

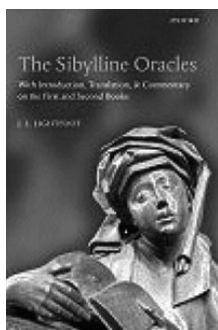
RECENSIONI

a cura di:

GIANFRANCO AGOSTI, Università di Udine (Poesia classica); LORENZO AMATO, Università di Firenze (Poesia finlandese); ANNALISA COSENTINO, Università di Udine (Poesia ceca); PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia inglese post-coloniale); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); ANTONELLA FRANCINI, Syracuse University (Poesia degli Stati Uniti d'America); STEFANO GARZONIO, Università di Pisa (Poesia russa); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); NICCOLÒ SCAFFAI, Università di Siena-Arezzo (Riviste e strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris (Poesia italiana).

Oracoli Sibillini, Introduzione, traduzione e note a cura di MARIANGELA MONACA, Roma, Città Nuova 2008, pp. 254, €, 18,00 [ISBN 978-88-311-8199-0]

The Sibylline Oracles, with Introduction, Translation, and Commentary on the First and Second Books by J. L. LIGHTFOOT, Oxford, Oxford Univ. Press 2008, pp. xxiv+614 [ISBN 978-0-19-921546-1]



Le Sibille, intese come profetesse dispensatrici di oracoli, erano diffuse in tutto il mondo antico, da quella più nota di Delfi fino a quelle situate ai confini del mondo, come la Sibilla Eritrea o quella Cimmeria. Nel mondo romano la Sibilla Cumana aveva donato al re Tarquinio una raccolta di oracoli, che costituirono i *Libri Sibillini*, conservati fino alla tarda antichità e consultati nei periodi di difficoltà dello stato. Questa raccolta non ha però niente a che vedere con gli *Oracoli Sibillini* che ci sono giunti e che sono un *corpus* di più di quattromila esametri greci in 14 libri (ma i libri 9 e 10 sono perduti) il risultato di una compilazione in età bizantina di materiali più antichi, derivanti sostanzialmente da un nucleo giudaico-ellenistico e uno giudaico-cristiano, databili fra la fine dell'età ellenistica e il III sec. d.C., di oracoli sulla storia del-

l'uomo, la fine dei tempi, sulle sofferenze del regno di Roma, su avvenimenti storici e su concetti teologici. Se l'immagine delle Sibille è oggi conosciuta attraverso soprattutto la mediazione delle rappresentazioni iconografiche (ad es. il pavimento del Duomo di Siena), meno nota è questa raccolta poetica, di cui adesso M. Monaca si è assunta il compito di fornire una traduzione italiana integrale, accompagnata da una introduzione e da brevi note di commento. La raccolta attuale, come detto, è il risultato dell'assemblamento di materiale eterogeneo sia dal punto di vista cronologico che contenutistico: ad es. parti giudaiche sono giustapposte a parti cristiane nei libri I-II, che trattano della storia umana dalla Creazione fino ai segni del Giudizio finale, o nel libro VIII, che inizia con una storia di Roma e dei suoi misfatti fino alla annunciata distruzione, per proseguire con una sezione cristiana aperta da versi acrostici (8.217-243: l'acrostico forma a sua volta la parola *ICHTHYS*, 'pesce': tradotto in latino da Agostino nel *De civitate Dei*, conobbe un'immensa fortuna nel Medioevo) e che narra l'Annunciazione e la nascita del Cristo. Altri libri sono di natura più marcatamente apocalittica o storica (come i libri XII-XIV sulla storia imperiale romana), o teologica (come il VI, un antico inno cristiano). L'impresa di M. è benemerita: essa rende accessibile anche al lettore colto un testo peregrino, ma che ha avuto una ampia fortuna nel Medioevo e in età moderna. La traduzione non è puramente di servizio, ma si propone di essere «il più gradevole possibile e nel contempo aderente al testo greco» (p. 39); M. ha scelto una traduzione stichica che cerca di riprodurre il tenore e i livelli stilistici dell'originale. Il risultato è di una discreta leggibilità (tenuto anche conto del testo di partenza, spesso

tutt'altro che limpido) e con tratti felici, ad es. nella resa dell'acrostico del libro VIII, o in quella dei passi apocalittici.

Il lettore desideroso di approfondire le questioni storiche, religiose e letterarie suscitate dai poemi sibillini ha peraltro a disposizione anche un monumentale commento dedicato da J. Lightfoot ai primi due libri, di cui la studiosa fornisce anche una nuova edizione critica e una traduzione. Si tratta di un lavoro in cui i più raffinati strumenti dell'indagine filologica si uniscono alla ricerca storico-religiosa: l'autrice si muove con disinvoltura nella storia del giudaismo ellenistico, nella teologia cristiana e nella tradizione della poesia epica greca. Un libro ricchissimo di erudizione, ma che si segnala anche per senso critico e qualità della scrittura.

(Gianfranco Agosti)

CLAUDIO CLAUDIANO, **De raptu Proserpinae**, a cura di MARCO ONORATO, Napoli, Loffredo 2008, pp. 404, €, 19,00 [ISBN 9-788875-642754]

Claudiano (nato nell'ultimo quarto del IV sec. e morto probabilmente poco dopo il 404) è probabilmente il poeta latino tardoantico più noto al grande pubblico, amato da Coleridge, da Huysmans e ancora prima da Marino, che lo adduceva espressamente come uno dei modelli della sua epica anticlassicistica. Alessandrino di origine, fece carriera alla corte di Milano e divenne il cantore di Onorio e del generale Stilicone; ha lasciato una ricca produzione di poemi epici, soprattutto panegirici e carmi di polemica politica, che sono forse il miglior risultato dello stile manieristico tardoantico, assieme alle poesie del cristiano Prudenzio. Paradossalmente il poema più

noto di Claudiano è quello meno rappresentativo della sua produzione, un carme mitologico composto probabilmente all'inizio della carriera, interrotto al primo libro, poi ripreso ma mai portato a termine: il *Ratto di Proserpina* è un'opera di bella letteratura, in cui il poeta nel trattare un mito tradizionale (e innumeri volte cantato) dispiega tutti i tratti che poi diverranno caratteristici del suo stile più maturo, ma mostra anche di saper leggere la vicenda mitica secondo molteplici suggestioni dottrinarie e filosofiche (in particolare orfiche). L'edizione di M. Onorato propone un nuovo testo critico, risultato di una differente valutazione della tradizione manoscritta (specie in rapporto al problema dei commenti medievali), e un commento dettagliatissimo che mette a frutto la ricerca anteriore (il *De Raptu* ha avuto ben tre edizioni negli ultimi dieci anni) e si muove spesso con autonomia di giudizio e risultati nuovi. Se l'agile edizione di Franco Serpa (Milano, Rizzoli BUR 1981), che ha una traduzione di grande leggibilità, e che continua a essere ristampata, è ancora utile per una prima lettura, questo lavoro di O. fornisce adesso una adeguata introduzione storico-letteraria al poema e alla maniera claudiana, e si raccomanda non solo per gli apparati eruditi, ma anche per la traduzione che in molti punti aiuta a chiarire passi difficili ed è una ottima guida per chi voglia gustarsi il dettato originale.

(Gianfranco Agosti)

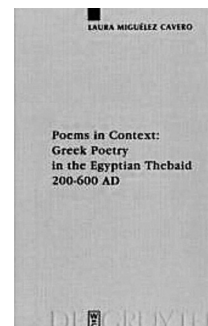
JEAN GÉOMÈTRE, *Poèmes en hexamètres et en distiques élégiaques*, édition, traduction, commentaire par EMILIE MARLÈNE VAN OPSTALL, Leiden-Boston, Brill 2008, pp. XVI+606 [ISBN 978-90-04-16444-4]

Giovanni Geometra (ca 935-40/1000) è una delle grandi personalità della poesia bizantina. Le origini aristocratiche gli assicurano una solida formazione classica, che si traduce nella sua poesia in ripensamento creativo e non in mero linguaggio cortese o d'imitazione. Grazie alla sua solida dottrina (*Carm.* 40 *Sulle Muse* «Delle Muse due sole ne voglio: e di queste Calliope / adorna la lingua, Urania lo spirito») ebbe una precoce carriera presso la corte (di cui sono testimonianza epigrammi per alti funzionari e per personaggi della famiglia imperiale) e si distinse nella carriera militare, come risulta dai poemi in cui sono rievocati episodi bellici; dell'esperienza militare e politica ci restano molti carmi, in cui deplora la decadenza e la corruzione dell'esercito (ad es. il *carm.* 298),

in cui tratteggia a tinte fosche la guerra contro i Bulgari o le guerre civili degli anni 986-990. Infine cadde in disgrazia (sotto l'imperatore Basilio II, forse già verso il 985) e si ritirò in un convento a Costantinopoli, un periodo di cui restano molti carmi dedicati alla Vergine. La profonda cultura e la vita vissuta in uno dei periodi culturalmente più vivaci di Bisanzio si riflettono nella varia produzione letteraria di Giovanni: opere retoriche (trattati ed esercitazioni, *progymnasmata*: un tipo di testi, questi ultimi, fondamentali per la formazione culturale a Bisanzio), opere agiografiche ed omiletiche in prosa e in versi (in dodecasillabi), una parafrasi in dodecasillabi delle *Odi* testamentarie, inni religiosi in distici e in esametri, e una serie di poemi di argomento sacro e profano in metri vari (dodecasillabi, esametri e distici elegiaci). Fra questi ultimi di quelli in distici e in esametri, trasmessi nel fondamentale manoscritto *Par. suppl. gr.* 352 del XIII sec. (più un altro cod. vaticano e un apografo), M. van Opstall ha fornito una splendida edizione critica, corredata da una introduzione in cui analizza il contesto socio-culturale della poesia di Giovanni, le particolarità linguistiche e metriche, la cultura e la ricezione. Ogni carme è accompagnato dalla traduzione, da note linguistico-filologiche e da una lettura d'insieme. Grazie a questa eccellente edizione siamo in grado di leggere con piena cognizione una poesia raffinata, dai toni vari, mai banale anche nei componimenti più retorizzati, che va dall'Inno alla confessione autobiografica della propria imperfezione morale, ai carmi per avvenimenti politici, alle descrizioni di opere d'arte, all'elogio di amici e potenti o di santi, fino a giochi puramente letterari. Poeta potente nello sdegno, sperimentatore felice (specie nel *carm.* 300 un lungo epigramma-elegia sulla primavera, che è anche un inno al Cristo), Giovanni trova forse i suoi accenti migliori nei toni elegiaci, come nel *carm.* 75: «Il mare col suo fragore, le infinite paure sulla terra, / senza tremare le ho percorse, pieno di coraggio e di volere. Solo di una cosa ho paura davvero: / quando dovrò allontanarmi dalla vita e navigare nel buio. / Lo so, certo, che questa via lunga, inespugnabile, porta al cielo, una via inespugnabile, imprevedibile, non aperta all'uomo che sta sulla terra. / E il peso del corpo mi opprime, come la ruggine / opprime il ferro: un peso che dolorosi pensieri hanno plasmato e le angosce della mia vita, / che si accompagnano alla sozzura del pasto dolce dei nostri padri».

(Gianfranco Agosti)

LAURA MIGUÉLEZ CAVERO, *Poems in Context: Greek Poetry in the Egyptian Thebaid 200-600 AD*, Berlin-New York, Walter de Gruyter 2008, pp. XII+444 [ISBN 978-3-11-020273-1]



Il rinnovato interesse per la poesia greca tardoantica, ormai sdoganata dalla visione classicistica che vi vedeva uno stanco prodotto epigonale, trova una opportuna ed esauriente messa a punto in questo saggio di L. M. C., frutto della rielaborazione a Oxford di una tesi di dottorato spagnola. Nel profluvio di contributi filologici ed interpretativi mancava ancora un lavoro di sintesi, che facesse il punto sulla nuova immagine della poesia greca tarda e sui progressi interpretativi raggiunti negli ultimi decenni. La M. C. assolve egregiamente al compito per quanto riguarda la poesia praticata in Egitto nella Tebaide, terra più nota forse per essere fertile luogo di eremiti cristiani, ma che era anche una regione di notevole sviluppo economico-sociale e culturale. Dalle scuole di questa zona provengono infatti molti dei più importanti poeti tardoantichi, in primo luogo Nonno di Panopoli, autore alla metà del V sec. d.C. dei ventiduemila esametri delle *Dionisiache* (il più lungo poema epico greco), e creatore di uno stile nuovo nella poesia greca che ha fatto scuola per quasi due secoli. Il libro di M. C. ricostruisce su solide basi storiche e documentarie il *background* sociale e culturale della poesia greca in Egitto, ben nota grazie alle scoperte papirologiche. La poesia, in quanto parte integrante della *retorica*, vale a dire della formazione culturale elevata propria delle *élites* dirigenti, aveva una precisa dimensione sociale e pragmatica, difficile da cogliere per noi moderni. Nell'impero tardoantico i poeti erano conferenzieri e pubblicisti, che praticavano una poesia d'occasione in linguaggio classicistico per fare carriera nella pubblica amministrazione e nella politica. L'Egitto, e la Tebaide in particolare, hanno fornito una nutrita schiera di poeti, accomunati da tendenze stilistiche simili (quelle perfezionate da Nonno) e dalla comune formazione retorica. M. C. evi-

denzia bene questi aspetti, così come l'influenza della formazione scolare e delle pratiche scolastiche sulla composizione poetica. Poco spazio è invece dato alla produzione cristiana, che pure era ben presente nella Tebaide almeno dalla metà del IV sec. d. C. L'analisi chiara e dettagliata e il notevole regesto di materiali eruditi fanno del libro di M. C. un serio e indispensabile strumento di riferimento.

(Gianfranco Agosti)

INGRID DE KOK, **Mappe del corpo**, a cura di PAOLA SPLENDORE, Roma, Donzelli 2008, pp. 153, € 14,00
Passaggi a ovest. Poesia femminile anglofona della migrazione, a cura di PAOLA SPLENDORE, Bari, Palomar, 2008, pp. 171, € 18,00

Mappe del corpo, antologia di poesie della sudafricana Ingrid De Kok, accorpa testi provenienti da quattro raccolte: *Familiar Ground* (1988), *Transfer* (1997), *Terrestrial Things* (2002) e *Seasonal Fires* (2006). Paola Splendore, che ha ricevuto per questo volume il Premio Sertoli Salis 2008 per la traduzione poetica, ha selezionato un ampio corpus di testi che introduce per la prima volta al pubblico italiano una delle poetesse più note del Sudafrica, già ampiamente tradotta in Europa, nonché in Giappone. I temi che si affacciano tra le trame di un linguaggio mai banale, al contrario, scarnificato e insieme profondo sono quelli che segnano il tormentato percorso degli intellettuali sudafricani bianchi ideologicamente dissenzienti e che si possono riassumere in un macro-tema all'interno del quale tutto assume peculiare forma: il rapporto di amore-odio per una terra intrisa di sangue e percorsa da una storia di usurpazione e ingiustizia. Da quella terra De Kok emigra nel 1976, ma a quella terra torna, ancora in pieno apartheid, nel 1983 per cantarne il paesaggio meno celebrato dall'industria turistica, quello domestico e ruvido, «Accanto al sentiero battuto / per il veld dove un tempo giocavo, / secco greto di fiume e abiti non lavati / grigie lucertole sulle rocce» («Beside the beaten path / to the veld where I once played, / dry riverbed and unwashed clothes / grey lizards on the rocks»). Il carattere meditativo della lirica di De Kok, anche quando parla delle ferite che la Commissione per la Verità e Riconciliazione si prefisse di sanare, si oppone ai toni declamatori che caratterizzano la poesia più diffusa nel paese, un versificare di stampo politico e di matrice orale che trova humus ideale nelle manifestazioni, nei sit-in e nei funerali pubblici. Al contempo, però, l'intimismo

di De Kok non manifesta alcuna frattura con la realtà politica e collettiva che tanto segna la letteratura del paese, così che il dolore del singolo finisce per unirsi, sovrapporsi, confondersi con quello dell'intero Sudafrica.

Della stessa curatrice è *Passaggi a ovest. Poesia femminile anglofona della migrazione*, che accosta tra loro poetesse eterogenee quali Moniza Alvi (Pakistan), Gabebe Bederoon (Sudafrica), Sujata Bhatt (India), Merle Collins (Grenada), Choman Hardi (Iraq), Grace Nichols (Guyana), M. Nourbese Philip (Tobago), Karen Press (Sudafrica). Lontananza ed esilio, volontari o coatti, reali o immaginati, sono i fili conduttori che uniscono queste otto voci altrimenti 'distanti' tra loro in una ricerca poetica in cui 'lingua', 'casa', 'corpo' sono forse le parole più ricorrenti. Il sentire poetico femminile trova infatti nell'immagine della *mother tongue*, come idioma ma anche come organo del corpo, il terreno fisico e metaforico di un conflitto che M. Nourbese Philip rende così: «L'inglese / è la mia lingua madre. / la lingua madre non è / no, una lin lin ling / lingua straniera / lingua / l'angoscia / - un'angoscia straniera» («English / is my mother tongue. / A mother tongue is not / not a foreign lan lan lang / language / l'anguish / anguish / - a foreign anguish»). I giochi linguistici e tipografici dei versi di Philip accanto alla poesia formalmente più regolare di Nichols; la rabbia contro le menzogne della storia ufficiale nella metrica di Collins; l'intimismo quasi viscerale di Bhatt, i conflitti tra culture su cui nascono i versi di Alvi, le poesie a volte cantilenate a volte discorsive di Press, quelle di Baderoon che danno ampio spazio agli effetti della memoria, le fughe continue narrate da Hardi compongono una raccolta di immagini e stili che colpisce per ricchezza e profondità.

(Maria Paola Guarducci)

KAREL ŠEBEK, **Guarda nel buio com'è variopinto**, traduzione di Antonio Parente, il Ponte del sale, Rovigo 2007.



Esce per la casa editrice Il Ponte del Sale la raccolta di poesia *Guarda nel buio com'è variopinto*, nella bella traduzione di Antonio Parente, opera che presenta al pubblico italiano il poeta ceco Karel Šebek, da molti ritenuto in patria l'ultimo poeta maledetto.

La raccolta, curata dal critico letterario e amico del poeta Jan Nejedlý e corredata da una bella prefazione del poeta Pavel Řezníček e da varie testimonianze di amici e psichiatri di Šebek, si articola in sei parti, corrispondenti alle tappe fondamentali della vita e dell'opera del poeta, dagli anni Sessanta alla prima metà degli anni Novanta.

Karel Šebek, nato nel 1941 e misteriosamente scomparso nel 1995, visse un'esistenza infelicitissima, consumata per lo più dietro le sbarre di vari ospedali psichiatrici, prima come infermiere e poi, dopo un tentativo di suicidio, come degente. Ricoverato nella clinica psichiatrica di Dobruška all'inizio degli anni Sessanta, iniziò a trascrivere, su consiglio del cugino Zbyněk Havlíček, famoso psicanalista e poeta, cofondatore del gruppo dei Surrealisti di Špořilov, poesie surrealiste. La visione straniata del mondo tipica del surrealismo, che le droghe allucinogene usate durante le sedute terapeutiche contribuirono ad alimentare, diede avvio per Šebek a un sodalizio vita-poesia-terapia destinato a divenire cifra della sua esistenza.

Il surrealismo è evidente fin dalle prime poesie, nello stravolgimento della realtà operato attraverso il sovradimensionamento del quotidiano, nello spostamento dei contrari nella stessa direzione, nella fusione di umorismo e angoscia, delicatezza e morbosità. La sua poesia non nasce però entro i confini della letteratura, non è frutto di ambizioni letterarie né dichiarazione di appartenenza a scuole o tendenze ma è il tentativo spasmodico di trovare sé stesso attraverso la scrittura. Caratteristico il fatto ch'egli si liberasse di ogni suo testo, spedendolo ad amici e conoscenti, circostanza che, come ricorda Nejedlý, rende estremamente difficile fare un inventario della sua opera. Leggiamo in uno dei brani più significativi della raccolta, *Durante la caccia a me stesso* del 1971: «Durante la caccia a me stesso / sfuggo le mie mani gli artigiani che si ficcano in me / come se fossi quel mostro del quale ho avuto così paura / nel paesaggio senza oggetti solo ombre che si allungano / stanza della tortura di parole che devo pronunciare / per non soffocare» (p. 92).

Certo, leggendo i versi di Šebek, che appaiono a tratti come un'alluvione autodistruttiva di parole e immagini, siamo

tentati di chiederci se la sua opera sia davvero letteratura, arte, oppure sia soltanto una forma di terapia, un esperimento atto a liberare l'autore dai propri traumi, a fermare il tempo e dare, almeno per un istante, significato alla sua esistenza. Se abbiamo però la pazienza e il coraggio di guardare nel buio assieme all'autore intravediamo, nel caos apparente delle immagini, un messaggio penetrante e originale, che nasce sì da una dolorosa esperienza di vita ma che assume il valore di messaggio universale.

È proprio sul senso dell'opera letteraria, dello scrivere testi, in sostanza sulla possibilità di comunicare che si interroga il poeta in una delle sezioni più interessanti della raccolta, dall'allusivo titolo «Gioco a nascondino col foglio che riempio di scrittura», sorta di trattato al confine tra poesia e prosa. Spicca in questa sezione il brano *TRE VOLTE JILEMNICE (MAPPA-TESTO-LETTERA)* (1965-1966). Da *LETTERA*, scritta da Šebek a Šebek, il TESTO si trasforma in MAPPA dello spazio fisico in cui il poeta colloca tutto ciò che è vicino e intorno a sé, dalla sua stanza alla città natale di Jilemnice, e diviene infine MAPPA temporale dell'esistenza del poeta, dall'infanzia attraverso la pubertà e l'adolescenza fino alla morte. Ecco allora che il TESTO diventa VITA, si fa dimensione spaziale e temporale in cui rivivere l'esistenza e può farsi carico dei traumi del poeta, in un'immagine che ricorda il processo psicanalitico: «Soltanto quando il foglio sarà così zuppo come se su di esso lavorassero i pompieri, quando da ogni rigo gronderà il fiume Jilemnice, quando terminerà l'inondazione di lacrime, solo allora rimarrò asciutto. Affogheremo tutti gli Šebek come gattini» (*TRE VOLTE JILEMNICE*, p. 18).

Purtroppo però il tentativo di trovare se stesso attraverso la scrittura è destinato a fallire. Lo schizoide suicida Šebek, che soffre di allucinazioni oligofreniche e parla spesso al plurale, è destinato a non trovarsi mai: «Non ti catturerò mai / nella rete di parole / non ti troverò mai / nella prigione del foglio scritto con queste misere parole» (*Durante la caccia a me stesso*, p. 92).

L'edizione italiana dell'opera presenta una sezione assente nell'originale ceco e comprendente alcuni testi inediti; si tratta delle «POESIE SENZA LA MANO» composte dal poeta e dalla sua psichiatra Eva Válková nella clinica psichiatrica di Dobruška, tra il 1993 e il 1995, secondo la formula «Io un verso, tu un altro» (p. 150). Siamo di fronte qui a una poesia diversa, dalla forma più astratta e più intima, sicuramente perché a scrivere

sono un uomo e una donna, le due metà del cielo finalmente unite.

Guarda nel buio com'è variopinto è la struggente testimonianza di un uomo che fece della poesia la propria vita, un libro che, come scrive Jan Nejedlý nella bella postfazione, si può aprire «come la porta del manicomio di una vita umana, dietro le cui sbarre potete scorgere gli occhi terrorizzati di questo mondo che si consuma» (p. 172).

(Anna Maria Perissutti)

KAREL ŠIKTANC, *Come si strappa il cuore*, traduzione e cura di Antonio Parente, Mimesis, Milano 2005.

Esce per la casa editrice Mimesis il libro *Come si strappa il cuore*, comprendente tre raccolte del poeta ceco Karel Šiktanc. Traduttore e curatore dell'opera è Antonio Parente che ha presentato per la prima volta al pubblico italiano un'ampia scelta di poesie dello stesso Šiktanc nell'antologia di poesia ceca contemporanea *Sembra che qui la chiamassero neve. Poeti cechi contemporanei* (Mimesis 2005).

Autore di oltre venti raccolte di poesie e di deliziosi racconti per bambini, redattore, traduttore dal russo, Karel Šiktanc è una delle figure più interessanti della poesia ceca contemporanea. Nato nel 1928, esordisce nel 1951 con la raccolta *Tobě žijte!* (A te, vita!); dagli anni '70 viene costretto alla clandestinità dal regime comunista: deve abbandonare l'attività di redattore e può pubblicare solo in samizdat. Dopo l'89 viene nominato presidente dell'Associazione degli scrittori e nel 2004 viene insignito del premio Magnesia Litera per la raccolta *Zimoviště* (Vernaia).

La raccolta *Come si strappa il cuore* comprende i cicli poetici della seconda metà degli anni Sessanta, apparsi in ceco nel III volume delle Opere complete di Šiktanc (Univerzita Karlova, 2001). Si tratta dei cicli *Zařikávání živých* (Incantesimi sui vivi, 1966), *Adam a Eva* (Adam ed Eva, 1968) e *Jak se trhá srdce* (Come si strappa il cuore, 1969-70).

Attraverso sapienti eufonie, assonanze polisemiche, un uso creativo del linguaggio arcaico che va spesso a sovrapporsi a quello comune, il poeta-mago dà vita a dei veri e propri incantesimi fonici. Egli evoca diversi aspetti del mondo dei vivi per svelarne la vera natura. Leggiamo nell'incipit della prima poesia della raccolta, intitolata *Incantesimo sui pesci*: «Stamburo, stamburo sull'adusto tamburo di nessuno: / s'appressa / una pescosa / cascata diluviale!» (p. 13).

Diversi sono gli aspetti del mondo dei

vivi che vengono fatti oggetto dell'incantesimo poetico: oltre ai pesci, simbolo dell'umanità muta che parla senza dire, troviamo i figli, gli Dèi immortali, le donne, gli uomini, l'invidia, il rammarico...

I veri destinatari dell'atto di magia del poeta sono a ben vedere i lettori, che hanno deciso di affidarsi alla poesia per scorgere oltre il velo dell'apparenza, che hanno avuto il coraggio di intraprendere il viaggio della conoscenza attraverso la poesia. Al di là delle linee tematiche che si intersecano nelle poesie di Šiktanc infatti, notiamo che il poeta intrattiene un costante dialogo con il lettore, dialogo fatto di esortazioni e ammonizioni. Pensiamo ad esempio alla poesia *Incantesimo sui figli*: «Anatema su di voi! Non insidiate gli occhi dei vostri padri / quando fissano il camposanto! Nulla di peggio la morte non desidera / da quelli che si rassegnarono che mantenere la parola!» (p. 32).

La ricompensa al lettore che si è affidato al poeta-mago è la capacità di scorgere il miracolo della vita, di dimenticare le proprie colpe, di sconfiggere la paura della morte. Nel ciclo *Incantesimi sui vivi* la poesia di Šiktanc, che incanta e purifica, appare infatti come un inno alla vita, alla fantasia, alla creatività propria dei bambini e un'esortazione a mantenere vivo in sé quello stato di estasi per la bellezza del creato. In *Incantesimi sui figli* leggiamo infatti: «Giacché dite... erba. Sorride l'erba, il frutteto delira... [...] Giacché dite... fortuna. Fortuna di essere, / che mondo è mondo...» (p. 31).

Più cupi i testi delle raccolte *Adam ed Eva* e *Come si strappa il cuore*, carichi di angoscia per la natura umana e per la storia destinata a ripetersi senza fine.

La traduzione di Antonio Parente riesce a ricreare l'eufonia, sicuramente uno degli aspetti dominanti della poesia di Šiktanc, spesso prediligendo parole arcaiche e desuete anche laddove l'originale appare semplice e quotidiano.

Compito assai arduo è mantenere il ritmo della poesia di Šiktanc, ritmo da ballata, spesso regolare, trocaico, che ricorda a tratti quello delle filastrocche per bambini o degli incantesimi. Perfettamente riuscita è la resa ritmica nella terza poesia della raccolta *Adam ed Eva* (p.79): «Pioggia. / Pioggia. / Bianca Pioggia. / Senza pietà. Senza ansietà».

Come si strappa il cuore è un libro intenso, che offre una preziosa testimonianza della poesia di un autore la cui voce venne trasformata dal regime nel: «grido / che / la morte sola ode - / quando si strappa il cuore ai vivi» (p. 142).

(Anna Maria Perissutti)

FINLANDIA: IL RITORNO DEI CLASSICI

Nel corso dell'Ottocento si diffuse presso gli intellettuali finlandesi, in larga parte di lingua svedese, la consapevolezza dell'importanza dell'antichissimo patrimonio di canti orali in lingua finnica. Da lingua degli analfabeti il finnico divenne così materia di studio prima presso l'Accademia di Turku, poi a Helsinki. Furono però le opere del medico e antropologo Elias Lönnrot, autore del *Kalevala* e della *Kanteletar*, a innescare il processo oggi conosciuto come Rinascimento finlandese, culminato sul piano filologico-scientifico nella grande raccolta di canti popolari nota come *Suomen Kansan Vanhat Runot* (1908-1948), in 34 volumi contenenti più di 100.000 testi. Anche la lingua svedese fece la sua parte in questo processo di costruzione identitaria: fu sodale di Lönnrot Johan Ludvig Runeberg, che scrisse alcune delle opere più importanti della lirica nord-europea. In Italia tutte queste opere, altrove celebrate, sono rimaste inedite o affidate a introvabili edizioni di inizio Novecento. Sorprende quindi vederne ripubblicate alcune delle più significative nell'arco di pochi anni.

JOHAN LUDVIG RNEBERG, **Canti epici. I cacciatori di alci – Hanna – La vigilia di Natale**, testo svedese a fronte, a c. D. Nosari e C. Storskog, Milano, Ariele 2006, pp. 220, € 15.

Di Runeberg l'editore Ariele pubblica per la prima volta *I cacciatori di alci* (*Elgskytterne*) e *La vigilia di Natale* (*Julqvällen*) e ripubblica in una nuova versione *Hanna* (già tradotto da Emilio Teza nel 1910), poemetti in esametri svedesi che tratteggiano, nei toni pacati cari al poeta nazionale finlandese, un movimentato affresco di diversi strati sociali della Finlandia ottocentesca: quello umile e 'contadino' (*Elgskytterne*), quello della borghesia agiata (*Hanna*), quello dei ricchi proprietari terrieri (*Julqvällen*). Molto bello il saggio di Camilla Storskog, che descrive con cura il carattere e l'importanza dell'opera di Runeberg in ambito finlandese e nordeuropeo, con particolare attenzione alla varietà dei personaggi dipinti dal poeta e al loro valore come 'tipi' umani presso le successive generazioni di scrittori finlandesi. La traduzione di Daniela Nosari, in una prosa ritmica non esente da memorie dei versi originari, tende a riprodurre fedelmente il senso e le delicatissime atmosfere dei canti, aprendo uno scorcio sulle luci bianche e i gelidi in-

verni del nord, sulle sue case di legno e sui suoi silenziosi, ma orgogliosi e onesti protagonisti.

Canti e riti per la caccia all'orso in Karelia e nel Savo, a c. VESA MATTEO PILUDU, in *Orsi e Sciamani – Bears and Shamans*, Catalogo della Mostra (Firenze, Museo di Storia Naturale – Università degli Studi di Firenze, 2007-2008), a cura di Maria Gloria Roselli, con la collaborazione di Vesa Matteo Piludu, Firenze, Edifir 2007, pp. 153-164.

Con l'eccezione degli emeriti ma datati studi di Domenico Comparetti in Italia poco si sa dei canti che fornirono materia al *Kalevala*. Il catalogo della mostra fiorentina *Orsi e Sciamani* offre nuovi materiali per lo studio della cultura sciamanica in Finlandia, affrontando anche la materia kalevaliana e la stratificazione compositiva delle due redazioni del poema (1835, 1849). Nell'articolo di Piludu sono tradotti per la prima volta in italiano alcuni dei più significativi canti rituali riguardanti l'orso: magie per stregare l'orso e spingerlo ad attaccare gli uomini o il bestiame, o per calmarlo perché non attacchi; scongiuri per placare l'anima dell'orso prima e dopo l'abbattimento, o per implorare Tapio, 'Signore del bosco' (personificazione mistica dell'anima della foresta) di incantare la selva per creare l'armonia con la natura necessaria al cacciatore per catturare le prede. Come sottolinea Piludu nella tradizione orale finlandese il rapporto dell'uomo con la natura non è di conflittuale dualismo, ma di coesistenza. I canti di caccia mostrano infatti come la 'magia' dell'abbattimento consista nel convincere l'orso della naturalità, o piuttosto dell'incidentalità della sua morte. I rituali descritti risultano così estremamente affascinanti per noi uomini 'moderni', abituati a percepirli in antitesi con la natura. La traduzione è assai fedele, e rinuncia alla metrica pur di conservare le valenze semantiche e strutturali (*in primis* il parallelismo, ovvero la ripetizione variata dello stesso concetto in versi consecutivi) degli originari canti in tetrametri finnici. I quali, a fronte delle versioni italiane, tramandano intatta la loro antica magia.

Kalevala. Poema nazionale finnico, Traduzione in versi di PAOLO E. PAVOLINI, a cura di CECILIA BARELLA e ROBERTO ARDUINI, Rimini, Il Cerchio 2007, pp. 364, € 25.

L'edizione del *Kalevala* proposta dalla casa editrice Il Cerchio è quella classica in ottonari di C. E. Pavolini, ori-

ginariamente pubblicata nel 1910 e poi in un'edizione ridotta nel 1935. Il tetrametro trocaico finlandese è un metro relativamente monotono, di otto sillabe che, quando cantate, hanno accento fisso sulle sillabe dispari. Tale monotonia, scriveva lo stesso Pavolini nella sua *Prefazione*, è parte integrante del contesto del canto popolare finlandese, rigorosamente mnemonico, praticato da due cantori, dei quali il secondo ripeteva il primo. In polemica con Iginio Cocchi, che nella sua versione aveva preferito il più movimentato e tradizionale endecasillabo sciolto (1909), Pavolini puntualizzava come l'andamento del tetrametro, e la figura essenziale del parallelismo, trovino resa fedele solo con l'ottonario.

La nuova edizione riproduce il testo del 1910, incluse la *Prefazione* e le note di chiusura. Seguono tre appendici moderne: la più inattesa è sicuramente la terza, a cura di Roberto Arduini, che analizza le influenze esercitate dal *Kalevala* sulle opere di Tolkien. Il che non deve sorprendere, visto che la casa editrice è collegata alla Società Tolkieniana Italiana. Ma l'indubbio merito di aver ripubblicato il *Kalevala* di Pavolini compensa la parzialità dei curatori nei confronti degli esiti tolkieniani, a scapito dell'analisi del poema in quanto tale. Risultano tuttavia meno commendabili proprio le due appendici curate da Cecilia Barella e dedicate alla struttura, genesi, successo e importanza storica del poema. Il frequente ricorso a espressioni quali 'alcuni studiosi ritengono' (mai supportate da note a piè di pagina), a una terminologia inglese non giustificabile come originaria (es. per le festività kalevaliane), ma anche la scarsa bibliografia che chiude il volume (priva dei più importanti saggi in lingua inglese e di tutti quelli in finnico), ed errori nella grafia di importanti denominazioni geografiche (si apprende ad esempio che Viipuri sarebbe la capitale di una regione chiamata Camelia, p. 307 – e quest'ultimo refuso è presente altre tre volte –), denunciano un collage di fonti di seconda mano e l'assenza di una reale preparazione scientifica.

Scarsa propensione alla filologia si rileva nelle pagine contenenti la *Prefazione* di Pavolini, zeppa di refusi di ogni genere. Alcuni errori (come la regolare presenza di *a* in vece di *ä* nelle parole ungheresi a p. 12, o l'erronea trascrizione degli accenti tonici, acuti, di parole italiane a p. 12), sembrano segnalare problemi derivanti da programmi di videoscrittura. Ma altri casi (es. i finnici *unsi* per *uusi* a p. 9, *surme* per *surma* a p. 10; *ventonen* per *ve-*

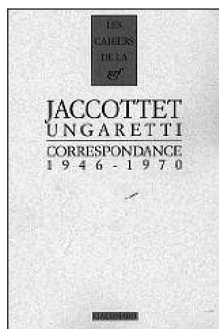
tonen a p. 13; il russo *boline* per *byline* a p. 10, l'ungherese *Majar* per *Magyar* a p. 12; e così nelle note al testo, esempio fra gli altri *liinan* per *liinan* a p. 300, e si noti che in finnico la lettera *ü* non esiste) denunciano piuttosto una trascrizione meccanica di termini 'stranieri' del tutto ignoti ai curatori/copisti della moderna edizione. Vi sono poi importanti lacune: omessa del tutto l'ultima nota del saggio e metà della n. 31: forse perché contenenti versi in finnico? In effetti anche tutti i riferimenti agli originari termini finnici dell'*Indice degli incantesimi* a pp. 352-358 sono stati eliminati.

Ma neanche nel testo italiano del poema le cose filano lisce. Al di là dell'erronea numerazione dei versi di ben 12 canti su 50, riscontriamo lacune a volte vistose (es. i versi qui indicati come I 291, 342, II 1, 252, 253, XXVII 257, ecc. sono monchi dei nomi propri), e altre anche peggiori, come l'assenza dei vv. originariamente indicati come VI 95 e XXIII 265, e di addirittura quattro versi a p. 259 (XLVI 521-524): dato che l'attacco del v. 525 è simile a quello del v. 521, siamo in presenza di un classico *saut du même au même*.

Rimane poi il disappunto di veder il poema ancora pubblicato senza l'indicazione dell'autore: da più di un secolo la critica ha riconosciuto nel *Kalevala* un poema scritto da Lönnrot sulla base di canti orali, e non un canto popolare in sé. Ma certo il pubblico tolkeniano apprezzerà maggiormente l'idea di leggere un vivo 'poema popolare', piuttosto che un poema ottocentesco che filtra e rielabora il materiale popolare sulla base di suggestioni culturali di provenienza erudita.

(Lorenzo Amato)

JACCOTTET-UNGARETTI, **Jaccottet traducteur d'Ungaretti, Correspondance 1946-1970**, Édition établie, annotée et présentée par José-Flore Tappy, Paris, Gallimard, «Les Cahiers de la NRF», 2008, pp. 245.



Alla pazienza, che significa «aver resistito» con modestia, senza rivolta né indifferenza, è dedicato un recente scritto di Jaccottet su Morandi (*Le bol du pèlerin, Morandi*, 2001; trad. it. di F. Pusterla, *La ciotola del pellegrino, Morandi*, Bellinzona, Casagrande 2007). La pazienza del contadino, del monaco, o del pellegrino, ivi evocata, assurge a paradigma di quella, talvolta dimenticata, del poeta e del traduttore. Se è vero, con il Kafka qui citato, che all'impazienza si deve la maggior parte dei nostri errori (e questo è quanto mai attuale, in una cultura dominata dalle molteplici sollecitazioni), la poesia e la traduzione, intese come vocazione alla conoscenza del sé e dell'altro, ben illustrano il lento e pericoloso viaggio verso il riconoscimento e la comprensione, la cui mèta è l'itinerario stesso. E lo vede bene chi cura il volume: «le chemin, incertain et en constante évolution, importe autant que le résultat» (p. 18). Il viaggio simbolico è illustrato, in questo caso, dal duraturo sodalizio tra due poeti-traduttori, interamente segnato da un instancabile lavoro sui testi: intorno ai problemi della traduzione francese della poesia e della critica di Ungaretti ad opera del giovane Jaccottet ruota infatti 'pretestuosamente' l'intera corrispondenza. Questa ha inizio, infatti, con il primo viaggio in Italia del ventenne Jaccottet e, segnata da numerose difficoltà logistiche, dovute ai continui spostamenti e cambiamenti di residenza di Ungaretti, non ha termine se non con la morte di quest'ultimo, instancabile viaggiatore, sopraggiunta al ritorno dagli Stati Uniti.

È suggestiva allora la metafora della ciotola del viandante ad evocare, misticamente, la parola come *symbolon*: cibo condiviso, tra poeti in tempo di povertà. Pare esser questo, d'altronde, lo spirito profondo di una corrispondenza talvolta laconica, segnata dall'umiltà e la ritrosia, quasi esclusivamente votata ad una paziente applicazione ai testi, e costantemente mossa dal rovello della ricerca del senso della parola. Se questi documenti «apparaissent au premier regard – nota la curatrice – dans leurs tâtonnements et leurs ratures – austères et dissuasifs», «derrière la rigueur du travail, on découvre deux créateurs aux prises avec la langue, qui partagent la même quête de la justesse, une même conception éthique de la littérature, un même engagement dans l'écriture» (p. 18). Ed è proprio in seno ad una mistica poetica che Jaccottet evoca, nella *Ciotola del pellegrino*, la prefazione ungarettiana alla prima grande edizione francese dell'opera poetica di Leopardi (1964), lad-

dove si riconosceva, in due uomini profondamente segnati dal male del mondo, Leopardi e Pascal, un «uguale cuore». E la parola «cuore» – commenta Jaccottet – «che qui può sorprendere, può anche illuminare. Illuminare, soprattutto, la rapida allusione che ho fatto alla voce, all'accento della voce nell'uno e nell'altro [...]». Ciò che Ungaretti designa con la parola «cuore» voglio intenderlo come l'ardore percepibile appunto nella voce di questi due scrittori» (p. 20). Si tratta di un ardore che, quanto mai vivo nella sobrietà e nel pudore, fa della parola cerimoniale della poesia un fuoco capace di trasformare la vita in spirito; e l'esistenza in silenziosa e viva «resistenza». Convinto del primato dell'applicazione sull'ispirazione, e certo di condividere questo principio col suo interlocutore, Jaccottet esita di fronte ad espressioni che rinviano in qualche modo all'intuizione poetica. Ci sia d'esempio un commento alla traduzione di *Dunja* di Ungaretti, quale appare nella lettera del 31 agosto 1969 (pp. 201-202): «*Indovinarlo: il me semble qu'en français, 'deviner la stupeur' ne peut signifier que, ou signifie d'abord, pour l'esprit: 'découvrir tout à coup, sentir tout à coup' [...] et que cela ne peut s'apprendre*». La traduzione di «indovinare» con «interpréter» era stata corretta da Ungaretti – come ricorda in nota la curatrice – con «deviner», che non aggrada Jaccottet, donde il commento. Ungaretti, che redige l'intera corrispondenza nell'impeccabile francese appreso alla Sorbona durante gli anni di studio, e che segue il tutto con l'acume del poeta-traduttore quale lui stesso era, propone allora il verbo «saisir» (cogliere) e Jaccottet finirà per tradurlo, suo malgrado, con «frapper» (colpire). Incondizionata restò, in ogni circostanza, la fiducia di Ungaretti per il suo fedele compagno di viaggio: colui che non seppe intendere la poesia se non riflessa nell'anima altrui, elesse Jaccottet a suo testimone, incaricandolo di pubblicare in Francia la sua opera integrale.

Ammirevole l'apparato critico del volume, ricco di notazioni e commenti. Preziose infine le introduzioni ad ogni nuova fase della corrispondenza, che coincide spesso con una nuova impresa traduttiva, di cui si precisano le circostanze e i pretesti.

(Michela Landi)

Bernard Noël: le corps du verbe. Colloque de Cerisy, sous la direction de Fabio Scotto, Lyon, ENS Éditions 2008, pp. 348.

Che una scrittura di contestazione come quella di Noël abbia goduto di un riconoscimento nell'ambito di uno degli storici luoghi d'incontro della critica letteraria francese, il Castello di Cerisy-la Salle, in Normandia, ha certamente un qualche significato. La critica, per lo più di tradizione accademica, si è, da un lato, innegabilmente rinnovata negli ultimi decenni; o, altrimenti, si è 'decostruita' – si ami o non si ami Derrida – mettendo in discussione i suoi schemi. Di un rinnovamento è testimone questa edizione, coordinata e curata da Fabio Scotto, uno dei maggiori studiosi della produzione noëliana. Ma è vero anche che l'opera di Noël, segnata dalla vicenda giudiziaria che lo vide, nel 1973, colpevole di oltraggio al pudore a seguito della pubblicazione del romanzo *Le chateau de Cène* (di cui qui rende conto un ricco dossier intitolato «L'outrage» e curato da J. Frémon) ha maturato a partire dagli anni Ottanta, come ben osservano in diversi contesti M. Collot (p. 53) e S. Martin (p. 69), un'etica ed un'estetica della «relation», oltre che dell'«engagement». Superato il rinnegamento contestatario della referenza e del senso, proprio della contemporaneità minimalista, testualista e negativista oramai a corto di alternative, egli ha convintamente sposato la causa di un «retour au monde» – causa peraltro mai totalmente abbandonata – che si traduce in un ritorno alla comunicazione. Si tratta infatti, come ben scrive Collot, di «redonner au monde un sens qui ne soit ni fixé ni imposé par la doxa ou par une orthodoxie, mais proposé à partir d'une expérience chaque fois singulière». In questo, come recita l'ambivalente titolo dell'intervento che Collot mutua dal poeta, «le monde n'est pas fini». Illuminante, per comprendere l'opera eclettica di Noël – che si muove tra teatro, poesia, romanzo, critica – l'introduzione del curatore, che ha un contenuto altrettanto ricco nella conclusione, dal titolo: «De la représentation à l'irreprésentable» (p. 269). Scotto mette in evidenza il tratto più significativo del percorso intellettuale e letterario di Noël, allorché scrive ch'esso può intendersi come «une interrogation infinie du sens qu'acquiert l'acte de voir dans la physiologie du regard». Centrale, in questa indagine, il ruolo degli *Extraits du corps*, che, come ben chiarisce A. Malaprade (p. 55), istituiscono una stretta relazione tra corpo e linguaggio: tra etica del frammento e smembramento dell'es-

sere come percepito. L'intento che li caratterizza è senz'altro in certa parte tributario della fenomenologia della percezione di Merleau-Ponty, ma, ancor prima, e in ambito poetico, dell'esperienza cenestesica ed autoscopica di Baudelaire, cui fa riferimento, seppur evasivamente, S. Martin (p. 75). Esperienza segnata da una crudeltà autosacrificale che, non lontana da certa mistica, testimonia – lo vide bene Bataille, pioniere, nell'*Expérience intérieure*, di un misticismo del corpo inteso come «voyage au bout du possible de l'homme» – di una forma di conoscenza nuda, senza velami ideologico-concettuali: la lettera, infatti, uccide, e solo così restituisce la vita vivente, e l'immanenza salvifica, all'uomo, irretito in una paralizzante trascendentalità. In quest'ultima infatti si legge oramai la sclerosi dello spirito, tradotto in istanze morali e materiali. Se il linguaggio dell'ordine e del potere, nelle nostre «democrazie» occidentali, «ne nous prive pas de parole – il ne nous censure pas – mais de sens», come scrive J. Ancet citando Noël (p. 87), si rivela necessario dare voce alla *sensure*, ossia, «aux activités organiques refoulées par l'aristocratie spirituelle». In quest'ottica insieme sensualista e metafisica, il derma, come paradigma dell'esperienza del mondo esterno e barriera del corpo (aspetto già presente ancora una volta in Baudelaire e finemente studiato da Starobinski) diviene l'emblema dell'esperienza stessa della *sensure*: intesa, quest'ultima, come speranza di veder scaturire, dal silenzio del linguaggio e del corpo, la verità fenomenica dell'essere al mondo. Le arti visive hanno, in questa fenomenologia, un ruolo fondante; esse rappresentano, per Noël, non uno specchio del mondo, non la testimonianza di uno sguardo viziato dai complessi culturali, bensì, come scrive ancora Ancet citandolo (p. 89), «l'empreinte de l'inconscience organique du peintre au moment où il peint». Potremmo forse parlare, con la psicoanalisi, di un «engramma»? In ogni caso, il quadro – M. Bishop parla di «faire plastique, lieu/non-lieu de mouvement et de musique» (p. 185) e A. Rothwell di «corps aéré» (p. 213) – è il luogo di presenza, di coincidenza, di «schiarita» l'«éclaircie» in cui *dedans* e *dehors*, i termini dell'antico dualismo, si annullano; e l'arte diviene, per così dire, il ponte dello sguardo, nella *quête* identitaria che si volge, a ritroso, verso il «vert paradis» dell'infanzia. Non è infatti da questa rottura con la lettera, con il corpo, che nasce la «maladie du sens», per citare un'altra opera di Noël? «Je crois – scrive quest'ultimo – qu'en se retirant de nous l'enfance nous laisse un corps meurtri»

(p. 91). Ed è a buon diritto che M. Brophy parla, a proposito del nostro autore, di «ange du négatif» (p. 171), senza metterlo in relazione con una componente propriamente luciferina, ma considerandolo piuttosto come espressione della necessità di decostruire quel percorso di «castration mentale» che ha condotto, con un itinerario forzato e degradante, il corpo mistico verso la sua trasfigurazione in corpo economico e mediatico. Ed è viva, allora, nella poetica noëliana, la necessità di quella che la psicoanalisi definirebbe «riparazione», come testimoniano i tre scritti inediti presentati in apertura al volume (*Les mots recousus*, *Le jardin d'encre*, *Une rupture en soi*). Una citazione valga, per tutte, dall'*explicit* del terzo di questi, in prosa poetica, che rivisita un famoso passo mistico della corrispondenza mallarmeana (p. 34 nn.): «Ce qui a le pouvoir de tuer est également ce qui peut secourir dans un mouvement où la fatalité s'inverse et ramène vers la vie l'excès qui allait en séparer. C'est dans cette déchirure brusquement recousue que la Destruction devient la Béatrice.»

(Michela Landi)

SIMON ARMITAGE, *Out of the Blue*, London, Enitharmon Press 2008, pp. 63, £ 8.95.

Simon Armitage has said that being a well-known poet is not the same thing as being well-known. However, while he is not in the same league as Britney Spears or George Clooney, he is pretty well-known – for a poet. He caught the public's attention with his very first book, *Zoom*, published in 1989, at the age of 26, and has managed to maintain his reputation as a bright, original and (not least significant) accessible poet. At the time of *Zoom*, it became fashionable to compare the younger poets with the new wave of popular stand-up comedians. In the case of Armitage there was some point to the comparison; Armitage's language was colloquial, street-wise and he often assumed a cool, anecdotal style.

His style has remained fairly constant in the eleven volumes he has published since *Zoom*; he tends to adopt loose but catchy metrical schemes, with occasional bouts of rhyming, or at least par-rhyming, and his language is still lively and colloquial. He occasionally makes deliberate use of clichés, and sometimes succeeds in restoring life to them; on other occasions he creates striking similes and metaphors which he seems to want to pass off as current street-slang (rather in the way that Raymond Chandler

convinced readers that *The Big Sleep* was a well-known colloquial image for death).

His popularity partly depends on his skilful use of such media as the radio and television; in addition to featuring regularly on various arts programmes, he has written a good many documentaries and dramas (in prose and verse) for the radio, sometimes with the poet Glyn Maxwell. Perhaps his best-known work in this medium is the three-part dramatisation of *The Odyssey* (2004). He also frequently does performances of his own works up and down the country for schools and literary festivals and a number of his poems now feature in standard school text-books.

Armitage's partnership with Maxwell resulted most famously in a travel-book, *Moon Country*, describing their travels around Iceland. The inevitable (and deliberately sought) comparison was with the poets Auden and MacNeice, who published *Letters from Iceland* in 1937; both Maxwell and Armitage have acknowledged their debt to Auden, but perhaps Armitage can be more fruitfully compared with MacNeice. The 1000-line poem that he was commissioned to write for the Millennium, *Killing Time*, takes its form and style from the diary-poem that MacNeice wrote in the 1930s, *Autumn Journal*.

Out of the Blue, Armitage's most recent volume, brings together three more of his – as we might term them – 'public poems'; one of them was written for the radio and two for the television. The themes are perhaps the most demanding that he has ever taken on and not all are equally successful. The first two poems in the book were commissioned by Channel 5 for commemorative programmes; the title-poem, *Out of the Blue*, was written for the fifth anniversary of 9/11, the second one, *We May Allow Ourselves a Brief Period of Rejoicing*, for the sixtieth anniversary of VE Day. The final poem, *Cambodia*, was commissioned by the BBC as part of a radio drama set in Cambodia thirty years after the rise of the Khmer Rouge.

With poems of this sort there is always the risk that the poet relies too much on the sheer power of the events to do the work for him- or herself; after all, how can the reader fail to be moved when reminded of such moments in history? In the worst cases, one may even have the unpleasant sensation that the writer is exploiting the event.

This, I hasten to say, is not true of Armitage's poems. They are clearly worthy attempts to evoke and record the historical occasions and to pay tribute to the victims. But in at least two cases one

does have the sensation that they do not rise much above 'worthiness'. In *Cambodia* the subject matter is so horrific that it is clearly difficult for an outside observer to find a convincing way of tackling the material; one is reminded of Adorno's famous question about the appropriateness of writing poetry after the Holocaust. As we know, poets from Celan to Anthony Hecht have found convincing and moving ways to testify to the horror, but usually after much meditation and inner torment. Armitage's poem does not make this impression on the reader.

It is indicative of a certain tact, nonetheless, that he wrote nearly the whole poem in the interrogative, acknowledging the difficulty for an outsider to comprehend such an event. It begins with the question, «Is evil a substance, a thing?» and ends, about 220 lines later, with a series of questions beginning «When...?» He does succeed in creating some powerful images of the genocidal fury that gripped the nation, but on the whole we are left with the uncomfortable feeling that his customary rhythmic style and tone are not really suited to the material. The sequence of five-syllable anaphoric lines, consisting each of an iamb and an anapaest (a frequent combination in Armitage's poetry), which becomes a kind of disturbing chant – «still spitting its teeth / still tilling its bones / still bearing its scars / still wearing its rags...» – is obviously intended to unsettle the reader, but there is something a little too technically slick about it.

The same is true for some sections of the VE poem. The poem is, naturally enough for a poet of Armitage's generation, built mainly around images taken from old news-reels or television documentaries of the war, and he is often very successful in recreating verbally such pictures; in particular, the section describing the VE celebrations («we're dancing on pavements littered with shrapnel / we're scaling the lampposts and mounting the flagpoles...»), with a jaunty rhythm based this time on alternating trochees and dactyls, has a compelling vigour, and provides a convincing picture of the almost desperate elation of the moment. However, as in *Cambodia*, he does not fully succeed in finding an appropriate tone or form to recount the more tragic events of the war, and they are merely gestured at, with all due reverence but without full involvement.

The most successful of these poems is the first one, which gives the title to the volume. In *Out of the Blue* he has succeeded in finding a convincing angle from which to evoke the tragedy of 11th

September 2001. The point of view is that of an English trader working in the North Tower of the World Trade Center. This allows Armitage to use his natural strengths in recreating the event.

These strengths are his gift for colloquial immediacy and a strong vein of observant realism. A good example can be seen in the 2002 volume, *The Universal Home Doctor*. That volume contains a poem entitled *The Back Man* which begins with a Walter-Mitty-like fantasy dream of strange jungle-adventures but then retreats into the 'ordinary'. The second part of the poem consists of a long passage in which the speaker declares himself repeatedly not to be the type of person involved in outlandish exploits but rather an average inhabitant of suburban England.

I sense it mostly in the day-to-day:
not handling some rare gem or art object
but flicking hot fat over a bubbling egg,
test-flying a stunt-kite from Blackstone Edge,
not swearing to tell the whole truth on oath
but bending to read the meter with a torch,
tonguing the seamless flux of a gold tooth,
not shaking the hands of serial killers
but dead-heading dogwood with secateurs,
not crossing the great ocean by pedalo
but moseying forward in the middle lane,
hanging wallpaper flush to the plumb-line...

The effect should be one of anticlimactic comedy, as in James Thurber's story, but curiously the long litany of repeated negations and contrasting images has a strangely thrilling effect; it is as if the atmosphere of exotic adventure inherent to the denied activities («not handling some rare gem...») spills over into the lines of wry realism, so that these activities themselves seem to take on an aura of humorous but genuine excitement.

In his best poetry Armitage often manages to blend a kind of comic surrealism («not chasing twisters across Oklahoma...») with a down-to-earth realism based on an acute observation of contemporary day-to-day life – and an ability to capture what is in fact inherently odd in it: «trousering readies extruded from cashpoints» or «swiping a key card in the hotel lobby...» He has been doing this since his famous poem *Very Simply Topping up the Brake Fluid* in his first volume (*Zoom*, 1989), which merely captures the tone of a car-mechanic as he condescendingly issues maintenance instructions to a woman; the technical details themselves provide the poem's imagery. In later volumes Armitage often takes his material from his own activities around the house and garden. On occasions he takes

a simple activity, like that of making a bonfire, and gradually turns it into an exaggerated epic (*Five Eleven Ninety-Nine in Dead Sea Poems*, 1995), but in his best works the surreal exaggeration is not necessary for the poem to make its effect – or he confines his love of exaggeration to comic metaphors and similes, which in themselves work as miniaturised tall tales: «Tyres so bald that you drive on a penny and know / if it's head or tails...» (*Abstracting Electricity* in *Kid*, 1992).

These, then, are the qualities he brings to bear on the subject of 9/11. The story itself is already exaggerated enough and certainly does not require any 'enhancement' on the part of the poet. He limits himself to convincing the reader (and spectator) of the reality of the lives of the people involved in the tragedy. He brings home to us the individual tragedies and he does this by focusing brilliantly on the little things that make up these lives. For example he gives us a description of the desk of the trader, with all its little nostalgic items.

Arranged on the desk
among rubber bands and bulldog clips:

here is a rock from Brighton beach,
here is a beer-mat, here is the leaf

of an oak, pressed and dried, papery thin.
Here is a Liquorice Allsorts tin.

A map of the Underground pinned to the wall.
The flag of St George. A cricket ball.

The same list will return at the end of the poem, as random items found among the rubble: «necklaces, bracelets, identity cards, / belt-buckles, cufflinks, earrings, combs...». The little evocation of England in the office verges perhaps on the sentimental but it is fully believable and gives us a definite point of view so that the tragedy is seen as clearly happening somewhere and to someone.

The moment of impact is described with great economy; the poet again focuses on the tiny details, and uses his characteristic springy rhythm of alternating iambs and anapaests:

But a Pepsi Max jumps out of its cup.
And a filing cabinet spews its lunch.

As often in Armitage's poetry he achieves some of his finest effects through lists. In this case there is a kind of bitter irony in this tendency to catalogue things, as the speaker describes the havoc wrought upon this place of bureaucratic labour. As the forces of destruction sweep

through the offices, the narrator can no longer list the objects themselves, but, in a sequence of anaphoric lines, can itemise – as it were – the movements of the debris:

a torrent of letters and memos and forms
now streams and storms
now flocks and shoals
now passes and pours
now tacks and jibes
now flashes and flares
now rushes and glides
now flaps and glides...

When he does manage to focus on the objects, the list turns into a purely random, surreal sequence, in which alliteration serves as the only unifying factor: «a yoghurt pot / a yucca plant / a yellow cup / a Yankees cap».

The poem as a whole works thanks to the narrator's tact. There is no attempt to reproduce the documentary images with which everyone is now familiar; Armitage deliberately alters the focus and continues to do so throughout the sequence. He matches the switch in viewpoint (and the shifts in emotional intensity) with a variety of stanzaic and rhythmical effects, which range from a passage in urgent, telegraphic prose («Go up go down. Sit tight for now. Or move. Don't move. It's all in hand...») to a series of mainly dactylic quatrains depicting the despair of individualised workers («Millicent wants an answer now. / Anthony talks through a megaphone. / Mitch says it looks like one of those days. / Abdoul calls his mother at home».) and sharply visualised sequences in clipped tercets («I was fighting for breath. / I was pounding the glass / when a shape flew past...»). Perhaps the most poignant of all these passages is the twelfth one, in which he returns to the quatrain form and the first person. Here the rhymes are all on participle forms (burning-turning, waving-saving, driving-diving...). The cumulative effect of this sequence of trochees is undeniable; the falling rhythm perfectly matches the subject-matter, since all of the actions described have a downward movement; the last two lines are extremely effective in their bleak hopelessness:

My arm is numb and my nerves are sagging.
Do you see me, my love. I am failing,
[flagging.

Significantly even the question in this last line lacks its question-mark so that nothing breaks the falling motion.

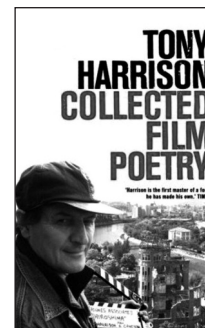
In this poem Armitage has found a

way to put his considerable talents to great effect. As already indicated, although he rarely uses strict forms, he has a good ear for rhythmical effects and is able to vary the movement of his verse appropriately. He is naturally observant and knows how to choose the relevant detail for his purposes; his feel for the contemporary scene is matched by a feel for contemporary language, which he can adopt to striking effect. The title poem of *Out of the Blue* shows what he is capable of when writing at the height of his powers. Clearly it is not a question of finding a 'big subject' but of finding one about which he can write convincingly; it may sound absurd but the cricket-ball on the desk is, in the end, what makes this poem so much more successful than the other two, about equally 'important' world-tragedies.

(Gregory Dowling)

TONY HARRISON. *Collected Poems*, London, Viking 2007, pp. 452, £30,00.

Collected Film Poetry, London, Faber & Faber 2007, pp. 414, £20,00.



In Byron's comic poem *Beppo* there is a famous stanza in which the poet declares his love for the Italian language, «which melts like kisses from a female mouth» and «sounds as if it should be writ on satin»; the octave concludes with a rhyming couplet in which he contrasts Italian with «our harsh northern whistling grunting guttural / Which we're obliged to hiss and spit and sputter all». There are moments, when reading Tony Harrison's *Collected Poems*, when one wonders whether the poet's intention is quite simply to prove the truth of Byron's description of the English language:

Those glottals glugged like poured pop, each rebarbative syllable, remembrancer, raise
'mob' *rhubarb-rhubarb* to a tribune's speech
crossing the crackle as the hayricks blaze.

(*The Rhubarbarians*)

'We say [AS] not [UZ], T. W.!' That shut

[my trap.

I doffed my flat a's (as in 'flat cap')

my mouth all stuffed with glottals, great lumps to hawk up and spit out... *E nun-ci-ate!*

The second quotation is the concluding quatrain from one of his most famous poems, *Them & [uz]*, from the sonnet-sequence *The School of Eloquence*. In this poem the poet recalls the «nicely spoken» English teacher who interrupted his reading of Keats to upbraid him for his Leeds accent: «Poetry's the speech of kings. You're one of those / Shakespeare gives the comic bits to: prose!». As Harrison himself has said, «[m]uch of my writing has been a long slow-burning revenge on the teacher who taught me English when I was eleven or twelve, and full of retrospective aggro». Since then he has written almost nothing but poetry and has contrived to live by that art alone. And most importantly he has written poetry that not only includes but celebrates and revels in northern speech.

The first sonnet in the *School of Eloquence* sequence, *On Not Being Milton*, suggests a parallel between the northern poet raising his voice and the Luddite rebellion, in which the weavers smashed the new frames that were putting them out of work with sledge-hammers, known as 'Enochs': «Each swung cast-iron Enoch of Leeds stress / clangs a forged music on the frames of Art, / The looms of owned language smashed apart!». The underlying thesis of the poems in this sequence propounds that it is by 'owning' the language that the ruling classes have managed to maintain their social supremacy; the poet has therefore taken up the task of speaking for those who cannot speak for themselves: «Articulation is the tongue-tied's fighting», as the poem puts it, in a line which, with its repeated 't' sounds, most certainly requires an agile tongue to pronounce properly.

The tongue-tied include his own family; one of the epigraphs to the sequence declares, in contentious paradox, that the poet's talent came from the fact that he «had two uncles, Joe and Harry – / one was a stammerer, the other dumb» (*Heredity*). His job is to articulate for them – and to bear witness to their own struggles for articulacy. In one particularly powerful sonnet he writes about a miner whose years spent underground have left him weak-sighted and taciturn; the final couplet plays on the word «gob», which, as a footnote tells us, is «an old Northern coal-mining word for the space left after the coal has been attracted» – as well, of course, as «the mouth, and speech»:

Wherever hardship held its tongue the job

's breaking the silence of the worked-out gob.
(*Working*)

In the very next sonnet he describes the miner's only form of self-expression: «he hawks his cold gobful at the brightest flame, / too practised, too contemptuous to miss» (*Cremation*). The sonnet itself can be considered as a «cold gobful» hawked up and spat out in the face of the ruling class. The important thing is not to remain dumb, for as another sonnet, *National Trust*, tells us: «The dumb go down in history and disappear / and not one gentleman 's been brought to book». In this case, he gives us a saying in the vanished language of Cornish to prove the point: «*Mes den hep tavas a-gollas y dyr*» – which means, he tells us, «the tongueless man gets his land took».

So his poetry promises to give a tongue to the tongueless, to turn their stutterings and sputterings into artful speech; as a recurring metaphor has it, he will bestow upon them tongues of flame. The poetry he writes is most definitely not to be proclaimed in the «RP» (Received Pronunciation) of his old teacher – and in this, he reminds us, it will actually be closer to the spirit of «Cockney Keats». (In the second sonnet under the same title, Harrison also points out that Wordsworth's accent would not have been RP: «Wordsworth's *matter/water* are full rhymes».) The sonnet that precedes *Them & [uz]* is devoted to a little-known companion of Keats, in his days as a medical student: a certain C. T. Thackrah, from Leeds. The reaction of Thackrah to the dissected corpses was different from that of Keats: «Cadavers that made Keats poeticize / made Thackrah scorn the call of poetry». Thackrah, who had a classical education,

could write hexameters by Virgil's rules, and parrot Latin epics but he chose flax-hecklers' fluxes with their 'gruelly' stools, the shit of Yorkshire operatives, in prose.

Harrison, one might say, has decided to follow both Keats and Thackrah; he too will make his subject «the shit of Yorkshire operatives», but he will address the subject in poetry. The iambs that occur by chance in Thackrah's tracts («*we do not find old men in this employ*») will, in Harrison's poetry, be the result of painstaking labour. The modern-day equivalent of the flax-hecklers (those who combed the flax to remove impurities) will be given a chance to speak, and in rhyming metrical lines. As Harrison says in answer to a protest against the artificial nature of the dialogues in his poems («*His*

words when they came would scarcely scam»): «Mi dad's did scan, like yours do, many times!» (*Confessional Poetry*).

While respecting the metrical rules he has imposed on himself, Harrison seems determined to keep his lines as far as possible from the satin-soft effects praised by Byron («with gentle liquids gliding all so pat-in...»). If there is a music in these lines, it is, as Damian Grant puts it in an essay, that of «a one-man brass band of Bakhtinian polyphony». This is poetry as class-warfare, as declared openly in the second of the two sonnets under the title *Them & [uz]*: «So right, yer buggers, then! We'll occupy / your lousy leasehold Poetry». He brings the voices of the northern working-classes into the classical forms of English poetry, not only the affectionately remembered sayings of his father and mother and uncles, but the angry obscenities of those who have been totally dispossessed. In his most famous (or notorious) long poem, *V*, he deliberately adopts the quatrain-form used by Thomas Gray in the most celebrated meditative poem in the English language, *Elegy in a Country Churchyard*:² this canonical form is made to contain, as Harrison himself has said, language that «ranges from Latin and Biblical to obscene graffiti and four-letter words»; here is the voice of the skinhead vandal who has desecrated his parents' grave:

So what's a cri-de-coeur, cunt? Can't you
[*speak*
the language that yer mam spoke. Think of 'er!
Can yer only get yer tongue round fuckin'
[*Greek?*
Go and fuck yerself with cri-de-coeur!

The skinhead's voice is totally convincing; a fine Harrisonian effect is the alliterative colliding of «cri-de-coeur» with the expletive «*cunt*», and the rhyming of the French phrase with the colloquial «*er!*». This poem, which caused a media uproar when it was first broadcast on television, is about the divisions in British society, which are to a great extent linguistic ones; the poet himself, in developing his linguistic skills, has found himself cut off from his own community, as this stanza attests with bitter comedy. The poet can try to bring the voices from the community to which he once belonged into his poetry, but the very act of writing poetry will be seen by that community as alienating.

One way Harrison apparently attempts to maintain links with that community is by making it clear that poetry is a job – as valid a one as the white-collar office-job his father hoped he would take up or the teaching post his mother dreamt

of for him. As he put it in an interview in 1983: «I wanted my job to be the whole enterprise, the whole risk». Fully aware of the prejudices against such a profession, Harrison has the word ‘poet’ on his passport.³ In a short autobiographical piece written for an anthology that included some of his poems (*Corgi Modern Poets in Focus*: 4, 1971), he gave his reasons for “pit[ting] himself against the most difficult traditional verse forms”:

It had to be hard work, and it was, and it still is. I learned by what Yeats called ‘sedentary toil and the imitation of great masters’.⁴

As Blake Morrison put it: «If the metre and syntax sometimes seem strained, this is precisely Harrison’s point: his poems let us know that they have come up the hard way; they are written with labour and out of the labouring classes, and on behalf of Labour Party aspirations». One would rarely use the adjective ‘effortless’ – or even «seemingly effortless» – to describe Harrison’s verse, and he clearly would not want such praise.⁵ He takes a kind of professional pride in his ability to write poetry to order; in the preface to the *Collected Film Poetry* he describes how he «began to wean [him]self off being only able to create after long hours of brooding»; this proved very useful when he «began to make film-poems, or write political squibs for the newspapers or write from a battle in Bosnia and send the poem via satellite to the *Guardian* in London». Similarly, he prides himself on being able to take on any verse form, as required – an ability (and a pride) he shares with another great professional, Auden.⁶ And so his film poetry adopts, for example, the quatrains of Gray, the stanza-form of the *Rubaiyat* of Omar Khayam, the triple-meter of the Canadian narrative poet Robert W. Service or the rhyming tetrameters of Heinrich Heine, as called for by the subject-matter. It is a job to be done, and he will do it with the same professional skill that his forebears used in their own trades; as he says in one of the sonnets dedicated to his grandfathers: «I strive to keep my lines direct and straight, / and try to make connections where I can». One is reminded of Seamus Heaney’s poem *Diggings*, in which his pen becomes the equivalent of his father’s and grandfather’s spade.

Nonetheless, there are inevitably moments when his art seems like a kind of betrayal of his roots. In the sonnet *Turns* he ruminates on the irony that when his father died, collapsing on the pavement outside the post-office, his cap lay up-

turned beside his head, as if «he wanted charity for dropping dead».

He never begged. For now! Death’s reticence crowns his life’s, and me, I’m opening my trap to busk the class that broke him for the pence that splash like brackish tears into our cap.

This is perhaps the bitterest of all the father-son poems, in which he accuses himself of writing these poems as a way of ingratiating himself with the very class that «broke» his father.

The poems frequently testify to a bitter awareness of «the dreadful schism in the British nation», as Edmund Burke put it (the quoted phrase forms the last line of *Classics Society*), but at the same time Harrison is forever seeking ways to unite the opposites – even to the extent of consciously deluding himself that there may be some positive significance in the word «United» that has been sprayed onto his parents’ grave. His continual quest is for art-forms that can straddle the divisions. To a certain extent he believes that he has found it in drama; he says, touchingly, in an interview that his parents «were reconciled to [his] work in the theatre: they liked the plays». Indeed, after being kissed by Laurence Olivier and told that she must be very proud of her son, his mother went so far as to say, «maybe this is better than teaching». As he declared in another interview, «You learn to be accessible in the theatre». The tragic irony was, he said, that through drama he found a language with which he could address his father and mother only when it was too late.

The poetry cannot properly be considered without taking into account his achievements in drama as well. Dramatic speech, he claims with much justification, has given a certain vigour and flexibility to his lyrical poetry. Sometimes, indeed, his poems enact miniature dramas. As Massimo Bacigalupo put it, in the introduction to his excellent selection of Harrison’s poems (*Ve altre poesie*, Einaudi 1992), «i sonetti di *The School of Eloquence* non di rado mutano in scena degli scambi di battute, sono dialoghi nella forma oltre che dialettici nel tema». Harrison himself points to the precedent of John Donne, who, according to many critics, «brought the energy of drama into the love lyric». This is precisely the reverse, he claims, of the case of T. S. Eliot and Christopher Fry, who «brought the lyric into drama». Indeed, one of his principal aims has been to combat the notion of verse-drama established by Eliot and Fry, whom he attacks in the preface to the *Collected Film Poetry* for having «dried up» the taste for poetic plays.

We can presume that the *Collected Plays* will be the next volume Faber will bring out; for the moment we have to make do with the *Theatre Works 1973-1985* published by Penguin and the separate volumes published since then by Faber. Apart from *Aikin Mata* (a version of *Lysistrata* performed in Africa in the 1960s), his first major theatrical success was the rhyming version of Molière’s *Misanthrope*, wittily updated to the «court» of President De Gaulle and performed at the National Theatre (1973). This was followed by a version of Racine’s *Phaedra*, transposed to India during the Raj (1975), again maintaining the forceful rhyming couplets of the original. A fine personal triumph was his masterly version of the medieval Mystery plays, in which, as he put it, he «wanted to restore Yorkshire’s great classic to itself». He had been angered by once seeing them performed at York and hearing God and Jesus being «played by very posh-speaking actors from the South» while «the local people again played the comic parts». He was determined that the homogeneous language of the original should be preserved in his version, and «that God, Christ, and everybody else speak in the language of the time, which is also colloquial».

There was an unarguable logic to this. However, his next theatrical venture was more controversial, for he decided to translate Aeschylus’s *Oresteia* also into vigorous northern speech. This was something totally new, although Harrison argued that it was again fully faithful to the spirit of the original. In a radio-programme devoted to the poet by the BBC (*The Memory of Troy*, BBC Radio 4, 24 August 1988), Harrison declared that Aeschylus’s verse had always been famous for its «raggy» qualities:

Dionysius of Halicarnassus likened the style of Aeschylus to the Cyclopean masonry at Mycenae [...] and I was looking for something that would have that kind of raggy quality and it seemed to me it could be found in the heroic world [of ancient British literature] with its word formation and its alliterative energy; alliterative energy belongs to consonants rather than to vowels obviously. I’ve for a long time been trying to undermine a certain style of acting which is very melodious and very vowel-based and that’s one of the reasons I used northern accents because northern accents have much more consonantal energy than southern ones...

The result was extraordinary, as in these lines spoken by the Chorus in the first [play:

Bedbond no not bedbond spearclash
swordshafts shattered hacked bones smashed
sparring skirmish dustclouds bloodstorm
Trojans Greeks not bedbond bloodbath

The coinages of such words as «bloodright» and «bondright» were intended, as Harrison explained in an interview, to «dramatise the whole conflict between the ties of blood and the ties of marriage, [which] are locked together in conflict». The conflict seems to take place even with the poetic lines themselves, as the crowded consonants clash in alliterative tumult. There is no doubt that Harrison's experimenting with the alliterative tradition had permanent effects on his poetry, which can be seen even in verses that make no other gesture to the heroic world of early English poetry. At times he uses it for pure comic effect, as in these polemical lines from *Laureate's Block* (2000), where he declares his desire to be «free to blast and bollock Blairite Britain / (and alliterate outrageously like then!)». On other occasions the use of alliterative effects adds an epigrammatic force to even the most serious of poems, as in these lines from *The Birds of Japan* describing nuclear holocaust:

men made magma, flesh made fumaroles,
first mottled by the flash to brief mofettes
and Hiroshima's fast pressurizing souls
hissed through the fissure in mephitic jets.

The language of his *Oresteia* encapsulates one of the central paradoxes of Harrison's poetry: his greatest inspiration is the classical literature of Ancient Greece and Rome (particularly Greece) and yet he seems determined to privilege the Anglo-Saxon roots of the English language. As always, the paradox is not merely a linguistic one; it has its social side as well. Traditionally a classical education in Great Britain has always been the prerogative of the ruling classes; familiarity with classical literature and mythology was one of the benefits that private education could confer. In the Romantic age a poet like Keats from the middle-classes could only hope to approach Greek through translation, as his sonnet *On First Reading Chapman's Homer* testifies. And certainly aristocrats who could use their knowledge of classical literature for politically liberal purposes, like Shelley, were extremely rare.

Tony Harrison has gone further than Shelley, whom he undoubtedly admires (as the prefaces to his own *Prometheus* and to *The Trackers of Oxyrhynchus* make clear), in his determination to translate the classics into a defiantly non-aca-

demic, colloquial language. It is as if his aim is to take the class out of the classics, to make it clear that classical literature need not be considered an elitist art-form – and certainly need not always, as he put it in an interview, be «used as a prop to the *status quo*». Like Shelley, he clearly has a greater predilection for Greek than for Latin literature; apart from his witty updatings of Martial, his principal translations and reworkings from the classics have been from Greek literature. Again like Shelley, who wrote the satirical *Swellfoot the Tyrant*, he has worked in the fields of both tragedy and comedy – insisting, indeed, on the interpenetration of these forms, just as in Shakespearean drama. The Chorus in his *Oresteia* is frequently facetious; Harrison has said: «I don't see any reason why we should take Greek tragedy as uniformly solemn. The idea that it is uniformly solemn, uniformly uplifting, and uses uniformly high language, is part of the package we have inherited about Greek tragedy, and it's one I find totally unacceptable».

His reconstruction of Sophocles's satyr-play *The Trackers of Oxyrhynchus* often resorts to pure knock-about farce, and many critics have pointed to the clear influence of the great tradition of northern stand-up comedy. Harrison himself has frequently cited the popular northern comedian and singer George Formby, even in some unexpected contexts, such as a sonnet with the parenthetical caption «On translating Smetana's *Prodana Nevesta* for the Metropolitan Opera, New York», or in the preface to *The Misanthrope*, where, while discussing his rhyming techniques, he passes from talking about «the occasional Drydenian triplet» to «something I call a 'switchback' rhyme, a device I derive from the works of George Formby, e.g. in *Mr Wu*:

Once he sat down – those hot irons he didn't
[spot 'em
He gave a yell – and cried 'Oh my – I've
[gone and scorched my ... singlet!]

It is as if, still in response to that hapless English teacher from boyhood, he were saying, 'All right then, I'll play the clown – but a clown who speaks rigorously in verse'. The comedy includes a love of puns, which is also a way of celebrating the polysemantic nature of the language; frequently the poem-titles are puns, of varying degrees of efficacy: *Laureate's Block* (a title that both announces his rejection of the idea of the poet-laureateship and recalls the execution of King Charles I), *The Ode Not Taken* (a title later used by the comedian Stephen

Fry for his book about poetry), *Initial Illumination* and *A Cold Coming* are just a few examples; his shortest title, *V*, is the one that is made to bear the most weight, ranging in meaning in the poem from «versus» to a «short-armed tick» to «victory» (and the word «versus» itself puns with the word «verses» in the poem).

The poems themselves contain some splendidly effective examples, like this satirical couplet with its double-pun, from his Gulf War poem, *A Cold Coming*:

or behind the flag-bedecked page 1
of the true to bold-type-setting SUN!

Sometimes the puns are purely groan-worthy, as in the tradition of pantomime (another influence that Harrison has acknowledged). His play *The Big H*, which is indeed structured along the lines of a cruel pantomime, contains a great number of puns of this sort; for example, when the children repeat in chorus the name of the last gift of the Three Wise Men («Myrrh, myrrh, myrrh etc.»), the teacher bursts out: «STOP that myrrhmyrrhing!»

His poems, particularly the shorter ones, often reveal a sense of timing worthy of a stand-up comedian and the rhymes range in effect from epigrammatic concision, in the tradition of Pope, to sheer slapstick. He seems to derive a particular pleasure from multilingual rhyming, as in this example from *The Pomegranates of Patmos*:

And the God with gargantuan ΓΡΑΨΩΝ
commanding that crackpot to write
is a Big Daddy bastard who craps on
the Garden of Earthly Delight.

A nice example of his skill at the epigrammatic is this four-line poem entitled *Measures*:

Time that's seen my shirt-size swell
from S to M and now to L
won't see it shrink back to petite
until my shirt's my winding-sheet.

There are undeniably times when his rhyming effects are too close to the pantomime tradition to be fully effective. This happens, in my opinion, too often in some of the film-poetry. The relentless rhyming tetrameter of *Prometheus*, for example, is sometimes close to doggerel. The fact that the characters make deliberate reference to pantomime («I suppose it suits the bloody time / when Britain's one long pantomime») seems like an attempt to forestall criticism, but it doesn't suffice to justify such lines as:

And why, you might ask, should gods come into this world of 'Ee-by-gum'? These dropped aitches help disguise the fact I've flown down from the skies. Just as steel-capped boots conceal the wings that sprout out of each heel.

It is possible that this verse worked well enough for its immediate purposes in the television film, which I confess I have not seen. It is interesting to note that Harrison originally opposed publication of these texts, and even now he says in the introduction: «These texts only partially represent my own various attempts at the form. They will always require the films they are an organic part of to be fully understood». The ones that seem to stand up best to reading are *The Blasphemer's Banquet*, *The Shadow of Hiroshima* and the four texts collected under the title *Loving Memory*. The other poems almost certainly require the accompanying film to be effective, although all have passages of interest.

While Harrison sometimes uses his poetical forms for purely comic purpose, his underlying purpose is nearly always fully serious. In the radio programme, *Memory of Troy*, he declared that «language which is rhythmical and spell-binding can draw people's imagination further into horror and take them on that journey, make them *see* everything but not make them feel that it's impossible to survive what they've witnessed». This, he says, is what the ancient Greek plays were about: «the primacy of language, how language was able to express *everything*, grapple with all the worst things that we can imagine». He actually talks of metre as being an «existential need» for him: «I don't have the heart to confront some experience unless I know I have this rhythm to carry me to the other side».

And in his poetry he has confronted the worst experiences of our time. Hiroshima has cast a shadow over him since the age of eight. One of his strongest memories is the street-party in Leeds to celebrate VJ day:

And that, now clouded, sense of public joy with war-worn adults wild in their loud fling has never come again since as a boy I saw Leeds people dance and heard them sing.

This poem is the first of a pair entitled *Sonnets for August 1945* and bears the ominous individual title *The Morning After*; it opens with a superb description of the celebratory bonfire and its sheer power and concludes with a quatrain describing the «dark, scorched circle on the

road» left by the fire and, in the very last line, the «cobbles boiling with black gas tar for VJ». The second sonnet speaks more directly of the holocaust of Hiroshima and Nagasaki, but the final line of the first sonnet, with its hammering sequence of seven monosyllables that break the metrical regularity, has already effectively evoked the horrors that lie behind the victory celebration.

Fire is a recurring image in his poetry: apart from the bonfire of the *August 1945* poems, we have the horrific images of the *auto-da-fé* victims that light the wedding procession of King Philip in *Nuptial Torches* («Their souls / Splut through their pores like porridge holes. / They wear their skins like cast-offs...»), the crematorium of *Marked with D*, the «grill-bars spitting goat or gator fat «of *Lords of Life*, the «silvery fire» of the chorus of *The Pomegranates of Patmos*, the «fire-hailing cock» of *Initial Illumination*, the great fires that consume the farm-animals in *Cremation Eclogue*, in which «choking piles of stiff-legged Friesians blaze...». The film-poem *Prometheus* is, of course, totally devoted to the subject of fire, and has a fascinating introduction in which the poet meditates on the ambiguity of fire as poetic symbol and phenomenon. The film itself strikes me as over-ambitious; it attempts to bring together too many themes, such as the coal-miners' strike of 1980s Britain, the wartime holocausts of Dresden and Hamburg, the ovens of Auschwitz and Birkenau, the polluting factories of Eastern Europe, using as a connecting theme the visual symbol of a gigantic statue of Prometheus made from the melted bodies of the out-of-work coal-miners... There are some fine passages and one can imagine that on screen some of the visual images must have been striking, but the whole thing seems too contrived; the characters never grow beyond the purely symbolic, with the possible exception of the Old Man, who ruminates on his fond memories of smoking in the cinema along with the great film-stars of the past:

When Bogey lit up so did I,
smoke curling past my one closed eye.
Bogey gets best smoker's prize,
cig-smoke crinkling up his eyes.

As already mentioned, one of his images for the gift of articulacy is the tongue of flame; perhaps the poem in which this image is most touchingly adopted is *Marked with D*, in which he describes his father's cremation: «I thought how his cold tongue burst into flame / but only

literally, which makes me sorry». The combination of graphic horror and touching affection in the three words «but only literally» is extraordinarily effective. It neatly encapsulates the distance between the metaphor-making son and the sad inarticulacy of the father. As the poet puts it in the sonnet *Fire-Eater*, he has determined on behalf of his father and others like him (his brother with his «shocking stammer») that «though my vocal chords gets scorched and black / there'll be a constant singing from the flames».

This is as good an image as any of Harrison's poetry. While it is undeniable that not all of his poetry is on the same level – perhaps inevitable for anyone as prolific as he is – his best works undoubtedly give the reader the sense that they are written out of heat: the heat of anger, of sturdy affections and firm convictions. While the singing is far from sweetly melodious it has its strong harmonies and the powerful rhythms themselves are a testimony to constancy: despite the pain and the grief of this world a capacity for joy remains. As his meditative poem *A Kumquat for John Keats* puts it:

Then it's the kumquat fruit expresses best
how days have darkness round them like
[a rind,
life has a skin of death that keeps its zest.
(Gregory Dowling)

¹ Harrison adds a footnote to the poem: «An 'Enoch' is an iron sledge-hammer used by the Luddites to smash the frames were also made by the same Enoch Taylor of Marsden. The cry was: 'Enoch made them, Enoch shall break them!'».

² Gray's *Elegy* clearly has a special place in Harrison's imagination. The opening sonnet, *On Not Being Milton*, has the significant line, «Three cheers for mute ingloriousness!» His first long work for television, *Loving Memory*, again adopts the *Elegy's* quatrain. In a later poem, *Laureate's Block* (again in quatrains), in rejecting the idea of becoming poet laureate, he includes a lengthy prose passage from the letters of Gray, and declares his intention to «heed both Thomas Gray's and Milton's ghost».

³ The poem *The Act*, in which he sits next to a rowdy soldier on a plane to Belfast, and on the official card «enters 'poet' / where he puts 'Forces'», is wittily ironic on such prejudices.

⁴ From *Ego Dominus Tuus*; Harrison also quotes the phrase «sedentary toil» in the sonnet *Blocks*.

⁵ The occasional awkwardness in metrical effects has led to accusations of slipshodness – for example, recently by Clive James in the American magazine, «Poetry».

⁶ Harrison pays clear homage to this professional side of Auden in the new version he makes of the film-poem *Night-Mail*.

DALJIT NAGRA. *Look We Have Coming to Dover!* London, Faber & Faber 2007, pp. 55, £9,99.

Look We Have Coming to Dover!, la prima raccolta di poesie di Daljit Nagra, raccoglie in versi lo stesso universo che abbiamo imparato a conoscere attraverso film e romanzi inglesi degli ultimi vent'anni. Il centro del suo mondo è una periferia metropolitana ripopolata da immigranti indiani e i versi sono spesso realistici, anche se una vena comica riesce a smorzare l'aspetto più didascalico della sua poesia.

Ci sono poesie che appartengono a una tradizione meno marcata socialmente nella lingua inglese, ad esempio *Journey*:

*There you go
with your rucksack of clean clothes
and a flatrose in your notepad
wandering for the dream you had
where all the things you spilled
were back in their bottles, brighter
than ever...*

e altre di buona fattura, buon ritmo e lingua. Quelle invece più ascrivibili a un genere, e su cui insiste anche il titolo con la sua storpiatura grammaticale, è il senso di estraneità, sorpresa, che nella letteratura inglese come in ogni altra letteratura europea si cerca nella letteratura della migrazione. Questa com'è noto è un'arma a doppio taglio: da un lato porta rapidamente all'attenzione, non solo del mondo letterario ma anche nella sociologia e nella politica, opere e autori. Il *Booker Prize* ha ad esempio per un certo periodo seguito con determinazione una strategia nel premiare e dunque promuovere autori che provenissero dalle ex colonie. Rushdie, Okri, Ondaatje per citare solo i più noti, che nella letteratura inglese hanno costituito un vero e proprio ambito separato, quasi alternativo alla letteratura inglese tradizionale. L'effetto è stato di contrapporre questi autori alla *little England*, la letteratura bianca, ambientata nella tradizione letteraria che li precedeva, sorvolando spesso un po' superficialmente sui rischi di esotismo messi in luce da Said, anzi, giocandosi tutti. Questo ha naturalmente rischiato a tratti di diventare piuttosto parodico, con gli indiani che facevano gli indiani, africani che facevano gli africani e via dicendo per una readership inglese che in questo modo si sentiva assai più cosmo-

politica di quanto non fosse realmente. Per dare un'idea di dove fosse arrivato questo gusto per un esotismo sociale è significativo ricordare quanto accadde qualche anno fa alla casa editrice *Virago*. Il catalogo di questa piccola casa editrice era nato e si era sempre rivolto a donne femministe, con energia e radicalità, come suggerisce il nome scelto. Un giorno ricevettero il manoscritto di una signora indiana. Erano racconti e si decise di pubblicarli. Non conosco la qualità dei racconti, ma costei raccontava di subire violenze terribili nella sua famiglia e questo era già metà della campagna promozionale. I tentativi di incontrare l'autrice andavano però regolarmente male, lei diceva di non poter rischiare, il marito non la lasciava uscire, la picchiava e via dicendo. Alla fine saltò fuori che l'autrice era in realtà un prete protestante e *Virago*, che aveva già materialmente pronti i volumi, decise di non distribuirli e mandarli al macero.

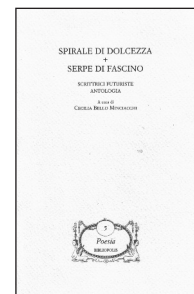
Pubblicandoli avrebbe tradito i propri lettori e pensò che il danno sarebbe stato maggiore dei vantaggi di eventuali vendite. Ma i racconti erano buoni oppure no?

Questo episodio, che è diventato anedddotico e molto noto nell'ambiente editoriale inglese, spiega chiaramente il modo in cui è organizzato il mondo dei libri stampati in Gran Bretagna. Rispetto al nostro è molto più segmentato (e ricco) e segue più da vicino i diversi ambienti sociali, le ideologie, non tenta avventure culturali. Se in Italia sono state le personalità di editori come Bompiani, Calasso, Garzanti, Einaudi o Feltrinelli a determinare l'indirizzo di case editrici importanti, in Inghilterra e in America il mercato è molto più diviso per orientamenti sessuali (editori gay, femministe ecc.) o per caratteristiche ideologiche (di sinistra, alternativi e via dicendo) che non per il valore intrinseco delle opere. Questo non significa che Daljit Nagra non scriva bene, solo che il mondo che lui ha attorno e a cui si riferisce, almeno in questa prima raccolta, non è il mondo in sé, come per qualunque grande poeta, ma il mondo che gli è stato costruito intorno culturalmente e che sottolinea la sua condizione. *Darling & me* ad esempio è scritto scimmiettando anche alcuni accenti (*the* diventa regolarmente *di*) come nelle altre numerose composizioni dedicate al suo quartiere o alle abitudini dei giovani indiani, si ha la sensazione che ci sia come una cortecchia intorno alle parole fatta di stereotipi che la poesia di Nagra vorrebbe combattere, magari con ironia, ma che a volte in questo modo ripropone. Dai film (*My Beautiful Laundrette*, *Bend it like Beckham* ecc.) ai programmi televisivi e gli altri pro-

grammi, si sente che questo mondo è avvolto in opinioni vere e false su cosa siano gli indiani oggi. A volte si scatenano dibattiti (come è accaduto a Hanif Kureishi con la sua famiglia) sull'autenticità della condizione di indiani che viene descritta. Ma questo non conta molto, che sia autentica o meno, il compito di una poesia non è tanto di indicare il mondo a cui si riferisce, ma di essere efficace nel creare un proprio mondo. *Julius Caesar* di Shakespeare non misura la sua autenticità sulle fonti storiche, ma sulla forza dei personaggi che costruisce. Così è difficile dire delle poesie di Nagra quanto nel suo sguardo sulla propria condizione di indiano in Inghilterra o nello scrivere della propria comunità venga effettivamente dal suo sentire se stesso e il mondo che ha intorno, e quanto invece non dialoghi con temi e problemi che risulteranno presto anche a lui stesso non così essenziali. Per questo preferisco di gran lunga le poesie in cui si sforza di comprendere il mondo attraverso i suoi colori, le sue voci, e riesce a sfuggire al commento un po' didascalico di una realtà che è molto fittamente intrecciata di motivazioni ideologiche (povertà, razza, religione e via dicendo) ma anche molto transitoria. Fra pochi o tanti anni se gli indiani restano si integreranno maggiormente e la loro integrazione non apparirà più un problema. Comunque un filo più semplice e schietto da tenere in mano Daljit Nagra lo ha e sarà quello che probabilmente lo spingerà a scrivere ancora. A questo punto non si può che sperare di leggerlo ancora, per godere del buon umore e dell'intelligenza con cui frequenta certi luoghi un po' fissi e poco luminosi della poesia di un genere minore, sperando che il suo sguardo approfondisca un mondo di tutti e non solo quello laterale, scontro di testimonianze e parodie, che resta inevitabilmente un po' estraneo.

(Enrico Palandri)

Spirale di dolcezza + Serpe di fascino, Scrittrici futuriste. Antologia, a cura di CECILIA BELLO MINCIACCHI, Napoli, Bibliopolis 2007, pp. 486, € 40,00.



Futuriste italiane nelle arti visive, a cura di MIRELLA BENTIVOGLIO e FRANCA ZOCCOLI, Roma, De Luca Editori D'Arte 2008, pp. 247, € 25,00.

Manifesti del Futurismo, a cura di VIVIANA BIROLI, Milano, Abscondita 2008, pp. 252, € 24,00.

Sono trenta le futuriste che nell'antologia curata da Cecilia Bello Minciachhi ripercorrono le tappe del movimento fino ai primi anni Quaranta illustrandone le fasi in un'ampia scelta di sperimentazioni letterarie più o meno audaci in prospettiva femminile. Il volume offre una doppia lettura: quella storico-sociale delle schede biografiche che, in un panorama ricchissimo di culture, ambienti e personalità, raccontano le storie individuali di queste scrittrici eclettiche e la presa di coscienza di sé oltre i tradizionali ruoli riservati alle donne; e quella che emerge dai testi, la concreta testimonianza del contributo letterario e stilistico che le donne diedero al futurismo partecipandovi, come scrive la curatrice, «in forme molto libere e in tempi e modi singolari» attraverso l'intero arco della sua vita. Il percorso tracciato da questa antologia, ricorda Cecilia Bello nell'introduzione, colma in primo luogo una lacuna nella ricostruzione storiografica del futurismo. L'unica precedente e pionieristica raccolta di scritti femminili risale infatti al 1982, a cura di Claudia Salaris, cui seguirono sporadici studi critici su alcune di queste figure, spesso incentrati sulla condizione femminile nel futurismo, e rare o parziali riedizioni dei loro testi. *Scrittrici futuriste* fa dunque emergere una produzione letteraria che fu intensa e costante e sfata inoltre l'erronea convinzione che il movimento marinettiano, per i suoi ben noti atteggiamenti maschilisti, escludesse le donne dal suo progetto di rinnovamento totale. Marinetti, il *fil rouge* che attraversa tutti questi scritti, le chiamò in causa coi suoi proclami misogini, stimolò il dibattito sulla questione femminile e la creatività artistica, accolse le loro opere nelle pubblicazioni futuriste, ne incoraggiò la partecipazione in ogni settore. E le donne, pur non condividendo certe posizioni ufficiali del movimento, colsero l'occasione e si appropriarono degli strumenti tecnici e propagandistici conati dal futurismo per elaborare una loro poetica. Certo non furono molte, ma nell'unire l'espressione artistica alle rivendicazioni sociali abbozzarono un profilo di donna moderna in un'Italia ancora arcaica e poco incline a favorire lo smantellamento di stereotipi femminili vecchi di secoli. L'antologia ci fa conoscere questa eccezionale schiera: persone coltissime o illetterate (come la prima parolibera Marietta Angelini, go-

vernante di Marinetti), attrici e ballerine, scultrici e pittrici, musiciste, ricamatrici, grafiche e fotografe, filologhe, accademiche e modiste – una moltitudine di voci, oggi per lo più dimenticate, che giungono da poesie, prose, sintesi teatrali, tavole parolibere e aeropoesie composte per adesione o reazione ai proclami marinettiani. Il volume si apre con un 'classico': la radicale presa di posizione di Valentine de Saint Point nel *Manifesto della Donna futurista* del 1912 e nel *Manifesto della Lussuria* del 1913, composti in toni accesi e provocatori in replica alla teorizzazione del «disprezzo della donna» lanciata dal nono punto del *Manifesto del futurismo*. Fu lei la prima scrittrice a dare un contributo teorico al movimento nella forma coniata dal suo fondatore, ed è finora rimasta, insieme a Benedetta Cappa Marinetti, la più conosciuta protagonista femminile dell'avanguardia italiana. Ma non è stato così per la maggior parte delle donne rappresentate in questa antologia, cui va inoltre il merito di pubblicare molti inediti e ristampare testi scomparsi dalla loro prima edizione e rintracciati su riviste. È questo il caso delle autrici che ruotarono intorno a *L'Italia futurista*, la rivista fiorentina che fra il 1916 e il 1918 ospitò un vivace dibattito sulla questione della donna e molti scritti femminili, tutti inclusi in questa antologia. Si trovano qui i testi a mio avviso più interessanti, come le prose liriche di Maria Ginanni, intense e visionarie descrizioni di stati d'animo in ambienti surreali: «Ho il cuore nelle mani; è tiepido, caldo – ho la sensazione di essere penetrata in un bagno di luce densa come argento liquido – ho l'entusiasmo di avere immerso una mano nel sole [...]». Le labbra si allargano smisuratamente in tanti sorrisi di velluto come l'entrata di caverne di mille colori...»; oppure le cinque sintesi teatrali di Mina Della Pergola e tutte le suggestive prose di Fulvia Giuliani dove un nuovo io femminile prende forma dalle macerie del sentimentalismo romantico («Sotto una pioggia monotona di musica la mia anima si sgrana, io la sento incrinarsi sordamente infrangersi in uno scoppio di sensazioni diverse, sgretolarsi e sparpagliare nel nulla mille frantumi acuminati e taglienti...»). Sempre da *L'Italia futurista* provengono le tavole parolibere di Emma Marpillero, Enrica Piubellini, Magamal, gli scritti antiborghesi della poliedrica nobildonna austriaca Rosa Rosà, le brevi prose di Irma Valeria, che riflettono gli interessi teosofici di alcuni esponenti del futurismo fiorentino. Della pratese Enif Robert si ristampano passi del romanzo sperimentale scritto con Marinetti *Un ventre di donna*, un diario della malattia e di un intervento

chirurgico subito dalla scrittrice dove, tra «sensazioni chirurgiche» e «cure futuriste», si trovano empatiche lettere del leader del movimento. Oltre ad un'ampia scelta dalle opere di Benedetta, fra gli scritti del dopoguerra sono incluse delle autentiche primizie, come le poesie di Nenè Centonze, le aeropoesie inedite di Maria Goretti, i versi «meccanici» di Letizia Boschi Huber e Elisa Pezzani, e quelli palazzeschi di Adele Gloria dal volume *FF.SS. «89» Direttissimo*, un omaggio al treno che la portò lontano dai confini angusti della sua Sicilia. L'antologia, utile anche per i riferimenti bibliografici, si chiude con gli aeropoei delle ultime futuriste in pieno regime fascista, epigoni di un movimento ormai esaurito, ma anch'esse testimoni della variegata e lunga parabola dell'avanguardia. Il suggestivo titolo, *Spirale di dolcezza + serpe di fascino*, rimanda ad una «sintesi grafica» di Benedetta interpolata nel testo del suo romanzo astratto del 1924 *Le forze umane*: la doppia immagine riassume bene l'immenso e eterogeneo progetto in fieri avviato dalle scrittrici futuriste nel loro apprendistato a sondare stati d'animo e sentimenti nuovi, e renderli pubblici all'alba della modernità.

Complementare a *Scrittrici futuriste* è il bel volume curato da Mirella Bentivoglio e Franca Zoccoli, l'edizione italiana ampliata e rivista di un libro pubblicato in lingua inglese nel 1997 che esplora la creatività femminile nelle arti visive. Frutto di accurate ricerche in archivi, collezioni private e biblioteche, riporta alla luce personalità e opere dimenticate ricostruendo il contesto biografico e culturale in cui ogni artista operava. Il libro si divide in due parti: nella prima, intitolata «Da pagina a spazio», Mirella Bentivoglio raccoglie la sua lunga e nota esperienza nel settore verbo-visivo sia come artista che come critico e curatrice di mostre sull'avanguardia futurista in Italia e all'estero. In queste pagine ci presenta le futuriste che hanno operato «tra linguaggio e immagine, o tra linguaggio e oggetto o tra linguaggio e danza», artiste verbo visive e verbo gestuali la cui opera è indispensabile per ritessere i fili smarriti della partecipazione femminile al futurismo. La lettura scorre come quella di un romanzo avvincente fatto di tante piccole grandi storie di donne audaci, emancipate, sperimentatrici tra linguaggio e immagine che osarono, ognuna a suo modo, sfidare le convenzioni correndo il rischio di affiancarsi ad un movimento dichiaratamente misogino per mettere all'ordine del giorno il rinnovamento totale della donna. Riuscirono così a modificare le premesse del programma marinettiano tanto da divenirne parte integrante nella ricostruzione futurista del-

l'universo. Con la pazienza e la competenza di un «archeologo che da pochi cocci debba ricostruire la forma di un vaso», Benti-voglio raccoglie quanto queste donne ci hanno lasciato, scava nella loro vita e nelle loro opere pluridisciplinari, ne interpreta i segni iconici e verbali. Si comincia con Valentine de Saint Point e il suo contributo al teatro moderno per le originali performance di danza-lettura cui, negli anni Dieci, collaborò anche Marinetti declamando le liriche della donna mentre lei le interpretava coi movimenti del corpo. Ritroviamo Marietta Angelini, la poetessa parolibera e governante del leader futurista negli anni «eroici» del movimento: di lei vengono esaminate, oltre alle più note composizioni, opere inedite, inclusa un'in-solita tavola erotica futurista. Ed è da «L'Italia futurista», la porta d'ingresso nel movimento per le donne, che provengono le opere delle «tavolibere» Irma Valeria, Emma Marpillero, Rosa Rosà, Alzira Braga e Enrica Piubellini, quest'ultima definita dalla curatrice un caso di «transessualità» verbo visiva o di «androginità» letterario dato che una tavola porta la sua firma volta al maschile. Un lungo capitolo è dedicato a Benedetta, alle sue ibridazioni verbo-iconiche «precursori dell'attuale Poesia Visiva», al sodalizio col marito Marinetti, ai loro esperimenti *tattilistici* che precorsero l'arte oggettuale e polimaterica del secondo Novecento. Incontriamo quindi, alla fine degli anni Venti, l'aerodanzatrice Giannina Censi, che, in quanto tale, debuttò nell'ultima pièce teatrale di Marinetti, *Simultanea*, e danzò su testi di Depero, Prampolini ed altri. La curatrice racconta che forse la danza futurista non sarebbe mai stata riscoperta se, negli anni Settanta, un caso fortuito non l'avesse messa sulle tracce di questa prima danzatrice moderna, in tempo affinché non andasse perduto un prezioso patrimonio su un capitolo importante del futurismo e l'anziana artista potesse dirigere uno spettacolo di danza futurista e partecipare a mostre e pubblicazioni. Interessantissima anche la sezione dedicata alle operaie della Litolotta, la fabbrica ligure dove venne realizzato il primo libro futurista di latta e dove, nel 1931, le lavoranti confezionarono un manifesto-oggetto litografato nel materiale metallico. Un altro capitolo lega la gastronomia alla poetica aviatoria degli anni Trenta, quando le ultime artiste futuriste, Regina e Maria Ferrero Gussago, cominciarono ad operare raccogliendo l'eredità di chi le aveva precedute per traghettarla oltre la metà del secolo.

Franca Zoccoli, storica dell'arte e nota esperta di arti visive e di sperimentazioni femminili italiane fra le due guerre, cura la seconda parte, intitolata «I colori e le forme», e la dedica a pittura,

fotografia, illustrazione e oggettistica delle donne del futurismo. Si comincia con la boema e romana d'adozione Rougena Zatkova, amica e allieva di Balla, sperimentatrice di plastici polimerici e autrice di ritratti di Marinetti. Rosa Rosà, insieme a Adriana Bisi Fabbri, è studiata come la più originale illustratrice del movimento, un'artista «totale» nel senso futurista della parola per aver abbracciato tutte le arti, dalla scrittura al disegno su tessuti ai manifesti. Come lo fu Benedetta, alla cui produzione pittorica viene dedicato un secondo lungo capitolo ricco di puntuali riferimenti biografici. Si riattraversano quindi gli anni Trenta con l'aeropitttrice Leandra Angelucci e l'aviatrice-pitttrice Barbara, la fotografa Wanda Wulz ed una schiera di altre artiste che si dedicarono alle arti applicate e produssero una grande varietà di oggetti dinamici, sintetici o aerei, tutti espressivi della ricerca di una nuova identità femminile, di emancipazione e liberazione. Ciò che rende questo libro un lavoro di grande utilità e di gradevolissima lettura è la scelta delle curatrici di muoversi fra documentazione storico-biografica e analisi critica allungando lo sguardo in più direzioni per recuperare un patrimonio mortificato dalla storia, come del resto facevano le donne che ci presentano la cui adesione al futurismo, scrive Zoccoli, «fu una scelta di vita prima che di linguaggio estetico».

L'antologia *Manifesti del futurismo* riunisce trentasei documenti del genere letterario, o anti-letterario, coniato da Marinetti, partendo dal più noto, quello che fondò il movimento nel 1909, per arrivare, con una campionatura esemplare, fino al 1929 con il documento programmatico per «L'aeropittura», l'arte che dominerà il futurismo negli anni Trenta. La scelta ha privilegiato i primi e i più importanti manifesti dedicati a settori di spicco dell'avanguardia nell'intento di suggerire, scrive la curatrice, «l'ampiezza di esiti e di campi d'azione del futurismo» procedendo con un criterio tematico e «panoramico». Vengono riproposti i manifesti più noti degli anni Dieci, ma anche alcuni dei meno letti e antologizzati, come «L'arte dei rumori», «L'antitradizione futurista», «Il tattilismo» e «L'arte meccanica», oltre a quelli di Valentine de Saint Point e a «Il controdolore» di Palazzeschi. Si tratta perciò di un volume di pratica consultazione di questi testi corredati di note indicanti la loro prima edizione e la provenienza, di una essenziale cronologia del movimento e del commento della curatrice sull'arte marinettiana del manifesto come strumento di una strategia di azione, di comunicazione e di diffusione

del messaggio artistico del tutto inedita. «Esiste un'arte di fare i manifesti, e io la possiedo», scrisse Marinetti a Severini – un'arte che è il contributo «letterario» più significativo del padre del futurismo. Questo volume, nel raccogliere i documenti futuristi più rivoluzionari e incisivi, mi pare un appropriato omaggio all'ideatore della prima avanguardia europea in occasione delle celebrazioni del centenario della sua fondazione.

(Antonella Francini)

PRISCA AGUSTONI, **La morsa, alla chiara fonte**, Viganello-Lugano, Alla chiara fonte 2007, pp. 64, s.i.p.

Svizzera di nascita, brasiliana per lavoro (e questa «spola» tra un continente e l'altro suggestiona anche i versi, in direzione del disorientamento, «mi trovasi / immobile / nel mezzo del tragitto // facendo della fissità / condizione e minaccia / della partenza»), per l'autrice «l'azione» della scrittura è un'operazione di contenimento, «l'incavo del verbo» e «l'incavo del foglio» sono involucri accoglienti come «il cesto della frutta» o «la cisterna d'acqua», vale a dire «ripostigli di cose» o «l'assunzione di un rifugio»; viceversa, la «sostanza» della scrittura, il nome, è sentito poco affabile e piatto, «selciato umido dell'alfabeto», la parola «cade / dal foglio», «non entra / nel linguaggio / ma ci spia / e sogghigna», «un linguaggio senza fronzoli» che «porta allo scrutinio / della memoria». Si percepisce un fluttuare, un ondeggiare liquido («ho vissuto ventun giorni liquida») che se da una parte mette la sordina al frastuono di «antichi fantasmi» e quasi li culla, dall'altra però tende a inghiottire e a far affogare, è il caso dell'acqua della doccia nell'istante in cui penetra nel corpo «come in una nave / con varie crepe / nella stiva». In mezzo a una morsa, ovvero tra esistenza presente e il già vissuto o tra l'andirivieni tra due terre (l'autrice vive tra la Svizzera e il Brasile), galleggia «la grammatica del caos» assieme all'angoscia che si porta con sé, trovando massima espressione in metafore dall'effetto persecutorio, rese con immagini di agguati e aggressioni di genere thriller: «una vendetta / masticata in silenzio», «la mano assassina / che stritolò il cuore», «sotto il torchio / si prosciugano gli occhi / come acini», «una morte tra i denti stretta», «chi è tenuto / senza sosta // sotto l'acqua», «c'è qualcuno / con valigie vuote / appeso alla soffitta // e a volte scende / assieme nella notte».

(Giuseppe Bertoni)

FERNANDO BANDINI, **Dietro i cancelli e altrove**, Milano, Garzanti 2007, pp. 108, € 18,00.

Spartita in due uniche sezioni, l'ultima raccolta di Bandini sembra concedersi meno alla mnemonica descrizione di una Vicenza effettuale (seppur da sempre paese cimmerico, che emerge tramutato nel ricordo) tipica delle opere precedenti. Commista la lingua (ma anche in questo caso, esercitate solo le due più auliche favelle, l'italiano e il latino; unica contravvenzione a tale scelta, le poche parole in dialetto con cui l'*umbra* materna riconosce il figlio disceso a visitarla agli Inferi in *Rappresentazione della mia morte*); commisto soprattutto un sentimento opposto di estraneità-appartenenza al vecchio mondo: costante infatti il trasfondersi dei due apparenti anti-temi, il canto dedicato ancora al luogo natale e il riferire invece di un proprio esserne distanti, dicotomia allusa nel titolo delle due sezioni – *Maltempo e Altrove* –, giacché comunque l'oggi (i *mala tempora* della prima parte, non esclusivamente da intendersi quali velati cieli di una terra pluviale e serale) permette soltanto due modi di rapportarsi a questa vecchia patria: o esserne appunto lontani, 'altrove', grazie a chimeriche diarie in onirici reami – la ripelliniana Praga eletta a luogo del proprio sepolcro (*Poesia scritta a Praga*), il favoloso Oriente, percorso al seguito del corteggio etiope (*De itinere reginae Sabae*) ecc. –, o rimanervi in quella condizione di insepoliti ben significata con metafora pascolianiana nella prima parte del titolo: lo starsene 'dietro i cancelli', ai margini di un paese mai propriamente lasciato, daccché qui sempre è rimasto il 'fanciullino' pallido e dimesso. Unico modo per riprovare gli aneliti di un *nostos* ulissiaco, accingersi a un ritorno ad *Aznèciv* per più nascoste rotte. Vi si riapproda per mezzo del 'sogno', sull'orme di simili ritorni carducciani, immersi nella lettura dell'*Iliade* per ritrovarsi in riva di Scamandro, o meglio, per digradare ancora più in profondo, nelle scomposte regioni acherontee (*Rappresentazione della mia morte*). Inestricabile pertanto diviene l'amalgama tra *melos* pascoliano ed *epos* virgiliano. *Aznèciv*, più che il paese dell'infanzia di tante liriche delle raccolte prime, diviene soglia che conduce all'oltretomba, disceso a gradi con le due fide scorte: il Virgilio già manifesto di un titolo come *Ramus aureus*, evocato nel gesto che l'accarna («Mater, adventanti itidem viro nunc / brachia pande!»), additato nella presenza dei suoi 'amici pioppi', qui pure omerici

contrasegni dell'Averno (*Od. X*, 510), la cui catabasi è nondimeno motivata da un sentimento tutto pascoliano, un infinito rimpianto del superstite («Tam mihi maestam fore nesciebam / te sine vitam» - «È uno sforzo così mesto / viverla senza te questa tua vita!»), un assillante voler ravvisare il volto di colei che, fissata in vita in un atto pietoso, da morta si è continuato ad avvertire solo per mezzo di aliti leggeri («Dum precum volvo veterem libellum / quem tibi saepe in manibus videbam», «O, tuam semper, veneranda mater, / audio vocem»). Se il tema dominante impone tale serrata diarchia di *maiores*, Pascoli-Virgilio, non mancano occasioni per attingere a fonti più rare; rilevante il fatto che si proceda comunque in analoga maniera, ovvero a combinare in un perfetto eufonico legame antiche voci e più prossimi modelli. Lo si osserva in *Per una ginnasta trovandomi dalle sue parti*, componimento la cui dedicazione invita almeno ad un raffronto col genere dell'epinicio. Ma non sulle scontate peste di Pindaro si procede: l'andar per caso braccheggiando le tracce dell'atleta, in quella terra che ne dovrebbe porgere i segni della celica presenza, comporta di constatare, in leggera desolazione, la propria senettudine: «Fulva ginnasta, mio sogno febbrile, / che non mi ami perché sono vecchio», l'*aprosdoketon* rispetto all'antico modello con cui si dialoga, l'Anacreonte di un celebre frammento (Diehl 5), sta proprio nel rinunciare alla classica chiusa inattesa: non perché sia di Lesbo la tosa lo rifugge, davvero ne disdegna la vecchiaia. Felice la scelta ritmica, che in versi che 'sguisciano', conformemente a quelli con cui d'Annunzio aveva cantato la flessile Aretusa nell'*Ippocampo*, permette di descrivere in *absentia* l'esile ragazza. Tale affinata arte combinatoria diviene ancor più apprezzabile in un disteso poemetto come *De itinere reginae Sabae*, là dove la materia stessa, le varie tradizioni nate attorno alla sovrana, si propone nella sua complessità d'origine. Optato per descrivere il viaggio piuttosto che l'incontro col grande Salomone, per sviluppare in pompa esotica i pochi accenni che al tragitto vengono riservati nelle due fonti bibliche (III Reg. 10, 2; II Paral. 9, 1), se non mancano echi dalla fonte prima, non ci si perita a miscelare saga scritturale a immagini di altri cammini letterari: più travagliate anabasi che consentono di rivedere infine il «tremolar della marina», ovvero ciclici esodi di uccelli di tanta poesia didascalica (le bianche cicogne, che seguono dall'alto le carovane reali, sembrano percorrere le

aeree vie già segnate dai neri triangoli di gru di Esiodo, Aristofane, Virgilio...). Così se della *mulier clara* si preferisce mirare le grazie, alle notturne lampe di certo voyeurismo dannunziano, piuttosto che la nota saggezza, lo si fa sì al seguito di ritratti della donna già divenuta *vas* di cupidigia (nella flaubertiana *Tentation de Saint Antoine*, o nelle ossesse epifanie del *Voyage* di Nerval), ma con nell'occhio pure la coeva pittura, incline in più di un'occasione ad istoriare erotiche *dormeuses*. Sapiente gioco di intreccio tra temi figurativi-letterari che permette infine, sebbene non si scelga di dipingere il soggetto dell'incontro, di involare al grande «giardino di Piero» una felice trovata architettonica: la tenda sotto cui si riguarda la signora di Saba, fortuito riparo del nomade in viaggio, non forse ricorda il padiglione dell'altro insigne episodio del ciclo, il sogno dell'augusto Costantino?

(Francesca Latini)

STELVIO DI SPIGNO, **Formazione del bianco. Poesie 2003-2006**, Prefazione di Stefano Dal Bianco, Lecce, Manni 2007, € 11,00

C'è sempre qualcosa, in mezzo ai versi della *Formazione del bianco*, che ostacola una decisione, un cambio di direzione, e induce a permanere in uno stato di sospensione, su un limite precario affatto agevole: «Quanto bisogna aver vissuto e durato / per mantenersi lungo il bordo, liberi», bordo che di volta in volta è un «greto», un «masso», un «terrapieno», un «muro», il «molosso del passato», il «confine invalicabile degli scogli», la «dogana», il «muro di cinta», la «muraglia in cemento», il «recinto della prigione». In un cammino fisico, reale, ma anche mentale, da intraprendere per recuperare una memoria che oltrepassi le cose del passato e guardi oltre, al futuro, al domani, non si sa «ancora [...] se è più dolce partire o tornare», come se non ci si azzardasse a riassaporare una madeleine per paura di una delusione, perché troppo farinosa, troppo dolce, troppo cotta o lievitata male, vanificando così il recupero (volontario) della memoria. Ma la memoria (involontaria) non si ingabbia dentro recinti o spazi demarcati, non si ferma davanti a un muro di cinta. Parla in prefazione Stefano Dal Bianco di una «determinazione della scena» e il «luogo geografico del libro» sarebbe «Gaeta e certa periferia di Napoli rivisitata come teatro dell'infanzia e dell'adolescenza del protagonista». A parte le indicazioni

precise in alcuni titoli, i luoghi più identificabili appaiono per lo più la «casa», l'«appartamento», il «mondo», il «mare» e simili termini generici, viceversa gli spazi dei testi sono costituiti da monologhi, i luoghi sono fatti di analisi interiori («se c'è un segnale che indica un luogo / noi non vorremmo essere in alcun luogo»), per cui un oggetto, una cosa, un ricordo costituiscono un pretesto per uno scorrere discorsivo che lascia i posti precisi e identificati del paesaggio dietro di sé come se scorressero e scomparissero dal finestrino di un treno; magari per ricapitare lì nuovamente al congedo della singola composizione. Nel frattempo la memoria (involontaria) ha disseminato qualche traccia, ha tessuto qualche trama: «Sarà stata la musica, ora acida ora liquida, / qualcosa una sera si alzò in noi nello stomaco / come una nausea e investì tutto il locale», «[...] un infelice posizionamento / della nostra anima con il suo ritardo sul giudizio / su noi stessi, e il frastuono penetrante / si trasformò in silenzio». Il silenzio è in affinità sinestetica con il bianco, colore del titolo, colore dell'alba, di un'alba metaforica di rinascita e rigenerazione («un'alba senza caseggiati» «e senza stanze»: senza ostacoli?), e la «formazione del bianco» richiama sì voglia di purezza («il desiderio è incolore») ma è anche metonimia della fertilità umana maschile («questo sole non ha il potere / di [...] / ingravidare le foglie a gennaio»). L'apertura al mondo dovrebbe essere «veloce, come uno scatto o un neon» (luce bianca di un flash o un'insegna?), ma una resistenza – più che elettrica, interiore – si insinua, tramite l'avverbio negativo «non» contenuto nel vocabolo neon, ancora una volta.

(Giuseppe Bertoni)

GABRIELA FANTATO, *Codice terrestre*, Prefazione di Milo De Angelis, Milano, La vita felice 2008, pp. 80, € 12,00.

La nuova raccolta di Gabriela Fantato è un libro agile, ad ogni pagina sorprende e coinvolge per la rappresentazione magistrale di un percorso esistenziale visceralmente femminile, corporeo, e allo stesso tempo distaccato, disincantato. È questa la formula che organizza poeticamente il passo della Fantato durante il suo cammino in terra e di terra, muove i suoi poemetti lungo una parabola esatta, con un inizio e una fine rimarcati con precisione. Tutta l'energia, la vitalità di una vita inseguita e amata, senza risparmiarsi: «...è questa la gioia – balzo den-

tro / la specie dove sono le cellule, / i rami e i figli» (*Cantilene della specie*); e insieme la saggezza di chi ha vissuto abbastanza per conoscere l'accettazione, la fedeltà malgrado tutto – anch'essa una forma potente di felicità – la resa dignitosa al tempo, col corpo e con lo sguardo, dell'età matura: «Resta la vita, il passaggio da pagare. / Ammetterlo assolversi» (*Anch'io*, dedicato a Giovanna Sicari). A cominciare dal bellissimo poema d'apertura, *Una geometria, forse* – con quell'avverbio che ritorna spesso nella raccolta a ribadire la modestia del dettato – tutto è già presente. Dalla dichiarazione di intenti: «[...] Resurrezione / quel poco che conosco /.../ Tenta una geometria, / linee e acqua»; al meticoloso apprendistato al dolore: «... la vita, / una scena a testa bassa / punto su punto // Verso terra le foglie si aggrappano / come facevo anch'io / prima che il giorno fosse rabbia sottile, / hanno il colore della gioia. / Un rosso sfaccettato e breve. // Domani non saranno più qui, / perché si compie l'anno in questo ottobre, / con una dolcezza che fa male / e consola»; fino alla raggiunta consapevolezza della ciclicità conquistata, dell'importanza di tutto quello che vive, anche al di là di noi stessi («Ne sono certa, verrà di nuovo aprile»). A chiudere specularmente la raccolta, *Ai pochi*, poema in cui la Fantato già nel titolo ritaglia diligente un'immagine contornata, restringe il campo di quello che possiamo dire di riconoscere davvero: «Resta una fedeltà ai pochi / a fare il perimetro / e un giardino selvatico prima del bosco, / oscuro quanto quello». Nel mezzo, tra inizio e fine di questa processione circolare – e il richiamo al culto non è secondario per questi versi di una ritualità battente, contrassegnata da «gesti antichi», «devozione», «colpe», «espiiazione», «battesimo della luce», «preghiera» – domina il bianco. Il bianco contro cui si stagliano le *silhouettes* di un'educazione ai sentimenti, le ombre cinesi di passato e presente, quelle dell'infanzia, e degli amori: «Forse è amore questo o solo / ritmo della specie / nella sintassi dei corpi. È la resa alla fine, / la testa china nel rettangolo bianco / di cadute e ricordi / – un cielo dentro l'altro». Ma anche il bianco dei luoghi, delle case e di una Milano amata: «Il bianco, era il bianco che cercavi / nella sera di Milano / ficcata tra le facce, / la sedia e il muro della casa». Il bianco sempre alle spalle della vita trascorsa, che di colpo sa rovesciarsi, vitale, e si rinnova: «Il bianco, è il bianco che ancora / prende la testa, l'arco del respiro». E c'è molta poesia «sommersa» in questo bianco, la voce complice dei poeti più vicini. Quella di

Marina Cvetaeva più di ogni altra, a partire dal titolo, che richiama gli *Indizi terrestri* della poetessa russa, testimonianza di una resistenza paziente a ogni fine e addio. E anche di Milo De Angelis – prefatore, e curatore della collana che accoglie la raccolta –, di quel *Calendario terrestre* parte del suo ultimo *Tema d'addio*. E poi di Cesare Pavese, di tutta la sua «terrestreità» poetica, che ha segnato gli anni di formazione della Fantato.

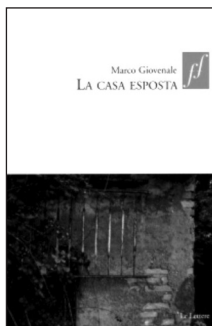
(Mia Lecomte)

NICOLA GARDINI, *Le nuvole*, Milano, Crocetti Editore 2007, pp. 90, € 10,00.

È un libro incentrato sul ricordo, e non già perché viene specificato tra le note che tutti i componimenti pubblicati nel 2007 sono stati creati nel 2001, ma perché questa parola così come il processo mentale su cui essa si precisa sono radicati, disseminati nei versi (sottoforma pure di «dimenticanza») non a caso «agiti» al passato, con la predominanza di quel tempo imperfetto tanto caro a Proust e così bene indagato da Deleuze. In effetti è evidente un tentativo di riappropriazione di questo passato («tanto passato passerà, / pensavo») e della sua «nostalgia». Sembra un'ovvietà affermare che questi testi parlano, dicono, soprattutto raccontano; eppure, più che altrove, scorrono riferimenti sottintesi, brani di scambi di sguardi, di parole, di sensazioni complici e private («E quando pretendeva che mi piacersero / gli uomini più grandi?») che richiamano uno stile affabulatorio e narrativo insieme. È un diario? È un testo che certamente vuole fare il punto della situazione, dato che lo stile e soprattutto la lingua (non più trifaria) si staccano troppo bruscamente dai lavori precedenti per non comprendere un risvolto consuntivo. «Oggi, per esempio, / non ricordo il mio ultimo ricordo». Scrivere per non dimenticare o per dimenticarsi di ricordare? Una risposta provvisoria può risiedere nella «settimana». «Cominciava una settimana»: «neanche quel verbo imperfetto, cominciava, / è giusto se solo la si immagina finita»; «non c'è settimana mai in fondo e solo perché / ho pensato a qualcosa che non ricordo / non si ferma a domani la mia vita». Appartenenti all'infanzia i primi, più prossimi all'attualità gli ultimi, dove si accentua fra l'altro la coniugazione al tempo presente, si susseguono i capitoli come tappe di un percorso, come «nuvole» nel trascorrere delle stagioni esistenziali.

(Giuseppe Bertoni)

MARCO GIOVENALE, *La casa esposta*, Prefazione di Antonella Anedda, Postfazione di Cecilia Bello Minciocchi, Firenze, Le Lettere 2007, pp. 162, € 20,00.



Ad un *voyeurismo* pacato ma indefetabile fa appello *La casa esposta*, documento-monumento di consuetudini tanto più caparbie quanto più rattratte, disossate, «miniature / e minate dal cuneo di ombra». *Soluzioni e dissoluzioni di luogo* recita il sottotitolo, intaccando subito l'evidenza denotativa del titolo e precipitandolo nel gioco a perdere delle «sommiglianze» tra il vissuto («l'arco di tempo tra 2005 e 2006 [...] sequestrato e bruciato tutto in un trasloco o – meglio ancora – *scasamento* di dimensioni e dolore non descrivibili») e l'archetipo (la «matrice del mancare»), tra la testimonianza di sé («invece che de/scrivere, ha avuto un senso fotografare, e poi legare le immagini a testi in gran parte precedenti, redatti nell'arco di dieci anni») e la sospensione, per ellissi e forse più per cataresi, di quanto al sé troppo strettamente attiene (la «allegoria di un *perdere attivo* che non si limita, non ha limiti, non ne tollera»). Risolverle o deviarle è accidente che compone e ricompone ad oltranza le ingannevoli planimetrie della raccolta («casa orbita vuoto di cornice / scocca nera del quadro che c'era / ora non non ora non c'era»), le curva («curare curvare»), le rimette a fuoco oltre gli equilibri fittizi di un discorso solo provvisoriamente fermo, esatto (è legge di composizione/compensazione l'aver ricavato dal «doppio sentimento o avvertimento» delle cose «due sensazioni o sicurezze: // che: *ci sarà comunque ancora tempo per: // e// che: "questa cosa qui" non sarà ancora per molto tempo così*»). Cinque le parti del libro, diversissime eppure ostinatamente coese: le prime quattro (*delle ellissi, il segno meno, [...] e la casa esposta*) sono il blocco più antico; la quinta, *tranne un oggetto*, fuori margine oltre le Note e anche tipograficamente differenziata, delle altre è ribaltamento prospettico, torsione ottica, «salvezza come in anamorfosi». Alle quattro sezioni scritte delle poesie e delle prose si inframmette

la sezione iconica delle fotografie, centrale, ma di un centro che già si è detto «elusivo», *trompe l'oeil* di vuoti pieni e di pieni vuoti che rifinge allo sguardo il «profilo sottratto» delle cose. Della «ossessione dell'osservazione (referto, scatto b/n da morgue, o accensione cromatica) che può nascere tanto da scelte e studio rigorosi, al limite dell'ascesi, quanto – per osimoro – dall'incandescenza di storie individuali, oppressione, lutto» ci ha parlato, in superba veste critica e teorica, lo stesso Giovenale (<http://www.italianisticaonline.it/2005/freddezza-e-persistenza-del-senso/>): luogo di osservazione ferrea ed ultimativa, il centro muto ed «autoptico» del libro non estingue, però, l'esposizione (facile ma esatto il doppiofondo tecnico del termine): «gli specchi raddoppiano le domande», «la vista continua, visita». Come Araba Fenice che da «dove sta cenere cenere» se stessa rigeneri, la scrittura non cede alla perdita ma la sceneggia: macabra la smembra («cartiglio genera teschio») e inesausta la ricompone («Ricerca e tentativo sono altro dedalo ancora, che include i precedenti, ma non li esaurisce né può dirlene solo composto»). C'è una mozione narrativa (sia pure – lo esplora bene nella sua Postfazione Cecilia Bello Minciocchi – «nel senso [...] di una narrazione continuamente allusa e delusa») sottesa a *La casa esposta*, di cui l'irritato «inventario dei resti» dell'ultima sezione è assieme ipostasi e suggello (la «lingua strana» accolta per sola virtù di dettaglio, «per fortuna senza contesto. Si è salvato perché gli mancava il contesto»). Non so quanto Giovenale sia disposto a concederci una lettura/visione tutta immersa in quello che Baudrillard chiamava «effetto prismatico della seduzione»: l'«altro spazio di rifrazione» che «consiste non nell'apparenza semplice, non nell'assenza pura, ma nell'eclissi di una presenza». Probabilmente no, tanto conta, oltre la *freddezza*, la *persistenza* del senso. Ne conveniamo; grati, però, per quella «sorta di lampeggiamento intermittente, di dispositivo ipnotico che cristallizza l'attenzione al di là di ogni effetto di senso» portando dritti dove «l'assenza seduce la presenza». «La stessa / perdita non si sa dove / trovarla», allerta *La casa esposta*, ma ci congela (congela): «nella distanza tutti passano da questo punto. quindi? è esatto».

(Federica Capoferri)

RICCARDO HELD, *La paura*, Milano, Libri Scheiwiller 2008, pp. 80, € 14,00.

Era dal 1995, anno di pubblicazione di *Il guizzo irriverente dell'azzurro* (Mar-

silio), che si attendeva il terzo libro di Riccardo Held. Quello che allora era definito come un «esempio fra i più compiuti e al tempo stesso (e senza alcuna contraddizione) fra i più aperti e sottilmente inquietanti di quella sorta di rinascimento della forma che accomuna alcuni dei migliori talenti della nuova poesia italiana» (Giovanni Raboni) propone ora una silloge che recupera e rinnova il progetto iniziale. Per ragionare di questa «trasformazione sul posto» va dato uno sguardo alla struttura del libro, diviso in quattro *parti*. A queste seguono due sezioni intitolate *Di prima*, che recuperano venti componimenti dai due libri precedenti (il primo, *Per questa rilassata acida voglia*, è del 1985), riproponendoli in una sequenza diversa e con varianti. Queste meriterebbero un'analisi più attenta; segnalò che *Versa la luna pallidi ritegni*, del 1985, è ora intitolata *Per mio padre*: il motivo ospedaliero è chiarito, se non risemantizzato, e di conseguenza potenziato il *couplet* endecasillabico finale: «e io mi affanno ai concordati segni / per ricordarti che non puoi morire». Va ricordato che un simile travaso di testi si era già verificato tra il primo e il secondo libro; se ne deve concludere che il lavoro poetico di Held è basato su ritorni e variazioni, in una dimensione di flusso (anzi: flusso e intoppo, come vedremo) che assicura alla sua voce forte riconoscibilità. I singoli componimenti, muovendosi di libro in libro, stabiliscono la dominante armonica sulla quale si modula una serie ristretta di temi e motivi. L'omogeneità del lavoro riguarda anche le scelte linguistiche ed espressive in genere, se è vero che anche questo terzo libro è caratterizzato dalla limitazione dell'escursione espressiva, nel tentativo di creare una lingua media, un impossibile ma perfettamente credibile «italiano standard», reso non banale dalle giunture sintattiche (spesso sottoposte al primato dell'analogia, dello scatto associativo tra le immagini), ma certo mai viziato dal preziosismo lessicale o dalla deformazione espressionistica. Autori e testi che fanno da orizzonte, o semmai anche da materiale originario, sono rifusi in questa lingua e tono medi, senza che vi si producano screziature o peggio conflazioni. Rispetto al passato si nota semmai la riduzione delle rime (che è anche questione tematica) e la maggior propensione alla forma del poemetto; mentre resta identica la tensione tra metro e sintassi, e il conseguente uso dell'*enjambement*, tale però da restituire giri e soluzioni espressive della lingua quotidiana, e così articolare il dettato nella forma del discorso quotidiano, del colloquio. Per tornare al livello

macrotestuale, va osservato che alla ripresa di propri componimenti precedenti si affianca la scelta di chiudere le sezioni (tranne, com'è giusto, l'ultima) con dei versi (o delle battute di dialogo trattate come versi) altrui, che sigillano in forma sapienziale il discorso. Troviamo le voci di F[rantz] K[afka], Benn, Mörike, Rilke, ciascuna a chiusura di una delle prime quattro parti; mentre a separare la prima sezione *Di prima* dalla seconda troviamo dei versi dal *Cántico espiritual* di San Juan de la Cruz, autore col quale si apriva il libro del 1985. Anche da questo punto di vista, la lettura affiancata dei tre libri del poeta veneziano conferma tenuta e coerenza dell'impostazione, che è prima di ogni altra cosa definizione della propria tradizione. L'autore «[s]crive prevalentemente in italiano, lingua materna, ma spesso negli ultimi anni in tedesco, lingua paterna». Si comprende bene come mai gli autori adibiti nelle sezioni che racchiudono testi nuovi siano tutti di lingua tedesca: una scelta di appartenenza, o almeno una dichiarazione di ascendenza. A questa direttrice verticale, 'da chi veniamo', si contrappone l'asse orizzontale, della fratellanza ('con chi stiamo'), sigillato mirabilmente in *Lo so, lo so, lo so*, testo dedicato al poeta Giuliano Mesa, definito «più piccolo, più grande / fratello mio piegato», per il rifiuto di accettare le «primogeniture immaginate» e dunque le filiazioni, la partita doppia del dare e dell'avere, le competizioni fraticide. Questo stesso componimento offre la possibilità di fare un passo dentro il libro nel suo complesso. Vi si dice «che finché il suono che percuote / e che non fa rumore, / infinitamente basso, / resta nella tua voce / non c'è da aver paura / se è nella tua voce / non ti ha preso, non ti porta via». Alla paura, dunque – la paura che è titolo e tema del libro – si contrappone il suono, il ritmo, quel 'battere il tempo' che si realizza mentre il tempo passa; alla morte risponde la poesia. Non perché ci sia una nuova idea della fama, dell'eternità della Poesia. Ma perché la pratica discorsiva della poesia è inserimento nel tempo, restituzione di una dimensione esistenziale da vivere come collettiva. Conversare, etimologicamente 'stare assieme' per l'uso del linguaggio: poesia come atto antropologico, e pertanto fondativo. È per questo che il poeta, con le parole di Rilke, sa della morte solo quello che tutti sanno («nur vom Tod was alle wissen»), e cioè che «er uns nimmt und in das Summe stösst», ossia, come traduce Held, che essa «ci afferra e urta via tra cose mute» (si legga a confronto l'epigrafe rilkeana alla quarta sezione del *Guizzo irriverente dell'azzurro*). Destinati a con-

fonderci nel silenzio, per intanto parliamo. La conoscenza del poeta, che è conoscenza minima e comune con gli altri, si estrinseca per azioni concrete, per gesti, partecipazione corporea. Che per Riccardo Held si tratti di corpo, che la voce non sia separabile dalla dimensione organica, che la conoscenza sia frutto di una disposizione materialistica è dimostrabile mettendo a confronto le due versioni di un componimento che da *Per questa rilassata acida voglia* transita oggi in *La paura*. Se nel 1985 i primi due versi della quartina erano «Ma perché mai mi chiedo suona forte / Ancora nella mente il primo suono [...]?», nel 2008 leggiamo «Ma perché mai richiedo suona forte / Ancora dentro al corpo il primo suono [...]?»: dopo venti anni, la domanda torna correggendo il tiro dalla mente al corpo: il «primo suono», il colpo con cui si entra nell'esistenza è impresso nell'organismo, non nella mente, in una qualche riduzione concettuale. Il trauma entra nelle ossa. Compito della poesia è dire il trauma senza pretendere di liberarcene. La rima non rimargina; essa al più può durare, cioè insistere. Contro ogni lettura estatica dell'ex-sistere, *La paura* ci parla della con-sistenza dell'essere qui. Se il trauma stabilisce la fissità del quadro, la sua sigla emotiva è allora l'angoscia, la *paura* del titolo e del poemetto eponimo («È sempre quello torna sempre uguale / e sono già passati quarant'anni»). La paura è anche condizione del campo nel quale si vive: vi si addensano brume minacciose, ma è lo spazio dove la lingua, fatta 'individuo' può articolarsi. È qui che si colloca il progetto di Held, che recuperando la tradizione lirica, e la vocazione agorafobica che la caratterizza, propone una diversa e materiale dimensione della cura, ovvero una «nuova convivialità», che è il tentativo di rimasticare il trauma insieme agli altri. Come c'è la paura, c'è anche «la sola vita bella», ossia il «tu» che tante volte appare in questi componimenti, tu che «mi hai fatto capire una parola / d'ordine, una formula, un segreto, / e li hai fatti passare dalla tua / bocca alla mia» (*Mishna di Outremont*). La compromissione con la dimensione vocale, con l'oralità come radice fisica della voce, è il risvolto 'poetico' del materialismo concettuale soggiacente a questa scrittura: l'espressione dello statuto corporeo e mondano dell'uomo. A tale dimensione, alla mancanza di ogni prospettiva salvifica o di una pienezza conseguibile per accensione spirituale, si contrappone l'ipotesi di una diversa salute, dell'incontro con l'altro, con il tu col quale si è condiviso il segreto dell'essere finiti, ossia «questo fatto famoso, / il fatto

luminoso / delle Tenebre». Se il recupero di componimenti poetici dai libri precedenti mostra la continuità della ricerca poetica, ciò non accade per fedeltà dell'autore a sé stesso o a un *brand*. Si tratta della rinnovata articolazione di situazioni affettive e soluzioni espressive. Dell'esibizione e della necessità di riprendere motivi interminabili. La fluidità si congiunge al rinculo dell'intoppo. La paura, situazione d'origine e condizione abituale, si presenta come quella 'sera elementare', quel tono insieme emotivo e atmosferico che Held consegna all'epigrafe iniziale da J[orge] L[uis] B[orges]: «La tarde elemental ronda mi casa / La de hoy la de ayer la que no pasa». Intorno al soggetto, intorno alle stanze dei suoi componimenti si aggira la sera, «quella di oggi quella di ieri quella che non passa mai»; una sera che pressa sulle corde vocali e impregna una voce che non si stanca, direbbe un amico e sodale di Held come Gabriele Frasca, di *cospirare*, di respirare insieme a ciò che gli sta di fronte: suo polo d'interlocuzione e suo assunto.

(Giancarlo Alfano)

MATTEO LEFEVRE, *Ultimo venne il porco*, con una nota di Paolo Febbraro, Roma, Perrone 2008, pp. 87, € 10,00 (in Numeri).

Si tratta prima di tutto di dimenticare i travestimenti antropomorfi del maiale nelle favole morali di Orwell e di Art Spiegelmann. Qui il porco è un animale e basta, pura alterità. Naturalmente, la sua irriducibilità 'umanistica' tematizza come una moralità il libro che, ricco di quadri macabri, prende scopertamente i tratti di una *vanitas* barocca. Il porco è il grande vincitore sui campi di battaglia della Storia. I maiali, nella prosa finale di *Delicatessen* [*Appunti per un trattato di te(le)ologia e alimentazione*], fanno strazio di moribondi e cadaveri dopo la battaglia di Hastings, scena descritta con gli inchiodi di un fumetto gotico. Li ritroviamo all'assedio di Granada, visto come ultimo atto mancato di una possibile convivenza dell'Islam sul suolo dell'Europa, e, per questa sua fondamentale 'neutralità', il 'Maiale' è il garante/testimone del racconto, attraversato ma non condizionato da un fascio di funzioni proppiane, all'incrocio tra dimensione mitica e favola (i miti sono appunto delle fiabe in miniatura), nella terra delle favole russe. E la favola è quella televisiva del massacro russo-eceno nella scuola di Bezlan. L'animale, insomma, non è mai ambiguo, perché non umanizzabile, più ambi-

guo è l'uomo che mangiando maiali mangia cadaveri e fa insomma atto di cannibalismo. La nostra descrizione vuol dare l'idea di qual'è l'interesse principale del libro: quello di essere, con le sue stratificazioni di campi visivi e di stili (primeggia comunque la costruzione della focale e non si passa mai al *pastiche*), un libro a progetto (così come un libro a progetto è la lezione di anatomia di Letizia Leone, *Carte mediche*, altro titolo di questa stessa collana di poesia diretta da Giancarlo Alfano). La compattezza nella costruzione può semmai generare in chi legge il desiderio di un'allentamento nella macchina del libro dove tutto (grande/piccolo, ordine/caos) sempre torna: «l'araldica starà in un microscopio / e la cosmogonia in un'operetta». In questo senso, le rotture di passo, le smagliature nella struttura sono particolarmente benvenute. Un po' perché fissano la distanza dell'autore rispetto al funzionamento della macchina: «Forse i più scaltri tra noi si domandano / di chi è la cattiveria: degli ingenui / della fame dell'orco?». Un po' perché introducono la possibilità di una riflessione (un orizzonte etico), nella masticazione gastro-necro-deterministica del libro. Queste aperture restituiscono insomma ad autore e lettore la distanza che permette l'accesso al progetto: «L'approccio propiano / – i formalisti non ce ne vorranno – / la superbia del catalogatore / sembra approdare all'improvviso a un / capolinea [...] durezza dei profili / nei protagonisti ↓ / negli aiutanti → / ← negli oppositori / ↑ negli antagonisti / Per non parlare dei bambini ».

(Fabio Zinelli)

FRANCA MANCINELLI, *Mala kruna*, Lecce, Manni 2007, pp. 64, € 8,00.

A prima vista, rispetto alla tanta poesia femminile glamour che c'è in giro (anche ottima), astutamente post-femminista, aggiornata sulla migliore poesia anglosassone, il libro della marchigiana Franca Mancinelli sembra ricorrere a un'immaginario più antico. Su una scala valori italiana, diremmo quello di un mezzogiorno ermetico, se non siamo troppo influenzati dal *mala cruna* del titolo, 'piccola corona di spine', in croato e pare siciliano. Ci sono in effetti momenti di un espressionismo 'doloroso' che sembra marcato in tal senso («[...] un mare diverso / fermava il sangue sotto le unghie / madre nera nell'isola», «però ho sempre un amore che mi porta / come fossi il suo cane»). Detto di questa 'impressione', a sud di sé stessa l'autrice possiede un vero

talento. Se la scelta di puntare intensamente sulla lirica può, in questo momento, apparire di retroguardia, va sottolineata l'energia stilistica con cui è affrontata la scrittura di ciascuno di questi testi. Certo, il libro ha un filo narrativo che annoda immagini di infanzia (con intelligenti cambi del punto di vista: «Quando il filmينو allenta / tornano al fianco solo nei pranzi: / con quanto stupore puntano il dito / su quegli anni di gioia»), all'apprendistato erotico-sentimentale e a una storia di perdite e abbandoni. Di più conta il comporre a incastro di immagini che fondono piani visivi/sensoriali diversi («pescatori di vongole chinarsi / a rimboccare il sole», «ogni tanto si esce di prigione con gli occhi cresciuti come capelli»), sotto una luce decisa («e il taglio della luce è mio»). Punto focale di incontro delle immagini è il corpo, e con ciò siamo sul terreno tradizionale (tematico) della scrittura femminile. La posizione reale di questo corpo non è scritta in un'impostazione *confessional* né, come spesso, performativa, ma indagando le funzioni che definiscono una sorta di corpo simbolico. Si tratta di sovrapposizioni di immagini, tra autoscopia e paesaggio («intreccio le mani sul ventre e sono / creta sul letto di un fiume di passi», «hai baciato il mio osso sporgente / l'anca ramo ricurvo: / svanisce il filo di sassi sulla schiena / e ti siedo di fronte a radici aperte»; i rischi sono di natura 'panica': «nella notte un estuario le tue braccia»), ma anche con la quotidianità domestica, oggettuale («Saremo due camice / appese l'una dentro l'altra », «staremmo come due cucchiari riposti / asciutti nel cassetto»; immagini 'povere' che alludono insieme alla quotidianità come luogo 'sociale' nella poesia di Elisa Biagini), o gestuale («leggo stesa, il libro sul torace / è il mio terzo polmone / che s'apre e si richiude»). La ripetizione delle sovrapposizioni crea effetti onirico-simbolici per lievi deformazioni (il *lapsus* di «quando mi dormi in mente / la stanza ha il tuo profilo»), ma, al di fuori dello stile, puntano a elaborazioni improvvisate, quasi eroiche, per cui la figura vestita dei suoi connotati quotidiani diventa appunto simbolo e mito, però comunicativo, nel tempo di un invito: «e la ragazza arco / appoggia un piede in aria e congiunge / costellazioni di non generati / al grido che ha rotto ora le acque, / appesa la pelle a un ramo cattura / il vento, è una busta della spesa / di desideri altrui / svaniti in uno sguardo // nel treno del mio sangue / salite».

(Fabio Zinelli)

[LUIGI NACCI], *Madrigale Odessa*, edizione italiana a cura di Luigi Nacci, Napoli 2008, pp. 30, € 7,00 (i miosotis).

Legata alla memoria e alla letteratura della Shoah, la formula 'chi testimonia per il testimone' conosce un rovescio: 'chi testimonia per il carnefice', applicabile al genere, naturalmente ambiguo, che esplora l'universo del male da parte di chi lo ha praticato. Ricordiamo, ultimo documento letterario per ordine di tempo, *Le Benevole* di Jonathan Littel ritratto intimo del carnefice, prova intensa di abbandono del punto di vista etico dell'autore. Muovendo dall'artificio del manoscritto ritrovato, Luigi Nacci finge di tradurre qui un quadernetto dattiloscritto a titolo *Madrigalen und Canzonetten* riscoperto in Argentina, a Bariloche, la ridente cittadina rifugio di criminali nazisti («Bariloche è un villaggio amorevole / popolato da elfi e fate»). Una serie di poesie e strofette non edificanti, di ritmo anapestico e militare (nei ginnasi si insegnava che era la cadenza di marcia degli opliti spartani), ci consegna l'allegria allucinazione dei reduci del male a nome Priebeke, Eichmann, Mengele. La descrizione del viaggio, tra prodigi («chi poteva pensare / che il nostro arrivo / sollevasse il mare»), è seguita dall'*Einsiedlung* (abbandonata con le divise il ricordo della bella gioventù ariana – «se vedesse in che stato siamo / di salsedine sporchi e di sangue / se vedesse sorriderebbe»), in un giardinetto di giochi per vecchi bambini («ci si affina nel lancio dei tappi / come se fossero bombe incendiarie»; *die Shoah im Sandkasten*, si potrebbe 'ritradurre' in tedesco). Sono vecchietti stanchi e nostalgici (come i camerati dell'algido Peter O' Toole in «La notte dei generali»), irriducibili antisemiti (gli ebrei ritornano, nei loro sogni, come mosche fastidiose da schiacciare) e, a tempo perso, abbatterebbero rom come fagiani: «ah se fossimo giovini / sparemmo agli zingari / per festeggiare». Ogni poesia è accompagnata da un distico il cui scopo è di introdurre un classico effetto di straniamento rispetto al testo. Si tratta di deformazioni di temi triviali, partendo da canzonette nostrane («chi non lavora non fa l'amore / canta beato l'infornatore»), ma soprattutto di inserti in una 'lingua migrante'. Nella lingua di asilo, troviamo versi castigliani e slogan peronisti, nella lingua del ritorno e della nostalgia inserti delicati in dialetto triestino («lontan de ti son come l'useto che vivi in s'ciavitù»). Ora, il dialetto, per i nostri vecchietti malefici, è lingua del ritorno ma solo per sostituzione. Si tratta infatti del dialetto dell'autore Nacci che

con mossa intelligente recupera in epigrafe una bella poesia di Carolus Cergoly («Fuma el camin / mattina e sera / del lagher de Mathausen / gran fradel de quel / de la risera»). Nacci è del 1978, la sua conoscenza del male è dunque un ricordo territoriale: ha giocato a tennis, nella sua vita normale, vicino al *Lager* italiano della Risiera di san Sabba. Qui affonda le radici il suo diritto, domestico, vernacolare, di testimoniare per il testimone. La scelta di farlo passando per il punto di vista del carnefice vale come l'avvertimento che, oltre la banalità del male, c'è la struttura aperta della sua condivisibilità sociale e perfino, in una situazione di allentamento della coscienza civile, la sua convivialità. Il tono allegro dei *Madrigalen und Canzonetten* (viene in mente il *pastiche* di De André nelle figurine di *Ottocento*: «eine kleine Pinzimonie, Wundermatrimonie...») equivale dunque a qualcosa di diverso e più sottile di uno sguardo post-storico sulla Shoah. Con gesto forse più semplice ma primario, il filtro della territorialità (una dimensione così vera e vicina da accettare gli opposti della convivenza e del rifiuto dell'altro) agisce mettendo allo scoperto la banalità gustosa e rassicurante del male: non 'testimoniare per il testimone' ma, in fondo, 'raccontare barzellette per il carnefice e per il testimone' (al secondo difficilmente gliene sarebbe rimasta la voglia; suggeriamo del tutto una lettura alla *Sturmtruppen*, per es.: «Bàrillòcce è un fillàccio amoréfolen»), e insomma, per mettere a nudo come funziona, odiando e (forse) compatendo, il meccanismo intimo del 'volersi rassicurare', dunque, ancora con Cergoly: «Morsigar de cosienza / disi el Kapò / perché? / Sù femo i bravi / in fondo xe un brusar / ebrei e slavi».

(Fabio Zinelli)

AMELIA ROSSELLI *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli, con testi inediti e dispersi dell'autrice*, a cura di Andrea Cortellessa, Firenze, Le Lettere 2007 (fuoriformato), pp. 302, € 40,00.

Già il formato di questa *Furia dei venti contrari* è inusuale. Approssimativamente 'in A4', consente la prima ristampa del poemetto *La libellula* (*panegirico della libertà*) nello stesso carattere di quando uscì a suo tempo, emulando l'aspetto grafico del dattiloscritto battuto con una macchina del tipo Olivetti Lettera 22, dove ogni segno alfabetico occupa sulla pagina uguale spazio, come le note sul pentagramma, e dunque per Amelia

Rosselli ognuna delle lettere della lingua doveva trasmettere identico impatto visivo, e all'atto della pronuncia identico peso (forse durata?) sonoro, come nella tecnica dodecafonica. Altra particolarità del volume è la presenza di poesie in inglese della scrittrice, affiancate a diverse soluzioni traduttorie (Tandello, Porta, Duranti, lei stessa), e poi di poesie inedite o disperse. Tra queste di una colpisce la specificazione al secondo verso, «di vino o di vinavil» («Tentando con le massaggiate mani, un passaggio che non / purgasse, di vino o di vinavil»), che, oltre a un rimando ai modi melliflui e appiccicosi di un subdolo individuo fissato nell'atto di fregarsi le mani, allude altresì al divino e al diabolico – se «di vino» si legge unico vocabolo e se «di vinavil» s'accosta, per suono affine, a 'devil', il diavolo in inglese – e la divinità sembra scaturire dal demonio. È consumata qui una sorta di ultima cena: si evoca «di tartufi la commissione», il consesso di ipocriti che tradirono e condannarono Gesù Cristo (e qualche convegno letterario?) «ritratto a olio, nel salotto per bene, della zia infausta», quale «insipido bambino» («Finii per liberarmi / nel brusco passaggio, anche della Madonna, col suo insipido / bambino, cercando nell'ambascia, la parola 'piove'») atteso infine al suo destino di «giovane coronato / dall'imboscata mortale» (da notare l'allitterazione imboscata-ambascia). Spicca il rispecchiamento dell'autrice, lei pure percepita minacciata, lasciata sola, dentro una scrittura inconciliabile rispetto ai canoni neoavanguardistici dominanti («Verso / esausto, sei come la miscela, d'un vino troppo brusco, e / la mia volontà di sopravvivere»). È un testo emblematico insomma della gran parte dei temi rosselliani: il confronto col sacro desacralizzato e la sua incarnazione terrena; il male, dominante e vincente, generatore del bene; l'incombente presenza di una figura materna; lo stato di agguato perenne; il sentimento d'angoscia di sentirsi braccata, spiata; l'esito senza scampo («imboscata mortale»); l'estraneità a circoli letterari; lo strenuo ricorso alla poesia. Il libro tuttavia non è solo 'di', ma anche 'su' e soprattutto 'per' Amelia Rosselli, concepito nel decennale della morte per porre in rilievo una figura importante del Novecento letterario. In una struttura cangiante, pensata abilmente da Andrea Cortellessa, si alternano contributi di studiosi e giovani critici, selezioni del carteggio della scrittrice con lo psicanalista corredato da una serie di disegni, nel tentativo articolato di mettere a fuoco la sua personalità umana e artistica, spesso coincidenti. Merita un cenno la

memoria di Riccardo Duranti, curiosa e insolita. Assoldato per operare la traduzione italiana di un vasto repertorio di *Sleep*, raccolta di poesie inglesi della Rosselli, le mostrò una volta alcune soluzioni a certi dubbi linguistici, in particolare «surmises» tradotto con sospetti. Fu il detonatore di un'ira feroce, perché la scelta fu ritenuta inadeguata (in seguito accolta nella versione della Tandello), di lì a poco si troncò addirittura la collaborazione. Emergono due frustrazioni a confronto: quella dello studioso di talento 'stoppato' nella sua ambizione apparentemente per un 'capriccio' di un'autorità letteraria che ostenta il peso della sua parola poetica; quella di un'artista che si sente fraintesa, sminuita del valore profondo della sua poesia in ogni singola parola. In realtà la finezza linguistica del Duranti le aveva urtato un nervo scoperto, facendola sentire denudata o defraudata del meccanismo segreto di costruzione dei versi. Paura del plagio, della manipolazione o il complesso di William Wilson di Poe sono manie comuni a molti del mondo letterario, che reagiscono però diversamente, spesso con dissimulata ipocrisia: silenzio, ironia, sarcasmo, differimento di risposta, depistaggio. Amelia Rosselli no. Nella sua verità, priva di freni inibitori, scattò con tutta la sua spontaneità vitale. Anche questo partecipa della creazione dell'«eterna e stregante musica del verso italiano». Completano l'opera un CD con lettura integrale della *Libellula* da parte di Rosaria Lo Russo e un DVD, *Amelia Rosselli ... e l'assillo è rima*, letture, reading e interviste, per cura sempre di Rosaria Lo Russo e di Stella Savino: come nella foto della quarta di copertina, dove il volto dell'artista è immortalato leggermente reclinato da un lato, ad occhi chiusi mentre assorbe il silenzio e scandisce la pausa, e sembra volere incessantemente spirare. Per sempre.

(Giuseppe Bertoni)

POESIA RUSSA DEL XX SECOLO. La riscoperta dei minori

Nel ricco panorama delle edizioni poetiche russe degli ultimi due anni vorrei segnalare l'attività di recupero e rivalutazione operata dalla casa editrice Vodolej Publishers di Mosca (in precedenza attiva a Tomsk) che propone opere di poeti del ricco retaggio del primo Novecento e della diaspora post-rivoluzionaria.

La nostra rassegna si apre con la raccolta dei versi di Vera Merkur'eva *Tščeta* [Vanità, Moskva, Vodolej Publishers, 2007, pp. 606]. La poesia di Vera Merkur'eva (1876-1943) è stata oggetto di ri-

scoperta specie grazie al contributo di Michail Gasparov che ne ha curato una prima pubblicazione di vari testi manoscritti e ha dedicato a lei numerosi contributi critici. Il presente volume parte da un progetto editoriale dovuto allo stesso Gasparov, ma rimasto incompiuto per la scomparsa dello studioso nel 2005 e adesso portato a realizzazione da Vladislav Rezvyj, il quale a mo' di postfazione ha riproposto due studi già editi dello stesso Gasparov.¹ La Merkur'eva è poetessa diseguale, ma certamente di grande forza espressiva. Nativa della provincia (era di Vladikavkaz), si era formata in ambiente tardo-romantico (alcuni suoi versi furono apprezzati da Jakov Polonskij), passò poi attraverso un lungo periodo di travaglio spirituale, legato anche alle sue condizioni di salute, ora dando ascolto alle sirene della teosofia, ora tendendo tra pose ascetiche e teurgiche ad un recupero della spiritualità ortodossa. Fu grazie a Vjačeslav Ivanov che la Merkur'eva pubblicò i suoi primi versi nel 1918 (*Le anime delle cose senza vita* sull'almanacco «Vesennij salon poetov» [Il salone primaverile dei poeti]). Conobbe e frequentò scrittori e poeti, tra i quali Erenburg, Mandel'stam e la Cvetaeva, ma ben presto si trasferì a Vladikavkaz (vi rimase fino al 1932) pubblicando sporadicamente su edizioni locali. Ritornata poi a Mosca, si dedicò alla traduzione poetica (volse in russo la poesia di Shelley), ottenendo riconoscimenti e l'appoggio di Mandel'stam, Pasternak e altri. Morì a Taškent dove era stata evacuata allo scoppio della guerra. La poesia della Merkur'eva risente notevolmente degli stili della poesia simbolista, è percorsa dagli ideali del sacrificio e della rinuncia. L'immagine del poeta, similmente a Shelley è quello della nuvola che tutto prende dal mondo e al mondo restituisce. In una chiara ricezione panteistica del mondo la Merkur'eva, che ora rifiuta la visione del mondo cristiana, individua nel poeta il creatore di un mondo 'altro', notturno, ma autentico e non illusorio come quello diurno. La poetessa in questa prospettiva è una reincarnazione di Cassandra che mette inutilmente in guardia gli umani dalla disgrazia che incombe sul mondo effimero della quotidianità, è una sorta di «folle in Cristo» le cui cupe predizioni nessuno comprende o accetta. Il libro *TSčeta* è così un composito mosaico di immagini e presagi, percorso ora da toni sacrali, ora da amara ironia e devastante senso del grottesco. Vjačeslav Ivanov individuò nell'opera della Merkur'eva tratti di analogia con l'opera di altri poeti del tempo, specie con la poesia dell'Achmatova, mentre la Merkur'eva si sentiva più vicina alla poetica di Marina Cvetaeva.

Certo il lettore ha ora l'occasione di conoscere una nuova, originale voce femminile che insieme alle grandi autrici russe del suo tempo e accanto ad un'intera schiera di poetesse minori (da Adelaida Gercyk a Sof'ja Parnok, a Adalis, ecc.) testimonia della specifica originalità della poesia russa del Novecento al femminile. Assai interessanti gli aspetti formali del tagging poetico della Merkur'eva che coltì tra l'altro la corona di sonetti.

Alle opere poetiche di Aleksej Lozina-Lozinskij è dedicato il volume *Protivorečija* [Contraddizioni, Mosca 2008], curato da K.Dobromil'skij e accompagnato da una nota biografica redatta dal fratello del poeta, Vladimir, nel 1933. L'opera di Aleksej Lozina-Lozinskij (1886-1916) viene riproposta al lettore russo dopo sporadiche apparizioni, come la breve silloge apparsa nel volume curato da A.Kobrin'skij *A serdce rvětsja k vystrelu* [Ma il cuore anela al colpo di pistola, Mosca 2003] e dedicato alla lunga schiera di poeti suicidi del Novecento russo, tra i quali il Lozina-Lozinskij appunto. Il nostro è certamente un autore minore orientato verso la poesia decadente, imitatore dei francesi da Hugo a Baudelaire, diviso tra aspirazioni estetizzanti e passione rivoluzionaria, tra pose *bohémien* e aspro naturalismo. Patetico nei toni, talvolta pesantemente ampolloso e goffo per certi antietatismi, Lozina-Lozinskij fu il sofferente cantore di una Pietroburgo spettrale e morente. Fu più volte arrestato per le sue simpatie rivoluzionarie e, esiliato dalla Russia negli anni 1912-1913, visse a Napoli e a Capri (tra l'altro volse in russo opere di Stecchetti e fu in contatto con Umberto Zanotti Bianco²). A Napoli e a Capri è dedicato il volumetto postumo di prose *Odinočestvo* [Solitudine, Pietrogrado 1916]. La nuova raccolta ripropone i libri poetici editi in vita da Lozina-Lozinskij, *Protivorečija* (1912), *Trottuar* [Marciapiede, 1916], *Blagočestivye putešestvija* [Viaggi di devozione, 1916]. Quest'ultima contiene la sezione «Cvety ruin» [Fiori delle rovine], dedicata a Napoli, Capri e ad altre località della Campania. Seguono numerosi versi sparsi e traduzioni poetiche da Baudelaire, Verlaine, Heine e dal già ricordato Lorenzo Stecchetti. Il volume, pur risultando per molti suoi tratti lontano dai criteri ecdotici di un'edizione accademica, costituisce pur tuttavia uno strumento utilissimo per la rivalutazione poetica e storico-letteraria di questa significativa figura poetica della Pietroburgo prerivoluzionaria.

Di ben altro rilievo per i tratti poetici e filologici risulta l'opera di Jurij Verchovskij (1878-1956), allievo di Aleksandr Veselovskij, storico della letteratura, do-

cente dell'Università di Pietroburgo, il quale visse in prima persona la grande stagione del simbolismo russo (collaborò alla rivista «Vesy» [La bilancia]), intrattenendo rapporti di amicizia con Blok, Brjusov, Vjačeslav Ivanov, Kuzmin, Remizov. Accompagnando con originalità i suoi approfondimenti storico-letterari alla sua attività poetica originale e di traduzione (tradusse tra gli altri Petrarca e Mickiewicz), Verchovskij coltivò i generi elegiaci e antologici (fu maestro nella forma del sonetto), rifacendosi alla tradizione della pleiade puškiniana (Puškin, Del'vig, Baratynskij) e, allo stesso tempo, fu attento alle nuove istanze del modernismo, tendendo a leggere anche la poesia romantica in chiave simbolista (si veda la lettera-saggio *Il simbolismo di Baratynskij* indirizzata a Vjačeslav Ivanov del 1912). La raccolta delle opere edita da Vodolej, *Struny. Sobranie sočinenij* [Corde. Raccolta delle opere], Mosca 2008, a cura di V. Kalmykova, ripropone al lettore tutto il complesso delle poesie pubblicate in vita da Verchovskij nel periodo 1908-1943 (dal volumetto *Raznye stichotvorenija* [Poesie varie, 1908] a *Solnce v zatočennii* [Il sole incarcerato, 1922], a *Budet tak* [Sarà così, 1943]) e inoltre le raccolte inedite *Zimnjaja vesna* [Primavera invernale] e *Ivolga* [Il rigogolo], i poemi (solo *Sozvezdie* [La costellazione] già edita nel 1923) insieme ad una scelta di brevi racconti in prosa, un saggio su Aleksandr Blok e l'autobiografia scritta nel 1926. Nel volume è offerto dunque un panorama esauritivo sulla ricchissima produzione poetica di Verchovskij, caratterizzata da un uso variegato di forme e generi classici, da quelli antichi alle varie forme della poesia rinascimentale. Il quadro che se ne ottiene è emozionante e conferma i giudizi positivi che della poesia di Verchovskij espressero Brjusov, Blok e Vjačeslav Ivanov. Quest'ultimo, nel caratterizzare i toni minori e ricercati della lirica di Verchovskij, ricorrendo al concetto di «poesia dei crepuscoli» ne sottolineò l'autenticità artistica dei «semitoni». Blok rispose al Verchovskij imitatore dei classici (la raccolta *Idillii i elegii* del 1910) con una epistola in versi nella quale sottolineava «Vi amo / per ogni vostra allusione al nuovo, / incastonata in un antico e triste disegno». La critica più recente ha sottolineato il carattere «neoclassico» della poesia di Verchovskij che rimane fedele agli ideali di bellezza e armonia della tradizione classica in un contesto che è quello della sofferta ricerca formale e concettuale del simbolismo. Nel preparare insieme a N.Pavlovic una raccolta di versi di Verchovskij che poi non vide mai la luce, Boris Pasternak scriveva nel 1946 al redattore del

Goslitizdat della poesia del nostro: «Ho provato grande piacere nel respirare questa atmosfera di assoluta purezza e sincerità». È questo un giudizio pienamente condivisibile, la 'pura e sincera' lirica di Verchovskij costituisce un modello insostituibile di leggerezza e atemporalità, nella quale le movenze ritmiche della poesia classica si accompagnano alla «armoniosa precisione» della poesia dell'epoca puškiniana e al pathos spirituale della poesia novecentesca.

Assai diversa, una vera e propria curiosità letteraria sul cui valore estetico ancora oggi si discute, è invece l'opera di Georgij Golochvastov (1882-1963), poeta della diaspora russa negli Stati Uniti. Golochvastov che aveva già cominciato a scrivere versi in patria, emigrò nel 1920 negli USA, nel 1924 partecipò con Vladimir Il'jašenko all'almanacco poetico *Iz Ameriki* [Dall'America], visse poi a Long Island, fu presidente della Società russa di arti e letteratura di New York, il suo archivio è oggi conservato presso la Columbia University. Come poeta in un primo tempo Golochvastov si collegò alla tradizione tardo-romantica ottocentesca russa, da Fet a Slučevskij, da Polonskij a Vladimir Solov'ëv, senza comunque offrire esempi di particolare originalità poetica e sviluppando toni di melanconico crepuscolarismo e muto fatalismo. Il suo nome è legato in primo luogo ad un macchinoso e complicato poema misticheggiante dal titolo *Gibel' Atlantidy* [La fine di Atlantide, 1938]. Con questo titolo l'editrice Vodoley Publishers propone la prima raccolta delle opere di Golochvastov in Russia (G. Golochvastov, *Gibel' Atlantidy*, Moskva 2008). Il volume è per gran parte dedicato al lungo poema mistico-esoterico *La fine di Atlantide* (di ben 8000 versi) che dipartendosi dalle note affermazioni di Platone su Atlantide si sviluppa in un racconto epico-misterico colmo di rimandi mitopoietici e occulti, di oscure ricostruzioni storiografiche, di esplicazioni fantastiche, di simbologie legate anche ad una lettura in chiave simbolica della storia. Ispirata a scritti di Merežkovskij, ma intrisa anche di allusioni a Schopenhauer, Tjutčëv, Nietzsche e Vladimir Solov'ëv, alla base del poema sono riconoscibili letture approfondite dei libri sacri del cristianesimo e del giudaismo, di testi cabalistici, degli apocrifi, di opere della mistica orientale, degli scritti teosofici della Blavatskaja. Il poema gode da tempo del favore di tutta una serie di veri e propri estimatori del genere. Si tratta di una fortuna certo extra-letteraria, ma che comunque fa di questo testo appesantito dai toni retorici e da un sistema iconico ampolloso un oggetto di culto anche letterario. Tutto si diparte dalle opi-

nioni espresse molti anni fa da un suo lettore entusiasta Leonid Brazol' che volle individuare la discendenza de *La fine di Atlantide* da una serie di grandi opere del passato, dal *Prometeo incatenato* di Eschilo alla *Divina Commedia* di Dante, al *Paradiso Perduto* di Milton. Golochvastov, che fu sperimentatore nelle forme poetiche (il suo poema si costruisce su versi giambici e anapestici che risalgono ad un modello di Afanasij Fet), si distinse inoltre per l'uso della forma del semisonetto (una quartina e una terzina), secondo una moda che troviamo diffusa anche tra altri poeti russi della diaspora statunitense. Nel 1931 il poeta ne pubblicò un intero volume contenente 300 esempi di questa curiosità poetica anche nella forma di corona di semisonetti o con *suite* poetiche di introduzione. Si tratta di liriche leggere e manierate che risentono della poesia europea, da Ronsard a Parny, da Puškin a Baudelaire. È senza dubbio questo il contributo poetico più importante del nostro, che mette in evidenza tutta la sua versatilità poetica. Qui Golochvastov è poeta filosofo, misurato e preciso, talvolta fortemente razionale, ben lontano dalle complesse e nebulose costruzioni del suo poema. Per il lettore l'opportunità di conoscere un'altra voce non banale del variegato mondo letterario dell'emigrazione russa del XX secolo.

Sempre alla diaspora russa appartiene Solomon Bart (?- 1941), il cui volume *Stichotvorenija. 1915-1940. Proza. Pis'ma*. [Poesie degli anni 1915-1940. Prosa. Lettere] viene ora riproposto dalla casa editrice Vodoley Publishers a cura di Lazar' Fleishman, noto quest'ultimo al lettore italiano per il suo libro su Boris Pasternak. Solomon Bart (Sergej Kopel'man) è personaggio per certi versi ancora misterioso. Esordì nel 1915 in *Al'manachi stichov* [Almanacchi di versi] edito a Pietrogrado, pubblicando propri versi accanto a quelli di Achmatova, Blok, Gumilëv, Kuzmin, Mandel'stam e altri. Questa circostanza è descritta in modo arguto e con evidenti aggiunte di fantasia da Georgij Ivanov nelle sue *Ombre cinesi*. Vi si narra di Mandel'stam assai bravo nel trovare sponsor per le proprie iniziative editoriali. Mandel'stam avrebbe incontrato in treno un certo Fridrich Fridrichovič commerciante e poeta dilettante, convincendolo a sostenere economicamente un almanacco poetico dove proporre anche i propri versi (la scelta dello pseudonimo Bart sarebbe legata all'esigenza di apparire in apertura del volume subito dopo i versi di Anna Achmatova). Bart pubblicò poi un volume di versi *Floridei* (Mosca 1918), conservatosi in un unico esemplare e ora ripubblicato in questa edizione. Emigrato in Polonia dove si legò a Lev Gomolickij e

al *Literaturnoe Sodružestvo* [Unione letteraria] di Varsavia, Bart pubblicò vari libri di poesia (tra i quali *Kamni...Teni...* [Pietre...Ombre..., 1934] e *Duša v inoskazan'i* [L'anima in allegoria, Berlino 1935]) e partecipò attivamente anche con interventi saggistici alla vita letteraria della diaspora russa. Perì nel 1941 nel ghetto di Varsavia. Di Bart conservò il ricordo Dmitrij Gessen, figlio del noto filosofo Sergej Gessen. Dmitrij Gessen ha curato e raccolto le opere di Bart e ha scritto su di lui un saggio che la nuova edizione ripropone al lettore. In appendice il volume presenta anche la corrispondenza di Bart con il critico e pensatore Al'fred Bem e un testo di Lev Gomolinskij, *La morte dagli occhi azzurri*, letto in occasione della scomparsa del poeta. Come poeta Bart è molto diseguale. Il letterato M. Cetlin disse di lui che «scrive versi strani», nei quali è difficile trovare forme metriche e strofiche rispettate con sicurezza. In realtà la sua poesia si costruisce su una certa dose di ingenuità, caratteristica dei poeti dilettanti, con un sistema di immagini e metafore ora trite, ora d'improvviso inusuali. Se i versi della gioventù non vanno oltre i tratti del documento letterario, le raccolte degli anni Trenta (da *Duša v inoskazan'i* a *Vorošiteli solomy* [Gli essiccatori della paglia, Varsavia 1939]) testimoniano di una voce lirica genuina, talvolta ingenua, ma che riesce a individuare il collegamento tra la routine quotidiana e la bellezza del canto, tra lo scorrere del tempo e i lampi della memoria.

Da segnalare inoltre la pubblicazione da parte di Vodoley Publishers di due interessanti volumi di traduzioni. Il primo è l'edizione completa delle versioni del poeta immaginista Vadim Šeršenevič dei *Fiori del male* di Baudelaire (Š. Bodler, *Cvety zla*. Perevod Vadima Šeršeneviča, Moskva, 2007). Si tratta di un'opera risalente agli anni Trenta (Šeršenevič avviò il lavoro nel 1933), che testimonia di un indubbio approccio originale al capolavoro baudelaireano e arricchisce l'ampio panorama della rilettura e reinterpretazione del retaggio del grande poeta francese in Russia, dove quest'ultimo fu per molte generazioni e scuole poetiche un vero e proprio punto di riferimento centrale. Il volume si chiude con un ampio e informato saggio critico di V. A. Drozdov. Di altra natura l'altro volume, Il'ja Goleniščëv-Kutuzov, *Trudis', ogon'!...Izbrannye perevody* [Cimentati, o fuoco!...Traduzioni scelte], Moskva-Pisa, 2008 (a cura di I. V. Goleniščëva-Kutuzova), che presenta una cernita delle traduzioni poetiche di Il'ja Goleniščëv-Kutuzov. Noto in primo luogo come italianista e studioso del Rinascimento⁴, Goleniščëv-Kutuzov, emigrato dopo la rivoluzione in Jugoslavia e

rientrato poi nella Russia sovietica alla fine del secondo conflitto mondiale, fu anche valente poeta, oltre che fine traduttore.⁵ Nel presente volume il lettore troverà una ricca silloge di versioni di autori italiani, da Dante a Sbarbaro, affiancate da traduzioni di poeti della scuola ragusea, e ancora di poeti croati, francesi, tedeschi, svizzeri, ungheresi, cechi, sloveni e serbi. Le soluzioni metrico-ritmiche adottate mostrano tutta la finezza interpretativa e la versatilità di Goleniščev-Kutuzov e il suo genuino amore per il cimento poetico.

Nella serie «Malyj Serebrjanyj vek», dedicata a poeti minori della prima metà del XX secolo, nel 2008 sono usciti nuovi volumetti tra i quali di particolare rilievo la silloge di versi del grande compositore Aleksandr Skrjabin (*Poema ekstaza* [Il poema dell'estasi], Moskva, Vodolej Publishers 2008), che costituisce una vera e propria scoperta: la poesia risulta per Skrjabin esperienza estetica significativa che si collega organicamente all'opera musicale in una viva ricerca di ritmi e immagini, fondata sull'idea di un'arte sincretica e conciliare. Da segnalare anche la pubblicazione dei versi di Aleksandr Stich (1890-1962)⁶, amico d'infanzia di Pasternak, che aveva pubblicato un volumetto di versi nel 1916.

Del poeta Andrej Nikolev (pseudonimo di A. N. Egunov, 1895-1968) avevo già riferito anni addietro su «Semicerchio» (nn. XXVI-XXVII [2002], p. 116), ma torno a scriverne oggi per la recente pubblicazione in Russia del suo dramma in versi *Bespredmetnaja junost'* [Giovinezza immateriale], curata da un giovane studioso italiano, Massimo Maurizio, per i tipi della casa editrice Izdatel'stvo Kulaginoj: Intrada.⁷ Il volume comprende un'ampia biografia del poeta, l'edizione critica del testo e una sua approfondita analisi critica con commento e si chiude con in appendice il testo della prima redazione del poema. Maurizio, che in passato aveva preso in esame il romanzo di Nikolev *Al di là di Tula*, fornisce ora una ricostruzione dettagliata della storia testuale dell'opera e poi, sulla base dei recenti studi su Nikolev di G. Morev, I. Višneveckij, Ju. Orlickij e altri, informa il lettore dei tratti specifici di questo «dramma senza teatro», dei tratti specifici di questa curiosa opera della post-avanguardia della fine degli anni venti-anni trenta, caratterizzata da una struttura dialogica priva di trama e percorsa dalle tensioni della poetica dell'assurdo. Se le filiazioni e le contiguità risultano evidenti, da Konstantin Vaginov a Daniil Charms, la spettrale presenza dei classici, da Dante a Puškin, attribuisce al testo la profondità della meditazione esistenziale e l'ambiguità della dimensione classica e

sperimentale. Fortemente condizionata dalla poetica estetizzante del teatrino delle fiere, il *balagan*, tra farsa e commedia dell'arte (una delle redazioni del poema, la prima, si è conservata nell'archivio di Michail Kuzmin e fu a questi dapprima attribuita), la pièce si costruisce su un intreccio intricato, condizionato dai *calembours* e una confusa ciclicità, cui sottostanno i dialoghi di personaggi privi di concretezza e personalità. Si tratta in definitiva di una sorte di polifonico canto sepolcrale, ultimo tributo alla morente poesia pietroburghese.

In chiusura mi sia permesso ricordare anche una recente edizione italiana di un altro poeta minore della grande fioritura del primo Novecento russo. Mi riferisco al volumetto di versi di Vladimir Narbut (1888-1938) *La carne. Vita ordinaria ed epos* (Roma, Aracne 2008), curato da Danilo Cavaion. Rappresentante del post-simbolismo, Narbut acquisì una certa notorietà per il volume di poesie *Alliluja* [Alleluia, 1912], un «alleluia a tutto ciò che è terreno» (ma i testi erano stampati nell'alfabeto slavo ecclesiastico), per il quale si levarono accuse di blasfemia. Membro dell'«Officina dei poeti» acmeista, vicino a Gumilëv e alla sua ricezione della poesia e della vita in una dimensione eroica oltre che del neomitologismo paganeggiante di Sergej Gorodeckij, Narbut che fu anche estimatore della poesia di Ivan Bunin fu insieme all'amico Michail Zenkevič il più deciso assertore dell'«adamiismo» che in vividi toni primitivistici e con evidente influenza di Baudelaire e degli altri francesi si realizzava in una cruda interpretazione fisiologica dell'uomo e del mondo animale. Narbut, che era originario dell'Ucraina, trasferì nella sua opera molti dei tratti culturali, linguistici e letterari della sua terra, si ispirò a Skovoroda, alla poesia eroicomico di Kotljarevskij, al mondo poetico di Gogol'. Attivo redattore di giornali letterari, Narbut partecipò poi attivamente alla rivoluzione ricoprendo cariche importanti nell'*entourage* bolscevico e svolgendo un ruolo di prim'ordine nella conduzione politica della giovane letteratura sovietica. Accusato di tradimento durante le grandi purghe, Narbut perì nel GULAG sovietico, fucilato o, secondo una versione che il poeta Zenkevič riportò in una sua poesia, affogato insieme ad altri condannati in un barcone che fu fatto affondare. Narbut influenzato dalla poesia dei *maudits* francesi, nell'abbandonare i tratti lirico-immateriali della poetica del simbolismo teurgico, si gettò a capofitto nella pulsante materialità biologica della vita, esaltando la carnalità e il vigore fisico, la quotidianità e le forze pagane primigenie. Coltivò anche la

poesia di tematica 'scientifico-naturalistica', sull'esempio di René Ghilès e recuperò inoltre temi e immagini della tradizione poetica in lingua ucraina. Ne discende un corpus poetico lessicalmente vivido e pregnante, dove si combinano antiestetismo e sperimentazione in un complesso intreccio di registri e tonalità (si veda l'incipit della lirica *Prima di Pasqua*: Nella stalla, coperta d'un guscio / di morbido muschio, l'oscura spelonca / con l'occhio sghembo forando, / nel truggo viscoso imbragato nel fimo/ il porco imbratta la face sua lotra). Personaggio dai tratti misteriosi e sinistri, ma dalla personalità catalizzatrice, Narbut fu ricordato dai contemporanei per la sua forza espressiva, per la teatralità del suo verso, e non a caso ebbe tra i suoi ammiratori il giovane Majakovskij, sulla cui lirica esercitò un'indubbia influenza. Il volume curato da Danilo Cavaion offre per la prima volta al lettore italiano una silloge poetica di Narbut, volgendo i versi scabri e acerbi dell'originale in una resa ritmica attenta e coerente che trasmette con genuinità lo spirito vivo dell'originale. Forse, non abbastanza approfondita risulta la ricostruzione della biografia e dell'opera di Narbut, che certo necessita ancora oggi di ulteriori studi dopo il pionieristico studio di Leonid Čertkov (1983) e pur in presenza della dotta voce enciclopedica di Roman Timenčik (1999)⁸. La poesia, la prosa, la pubblicistica, l'opera di Narbut nel suo insieme attendono ancora in Russia una definitiva e esauriente edizione di stampo accademico⁹, che comprenda anche le tante poesie di carattere propagandistico (tra l'altro Narbut diresse l'agenzia ROSTA in Ucraina) che il poeta pubblicò in specifiche raccolte. A questa esigenza risponde in parte il volume dei saggi critici (insieme a quelli dell'amico Michail Zenkevič) *Stat'i. Recenzii. Pis'ma* [Articoli. Recensioni. Lettere], appena pubblicato a Mosca (2008) da Oleg Lekmanov.

(Stefano Garzonio)

¹ Si tratta dei saggi *Vera Merkur'eva, Stichi i žizn'* in «Lica. Biografičeskij al'manach», Moskva-Sankt Peterburg 1994, n. 5, e del saggio per la prima volta apparso in Italia *Vera Merkur'eva: tehnika stilizacij in Presenze femminili nella letteratura russa*, Padova 2000, pp. 62-72. Tra le altre pubblicazioni del Gasparov da ricordare *Vera Merkur'eva. Iz literaturnogo nasledija*, «Oktjabr», 1989, n. 5, pp. 149-159 e *Vera Merkur'eva – neizvestnaja poetessa kruga Vjačeslava Ivanova*, in *Vjačeslav Ivanov – Russischer Dichter – europäischer Kulturphilosoph*, Heidelberg 1993.

² Cf. Umberto Zanotti-Bianco, *Carteggio 1906-1918*, Bari 1987, pp. 325, 407, 423, 471, 529 e 537; (a cura di S. Guagnelli) *Il cavaliere*

rose-croix e il filosofo stanco. Nuove lettere di Umberto Zanotti Bianco ad Aleksej Konstantinovič Lozina-Lozinskij, «eSamizdat», 2004 (II) 2, pp. 277-283, N. P. Komolova, *Solitudine tra la folla caprese. Il poeta Lozina-Lozinskij e Capri*, «Conoscere Capri» 6, Capri 2007, pp. 69-83.

³ Il volume era già stato edito negli *Stanford Slavic Studies* nel 2002.

⁴ Al lettore italiano è noto il fondamentale studio *Il Rinascimento italiano e le letterature slave dei secoli XV e XVI* (a cura di S. Graciotti e J. Kresalkova), Milano 1989.

⁵ Un'antologia dei suoi versi è uscita recentemente presso lo stesso editore Vodolej Publishers: I. Goleniščev-Kutuzov, *Blagodarju, za vse blagodarju. Sobranie stichotvorenij* [Grazie, per tutto grazie. Raccolta delle poesie], Pisa-Tomsk-Moskva 2004.

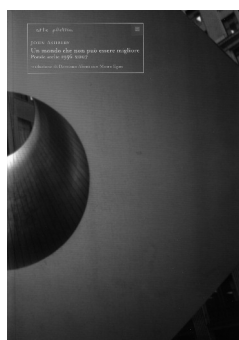
⁶ A. Štich, *Istlevščik let živye sny* [Degli anni in polvere I vivi sogni], Moskva, Vodolej Publishers 2008.

⁷ M. Maurizio, *Bespredmetnaja junost A. Egunova: Tekst i kontekst*, Moskva 2008, pp. 253.

⁸ L. Čertkov, *Sud'ba Vladimira Narbuta*, in V. Narbut, *Izbrannye stichi*, Paris 1983, pp. 7-28; R. D. Timenčik, *Narbut Vladimir Ivanovič*, in *Russkie pisateli. Poety 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, t. 4, Moskva 1999, pp. 227-230.

⁹ Tali non sono, malgrado i tanti pregi la già ricordata edizione di L. Čertkov *Izbrannye stichi* [Versi scelti] e l'edizione *Stichotvorenija* [Poesie], Moskva 1990 a cura di N. Bjalošninskaja e N. Pančenko.

JOHN ASHBERY, **Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007**, a cura di Damiano Abeni e Joseph Harrison, traduzione di Damiano Abeni e Moira Egan, Roma, Luca Sossella Editore 2008, pp. 309, €15.00.



L'unico poeta vivente accolto nella collana di classici Usa «Library of America» è John Ashbery (Rochester, NY, 1927). Fra i romanzieri l'onore è toccato solo a Saul Bellow e Philip Roth. Di origine anglosassone, studente a Harvard, critico d'arte amico dei pittori informali e folgorato fin da ragazzo dal surrealismo,

omosessuale dichiarato ma senza clamori, il sereno Ashbery è assai diverso dall'accigliato erotomane Roth, che ha fatto nei suoi romanzi l'ipertrofica epica dell'America ebraica. Come disse Eliot di Henry James, Ashbery ha «una mente così fine che nessuna idea potrebbe violarla». E questo è vero della sua poesia, che parla di tutto e niente. A molti risulta incomprensibile. Altri vi trovano fonte di divertimento e riflessione. Nel 1993 Ashbery fu a Genova, lesse i suoi versi e raccontò con compiacimento che un censore aveva detto che non valevano la carta su cui erano stampati.

In America dunque Dadà continua a prosperare e addirittura entra nell'Olimpo e Ashbery riesce a pubblicare un libro ogni anno o due: ormai sono ben più di venti. Del resto l'arte è un universo in cui entriamo tutti ignoranti: ascoltiamo le cascate di note di una sonata di Mozart con piacere e stupore. Ashbery ha sempre detto che come in un pezzo di musica in un suo testo tutti devono potersi riflettere. Quel che è certo è che è calato nella cultura popolare americana, nella lingua pastosa e creativa dei fumetti e dei giornali, nei giri di frase che possono voler dire di tutto. A volte sembra raccontare storie, o descrivere un quadro (come nella sua poesia più famosa – e anomala – sull'*Autoritratto in uno specchio convesso* del Parmigianino), ma si tratta di una finta, di una certa maniera di organizzare le frasi. «La luce serale era miele fra le fronde / quando mi lasciasti incamminandoti in fondo alla strada / dove il tramonto finiva bruscamente. / La passerella torta nuziale si chinò / verso il delicato non ti scordar di me. / Ti imbarcasti...».

Arrivando in America l'avanguardia si è fatta popolare: New York vive del suo MOMA, della compagnia di balletto di Cunningham e Cage (amici e sodali di Ashbery), di Pollock e Rauschenberg. Ashbery non si stanca di dire che *Hebdomeros* di De Chirico è fra i suoi libri preferiti (l'ha persino tradotto dal francese), e che in Italia abbiamo grandi musicisti come Donadoni e soprattutto Scelsi, il guru romano. E ora l'Italia, dopo avergli conferito negli anni '90 il Premio Feltrinelli e il Premio dei Lincei, gli offre per gli 81 anni un corposo ed elegante volume dal bel titolo ashberiano *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, che si raccomanda anche per la traduzione insolitamente accurata.

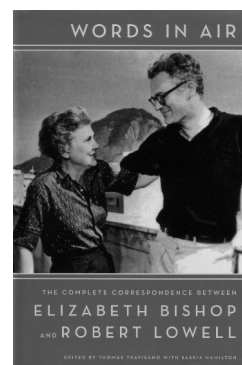
Titolo ironico? Certo: raccontando la sua gioventù ai tempi della Guerra di Corea e dell'atomica sovietica Ashbery ha osservato che allora il mondo sembrava andare a rotoli, «come oggi». Ma anche non ironico: come potrebbe infatti essere

«migliore» ciò che «è»? Sarebbe un controsenso. Non «potrebbe» essere migliore. E poi nelle strade di New York o Roma si può pur sempre conoscere «uno stato d'animo di quieta bellezza» (titolo dei versi citati sopra).

Ashbery conserva un atteggiamento di completa salutare sospensione: «Mentre contemplavo le placide macerie c'era una cosa / che mi dava da pensare: cos'era successo, e perché?». La stessa domanda che ci si pone chiudendo l'*Amleto* o la *Divina Commedia*, la propria giornata o la propria vita.

(Massimo Bacigalupo)

Words in Air. The Complete Correspondence Between Elizabeth Bishop and Robert Lowell, a cura di THOMAS TRAVISANO con SASKIA HAMILTON, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2008 pp. 875, \$ 45 (edizione rilegata)



Si conobbero a New York nel gennaio del 1947 ad una cena organizzata da un comune amico, il poeta e critico Randall Jarrell, come racconta Bishop stessa in una prosa riprodotta in appendice al volume. Mesi dopo, il 12 maggio, inizia la loro corrispondenza: «Dear Mr. Lowell, non so come mettermi in contatto con lei ora che Randall è partito, ma presumo che avrà questa mia tramite Harcourt Brace. Volevo solo dirle che è fantastico che abbia ricevuto i premi... Forse, se è ancora in città, potrebbe venire a trovarmi una volta, mi piacerebbe molto incontrarla...». Lowell le risponde nello stesso tono formale: «Dear Miss Bishop, ... lei è una scrittrice straordinaria, e il suo biglietto è stato pressoché l'unico che abbia significato qualcosa per me...». Non riuscirono a vedersi a New York in quei mesi ma, quando ripresero a scriversi in agosto, decisero d'abbandonare le formalità, e Lowell le chiese di chiamarlo Cal, l'ormai famoso soprannome che usava con gli amici. Ebbe così inizio la

profonda amicizia che legò i due maggiori poeti statunitensi della metà del secolo scorso per il resto della loro vita - trent'anni di vicende personali e artistiche raccontate nelle oltre trecento lettere raccolte in questo libro.

Diviso in cinque sezioni corrispondenti a momenti specifici nella loro carriera e nella loro vita, il volume ci offre, in tempo reale, un'avvincente doppia autobiografia che si legge davvero come un romanzo. Le lettere ripercorrono gli spostamenti dei due amici e i loro continui viaggi: provengono dal Brasile, dall'Italia, dall'Olanda, dalla Nova Scotia, da New York e Boston, da dove i *reading* e l'insegnamento li portavano; parlano dei loro amori e dei loro fallimenti sentimentali, delle tragedie personali che li travolgono, delle depressioni e della dipendenza dall'alcol di Bishop, della malattia psicologica e dei continui ricoveri di Lowell, dei luoghi e delle persone che incontrano; compongono ritratti di famosi scrittori, da Pound a Marianne Moore, Frost e Williams, e discutono dei loro scritti. Fin dalle prime lettere si stabilisce fra loro un rapporto di grande intimità: li lega la devozione all'arte della scrittura, la certezza di essere interlocutori affini, la stima reciproca fra due poeti coscienti della loro abilità di artigiani della poesia e di raffinati critici. «È l'unica recensione che tratta le cose nel modo che io ritengo giusto [...] Mi sembra che tu abbia esposto chiaramente le mie più grandi paure ed anche alcune delle mie ambizioni...», scrive Bishop nella seconda lettera a Lowell, nell'agosto 1947, dopo aver letto un suo scritto che la riguardava; ma ecco che il discorso poetico viene improvvisamente interrotto dalla descrizione del paesaggio di Cape Breton, in Nova Scotia, dove stava passando l'estate, o dalla descrizione degli uccelli marini e degli strani corvi che vi abitano, dal racconto delle sue gite in barca coi pescatori scozzesi e dalla nascita di un vitellino. L'intreccio di esperienze artistiche, vicende personali, emozioni e immagini precise di quello che avviene intorno a loro è una caratteristica di tutta questa corrispondenza. Alle lettere spesso allegano bozze delle loro poesie, e fanno tesoro dei commenti, dettagliatissimi, che si scambiano. Nel dicembre del 1947, ad esempio, Lowell le invia una versione di *Falling Asleep over the Aeneid*, e lei gli risponde con puntuali critiche e suggerimenti. Scrive Bishop: «Non sono sicura di capire bene alcuni passi - vorrei chiederti spiegazioni in merito. Spero non ti secchi - Non voglio essere 'critica', sai, solo curiosa o stupida...»; e Lowell risponde: «Alcune delle tue domande si

accordano straordinariamente con le revisioni che avevo fatto nelle bozze per la «Kenyon Review». Naturalmente le tue obiezioni rimangono valide e ci rifletterò. Sono lusingato d'avere una lettura così accurata». Frasi ed immagini talvolta passano da queste lettere ai loro versi, come sottolinea il curatore nell'introduzione, perché questa intensa corrispondenza è anche un'inesauribile risorsa per la loro immaginazione. Così, ad esempio, nel luglio del 1965 Lowell dice all'amica: «è meraviglioso che tu mi scriva lettere ...»; e lei a novembre: «...ho così tante cose da scriverti, e di cui ringraziarti, che non so nemmeno da dove cominciare...». Espressioni simili sono frequenti, ed il desiderio di parlarsi è uno dei tratti che colpiscono di più in questo appassionato scambio epistolare il quale, oltre a raccontare la storia di un'amicizia letteraria, è ora anche un prezioso strumento per lo studio di molte delle poesie di due grandi autori del XX secolo.

Con questo volume, la storica casa editrice americana Farrar, Straus and Giroux aggiunge un altro importante tassello alle pubblicazioni dedicate di recente ai due poeti. Nel 2003 e nel 2005 sono uscite le *Collected Poems* e le lettere di Robert Lowell, cui hanno fatto seguito i due volumi di Elizabeth Bishop *Edgar Allan Poe & The Juke Box: Uncollected Poems, Drafts, and Fragments* (2006) e *Poems, Prose and Letters* (2008). Nel nuovo libro ora convergono e si intrecciano le storie umane e artistiche dei due maggiori esponenti della poesia del secondo Novecento statunitense, le stesse che troviamo diluite e trasfigurate nella loro opera poetica dove, come queste lettere ora testimoniano, il loro sodalizio è riscontrabile ovunque, e non solo per gli omaggi poetici che si offrono rispettivamente.

(Antonella Francini)

MARY JO SALTER, A Phone Call to the Future: New and Selected Poems, N, Knopf 2008, pp. 222.

Il nuovo libro di Mary Jo Salter - una selezione delle 5 raccolte precedenti con l'aggiunta di 18 nuove poesie - possiede le qualità migliori che caratterizzano la corrente poetica a cui aderisce più da vicino, una delle maggiori che percorrono la scena della poesia americana contemporanea: il neoformalismo. La costruzione della forma interviene quasi invisibilmente a tutelare sentimenti ed emozioni profondi e alti, o a comunicare con un tono leggero, confidenziale e a volte ironico, autoironico e addirittura umoristico, le sensazioni

e i pensieri più comuni della vita: quelli umani e legati alle vicende esistenziali universali, prima fra tutte l'esperienza del tempo che passa e lascia le sue tracce sul proprio corpo, sulla propria mente.

La voce che parla nelle poesie è evidentemente quella della poetessa Mary Jo Salter, moglie del poeta neoformalista Brad Leithauser, madre di Emily - scrittrice in erba a soli 15 anni - e amica del poeta scomparso da pochi anni Anthony Hecht: a ognuno dedica un omaggio prezioso e commosso, dall'elegia all'*aubade* più intenerita. E mentre parla nelle poesie, quella voce rivela una personalità intelligente, appassionata, osservatrice e equilibrata, a cui non sfugge nessun dettaglio della vita quotidiana, dai motivi della scelta del tipo di blue jeans di una giovane madre («sexy - but carefully, tastefully so») alle motivazioni profonde di Bernini nello scolpire il busto dell'amante Costanza Bonarelli («A bust that looks just-kissed, / from the blind intensity / of her gaze to the somewhat swollen / parted lips, to the parting, / above her rumpled chemise, / of two soft breasts his hands / lifted from stone»). Tutto ciò che è bello, o umano, colpisce l'attenzione di Salter e accende la sua immaginazione, che è figurazione del possibile: dell'ipotesi di molte vite, situazioni, drammi e soluzioni che Salter non manca di accostare, misurare e tarare sulle vicende della propria vita e a confronto con i propri sentimenti e la loro evoluzione. Lo sguardo è sempre reciproco, immaginato in entrambe le direzioni, perché la possibilità di guardare gli altri apre quella di essere guardati: «I see too how I look, if anyone's looking: / a weathered niceness, a trudging competence».

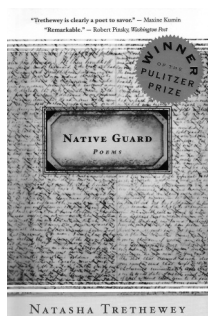
Il tema dell'amore è declinato nelle sue varie forme - coniugale, materno e filiale - e coniugato lungo almeno tre generazioni, che testimoniano la continuità dei sentimenti e trionfano sulla tristezza dell'invecchiare e del morire. È forse il tono con cui le semplici realtà della vita sono rappresentate e alluse a renderle così naturali e accettabili. Salter si muove tra la formulazione brillante, *witty*, e l'*understatement*, tra l'ironia e la commozione, tra il *pathos* e lo *humor*, tra la dichiarazione di poetica e l'aneddoto curioso o divertente, tra la narrativa di eventi e personaggi della storia e lo *sketch* fulminante. Abbondano, nel libro, le scene familiari - memorabili per l'atmosfera di tenera e divertita intimità che le colora - ma anche le rappresentazioni dei personaggi e dei luoghi-evento che hanno fatto la storia americana e mondiale, da Thomas Jefferson a Hiroshima. C'è un tempo per il dolore, verrebbe da dire con queste poesie, e un

tempo della gioia. E, per la verità, c'è un tempo per ogni cosa, se una metafora accurata ce ne restituisce il senso trasparente.

Lo stile di Mary Jo Salter è forte della sua capacità di costruire metafore perfettamente calzanti, inedite e perciò rivelatorie (come il sole «ellittico» dell'estate islandese, che è un aereo che vola basso alla ricerca di una pista di atterraggio aperta e quasi atterra, ma poi alza le braccia in segno di rinuncia e risale gradualmente verso l'alto), o così complesse da dispiegarsi lungo un'intera poesia; ed è forte della sua inflessibile precisione nella scelta di ogni parola, effetto di rima o gioco di parole. La maestria della costruzione è evidente anche nelle allusioni sostenute per un intero testo senza essere rivelate, quasi come in un enigma a chiave. La vocazione di Salter appartiene alla tradizione più antica della poesia americana, quella di chi da sempre usa la lingua – o ne è più propriamente usato – come uno strumento per decifrare la realtà a partire dal suo particolare apparentemente più insignificante, nella convinzione che nulla, davvero, lo sia.

(Paola Loreto)

NATASHA TRETHEWEY, *Native Guard: Poems*, New York: Houghton Mifflin Company 2006, pp. 49, \$ 13,95.



Con *Native Guard*, l'ultimo dei suoi tre libri, Natasha Trethewey ha vinto il premio Pulitzer nel 2007 ed è divenuta la terza afroamericana nella storia della poesia statunitense a ricevere questo riconoscimento. Nata nel 1966 a Gulfport in Mississippi, rappresenta quella generazione di poeti intorno ai quarant'anni che sta rapidamente affermandosi e acquistando visibilità anche all'estero, alle loro spalle la lezione dei post-modernisti e dei più anziani colleghi ormai entrati nel canone americano. Proprio dalla voce poetica contemporanea più autorevole del sud, quella di Charles Wright, proviene l'epigrafe che apre questo libro: «La memoria è un cimitero / che ho visitato una volta o due...». Questo rivela subito una chiave di lettura

del testo di Trethewey che si svolge intorno al binomio memoria e morte, declinato, nel corso del libro, in commemorazione o oblio di eventi della storia collettiva e individuale. Ma qui è come se le sontuose architetture del poeta più anziano fossero state semplificate per assumere una prospettiva storica circoscritta. Il sud in cui si inscrivono questi versi è il Mississippi, lo stato della poetessa, e la storia è quella rimossa degli afroamericani di quelle terre, quella di sua madre, vittima di una violenza, e quella sua, figlia di genitori appartenenti a razze diverse. In meno di cinquanta pagine si dipana un solenne tributo a un passato scartato dalla tradizione storica ufficiale, alle ferite che bruciano nella memoria del paese, alle presenze invisibili che abitano il paesaggio. «Così tanta storia è letteralmente sotto di noi, le ossa vere della gente sotto di noi... cose che rimangono invisibili di cui io sono sempre cosciente...», ha detto in un'intervista.

Il titolo si riferisce al *Native Guards* della Louisiana, il primo reggimento di soldati neri entrato nell'esercito dell'Unione durante la Guerra civile, cui non furono mai riconosciuti i meriti, né parità di diritti ai veterani. Ma usando il nome al singolare, Trethewey assume lei stessa il ruolo di custode della memoria rimossa della sua terra, il compito di seppellire, infine, quei morti e riconoscersi erede di una storia sommersa. I suoi versi sono letteralmente una commemorazione, un canto funebre corale, una litania. Nitidi, scarni, icastici, suonano indelebili come scritte su lapidi o un requiem poetico costruito sulle strutture più classiche della metrica. Troviamo infatti catene di sonetti in originali versioni, la villanella, il ghazal, blues e spirituals e, per la retorica, anafora, ripetizioni ritualistiche, palindromi. Il tono basso, reverenziale della scrittura nasce proprio da una fusione ben riuscita dello standard poetico con la musica suggestiva e malinconica dei canti del sud e con una visione storica di un realismo estremo.

Il libro è strutturato in tre parti con un'introduzione, *Theories of Time and Space*, in cui la poetessa si dà istruzioni per un viaggio di ricognizione in un tempo a ritroso e nello spazio circoscritto della sua terra: «...dirigiti a sud sulla Mississippi 49 [...] terreno / sepolto del passato. Porta con te solo // ciò che devi portare – un tomo di memoria, / le sue pagine vuote e sparse...». La prima tappa, introdotta da un'epigrafe presa da un noto spiritual («I'm going there to meet my mother / She said she'd meet me when I come...»), è l'incontro con la madre morta, che celebra con brevi istantanee ricostruendo momenti cruciali della sua vita di donna nera

del sud con la quale Natasha, sua erede e testimone, si confronta. «Ora vago fra i nomi dei morti: / Il nome di mia madre, guancia di pietra per la mia testa», dice alla fine del sonetto *Graveyard Blues*, dove la rima ripetitiva delle quattro terzine e del distico rimanda il ritmo di un gospel.

La seconda parte, introdotta da un verso della canzone *Mississippi Goddam* che Nina Simone scrisse nel 1963 in risposta ad un attentato razzista in Alabama, sposta il viaggio della poetessa nelle zone in cui combatterono e morirono i *Native Guards*: «Qui il Mississippi scolpi / il suo sentiero scuro come mota, un cimitero // per lo scheletro di navi affondate [...] La città intera è una tomba»; ciò che il turismo ha trasformato in attrazione è per la poetessa un inderogabile impegno civile: «L'opuscolo nella mia stanza chiama questo // storia viva [...] Nel mio sogno, / il fantasma della storia si stende accanto a me, // si gira, mi blocca sotto un braccio pesante». Lo scavo nella storia rimossa si avvale qui, e del resto in tutto il libro, dell'immagine della foto o della diapositiva da reinterpretare, come in *Scenes from a Documentary History of Mississippi*, quattro riletture di foto di schiavi del cotone all'inizio del Novecento indicati da Trethewey come «profughi dalla storia». Bellissima la catena di dieci sonetti che titola il libro e che ricorda *Gay Chaps at the Bar*, un testo analogo di Gwendolyn Brooks sui soldati neri nella seconda guerra mondiale (v. «Semicerchio» XXXII-XXXIII). Legati l'uno all'altro dalla ripetizione dell'ultimo verso di ogni poesia nel primo della seguente – un intreccio che sostituisce la rima tradizionale e costruisce una sorta di ghirlanda poetica da offrire ai morti insepolti – questi sonetti sono narrati da un soldato nero il quale, nel raccontare una verità rimossa, ne diviene il «native guard», o custode legittimo: «A dire il vero, non voglio dimenticare / nulla della mia vita di prima: la canzone di schiavitù / del paesaggio [...] Ora uso l'inchiostro / per registrare i fatti, un libro chiuso, non il richiamo / della memoria – imperfetta, mutevole – che smorza la frustata / del padrone, l'acuisce per lo schiavo». Scriba dei suoi compagni illetterati, questo personaggio è anche il cronista del razzismo che i neri subirono da parte dei soldati bianchi dell'Unione a fianco dei quali combattevano per la libertà. L'intreccio da sonetto a sonetto crea un'eco e rende questi testi corali, una sorta di *j'accuse* collettivo. Corale è anche la terza parte del libro in cui Trethewey è di nuovo autobiografica e porta sulla scena la sua identità di figlia «illegittima» di un bianco e di una donna di colore, la cui unione era illegale negli anni Sessanta in

Mississippi. La sua storia combacia con quella dell'apartheid americano ricostruito con istantanee, foto reali o immaginarie a tema razzista. In *Pastoral*, la poetessa sogna di essere fotografata con Robert Penn Warren e gli altri poeti bianchi del gruppo dei Fugitives o Agrari di Nashville: il fotografo le chiede di dire *race* invece che *cheese* al momento dello scatto; lei, che potrebbe passare per una bianca, viene allo scoperto e dice «*Mio padre è bianco [...] e di campagna*»; ed i poeti, parafrasando un personaggio di Faulkner, le rispondono: «*Tu non odi il Sud [...] Tu non lo odi??*». Cos'è dunque chiamato a fare il poeta mulatto, il mezzosangue delle generazioni contemporanee dopo secoli di incroci fra storia bianca e storia nera se non recuperare e commemorare ciò che è rimasto invisibile? Questa è appunto la sintesi culturale ed estetica che fa Threthewey, e in questo libro, abbandonato l'odio, avvia «una dialettica di buio // e luce» marcando i luoghi della storia perduta, come si legge in *South*, la poesia che chiude il volume:

Sono ritornata ai campi di battaglia di un paese
dove truppe di colore combatterono e
[morirono –

Port Hudson dove i loro corpi gonfiarono
e annerirono sotto il sole – insepolti

finché il lenzuolo verde della terra non li
[avvolse,
nessuna lapide a marcarli.

[...] Ritorno
in Mississippi, stato che fece di me un
crimine – mulatta, meticcia – nativa
nella mia terra nativa, questo luogo dove verrò
[sepolta.

(Antonella Francini)

BONNEFOY, DE MONTICELLI,
DONÀ, DUQUE, GARGANI, GIVONE,
LACOUÉ-LABARTHE, NANCY, PRE-
TE, SINI, TAGLIAPIETRA, VITIELLO,
**Il racconto ulteriore. Ovvero, il gesto
narrativo del filosofo**, a cura di FLAVIO
ERMINI, Bergamo, Moretti & Vitali
2006, pp. 136, € 18,00

I primi due testi (Bonnefoy e Duque) cercano di riandare al «luogo dell'origine» rivendicato nella *Prefazione* da F. Ermini come l'oggetto precipuo del narrare. Y. Bonnefoy racconta, richiamando lo scenario naturale che potrebbe trovarsi raffigurato nel quadro di «un erede di Pous-sin», le ore successive alla cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden, quando ad accompagnare la caduta nel tempo dei due

progenitori si palesa il suono del flauto di un fanciullo selvatico che di continuo si nasconde – emblema della poesia. Fra le suggestioni letterarie, ricorderò la rievocazione del quadro *Paesaggio con Aci e Galatea* di C. Lorrain che ritroviamo in vari luoghi dostoevskiani, come *I demòni* e *L'adolescente*. La narrazione di F. Duque, invece, rappresenta la modernità come il regno della definizione abbagliante e della cristallizzazione delle cose, di contro al mondo antichissimo (ecco il riferimento all'«origine») delle continue metamorfosi di ogni creatura in tutte – il mondo in cui l'uomo assumeva graduale coscienza di sé attraverso il linguaggio, senza però volersi escludere da quel Tutto di cui si sapeva solo effimera articolazione. Il terzo contributo, di Ph. Lacoue-Labarthe, si fonda su presupposti assai differenti, poiché, pur alludendo nel titolo a un «inizio», non vuole narrare uno stato che – seppur miticamente – ne preceda cronologicamente un altro, ma solo il continuo ricominciare di una vicenda circolare un cui progresso sarebbe illusorio. Dal quarto saggio in poi viene meno il tema dell'«origine» e si passa a una pluralità di argomenti e suggestioni. Il contributo di A. Prete si articola in tre racconti, a tratti struggenti; nel primo, un angelo narra come l'aver scoperto l'esistenza del tempo gli imponga un progressivo allontanarsi dall'Eterno in una dolorosa pratica di dedizione a una creaturalità spesso disperata nel suo essere effimera anche nella capacità di sentire; è un percorso di caduta che gli consente tuttavia di scoprire che la perfezione può allargarsi tanto da comprendere infine la propria lancinante soggezione al limite. Il terzo descrive il percorso interiore di un uomo che arriva a cogliere la necessità pur provvisoria del contingente e a provare amore e gioia per ogni manifestazione dell'esistenza solo dopo aver vissuto ripetutamente la sensazione fisica di un vuoto che si espande a inghiottire tutto. *Un amore a Ginevra* di R. De Monticelli è soprattutto una riflessione sul valore dell'Idea (nella fattispecie, dell'Idea di Stato, in un confronto fra la mentalità svizzera e quella italiana), nella condivisibile convinzione che «le Idee» sono «lontane dalle cose», ma che «senza Idee non vivono, le cose». Un racconto è *La risata di Spinoza* di A. Tagliapietra, giocato tutto su due immagini: il riso e il pozzo. Dal riso della serva trace di Talete, che, quando vede il suo padrone, intento a contemplare le stelle, cadere in un pozzo, gli rimprovera di non guardare quello che ha fra i piedi (lo narra Socrate nel *Teeteto*), si trascorre al riso che scuote Spinoza quando appronta e osserva battaglie fra ragni con «lo sguardo distaccato del *deus sive natura*» e quindi al

riso del dottor Benjamin, esegeta dell'*Etica* spinoziana, che egli non smette di leggere nemmeno quando viene arrestato e condotto a morte, sì che quando un ufficiale nazista, incollerito, gli grida «Come puoi leggere ora?» strappandogli di mano il volume, Benjamin scoppia in una risata terribile, incurante della fossa (manifestamente una variante del pozzo) in cui di lì a poco sarà gettato come i suoi compagni – a significare il potere a suo modo liberatorio di un sapere filosofico che si realizza come «teoria che inghiotte e divora il mondo della vita», quale è il caso dell'*Etica*, a sua volta sorta di metaforico «pozzo contrario» rispetto a quello che inghiotti Talete. Come una «confessione» di segno opposto andrà letto il testo di S. Givone, in cui l'autore, rintracciando in una trascorsa esperienza di marionettista l'origine della propria vocazione di romanziere, ribadisce che «la filosofia non genera. Semmai decifra e quindi interpreta il mito generato altrove», in un'attitudine del pensiero che a lui derivò dall'accorgersi, come già Kleist, che il marionettista non comanda la marionetta bensì ne è comandato. Il contributo di C. Sini ha la forma di un dialogo intorno all'*incipit* classico delle favole («c'era una volta»); è un *incipit* che ambisce all'universalità proprio nel momento in cui racconta quel che non c'è più (quel che ha cessato di essere, nel senso che se il *dire* è indispensabile al *capire*, accade tuttavia inevitabilmente che quel che diciamo non sia quel che realmente c'è). Pagine di diario costituiscono il testo di J. L. Nancy, di modo che è il resoconto esistenziale a condizionare una riflessione filosofica di cui proprio la formulazione diaristica porta Nancy ad «aggiustare» continuamente le conclusioni: è il caso della percezione dell'andamento circolare del tempo, cui la pratica del diario rimanda nel rispecchiare il ritorno di una mattina dopo l'altra, ma che viene contraddetta dall'esperienza della malattia (evocata qui dalla preoccupazione per la salute di una persona cara), quando il tempo pare interrompersi e ripartire in altra direzione dopo la diagnosi infausta – e allora anche il diario sembra al filosofo voler non solo rispecchiare il giorno ma anche scavare in esso come un cuneo, come «una cicatrice» sulla pelle. Enigmatico ma suggestivo *Il lamento dell'erranza* di M. Donà, resoconto, condotto in parte come monologo allo specchio, dei pensieri di una donna che si sente ombra fra persone e che prova senza riuscirvi ad afferrare la propria identità. Focalizzato sul tema della narratività (intesa come «un raccontare» che sia anche «un *comporre*» la frammentarietà che pertiene tanto al mondo quanto al soggetto che tenta di scrivere la propria

«condizione indivisa di essere e non essere»), lo stupendo saggio di A. G. Gargani si espande a farsi impegno etico – invito al coraggio di «impadronirsi dell'irrealtà» per abbandonare la sicurezza narcisistica di un io consolidato dalle convenzioni ma vuoto e quindi rinascere: a una scrittura che scopra e simbolizzi «quello che siamo mentre lo scriviamo» e a una vita che nutra gratitudine a tutte le cose per il loro contingente esistere. Raffinatissimo viaggio fra temi e testi (Hegel, Kandinsky, il Borges de *L'altro* e de *L'immortale*), *Le finzioni della memoria* di V. Vitiello è, soprattutto, una riflessione sul tempo e l'immortalità. E poiché la sola immortalità possibile è la morte, «il peggiore peccato / che un uomo possa compiere» è di non essere stato felice.

(Valeria Turra)

AIMÉ CÉSAIRE, Negro sono e negro resterò, *Conversazioni con Françoise Vergès*, Troina, Città Aperta Edizioni 2006, pp. 94, € 10,00.

«Ci siamo interessati alle letterature indigene e ai racconti popolari. Il nostro pensiero, la nostra idea segreta era: *Negro sono e negro resterò*. Questa frase racchiude l'idea di una specificità africana, di una specificità nera». Con queste parole, poste a titolo del libro, Aimé Césaire ipotizza la questione della 'colonizzazione culturale' e del difficile rapporto fra essenzialismo identitario e costruzione dialettica della posizione soggettiva. Il volume, tradotto da Donata Gnisci, si apre con la *Prefazione* di Marie-José Hoyet, che analizza, usando un sintagma di Glissant, l'«identità sofferente» dei martinicani come *Leitmotiv* del percorso intellettuale e politico del poeta. Da *Cahier d'un retour au pays natal* (dove Césaire 'istituzionalizzava' la *négritude* come volontà di auto-incarnazione e di denuncia: «et le nègre chaque jour plus bas, plus lâche, plus stérile, moins profond [...], j'accepte, j'accepte tout cela») fino al *Discours sur le Colonialisme* e al suo diretto impegno politico, Hoyet legge gli scritti letterari di Césaire come «paradigma di riferimento» di una decolonizzazione non solo marxianamente politico-economica, ma lacanianamente linguistico-simbolica: usare il linguaggio dell'Altro per ricostruire un sé bilicato fra radice/radicalità identitaria e interlocuzione diffusa. Alla *Prefazione* di Hoyet Françoise Vergès fa seguire la sua *Introduzione*, dove la «questione nera», svincolata dalle «dannazioni» fanoniane dello «sdoppiamento» (si pensi non solo a *I dannati della terra* ma a *Masque blanc, peau noir*), viene

letta, ci pare, in modalità anti-anti-essenzialista (ovvio il richiamo a Gilroy e al suo *The Black Atlantic. Modernity and double consciousness*). Seguono poi le conversazioni con Césaire che ribadisce come la «negritudine» coniata nel *Cahier d'un retour au pays natal* sia strumento euristico per decrittare la forma differenziale del sé di fronte all'altro, in modalità di doppio riconoscimento all'interno di un umanesimo universalista post-saidiano. La *Postfazione*, sempre di Vergès, ripercorre le questioni relative alle teorie post-coloniali: l'*in-between* delle necessità di nominalizzazione del sé/altro come atto concettuale (spivakianamente) e le problematiche relative alle pertinenze territoriali implicate nel rapporto fra «soggetto periferico» e «soggetto egemonico». Chiudono il libro un'utile cronologia della vita di Césaire e la bibliografia delle sue opere.

(Eleonora Pinzuti)

Di soglia in soglia. Venti nuovi poeti nella Svizzera italiana, a cura di RAFFAELLA CASTAGNOLA e LUCA CIGNETTI, Lugano, Biblioteca Cantonale-Lusone, ELR Edizioni Le Ricerche 2008, pp. 154, s.i. p.



Questi sono anni ruggenti per le antologie di poesia italiana, pubblicate in gran numero e con esiti spesso felici, con un picco quantitativo e qualitativo collocabile intorno al 2005. Tra le ragioni di un simile successo vi è, paradossalmente, la debolezza della poesia entro lo spazio letterario: il pubblico, sopraffatto anche dall'ingestibile quantità dell'offerta, difficilmente riuscirebbe a selezionare per merito singoli esordienti. L'antologia assolve così un compito di mediazione tra autori e lettori, tanto più utile quanto più ampia è la materia da 'lavorare' per renderne agevole la fruizione.

I criteri di scelta e organizzazione sono vari; in base agli autori contemplati, ad esempio, si danno antologie *canoniche*, che tendono a proporre o confermare un canone di autori determinato in base alla consistenza formale o alla pros-

simità a una poetica forte; *tematiche*; di *genere*, concepite per raccogliere versi codificati in base a convenzioni linguistico-formali; *programmatiche*, allestite per l'espressione delle istanze di un gruppo; *generazionali*, dedicate a poeti prossimi per ragioni di anagrafe. Rientra nell'ultima classe l'antologia *Di soglia in soglia*, che accoglie giovani poeti nati tra 1972 e il 1984 e che abbiano nel loro *carnet* la pubblicazione di almeno un libro di poesia. Ma ciò che rende peculiare, e senza dubbio attraente per il lettore e il critico italiano, il volume ben curato da Raffaella Castagnola e Luca Cignetti, è il secondo criterio, che reagisce con quello generazionale: la provenienza dei giovani poeti dalla Svizzera italiana. Non mancano, nel nostro panorama antologico, le sillogi che abbiano un taglio geografico; ma si tratta per lo più di raccolte la cui impronta regionalistica incide sulle scelte linguistiche (spesso all'insegna della dialettalità riflessa), sul punto di vista e sugli oggetti dell'osservazione lirica.

La Svizzera italiana è un'altra cosa: vi agisce una dinamica tra alterità e assimilazione di cui si giova innanzitutto la lingua poetica, come si ricava leggendo i venti autori-campione. Adoperare le tessere di un plurisecolare mosaico per comporre un quadro diverso può inoltre far nutrire una speranza: che un *quid* del progetto identitario di cui *Di soglia in soglia* è espressione si rifletta sulla poesia italiana in Italia, restituendo almeno in parte al genere il suo ruolo, che è quello di contribuire alla percezione di un'appartenenza non chiusa, non provinciale. Una condizione che si osserva nella maggior parte dei venti poeti, i cui versi sono preceduti da un breve profilo bio-bibliografico: si va infatti da Prisca Agustoni, che dopo gli studi a Ginevra si è trasferita in Brasile dove insegna e lavora come traduttrice dall'italiano al portoghese; a Fabio Andina, tra i più 'anziani' del gruppo (è nato nel 1972), che è tornato in Ticino dopo un lungo soggiorno californiano. Da Vanni Bianconi, milanese di studi, approdato alla direzione del Festival di Letteratura e Traduzione «Babel» di Bellinzona dopo aver trascorso periodi di formazione tra Messico e Inghilterra; a Pietro Montorfani, che dalla «Cattolica» di Milano è passato all'Università statunitense «Mary Washington» (Virginia), per diventare nel 2008 direttore della rivista «Cenobio».

La mobilità e la realizzazione professionale di molti di questi autori indurrebbero a riflessioni e confronti di carattere sociologico; limitandoci al campo culturale, si nota tra le altre cose la for-

mazione accademica che la maggior parte di loro ha guadagnato tra l'Italia (Milano, innanzitutto), la Svizzera e gli Stati Uniti. Una formazione da cui deriva, probabilmente, la solidità che anche i versi degli autori più giovani trasmettono. Montale e la linea lombarda (con lo 'sconfinamento' di un Pusterla) si apprezzano molto spesso in filigrana (in Bianconi, ad esempio); in alcuni casi, la ricerca formale tende al recupero prezioso (Gerry Mottis), anche come forma di risarcimento e di evasione dall'isolamento o dalla marginalità rispetto alle vie maestre della tradizione: così è, ad esempio, per Fabio Andina e per le sue *Ballate al buio*. In altri è la cultura filosofica (Daniele Bernardi) e teologica (Elena Jurishevich) a dare consistenza agli esperimenti estetici. Né manca, ad esempio in Andrea Bianchetti, la vocazione al surrealismo, derivante dal cozzo tra idillio e scapigliatura che tiene più del Burchiello che non dei maestri novecenteschi del genere. Lo spazio evocato nei versi oscilla da una natura profondamente legata ai luoghi d'origine (Christophe Martella) – contemplata (Tomaso Bontognoli, Karim Homayoun) o rimpianta dalle lontananze esotiche del viaggio (Agustoni) – ai non luoghi della contemporaneità (Lorenzo Buccella).

L'impressione con cui, dopo la lettura, si lascia il volume (pregevole anche nella veste tipografica) è quella di una generazione vitale, che sa poeticamente da dove arriva e che, senza attardarsi nel diletantismo crepuscolare, non si sottrae al confronto con le cose e le parole della contemporaneità.

(Niccolò Scaffai)

ANGELO MARIA RIPELLINO, *Oltreslavica. Scritti italiani e ispanici (1941-1976)*, a cura di Antonio Pane, Istituto Euro Arabo di Studi Superiori, Maza del Vallo 2007, pp. 134 (ed. di 1000 es. num.).

Tra le storie che compongono la leggenda biografica di Angelo Maria Ripellino, quella di sapore più gogoliano riguarda senz'altro il giorno in cui non si è accorto di essere morto. In occasione del-

l'uscita della *Letteratura come itinerario nel meraviglioso* (1968), infatti, un recensore dell'«Osservatore romano» diffuse per errore la triste notizia, compiangendo la precoce scomparsa del poeta. Saputo il fatto, Ripellino ritagliò il trafiletto del coccodrillo e lo conservò. A distanza di anni, se ne servì per svincolare elegantemente da una discussione ideologica, esibendolo a sorpresa e spiegando che i fantasmi non si occupano di certe cose.

Per molto tempo, la critica si è comportata nei confronti di Ripellino in maniera non diversa dall'improvvido recensore vaticano. Ingiustamente, infatti, l'etichetta di outsider lo ha spesso tenuto ai margini del canone della letteratura italiana contemporanea. Merita dunque ogni elogio l'edizione di *Oltreslavica. Scritti italiani e ispanici (1941-1976)*, a cura di Antonio Pane, l'ultima di una serie di pubblicazioni – *Nel giallo dello schedario* (2000), *I sogni dell'orologio* (2003), *Poesie prime e ultime* (2006), *Notizie dal diluvio. Sinfonietta. Lo splendido violino verde* (2007) – che cercano di colmare questa lacuna, riportando alla luce i suoi testi più o meno rari.

Francesco Tentori e Nino Borsellino avevano già spiegato come gli interessi tentacolari di Ripellino spaziassero anche fuori dall'ambito slavistico. I sedici articoli raccolti in *Oltreslavica* offrono ora un riscontro della sua profonda conoscenza della cultura ispanica e di quella italiana. Se la letteratura è un «itinerario nel meraviglioso», non si vede del resto in che modo tracciare dei confini. Nella prospettiva di Ripellino, la critica è un'attività totale, un'Arte della fuga (1987) in forma di ballata, che spesso supera anche le barriere del linguaggio verbale, come mostrano molte sue pagine sul sax di Charlie Parker.

Leggendo *Oltreslavica* si scopre così che, quasi trent'anni prima delle *Storie di un bosco boemo* (1975), Ripellino trova la sua prima foresta magica in una prosa del poeta spagnolo Gustavo Adolfo Bécquer, intitolata *Los ojos verdes*. La traduzione (1943) riportata in appendice dimostra come, prima di incontrare Ettore Lo Gatto e decidere di laurearsi in letteratura russa, Ripellino indirizzi le sue letture verso au-

tori spagnoli. Derivano da qui le passioni per il barocco e per il modernismo che saranno al centro dei suoi saggi sulla letteratura ceca e su quella russa. Nei primi anni di università, infatti, Ripellino resta sedotto dalle poesie di Federico García Lorca e Rafael Alberti. Dalla generazione del '27 risale poi a quella del '98 – Unamuno, Azorín, Machado – e ancora più indietro, fino a un classico come Luis de Góngora. Lo spirito più autentico della poesia spagnola gli sembra la tendenza visionaria che – sul modello de *La vida es sueño* (1636) di Calderón – porta i suoi autori a inseguire le immagini della fantasia come se fossero delle apparizioni incantate nella nebbia.

Non è un caso allora se, passando alla letteratura italiana, il Ripellino di *Oltreslavica* riveli la propria simpatia per la «baldoria di immagini» di Corrado Govoni, poeta della «piena gioia» che «abbaglia per troppo sole di fantasia». La capacità di dare voce alle immagini è il criterio con cui distingue la riuscita non solo dei versi (come si vede dagli articoli su Vincenzo Cardarelli, Nicola Lisi, Adriano Grande, Rossana Ombres), ma anche dei saggi (come si può notare dagli interventi su Luciano Anceschi e Claudio Magris). Ripellino considera quest'ultimo «straordinariamente vicino, quasi per nesso di parentela». La leggenda yiddish che dà il titolo a *Lontano da dove?* (1972) descrive infatti la sensibilità chagalliana con cui nella sua immaginazione si mescolavano insieme «mille umori stranieri».

Che cos'è dunque la critica per Ripellino? Fin da quando è ragazzo, la sua scrittura dà alla forma-saggio quello statuto di un «autonomo poemetto in prosa con cesure e cadenze e metafore e divagazioni» che poi teorizzerà negli anni della maturità. I suoi testi sono sempre collezioni di «invarianti» e raccolgono i temi, gli oggetti e le immagini degli autori che leggeva. Era questo il modo di lottare contro il tempo che passa di una fantasia per la quale – come aveva scritto già in un saggio del 1942, a diciannove anni – valeva un verso dello scrittore argentino Arturo Capdevila: «y se pobló de estrellas mi obscuridad vacía».

(Luigi Marfè)

RIVISTE / JOURNALS

RIVISTE DI COMPARATISTICA

ALLEGORIA. Per uno studio materialistico della letteratura, rivista semestrale, anno XX, terza serie, n. 58, luglio/dicembre 2008, Direttore Editor: Romano Luperini, Facoltà di Lettere e Filosofia, via Roma 56, 53100 Siena, e-mail: luperini@unisi.it

Giunta alla sua terza serie, l'ormai storica rivista senese si presenta, da alcuni numeri, in una veste rinnovata nella grafica, nella struttura e nell'impostazione, più decisamente comparatistica rispetto al passato. Le sezioni previste sono: «Il tema» (di taglio monografico), «Teoria e critica», «Il presente», «Canone contemporaneo», «Il libro in questione» (vi si affronta, nel n. 58, il monumentale romanzo *Le benévole* di Jonathan Littell), «Insegnare letteratura», «Tremila battute» (schede e recensioni su opere e saggi, non solo letterari ma anche cinematografici). Vale la pena soffermarsi sull'argomento trattato nella prima sezione, la critica tematica, di cui dibattono Clotilde Bertoni, Reme Ceserani, Mario Domenichelli, Daniele Giglioli, Pierluigi Pellini, Felice Rappazzo, Alessandro Viti. Come spiega Romano Luperini nello scritto introduttivo, infatti, l'approccio tematico al testo letterario, tornato di moda nell'ultimo ventennio dopo gli interdetti crociani, formalistici e marxisti, da un lato rischia di risolversi in una descrizione superficiale ed eclettica, dall'altro può «servire a rendere la critica letteraria meno asfittica» e più «impegnata sulla realtà».

In ambito poetico, si segnala lo scritto di Enrico Tascioli sul commento a *La borintus* di Sanguineti curato da Erminio Risso e uscito per i tipi di Manni nel 2006.

(Niccolò Scaffai)

AUJOURD'HUI POÈME. Journal d'information et d'actualité poétique, janvier 2007, n. 77, 105 Bd Haussmann, 75008 Paris, e-mail: RDV.Poetes@wanadoo.fr

Il mensile dell'Associazione «Au Rendez-Vous des Poètes» ospita in questo

numero articoli su Gaston Miron (poeta «d'un seul livre»), come osserva nel suo pezzo Lionel Ray). I versi inediti sono di Vivian Lofiego, autrice in lingua francese ma di origine argentina, e del messicano Victor Manuel Mendiola. Al di fuori del mondo francofono guarda l'articolo di Jean-Luc Despax su E. E. Cummings. Ricca e utile la rassegna delle anteprime e delle manifestazioni sulla poesia che si tengono su tutto il territorio europeo.

(N. S.)

NEOHELICON. Acta comparationis litterarum universarum, tomus XXXV, fasciculus 1, junius 2008; fasciculus 2, december 2008 Budapest, Ménesi út 11-13, H-1118 Hungary, e-mail: neohelicon@iti.mta.hu

Molto ricca, come d'abitudine, la silhouette di contributi offerta dalla rivista. Il fascicolo di giugno ha per tema monografico «Auctoritas, potestas, tyrannis». Un saggio di Gian Paolo Marchi mette a fuoco il secolare rapporto tra «il principe e le lettere» nella letteratura italiana; al mondo classico è invece dedicato lo scritto di Manuel Aguirre (*Lucan's Aged Rome*); la relazione tra politica e genere è indagata da Edina Szalay nelle pagine sulla poesia di Emily Dickinson. L'ampiezza dello spettro cronologico e metodologico che caratterizza «Neohelicon» si apprezza anche nelle sezioni «Ergasterium», nella quale si segnala uno scritto di François Soulages su *Littérature et Photographie*, e «Speculum», che spazia dai classici angloamericani (Joyce, Faulkner) al romanzo africano di espressione francese.

È appunto a «Postcolonialia et Francophonica» che è dedicato, in gran parte, il fascicolo 2. János Riesz e Véronique Porra firmano lo scritto introduttivo, cui seguono tra gli altri studi di De Toro, Garnier e Ricard sulle letterature africane; di Thorsten Schüller sull'11 settembre nella prospettiva degli studi postcoloniali.

(N. S.)

TESTO A FRONTE. Semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria, n. 38, anno XIX, giugno 2008, Direttore responsabile: Franco Buffoni, e-mail: testoafronte@iulm.it

La rivista celebra il ricordo di Emilio Mattioli, membro del Comitato direttivo, recentemente scomparso. Alla prefazione dedicatoria, firmata da Franco Buffoni, seguono due scritti di traduttologia poetica frutto del fertile dialogo intellettuale tra lo stesso Buffoni (*Da traduttologia a ritmologia*) e Mattioli (*Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*). Ricordato, quest'ultimo, anche attraverso gli scritti di due suoi illustri allievi: il comparatista Stefano Calabrese (*Lehrjahre modenese: ricordando Emilio Mattioli*) e il poeta-critico, nonché romanziere, Gian Mario Villalta (*Per Emilio Mattioli*). Rappresentante di «un'ala classicistica» (così lo definisce Calabrese nel suo bel ricordo) nell'ambito della scuola anceschiana, Mattioli osserva *sub specie* traduttologica l'attività dei «lirici nuovi» antologizzati da Porzio e dallo stesso Anceschi nel '45. In particolare, gli esempi di Quasimodo, interprete dei *Lirici greci*, e di Beniamino Dal Fabbro, autore dei paragrafi *Del tradurre*, suggeriscono come le migliori traduzioni riescano a raggiungere il significato di un testo senza «accanimenti» formalistici e interpretativi. Del resto – come ricorda Franco Buffoni nel suo scritto – George Steiner ha detto che la traduzione, prima che un esercizio formale, è un'esperienza esistenziale. Se Buffoni, rendendo omaggio all'attività di Mattioli nell'ambito della direzione di «Testo a Fronte», mette in luce l'importanza di tre elementi – intertestualità, poetica e ritmo – e ripercorre l'evoluzione moderna e contemporanea della sensibilità traduttologica, Stefano U. Baldassarri propone un'utile rassegna bibliografica su *Teoria e prassi della traduzione nel primo Umanesimo italiano (1400-1450 ca.)*, eleggendo come fonti trattatistiche privilegiate Bessarione, Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti e Giorgio Trapezunzio.

Bruno Osimo, sul versante degli studi stranieri, recupera e valorizza il libro *Traduzione umana e automatica* (questa la

versione del titolo in italiano), uscito a Sofia nel 1967, in cui l'autore Aleksandr Lûdskanov sottolinea l'importanza di un approccio scientifico per ogni genere di traduzione.

Da segnalare inoltre, in un numero come di consueto assai ricco, l'antologia di poesie di Karen Alkalay-Gut – nato a Londra, cresciuto negli Stati Uniti e trasferitosi in Israele nel 1972 – curata da Andrea Sirotti.

(N. S.)

THE GLOBAL SOUTH. Winter-Fall 2007, Volume 1-2, Number 1, Indiana University Press. Editor: Alfred J. López.

La neonata rivista dell'Università dell'Indiana ha come obiettivo quello di illustrare le letterature e le culture in senso lato di un «sud globale» che da un lato fronteggia i problemi tipici del cosiddetto Terzo Mondo, dall'altro si affaccia con energia sugli scenari del presente globalizzato. Africa, gran parte dell'Asia, America Latina sono gli orizzonti geografici prevalenti, che si estendono alle propaggini di altri meridiani: il sud degli Stati Uniti, i Caraibi, l'Europa mediterranea. Gli scritti ospitati nel primo volume sviluppano in forma programmatica temi e problemi legati a quest'orizzonte: ad esempio, Arif Dirlik si interroga sulla definizione stessa di «Global South», mentre George Handley nel saggio dedicato a *New World Literatures and Ecocriticism*, approfondisce e congiunge due temi di grande momento negli studi comparati internazionali. Al centro degli scritti nel secondo volume è appunto la letteratura comparata, sia in quanto disciplina di cui occorre ridefinire ambiti e competenze (si veda il saggio di Jan M. Ziolkowski, dal titolo eloquente: *Incomparable: The Destiny of Comparative Literature, Globalization or Not*), sia in rapporto con gli eventi della storia più recente (si veda il saggio di Emily Apter sull'11 settembre).

(N. S.)

RIVISTE ITALIANE

ALMANACCO DELLO SPECCHIO 2008, a cura di Maurizio Cucchi e Antonio Riccardi, Milano, Mondadori.

La nuova serie del glorioso «Almanacco» mondadoriano, risorto nel 2005 dopo una lunga assenza, ha riconquistato una spazio autorevole nel panorama dell'editoria poetica italiana, dosando la presenza di autori canonici e (semi)esordienti, di voci italiane e traduzioni. Il numero del 2008 si apre appunto con un'antologia di versioni da G. M. Hopkins, introdotta da Franco Buffoni e curata da Maurizio Clementi. Il traduttore è abile nel modulare una lingua lessicalmente ricca e mossa, che quasi gareggia con l'originale e che comunque non risente della «pesantezza polisillabica» che, notoriamente, Montale considerava uno dei limiti dell'italiano rispetto all'inglese. Sempre alla tradizione in lingua inglese, non più dell'Ottocento ma del Novecento, appartiene il secondo autore tradotto in apertura: Seamus Heaney, le cui *Prose ritrovate* (*Found Proses*) Luca Guerneri traduce con perizia.

Lo stile narrativo e la forma-poemetto sono i tratti che accomunano sia gli inediti italiani di autori già consacrati (Patrizia Cavalli, Nanni Balestrini, Alfredo De Palchi, Giuseppe Conte e lo stesso Maurizio Cucchi), sia, in parte, quelli dei poeti più giovani, tra i quali va qui ricordato almeno Mario Fresa, la cui vena colloquiale giunge a risultati felici.

Paola Loreto presenta invece le traduzioni dall'opera di un «classico» contemporaneo, lo statunitense «poeta laureato» Charles Simic. In versi come i suoi di *Solitude*, l'osservazione dei dettagli e degli oggetti tende alla problematizzazione simbolica della realtà, spingendone la rappresentazione fino ai limiti del surreale. La sezione «Autoritratto» ospita testi di Cesare Viviani e Biancamaria Fabbota, che firma anche, insieme ad Alberto Bertoni, la rassegna sui più recenti libri di poesia nel «Diario critico 2007-2008».

(N. S.)

ATELIER. Trimestrale di poesia critica letteratura, a. XIII, n. 52, dicembre 2008, c.so Roma 168, 28021 Borgomanero (NO), www.atelierpoesia.it.

L'uscita di questo numero di «Atelier» coincide con una svolta nel programma della rivista, i cui animatori si ripromettono d'ora in poi di concentrarsi

«su un lavoro di riflessione e di approfondimento rispetto all'opera di divulgazione». Ciò anche in risposta a una diffusa sensazione di crisi, analizzata da Giuliano Ladolfi nel suo editoriale. Nel primo saggio, Federico Francucci prende in considerazione i versi di Gabriele Frasca, proponendosi di «capire in che modo e secondo quale funzionamento la filiera teorica e lo spessore psicologico-esistenziale» caratteristici dell'autore «si trasmettano al fare poetico». La sezione «Poesia e conoscenza» ospita alcuni originali scritti, tra cui quello di Giuseppe Feola, che, attraverso la teoria di Frege sulla significazione linguistica, offre un contributo per una «teoria del testo poetico» sostenuta da un'ampia esemplificazione ricavata da testi classici e moderni. Nella stessa rubrica, Gian Mario Villalta fissa una serie di punti preliminari alla discussione sul tema poesia e conoscenza (per esempio, la differenza tra poesia e prosa, o tra lirica e «anti-lirica»). Tra le «Voci», vengono pubblicati versi di Luca Benassi (caratterizzati da una visione mutevole e «parcellizzata» del mondo), Alex Castelli (che sceglie come scenario una natura continuamente minacciata dal disfacimento), Elisa Davoglio (che rappresenta una realtà disumanizzata, come in un laboratorio), Mauro Germani (che sperimenta la forma della prosa poetica) e Jean-Marie Gleize (del quale vengono tradotti alcuni *poèmes en prose*, pubblicati da Seuil nel 1999).

(N. S.)

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, n. 112-113, primavera-estate 2008, piazza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio, www.ederba.it.

Nel numero, che si apre sul ricordo dedicato da Antonia Guarnieri a Vittorini, trovano spazio i versi di Valerio Valini (*Mattini/addii*) e gli *haiku* di Leandro Piantini. Ma è probabilmente nella sezione «Note e rassegne» che compaiono gli scritti di maggior interesse, in relazione ai poeti del Novecento. Vi vengono infatti pubblicate sia lettere di Carlo Betocchi (estratte dal Fondo intitolato all'autore presso l'Archivio Bonsanti di Firenze) e Pietro Malvolti (già direttore di «Erba d'Arno»), sia un breve «motto» poetico di Mario Luzi (*Matera*), commento in versi di un'incisione in cui Pietro Tarasco ha ritratto la città lucana.

(N. S.)

FEERIA. Rivista per un dialogo tra esodo e avvento, a. XVI, nuova serie, n. 33, giugno 2008; n. 34, dicembre 2008, info@sanleolino.org

La rivista semestrale della Comunità di San Leolino e dell'Associazione culturale Feeria ha tra i suoi obiettivi quello di istituire un confronto intellettuale tra cultura, fede e società. In questo progetto rientra anche l'attenzione per la poesia: per chi la scrive e per chi contribuisce a diffonderne la conoscenza e la lettura. Tra questi, Alberto Caramella, figura in cui le due attività (poetica e organizzativa, in qualità di animatore della fiorentina Fondazione «Il Fiore») si conciliarono felicemente; alcuni scritti nel n. 33 sono infatti dedicati al ricordo di Caramella, recentemente scomparso. Nel n. 34, la sezione «Viaggio nella parola» ospita uno scritto di Carlo Fiaschi sulla *Ricerca religiosa di Cesare Pavese* e una recensione di Angelo Mundula alla nuova traduzione della rilkiana *Vita di Maria* (a cura di Mario Specchio, Firenze 2007).

(N. S.)

KAMEN'. Rivista di poesia e filosofia n. 32, anno XVII, gennaio 2008, red. Viale Vittorio Veneto 23, 26845 Codogno, e-mail: amedeo.aneli@libero.it

La sezione filosofica della rivista è dedicata, in questo numero, alla figura e al pensiero estetico e sociologico di Adelchi Baratonio, nato a Firenze nel 1875 ma vissuto a lungo a Genova, dove contribuì ad influenzare l'ambiente culturale e letterario che avrebbe avuto in Sbarbaro e poi in Montale i più illustri esponenti. Vengono proposti brani da opere di Baratonio datate tra il 1899 e il 1945, accompagnati da uno scritto di Dino Formaggio (*Arte e poesia in Adelchi Baratonio*).

La sezione poetica, a cura di Eridano Bazzarelli, ospita poesie del lituano Jurgis Baltrušaitis (1873-1944).

(N. S.)

IL FOGLIO CLANDESTINO. Aperiodico ad apparizione aleatoria, a. XV, n. 60, I/2007; n. 61, II/2007; n. 62, III/2007, Nuova serie. www.ilfoglioclandestino.it

La nuova serie della rivista compare mutata nella veste (in brossura, con formato ridotto), ma fedele alla linea fin qui seguita, tesa alla scoperta di nuove voci poetiche e alla valorizzazione di testi poco vulgati di autori noti. O decisamente

canonici: il n. 60 offre infatti, tra gli altri contributi, traduzioni di Luca Salvatore da Tristan Corbière e versi di Ripellino («Se avrò di nuovo vent'anni») e Pessoa («Mi sveglio sempre...»). Di Sergio Solmi, poeta e critico da alcuni anni riscoperto e illuminato anche al di fuori del cono di luce proiettato da illustri sodali come Montale, vengono pubblicate sette poesie, seguite da uno scritto (*Sergio Solmi: Letteratura come destino*) di Luca Ariano. Nel n. 61, alle traduzioni da Louis MacNeice e da Oscar Wilde (*The ballad of Reading Gaol*), segue una sezione dedicata al poeta e critico Adriano Guerini, che fu tra l'altro fondatore di importanti riviste come la ligure «Resine». Nel n. 62 ha risalto un'antologia di versi del poeta e scrittore ucraino Bohdan Lepkyj (1872-1941), tradotti da Paolo Galvagni. Tra gli autori italiani, spicca Antonio Delfini, di cui vengono riproposte alcune poesie, seguite dal commento di Francesco Mandrino sulla poetica dell'autore.

(N. S.)

IL VERRI. Rivista fondata da Luciano Anceschi, anno LII, n. 36, febbraio 2008: «Politica degli autori»; n. 37, giugno 2008: «Agro Bianciardi».

Il n. 36 appare particolarmente ricco di scritti sulla poesia (con un 'rispecchiamento' tra recensori e recensiti che, se giova alla coerenza della linea critica, alimenta a tratti una certa impressione di autoreferenzialità). Così, dopo i ricordi che Niva Lorenzini e Remo Ceserani dedicano a Guido Guglielmi, seguono tre sezioni monografiche, una per Tommaso Ottonieri, l'altra per Jolanda Insana. A un testo del primo (*Ulysses 9/11*) seguono gli ottimi scritti tra gli altri di Gabriele Frasca, Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Gilda Policastro. Le traduzioni da Lucrezio della Insana sono accompagnate, per l'appunto, da note di Ottonieri, ancora di Frasca, di Dario Tomasello e Giovanna Ioli. Nella sezione «Punti e frequenze», Stefano Colangelo firma una densa recensione sul commento di Erminio Risso a *Laborintus*.

Nel n. 37, la rivista presenta un'ampia sezione monografica dedicata all'opera e alla figura di Luciano Bianciardi, oggetto di un rinnovato interesse dopo l'uscita di un polemico, importante «Antimeridiano». Allo scritto introduttivo di Maria Antonietta Grignani, seguono saggi di Graffi, Zublena, Jatosti, Loreto. Nella sezione «Punti e frequenze», Fausto Curi parla dei poemetti «elettronici» (*Tape Mark I e II*) composti da Nanni Balestrini nei primi anni Ses-

santa sperimentando l'ausilio di un calcolatore; Giulia Niccolai scrive sulle poesie di Milli Graffi (*embargo voice*) mettendone in evidenza i simboli vitali e la consistenza materiale delle immagini; più avanti, ancora Niccolai recensisce *Teatro vivente* di Bianca Tarozzi e Andrea Cortellessa descrive a ritroso l'itinerario poetico di Alfredo Giuliani, partendo dall'autoantologia *Furia serena* (2004), attraverso lo scritto del 1989 intitolato *La poesia è una cosa in più*.

(N. S.)

TRATTI. Fogli di letteratura e grafica da una provincia dell'impero, n. 79, autunno 2008, Corso Mazzini 85, 48018 Faenza (RA), e-mail: tratti@fastwebnet.it.

Fedele alla linea ribadita nell'editoriale d'apertura («*Tratti* ha da tempo scelto questa via della cosiddetta saggezza, cercando di dosare al meglio la presenza di contributi di collaboratori più o meno noti e la rivelazione di scrittori *senzanome* ma dalla sicura penna e dalle idee chiare») «*Tratti*» accoglie in questo numero voci poetiche e narrative diverse per stili ed esperienza. Spicca, in particolare, nella sezione «Incantiere», l'antologia curata da Barbara Garlaschelli e Daniela Losini intitolata «Cortosipuòfare»: trentadue testi brevi (sarà casuale la scelta del numero, che ricorda le *Trentadue variazioni* montaliane, tante quante sono - a loro volta - le musicali *Variazioni Goldberg?*) che vanno dal racconto al «petit poème en prose», dal frammento alla narrativa in versi che ricorda, per certi aspetti, Gozzano e Pagliarini.

(N. S.)

VOCE VIVA. Viaggio di Alberta Bigagli nei sentieri nascosti del linguaggio espressivo, n. 7, primavera 2008; n. 8, autunno 2008, fiorella@falterifiorella.191.it

Il foglio, nato da un'idea di Fiorella Falteri, pubblica i testi e gli interventi di Alberta Bigagli, 'allieva segreta' di Carlo Betocchi, che concilia l'attività creativa con l'impegno sociale profuso in molte istituzioni fiorentine. Nel n. 8, l'editoriale firmato da Fiorella Falteri ricorda la giornata per la Bigagli svoltasi a Palazzo Vecchio, nel Salone dei Dugento (18 aprile 2008), a cui sono intervenuti Lia Bronzi, Franco Manescalchi, Mariella Bettarini, Sergio Ciulli, Valerio Nardoni.

(N. S.)