, drammaturga, e saggista), entrambe tradotte e posfatte da Monica Pavani: *Teatro della parola. Poema a due voci* (2004, pp. 60, € 9,00) e *Geometria dell'illimitato* (2004, pp. 110, € 10,00). Segnaliamo infine, della svizzera **Monique Laederach** scomparsa nel 2004, *Voci sparse d'ombra*, con traduzione a cura di Pierre Lepori e testo a fronte (Milano, Marcos y Marcos 2004, pp. 136, € 13,00).

Saggi critici dedicati alla poesia

Tra gli studi generali, spicca senz'altro quello sulla **poesia lirica occidentale** di Claude Jamain, *Idée de la voix. Etudes sur le lyrisme occidental* (Rennes, Presses Universitaires 2004). Segnaliamo, tra gli studi specifici, il ricco e corposo saggio di Laurent Greilsamer su **R. Char**: *L'Éclair au front. La vue de René Char* (Paris, Fayard, pp. 450, € 25,00) nonché il nuovo, e ancor più corposo lavoro di Pierre Brunel su **Rimbaud**: *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des «Illuminations» de Rimbaud* (Paris, José Corti, pp. 768, € 28,00), cui si aggiunge quello di Antoine Fongaro: *De la lettre à l'esprit. Pour lire les «Illuminations»* (Paris, Cham-

pion 2004). Dalle edizioni Champion segnaliamo inoltre un saggio di Christine Le Quellec Cottier su **Cendrars**: *Devenir Cendrars. Les années d'apprentissage* (2004); le celebrazioni **nervaliane** hanno dato luogo sia a numerose riedizioni (vedi sopra), sia a saggi critici, tra cui: Patrice Destruel, *L'écriture nervalienne du temps* (Paris, Nizet 2004) e Dagmar Wieser, *Nerval: une poétique du deuil à l'âge romantique*, Genève, Droz 2004.

Poesia italiana in Francia

Tra le opere che celebrano il settimo centenario della nascita di **Petrarca**, sono di notevole rilievo l'edizione bilingue delle opere complete (*Œuvres*. Ed. bilingue sous la direction de Pierre Laurens, 2004) ed i sette volumi (di cui 4 a tutt'oggi disponibili) delle *Lettres familières*, mentre una selezione delle stesse, che comprende gli anni 1330-1331, è uscita per le edizioni Jérôme Millon, con traduzione e note di Christophe Carraud (pp. 288, € 11,00). Sono, altresì, già pubblicati i primi tre volumi delle *Lettres de la vieillesse*, cui se ne aggiungeranno altri tre. Tra i saggi critici, menzioneremo quello di Nicholas Mann (*Pétrarque: les voyages de l'esprit*, pp. 144, € 19,00) e quello di Arnaut Tripet, *Pétrarque ou la connaissance de soi* (Paris, Champion 2004, pp. 210, € 46,00).

In occasione della scomparsa di **Mario Luzi**, la collana «Poésie» di Gallimard ripropone, sotto il titolo di *Prémices du désert, poèmes 1932-1956*, l'opera poetica luziana da *La Barca* fino a *Onore del vero* nelle traduzioni di Jean-Yves Masson e di Antoine Fongaro, già uscite presso Verdier e La Différence tra il 1989 e il 1994 (pp. 336, 2005, € 8,80).

A testimonianza dell'interesse che suscita, anche all'estero, la **poesia italiana contemporanea**, segnaliamo il numero doppio di «Po&sie»: *Trente ans de poésie italienne* (nn. 109-110, ed. Bélin, Paris 2004), che va ad aggiungersi al regesto di «Action poétique» (vedi sotto: «Riviste»).

Riviste

La militanza in poesia dell'editore Léo Scheer non si limita al cospicuo numero di pubblicazioni annuali ma si avvale, ora,

anche di una Rivista mensile che si vuole come un'antonomasia: «**La Revue Littéraire**», appunto, di cui già sono usciti vari numeri. Principalmente interessata alla letteratura contemporanea francese, essa è frutto di un progetto coraggioso, dacché il pubblico delle riviste in Francia è in sensibile ribasso, anche a causa dello scarso interesse ch'esse riscontrano tra i librai. I primi due numeri (n. 1, 2004, pp. 214, € 12,00; n. 2, pp. 246, € 12,00) sono dedicati alla poesia, con testi di diversi autori, tra cui **Sylvia Baron Supervielle** (in occasione dell'uscita delle sue *Pages de voyage* per Arfuyen), **Jean-Louis Giovannoni**, autore di un *Lai du solitaire*, **Emmanuel Laugier**, autore di *Poétik 2*. Ad una prima parte dedicata ai testi seguono cronache e note.

Il numero 177 del trimestrale «**Action Poétique**» (settembre-novembre 2004) è dedicato a **Danielle Collobert** (poetessa militante durante la Guerra d'Algeria, suicidatasi nel 1978 a 38 anni), in occasione della pubblicazione del primo volume postumo, presso l'editore POL, delle sue poesie (cfr. sopra: «Opere e riedizioni»). Si legge un'intervista-ricordo dell'amico e poeta J.-P. Faye, cui seguono interventi di S. Yurkievich, P.-L. Rossi, N. Quintane, L. Giraudon, V. Pittolo ed altri, mentre l'intervento del direttore della rivista, Henri Deluy, chiude la sezione. La seconda parte è dedicata alla **poesia italiana contemporanea**, in considerazione della sua attuale vitalità e fortuna. Ad un'introduzione di Andrea Raos seguono testi (privi di originale, come è consuetudine di questa rivista) di Franco Buffoni (tradotto da A. Raos, L. Grisel, V. Perrin), Gabriele Frasca (tradotto da K. Arneodo), Giuliano Mesa (tradotto da A. Raos e E. Houser), Biagio Cepollaro (trad. di A. Raos e J.-J. Viton), Aldo Nove (trad. di A. Raos e L. Giraudon), Andrea Inglese (autotradottosi, con l'aiuto di collaboratori francesi), Marco Giovenale (trad. di R. Sekiguchi), Florinda Fusco (trad. di Ch. Bizzini), Massimo Sannelli (trad. di A. Raos e E. Suchère), Flavio Santi (con traduzione dall'italiano e dal friulano di M. Fusaro). Seguono le bio-bibliografie degli autori. Due ulteriori sezioni sono dedicate rispettivamente a testi francesi e a cronache e recensioni.

[M.L.]

POESIA ITALIANA

a cura di Fabio Zinelli

GIULIA ANANIA, *Nessuno bussa*, Roma, Zone 2004, pp. 89, € 10,00.

Fin dalle prime pagine Giulia Anania respira generosamente l'aria della sua città: stagioni cittadine, polveri, odori, architetture. La città *maestosa* è contigua a un paesaggio di periferia, quasi a equilibrare la *bellezza* e la *malinconia*. Roma, nella sua vitale varietà, è un amore, una fonte di 'entusiastica' ispirazione. Molte poesie le immaginiamo nate durante passeggiate senza meta. Poi vediamo la scrittrice, seduta, a riempire un foglio di carta, su cui dare forma all'emozione. *Seduta*, lo dicevamo con buoni motivi. Infatti, per quanto il vocabolario di queste poesie sia vario e talvolta sorprendente, il verbo *sedere* e la posizione corrispondente sono presenti più volte, riferiti magari a un soggetto del tutto inusuale: un televisore potrebbe sedersi a chiacchierare finalmente di sé oppure la luce stessa si siede. Altrove un uomo seduto da tempi immemorabili è ormai parte del paesaggio; seduto presso lo *stenditoio arrugginito* è l'ombra di una persona cara, o la sua assenza. Restare seduti significa non agitarsi di fronte all'ineluttabile: «Attendere / che tutta la città disordinata / si abitui all'idea di essere / affogata – noi seduti a guardare». In un caso la staticità del personaggio centrale si oppone al movimento autonomo delle immagini, come nella divertita ironia di un disegno animato: «Il pittore siede davanti alla finestra – tace / i baffi gli disegnano la bocca / a mezzaluna». Il pittore e la 'natura morta': con rapido guizzo i due termini di ossimoro, abituati alla contiguità, tornano a separarsi: natura e morte, decadimento necessario, brivido interno, a tutto: «Più lontano una buccia / che nasconde gelosamente / la perduta essenza di arancia / soggetto finalmente morto / e quanto basta per essere naturale [...] e io? Io sono matura / e mi coglierai / per vedermi marcire / nella cucina livida. // Natura morta – natura / qualcuno mi guarda?» In movimento o nell'immobilità i corpi parlano la loro lingua. Molta attenzione si concentra sui volti: la *bocca*, la *guancia*, le *fossette*, i *capelli*. Sono assenti (o quasi) gli occhi, come se la vista appartenesse solo allo

sguardo che osserva, senza riuscire a incontrare lo sguardo dell'altro. Dal viso l'osservazione scende su *ventre*, *pancia*, *petto* e poi *braccia*, *dita*, *pugni*, infine le *gambe* e i *piedi*, *ustionati* dal lungo camminare. A questo sguardo corrisponde una tecnica consapevole, dato che si riferisce esplicitamente agli imperativi di quella cinematografia diretta – in cui l'artificio è ridotto al minimo – che si riconosce nella sigla *Dogma*: «e mi aggiro nei risvegli / con una telecamera / obbiettivo aperto a caso. / È un dogma che mi comanda». La poesia, dobbiamo a questo punto precisare, nasce non solo dall'entusiasmo, ma anche dallo smarrimento, dalla necessità di parlare, dall'incontro con l'altro. Chi ha scritto questi testi, nonostante l'età giovanissima, ha elaborato esperienze fondamentali. E tuttavia del dolore, dei lutti, è riuscita già, come un vecchio saggio cinese, a sorridere, così come dichiarava dalla quarta di copertina: «Ho visto la figura sottile / e delicata delle mie angosce / aggirarsi di mattina vicino al letto / semplice, nostro. / L'ho vista [...] mettersi le mani nei capelli / non capirci più nulla. / Faceva ridere / abbiamo sorriso insieme».

Piera Mattei

FERDINANDO BANCHINI, *Approdi*, Novi Ligure (Alessandria), Edizioni Joker 2003, pp. 52, € 9,00.

Fedele alla sua cifra di eleganza e musicalità nell'adeguare stile alto a luminosità del messaggio, l'autore, esperto lettore di Saint-Exupéry, gioca sul valore di approdo della parola poetica come veicolo di comunicazione tra gli umani e, soprattutto, «nodo di relazioni» che resta (bisogno di comunicatività deducibile, anche, dal frequente uso di un *tu* da ammonire o disincantare). Ad aprire sono i versi-manifesto di *Poetica*: «Ho cercato, indagato, perseguito / sotto il saldo visibile il rischioso / irrisolto invisibile, ma vero...», versi che traggono del poeta la forza di ricerca e testimonianza morale da quel tricolon insistito e vissuto; dichiarazione d'intenti che prosegue lungo tutto il canzoniere, attraversando la polvere di vecchi «libri squinternati gonfi di immote /

parole», auto in fila per il mare, momenti di «stupore mattutino», amarezze e disincanto tra classici e Montale («ma altrove, altrove è l'evento. / Oltre sabbie riarse, aerei picchi, / alta aspra è la vita»), attese di miracolo nell'abisso e domande ingenuamente retoriche («Ma davvero / uomini esistono intristiti e bui?»); prosegue, grazie ad aggettivi ora preziosi ora precisi, in componimenti di pathos e riflessione, che vogliono rubare al silenzio, che sembra avvolgere tutto, parole pregnanti e sentenze di saggezza conclusiva, facendole scaturire però come «perle» o «sferze di luce» da un contesto di intimità e quotidianità (e in questo riacquistando originalità ad una vena generalmente più incline ad una consolidata tradizione mediterranea). Sempre tenendo come guida l'ideale missione del poeta, «l'approdo sperato / che ci salva», la Bellezza, «casta sovrana del mondo» per la quale «nulla si perde, tutto comunica / l'essere suo».

Caterina Bigazzi

ALBERTO BERTONI, *Le cose dopo. Poesie 1999-2003*, postfazione di Andrea Battistini, Torino, Nino Aragno editore 2003, pp. 107, € 13,00.

È come se venissero portate tutte a casa *Le cose dopo*, anche quelle più lontane (da San Pietroburgo, dalla Francia, dall'America), e solo qui riuscissero a trovare il proprio domicilio (a Modena/Bologna) attraverso un contatto, un confronto con le cose abituali e domestiche, le sole, pare, veramente godute: «molte corse, poche donne, qualche / piatto buono, la mia / biblioteca di poesia, un po' / di bottiglie di Borgogna comprate in loco / insieme col primo profumo / di poggia sull'asfalto, tra le foglie». È vero che le cose – intese come fatti, come avvenimenti – diventano storia, 'dopo'; ma in ogni caso le cose, 'dopo' che sono successe, cedono inevitabilmente il passo alle parole, quando non sono le cose stesse ad essere configurate dopo le stesse parole. Siccome «niente che accade / permane» («io mi dimentico tutto / come da anni mio padre»), per far sì che quel 'niente' duri un po', le parole, consumate, spese o rubate

in altro luogo, si ricoprono, ripetute e riscritte a casa, di una patina aneddotica, preambolo di un desiderio di incoronazione mitica, di modo che 'le cose' diventano altre cose, cercano di assumere un peso diverso, magari col tono di una chiacchierata fra amici. E così l'arrivo consueto del postino prende la piega di un antagonismo competitivo fra «l'elegante planata» di costui, che «frenando volteggia, scende / con giravolta breve» dal suo mezzo e l'io parlante che fa la caricatura di se stesso mentre esce «circospetto» dalla «tana» e ostenta «al posto delle braccia il calibrato / vorticare delle zampe». In effetti la competizione, la sfida, la gara sono motivi insinuati dentro a molti componimenti, non solo in quelli 'puntati' sui cavalli o 'tifati' allo stadio, ma anche in altri di argomento vario ed eterogenei, apparentemente estranei, come nel caso di un «il-leso ma choccato [...] vecchio dalla Puntto / nel fossato» col quale l'io della poesia per un attimo si identifica: «la forma del suo cranio / è identica alla mia / identico lo squadro delle spalle / nel cappotto, il modo di star solo». Le insinuazioni agonistiche si servono del lessico definito nella postfazione da Andrea Battistini «più usurato dalla banalità», un lessico, si può aggiungere, tipico del giornalismo sportivo quando con dicitura forbita esalta un'impresa, un momento atletico assoluto differito dalla pura cronaca, orecchiabile in espressioni quali «lunguissimo slalom», «il manubrio è un trampolino», «discesa mozzafiato». In una Modena dal clima quasi anglosassone, questa necessità impellente di doversi cimentare e misurare con qualcosa o qualcuno in paragoni e scontri tanto impossibili quanto quotidiani, tra scommesse giocate davvero e prove di forza, di abilità, di inadeguatezza o di debolezza anche solo immaginate («al suo fuoristrada / grande come un camion / 4x4 con sbarra / antibufalo incorporata / [...] rispondo col mio marchin-gegno / di apparati elettronici antialce / casomai Modena sia / tundra o savana»), restituisce una scrittura che per vivere si deve nutrire di conferme raccolte spesso sotto il «picchiattio» della pioggia che martella quasi di continuo, sotto il bianco del gelo, la neve, l'inverno, e trattenu- te entro i margini di un verso libero, come sempre propenso per lo più a un *mélange* di endecasillabi novenari e settenari, che si affida a rime, assonanze, consonanze – in certi attimi – battenti quanto la pioggia. Agli amori che tanta parte avevano

avuto nelle opere immediatamente precedenti di Bertoni – soprattutto l'«Annamito» e l'«amata» di *Tati* e *Il catalogo è questo* – viene riservata attenzione più contenuta e discreta, meno declamata, comunque più anonima nonostante il 'repertorio-agenda' di diciotto quartine ognuna dedicata a una donna nominata e diversa, mentre la terza sezione del libro apre al lettore la porta di casa dove trova spazio un'altra forma di amore, il rapporto col padre infermo da accudire e accompagnare, «io e lui soli dopo anni / a fare due chiacchiere coi cani, / gli uccellini, gli infanti»: un ennesimo confronto, questa volta filiale e paterno, che declina in una sorta di inevitabile ribaltamento dei ruoli («Penso che è lui il poeta / io l'archivista muto / della sua foto con Ferrari / in officina»). Prima di rincasare o «perdersi / nel vaniloquio del bosco», chissà se c'è il tempo d'imbucare una «Lettera civile sullo stato delle cose», ora che le cose sono i ribombi disastrosi del G8 di Genova, delle Torri Gemelle, della guerra all'Iraq. Ad ogni modo, l'io parlante di uno stile poetico che ha bisogno di essere 'detto' e darsi voce, perché ritrova nell'oralità il suo senso più rassicurante e compiuto, ha altrettanto bisogno di farsi ascoltare, di farsi divorare «fin a cherpè», come una «tigella» ('fino a morire' come una 'tigella').

Giuseppe Bertoni

PIERLUIGI CAPPELLO, **Dittico**, Dogliani (CN), Liboà Editore 2004, pp. 59, € 15,00.

Inni ('In nessun dove') la prima sezione di *Dittico*, premio Montale Europa 2004, si apre con i versi: «Avrîl Avrîl / biele la piel la biele piel al mene / di verts trimant lusints e desperâts / davûr li' ceis che plan trimant si sbassin» ('Aprile, Aprile, bella la pelle la bella pelle tremando porge di verdi luminosi e disperati dietro le ciglia che piano si abbassano tremando'). La costruzione denuncia una lingua complessa, nella sua apparente semplicità, la reiterazione costruisce un gioco di rimandi, una sospensione nella casualità del sentire fanciullesco – o altissimo – che ricorda nelle sue premesse Pascoli. E si cita Pascoli anche per un altro snodo di poetica, per il fatto che la lingua di Cappello è un organismo a parte, non specificatamente dialettale, idioletto costruito sulla ricorrenza di parole significanti, di

strappi che evocano un *limes*, al di qua del quale si alimenta il futuro di tutte le parole. C'è in questa poesia l'indicazione di un luogo e la ricerca di una parola che possa diventare assoluta. Dalla parte della 'chiarezza', non cerca un generico tono colloquiale, vive invece nella tensione di una lingua delle altezze e dei prati: «di frut mi poiavi sui verts distudâts di novembar / i vôi spalancâts 'tun cidin ch'al bussave par dentri» ('Da bambino mi posavo sui verdi spenti di novembre, gli occhi spalancati su un silenzio che baciava dentro'). Il peso del sostrato esistenziale rappresenta l'origine vera del linguaggio. Quando i bambini compongono i loro primi pensieri, avvertono il peso della necessità di un ordine. Si legga ora: «Un pôc cui vôi sul fuei e il pôc ch'o ài scrit / un pôc cul timp ch'al rît come a buinore / dentri la muse dal ninin ch'al cor / un pôc anje se il cîl cence nî niulis / nî vint, nol môf li' jerbis dal zardin / nî frint ramaç o flôr dai miei pensîrs / un pôc parcè a stâ fers forsi doman / îr al sarà come lontane Cine / un pôc parceche prime o ài scrit / il mondo ha soltanto la faccia che ha / metinmi a ridi, un pôc forsi sintint / chel tant di plui almanco un pôc di manco / murî al sarès plui facil / mancûl difilicil vivi.» ('Un po' con gli occhi al foglio e al poco che vi ho scritto, un po' col tempo che ride come di mattina dentro la faccia del bambino che corre, un poco anche se il cielo senza nuvole né vento non muove le erbe del giardino, né fronda ramo o fiore dei miei pensieri, un po' perché a stare fermi domani ieri sarà come lontana Cina, un po' perché prima ho scritto il mondo ha soltanto la faccia che ha mettendomi a ridere, un poco forse sentendo quel tanto di più almeno un po' di meno, morire sarebbe più facile meno difficile vivere'). È difficile cogliere il centro del testo, mosso da analogie col linguaggio del bambino che, per guadagnare dignità di esistere, si organizza intorno a strutture sintattiche minime, conservando lacerti del mondo oscuro dal quale è venuto (la lingua di Cappello ha forti connotazioni espressionistiche, ma nel senso che ogni espressionismo è la ricerca di un linguaggio iniziale, del disegno impuro dei bambini). Nella seconda parte del libro, *Ritornare*, dove sono raccolte le poesie in italiano, si avverte una tensione diversa: c'è la nostalgia di un asse portante, l'asse del mondo. È il linguaggio che ci fa stare in piedi; fare i conti con la lingua è sentire una forma che ci faccia immaginare di vivere «quando saremo

fuori», quando avremo imparato a evitare le correzioni del maestro e capito che i segni sulle pagine bianche erano un tentativo di entrare, i primi passi verso il mondo dei battezzati. La lingua di Capello sembra sia alimentata dal non potervi entrare totalmente, e di questa mancanza si alimenta. «Che cosa c'è dentro le vostre teste, bambini? / Che cosa c'è dentro la mia?». Il linguaggio si costruisce intorno a questo punto di domanda, sull'impossibilità di cogliere un nesso tra due fasi della vita in cui qualcosa avrebbe potuto essere e non è stato, qualcosa avrebbe potuto dare senso a una corsa, un equilibrio: «come un bambino alle prime pedalate, / reggilo, eccolo, tienilo così – adesso tiene / uniti la terra e il cielo dell'estate / non sbanda più, vince, è in equilibrio, / vola via» (*Aspetto di volo*). È una mancanza di misura che porta alla misura, un equilibrio che si ricompone in un equilibrio almeno immaginato. La parola, dal balbettio dell'infanzia, prova a vincere lo spavento che proviamo: non è naturalismo, quanto il colore delle cose, la loro forma naturale: i bambini che siamo stati, gli uomini che saremo.

Sebastiano Aglieco

LUCIANO CECCHINELL, *Lungo la traccia*, Torino, Einaudi 2005, pp. 76, € 10,00.

«Vecchia febbre», un male antico, quello che indusse a prendere il largo gli avi del poeta, partito il nonno dall'Emilia, dal Veneto la madre della madre, da dolci campagne che conobbero la piaga dell'emigrazione non meno che l'aspra Val di Serchio, da cui altri *degos* epicamente cantati migrarono. Chapliniano miraggio, barbaglio-abbaglio che prometteva un'Hevilath, «ubi nascitur aurum, et aurum terrae illius optimum est», dove piuttosto trovarono a raggiare, i tanti ammassati alla «porta dell'America», l'«acciaio elettrico» di fabbriche e miniere, ormai ridotti da vagabondi a *coal miners*, alla cupa masnada dei troppi *steel mill workers*, quando non conobbero la folgore mansuefatta e indotta a dare morte a loro simili, a Sacco, a Vanzetti, a uomini giunti anch'essi dall'Italia. Nella tradizione del romancero, ci si propone di narrare le gesta della stirpe, ma pure di trovare una ragione alla propria natura poetica: «forse là era deciso / che per i morti e i vivi / io venissi a scostare il velo», missione di cui

si avverte fin dall'inizio il gravame, poiché partire sì, si parte, verso le coste raggiunte un tempo dai bastimenti, *on the road*, lungo la 70 e la 77, le strade che incrociano l'America, i deserti come i ghiacci delle terre dei pionieri, ma non con lo slancio vitale del randagio whitmaniano. Il cammino ha l'orma incerta di chi insegua un'ombra; ai baldi enunciati che segnano l'ora e il luogo delle infinite peregrinazioni intraprese dal figlio di Manhattan – «I am a man who, sauntering along without full stopping», «I am he that walks with the tender and growing night»... – sembra far umile eco la limitante autodefinizione simil-crepuscolare del proemio: «sono solo un sonnambulo forastico», prontamente rafforzata nel suo nichilistico messaggio da quanto ammesso nella lirica successiva: «sono un hobo solo», quasi il cambiare l'avverbio in attributo sostanzia lo stato di abbandono dell'*hobohemien*, rimasto solo *hobo*, *hobo* solo, non più che larva di un sapienziale *homo*. «Si quaeris miracula...», pregava fidente nel santo delle «cose perdute» il contadino, rimettendosi tutto in sant'Antonio; ma messo alla prova dai suoi devoti, non ascoltava il santo, tanto che ad allacciare quei «nodi mancati» è chiamato adesso proprio il poeta, a riunire i rami dell'antico ceppo, quasi a sfatare il lugubre grido di una civetta, che nella *lingua* avita, andava profetizzando che «mai pi mai pi» («nevermore» in quella della nuova generazione, come nell'ossessivo *refrain* di un corvo di altro poeta, americano) la famiglia si sarebbe ricomposta. Se Ildebrando Guglielmo Maldotti, Bill Maldoth, il capoccio – quanto mutato in terra d'Ohio, anche nel nome, unico fardello portato dal paese d'origine –, si erge nel ricordo come colui che per primo approdò nel mondo nuovo e da qui fece ritorno in Italia, non solo, ma con moglie e bimba «born in U.S.A.», sono due donne di questa duplicemente imparentata famiglia, da due opposte rive, a incarnare in *Lungo la traccia* l'inconsolabile dolore dei *deracinés*: la zia Antonietta, la madre Annie. Strumento per esprimere il disagio, le due lingue, la nuova, l'inglese, che per la piccola Annie, come per la Molly pascoliana di *Italy*, è lingua madre nostalgicamente rimpianta, il dialetto veneto, la «lingua che più non si sa», per Antonietta, che prepotente riaffiora alle labbra nelle ore della sua agonia. Ed è il Pascoli fabulatore di queste involontarie rivolte ai canoni espressivi imposti a essere preso

apertamente a modello nel narrare simili vicende di emigranti, di gente contadina venuta d'oltremare che non può soffocare almeno nei momenti di più assoluto abbandono la lingua sorbita «per lungo latte» nell'infanzia. Così Antonietta, come una «vecchina dell'Alpe», si rimetteva, là in America, «in cammino / con la sua corona e la sua preghiera», «tornada tosatèla» ad instradare l'anima dispersa «incóntreghe a mama, a pupà, / a fardèi...», parlando soltanto nella sua «pore lengua», che neppure Cecchinell, poeta questa volta non in dialetto, può, anche dal canto suo, sopire del tutto. Altrettanto forte sembra essere il flusso di memorie lontane, le «voci di tenebra azzurra», il ritorno all'orecchio delle ninne cantate al bambino dalla sradicata Annie, in inglese, che adesso riprendono diritto di essere nella poesia del figlio, quali «blues», canti dell'anima più profonda d'America, non perché il poeta compia una mera operazione di mimesi, ma piuttosto perché come il veneto di Antonietta così l'inglese materno – del rondinino imitatore a cui in Merica i genitori tennero celato il loro «sì», apprendendole solo la lingua degli stanziali – è strumento di più profonda, primordiale espressività, sulle cui tracce ci si pone in cammino. Ed è infatti la genitrice che viene qui in terra straniera ad assistere il figlio, in questa sua ricerca; accorsa, un po' smarrita, «da oceani di bruma», quasi a percorrere a ritroso la traversata che dall'America la separò bambina, ma pure il volo di altra aerea viaggiatrice, la fronte coperta dai ghiaccioli, del celebre mottetto montaliano: un riaffiorare di ricordi cari e nel contempo la venuta in soccorso, «nei cupi abbandoni del cuore», di un nume a cui si deve la propria «attitudine poetica».

Francesca Latini

ALBERTO CELLOTTO, *Vicine scadenze*, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona 2004, pp. 51, € 8,00.

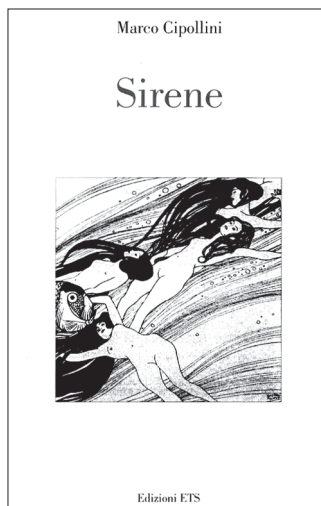
Se si può ormai parlare di una vera e propria «officina del Nord-est» ciò avviene, oltre che per mobilitazione istituzionale cementata da festival e letture con tanto di foto di gruppo dei poeti dell'A 22 (l'autostrada), soprattutto per la reperibilità di una temperie stilistica omogenea. La linea veneto-friulana si sta infatti avvantaggiando sulla vecchia linea lombarda per il fatto di essere più rapida a trapiantare nel grigio d'ordinanza perento-

rie sortite verticali nel sublime: questo significa scrivere alla soglia di Zanzotto, della luce bianca di Mario Benedetti, delle luci 'coatte' di Villalta. Si prenda il bel libro di esordio di Alberto Cellotto (Treviso, n. 1978). Da un lato prospera il regno dell'anti-sublime, la gestione di un'«urgenza di vita [...] nelle sue pieghe anche burocratiche» (qui viene in mente, a raffronto, il lavoro di Igor de Marchi dove però lo strumento di controllo è soprattutto metrico), una «Quotidianità / deità spuria», riparo in interni di «linoleum scolato». Del tutto naturalmente, abbassata la soglia dell'auscultazione, si incontrano fitti elementi di bestiario (si pensa ai *Malcerti animali* di Villalta): zanzare, i cimici (dialettamente), galline, mosche. Questi possono riumanizzarsi facendosi, brechtianamente, apologo, come nella poesia delle due vacche sulla pedana del macello, o anche canzonetta: «In fondo / il desiderio si gratta / come una gatta / il collo», con esibizione, come spesso, della rima povera. Ma la frequentazione attenta del mondo grigio dei fenomeni prelude, costituzionalmente, all'apertura allo spazio di pensieri più strutturati e alati. Inevitabile qualche peccato di lirismo: «In poche / nuvole si fissa / un tremore d'ala, / certo della tua presenza», per più scolastiche metafisiche: «la giornata / aspetta un fischio / per finire». Sono però altre le incisioni che meglio riescono a Cellotto. Intanto un sistema di geometrie semplificate fatte di angoli stretti tra espressione dell'astratto e del concreto: «un'occasione di mosche», «il criterio dei colli» «questa solitudine di case / incastrata nei giardini». Raramente, la scrittura si tende a esiti espressionistici: «La campagna incinta», più spesso trova un simbolismo (anche questo) povero: «il vento ha suonato la casa», «intonare / gli alberi». Allo stesso modo si registra tutto un catalogo di 'sostituzioni' di poche sorprese, ipallagi: «un vento di schermo», «Chiaro guardo la luna», «Gioisce oggi di tempo / incoronato qualsiasi gesto», «senza / sera è questo quarto di luna». In realtà, per catalogate che possano sembrare, sono frasi / girandola dove a soffiare si cerca di girare il senso dal terrestre a uno spicchio di mentale, eventualmente di sublime. Sono macchine di *fantasia*, come avviene al meglio nel gioco di specchi che è la poesia su Mantova: «La terra ha sbagliate / le curve ma sta col tronco / a meraviglia. E poi si ferma / l'occhiata in un pozzetto / a riflettere. Fuori dalle piazze / si chiama-

no righe / le acque e le piante: / saranno buone come figlie», o anche effetti di leggero *illusionismo*: «Ancora, in testa e gambe, nuvole e luce / bassa dell'inverno / che non muove» (dove *muove* è naturalmente tutta la distanza che lo separa da *muore*). Da qui, più che nel congelamento lirico delle trasparenze dello sguardo, si liberano le spinte di energia più convincenti, dal sorprendente «Sei bella, nuda, nonna» in un contesto melodico rock da 'solo musica italiana', a quella sorta di *curriculum* di intenzioni burocratiche ma giocoso, con sordina di immagini trans-quotidiane: «Più o meno lavora e consuma / le suole in Padova / su spigoli di marciapiedi. / Alla sera funghi lunghi / e arance spazzano via qualche / intenzione debole».

Fabio Zinelli

MARCO CIPOLLINI, *Sirene*, Pisa, Edizioni ETS 2004, pp. 440, € 20,00.



Difficile dare una definizione univoca ed esauriente di questo ambizioso ed intenso poema in esametri, che si snoda lungo cinque libri di dodici canti ciascuno, per un totale di 14400 versi. E che al suo interno ha, come il mare, un ritmo ad onde, circolare, e tante storie, vere o «morgane». Se il metro, la struttura e lo stile richiamano l'epica («un'epica nuova, di eroi senza eletti natali») a partire dalla iniziale *Invocatio* alle 50 ninfe del mare, che «vivon realmente, e non solo nell'inno sfibrato / di antichi poeti», se l'argomento – il manifestarsi proibito (un tempo soltanto infido e pericoloso, ora semmai salvifico) delle immortali Sirene agli uomini della contemporaneità – chiaramente

te mira a rifondare nella tradizione una mitologia moderna, l'arco temporale che si abbraccia va dal 1943 al 1968, in una Toscana infestata dagli eccidi dei nazifascisti. I contenuti spaziano dal romanzo di formazione e dall'amore puro e contrastato tra il giovane coraggioso Davide, ex studente, combattente e poi partigiano, e Alia, bellissima Sirena che lo salva da naufragio, disposta per lui a diventar donna e soffrire la prostituzione, alla vita di una operosa e povera campagna stremata dalla guerra, non estranea a episodi d'amizia e solidarietà tra vittime alla pari; dalla lontana legge cosmogonica che fonda il mare, le sue creature, i suoi insondabili misteri, fino al rivelarsi escatologico di una dimensione eterna, una sorta di visione del paradiso e dell'inferno, esperita dal giovane protagonista in coma, risvegliatosi poi per cantare, da poeta, il trionfo della luce e dell'amore, e farsi, da novello Ulisse, novello Dante. Poema, quindi, di un doppio registro (aulico e classicista, simbolico e didascalico, ma anche satirico, grottesco); di un mutevole piano d'indagine, quello storico e locale, delle memorie famigliari (compare perfino, quasi al termine, l'autore-testimone privilegiato dei fatti, con tanto di nome reale) e quello dell'eterna lotta tra bene e male, angeli – qui le Sirene – e demoni-mostri a romperne la purezza e la perfezione; tanto che non sapremmo dire se a prevalere nell'immaginario arcaizzante sia la versione romantica ma storicizzata della *Sirenella* della favola, o l'*elevatio animae* fino al pegno maiuscolo del conclusivo PRODEO PRO DEO. Poetica di dilemma tra una divinità perfetta ma fredda e una umanità corruttibile ma amabile; poetica di onde, erba, luce, vento, giorni (queste le cicliche parole-chiave che concludono, ciascuna, i canti di ogni libro), di nostalgici epiteti e composti («dolce-affioranti», «infinito-echeggianti», e reminiscenze ora virgiliane ora medievali e dantesche (l'anticristo ed il «gran loico», la «fulgida stella», la materia «informata» dall'eterno). Uno stile fecondo, classicista ma duttile, capace anche di punte ironiche e musicalità contemporanee. La lettura suscita impressioni e reazioni cangianti. Desta ammirazione il sapiente gioco delle rime, citazioni più o meno esplicite; imbarazzano certi passaggi, ora perché franti, ora perché lenti; sorprende la ripresa di una misurata ma amara saggezza greca, ad esempio nella *gnome* «Esistere è solo una spuma del caso / un nulla che

brilla un istante!»: ma anche colpiscono alcune mirabili scene di guerriglia, ingiustizia o violenza dettagliatamente descritte, così come desta curiosità, dell'autore-personaggio, l'acuto assurgere a proprio cognome ed emblema la «cipolla», umile ma fatta di strati segreti e di molteplici livelli. E persuasiva appare l'iniziale dichiarazione «Meglio sfinirsi a morgane mentali che il nulla fissare»: come volesse alludere con rassegnazione a uno dei (tanti) sempiterni compiti del poeta, la finzione consapevole e consolatoria di creare mondi dal nulla, contro il nulla folle della Storia.

Caterina Bigazzi

MILO DE ANGELIS, **Tema dell'addio**, Milano, Lo Specchio, Mondadori 2005, pp. 85, € 9,40.



A pochi mesi dalla sua comparsa, *Tema dell'addio* può già vantare pagine di profonda e appassionata comprensione critica. Non perché sia un libro facile in assoluto, ma più probabilmente perché è un libro facile da amare; un libro in cui si celebra l'addio a una persona amata – la poetessa Giovanna Sicari, compagna del poeta e morta di malattia sul finire del 2003 – e che è in grado di attivare come un diapason corde che nel lettore sono già in stato di vibrazione latente. C'è nel buio della perdita un'altezza di ispirazione che arriva diretta, senza quegli accumuli metaforici che in precedenza – almeno fino alla prima svolta di *Distante un padre* (1989) – avevano talvolta occultato al lettore l'oggetto della poesia di De Angelis, contrassegnata così troppo spesso dall'insufficiente etichetta di neo-orfismo. Tra i molti li-

bri di lutto, si pensa ad altri legati a doppio filo a questo. *Birthday letters*, che fu un libro commovente, doppiamente testamentario, che Ted Hughes scrisse nel 1998 poco prima di morire dedicandolo alla poetessa americana Sylvia Plath, la sua prima moglie suicidatasi trentacinque anni prima. E poi gli *Xenia* di Montale, che furono un libro di rottura, liberatorio e straziato. Quella doppia suite di quattordici brevi componimenti aprì una strada molto anglosassone alla poesia italiana e rivelò un Montale nuovo, più fluido del precedente, meno concentrato ma non meno ispirato. E ancora la quasi totalità della poesia ancora poco nota di Ferruccio Benzoni, canto funebre che si è andato prosciugando con il tempo fino ai tessissimi epicedi dei *Numi di un lessico figliale*, dello *Sguardo dalla finestra d'inverno*. Ma le prospettive di un tema così assoluto e antico sono qui scritte a un grado tale di potenza emotiva che niente risuona come già letto. A metà della prima delle sei sezioni, dimenticato Montale, dimenticato Hughes, dimenticato Benzoni. E infatti la danza si apre col momento dell'attesa della donna amata alla stazione (ribaltando specularmente un altro Montale, quello dell'*Addio fischi nel buio cenni tosse*). Ecco quindi un *Tema dell'addio* che germoglia non dalla partenza della donna amata, ma dal suo arrivo in stazione, foriera di una grande notizia. «Contare i secondi, i vagoni dell'Eurostar, vederti / scendere dal numero nove, il carrello, il sorriso, / il batticuore, la notizia, la grande notizia. / Questo è avvenuto, nel 1990». Il registro emotivo oscilla tra pochi poli puntuali, come il pendolino del raddomante esitante tra diverse e vicine fonti d'attrazione. In quella prima ripetizione («È avvenuto, certamente / è avvenuto») si introduce dirompente il dubbio che la reiterata affermazione della realtà apra la porta alla propria negazione, alla sensazione che la vita sia tutta un'enorme e assurda allucinazione, che tutto si schiacci su un presente in cui rimbombano passi lontani e indistinti. La poesia agisce così come un recettore di verità, mette a fuoco lo sfuocato, lo strappa dall'abisso. Ma quasi subito dopo ecco un'affermazione crudele, opposta eppure sorella di questa, che restituisce noi all'abisso, noi salvati: ciò che è avvenuto *non è più dato*. «Non è più dato. Uno solo è il tempo, una sola / la morte, poche le ossessioni, poche / le notti d'amore, pochi i baci, poche le strade / che portano fuori di noi, poche le

poesie.» Il poeta che salva l'altro dall'oblio – l'altro già al di là delle parole, col corpo che «si è fatto musica / delle sfere, voce consacrata, silenzio» – si condanna alle tenebre con lo stesso gesto della parola in cui si inverte l'addio. E ancora un altro sintagma semplicissimo e potente punteggia la costellazione emozionale: «non c'era più tempo». A sigillare uno strazio ancora diverso, un'altra dimensione del dolore, dove la morsa del ricordo di oggi si aggrava del peso trascinante del rimpianto di ieri, risucchiata nell'imbuto inesorabile del tempo che ci avrà tutti. Ma per chi resta, dopo l'ultima accelerazione, il tempo si blocca. E in quella sospensione la ricognizione degli eventi accaduti diventa un vero esercizio spirituale: «C'è stato un compleanno, all'inizio, certamente. / Cinque candeline azzurre, i parenti mai visti, / gli evviva. C'è stato, quello c'è stato». Quello dell'addio è filo conduttore, ma non unico tema compatto. Questo è anche, e forse soprattutto, un libro sul tempo, quando esso «rivela i suoi grandi paradigmi». La danza per Giovanna – danza tacita, eseguita in un silenzio di ospedali che riecheggiano la fissità casale del mutismo dei lavandini in un ricordo precedente – è un continuo oscillare tra accelerazione e stasi, esitando tra la drammatica partecipazione all'evento che a esso pone fine («ti cedo la parola, ti chiedo un po' / di morte») e il suo rifiuto offeso, scandalizzato («Vattene / nulla morente, / vattene ferita / dei minuti che tornano qui»). Così quello alla compagna non è l'unico congedo che si celebra nel libro. E quando la storia urla da dietro i vetri che circoscrivono la nostra solitudine, (nel momento storicamente tipico in cui «Affogano le nazioni. Crollano le torri») il poeta si siede a un tavolino e convoca le sue ombre. Il padre, altre figure femminili, infine di nuovo Giovanna. *Tema dell'addio* è ancora una volta un libro pieno di Milano, della sua periferia. Una Milano che fa da isotopia poetica al corpus di De Angelis, dagli esordi di *Somiglianze* (1976) a quel *Dove eravamo già stati* uscito sempre nella nuova collana de 'Lo Specchio' nel 2001. Una Milano in cui l'asfalto liquefatto penetra nei corpi e li corrompe. Dall'immagine di copertina si sprigiona la luce di una sospesa *unreal city*, immobile e presaga, coi grumi urbani dei navigli, le macchine e l'industria, la storia e la prosa dei giorni. Il brano di strada che si intuisce è un lastricato, e sul marciapiede è terra. L'asfalto non c'è. È en-

trato tutto dentro alle pagine, entrato nei corpi, e racconta così di una morte comune. Una morte che sembra tornare ad allontanarsi nell'impenetrabile fissità di ciò che è fuori dal tempo, sezione sottratta al fluire della storia e consegnata a un estenuante gioco di dilatazioni. Morte aerea e rarefatta, dalla quale diventa necessario strappare il materico, il terrestre, ciò che è stato. E si viene come interpellati, chiamati a testimoniare della propria partecipazione, affermando che è tutto realmente accaduto. Se questo è l'interrogativo che *Tema dell'addio* pone al lettore, allora questa è la risposta. È accaduto l'incontro minimale a Rosario, è accaduta la notizia clamorosa che apre a una lieve molteplicità di letture chi volesse interpellare il testo nei suoi singoli interstizi. Tutto ciò che viene detto è stato, sia esso vita, morte, dolore, addio. Le muse foscoliane sorreggeranno ciò che viene qui cantato ben al di là dei nostri individuali codici terrestri.

Lorenzo Flabbi

VINCENZO DELLA MEA, *Algoritmi*, Faloppio (Como), LietoColle (Collana Aretusa), 2004, prefazione di Franco Buffoni, pp. 48, s.i.p.

In una delle poesie del vecchio Fortini (non delle più riuscite, ma con Fortini non buttiamo le briciole), il poeta si rivolge al computer, con una preghiera: «Inizializzati!». Sul rapporto poeta/silicio si potrebbe ormai scrivere una monografia, ciò che è speciale nel caso di Della Mea (n. 1967, vive a Udine) è che il poeta, di professione, è ricercatore esperto di tecnologie informatiche. Su queste basi ci si potrebbe aspettare una scrittura fatta realmente di *algoritmi*, una sintesi da «terza cultura» (cultura dei letterati e cultura degli scienziati), secondo l'indicazione di Franco Buffoni nella prefazione, o, al limite una combinatoria stretta, da laboratorio di letteratura potenziale. Il fascino del libricino risiede invece nel fatto di essere scritto ancora tutto all'interno della metafora letteraria (ricordiamo il vecchio dialogo tra la luna e il calcolatore di Volponi), mentre l'autore schivando suggestioni *ready made* di fronte all'ormai domestico mistero delle reti, si esalta di attica esattezza. Certo non mancano snodi metafisico-minimalisti: «per confutarli si stacca la spina», «che trasformi il baco in programma sano», con eroismi aforistici evitabili: «Eppure per sapere che non sono

/ mi serve proprio una dimostrazione». Ma la sostituzione capillare dell'immaginario lirico con la terminologia informatica può arrivare a bei risultati di sintesi quando si tratta di illustrare le misure interne esistenti tra tecnica poetica e tecnologia. Per esempio, come nella poesia sulla tenuta ereditaria dell'endecasillabo (almeno stando alla lettura di Buffoni) «come un vecchio programma scritto in Fortran», che è pure la stringa di base su cui funziona il calcolatore interno di Della Mea, che si colloca dunque tra quei poeti «pochi utenti fedeli via seriale». Anche quando il dato scientifico esce di laboratorio per misurare all'esterno gli eventi quotidiani e il filo allungandosi si tende (si era spezzato nell'ultra-minimalismo di Del Giudice, riparatolo poi nella metafora civile), è certo meno calligrafico il gesto, ma il filo resiste: «Ti vedo calcolare i metri in più / che riesci a fare con la medicina / nuova [...] Sembri un programmatore che si ostina / ad ottimizzare il ciclo più esterno / di un codice arduo e pieno di bug [...]». E poi, a giudicare da *Ricordo*, visita, con fitta, nel *data-base* della memoria, è indubbiamente un vantaggio per il poeta muoversi nel rumore di fondo delle sinapsi di numero/parola per scrivere direttamente ma con qualche filtro il sentimento: «Acceso da un segnale attenzionale / un processo parallelo ti insegue / ruba battiti mentre sembri attento / ti compara minimizza l'errore / come sarai, adesso? ... E diventa chiaro che posso aggiungere / un campo al tuo record impolverato: / sei felice, adesso, ed io non c'entro». Si noti che la parte della prosa (titolo *Nel mistero dell'interruttore*) è, nell'economia generale del libro, altrettanto importante che quella dei versi. A ogni poesia corrisponde una lunga nota che con bella asciuttezza volgarizza la parte informatica del testo, e, quando si tratta di spiegare chi era l'inventore eponimo di un teorema, diventa perfino «vita breve» (proprio nel senso dei raccontini di Schwob e di Pontiggia), come negli *exkursus* su Alan Turing e Kurt Gödel. La prosa è anche il classico rovescio della medaglia: dopo la poesia come circuito tecnico, si impone con didassi garbata l'idea della tecnica come poesia. È infine nella prosa, che circola liberamente il senso di un po' ironico distacco valido anche per i meccanismi di investimento in atto nei versi: «Questa poesia [a C.] è dedicata ad un'amica, con la quale condivido discussioni sulle fumosità che derivano dalla nostra intrinseca complicazione. Della

quale peraltro non facciamo volentieri a meno».

Fabio Zinelli

EUGENIO DE SIGNORIBUS, *Ronda dei conversi*, Milano, Garzanti 2005, pp. 140, € 17,50.

La parola è, qui, *miserere*. Nel nuovo libro di Eugenio De Signoribus, *Ronda dei conversi*, la parola chiave, quella che implica memoria e coscienza, patimento della storia in prima persona e spontanea condivisione di responsabilità. Con questa invocante e lucida supplica si chiude la *pietas* di uno dei testi centrali, *September*, che ha come «punto vivo lo sbandieratore / che nella torre di paglia si sbraccia / e alla sua prigione di fumo richiama / chi s'assiepa e sparpaglia, sotto e lontano...». Dopo il volo da «stella cadente» dell'uomo lanciandosi nel vuoto, in un sudario che è, in senso reale e allegorico, «una già potente bandiera» ormai in fiamme, «la parola è in chi resta / nella volgente era... / da lui a te e a me... in me / miserere». Affiora qui un altro elemento costitutivo della poesia di De Signoribus: il passaggio personale della parola, il passaggio del testimone «da lui a te e a me»: catena comunicativa da intendersi non dall'uno ai tanti, ma da soggetto a soggetto, racconto vivo e storico *ad personam*. Memoria da perpetuarsi di singolo in singolo, perché ogni singolo non resti una monade. La parola, passaggio e legame, è essa stessa tradizione per le sue valenze strumentali quanto semantiche. La poesia di De Signoribus non tace compartecipazione storica e politica: le immagini sono di immediatezza basilare e di esemplare rappresentatività: «per tutto il tempo dell'1 sul calendario è segnato così: / piantati più semi di piombo che alberi, soppressi più / umani di quanti liberati... / tanti, sorgenti dal fango o / dalla sabbia, annunciano la resa appena aperti gli occhi: / viaggiano da un pozzo all'altro dentro le tracolle / materne... e in quei cullamenti è premiata la loro nascita... poi, messi a terra, offrono a chi li guarda / le loro antiche pupille». Per tutti i vinti ogni nascita è una capitolazione incondizionata, con l'eccezione, unica e forse ancor più dolorosa, di primarie cure materne presto frustrate. In questi versi in cui tutti i visi degli oppressi, come del resto le loro pupille, sono e resteranno «antichi», il tempo e la cronaca riescono a farsi assoluti senza per-

dere la contingenza. E il tono si fa compostamente tragico quando le singole, particolari sofferenze sono colte in un disegno vasto in cui un ostile e infernale battesimo di fuoco accomuna popolazioni diverse: stride la letteralità, stridono insopportabilmente i rimandi figurativi in un testo come *Popoli sotto il fuoco*, là dove De Signoribus sigilla insieme, ossimoricamente, moto e stasi – «ogni corsa inerte» – fine da mattanza e principio (o possibile nuova, *albale* accoglienza) – «correnti da un macello a un asilo». Ogni salvezza è negata, anche a chi non soccombe immediatamente: «e non tornano i conti, le identità, / tra i morti scontorti e i sopravvissuti / anch'essi dissolti». Il furto più grave è quello dell'essere e dell'identità personale e collettiva: i bambini, *sotto il fuoco*, dopo il fuoco, in un moto insensato «cercano un pezzo di sé / tra fine e principio» e l'animo «è ancora / senza essere più». Struttura e voce del libro si presentano complesse, stratificate. Massimo Sannelli ha osservato, nell'articolazione delle sezioni, un rimando purgatorio: queste, tolte la Premessa-Promessa e il Congedo, sono sette e una, la terza, è intitolata *Quadri della penitenza*. In questo libro che congiunge nel titolo vigilanza militare e nuova quanto umilissima religiosità, indubbiamente esiste un'aspirazione forte quanto delusa all'espiazione. Espiazione impossibile, data la vastità e la pervasività del dolore: «tutto era dolore». L'oggi non è che un «unico ingorgato presente». È l'«eternopresente». La dinamica penitenziale implica anche la promessa, una terra e/o una libertà promessa come luogo, annota l'autore, non solo «geografico-religioso», ma come terra «della politica, della fraternità, della poesia». L'ultima sezione prima del Congedo, la VII, alterna a sei 'terre' – *Terre Sante, Il nuovo Abele* (che pure «alfine dell'orrore approda / alla terra che riconosce sua»), *Terre basse, Terre bruciate, Terre alte, Terre di mezzo* – sei *Cori* in una dialogicità testuale che scandisce emblematiche tappe di un viaggio storico e spirituale, una dialogicità che tocca toni sapienziali. Questo sarà dato proporre, forse: che la poesia di De Signoribus ha ancora fede nella parola. Che poi la parola possa essere «miserere», o altra parola di *pathos* e di dolore, questo è dato materiale emergente dalla lettera del testo che non deprime, tuttavia, quella fede. La parola ha ancora senso, e senso sapienziale. Con quanto di storico (di concretezza storica)

ciò può significare. *Parola e terra (santa)*, anzi, possono rivelare uno stringente legame, come rivelato da una spia testuale: la ricorrenza di un emblematico participio dall'arcaico *smantare* – 'denudare', 'togliere il manto' – in due luoghi lontani e diversi del libro: «parole smante» e «*sante sono le terre / ai pellegrini smante*». In primo luogo, dunque, *Ronda dei conversi* sembra dire che vale ancora la pena cercare con umile disposizione, e poi pronunciare, scrivere la parola. Anche, e soprattutto, per dire delusioni storiche e guasti, tragedie e traumi sia collettivi che individuali. Il portato civile della poesia di De Signoribus è principalmente in questa fede, che per l'autore deve essere, sospettabilmente, una *Anàanke*. Ovvero la necessità e l'urgenza del dire, e del dire storico, non neutrale. Per questo De Signoribus si serve di una lingua e di forme metriche niente affatto neutrali. La compromissione, è, nel suo modo di intendere la pratica della poesia, non solo irrinunciabile, ma costitutiva, consustanziale, si direbbe, se non suonasse troppo eucaristico. Anche per questa non neutralità nel precedente libro, *Memoria dal chiuso mondo*, dominava una musicalità immediata e d'infantile memoria, «l'ottonario del signor Bonaventura scandito in sestine» privo, però, di «alcun fine parodico, e meno che mai sarcastico» (Paolo Zublena, *Ottomari per gli inermi*, «Alias», 7 settembre 2002). Ora, in *Ronda dei conversi*, il dettato civile appare più mediato e la musicalità fondata, spesso, su trame foniche aspre quando non stridenti. Così nel Congedo, là dove dichiara «ora devo deviarvi / lingua di nostalgia / lingua di lunga scia / ancora è un lusso amarti», nella quartina centrale si accampa un sinistro «nell'atro ventre strina / l'opera del sudario». Il Congedo, luogo oltremodo sensibile del libro, può essere condensato, in emblema, nella semplice, eloquentissima successione dei rimanti – *deviarvi : amarti, nostalgia : scia, anteprima : strina, sipario : sudario, sosta : sposta, attiva : passiva* –, quasi tutte esemplari di una contiguità analogica o di una opposizione di contrari entrambe inquietanti, culminanti nel rapporto, di classica ascendenza, tra *otium* e *negotium*. In *Ronda dei conversi* il *negotium* è la compromissione del poeta e della sua lingua. Sintomatici di un livello linguistico di alta caratura retorica, di un rifiuto alla cedevolezza del trito privo di connotazione, sono i caratteri della sua lingua poetica: non disde-

gna l'anastrofe, De Signoribus – «l'esule di ceneri cosperso / dei fratelli nell'opera interrotti» –, spesso antepone l'aggettivo qualificativo al sostantivo – «una bellica soffitta», «l'inconosciuto corpo / della scritta parola», «quell'armato dio», «i planetari schermi» –, ricorre, nei sintagmi, ad accostamenti inediti che fanno un uso niente affatto ovvio della sinestesia e dei significati figurati – «pungente odore verbale di pelli malconciate»; «giacimenti corporali»; «nell'aspro terremoto / che sfaglia il di morente»; «sfolire l'amarezza»; «sopra la sabbia verbale». E soprattutto si serve di inusuali declinazioni aggettivali di sostantivi – «la scena filospinata ora contempla / la variante del valico» –, di univernazioni dal notevole portato emotivo – «terramadre», «pienaluna», «mezzacroce», «eternopresente», «altroc cuore», «vitamorta» –, di neoformazioni che possono avere o meno basi colloquiali o dialettali – «sbruccicoso», «vetrenga», «sgranito», «smelina», «semiselci», «ultrafede» –, di forme rare letterarie o antiche – «brumaia», «incugnarsi», il già citato «smante». Se l'impiego di parasintetici – «s'invasta», «inciurma», «ammuschia» –, impiego letterariamente attestato da Dante all'ermetismo, e l'adozione di toni non privi di sostenutezza – «lacrimate l'ora / o ferite dolorose» – possono suggerire un certo preziosismo, De Signoribus, nondimeno, fa talvolta precipitare la lingua in colloquialismi come «azzoppato» o in dialettismi come «pipinara», voce romanesca, ben nota da Pasolini in poi. E iscrive nel segno di una determinata negazione di neutralità l'accostamento sfaldato tra parole diverse per gerarchia – «i resti dei duoli, gli orli / l'età dei lenzuoli» – e soluzioni retoriche disancorate dalla loro consueta solennità – «fumanti vene spiccioli tinnanti / nella scatoletta di pastiglie» – attacco ritmicamente solenne e in chiasmo subito smorzato dal livello quotidiano del linguaggio. Del resto la voce di De Signoribus è mutevole e plurale; *Ronda dei conversi* è libro stratificato ed elaborato tanto nell'architettura quanto nei minuti dettagli: tratta la lingua con la medesima accoglienza – e i medesimi filtri critici – con cui tratta la storia. E la parola e i versi vengono ad essere gravati della fredda crudeltà della morte, della guerra, del male; così avviene, ad esempio, mediante l'asciuttezza inesorabile dell'asindeto che spesso falcia il dettato poetico con sequenze di privativi: «(intorno il fosco vento sterra / nel mare l'onda nera

sbrulla / i duci inventano la guerra / che slampa sconda snulla); «il male stecca tutti gli accenti / sballa le riconnesse rime / sgobba il vocabolo reale...». La poesia di De Signoribus non è e non è mai stata, finalmente, narcisica e ombelicale. La materia che costituisce i suoi versi non è data dal corpo del poeta, né intero, né smembrato; non è data neanche dall'io, né riconosciuto e assimilato, né estraniato e rinnegato. L'io c'è, e denudato o *smanto* – «ma sono qui... e la mia nudità / valga per la tragedia che è» –, nondimeno la materia è data da un esterno attraversato e fatto decantare soggettivamente, certo, ma pur sempre, e in primo luogo, un esterno storico e politico, collettivo. C'è una priorità morale, nella poesia di De Signoribus: il dolore altrui precede quello del poeta. E forse ne costituisce il nucleo più resistente e scandaloso.

Cecilia Bello Minciaccchi

NINO DE VITA, *Cùntura*, Messina, Mesogea 2003, pp. 288, € 13,50.

Nel 1950, quando Nino De Vita vi nacque, a Cutusù, una delle cento contrade di Marsala, la luce elettrica non era ancora arrivata, e nemmeno i giornali. Il paesaggio raffigurato nell'attacco proemiale del suo primo volume di versi in dialetto, *Cutusù* («Timpuni assulazzatu Cutusù: / ciari ggiannuffi, rrunzi /.../ quarchi olivu / turciutu / e 'u cardu / viola»: 'Altura desolata Cutusù: / sciare calcaree, rovi, /.../ qualche ulivo / contorto / e il cardo / viola'), introduce il lettore in quell'affaticato universo di vite oscure che compongono anche l'agreste mosaico di *Cùntura* (*Racconti*), il libro più recente di questo singolare cantafavole dei nostri giorni. Legato per radici e cultura al mondo di Verga e a quello di Pirandello e Sciascia, questo poeta sa staccarsi dai modelli canonici per rappresentare il suo angolo di terra secondo una prospettiva insolita, utilizzando la parlata di Cutusù, «quasi ad esemplare l'indicazione tolstojana 'descrivi il tuo linguaggio e sarai universale'» (L. Zinna, «Diverse Lingue», VII, 13, 1994, p. 184). In questa raccolta, la voce narrante organizza e scandisce con sapienza le sue quindici 'favole' in versi liberi, attingendo all'oralità di tempi remoti e disponendo attorno a un immaginario fuoco, nelle veglie, uomini e animali. Questi ultimi rappresentano una natura perseguitata e oppressa dalla presenza quasi sem-

pre violenta dell'uomo, che il narratore fa risaltare sequenza dopo sequenza senza esprimere giudizi, perché i suoi «cùntura» non hanno una morale consolatoria, ma raccontano la vita com'è. Scorrono sotto i nostri occhi le immagini de 'i carcarazzi, le gazze ladre a cui vengono... rubati i piccoli. Vana è la ricerca dell'agreste Cerere bianca e nera, che fruga «nnè tani e ammezzu è rrunzi, / nn'a cassia, nnè ggiummari, / ammatùla nnè bbuca / rintra ô muru / ri petri...» ('nelle tane e in mezzo ai rovi, / nell'acacia, nelle palme nane, / invano nei buchi / dentro il muro / di pietre...'). La dolcezza dello strumento espressivo, con i suoi impasti di suoni, di onomatopée, di musiche cantilenanti, contrasta visibilmente con la crudeltà cui soggiacciono creature indifese e innocenti. Solo a tratti l'armonia antica tra l'uomo e gli animali viene ristabilita da un gesto infantile e fraterno verso i piccoli esseri, come la «vucciardedda», la lucertola, che popolano l'aia («'A nica, letaleta, / cci rririu; e abbuccannu / r'a spada ri so' patri, p'accarizzalla cci allungau / 'a manu»: 'La piccina, lieta, sorrise; e sporgendosi / dalla spalla del padre, / per accarezzarla allungò / la mano', *I vucciardi: Le lucertole*). Al centro del libro s'impone allo stupefatto lettore la storia del maiale (*Cc'erano tutti à mmezzu ri l'ariuni*: 'C'erano tutti nella grande aia') e del suo incontro improvviso con la bellezza: la coda di un pavone, dischiusa a formare un'immensa ruota. Il maiale corre incontro a quella visione caleidoscopica creando sconcerto e paura nell'aia. Poi, tre notti nel suo buco con la porta sprangata, fino alla 'logica' conclusione. E nessuno può dire «s'a 'ntisi / – 'nchiuvatu ô tavulazzu: / cu' ll'occhi sbarrachiatu, / prima ri cannaliari – 'a lama chi azziccuca / r'u coddu cci circava / 'u cori» ('se l'avvertì / – inchiodato al tavolaccio: / con gli occhi sbarrati, / prima di morire – la lama che insistente / dal collo gli cercava / il cuore'). La *pietas* del poeta avvolge sommessamente esistenze e creature della cui sofferenza nemmeno abbiamo la percezione: un riccio solitario e insonne; una volpe, imprigionata con l'inganno dell'amore e impazzita per la disperazione di non poter più «cacciari, / cùrriri, smicciulàrisi / ô ventu chi dda fora / ciuciava» ('cacciare, / correre, arruffarsi / nel vento che li fuori / soffiava'); i passerì di nido catturati – e la loro madre presa a tradimento col vischio – dall'incoscienza crudele di un bambino, che «taliau l'aceddi – tut-

ta / dda cialoma – priatu. 'Ora mi manca sulu / 'u patri' rissi, mentri / firriatu si nni stava / ennu» ('Guardò gli uccelli – tutto / quel trambusto – contento. / 'Ora manca solo / il padre' disse, mentre / girate le spalle / se ne andava'). Il *Canto di un pastore errante dell'Asia*, ricordato da Vincenzo Consolo nella sua prefazione a *Cutusù*, e l'alba annunciata dalla *Puddara*, che spunta sull'ultima pagina dei *Malavoglia*, fanno da sfondo a queste microstorie di creature per le quali, nei confronti di un destino incomprensibile, non sembra esistere alcuna via di fuga.

Anna De Simone

ALBA DONATI, *Non in mio nome*, Genova-Milano, Marietti 1820, 2004, pp. 96, € 8,00.

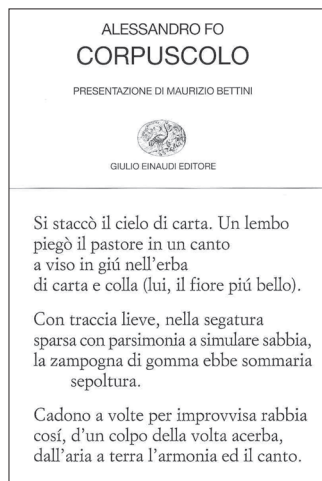
L'autrice di *La repubblica contadina* (1997), riconferma la propria sensibilità civile e umanistica, in quest'opera che sembra nascere da un triplice rifiuto. Rifiuto dell'io poetico unico e individuale, aspirando alla 'polifonia', quell'affresco corale – già sperimentato nella silloge precedente – in cui si intrecciano storie, fatti, testimonianze, memorie. In secondo luogo, rifiuto della poesia come esercizio di stile, rinuncia all'incanto intimistico a favore di una più diretta comunicabilità del tema, di una forma più duttile e al servizio della materia, ora più colloquiale e discorsiva, ora più contratta e drammatica, in cui verso lungo e verso breve si alternano a rendere la libera ma organica varietà del canto, con punte di concentrazione lirica («Dentro l'acqua s'agitava un cumulo d'erica / la bambina veleggiava verso il centro del mare / incontro al suo trasparente amore»). Infine, rinuncia all'ambizione di unità di tempo, azione e luogo, per fondere in nome di un autentico dolore amore che si fa urgenza di pace, diverse epoche e patrie, esperienze vicine e lontane, con il coraggio di 'nominare' innocenti e colpevoli, date, fatti (dagli eccidi nazisti al G8 di Genova, alla tragedia del Vajont, al crollo della scuola di san Giuliano di Puglia). E si chiede pubblicamente scusa per i nomi non detti («per tutti quelli qui non nominati / è mia grandissima colpa»), a ribadire l'intento di una poesia che non limiti il suo 'impegno' a menzionare tragedie e morti, ma che vuol far vivere, 'suscitare' le voci, dare un nome e ricreare un volto ad ognuna. La pace tanto attesa è questa aspirazione a uno

spazio-tempo dilatati, per ridisegnare una geografia senza confini, che parli di noi migranti, di noi in attesa ed esposti al divenire. «L'atlante dei potenti è saltato, / tocca a noi cercare la geografia più giusta, / la vulnerabile carta degli umani». Luogo di sincretistica unione diventa l'acqua, da simbolo sacro a simbolo storico, quell'acqua dove trovarono la morte in anni e luoghi diversi gli adolescenti Valerio (1944) e Giulia (1996): i due corpi si uniscono idealmente in un incontro di pietà e di testimonianza, in quella Portovenere (il cui nucleo era già presente nel libro del 1997) più adatta a conservare l'animo puro dei bambini in attesa del compleanno che una asettica e fredda pietra tombale. Acqua che, paradossalmente, da elemento che tutto fa scorrere diventa monito che resta, culminante in una preghiera al «Signore delle acque e delle paludi, / Signore della melma e della paura...». A queste due riproposte si mescolano altre voci: ecco il «cerchio rosso» dei bambini sterminati dai medici nazisti, in nome di una sanità e di una civiltà superiore, 'segreto' rivelato nella dura evidenza di un male che «si propaga come un temporale», mentre il bene «per percorrere la via all'indietro impiega un altro secolo...». Polifonia è anche, nella terza più attuale sezione, voce di un mischiarsi di generazioni, collettiva esperienza di genitori 'non tradizionali', di famiglie non vincolate, e di figli da salvare, che, eredi di memorie e di volti, dovranno scegliere se essere migliori o peggiori prima che altri scelgano per loro. Nell'ottica di cantare il «santo della vita normale», forse davvero la storia non è che il tempo «in cui mia madre ha vissuto prima di me», come da citazione di Roland Barthes. Così, se talvolta sembra riemergere proprio l'io autobiografico, si mira pur sempre alla funzione pubblica del dichiarare che anche la letteratura è voce/medium, denuncia di intenti, che si dibatte tra libro e tv, autori odiati e preferiti (c'è anche una poesia-listone di consigliati e sconsigliati, nomi-e-cognomi) e il carretto del fiorentino venditore ambulante di volumi usati (o dimenticati) «a pochi euro». Può lasciare perplessi la mancanza apparente di un nesso logico/causale tra le tre sezioni del libro, se si presume che vi possa essere una risposta unica. Ma è una prerogativa della poesia-seme mirare, più che a convincere o soddisfare ad una prima lettura, ad essere incamerata secondo una ricercata poetica del dono, quei doni di sé che si scambiano, sugge-

risce Alba Donati, come i vestiti, di generazione in generazione e di paese in paese, di pacco in pacco; o come le parole, che passano di bocca in bocca, tendendosi «come elastici nelle mani dei bambini» e sono di tutti. È così che questa poesia, da rimasticare, dal contenuto non facile perché a rischio di essere equivocato come troppo 'facile', può essere trasmessa e sopravvivere oltre l'occasione pacifista di un «NOT IN MY NAME» a caratteri cubitali, e tornare nel tempo a riesplodere come voce che macina dentro, e si ribella.

Caterina Bigazzi

ALESSANDRO FO, **Corpuscolo**, presentazione di Maurizio Bettini, Torino, Einaudi, 2004, pp. XII + 134, € 11,80.



Dapprima antologia della passata produzione, infine silloge di stravaganti, *Corpuscolo* sembra derivare il titolo dal carattere non unitario di un libro a struttura complessa: preceduto da un'affettuosa presentazione di Bettini, seguito da un fondamentale appunto dell'autore, e incorciato fra una poesia di prologo e tre di congedo, esso è infatti diviso in tre parti, a loro volta composite. La prima consta di due raccolte, 15 componimenti per *Le cose parlano* (1987) e 11 per *Il giallo e il blu* (1990); la seconda è interamente occupata dalle 11 *Bucoliche* (al telescopio) del 1996, fra cui una prosa esplicativa; la terza, più complicata, divisa fra *Bozze e bizzarrie* (Due di bozze e sei di Bizzarrie) e *Album di progetti*, contenente appunto una serie di raccolte in embrione: i dieci pezzi narrativi di *Donna in una patata* (1992), gli altrettanti, ma sciolti, di *Donne in corriera* (1992-1999), gli otto, di

nuovo legati, di *Carta da balene* (1999), i tre de *Le scarpe di Emma* (2000) e infine gli otto di *Libro d'oro* (2004). Il corpuscolo è tuttavia forse anche quello dei semplici oggetti che, sotto luce diversa, innescano la scrittura: non solo i libri, un lume ad olio, dei pupazzetti di gomma, una stecca di cioccolata, una scatola di biscotti, della prima raccolta, relitti *leziosi* di passati più o meno remoti e cose «che escano al mondo rabbuffate e scontrose» o costituiscono il bell'*Equipaggiamento di un cavaliere virgiliano* («l'ombra era quella di un cavaliere / con la cartella, / e, per lancia, l'ombrello»), ma anche gli *eteroclitici oggetti scompagnati* dal maggiore dinamismo delle ultime, passando per il microcosmo del presepe nella seconda parte. Un materiale anche linguisticamente prosastico, il cui innalzamento poetico è affidato non alla preziosità del lessico (se si eccettua il catalogo zoologico di una 'bucolica'), che solo nella terza parte sembra risentire negli astratti (*afrore, professo*) di una nuova spiritualità, quanto intanto all'accumulazione nominale e aggettivale retoricamente disposta in ditologie e sintagmi trimembri, magari col polisindeto ad attenuarne la classicità. Più che di una serie di accensioni, tuttavia, si tratta di un *commento* ad occasioni che sono testuali in un certo senso anche quando appaiono esistenziali («il commento residuo d'un poema / perennemente disperso», per dirla con una poesia di Magrelli cara all'autore), e via via sempre più chiaramente cresciuto a ridosso di testi allusi quando non direttamente convocati, si tratti di classici (da Orazio alle *Bucoliche*, dalle preghiere cristiane a Edipo) o di moderni più o meno noti (da Flaiano a poeti come Antonio Pane e Tiziano Rosi), a cui Fo presta addirittura la voce narrante in ricostruzioni *à la manière de* («parla Garboli», «parla Giorgio Strehler») quasi a compensare, in un dialogo asimmetrico, le numerose apostrofi agli interlocutori della propria memoria. Né gli ipotesti sono necessariamente scritti, ma anche orali (le dichiarazioni della Archibugi in TV) o visivi (la *Cartolina* di Katharina Botzaris), magari mimati (*Partenza di ali con cartelli*) in una poesia che tende a farsi, secondo modelli alessandrini, carne figurata. Ne discende comunque un dettato 'secondo' e stratificato, una poesia-matrioska in cui il testo vero e proprio si dispone intorno al suo pre-testo includendolo materialmente (non solo in esergo o in calce) o ne appare silenziosamen-

te circondato in un *continuum* senza soglie (esordi in *medias res* senza maiuscole, *explicit* grammaticalmente sospesi); ma anche una più pervasiva tendenza parentetica, a spezzare, à l'aide di iperbati e soprattutto *enjambements* (che lasciano in 'esponente' preposizioni anche semplici, articoli e congiunzioni), i sintagmi («Eppure anche fra quelle luci amare / senza (se non di / fantasia) consistenza») e a obbligare i versi, sovente dislocati, a ricomporsi su più linee, in un movimento che sembra avere il suo corrispettivo nelle immagini del *vortice*, del *mulinello*, della *scala a chiocciola* affioranti nella terza parte. Allusività e centralità della *dispositio* si riverberano d'altronde anche su altri piani: quello metrico, in cui misure varie, classiche anche solo tendenzialmente, talora costanti, spesso disperse soprattutto fra versi lunghi, si dispongono, specie nella prima parte, a mimare forme chiuse per lo più liberamente interpretate (la sestina, il sonetto anche rinterzato, il madrigale, forse anche la ballata) o almeno quelle che sembrano loro porzioni; e ancor più chiaramente quello rimico, la cui insorgenza, spesso ostentatamente non ricercata (con evidenza di rime facili se non grammaticali), assume sì talora l'aspetto dimesso delle assonanze e delle rime interne (qua e là promesse al mezzo), ma sovente anche il tono *naïf* delle baciato e delle alterne, mentre l'identità tende ad estendersi all'intero lemma e ad assumere la forma dell'*equivocatio* o della parola-rima, di cui sono espressioni massime la sestina regolare *El portava i scarp del tenis*, preceduta dalla 'prova' eterodossa di *Biciclette a San Vito* (ambidue ne *Le cose parlano*), con una tendenza che tuttavia sopravvive nelle rime inclusive delle ultime raccolte, ma che sintomaticamente sembra eludere il piano puramente fonetico delle ricche. Il complesso contribuisce a segnalare come l'emergenza di una vena ritmica e musicale, se non ludica, sia trattenuta, per non dire soffocata, dall'atmosfera malinconica di una poesia irrimediabilmente riflessa, senza slanci che non siano «amore d'altro amore», i cui esiti migliori si verificano forse dove la stratificazione si condensa nell'uso accorto di una metaforica felice («la vena rilevata, / azzurra, lungo il collo, / vegetale teso a una corolla / di luce nell'ovale»), corre i rischi dei toni profetici e sentenziosi di futuri e imperativi («Anche la mia corte rifiutata / non resterà arenata nell'inutile. / La mia ricerca pura sarà

amata / anche da te, mostruoso desiderio, /...»), o si distende nelle serie narrative in cui la condizione 'postuma' dell'io si dimensiona anche ironicamente al cospetto di epiche maggiori, Achab, i miti greci o la liturgia cristiana: «Fu allora che alzai lo sguardo. / E apprezzo questo silenzio che non si turba / di parole, né lamenti, né preghiere. / E la dimenticanza che non disturba fiori / perché velino un resto coi profumi. / Amo la dissolvenza, / di me, della mia scia, di tutti quelli / che, annacquiati affetto e gratitudine, / potranno fare senza / di me, serenamente» (*della nostra morte*).

Attilio Motta

FRANCESCO GIUSTI, **A un passo da Cézanne**, Pescara, Edizioni Tracce – Fondazione Caripe, 2004, prefazione di Ubaldo Giacomucci, postfazione di Elio Grasso, pp. 69, € 9,00.

Negli immediati dintorni di Cézanne, la copia dal vero realizzata dal giovane autore (L'Aquila, n. 1984) mantiene un forte legame 'progettuale' rispetto al presumibile disegno originale delle cose («il vero è un'utopia circostanziata»), spinto perfino al *pathos* occasionale di vere e proprie strategie di estenuazione: «dobbiamo imparare anche a difendere la nave che affonda con lo sguardo, ritardare anche di un solo istante il suo sparire tra le onde o accelerarlo. Imparare a morire come se l'avessimo già visto, con un intimo realismo creaturale». Sul piano dell'esperienza – cioè di quanto di esperienza entra nella frase – tale disponibilità si traduce in (a volte ancora un po' ovvie) arcature montaliane: è una disponibilità continua alla modulazione della frase lunga: «pensarti ferma o chiusa in un coro di passanti / mentre impari che è il tempo ad insegnarti / a dimenticare»; al meglio quando estendibile per parabole elastiche: «Sento quasi spento / quel celebre ritardo di concerto / e l'ampio giro del biglietto d'autobus / timbrato chiuso nel ristretto orizzonte / tipografico...». La migliore descrizione di questa ambientazione stilistica la dà comunque Giusti da se stesso: «C'è veemenza nei movimenti lenti». Ma copiare dal vero non lontano da Cézanne significa tentare di comprimere questa acuta sensibilità in costruttivismo, geometria, dissolvimento della spinta *confessional* in rifrazioni che sembrano enigmi e sono invece le allusività del vecchio metodo

mitico, quello di Eliot e di Pound. La forma più congeniale diviene quella della costruzione poematica (al meglio nel compatto dittico 1922/2002) di stampo nettamente modernista (nulla cambiano sporadici aggiornamenti *post*-). L'arsenale dunque delle persone e figure simboliche: la «cartomante per nostalgia» (madame *Sostratis*?), «Hermes psicopompo ti ha abbandonato / all'ombra di un altro cabernet / solo in parte modernista / come una donna di quadri / su un tavolo da biliardo»; la sfilata di autori e personaggi: Kafka, Borges, Eliot, la Bovary, Flaubert; il racconto del quotidiano nei termini di un racconto mitico: «Una vacanza / tra gli antichi borghi della Linguadoca / in barca lungo l'ultimo tratto del canal du Midi: / il molo è affollato d'uomini che cercano / l'arte nelle brioches, anche la cruna dell'ago / è un errore filologico figuriamoci il tuo nome / col fumo che confonde, il fumo che risale / dall'acqua che s'approssima alle rive», con sosta «ad ogni mitica fermata d'autobus», o in gita per luoghi letterari «nella casetta ai margini di Grasmere» (nel Lake District). C'è comunque nell'insistita consapevolezza dell'andare per sentieri battuti: «anche qui / vedo un centurione calcare / le mie impronte», magari a rischio di scivoloni in scoperte epifanie: «possiamo cogliere solo annunci / le rivelazioni sono inaccettabili», una bella misura nel mantenere il distacco, una distanza di sicurezza evocativa: «ci dovrebbe essere un coro bizantino / dietro quelle tessere dorate», «un'Atene edulcorata, Roma / bravissima a nascondere / senza nascondersi», tale da meritare all'autore oltre alla menzione, un'opzione di conferma per il seguito del suo lavoro.

Fabio Zinelli

ANDREA INGLESE, **Bilico**, Napoli, Edizioni d'if 2004, pp. 28, € 3,50.

Libro inscritto nel segno dell'equilibrio precario, dell'incertezza, e del dubbio programmatico, *Bilico* di Andrea Inglese appare in realtà come una silloge tersa in cui il dettato poetico ha spigoli vivi. Le immagini si susseguono piane e inesorabili, lo sfasamento esistenziale di cui il libro è quasi delatore sembra affidato soprattutto alla connessione breve, sincopata delle immagini, e a certe loro distopie, a certi tagli netti quanto obliqui. Il bilico è anche un cardine; è piano inclinato ma anche perno su cui ruota una porta, una fi-

nestra, uno sportello, o su cui si aggan-
ciano i piatti della bilancia. Proprio que-
sta *ambiguitas* leggibile sulla soglia del
testo – precarietà d'equilibrio e fulcro di
movimento e di misura – percorre strut-
turalmente l'intera raccolta. Il suo perno
è nella datità del reale, il suo rischioso
scivolamento è nella percezione, nella
lettura di quella datità. L'inquietudine
monta quasi di soppiatto, in *Bilico*, quasi
inavvertita, a guardarsi lentamente intor-
no. E a scoprire, intorno, non l'unico ma
i molti anelli che non tengono, le smaglia-
ture che si aprono in silenzio, i nodi che
s'allentano. Una prima versione mai pub-
blicata, diversamente articolata e com-
prendente anche testi che in questa licen-
ziata non compaiono, si intitolava *Dintorni
maligni* ed era distinta in due sezioni, *In
bilico* e *Molestie di passaggio*. Vi domi-
nava la stessa consapevolezza di disagio
che emerge oggi dalle poesie di *Bilico*. La
quotidianità è notomizzata, i gesti che ne
condensano il carattere precario, quando
non maligno, sono scelti con misura, em-
blematici nella loro schietta, comune
esemplarità. C'è una disperante pulizia,
nei versi di Andrea Inglese, una lingua
decantata ed esatta, che procede, priva di
aloni, «a rasoiare brevi», e un passo me-
trico scandito su un respiro calibrato, un
tono mai urlato. In questa poesia perbene
i gesti perbene non appaiono tali. Le mi-
nute occorrenze del quotidiano sono quelle
che slogano l'esistenza, che la mostrano
nella sua inerte vacuità, nel suo spiazzan-
te catalogo di oggetti scompaginati, di
«corpi opachi, / malfermi». *Il problema
della vita*, la «coltre di preoccupazioni»
che ci impedisce di «vederci chiaro», ac-
quista trasparentissima evidenza sia nel
novero di *realia* pericolosi o fastidiosi –
«Ci sono cani in giro senza museruole /
che possono farti a brandelli un polpac-
cio. / Ci sono idraulici che ti scassano il
pavimento, / e poi spariscono. C'è il cal-
do / che ti fa sudare proprio dietro la nuca»
– sia nel disincanto di incertezze sostan-
ziali – «A quest'ora non sai neppure / dove
lei sia esattamente / e con chi dorma sta-
sera» – sia, infine, nella valenza allegori-
ca di una fuga – «A forza di vedere poli-
zieschi / mi convinco che il vero proble-
ma della vita / sta nel sopravvivere ad un
inseguitore / armato. Bisogna riuscire a
seminarlo, / senza esitazione / sulla scala
antincendio. E mai / voltarsi indietro. / Mai
osservare / le crepe di vernice sul corri-
mano». Questo è proprio ciò che Inglese
disattende: egli si ferma a guardare le crepe

di vernice sul corrimano. E tutto perde e
acquista senso. L'unico senso possibile:
quello della precarietà. Del turbamento.
L'esterno è allora «il regno tetro della
necessità». E dunque l'inseguitore arma-
to gli è addosso. E così il perturbante che
emerge dagli oggetti più usuali e noti,
dalla familiarità con gli spazi abitati e con
le persone che vi coabitano. L'ultimissi-
ma raccolta di Andrea Inglese, un *e-book*
per le Edizioni Biagio Cepollaro
(www.cepollaro.it 2005), è propriamente
intitolata *L'indomestico*. Raccolta anco-
rata ad un presente «sfiammato», come è
quello descritto nell'*Inventario dei giovani*
che sono tanto cari agli dei da morire su-
bito, da schiantarsi contro il sistema, «con-
tro il muro, in gloria / di lamiere». Rac-
colta che soffre di una sempre più asfis-
sante oppressione, come è quella che rac-
corcia «a sproposito» i metri quadri casa-
linghi nella poesia *I limoni*, titolo monta-
liano quant'altri mai eppure niente affat-
to 'scrosciante', niente affatto solare, ma
scaraventato nell'orbita vuota, piena di
inquietudine dell'oggetto *perturbante* in
termini freudiani: i limoni «nel piatto af-
gano, / pronti a cader fuori. Deformi, /
grandi come patate» spremuti perché il
loro succo fa bene alla salute, e vinti, ar-
resi coi «vani» delle loro bucce di fronte
al soggetto poetico che guarda «il loro
piccolo vuoto / negli occhi».

Cecilia Bello Minciocchi

ROSARIA LO RUSSO, **Lo Dittatore
Amore. Melologhi**, Milano, Effigie 2004,
'Stellefilanti 1', con uno scritto di Marco
Berisso, pp. 86 + CD, € 15,00.

Si potrebbe iniziare dal CD prima che
dal libro. La cosa più notevole è che il
disco contiene, oltre alla gustosa esecu-
zione di *Musa a me stessa*, corrisponden-
te alla prima sezione di quanto è stam-
pato (certo, con in più il materializzarsi del-
le voci, degli inserti rossiniani e stornelli
del folclore toscano), una composizione
dal titolo *Nastro* – un *tape* non molto
beckettiano ma *collage* «di brani poetici
e non tratti dal Canzoniere di Gaspara
Stampa, da Dino Campana e dalla beata
Angela da Foligno». Lettura poetica gra-
vida dei propri antecedenti (Carmelo
Bene, Piera degli Esposti), intento del
centone, un cui orizzonte di manovra plu-
sibile è negli *Epigrammi ferraresi* di Pa-
gliarani, è di realizzare una lunga stringa
di scrittura vocale, dove, tra accordi di

organo, la voce diviene corpo eucaristico
della tradizione (accidenti mistici sono il
lessico di recupero, gli accenti a nudo, pura
spinta della colonna d'aria). La stuzziche-
vole *mania* vellicatoria del verso sembra
realmente 'possedere' chi qui recita-scri-
ve, l'«indiatà speciale», così che il rifles-
so di omaggiare ancora una volta la mac-
china estetico-menadica (se mai c'è sta-
ta), l'io-scenico-femminile stratosferico,
la baccante col microfono, è destinato a
un misero *flop*. Qui «in maschera», e stia-
mo parlando ormai anche del libro, c'è
soltanto la voce. Il *falset*, non è una
novità nella poesia di Rosaria Lo Russo,
artificio 'debole' dei cantanti, promosso
dai poeti a contraffare il codice quando gli
scappa. Soprattutto è da notare che è lo
scritto più che il recitato ad ammettere tutti
i trucchi, non solo i più complessi: il neo-
metrico (la *collana*, «piuttosto una cavez-
za, una gorgiera», di sonetti), il poemati-
co (il *Trittico figurativo* il cui primo pez-
zo è nientemeno che le *Grazie*), il madri-
galistico (o giù di lì, come la parodia rin-
forzata di «Sempre caro mi fu stare qui
chiusa / e questo speco ch'è camera oscu-
ra» etc.), ma anche meno gloriosi «eser-
cizi gassmaniani di respirazione per im-
posto verbale». E insieme con questi, en-
trano in forza gli espedienti guitti, l'uso
del vernacolo, rumori, lingueacce, *jingles*
di un futurismo vecchio come le sorelle
Materassi: infanzia dell'arte e 'pòlema-
lalia' della donna, condannata alla terra dei
Padri (sono un magico viatico le parole
misteriosissime, amuleti scacciapericoli,
della nonna calabrese), all'attacco dei
medesimi (di quello vero, psicanalista al-
l'ombra del padre-Freud, e il padre Dan-
te, il padre Foscolo, il padre Carducci). In
fondo ad ogni de-formazione ci sono gli
inseguimenti, secondo umore, della voce
chiamata a gestirsi in relazione alla dop-
pia natura dello scritto («Col mito plato-
nico della scrittura, ci pensi che figura?»),
abbandono ai codici e abbandono della
fiducia nei medesimi. A questo punto,
nella circolarità della procedura di satu-
razione, o non ci sono più citazioni o ci
sono perché la voce, nella poesia, è dap-
pertutto. Così è nella tautologia dei mi-
stici, l'erotico-retorica di Dio. Rimane
attorno a quella, salda l'unità della fun-
zione-soggetto, per cui si ricorre volentieri
all'immagine trovata da Marco Berisso nel
saggio che accompagna il volume. Dice
Berisso, citando Hermann Broch, che
l'immergersi a capofitto nel *Kitsch* per-
mette di «trovare un compromesso tra la

propria puritana e ascetica concezione dell'arte e il proprio amore per la decorazione», perché «la dea della bellezza artistica è la dea del kitsch». E quindi, perché è la voce che ha deciso di prendere la penna: «sarà anche D'Annunzio, quello della Lo Russo [...] però D'Annunzio scritto dalla Duse». Tutto qui, e siamo nel cuore stesso del meccanismo. Sembrava barocco, nella pienissima ostensibilità della scrittura, ed era, a suo modo, classicismo (a parte ultimi sbuffi rococò). *Lo Dittatore amore*, grande burattinaio del *poetico stilnobbista*, ancora annoda e spira, come nella nostalgica gotica di *L'adorazione dei Magi*, davanti all'affresco di Gentile: «[...] Grossi cavalli testicoluti montati da cieche madonne godeane / E vecchi fiorentini lividi e olivastri e arcighe parapissere ciane / Quello che mi fa più male è non avermi conosciuto di persona / In persona in costume storico tra tonitruanti grancasse smarimettendo / In scena un afflore di sacro lungo la strada del mio lungo addio [...]». Sembra una parabola di come dovevano perdersi, in margine alla tradizione, le prime illusioni stilistiche e poi quelle, più tenaci, sul nesso poesia/vita. Espulse queste, è praticamente impossibile, ripetendo, ripetersi. L'ultimo *melologo* in ordine di composizione è nel libro il primo: convivono la nota figura dell'autrice in scena, *sfinitissima* egeria di se stessa, viso biaccato etc. «a cavalcioni di una sedia come l'Angelo Azzurro» etc., di fronte a un pubblico di «Padri spaparanzati nei primi ordini dei Predicatori [...] tardivamente pentitasi, che anche lei fu a lungo connivente degli avventori» e alcune possibili reincarnazioni tra cui la straordinaria evocazione della badessa del parmense monastero di San Paolo, committente di un arcano ciclo correggesco (al visitatore, in raccoglimento, ficcano tra le mani uno 'spiegone' con le teorie di Longhi e di Panofski): «o come quell'altra signora, / Giovanna Piacenza / che c'aveva la stessa credenza // – Hi hi, suorine New Age! // – Fui io proprio io – io fui proprio io nella stanza di Giovanna accanto al caminetto accovacciata / (Abbadessa Diana) / – hho hho hho hho Abbadessa Diana!» (nell'angolo, la querula vicina «qual goffa sibilla vecchina»). La badessa «... mimò le sue gesta mondano-diplomatiche su quelle mitologiche della famosa dea del Femminismo» (Diana). Chissà se Lo Russo conosce lo scritto del drammaturgo berlinese Heiner Müller che negli arcani piedoni senza corpo dipinti

dall'Araldi nella seconda contigua stanza della badessa, vedeva, con sinapsi classicista brechtiana, i poveri piedi piagati di Wozzek. Ma i piedi ai Padri e alle vittime dei Padri; qui invece, la voce-poetessa, appagata di sinapsi, di accelerazioni in arsi, nel pensiero del libro a venire, riposa: «Nella magnifica sua stanza ho provato un godimento estetico senza pari».

Fabio Zinelli

DANIELE PICCINI, *Terra dei voti*, Milano, Crocetti 2003, pp. 111, € 12,00.

Le otto sezioni di cui si compone *Terra dei voti*, la prima raccolta organica di Daniele Piccini, sono improntate a una sofferta coesione di nuclei ispirativi. Lo svariare di occasioni e di pronuncia concorre a garantire al singolo testo un'inne-gabile specificità individuale, eppure, forzando speciosamente i dislivelli tonali e tematici, quasi ogni poesia potrebbe venire assunta come linea d'intarsio di una dissimulata forma poematica. Il poema della fedeltà e del disincanto, diremmo allora un po' enfaticamente, che Piccini dedica a un passato di pienezza vitale estinta quando, come suole, la condanna della maturità (una «stralunata maturità») è caduta a ingrigire irrimediabilmente il profilo della reale. E che il vero abbia i suoi diletti è un corollario che, lungi dal galvanizzare, strazia lo slancio verso il recupero delle atmosfere dell'infanzia e dell'adolescenza. La consapevolezza del presente è ormai incommutabile con la felice incoscienza perduta: sapendo, non si può non sapere, e la mano tesa già sospetta il niente che stringerà. Come si sarà capito, l'archetipo leopardiano funziona con cogente energia, e tracce testuali consistenti ne testimoniano la forza di attrazione, al di là del piano concettuale, anche nella disposizione delle immagini. Tuttavia, con l'intento di fornire qualche appoggio sulle fonti di questa lirica, sarà utile riferirsi a vicende di più immediata verificabilità timbrica: in primo luogo quella del Luzi di mezzo (per precisare, punteremo sull'autore di *Onore del vero*), che offre spunti d'ambiente – e non solo – molto pronunciati; la stagione più sfiduciata e matura di Parronchi, aperta a una fede problematica; la dizione ferma, dagli accenti definitivi, e l'appropriatezza di lessico di Cardarelli; la scabra ricerca del «segno» di Montale. Nomi, a cui molti altri potrebbero essere affiancati, che ser-

vono appena a suggerire il terreno culturale su cui s'innesta la poesia di Piccini, tematicamente ambiziosa, intimista ma con balenanti aperture sul mondo (spesso inteso, amaramente, in senso giovanneo), pertinacemente comunicativa. Abbiamo alluso a una coesione di motivi che sembra quasi tracciare il diagramma di un dissimulato poema. Dobbiamo aggiungere che se il disegno generale permette una tale lettura, è riduttivo collocare interamente *Terra dei voti* sotto le insegne dell'assiduità rammemorante e dell'acerba disillusione. Si commetterebbe l'arbitrio di trascurare un filone vitalissimo come quello amoroso, che pur intrecciandosi spesso con i due principali (amore come pulsante giovinezza emotiva e amore come severo inganno), mantiene un rilievo autonomo e fertile. E poi il diffuso pessimismo – che detta conclusioni come questa: «Non è un bel posto / nuovi nati a venire, / (...) / il cielo non esiste, gli occhi sono / ancora interni, inermi, / disegnano terrestri figure / del non andare, del buio restare» –, lo stesso pessimismo conosce la via di fuga verticale, l'ipotesi divina: «Che cosa ti tiene su / che non è l'acqua e non è ardore o niente / di nominato nel tempo, / se non una tenacia. Io non lo so che cosa, mentre chiedo al Padrone / della storia di darmi ancora fuoco / per scoprire la prossima venuta / oltre il nido caduto giù, divelto». Si tratta di un cristianesimo che non ha niente di consolatorio; l'intuizione d'un ente superiore viene il più delle volte associata a un tormento d'inadeguatezza: «Non avessi impazienza, non avessi, / la sentirei la compagnia di Dio / in quest'attimo stesso». Di nuovo, i momentanei scoraggiamenti del credente si mescolano con le amarezze dell'uomo, con una memoria accanita e con una un'attitudine mentale che non riesce a sottrarsi all'attonita meraviglia della transitorietà: tempo che scorre e danneggia, sul fondale di una *terra dei voti* popolata di presenze quasi inghiottite dall'indistinto e di assenze che non smettono di tenersi alla luce.

Paolo Maccari

ROSA PIERNO, *Arte da camera*, Napoli, Edizioni d'if 2004, pp. 32, € 3,50.

Trentacinque lasse prosastiche di lunghezza variabile tra le quattro e la quaranta righe in cui vengono descritte e variate le effusioni di due amanti chiusi in

una stanza compongono il nuovo libro di Rosa Pierno, *Arte da camera*. Il luogo è quello, circoscritto e topico, del rapporto amoroso e della natura fantasmatica del desiderio, temi e assunti privilegiati dell'intera storia della poesia romanza. Chi si fermasse a questo aspetto, tuttavia, pur centrando in pieno il cuore del libro, non ne coglierebbe il procedimento, la sua natura insieme tecnica e viscerale, che si basa in particolare sull'esaltazione del rapporto intersemiotico. Convocando pittura e musica, l'autrice procede infatti a fissare – come in dei brevi filmini più che vagamente voyeuristici – l'amplesso della coppia ricostruendone i movimenti che vengono ricomposti come in uno spartito. Ne vengono fuori delle immagini allusive di suoni, i quali, come in una pellicola senza sonoro – un vecchio super-8, mettiamo, o gli esercizi cinematografici warholiani –, devono essere restituiti dal lettore. Un sistema di eccitazione sensoriale, dunque, ma rigorosamente sottoposto al controllo razionale, come in quei famosi esperimenti che Paul Klee faceva su se stesso per cogliere gli spostamenti realizzati dall'occhio nel percorrere un foglio su cui si era tracciato un tale o tal altro disegno. Allo stesso modo qui una serie percettiva porta alla configurazione di uno schema concettuale; il *datum* conduce a una griglia figurale; la variazione dei dati, tendenzialmente conferma quella griglia. Se ciò fa pensare a un impianto fenomenologico, è certo che il sistema della variazione – in base alla quale la scena d'amore è ripetuta e variata in ogni lassa passandola al filtro ora dell'analogia ritmico-musicale, ora dell'analogia cromatico-visiva – tende a cancellare la figuratività e così ricavare dalla descrizione un sistema di rapporti, un fascio di forze riducibili a funzioni. Prendiamo un breve esempio dall'incipit di *Canto figurato*: «I corpi sinuosi si avvicinano, accordando i loro suoni. Accordi di primo letto recano varietà nella condotta del basso e di conseguenza anche delle altre membra. Rime bacciate si avvicinano con lo stesso ritmo di una pioggia insistente nel pineto». Qui, il ludico riferimento intertestuale a D'Annunzio vale come breve sigla dell'erotismo facile di una scena di sesso tra sconosciuti; l'intendersi dei corpi nel primo avvicinarsi e la pulsione genitale che ne consegue battono il tempo dell'attrazione, che si viene ritmando sulla compulsività iterata delle «rime bacciate», cioè ravvicinate (ma qui s'intenderà anche pro-

prio il bacio: le due parti terminali uguali, le bocche, accostate). Da questa situazione iniziale si arriva in un breve giro di frasi all'«unica perfetta consonanza» dell'amplesso felicemente riuscito. Ebbene, proprio l'evidenza e l'esplicitezza che caratterizzano la descrizione allegorica nel suo complesso potenziano quella compulsività oculare che andrà articolata nel suo risvolto psicologico, il voyeurismo, e nel suo risvolto estetico, la riduzione a pura forma. Il lettore è insomma indotto a sbirciare in una 'camera' e ad assistere alla scena che vi si realizza; nello stesso tempo, egli organizza per mezzo dell'arte una serie di atti ed eventi, che riduce a puri schemi. In questa operazione egli è però costretto a ripetere l'evento, diventa cioè, per il tipico mimetismo psicologico e motorio che l'arte – qualunque arte – induce nel fruitore, attore di quella scena. La pulsione scopica, attraverso l'organizzazione formale dei brevi testi di Pierno, costringe insomma il lettore a innervare nella propria sensibilità corporea quanto si viene scoprendo innanzi alla sua 'camera' mentale; il lettore diventa infine attore, operatore mimetico. Ed è così che il rapporto intersemiotico, il sistema sinestesico-allegorico, l'impianto nel complesso fenomenologico, gli elementi insomma portanti su cui si basa la poesia di Rosa Pierno, rinunciando a ogni ipotesi narrativa, a ogni costruzione d'identità fittizie, riducendo al nocciolo l'esperienza sensibile, ne ricavano una 'macchina influenzante', per riprendere il celebre concetto di Tausk, che trasforma noi lettori in attori-protagonisti coatti.

Giancarlo Alfano

EMILIO RENTOCCHINI, *Giorni in prova*, Roma, Donzelli 2005, pp. 107, € 11,00.

Letteralmente a un «Corpo a corpo» (titolo della prima delle quattro sezioni del libro), non già fra prosa e poesia semplicemente, ma fra prosa in italiano e poesia in dialetto sassolese sembra dar vita *Giorni in prova* di Emilio Rentocchini, opera di fronte alla quale è difficile, a un primo impatto, sapersi decidere per la lettura in forma di un testo di poesia intervallato da racconti brevi, piuttosto che per un testo di novelle alternato da componimenti poetici. Invece, il 'corpo a corpo' non ha né vinti né vincitori, non è neanche uno scontro, e neppure un confronto fra due gene-

ri linguistici e stilistici, i quali, viceversa, viaggiano su due binari paralleli e indipendenti, perfettamente autonomi, che convergono a creare, ciascuno con le proprie modulazioni, una struttura d'insieme compatta e coerente. Storie sintetiche, folgoranti come cortometraggi cinematografici – solo talvolta oltrepassano di qualche riga la lunghezza di una pagina – dalle trame definite e dai finali precisamente compiuti e spesso disorientanti, comunque mai scontati, vanno a curiosare in particolari della vita degli altri – forse *nei sogni degli altri* direbbe Claudio Lolli – dentro esistenze esaurite o in via di esaurimento, oppure ai margini: quella, ad esempio, di un ex promotore finanziario divenuto *clochard* per debiti di gioco, che vagabonda assieme alla madre («una grande insegnante [...] Come mamma però ha sbagliato tutto»), alla quale è legato da un complicato rapporto affettivo, morboso e frustrato, fino alla morte di lei («Come avrei fatto senza quell'odore in cui s'era crogiolata la mia pigrizia, che lei chiamava tenerezza, e teneva come una perla rara tutta per sé»). Sono anche storie di esistenze comuni, con alcuni spunti autobiografici, nei cui ingranaggi qualcosa si è comunque incrinato, o è andato fuori sincronia, o si è perduto per sempre. Giustapposte ai racconti stanno le ottave scritte nel particolare dialetto emiliano di Sassuolo, le quali fungono da scenografia, da ambientazione, da 'atmosfera'. «La vétta in linea d'aria l'an sa 'd gnint / perché la mort l'as dev tuchèr se no / adio speranza in fènda al labirint, / ma al fiè de ste tramont do 't pèins, ve' mo', / dre a dèr da bèvr ai fiòur apèina a vint / chilòmeter da chè mèintr al falò / al sghèssa in nòt, l'è apnea, profonditè / d'acqua in la tèra, forza ed gravitè»: endecasillabi tronchi, i versi, come un compianto, stanno vicino al figlio errabondo che ha perso la madre: «La vita in linea d'aria non sa di niente / perché la morte ci deve toccare se no / addio speranza in fondo al labirinto, / ma il fiato del tramonto in cui ti penso / che dai da bere ai fiori appena a venti / chilometri da qui mentre il falò / sgocciola nella notte, è apnea, profondità / di acque nella terra, forza di gravità». In questo libro l'utilizzo del dialetto e il rispetto rigoroso di rima e metro all'interno dell'ottava rendono le poesie qualcosa di simile e a mezza via fra l'intermezzo musicale, con movimenti che di volta in volta hanno toni più o meno drammatici, allegri, andanti, scherzosi, venati di ironia, e il rantolo di

una voce interiore autoriflessiva e sfasata rispetto al contesto. C'è un mondo complesso, multiforme abitato da esistenze altrettanto diverse fra loro, ciascuna un universo a sé, non all'altro capo della terra, magari a pochi metri di distanza l'una dall'altra; è fatica cogliere di esse qualche attimo privato, raffigurare qualche momento di queste vite, soprattutto di quelle più nascoste e isolate. È un filo sottile a tenere unite lirica e narrativa, sottile come «l'elàstigh di mudànt», vale a dire 'l'elastico degli slip', quando «at fa un silàch / vintà d'autùn dintòrna a la buséa / con l'alfabét dla piòmma sòvra al spach / ch'la presta al vód la léngua dla marea» («ti lascia un segno / un ventaglio d'autunno attorno alla bugia / con l'alfabeto della piuma sopra lo spacco / che presta al vuoto la lingua della marea») e il segno di quell'elastico forma un solco, ossia ciò che resta poeticamente di un amplesso notturno percepito nel disagio e nella stanchezza di una coppia tormentata mentre vive l'atto come un «cedimento sempre più sterile (ancora più, previsto)» che «macchia come un peccato», anche se ad accenderlo bastano solo, appunto, le «mutandine lì appena intrise, senza colore al buio». La poesia, dunque, tocca il punto indescrivibile, inenarrabile di un senso di disperazione, indolenza, apatia, smemoratezza, routine quotidiane, echi ticchettii e suoni della mente ronzanti dentro di noi a volte in forme incomprensibili o ancestrali come la voce di un dialetto dal suono gutturale e monco, che messo di fianco al ben disteso italiano della prosa si sottrae al dilemma della sua morte o vitalità linguistica, galleggiando, con la consistenza di «piòmma», «ènda», «vèint» (piuma, onda, vento), nella stessa «aria», sotto la stessa «bachèda luna» (calpesta luna), nella stessa «aqua», in cui si muovono i personaggi, sul tipo 'emiliano-spoonriveriano', dei racconti (in questo senso l'identico risalto grafico concesso alla 'comprensibile' traduzione in italiano può disturbare il mistero di un testo dove stavolta, parafrasando Giudici a proposito della raccolta *Segrè*, il Gulliver delle parole lillipuziane, quasi loro zimbello, è la prosa, non *l'homo loquens* dei versi). Così trascorrono i giorni di tutti, 'giorni in prova', precari, senza un tempo indeterminato davanti ma nell'indeterminatezza del tempo, perché «la vita è un viaggio sperimentale fatto involontariamente».

Giuseppe Bertoni

MASSIMO SANNELLI, *Santa Cecilia e l'angelo*, Borgomanero, Atelier 2005, pp. 54, € 7,50.

Estatica, l'istanza poetica di Sannelli lo è sempre stata. Di estasi dolce, o perlomeno di estasi che esclude, emargina, sublima (rimuove?) la violenza si è sempre trattato: lo testimonia una volta di più l'immagine che questo ultimo libro si è scelto ad insegna, vale a dire il dolcissimo gioco di sguardi tra l'angelo e santa Cecilia nel quadro del caravaggesco Carlo Saraceni conservato alla Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma: scambio di sguardi che cerca di infondere coraggio di fronte all'enormità degli strumenti musicali che i due personaggi si trovano nelle mani. Gli strumenti rappresentano appunto la dimensione estatica della musica (della *phoné*) che sottrae (chiama fuori) l'umano alla sua soggettività: percorso dalla scrittura alla vocalità che già in passato la poesia di Sannelli ha rivendicato formalmente e tematicamente. L'estasi è coltivata nel silenzio, nell'isolamento, nella solitudine che pure essa contraddice e anzi nega, possibilmente supera. Ma il modo di questa estasi è una sorta di autoscopia *ab externo* che oggettiva un io pudicamente (nevroticamente) autobiografico. Lo stile è, del resto, in primo luogo questa forma di pudicizia – quindi una difesa (non, si badi bene, una riparazione in senso kleiniano). Difesa che circonda una storia dell'io mediante un *trobar clus* «sperimentato a partire da condizioni di vita realmente vissute, quindi in vista di un contenutismo parafrasabile, almeno interiormente» (così un'autodefinizione dello stesso Sannelli, estesa per altro a una serie di sodali tra cui spicca Marco Giovenale). Non sfugge la limitazione della integrabilità in un orizzonte di discorso 'realista' al solo ambito di un'economia dell'*Innenwelt*. Ne consegue una certa irriducibilità al senso, che – stante la veste sia pur nobilmente feriale della lingua – confligge con l'universalizzazione allegorica cui una rappresentazione dall'esterno dell'io potrebbe dare luogo (come accade nelle figure in terza persona di Eugenio De Signoribus). Nella stessa direzione di opacizzazione del senso va d'altronde anche l'«esitazione» strutturale della testualità di Sannelli (così Giuliano Mesa – per altro autore assai presente in tutto il percorso poetico del più giovane amico – a proposito di un prece-

dente libro, *Due sequenze*: e in questa definizione si può includere sia la continua variazione diacronica dei testi, sia i tanti piazzamenti sintattici e interpuntivi che creano dei lievi *chocs* semantici): mutabilità non certo tesa alla ricerca di una medusa perfezione, bensì appunto alla imperfezione (cioè la permanenza nella finitezza) della voce. L'anonimia della voce cercata dalla ritmicità indotta da un (angelico) corpo senza organi, depulsionalizzato (paradossale rovesciamento del corpo senza organi totalmente pulsionale di deleuziana memoria: forse non senza strizzata d'occhio alla *coincidentia oppositorum*), si trova quindi davvero a un pericoloso crocevia tra nevrosi e psicosi, tra difesa e deflagrazione, tra identità minimale e corale (etica) disidentificazione. La tensione al legamento, stilistica e – nel contempo – etica (metrica, sintattica e, insieme, tematica) manifesta d'altronde un'inesausta tensione alla *charitas*: tutto è (l')oggetto d'amore: con un investimento che sbaraglia l'estetica nell'etica, il buono e il bello sono naturalmente giusti, anzi sono la giustizia. Solo che questa bontà quintessenzialmente giusta, nella sua ricerca immunitaria dell'onestà, è – come in Pasolini, se si vuole – ambigua. Diciamo che l'embrione, l'uovo (tema centralissimo della poesia di Sannelli) cova un germe di regressione, per altro tematizzata nella figura del ritorno all'isolamento oscuramente 'buono' dell'utero («lo spazio neutro, che vale come / cuna e culla [...]»), del resto – con felice contromovimento – legato alla biologica continuità dell'umano. In scorciatissima sintesi: «gli atti sperimentali sono / la carità: la stessa in fioco, secco, / cotone, aria. Molto scritto, testo, consuma / il possibile da dire; ora ondeggia / in uno scatto di tasti, in una / visione di schermo e tastiera / che vale come una cuna, culla / bella. E nel fertile le giunture / si sono mosse, via corse». Anche in questo caso si verifica una crescita del testo al fuoco della carità, che esita però in un claustrofilo, difensivo rifugio nel *témenos* formale: (ne)ute-rizzazione che però viene in qualche modo ricondotta alla sua specie non identitario-tombale, ma feconda, attraverso il cavalcantiano movimento delle giunture che – in qualche modo – saltano fuori dall'utero in cui ci si era appena chiusi. Di là dal pericolo dell'apologia della purezza – concetto inevitabilmente legato a una metafisica identitaria – (in che modo deve

sostanzarsi l'agognata carezza della *pietas*, il politico *partage* della sofferenza? Necessariamente in una cancellazione esorcistica del male? E non ha questo male in filigrana troppo spesso il volto del diverso da sé?, la grande forza della poesia di Sannelli sta nell'abbinamento tra un discorso apofantico e una semantica opaca, non di rado aporetica. Come se il *modus* logico fosse continuamente contraddetto dalla sostanza di *mode veçu* del discorso, come se la logica venisse continuamente abitata da un'istanza profonda di promessa, di auspicio, a volte di preghiera e inno. Vocazione profonda al patemico che, appunto, trova forse in questa sua declinazione testuale la manifestazione più convincente. Queste poche righe, isolando poche questioni tra le molte di rilievo, non rendono davvero giustizia all'ennesima opera decisiva di quello che pare il poeta più talentuoso della sua generazione. Servano a riavviare un dibattito: cui tanto, tantissimo resta da aggiungere.

Paolo Zublena

FLAVIO SANTI, *Il ragazzo X*, Borgomanero (NO), Edizioni Atelier 2004, pp. 61, € 7,50.

«Sono il ragazzo X / X sta per tutto quello che vuoi». Il ragazzo X è un clone umano: il clone di un uomo con cui tutta la cultura moderna si è confrontata: un Giacomo Leopardi rinato ai nostri giorni. La finzione è strutturata in una sorta di monologo (o soliloquio?) interiore che può prendere le forme del flusso di coscienza. Il clone del poeta ha «la stessa pelle di allora», ma si ritrova sbalzato da un mondo (quello dei secoli passati) chiuso, in un mondo dove ogni esperienza poggia unicamente su se stessa; dove tutto, e per prima l'esperienza stessa, pare bruciarsi nel nulla e non lascia traccia: «manca qualcosa, mi sono detto, / e non di poco: manco io / com'ero nel 1819 quando scrissi l'*Infinito*. / Caro Giordani, ma com'è possibile?». Bruciata la siepe tutto si appiattisce, così come l'idea della vita: non percorso di molteplici movimenti e direzioni, ma esistenza che vortica su di sé, sradicata. Santi, che si muove sulla via del Leopardi più 'ironico', quello delle *Opere* o dello stesso *Zibaldone*, riprende il filo dei *Canti* per dire «Io l'uso del cuore l'ho perso presto». Ironizza su quello che si credeva tratto psicologico leopardiano,

ma che è più comune di quanto non si creda nell'animo di molti (soprattutto giovani): «L'unico modo che paga / la mia diversità è l'arroganza / della debolezza, spergiurare / di essere diverso perché migliore». Filo rosso sono i ricordi degli anni degli studi, dell'università (la domanda «ricordi?» è presente più volte nel testo). Il ricordo della scuola va sarcastico ai «messaggi dorati» dei cessi e tutte le altre *ricordanze*, il quadro di Nerina è sfregiato o per lo meno senza più colore. Il luogo di queste «pene primaticce» non è oggetto di rimpianto, solo il colle dove il poeta di Recanati guardava la luna rimpiangendo l'angoscia passata. La luna del *Canto notturno* con la domanda sulla vanità della vita, trasforma la sua luce nei pixel dello schermo dove scorrono le immagini di un sito pornografico. La 'domanda' del canto si rovescia nella descrizione ossessiva di un atto masturbatorio, atto che finisce però per rinviare a un'idea di vitalità sprecata destinata a insterilirsi, di rabbia e solitudine, ribellione passiva, oscuramento totale (proprio davanti a quel video) di ogni orizzonte. I ricordi rappresentano una delusione prevista (stiamo parlando di un 'reincarnato'). La vita arriva ad abbassarsi alla mera realtà biologica – «La vita è fatta per lo più (e per di più) di gastroenteriti, pulsioni basse e banali, eredità familiari» – unico sussulto, la libido autoerotica e immaginativa. Ciò che sta intorno fa parte di un panorama sociale, antropologico noto: «il verde è sempre il verde / mercé la merce alquanto merdosa / eccoci a far la spesa al Mercatone / riserve su riserve, scatolette, pacchi, zucchero e sale, beni di prima necessità». Di qui l'impossibile elegia, l'uso di una lingua (in alternanza di versi più liberi, lunghi, pasoliniani e versi più brevi, compressi) tagliente, scabrosa, a tratti violenta. Dove esiste nel *Ragazzo X* l'espressione di un male sociale si intravede in filigrana il fantasma di altri padri o fratelli maggiori. Vengono in mente Pasolini e Gianni D'Elia. D'Elia per il progetto poematico e per le impennate 'civili' (o 'incivili'), mentre il tono di Santi si avvicina a tratti al Pasolini tardo, da *Trasumanar e organizzar* alla *Nuova gioventù*. Ma dove Pasolini, anche quando si contraddice, si fa sommergere dal flusso talvolta disordinato e oscuro delle argomentazioni in versi, Santi (ed è giusto così, è uno scarto rispetto al 'maestro'), si fida meno del suo orecchio, non può contare più su un orizzonte di ideologia intesa come let-

tura del mondo in avanti, retaggio di un marxismo sia pure eretico, dove la delusione può ancora trovare un pulpito, farsi sentenza, oscura profezia. Il ragazzo di Santi ha perso l'innocenza («adesso è proibito sognarti, innocenza / quando ancora eri possibile») e, questo sì, leopardianamente: «Quindi è sempre lei, l'illusione, / che ci sbanca, siamo la sua / vincita preferita». Ma la generazione di Santi Pasolini non l'ha vista più e nel suo libro sembra avviarsi verso la presa di distanza dal suo maestro più amato. I suoi versi, presupponendolo quasi per intero, sembrano già quasi destinati – e sarà il lavoro futuro del giovane poeta a dimostrare o a smentire – a volerlo superare, a bruciarlo dopo un viscerale attraversamento. Nessun «Dio Ragazzo», nessun «Anghelos», nessun Ninetto. Forse la generazione cui il *Ragazzo X* ha dato voce, o le generazioni dopo di lui, nessuno sarà lì ad attenderla.

Valentino Fossati

ANTONIO SPAGNUOLO, *Per lembi*, San Cesario di Lecce (LE), Manni 2004, pp. 79, € 10,00.

Antonio Spagnuolo considera il proprio approccio alla poesia come un andar *per lembi* che provi a ricucire le parole che scaturiscono spontaneamente dal suo inconscio. Scrittore versatile e dall'abbondante produzione in versi e in prosa, questo medico napoletano (ormai in pensione), da anni poeta di notevole interesse, meriterebbe un bilancio critico che ne cogliesse dissonanze e aperture, gli echi risonanti dai silenzi profondi della sua scrittura e le strutture profonde che la attraversano. È a questo livello che le sue capacità di evocazione verbale e di suggestività inconscia diffusa possono essere giudicate. *Per lembi* è un libro complesso, che procede lentamente (con brevi squarci di luce e intervalli di senso che lasciano balenare la possibilità di una definitiva soluzione dell'enigma), che non concede tregua al lettore e che lo costringe a riflettere sulle possibilità rimaste alla poesia quale epistemologia dell'io e delle sue cristallizzazioni d'amore: «Offri le meraviglie del tuo gesto, / incerta del passato. / Fuori del corpo riconosci l'amaro / naufragio di preghiere, / ricalcando capricci o paure nel restituire / il saccheggio alla memoria. / Dietro i miei libri, / dentro ogni foglio, / preziosi rimproveri di strofe, / me-

scolando ai timori la nomenclatura / delle arterie, del cuore, di sinapsi, / quasi a dir sottovoce lo stupore / dell'ultima domanda. // Alle tue braccia, / conoscendo il tuo gesto, / distendo il mio respiro». Si tratta di una dichiarazione di poetica: l'affermazione esplicita del fatto che l'origine prima della scrittura (la trasformazione dei segni compresi nel testo in proposte di comunicazione verbale) è il corpo stesso del poeta. Un corpo fatto di carne, cuore e sinapsi ma anche capacità di trovare al proprio interno la ragione profonda del proprio esistere *in quanto forma emozionale e comunicabile*. È a questo livello di discesa nel profondo che i lembi vanno aperti e poi suturati dal significato delle esperienze linguistiche adottate. Lo stupore sarà il risultato più compiuto raggiunto dalla capacità del poeta di aprirsi e di trovare le ragioni ulteriori del proprio scrivere: stupore che è comprensione e desiderio di andare ancora a quelle stesse ragioni. Si tratta di scoprire «qualcosa che illuda le ombre» oppure – dirà successivamente – di voler disgregare «l'incerta nostalgia». Ribadire, di conseguenza, il primato della vita e sconfiggere la morte quando si presenti coi tratti dell'illusione e del rimpianto del passato, è il compito della scrittura: ricucire i lembi separati dalla paura di vivere nel presente, aprirne altri per capire cosa fa funzionare la macchina del desiderio che conduce alla scrittura, essere in grado di «modellare altre notizie», «spezzare i dinieghi», «riportare le emozioni». È stato per primo Mario Pomilio (in A. Spagnuolo, *Candida*, Napoli, Guida 1985) a dare di questa poesia una delle migliori definizioni possibili: «Ha scritto una volta Antonio Spagnuolo che 'la poesia è legata all'inconscio e l'inconscio è il luogo della poesia'. Ma una così esplicita professione di fede psicanalitica non si limita affatto al regime della poetica. Essa comporta da parte di Spagnuolo una vera e propria assunzione di contenuti e miti anch'essi di origine psicanalitica: [...] l'endiadi-opposizione di libido e morte, assunti per via d'un'estrema semplificazione con un'intensità quasi aggressiva e sofferti per converso fino allo spasimo e allo sgomento...». Analoga dichiarazione, così netta, si potrà fare anche per quest'ultimo libro.

Giuseppe Panella

SERENA STEFANI, *Caverne/Cavernes*, Firenze, Gazebo 2005, s.i.p.

Prima raccolta di poesie (o, mutuando la definizione un po' burocratica della nota bibliografica in fondo alla *plaque*, «prima monografia poetica») di una studiosa fiorentina di letteratura e cinema trapiantata in Belgio, *Cavernes/Cavernes* denuncia dal titolo la propria programmatica sperimentale. Il bilinguismo dell'intestazione corrisponde infatti all'esibita volontà, che ispira il volume, di accostare i testi italiani della Stefani alle loro traduzioni francesi dovute a Mirco Ducceschi (con l'attiva collaborazione dell'autrice) su un piano di perfetta parità. Se il poeta vive sospeso tra due mondi, la sua poesia deve vivere tra due lingue e anzi in due lingue, con pieno diritto di cittadinanza in entrambe. L'operazione, certamente non inedita, costituisce anche il più notevole motivo di interesse della raccolta, il cui nucleo tematico principale ruota attorno al problema dell'incontro e dello scontro tra due mondi – che parlano con le voci di due *personae*/mondo, la Donna Bianca e il Maschio Nero, cui si aggiunge la Moglie Africana a formare il lato più corto e soccombente del classico triangolo – di cui uno è portatore di cultura, decrepita ma tuttora egemone, e l'altro di natura, ancora feconda ma ancora sottomessa (forse, tuttavia, consapevolmente e ambiguamente, pronta adesso ad accettare di contaminarsi con il «veleno sottile» del Settecento per poi alzare l'«ultimo scudo» in nome di un passato di sofferenze che non fa sconti). Ed è qui che si fa più scoperto il dialogo col nume tutelare del discorso poetico della Stefani, Pier Paolo Pasolini, alla cui opera cinematografica la stessa autrice ha dedicato gran parte della sua attività di critico (si veda la sesta e programmatica – fin troppo – delle *Poesie della donna bianca*: «Caro Pier Paolo, potessi vedere quest'Ospite nero / ricomporresti le membra al nuovo massacro. / Asceso nel tempio dal fondo di sterro / (con tutto il decoro che sai), / nell'evanescenza tremenda di vecchi valori, / sventura e sventura i miti più cari. / Il nostro umanesimo come risponde? / Di nuovo le stigmate, il macero della coscienza, / la piega piccina del corpo»); con, sembra, un di più, un interessante di più, di riflessione *gender*, nel contrasto a distanza tra la donna bianca dall'utero/caverna, che con

impazienza ma anche con inquietudine aspetta che si manifesti in lei «l'istinto oblativo che mi riempia le cave» (nella deformante ottica patriarcale dell'uomo venuto dal continente africano la stessa donna diventa la «sirena» autrice di «poemi», una di quelle «donne che hanno deciso da sole / di quale parte privarsi») e la moglie nera minacciata dalla «donna lontana che viene a scoprire i miei nidi» – ma la minaccia non deve essere poi irresistibile, se anche l'africano, come il più comune maschio italico, precisa: «Era venuta senz'armi, l'ho ammesso, ed io / le ho ceduto: come resistere a tanta *bêtise*? / Giuro, niente pozioni, *rien* che lo Spirito, / loro che ci credono, alcuni. / Ma tu, nera su nero, / sei la vivanda del mio ragionare, per l'autarchia / di domani, per una nuova alleanza intestina. / (Sempre che resti vivanda)». Si noterà che l'ambiguità sintattica di quest'ultimo verso, ambiguità che lasciava aperto uno spiraglio di speranza per la povera moglie africana, che cioè il soggetto della frase non fosse lei, condannata a docilmente nutrire di sé il marito fedifrago restando vivanda, ma il sostantivo «vivanda» stesso, e di vivanda ne avanzasse magari per tutti e due (ma forse anche questo fa parte del nostro credere nello Spirito) è brutalmente dissipata dalla didascalica traduzione francese: «Pourvu que tu sois toujours comestible». Proprio il controcanto che la traduzione francese fa alle poesie della Stefani, peraltro già frequentemente screziate in partenza di modi ed espressioni francesi, controcanto che il più delle volte, come spesso capita, va in direzione della chiarificazione e dell'autocommento, anche a costo di rinunciare a qualcosa – nel caso ad esempio dei primi versi della seconda delle *Poesie della moglie africana*, alla sottomessa oggettività della terza persona («Un giorno qualcuno ha bussato alla porta. / Era assetato. Voleva bere del nostro, fino all'ultima goccia. / Bene ha fatto il mio sposo a farlo morire di sete») in favore di un tu che dà alla prima parte del verso francese un sapore curiosamente *d'antan* («T'as bien fait, mon époux, a le laisser mourir de soif») – costituisce uno degli aspetti più stimolanti del libro; l'oltranza programmatica dell'opzione bilingue si allarga poi fino a includere il paratesto, la premessa di Mario Lunetta, la scheda bibliografica, perfino i ringraziamenti di rito.

Elena Parrini

RIVISTE ITALIANE

a cura di Simone Giusti

ATELIER, Trimestrale di poesia, critica, letteratura, a. X, n. 37, marzo 2005 (www.atelierpoesia.it, redazione@atelierpoesia.it), c.so Roma 168, 28021 Borgomanero (NO).

La rivista festeggia l'ingresso nel decimo anno di vita (auguri!) con un editoriale di Ladolfi che registra significativi mutamenti della società letteraria italiana: segnali positivi come l'estensione del dibattito poetico grazie ai blog(s) e alla riapertura del dibattito sulla critica e il crescente interesse dimostrato dai quotidiani (ad esempio «l'Unità» con Luperini) per l'argomento. Sono forse segnali a livello ancora superficiale e transitorio (internet, quotidiani), laddove aspetteremmo con maggiore entusiasmo gli studi dei nuovi Contini, Fortini o Corti, ma comunque positivi. Un elemento di reale importanza è invece la riscoperta di un desiderio di correttezza morale, che si comincia a percepire diffusamente. Diremmo piuttosto un desiderio di autorevolezza, certo morale ma probabilmente anche tecnica e culturale. La vera novità che muove le acque degli ultimi anni è comunque – lo osserva giustamente Ladolfi – la revisione del canone poetico, in atto grazie anche a sollecitazioni come quelle di «Atelier», o le molte antologie pubblicate di recente, e sul quale si preparano manifestazioni intercontinentali (fra «Semicerchio», Columbia University, Università di Bologna e di Siena, altri soggetti). Intorno a questo e analoghi temi ritorna l'ultimo scampolo di *Inchiesta sulla critica*, per la quale nel numero 37 troviamo le illustri opinioni di Remo Ceserani, Vittorio Coletti, Giulio Ferroni, Maria Antonietta Grignani. Fra le poesie segnaliamo i testi di Maria Gabriella Canfarelli, Paolo Fichera, e Pavel Rezníček tradotto dal ceco da Viola Parente. Interessante il saggio di Giuseppe Antonelli sulla lingua letteraria italiana contemporanea. Chiudono una decina di recensioni a libri di poesia e saggistica.

F.S.

IL BANCO DI LETTURA, n. 30, 2005 (un fascicolo € 5,00). Redazione: Via Cosani, 43 – 34070 Turriaco (GO). www.istitutogiuliano.it

Il semestrale di cultura varia dell'Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione si occupa come di consueto dello studio della poesia del suo territorio con tre saggi su *Saba e la fabbrica del Canzoniere* di Claudio Milanini, sulla presenza di Ulisse nella poesia ottocentesca, da Foscolo a Saba, di Edda Serra, su Fernando Bandini poeta brahmiano di Stefano Verdino. La sezione 'Poesie' ospita testi di Luigi Fontanella, Mario Fresa, Mario Lunetta, Giancarlo Pandini, mentre Marco Carella occupa la sezione 'Spazio Giovani'.

S.G.

CAPOVERSO. RIVISTA DI SCRITTURE POETICHE, n. 8, luglio-dicembre 2004 (un fascicolo € 11,00, abbonamento € 20,00). Redazione: c/o Edizioni Orizzonti Meridionali, Viale della Repubblica, 297 – 87100 Cosenza – alimenaf@libero.it

La rivista non concede spazio ad altro che non sia poesia, dall'appassionato editoriale di Franco Dionesalvi – difesa strenua delle parole dei poeti, della possibilità di pronunciarne ancora – ai *Saggi* della prima sezione (che vogliono significare, in apertura, un primato del ragionamento sulla poesia), i *Testi* della seconda, tutti di poeti contemporanei, gli *Interventi* della terza – lunghe recensioni, brevi saggi, conversazioni sulla poesia – infine le *Lettere*, la rubrica di recensioni vere e proprie.

In questo numero, i saggi sono dedicati agli esiti postbellici della poesia degli ermetici (di Renato Aymone), al dantismo di Osip Mandel'stam (di Giuseppe Panella), al tema della vecchiaia in Palazzeschi, Montale, Betocchi, Ungaretti (di Tiziano Salari). Tra gli interventi si segnalano il pezzo di Luigi Mandoliti sui

poeti della collana «Gazebo» di Mariella Bettarini e Gabriella Maletti e il saggio di Stefano Raimondi sulla poesia di Andrea Inglese.

S.G.

DIALOGICA, a. II, n. 4, Rovereto (TN), Nicolodi Editore (un fascicolo € 8,00, abbonamento € 13,00). Redazione: via dell'Artigianato, 30 – Rovereto (TN) – info@nicolodieditore.it

Questo «semestrale di ricerca e di culture letterarie» – 56 pp. di grande formato e ricche di foto – si presenta fin dall'editoriale con un piglio combattivo e militante, che spinge i redattori a muoversi dall'analisi dello scenario politico e culturale contemporaneo verso la poesia, concepita come «sintesi culturale par excellence». Così, dopo aver attraversato i territori sconnessi della contemporaneità grazie a dei bei saggi sull'italicità, sugli sloveni a Trieste, sugli dèi dell'antica Grecia, sul MART di Trento e sulla scuola (senza dimenticare l'intervista iniziale a Predrag Matvejević, sul tema dell'esilio), si giunge alla lettura della *televisione di Dio*, le sorprendenti poesie della bosniaca Jozefina Dautbegović, tradotte da Ginevra Pugliese e Dora Argo, degli shakespeariani sonetti croati di Sibila Petlevski, aspirante erede di Harrison tradotta da Alessandro Iovinelli, e delle «imitazioni» di Andrea Molesini, che riscrive traducendo nove grandi poesie sul tema del distacco e della fine.

S.G.

ERBA D'ARNO, n. 98, autunno 2004 (un fascicolo € 8,00, abbonamento € 28,00). Redazione: Piazza Garibaldi, 3 – 50024 Fucecchio – www.ederba.it

Stavolta tocca a quattro poesie elleniche di Sergio Spadaro intercalare le brevi prose narrative della sezione centrale della rivista: *Ragione delle lettere*. Il numero 98

procede poi con il consueto eclettismo da un saggio erudito sulle compagnie del riscatto in Toscana ad una catalogazione di reperti archeologici rinvenuti nel pisano. Si segnalano un'intervista a Vivian Lamarque e numerose recensioni a libri di poesia.

S.G.

IL FOGLIO CLANDESTINO DI POETI E NARRATORI, a. XII, n. 52, gennaio 2004 (s.i.p.). Redazione: Casella Postale 67 – 20099 Sesto San Giovanni (MI) – www.ilfoglioclandestino.it

La rivista conferma ed esplicita nel primo editoriale del dodicesimo anno di attività il suo carattere di *fanzine* da noi segnalato nel precedente numero di «Semicerchio»: «la pubblicazione, da questo numero, tornerà ad essere meno rigidamente rivista, per diventare, come al principio, una *fanzine* (anche se lo spirito originario non era mai stato smarrito!)».

Il numero, che si apre con un breve saggio sulla «moralità poetica» di Leonello Rabatti, propone un notevole manello di poesie di Heinz Chzechowski, poeta di Dresda tradotto qui, per la prima volta in Italia, da Paola Del Zoppo, cui seguono cinque poesie di Ingeborg Bachmann tradotte da Peter Patti. Precede la 'Piccola antologia' di poeti contemporanei un saggio di Luca Ariano su Alfonso Gatto.

S.G.

ILFILOSOFOSO, a. XIX, n. 37, luglio-dicembre 2004. Arti grafiche Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) (un fascicolo € 7,00, abbonamento € 14,00). Redazione: via Marinella, 4 – 87054 Rogliano (CZ). www.ilfilorosso.it

Le 64 pagine del fascicolo dedicano alla poesia un breve saggio su Takis Sinopoulos di Crescenzo Sangiglio, seguito da quattro poesie tradotte dal greco, e un breve articolo su uno dei più interessanti problemi di traduttologia, la traduzione metrica, ovvero «come volgere in forme ritmiche compatibili con la lingua moderna gli antichi versi», di Pietro Magno, che propone in coda una versione da Tibullo. Della rubrica 'Filodivoce', «spazio aperto, senza steccati, senza palizzate, da percorrere in lungo e in largo, liberamente, senza pregiudizi», si segnala il testo di Roberto Roversi, settimo frammento

poematico di *La gentile signora*.

S.G.

IL GALLO SILVESTRE, n. 17-18, segreteria e redazione c/o Facoltà di Lettere e Filosofia Università degli Studi di Siena, via Roma n. 47, 53100 Siena. E-mail: gallosilvestre@tiscali.it

Dopo una lunga pausa, di gestazione da una parte e di attesa dall'altra, esce finalmente il nuovo numero doppio del *Gallo silvestre*. Quadripartita, la bella rivista dedica due sezioni alla traduzione e due alla scrittura.

Il *Libro d'ore* ospita la ricca traduzione di Gianni Celati da Hopkins, quella di Antonio Prete, rinnovata, de *Il Cimitero marino* di Valéry, quattro stupende poesie di Rilke tradotte da Andrea Landolfi e, dello stesso autore, due sonetti (piccolo campione di un più ampio lavoro di Sabrina Mori Carmignani). Seguono Neruda, tradotto da Stefano dal Bianco, e un Larkin (anzi quattro!) del periodo giovanile, da Francesco Petrocchi. La sezione si conclude con una scelta, variegata pur nell'esiguo numero, di tre poesie di Alexandre O'Neill tradotte dal portoghese da Clelia Bettini.

Come a completamento di questa prima sezione, la terza, *Del tradurre*, presenta, tradotta da Sara Tagliacozzo, un'intervista con Jean-Pierre Attal del poeta Bonnefoy, che pur distinguendo tra poesia e traduzione, non può fare a meno di considerarle binari paralleli, poiché «la traduzione è possibile proprio perché la sua difficoltà è una lezione di esigenza che permette di accedere a un più alto grado di rigore nella scrittura». Segue un saggio di Prete su Pedro Meléndez Silva, autore un po' trascurato, il cui lavoro di traduttore merita invece una grande attenzione, e di cui si annuncia l'uscita in italiano del saggio *Per una metafisica del tradurre*. Il saggio seguente, di Laura Barile, è ricco di acute osservazioni sugli echi leopardiani in Laforgue. Concludono la sezione le suggestive note di Donata Feroldi alla traduzione, già edita da Feltrinelli, di *Notre-Dame de Paris* di Hugo, che si articolano in due parti: la prima propone un'immagine del traduttore come traghettatore del testo attraverso il mare che separa le lingue; la seconda indaga più a fondo il caso Hugo con mille spunti che non si possono in alcun modo riassumere.

Complementare a questa, piuttosto teo-

rica, la seconda sezione si intitola *L'esilio, la lingua*, e accoglie le coinvolgenti *Istantanee* di Mosès (traduzione di Antonella Moscati e postilla di Clemens-Carl Härle) e *Lingua di due sponde* di Nuria Amat (traduzione di Silvia Raccampo). I due testi sono come diari in cui, pur in situazioni e per motivi completamente diversi, la lingua è l'oggetto di una ricerca nient'affatto priva di ostacoli. Dai continui cambiamenti imposti al primo, al mutismo infantile della scrittrice barcelonense, si evince un desiderio impossibile di appartenenza linguistica, che, mai risolto, conduce a una più acuta sensibilità per la lingua e le sue potenzialità. La scrittura raccoglie e valorizza allora una lingua ibrida, che «continua non ad esistere, ma ad 'insistere', malgrado o forse proprio per via degli eventi».

Il bellissimo testo di Amat, dal tono autobiografico, è anche e soprattutto un saggio sul suo linguaggio e le sue scelte di poetica, guida illuminante per comprenderne più a fondo i testi, di piacevole lettura e grande utilità sia per lo studioso che per il lettore appena agli inizi di una frequentazione con una scrittrice (purtroppo in Italia poco tradotta) che si mostra qui in tutta la sua promettente complessità.

Infine, nella sezione intitolata *La stanza del poeta*, un solo testo occupa poche ma intense pagine: *Quadratura delle aquile (dialogo)* di Claudio Damiani. Il dialogo tra due personaggi che si chiamano (allusivamente?) Laura e Francesco si incentra sul paesaggio, e dal paesaggio sposta l'attenzione ad alcuni elementi isolati della natura, le pietre e gli alberi, e trova in essi lo spunto per più generali domande che sta al lettore, se vuole, assumere. Ma certamente vorrà, perché il tono è così intimo e dimesso, e la natura così vicina, e, verrebbe da dire, l'aria così limpida che ci si sente come gli alberi, pronti «a inebriarsi del cielo e dell'aria» o «a succhiare dalla terra la linfa vitale», in questo spazio che abbiamo in comune, sospeso tra la terra e il cielo e partecipe di entrambi.

Claudia Marulo

KAMEN'. RIVISTA DI POESIA E FILOSOFIA, a. XIV, n. 25/26, gennaio 2005. Piacenza, Editrice Vicolo del Pavone (un fascicolo € 10,00, abbonamento € 16,00). Redazione: c/o Amedeo Anelli – Viale Veneto 23 – 26845 Codogno

Prosegue con una serie di saggi su Paul

Klee e sulla fenomenologia dell'opera d'arte la pubblicazione delle opere di Dino Formaggio iniziata con l'omaggio reso al filosofo nel n. 24. La sezione Poesia è interamente occupata da António Ramos Rosa, poeta portoghese nato a Faro nel 1924, cui viene dedicata una abbondante antologia poetica e un saggio della stessa traduttrice Luisa Marinho Antunes, la quale sottolinea la vicinanza di Ramos Rosa ai nostri Neri, Pontiggia e Bacchini, accomunati dall'urgenza di superare il lirismo personale attraverso il recupero della centralità del rapporto con l'altro e con le cose del mondo. La sezione Critica raccoglie saggi su Giancarlo Buzzi di Milva Marisa Cappellini, Luigi Commisari, Silvio Curletto, Gio Ferri, Mario Lunetta, Fabrizio Ottaviani.

S.G.

LA MOSCA DI MILANO, a. VII, n. 2, novembre 2004. Milano, Bocca editori (un fascicolo € 8,00, abbonamento € 15,00). Redazione: c/o Gabriela Fantato, via Padova, 77 – 20127 Milano

La rivista, che porta avanti da anni il suo ragionamento sulla poesia, l'arte e la filosofia contemporanee attraverso fascicoli tematici, è interamente dedicata ai «confini»: a quelli materiali e geograficamente situati come quelli di Trieste, di Vienna, oppure delle favelas di Rio de Janeiro, del Marocco diviso tra antico e moderno, di qualsiasi periferia urbana; a quelli incorporati del sufismo, ma anche della poesia contemporanea. Sulla poesia troviamo in questo numero – che si apre con una intervista a Giovanni Raboni – i saggi di Filippo Ravizza su De Angelis, Germani e Neri, di Laura Cantelmo su Hilda Doolittle, di Paolo Rabissi su Ingeborg Bachmann, di Rinaldo Caddeo su Pusterla, Fiori, Bocchiola e Manstretta, di Bonificio Vincenzi su Pino Corbo, di Roberto Caracci su Tiziano Rossi (quest'ultimo all'interno della nuova sezione *Dialogando il martedì*). Nicola Gardini – e siamo nella sezione *Del tradurre* – pubblica quattro splendide poesie di Celan con testo a fronte, mentre Fabrizio Bajec traduce due testi dal francese di William Cliff, piacevole sorpresa nonostante la non eccellente resa italiana. Ricca e utile la sezione delle recensioni.

S.G.

MOSTRO, n. 15, autunno 2004. Associazione culturale Mostro (abbonamento € 16,00). Redazione: mostro@inventati.org

Il nuovo trimestrale fiorentino, lo apprendiamo dall'editoriale, torna ad una versione cartacea (vagamente *retro*) dopo nove mesi di esilio digitale sul sito www.inventati.org/mostro. La rivista – un fascicolo di 46 pagine di grande formato – è finanziata dall'Azienda Regionale per il Diritto allo Studio Universitario di Firenze e si presenta come un contenitore di opere letterarie ed artistiche attraverso le quali i redattori Francesco D'Isa, Dario Honnorat, Gregorio Magini e Matteo Salimbeni si propongono di creare e animare uno spazio aperto per la diffusione di opere e per la discussione (che dovrebbe condurre ad una maturazione di «un'etica condivisa del lavoro intellettuale»). La poesia, fondamentalmente lirica, si alterna ai disegni, alle pitture e ai racconti. Colpisce la comune ironia di questi poeti («Fatti amica la critica colta / con ogni mezzo, e se resta tua nemica / non disperare e critica a tua volta» da *Arte poetica* di Dario Honnorat). Fa ben sperare l'assenza di saggi e di recensioni.

S.G.

PAGINE, rivista di poesia internazionale, anno XV, n. 42, settembre-dicembre 2004, Via Arnobio 11, 00136 Roma.

Questo numero di «Pagine», rivista dell'identità internazionale, si apre con un'interessante scelta di poesie dell'italiano Gianfranco Palmery. E sempre dall'Italia arrivano testi di Maria Consolo e Piera Pegorari Tripodi, di Stefano Guglielmin, e di tre giovani autrici: Francesca Serragnoli, Marzia Grillo e Paola Malavasi. Spiccano, per la poesia straniera, la presentazione di poesie di Raymond Carver, più noto come narratore che come poeta, e tre liriche triestine di James Joyce, tradotte da Piera Mattei. Si segnalano inoltre la sezione di poesia lituana contemporanea, curata da Birutė Ciplijauskaitė e Emilio Coco, e la sezione di poesia straniera in italiano, curata da Mia Lecomte, che è infatti la propomtrice, in collaborazione con la rivista «Semicerchio», di una collana di testi di questi nuovi poeti del nostro paese. Dalla Spagna arriva la poesia di Concha García e per la poesia

in dialetto una scelta di testi del piemontese Remigio Bertolino. Da segnalare, inoltre, i saggi *Letizia francescana e joi prevenziale* di Vincenzo Loriga e *Ricordo di Vittorio Sereni* di Tiziano Salari. Chiudono questo ricco numero le consuete ampie recensioni su alcune recenti proposte poetiche dell'editoria italiana.

A.F.

PER LEGGERE. I GENERI DELLA LETTURA, a. IV, n. 7, autunno 2004. Lecce, Pensa Multimedia (un fascicolo € 18,00, abbonamento € 36,00). Redazione: Facoltà di Lettere – Via Roma, 47 – 53100 Siena

Per la poesia questo numero, nella gran parte dedicato a D'Annunzio prosatore e Gadda, ospita un commento di Pär Larson al sonetto duecentesco «Eccì venuto Guido [n'] Compastello» di Nicola Muscia e uno di Tiziana De Rogatis a *Persone separate* di Montale, ma soprattutto una preziosa intervista di Stefano Carrai a Lino Leonardi sulla celebre edizione avalliana dei Canzonieri della lirica italiana delle origini. Nelle «Cronache» le recensioni di Umberto Carpi a edizioni e commenti di testi della letteratura italiana da Davanzati a Scotellaro sono altrettante lezioni di critica letteraria, e valgono da sole il prezzo del biglietto.

F.S.

POIESIS, Quadrimestrale di Letteratura, numero doppio 30-31, 2004-2005, Edizioni Scettro del Re, pp. 128, € 12,00 (c/o Giorgio Linguaglossa, via P. Giordani 18, 00145 Roma).

Numero assai ricco. Per la parte saggistica da segnalare il profilo con scelta antologica delle poesie del neozelandese Allen Curnow, a cura di Lisa Stace; gli interventi di Linguaglossa su Czesław Miłosz, Giacarlo Maiorino, Valentino Zeichen e Nilo Risi, sull'antologia di Cucchi e Giovanardi, su Mirko Servetti, Laura Canciani e Tiziano Salari; Giuseppe Pedota indaga su Fabio Dainotti, su Dante Maffia e su Tommaso Pignatelli; Linguaglossa stesso e Massimiliano Testa intervengono su *Appunti critici* (una selezione di articoli apparsi in «Poiesis» nell'arco di un decennio) di Linguaglossa

sa. Corposa anche l'antologia (aperta da inediti di Bevilacqua) e la sezione di recensioni.

G.A.

IL SEGNALE. PERCORSI DI RICERCA LETTERARIA, a. XXIV, n. 70, febbraio 2005. Milano, Editrice I Dispari (un fascicolo € 5,00). Redazione: Via F.lli Bronzetti, 17 – 20129 Milano segnale@fastwebnet.it

La rivista quadrimestrale è strutturata in numerose sezioni attraverso le quali si articola il ragionamento dei redattori, impegnati nell'analisi e nella scelta dei testi che danno luogo alla contemporaneità letteraria italiana. Il genere poesia, che non compare nelle rubriche *Soggettività e scrittura* e *Letterature e realtà*, si presenta nello spazio *Differenze e alterità* sotto forma di interpretazione della summa poetica di Aldo Nove alias Antonello Satta Centanin, condotta da Arianna Giorgia Bonazzi, la quale individua nel libro una «anomala fotografia» che ferma «la dissidenza politica, l'allucinazione mercificata, il male di vivere di questi 'decenni in vendita'». Tra i *Testi* si segnalano le traduzioni dal greco di Mikis Theodorakis a cura di Crescenzo Sangiglio (senza testo a fronte) e tre poesie di Paola Silvia Dolci. Le *Lettture critiche* comprendono un breve saggio di Paolo Giovannetti su Raboni – alla ricerca delle fondamenta della sua poetica senza poetica, senza programma, senza «spiattellamenti dell'ideologia» – e una recensione di Massimo Rizza alle opere scelte di Nanni Cagnone.

S.G.

TRATTI. FOGLI DI LETTERATURA E GRAFICA DA UNA PROVINCIA DELL'IMPERO, a. XX, n. 67, Autunno 2004. Faenza, Mobydick (un fascicolo € 10,00, abbonamento € 25,00). Redazione: Corso Mazzini, 85 – 48018 Faenza (RA) – www.mobydickeditore.it

Fin dall'editoriale la redazione individua nel «desiderio di 'incontro' con l'altro testuale» il filo conduttore della sua attività, che per vent'anni ha sostenuto, praticato e documentato l'attività traduttrice dei soci della sua cooperativa e del panorama italiano. Per questo i primi vent'anni della rivista faentina si chiudono con un numero monografico sulla traduzione letteraria, un consuntivo che non chiude i conti con il passato, bensì apre prospettive e rilancia grazie alla capacità di raccontare alcune importanti esperienze traduttorie (innanzitutto quella di «Testo a fronte», rappresentata qui da Edoardo Zuccato) e di pubblicare testi di grande interesse. Le proposte del numero sono comunque articolate nelle consuete sezioni della rivista. In *Altri luoghi* leggiamo Henry Bachau (tradotto dal francese da Chiara Elefante), Colm Breathnach (tradotto dalla versione inglese – l'originale è gaelico – da Massimo Montevecchi), Ghérasim Luca (tradotto dal francese da Isidoro Mansuelli), Emily Dickinson (tradotta da Andrea Fabbri), Sujata Bhatt (tradotta dall'inglese da Andrea Sirotti, che continua qui il suo infaticabile lavoro di divulgazione e valorizzazione della moderna letteratura indiana). Le *Terre mobili*, che ingombrano buona parte del fascicolo, raccolgono saggi e riflessioni sulla traduzione dei traduttori stessi e dei critici

ci della traduzione. Si segnalano l'analisi comparata delle traduzioni di Irvin Welsh di Diana Bianchi e delle versioni spagnole e catalane della *Commedia* dantesca di Maria Carreras i Goicoechea, la riflessione di Raul Montanari sulle proprie traduzioni di Cormac McCarthy, il racconto critico autobiografico di Riccarda Novello, le considerazioni di Nicoletta Vallorani sulla propria traduzione dell'*Altro Dorian* di Will Self e di Alessandro Vanoli sulla traduzione dall'arabo. Paolo Severini pubblica un breve saggio su Philip Edward Thomas, accompagnato da una scelta di poesie. Nei *Dialoghi* Franco Foschi intervista Rosaria Lo Russo sulle traduzioni delle poesie di Anne Sexton.

S.G.

LE VOCI DELLA LUNA. QUADRIMESTRALE DI INFORMAZIONE E CULTURA LETTERARIA E ARTISTICA, n. 31, marzo 2005. Sasso Marconi (Bo), Circolo Culturale Le Voci della Luna (un fascicolo € 4,00, abbonamento € 12,00). Redazione: C.P. 107 – 40037 Sasso Marconi (BO) – www.levocidellaluna.it

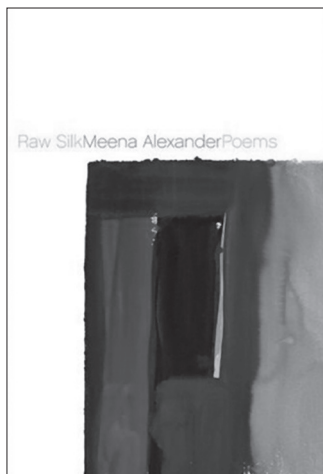
La voce delle donne trova spazio anche in versi nelle varie rubriche della rivista. In *Officina* Andrea Sirotti e Anna Lombardo propongono due poetesse contemporanee, l'americana Dorianne Laux – narratrice in versi di grande interesse – e l'anglo-svedese Agneta Falk. Gli *Attraversamenti* ospitano dodici poetesse slovene tradotte da Jolka Milič (senza testo a fronte).

S.G.

POESIA POSTCOLONIALE INGLESE

a cura di Andrea Sirotti

MEENA ALEXANDER, *Raw Silk*, Evanston Illinois, TriQuarterly Books – Northwestern University Press 2004, pp. 96, \$ 13.95.



Last spring at the close of the academic year, Toni Morrison visited Hunter College. She read *Love* beautifully. And, with her characteristic blend of sincerity and poise, Morrison answered questions posed by members of the audience. One individual asked about the role of the writer in *these times*. The rest of us knew what the questioner meant: *in the time of war*. Morrison said that, in «these times, the writer gets to work». As with her questioner, the author did not need to explain herself. We understood exactly what she meant – that in *these times*, the storyteller, the painter, the poet, they do the real work of art: «art for our sake». Implicit in Morrison's answer is the idea that literature is joined hipwise to politics and power; that speaking to her constituents about war and other manufactured tragedies is the task of the poet – especially in *these times*. In other words, she meant that *poetry is not a luxury*.

This exchange has stayed with me and it returned in a poignant way when I read Meena Alexander's new poetry collection, *Raw Silk* (Northwestern University Press, August 2004). While my students wrote in-class final-exams on Audre Lorde's brilliant prose piece, *Poetry is Not a Luxury*, I read Alexander's recent poems. On

behalf of my unsuspecting students, I pretended not to have been utterly moved, blinked away tears hanging on edge: it is *not* acceptable for the teacher to be found crying in class.

Poems like these perhaps ought to come with warning labels – «Do not read while teaching or when otherwise up-in-arms about national politics». And I say this not because of graphic content but simply in response to the lyric intensity of the poems, the affective thrust of the language, the object lessons. Langston Hughes once defined a poem as «...the human soul entire, squeezed like a lemon or a lime, drop by drop, into atomic words» (*The Collected Poems of Langston Hughes*, p. 5). He was right, of course. I think both poets would agree that these poems – the ones that send you to the moon when you ought to be looking after your test-taking students – are the best kind. They *are* poetry – pure, simple, sublime.

From one such poem, the grand finale of an otherwise grand book – a dramatic stream of forty-six perfectly euphonic, rhythmic, rigorous couplets. It is called *Fragile Places*: «Tongues emblazon / the harpsichord of flesh, // close to a child in a wood house / where a bomb falls, // her arms and legs aflame, / a woman in a kitchen miles away // washing rice, who turns / and stops to write» (pp. 87-88).

In this piece, I recognized that voice familiar from Alexander's work: a gentle, compelling voice imploring readers to see that which must be witnessed, to recognize what must be reconciled. Guided by that voice, I felt I'd been walked through some grave and vital scene. Some momentous, not then graspable truth buzzed quietly between the poems, a question perhaps – an idea, something I needed to find my own words for, a response I needed to make but couldn't quite capture. In the fiery onslaught prompted by the poems, bereft of language to explain the buzz, the dawning sense of the work, I could locate the complementary emotion, however: *outrage*. And, I remembered – couldn't help remembering – Morrison's memorable words: «The writer gets to work: In these times: the task of the poet: performed».

That buzz between poems, that bordering, circling hum, this is the white matter of art – 'white matter': «whitish nerve tissue of the central nervous system»: in other words, you can't see it or touch it but you know it's there; and without it, you might even be dead. Literature stirs up forgotten inquisitions – interrogations once desperate that had fallen between the cracks of daily routine, nightly vigil. Poetry paints pictures of the problems we are able to confront in dreams alone. *Raw Silk* urges the 'hearing' called for by Muriel Rukeyser in these times decades ago. In 1949, from the rubble of Hiroshima and the killing fields of Buchenwald, Rukeyser concludes that the point, the 'life' of poetry lies in the fact that «[w]e wish to be told, in the most memorable way, what we have been meaning all along» (*The Life of Poetry*, p. 26). And poetry fulfills that wish.

I am tempted to go as far as suggesting that *only* poetry can fulfill that wish. Years later, from the endzone of an endless race war, in the aftermath of Vietnam and from the fringes of a politico-sexual life, Audre Lorde had her finger on Rukeyser's point – on the white matter of poetry: «...for it is through poetry,» Lorde wrote, «that we give name to those ideas which are – until the poem – nameless and formless, about to be birthed, but already felt» (*Sister Outsider*, p. 36). I've been trying to find, to remember, to imagine the words that match the buzz of *Raw Silk*. What is it telling me that I already mean, that I already feel, that I already know?

Through metaphor and metonym, these poems ask the driven, lashing queries of a woman poet in these times. Set in diverse contemporary landscapes, they bear witness to the shocking realities of a world manifestly organized, dramatized and traumatized by militant politics and power, national and paranational – by war, here there everywhere. Part 1 is set in Manhattan, *September 11th 2001*. Part 2, New York City, *Afterward*. In Part 3, it is Rome where ancient history and contemporary violence are contemplated side by side – suicide, infanticide and a war in Iraq straddle «a stone / Giotto painted» (p. 54). Part 4, the final section – it is India, the

poet's birthplace; the state: Gujarat, Gandhi's birthplace; the time: February and March, 2002 when upwards of 2000 Indians were killed, raped, mutilated or rendered homeless in one more episode in the continuing communal violence that has plagued South Asia since partition in 1947.

This collection enacts a migratory sweep across the globe. America, Europe, the Middle East, Asia – mothers, children, soldiers, leaders, poets, philosophers – fragile places in a fragile world at war. Also from *Fragile Places*, a stanza notably dislocated: «A chance encounter / dissolves the separate things // we make out of our lives, / as if the wreckage of war / concerned us not a jot / and love were a painted concertina // played in underground passages, / in the metros of Manhattan, Paris, // Delhi, Kolkata where platform walls / bear a poet's drafts blown big [...]» (p. 86).

Poetry is rendered politically useless – almost – a question raised and refused in poem after poem: «Nothing is changed / by the strength of reflection // and everything» (p. 85). Along the indices of form and content, the collection educes a number of other questions, the most important being: What does content call for in terms of form? What form, what language can bear the violent content of a world at war – the petrifying force of arms besieging Iraq, a place rendered fragile even before the present onslaught, the force of smart bombs that can take down Al Jazeera and the city of Baghdad in one astonishing sweep, and, even worse: in the face of a legion of former allies now challenging that very aggression?

What metaphor can take the place of all that? What voice can breathe, what form embody these times? This is a question for which Alexander provides a number of intriguing answers, solutions suggested through not only allusion or direct reference to poets spanning centuries and continents, but by means of conversations with Lorca and Gandhi, a quasi-dialogue with Kant. These exchanges – dotting the collection from end to end – suggest the need for solidarity amongst poets of different times and places in order to realize poetry of war. The collection further proposes that representing and remembering these times requires a transformation of traditional forms and tools provided by literary history. *Raw Silk* testifies to the need for poets to remain in discourse with forerunners while, simultaneously, expe-

rimenting with and ultimately recreating their politico-literary lineages.

A remarkable example of such experimentation, enacted repeatedly here, is the transition from compression to expansion. The poems do not settle into one or the other spatial character, but move back and forth between them, and in short succession. In a series of lyric meditations on war and other large-scale violences, that action works well: it is a figurative trauma that hints at the tension between the compressed, enclosed self and the wider social compact. Perhaps more importantly, the movement also mimics the long, slow, deep breathing of a dying person, the belabored contractions of lungs and hearts that will soon shut down. And poetry is breathing, after all.

We perceive this action, for example, in the way poems differ noticeably in terms of location and space – whether occurring in one or many locations, whether highly private and individual or highly social and dialogic – as well as in single stanzas featuring dramatically dissimilar line lengths or lines that grow shorter as a stanza progresses, enacting a kind of inverse retrenchment. A significant moment exemplary of this effect is in the dramatic shift between Parts 3 and 4: figuratively speaking this is the transition from the American war in Iraq to the recent massacres in Gujarat. Not only does the setting change at this point but we are joggled too by differences in form and content: the voice of a commanding orator, the long heroic line, the expansive spatial sweep and the rhythm of consistent tercets in *Triptych in a Time of War*, the poem closing Part 3 (pp. 64-67), are all abandoned in favor of short, mostly two foot lines, a small lyric time and space, and the sinuous flow of one unbroken stanza, as in *Red Bird* the poem opening Part 4 (p. 71). In *Triptych in a Time of War*, for example, observe the line length and progression of the stanza: «The boughs know this cracking free of winter / in the cemetery where Forugh's body lies, / so too the Dove of Tanna. // It takes flight from the eastern wall of 365 Fifth Avenue / and settles on the ziggurat of Ur / by a crater where a bomb burst» (p. 67).

From the same poem, witness the epic language, the national poet's voice, here: «You have come to a high room / in search of language that could tell of love / of love alone, uncumbered and to search for it, as for justice...» (p. 66). And, soon af-

ter: «So turning bits of wisdom – do not hurt, do not cut / love in all the right places and the wrong. / There is no fault in love» (p. 67).

The poet speaks to her nation prescribing *love*. Here, the shot is extreme long – big problems in a vast field that require that long line, that wide brush, that resolute, wise voice. Here too, in the first quotation, is the arc of migrancy as we move from metropolitan New York to the plains of Iraq, to Italy and India.

In contrast, the first poem in Part 4 reads: «The shed where they raped / the women is far away. / Far away the flung bones / piled in the shape / of a cross» (p. 71).

Small words, fewer syllables per line, the voice is far more personal, the moment far more lyrical. *Red Bird* is followed by *Amrita* featuring little stanzas and sections and the same tiny speculative canvas (p. 72-74). And, the third poem in Part 4, *In Naroda Patiya*, reads: «Dark eyes / the color of burnt / almonds, face / slashed, lower / down where her belly / shone / a wet gash» (p. 75).

The compression here is even more dramatic than in *Red Bird* and *Amrita*. The poem seems to occur in a continuously smaller time and space, it becomes tighter and more suffocating. A poem one must crawl through, like trenches or the rubble of a fallen home, that eventually narrows into the smallest possible linear unit: one beat, half a foot: «shone». And, as with the first two poems, individual words are reduced to monosyllables: «Dark eyes», «a wet gash». The form of the poem: a cocoon. The poem itself: terrified, traumatized, turned inward.

Stanza lengths modulate but very short lines of between two and five syllables continue through this final section until the second to last poem, a sequence called *Letters to Gandhi*. Notably, the poems advance, metaphorically, from inside to outside, finding their way out of the tiny, lyric points sketched above back to a more spacious terrain, only after a lengthy address to a key figure. Gandhi – a regular visitor to Alexander's work – now the muse of raw silk and other tattered objects. The first epistle to Gandhi, *Lyric with Doves*, continues the form and features characteristic of Part 4, but as the letters advance, lines and words become longer, increasingly complex and polysyllabic. From *Slow Dancing*: «Dear Mr. Gandhi / please say something / about the carnage

in your home state» (p. 78).

And, in *Bengali Market*, also from the Gandhi sequence: «Listen my sweet, for half of each year, / after the carriage was set on fire / after the Gujarat killings, / I disappear into darkness. // In our country there are two million dead / and more for whom no rites were said. / No land on earth can bear this. / Rivers are crisscrossed with blood» (p. 81). Note the longer lines as well as the paradox: while the speaker threatens a disappearance into darkness in fact she is 'coming out': for it is not the persona that will disappear, but her addressee. From the start this speaker has occupied the closeted lyrics of this closing segment; soon she and her muse will trade places. From the last poem addressed to Gandhi, *Gandhi's Bicycle (My Muse Comes to Me)*: «Sometimes I dream he's hidden / in a cupboard with three doors / where he's also stashed his bicycle» (p. 83). This epistolary sequence ends in a double enclosure: Gandhi is not in prison, he is not speaking publicly, he 'hides' in a cupboard with a 3-part door, a 'triptych' of his own, his vehicle grounded. Gandhi is domesticated; he's not going anywhere. Defeated? Perhaps disillusioned would be more apt. But while Gandhi may be in retreat, the poet and her final poem resurface on the epic stage – the nation, the world, the wars – one last time.

Fragile Places enacts the search for a language for times like these but the poem does not resolve the difficulty of that quest nor conclude it. This final poem is a question, an inquiry into the capacity for a writer to represent these times, to find a language that can stand up to the might of mass violence, to generate a poetry of war at all. In the poem, a speaker arrives home only to be besieged by the material reality of war: so many hurt bodies, so many dead and dying, raw, beaten, broken. And it is that which is left open, undone, unredeemed and unreconciled: at the collection's close, bombs explode, bodies are undone, and a speaker invokes a muse: *Sankara speak to me* – the last line of the poem and the text (p. 88). The search continues. One effect of this movement, and in my view the single most important effect of *Raw Silk*, is that the fragile places of the collection become the fragile place of the body. Object lessons appear in the form of wrists, bones, stones, statues, cloth, straw, ash, bombs – «fleshly fragments», a «jog of hair», a «splintering mole», an «arrow roiling the eye» and skin

«wet with smoke» (pp. 85-87). Indeed, the great lesson of *Raw Silk* is in these objects, these human parts and dressings, this human history, which, in the end, lay strewn, unfixed, bloodied by the bomb blast that closes *Fragile Places*: «Tongues emblazon / the harpsichord of flesh, // close to a child in a wood house / where a bomb falls» (pp. 87-88).

Alexander takes us back to the body wounded by war saying: love better, love everywhere – «in all the right places and the wrong» (p. 67). And *that* is the buzzing chord of *Raw Silk* for me. While the search for a poetics of war is questioned, answered, and reopened finally, the body terrorized by political violence is this collection's ultimate interest – its first concern, its community, its constituency. Again echoing the aforementioned Langston Hughes, *Fragile Places* and *Raw Silk* as a whole call for recognition of the reality of human destruction in these times, also his times. Hughes's definition of the poet and her function seems apt: «A poet is a human being», Hughes wrote, and «[e]ach human being must live within his time, with and for his people, and within the boundaries of his country... Hang yourself, poet, in your own words... Otherwise, you are dead» (Ibid). Indeed.

In the end, what is most important about poetry for and in these times is not line length, prosody, or rhyme, enjambement, caesura or other creative interruption – it is the white matter of poetry, the questions it asks and answers and asks again thus illuminating, as Audre Lorde argued, that which is already known but too easily forgotten. On a beautiful spring day when the sun was shining in New York City and the children were dying in Baghdad, Palestine, Israel and Darfur, Toni Morrison reminded my fellow Americans and I that bearing the conscience of her nation is the writer's work – it is her job, as Rukeyser said, to tell us «what we have been meaning all along», to substantiate Lorde's maxim: «poetry is not a luxury». Not today, not ever, not especially in these times.

Meena Alexander answers Morrison, Rukeyser and Lorde through the series of powerful reflections on war and violence comprising *Raw Silk* – this poet goads readers toward yet another hearing, one urged by that great American mother, Gwendolyn Brooks. In 1945 – in times very much like these – Brooks called her readers to «[hear] in the voices of the wind

the voices of my dim / killed children» (*Selected Poems*, p. 4).

Maureen Ruprecht Fadem

KGAFELA OA MAGOGODI, *thy condom come*, Amsterdam, New Leaf 2000; *outspoken*, Johannesburg, Laugh It Off Media 2005.

«Quel che conta è qualcosa di più della metafora»: il verso tratto dalla poesia che dà il titolo all'ultima raccolta di Magogodi (*outspoken*, 'lo dico chiaro e tondo') ne incarna la poetica, la quale non può essere disgiunta dall'attività performativa come 'artista della parola detta' che questo nuovo poeta sudafricano, uno dei più noti della generazione post-apartheid, porta avanti oramai da anni, anche a livello accademico presso l'Università di Witwatersrand, Johannesburg.

Nei lavori finora pubblicati troviamo le problematiche e la cifra stilistica tipiche della scrittura poetica che nasce per essere detta per un pubblico, piuttosto che letta tra sé e sé sulla pagina, vale a dire: stretta correlazione fonema-contenuto, livello semiotico in grado di alterare il livello semantico della parola; assonanze/rime iterate, versificazione che segue il dettato orale, nel caso dell'autore franta e nervosa, in assenza di maiuscole e punteggiatura. In tale scrittura, ciò che tiene insieme il testo non è più il verso scritto con l'inchiostro sulla pagina bianca, quanto piuttosto la voce delle parole creata dal poeta sull'ordito del suono. Il significato gioca seriamente di continuo con il significato, spesso modificandolo e arricchendolo di riverberi semantici, come ad esempio nei versi «fanno correre treni di virus nelle vene per farci la festa / nella testa / ma io sfuggo allo stupro del capo di buona speranza / prorompo-rompo gabie di costole di pagine morte» (*outspoken*). Oppure nell'altra poesia che dà il titolo alla prima raccolta: *thy condom come*, in cui il «venga il tuo regno» ('kingdom') del Padre Nostro diventa un 'pro-filattico', operazione che alla pubblicazione aveva attirato critiche di blasfemia all'autore. Ma si evince chiaramente dai testi di Magogodi che non si tratta di mero gusto della provocazione: il tutto ha un fondamento nella sua poetica del corpo e nella storia, presente e passata, del continente africano. L'aids è davvero un flagello di proporzioni bibliche e augurarsi che arrivi 'il regno del preservativo' ac-

quista quindi una dimensione tragica, per quanto blasfemo possa sembrare. Quando il poeta parla di «teschi spaccati per rilasciare onde cerebrali di schiavi» (*outspoken*), in un attimo ci piombano addosso millenni di storia coloniale, riletta in modo originale, e l'esperienza dell'autore che vede i corpi mutilati degli amici nella township al fine settimana.

Nella poetica della parola detta, per l'appunto, «qualcosa di più di una metafora», quindi, si condensa la poetica del corpo, di un corpo tragico, da parte dell'autore, che tesse una relazione tra musicalità del corpo e della parola: il corpo-parola della scrittura, che deve dare una 'voce' a un presente e a un passato difficilmente veicolabili dall'inglese di Sua Maestà e dall'esperienza che incarna. Come dare espressione, infatti, nell'inglese ben educato di Oxford a esistenze (come nella poesia *Boemia*) in cui si nasce e l'infante prende la poppata da una pinta di birra, «cavalca uno scarafaggio attraverso le cicatrici della storia» e, «già stufo di scopare», si «taglia il pistolino / lo getta nel mare» e ne esce solo un «diluvio di risate acide a corroderci l'anima»? «Mica scemo / appena imparato a parlare puro inglese / attraverso il naso bloccato». O quando il ciuf ciuf infantile del treno diventa un «chew chew», che mastica carne umana ed emette il fumo da gengive sanguinanti, che si fanno «schizzi di inchiostro rosso sulle prime pagine» dei giornali (*chu chew train*)? Come scrive il poeta ne *la politica della volgarità in un mondo di fantasmi*, «viviamo in un ordine sociale pornografico e quindi la mia poesia deve usare una lingua atta a manifestarlo». La sua poesia «parla attraverso il corpo»: «tu vuoi avvolgere i tuoi fantasmi con il tessuto di versi poetici profumati. Ma anche loro ti baceranno e ti denuderanno; vogliono pelle a gustare pelle; carne a battere carne; nell'emisfero australe del corpo». Citando il noto poeta guyanese D. Dabydeen, Magogodi afferma che la lingua della gente nera è «arrabbiata, cruda, energica» e «rispecchia il suo essere spezzata e la sua sofferenza, in questo essere cruda». Si tratta di un registro linguistico per necessità diverso e, rifacendosi a *La volgarità in letteratura* di A. Huxley, ricorda la sua «poesia del buon gusto», che tende a eliminare i dettagli apparentemente crudi del corpo dall'universo poetico, ma «la poesia del buon gusto esiste nel regno dei bei sogni e di rose profumate [...] notti belle e senza

incubi»: Magogodi ha deciso chiaramente di raccontare gli incubi, ridefinendo il significato delle parole e quindi del modo in cui guardiamo il/al mondo. Una voce che si fa viepiù solida, quasi corpo, al crescere letterario dell'autore, dalla prima alla seconda raccolta, in cui la complessità semantica è direttamente proporzionale alla precisione dell'affabulazione. Irrompe il personaggio shakespeariano di Calibano nella storia della schiava di fine settecento Sarah Baartman, da Città del Capo portata a Londra come fenomeno da baraccone a causa delle parti genitali particolarmente sviluppate, sepolta nella sua terra solo nel 2002, collegata grazie a un fulmine linguistico con la recente cronaca: «tornerà alla terra sarah baartman / come calibano o talibano»; o la storia del lungo trek dei boeri costretti in fuga dagli inglesi, a cui si aggiunge la lingua afrikaans: «conto sul microfono / per amplificare le mie liriche di vero iride / faccio a pezzi i diari dei voortrekker», oppure gli eventi epocali e il linguaggio da loro creato collegati a virus informatici: «riduco le storielle kak della storia a ground zero / ma mero scriba sono / e non un eroe ero». Ma l'autore non risparmia nemmeno il presente post-apartheid, alla cui generazione disillusa appartiene: se «a volte buttano delle briciole negli slums / capita solo con una spruzzatina di lacrimogeni / per i senza terra / loro gridano io dico loro gridano io dico» (tutte le citazioni da *outspoken*). Per arrivare a *conga remix*, in cui l'autore diventa strumento, si fa corpo-parola, l'iterazione si fa ritornello: «suonami sono un conga io sono il vero sontonga lirico i miei salmi sono inni sacri».

Giovanna Turrini

LES MURRAY, **Un arcobaleno perfettamente normale**, traduzione di Gaetano Prampolini, Milano, Adelphi 2004, pp. 504, € 24,00.

LES MURRAY, **Freddy Nettuno**, traduzione e postfazione di Massimiliano Morini, Varese, Giano Editore 2004, pp. 840, € 36,00.

La pubblicazione per i tipi di Adelphi dell'opera antologizzata di Les Murray, di cui «Semicerchio» aveva pubblicato la prima antologia italiana nel numero 22 del 2001, segue quella dei due grandi poeti che più gli somigliano, Iosif Brodskij e De-



rek Walcott. Con i due premi Nobel il poeta australiano condivide il radicamento alla propria personale periferia, il verso lungo e quella capacità, ad esempio, di sospendere la storia nell'attimo in cui si formalizza in simbolo, quando il presente non viene rinnegato ma si condensa in un tempo immobile e universale. Anche Murray coltiva l'ambizione di un progetto ampio, alto. Egli vuole scrivere «quelle non molte cose, di natura essenzialmente morale, che con le loro ramificazioni costituiscono ciò che sta a cuore a una persona». Per lui si tratta di celebrare l'Australia, «questa terra è la mia mente». Il senso dell'operazione quasi si spiega con un verso memorabile di Walcott: «O sono nessuno o sono un'intera nazione».

Poeta per certi versi georgico, trasporta il lettore nell'Australia del bush, nei «paesi delle segherie, nudi villaggi fatti di assi / uno spaccio, forse, / forse un ponte più avanti», territori piccoli dove «le verande fanno vela verso casa sui colli / finché il giorno imminente si allontana bruciato dal sole», là le persone sono chiamate per nome, come succede nei piccoli centri dove tutti si conoscono.

Nello spazio che si trova tra questa realtà e l'immaginazione del poeta, accadono cose memorabili. Come quando «un tizio sta piangendo a Martin Place. Non c'è verso di farlo smettere» (*Un arcobaleno perfettamente normale*). Il traffico si blocca, «la folla discute nervosa», c'è chi lo definisce ridicolo, chi piange. Come Cristo, l'uomo ha intorno «solo i pargoli / e quelli che guardano dal Paradiso gli vengono vicino / e siedono ai suoi piedi, tra cani e piccioni polverosi». Ma a un

tratto smette il suo lamento e se ne va.

Alcuni versi sembrano incisi nel marmo, per freschezza e durata: «La profondità del loro matrimonio guarirà il ventesimo secolo» oppure: «Quel che dura è il viaggio delle famiglie lungo il loro nome», «le nostre vite sono rifinite dalle generazioni più remote». Si sente il senso di appartenenza al tessuto sociale, familiare, il desiderio di rendere omaggio a valori vivi, ormai quasi esiliati dalla poesia alta. Dietro Murray si percepisce Virgilio: le ferite non producono cancrena, rafforzano il coraggio.

«Siamo una specie linguistica», sostiene il poeta, persino «i nostri scienziati erano traduttori: / traducevano l'universo nella scienza, / credendo che altrimenti non avesse senso». Eppure, nonostante questa vocazione, «nel mezzo della vita, siamo impiegati».

I versi di Murray, a volte ironici, nascono da uno sguardo innocente, pietoso. Come nel testo dedicato ai grassi o nella *Doccia*, «esplosione d'estasi», «fumoso valletto che ti fa scivolar via l'impalpabile pigiama della notte» o nell'inno agli shorts, *Il sogno di portare per sempre i calzoncini*.

A volte è la semplicità che produce commozione. Il film «*Violenza insensata*, / niente trama, niente personaggi, solo spara brucia urla implora», fa desiderare a Murray di spostare «la leva / sulla retromarcia», per avere «sangue ri-invasato; combattenti rialzati e separati; orrore disfatto / e io uscirò in una città grande, vistosi papagalli attorno agli stazzi del mercato / e le facce della mia gente guarite da questo amaro inganno». Il poeta può riscrivere il mondo con una parola, con un gesto.

Lascia inquieti il racconto del vincitore della lotteria che riceve per posta un numero infinito di richieste di donazione. Man mano che legge, l'uomo prova a bruciare nella stufa le lettere che gli arrivano, sempre più «annerito con la sua ricchezza» (*Lettere al vincitore*) e ci fa pensare al ricco Occidente circondato dalla distesa dei poveri.

Non mancano le punte visionarie, come quando, durante l'attraversamento dell'«ampia campagna color iuta», arriviamo a una casa padronale custodita solo da un cane, da un grande cavallo baio, una giovenca, una capra. In quell'universo di vita rupestre cogliamo un tratto dell'armonia che Murray intende fissare, ben poco fiducioso della possibilità che l'industria-

lizzazione, la città, la globalizzazione, persino la scienza possano davvero essere le uniche carte da giocare per il futuro dell'uomo. La sua fiducia è nei dettagli che la molatura del progresso sembra spianare, egli crede nel linguaggio dei recuperi, nella valenza etica della poesia e nella sua potenza riproduttiva di realtà. Murray affida alla parola il compito di costruire il mito di un'Australia e di una civiltà umana che potrebbero perdersi.

Nell'ampio «romanzo in versi», *Freddy Nettuno*, scritto da Murray nel 1998, è proprio Freddy, il protagonista, a trasportare fin oltre l'Australia la traccia del bush e i valori di una società non toccata dalla sbornia della modernità. Uomo semplice e poco colto, errabondo, Nettuno è un viaggiatore che porta nel suo stesso nome il dio ostile a Ulisse e al ritorno. Proiettato nell'Europa attraversata dalla Storia e dalla violenza della guerra, egli resta inevitabilmente estraneo agli eventi e al tempo stesso ne viene toccato. Dopo aver preso la lebbra, perde il senso del tatto, un evento simbolico che lo rende ancor più espressione di una non appartenenza. Freddy è un proletario che immagina una contro-storia, un uomo pacifico che crede in percorsi tanto semplici quanto rivoluzionari, come quello del perdono: «Cominciai / anche quel perdono, con una smorfia, chiedendolo mentre lo concedevo. / Quando smisi di chiederlo, le città la smisero di bruciarmi nella testa».

Forse Les Murray non ha esiti costanti come Brodskij e Walcott, la cui capacità alchemica è evidente quasi in ogni pagina, ma possiede il potere di forzare la lingua all'affresco, di renderla rivelatrice, l'ambizione di utilizzare la parola come chiave di volta del proprio tempo, oltre che un talento evidente e una somma rilevante di questioni necessarie da mettere in versi. Segno che la poesia è viva e potente anche ai nostri tempi, quando è alta, rigorosa, animata da progetti solidi.

Paola Malavasi

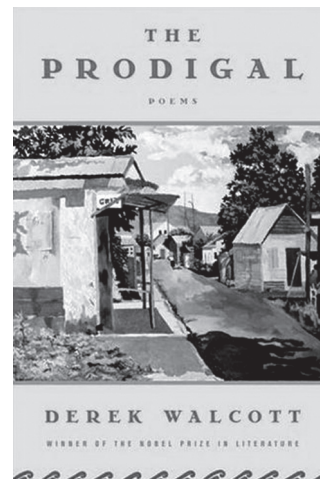
DEREK WALCOTT, *The Prodigal*, New York, Farrar Straus and Giroux 2004, pp. 105, \$ 20.

L'ultimo libro di Derek Walcott, uscito lo scorso ottobre, è il libro di un uomo anziano, che tira le somme sulla vita, cede per l'ultima volta alla tentazione del rimorso e delle occasioni mancate, e suggella il suo testamento con un ritorno a

casa: un rinnovato voto di fedeltà alle isole espresso nella consapevolezza che la vera casa del prodigo è l'orizzonte (p. 104), perché il figliol prodigo, in questo caso, è un poeta, e allora è il verso l'orizzonte della sua felicità: «The line is my horizon / I cannot be happier than this» (p. 92). Un verso il cui orizzonte è diventato, sembra per sempre, la cadenza prosastica di una misura lunga e irregolare, che si articola liberamente nelle sezioni dei diciotto capitoli delle tre parti che compongono il volume.

The Prodigal si apre allo stesso modo di *Another Life*, il primo grande poema autobiografico di Walcott: con la sovrapposizione dell'immagine di un libro aperto a quella del paesaggio, che prende a scorrere, qui, dalla finestra di un treno diretto in Pennsylvania. Apparentemente, è il mondo a passare in successione rapida davanti agli occhi del poeta, ma nella più pura tradizione emersoniana – e prima ancora, in quella dei poeti coloniali americani – le cose diventano immediatamente simboli dello spirito e le scene che Walcott osserva diventano pezzi di vita trascorsa. Perché «l'uomo è un analogista», scriveva Emerson, «e il mondo è un libro aperto di emblemi».

Così la luce del New Jersey è italiana, e le sue case di mattoni rosa investiti dalla penombra del tramonto sembrano Siena (p. 3). Al ritmo di un treno che diventa, immediatamente, metro, Walcott annota un diario di viaggio attraverso l'Europa: la Svizzera, la Spagna, la Germania, Londra, Stoccolma, Parigi, ma soprattutto, l'Italia: Roma, Milano, Genova, Venezia, Parma, Pescara, Amalfi. Il poema è dedicato a Luigi Sampietro, lo studioso



che in Italia riconobbe la grandezza della poesia di Walcott prima che questa conquistasse il Nobel, nel 1992, e che è diventato un caro amico; ed è un omaggio all'Italia, alla bellezza delle sue donne, delle sue città, e dei suoi pittori, abilmente condensati, attraverso una galleria di ritratti, in un amore ambiguo e intero, a cui contribuisce anche la comunanza nell'arte poetica (p. 32): «women who contain their cities» (p. 48), «Yet what was adored, / the city or its women? Aren't they the same... / in the love that has no epoch?» (p. 79).

I temi sono quelli di sempre: il dubbio, sempre in agguato, che la sua forma di 'pendolarismo' tra S. Lucia e gli Stati Uniti, e la sua ammirazione per l'arte europea siano stati, in realtà, un tradimento dell'isola (p. 6); il compianto di Brodsky; il tema della luce che si svolge e avvolge, come una grande metafora tentacolare, la sua intera produzione. Ma soprattutto, i temi sono quelli dei libri dell'ultimo decennio, espressi ormai liberamente dal punto di vista corretto, fisiologico, di un uomo di 75 anni: la paura di invecchiare, l'ansia di non aver compiuto un'opera e adempiuto a una vocazione, o agli altri, comuni, doveri di ogni mortale. Il protagonista di *The Prodigal* si specchia, con la sua solita passione per i giochi di parole e le tessiture sonore che ormai sono diventati un riflesso incondizionato per Walcott, nel suo ospite fiorentino, un vecchio gentiluomo dalle mani punteggiate di macchie e gli occhi acquosi: «Diabetic, dying, my double» (p. 17). È un uomo che «contiene molte assenze», ha perso molte donne, e ha dei rimpianti, come quello di non aver avuto tempo di innamorarsi di Firenze (p. 4).

La metafora del viaggio in treno, allora, rilascia la sua connotazione elegiaca: se c'è una «dolce meditazione, in un treno / perfino su certi dolori» (p. 4), la meditazione di Walcott sulla sua vita commuove in questo libro per l'urgenza della sua prospettiva finale, che ci comunica l'intensità, in se stessa dolorosa, del senso della sua ricchezza, che mescola perdite e conquiste in un sentimento solo di sovrabbondanza, e di riconoscenza per quella sovrabbondanza. Un uomo che «non ha più nient'altro / di cui scrivere se non la gratitudine» (p. 66); che si autoesorta ad essere felice della salute mentale preservata e riconoscente perché «ogni arte resta difficile da praticare», e che in quello che sarà, dichiaratamente, il suo ulti-

mo libro, vuole porre ogni luogo «come se fosse appena stato fatto, già vecchio, / ma di nuovo nuovo perché appena nominato» (p. 99).

The Prodigal ribadisce la scelta esistenziale di Walcott per mezzo dello stesso espediente metaforico di *Tiepolo's Hound*: se là il protagonista si riappropriava delle origini della sua ispirazione attraverso la rivelazione epifanica dell'incontro con un bastardino nero, aborigeno, che sostituisce al bianco levriero, esotico, come simbolo dell'ideale estetico inseguito per tutto il libro, qui l'incontro con dei veri delfini, nel mare che unisce la Martinica a Saint Vincent, fa rompere le acque a una leggenda che rinasce con loro e riempie il cuore di gioia, scacciando dalla mente l'ossessione per i delfini di pietra delle fontane di un'Italia che lo ha divorato (pp. 103-104), «the widening love of Italy growing stronger / against my will with sunlight in Milan...» (p. 26). La pace che all'inizio del libro è immensa e proviene dalla consapevolezza di volersi fermare nel proprio ideale artistico, ormai desueto, inchiodandovi l'arte e la gioia (p. 6), alla fine del libro viene dall'accettazione del commiato, dalla consapevolezza che la luce che si è inseguita per tutta la vita proviene dall'orizzonte del mare: brilla, e guida, dal limitare «di quell'altra sponda» (p. 105).

Paola Loreto

Poesia aborigena australiana

AA.VV., *Living Room: Poems from the Centre*, a cura di Jan Owen, Alice Springs, Ptilotus Press 2003, pp. 115, AUD\$ 19,95.

Dieci poeti aborigeni, di cui nove donne, danno vita a un'antologia che raduna memorie e riflessioni di voci provenienti da tutta l'Australia, che dal 1996 hanno deciso di vivere nel centro del deserto australiano, condividendo la propria esperienza poetica come Alice Springs Writers Group. *Living Room* è la pubblicazione d'esordio di Ptilotus Press, la casa editrice fondata dall'Alice Springs Writers Group. Dieci voci della contemporaneità, accomunate dal luogo in cui vivono, raccontano frammenti di storie in cui s'intrecciano amore, desiderio, perdita e memoria. Ogni poesia è l'evocazione di un viaggio, di un paesaggio: è un'esperienza

di cambiamento. Mondo sociale e sfera individuale, entrambi eredità del passato, si fondono in una variegata raccolta ricca di immagini vive, ampie e schiette, che alterna passaggi criptici a tinte umoristiche e toni colloquiali. Jan Owen, originaria del Southern Australia, ha pubblicato cinque raccolte di poesia (l'ultima, *Time-dancing*, risale al 2002), con le quali si è aggiudicata numerosi riconoscimenti a livello nazionale, che le hanno permesso di viaggiare e partecipare a Festival letterari di respiro internazionale. Le poesie sono di: Jane Leonard, Kieran Finnane, Jo Dutton, Meg Mooney, Terry Whitebeach, Carmel Williams, Michael Watts, Linda Tate, Leni Shilton, Mardijah Simpson.

AA.VV., *Crow Feathers*, a cura di Rebecca Edwards e Janelle Evans, QLD, Keeaira Press Southport 2003, pp. 62, AUD\$ 20,00.

Antologia poetica che include 28 autori aborigeni emergenti.

DENNIS MCDERMOTT, *Dorothy's Skin*, Wollongong, Five Islands Press 2003, pp. 64, AUD\$ 18,95.

Dennis McDermott ci ha messo cinquantasei anni a penetrare la pelle di Dorothy, sua madre: a capire nel profondo la donna che gli ha fornito gli strumenti per interpretare il mondo, e, prima di tutto, se stesso. *Dorothy's Skin* parla non solo della madre, oggi ottantottenne, ma, più in generale, degli aborigeni che per sopravvivere si sono alienati dalla propria originaria identità.

Come sottolinea Anita Heiss, a lungo la scrittura aborigena è rimasta veicolo espressivo del concetto di *aboriginality*, senza riuscire a emanciparsi da questa priorità. Gli anni Sessanta, sfondo sociale, culturale e politico all'emergere della prima, influente generazione di autori aborigeni, come Kath Walker (Oodgeroo Noonuccal), persistono come modello prediletto da molti autori, i quali tendono a identificarsi nello stile, nei toni e nei contenuti con la poesia di denuncia che ha supportato le lotte di emancipazione politico-sociale degli scorsi decenni.

Secondo Anita Heiss, *Dorothy's Skin* segna una nuova direzione rispetto a questa tendenza passata, e lo fa sul piano contenutistico. Ignorando il significato poli-

tico della propria identità di poeta, Dennis McDermott si sente altro, prima che aborigeno. Così scrive in *Borderline*: «I had no idea / that I was ever a bo-ong / before I was ever a hippie». Al contrario, la maggioranza dei poeti si descrive in relazione al proprio essere aborigeno, prima di darsi qualunque altra definizione.

Nell'ampio, contraddittorio raggio di temi e immagini che raduna, *Dorothy's Skin* propone una riflessione sul ruolo della psicologia, in *Psychologists*: «[...] Psychology / Always had aspirations / To escape pure conjecture, show the world / That is was truly a hard science, evidence-based, / Always fell short».

Dennis McDermott, nato da padre metà irlandese, metà scozzese e da madre aborigena, cresciuto nella claustrofobia e conservatrice Tamworth degli anni Cinquanta, insegna Psicologia presso la Facoltà di Medicina dell'University of NSW, Sydney.

ROMAINE MORETON, *Post Me to the Prime Minister*, Alice Springs, Jukurpa Books 2004, pp. 138, AUD\$ 29,95.

La più recente raccolta poetica della performance poet Romaine Moreton, originaria di Stradbroke Island, Queensland, racchiude le riflessioni dell'Autore sulla spoliazione del popolo aborigeno, sulla conseguente dislocazione sociale e culturale e sulla propria identità. Con toni provocatori e linguaggio vibrante, il poeta parla di sé, dell'amore, dello stordimento artificiale, della sua umile infanzia, del (suo) mondo di oggi: «I shall stumble over poverty, over policies, and over prejudice, / Weary and torn, / I stumble, / Then bleary and worn I shall rise, / From this place where I wait cross legged, / Wait, / And surprise you by my will».

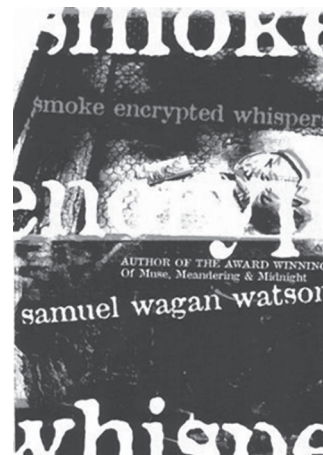
I versi di Romaine Moreton, efficaci dal punto di vista della costruzione poetica,

rivelano un'inestricabile vocazione comunicativa. Le parole sono immagini, le immagini parole: «I shall spring upon you words familiar, / Then watch you regather as they drop about, / Like precious tears thick with fear, / Hear you scream and shout, / Then I shall watch convictions break away, / And crumple like paper bags, / And then as beauty I shall rise, / And surprise you by my will».

Attraverso il documentario autobiografico *A Walk with Words* (2000), diretto da Erica Glynn e prodotto dalla televisione nazionale australiana ABC, Romaine Moreton ha raffigurato la propria vita e illustrato la propria poesia. Ha inoltre curato due raccolte di musica indigena in collaborazione con diversi musicisti aborigeni, tra cui la cantautrice Kerriane Cox. Questo volume include un CD-Rom, con otto brani interpretati dall'Autore.

SAMUEL WAGAN WATSON, *Smoke Encrypted Whispers*, Brisbane, University of Queensland Press 2004, pp. 171, AUD\$ 22,95.

Un'antologia di road poems, canzoni blues, versi urbani, echi ancestrali: componimenti autobiografici risalenti a qualche anno fa, completati da una sezione conclusiva inedita. Samuel Wagan Watson, classe 1972, è performance poet, nella misura in cui richiama influenze cantautorali e teatrali, oltreché poetiche, sulla scia di Tom Waits e Charles Bukowski, Nick Cave e Jack Kerouac. Le identità molteplici di poeta, amante, cittadino di Brisbane e viaggiatore si specchiano nella continua mimesi di timbri poetici eterogenei e complementari, nell'uso della rima, della prosa discontinua, di irregolarità ortografiche, nell'asimmetria di piani sensoriali e temporali. Versi che descrivono le ansie dell'essere poeta: l'attesa, la creazione, l'insicurezza, l'eterna precarietà: «waiting for the knock-backs from



editors / pages scatter amongst the breeze / the writer dies lying in a pool of his words».

La poesia, viaggio intimo e ininterrotto da un paesaggio urbano a un altro, è consapevole spaesamento: «We're city people without a language // And some of us have even less». Sangue bundjalung, birri gubba, tedesco, scozzese e irlandese scorre nelle vene di Samuel Wagan Watson, la cui raccolta poetica d'esordio, *Of Muse, Meandering and Midnight* (2000), ha vinto il premio David Unaipon assegnato al miglior autore indigeno esordiente.

HERB WHARTON, *Kings with Empty Pockets*, QLD, Keeaira Press Southport 2003, pp. 102, AUD\$ 20,00.

Poeta originario di Cunnamulla, nel Queensland occidentale. Dopo una serie di pubblicazioni a cura della University of Queensland Press, si tratta del primo volume curato dallo stesso Autore, in cui i componimenti poetici sono alternati a brani di prosa.

Margherita Zanoletti

Fondazione il Fiore - Firenze

Poeti e poetiche

Poesia: "Quale futuro?"

CONVEGNO "PRIMA RASSEGNA NAZIONALE DI RIVISTE DI POESIA"

Il giorno 5 marzo 2005, nel pomeriggio, si è svolto al Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio a Firenze il Dibattito conclusivo del Convegno tenutosi presso la Fondazione il Fiore di Firenze nei giorni 4 e 5 marzo al mattino, evento senza precedenti che ha dato anima alla Prima Rassegna Nazionale di Riviste di Poesia.

Al Convegno hanno partecipato le seguenti Riviste:

Annuario di Poesia – Milano; **Annuario di Poesia** (Castelvecchi) – Roma; **Anterem** – Verona; **Atelier** – Borgomanero; **Caffè Michelangiolo** – Firenze; **Ciminiera** – Macerata; **ClanDestino** – Bologna; **Feeria** – Firenze; **Il Segnale** – Milano; **Il Verri** – Milano; **Incroci** – Bari; **Kamen** – Lodi; **L'Area di Broca** – Firenze; **La Clessidra** – Novi Ligure (AL); **La Mosca di Milano** – Milano; **Microprovincia** – Milano; **Milanocosa** – Milano; **Poesis** – Roma; **Semicerchio** – Firenze; **Smerilliana** – Ascoli Piceno; **Testuale** – Milano.



Al successivo Dibattito pubblico aperto ed introdotto dall'Assessore alla Valorizzazione Tradizioni Popolari Fiorentina Dott. Eugenio Giani e condotto da Carmen Lasorella, hanno partecipato, in presenza di tutti i rappresentanti delle predette Riviste: Carlo Bernardini, Alberto Caramella, Giacomo Marramao, Guido Oldani, Oliviero Toscani e Pamela Villosesi.

L'iniziativa si è svolta con l'Alto Patrocinio del Presidente della Repubblica, del Presidente del Senato della Repubblica e del Presidente della Camera dei Deputati.

Di notte mi ripeto questi accenti.
Mi seguono mi fanno compagnia
mi parlano con tono elementare
con una voce seria triste mia.
La luce intermittente mi trasmette
segnali morse, punto linea punto.
Sarebbero chiarissimi, sicuri
se l'alfabeto conoscessi anch'io.
Ascolto con pazienza li contemplo
e piano piano sale dal profondo
un paesaggio una memoria, un senso.
Quando però mi pare ormai vicino
e vuole quasi farsi decifrare
mi colgo ad esitare, sono stanco
ritorna nel profondo il mio messaggio
e piano piano dietro seguono anch'io.

Ripete il verso l'uccello sul ramo.
(Alberto Caramella)

At night I say them over to myself:
these words pursue me, keep me company,
They talk to me in elementary notes
with my own serious sad voice.
The intermittent light transmits
Morse signals dot dash dot.
They would be plain as day, unproblematic
if only I too knew the alphabet.
I listen patiently, I study them
and bit by bit out of the depths floats up
a landscape or a memory, a sense.
But when it seems at last it's getting close
and seems about to let itself be decoded,
I find myself distracted, getting tired.
My message sinks back down into the depths
and bit by bit I follow after too.

The bird upon the branch repeats its note.
(Traduzione di Anthony Oldcorn)