

# SEMICERCHIO

rivista di poesia comparata

*Il nostro domicilio filologico è la terra*

*Erich Auerbach*

XXXIX (2008/2)

Casa Editrice Le Lettere

**Direttore responsabile** Francesco Stella. **Coordinamento redazionale** Gianfranco Agosti, Antonella Francini, Michela Landi, Mia Lecomte, Niccolò Scaffai, Paolo Scotini, Andrea Sirotti, Lucia Valori (curatrice), Fabio Zinelli. **Comitato di consulenza** Prisca Agustoni (Letteratura brasiliana, Univ. Juiz de Fora), Massimo Bacigalupo (Letteratura angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Gregory Dowling (Letteratura inglese, Univ. di Venezia), Martha L. Canfield (Letteratura ispanoamericana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal (Univ. de Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. Orientale di Napoli), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Univ. di Udine), Pietro Deandrea (Letteratura angloafricana, Univ. di Torino), Anna Dolfi (Letteratura Italiana, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Gabriella Macrì (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Antonio Prete (Letteratura comparata, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University).

**Hanno collaborato anche:** Giancarlo Alfano, Lorenzo Amato, Giuseppe Bertoni, Oriana Capezio, Federica Capoferri, Stefano Maria Casella, Lena Dal Pozzo, Maria Paola Guarducci, Ville Hytönen, Francesca Latini, Paola Loreto, Roberto Maggiani, Luigi Marfè, Enrico Palandri, Antonio Parente, Anna Maria Perissutti, Eleonora Pinzuti, Stephen Tapscott, Valeria Turra, C. Bradshaw Woelfel, Alessandro Zocca

**Si recensiscono opere di:** Prisca Agustoni, John Ashbery, Fernando Bandini, Solomon Bart, Cecilia Bello Minciocchi, Mirella Benvivoglio, Viviana Birolli, Elisabeth Bishop, Raffaella Castagnola, Aimé Césaire, Luca Cignetti, Claudio Claudiano, Ingrid De Kok, Stelvio Di Spigno, Flavio Ermini, Gabriela Fantato, Nicola Gardini, Giovanni Geometra, Marco Giovenale, Il'ia Goleniščev-Kutuzov, Georgij Golochvastov, Tony Harrison, Riccardo Held, Philippe Jaccottet, Matteo Lefevre, J. L. Lightfoot, Robert Lowell, Aleksej Lozina-Lozinskij, Franca Mancinelli, Vera Merkur'eva, Laura Miguélez Caverio, Mariangela Monaca, Luigi Nacci, Daljit Nagra, Vladimir Narbut, Andrej Nikolev, Bernard Noël, Angelo Maria Ripellino, Amelia Rosselli, Johan Ludvig Runeberg, Mary Jo Salter, Fabio Scotti, Karel Šebek, Vadim Šeršenevič, Karel Šiktanc, Aleksandr Skriabin, Paola Splendore, Aleksandr Štich, Natasha Trethewey, Giuseppe Ungaretti, Jurij Verchovskij, Franca Zoccoli

**Testi poetici di:** Paola Ballerini, Caterina Bigazzi, Franco Buffoni, Syl Cheney-Coker, Susana Giraudo, Paulina Haasjoki, Sanna Karlström, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eino Santanen, Novella Torre, Sa'di Yūsuf, Annarita Zacchi, Zelda S. Zanobini

**Le riviste:** Allegoria, Almanacco dello Specchio, Atelier, Aujourd'hui poème, Erba d'Arno, Feeria, The Global South, Il foglio clandestino, Il verri, Kamen', Neohelicon, Testo a fronte, Trattati, Voce viva

## WASTE LANDS. ELIOT & DANTE

**Premessa**, di Stefano Maria Casella

p. 3

**Modernist Dantes**, by Stephen Tapscott

p. 8

**The Waste Land and Dante's Poetics of Revelation**,  
by C. Bradshaw Woelfel

p. 17

«Col falso immaginar»: oltre l'allegoria, di Luigi Tassoni

p. 28

\* \* \*

### *Nuova poesia finlandese.*

**Che cos'era e che cos'è la poesia finlandese**, di Ville Hytönen

p. 34

**Paulina Haasjoki, Sanna Karlström, Eino Santanen**,

traduzioni di Antonio Parente

p. 37

### *Inediti angloafricani*

**Syl Cheney-Coker: Stone Child**, a cura di Pietro Deandrea

p. 42

### *Inediti arabi*

**Sa' di Yūsuf**, a cura di Oriana Capezio

p. 48

### *Inediti ispanoamericani*

**Susana Giraudo**, a cura di Alessandro Zocca

p. 54

### *Inediti portoghesi*

**Sophia de Mello Breyner Andresen**, traduzione di Roberto Maggiani

p. 56

### *Inediti italiani*

Franco Buffoni

p. 62

Novella Torre

p. 66

### **Poeti di Semicerchio**

Selezione 2008

p. 68

### **RECENSIONI**

p. 71

Direzione: Piazza Leopoldo, 9 - 50134 Firenze, Italia

E-mail: semicerchiopc@libero.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena-Arezzo e al Coordinamento Riviste Italiane Culturali (CRIC)

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

Amministrazione: Casa Editrice Le Lettere, Piazza de' Nerli, 8 - 50124 Firenze, Italia, tel. +39-55-2342710 - www.lelettere.it

Abbonamenti: Licosa, via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 Firenze, Italia. Tel. +39-55-64831 - c.c.p. 343509 - www.licosa.com  
Abbonamenti 2008: Italia € 30,00 - Estero € 40,00.

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

Progetto grafico: Andrea Maiolino

Impaginazione: mem Fotocomposizione

In redazione: Caterina Bigazzi

Stampa: Tipografia ABC - Sesto Fiorentino, Firenze

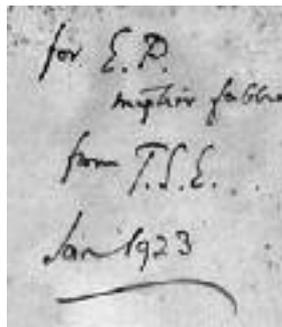
Chiuso nel mese di giugno 2009

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

In copertina:



Dante Gabriel Rossetti, *Dantis Amor*,  
1860, London, Tate Gallery



#### SEMICERCHIO NORME REDAZIONALI

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

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

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

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

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

# PREMESSA

di Stefano Maria Casella



William Blake, *Beatrice addressing Dante from the Car*, ca. 1824-27, London, Tate Gallery

As an introductory note to aptly motivate the choice of the three essays on Dante and Eliot published in the present issue of «Semicerchio», it is necessary to briefly trace their origin. In January 2008 an International Symposium *T. S. Eliot, Dante, and the European Tradition*, took place in Florence [i]. The Symposium, under the impeccable scientific supervision of professors Temur Kobakhidze (University of Tbilisi-Georgia) and Paul Douglass (San José University, California) was organized by the Del Bianco Foundation [ii], whose precise mission is that of putting in contact scholars in various disciplines (scientific, literary, and artistic) from Eastern and Western Europe and from the United States, and of promoting cultural exchanges, seminars and workshops, and of establishing and strengthening cultural, intellectual and human bonds.

In prestigious venues of the Tuscan capital (the Gabinetto Scientifico-Letterario Viesseux, the Renaissance Town Hall in Palazzo Vecchio, the British Institute, the University of Florence) some thirty scholars, both well-known critics and up-and-coming younger ones from various countries (Russia, Georgia, Serbia, Italy, Spain, U.K., U.S.A., and Canada) discussed the manifold aspects of Eliot's work and influence as poet, critic, essayist, dramatist, thinker, in connection with Dante's magisterium, and in the light of his influence on other modernist authors – Ezra Pound, James Joyce, Wallace Stevens and others.

The programme included a few selected keynote presentations, delivered by internationally recognized Eliot scholars (whose fundamental critical works on Eliot need not be mentioned here). Jewel Spears Brooker (Eckerd College/FL) discussed the theme of experience and knowledge (in Dante, in F. H. Bradley's philosophical system, and in Eliot's poetical rendering); Sri Padmanabham (Royal Military College, Kingston/Canada) compared the

A titolo di nota introduttiva alla scelta dei tre saggi pubblicati sul numero corrente di «Semicerchio», sarà opportuno fornire una breve (cron)storia della loro origine. Nel gennaio dello scorso anno ebbe luogo a Firenze il Symposium internazionale *T. S. Eliot, Dante, and the European Tradition*<sup>1</sup>. Tale Symposium, sotto l'impeccabile supervisione dei professori Temur Kobakhidze (Università di Tbilisi-Georgia) e Paul Douglass (San José University, California) venne organizzato dalla Fondazione Romualdo Del Bianco<sup>2</sup>, la cui missione è quella di mettere in contatto studiosi di vari ambiti (scientifico, letterario, artistico) dell'Europa orientale ed occidentale e degli Stati Uniti, e di promuovere scambi culturali, seminari e workshops specialistici al fine di stabilire e rafforzare legami culturali, intellettuali e personali.

In luoghi rappresentativi della capitale toscana (Gabinetto Scientifico-Letterario Viesseux, salone rinascimentale di Palazzo Vecchio, British Institute ed Università di Firenze) una trentina di studiosi, sia critici ormai famosi sia giovani estremamente promettenti di varie nazionalità (russi, georgiani, serbi, italiani, spagnoli, britannici, statunitensi e canadesi) si sono confrontati sui molteplici aspetti dell'opera eliotiana e sull'influenza esercitata da T. S. Eliot come poeta, critico, saggista, drammaturgo, pensatore in rapporto al magistero dantesco, ed alla luce dell'impatto di quest'ultimo sull'opera di altri modernisti quali Ezra Pound, James Joyce, Wallace Stevens ed altri ancora.

Il programma era articolato su alcune, sceltissime presentazioni offerte da studiosi di fama internazionale (le cui fondamentali opere critiche non necessitano di presentazione in questa sede): Jewel Spears Brooker (Eckerd College/FL) disquisì sulle problematiche gnoseologiche insite ai concetti (ed alla prassi) di esperienza e di conoscenza («knowledge and experience») nell'opera di Dante, nel-

spiritual and mystic symbolic, imagery of the Rose and the Lotus in Eliot's poetry and in Oriental Hindu-Buddhist symbolism; Dominic Manganiello (University of Ottawa) emphasized and illustrated how Dante and Eliot were useful inspiring models for Wendell Berry's novels *Remembering* and *Jayber Crow*, which deal with a journey through sin, suffering, atonement and recovery shaped on the descent-ascent pattern of Dante's masterpiece.

The other papers composed a rich and manifold array of perspectives, focusing on Eliot's three essays on Dante (1920, 1929, and 1950); on the poetics of allegory and impersonality he learnt from the Florentine; on the role of guide embodied by Virgil in Dante's *Comedia* and by Dante for Eliot (both 'qua poeta' and 'qua homine'); on the controversial completion/fulfilment of Eliot's journey to Paradise in *Four Quartets* (with their mystical and initiatory imagery); on Eliot's far-sighted radio broadcasts on European unity and union delivered in 1946 from the German radio («radio speeches» which were so different from another American poet's broadcasts of a few years earlier...); on Eliot's critical relationship with Romanticism, with his great precursor Matthew Arnold as critic of the age; and with his contemporary art historian Bernard Berenson; on his and Pound's renderings of Dante's poetry in *Little Gidding* and in the *Italian Cantos* (as regards style, music, imagery and meaning); on the similarities between *The Waste Land* and Ana Akhmatova's *Poem without a Hero*, and with David Jones's *Anathemata*. No less remarkable some interdisciplinary approaches embracing poetry and painting (Neli Moody's juxtaposition between Botticelli's *Birth of Venus* and *The Love Song of J. Alfred Prufrock*) and focusing on different translations of Dante and Eliot in various languages (Vladimir Skorodenko on Russian translations of Dante for example).

The three essays here published deal respectively with Dante's allegory as it was read, interpreted and made his own by Eliot (L. Tassoni) [iii]; with the Florentine's influence on various modernist poets, mainly William Carlos Williams (S. Tapscott); and with a close comparison between the fifth section of *The Waste Land* «What the Thunder Said» and Canto XV of *Purgatorio* (C. Bradshaw Woelfel).

Luigi Tassoni «*Col falso imaginar*»: oltre l'allegoria, carries on an analytical survey of Eliot's three essays on Dante (1920, 1929, and 1950) and a sound conceptual discussion. To begin with, the Italian critic declares that Dante's work represents the hypo-text, the test bed, and the exemplar code for major writers of the XX century (Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Giuseppe Ungaretti, and Samuel Beckett).

Tassoni stresses the difference between allegory and metaphor, their essential inconceivability; the latter representing fundamentally an ancillary role; the former consisting in the direct interpretation and representing mainly a mental disposition, a model and an example for the whole of Eliot's perspective as a poet; a visible reference to fee-

l'impianto filosofico di F. H. Bradley e nelle opera poetiche di Eliot stesso. L'indiano Sri Padmanabham (Royal Military College, Kingston/Canada) fornì un'accurata analisi comparativa dell'immaginario simbolico, spirituale, e mistico della Rosa e del Loto nella poesia eliotiana e nel simbolismo indo-buddhista. Dominic Manganiello (Università di Ottawa) dimostrò e sottolineò come Dante ed Eliot abbiano svolto il ruolo di modelli ispiratori per due romanzi dello scrittore americano Wendell Berry, *Remembering* e *Jayber Crow*, che mettono in scena la tematica di un viaggio attraverso il peccato, la sofferenza, l'espiazione e la salvezza improntato allo schema della discesa/ascesa del capolavoro dantesco.

Gli altri interventi hanno a loro volta composto un mosaico ricco e sfaccettato di prospettive critiche, focalizzandosi su vari aspetti e momenti dell'opera eliotiana: i suoi tre saggi su Dante (rispettivamente del 1920, 1929 e 1950); le poetiche dell'allegoria e dell'impersonalità che l'autore anglo-americano apprese dal fiorentino; il ruolo di guida rappresentato da Virgilio nei confronti di Dante e, a sua volta, da quest'ultimo nei confronti di Eliot (sia 'qua poeta' che 'qua homine'); la controversa realizzazione e completamento del viaggio eliotiano verso il Paradiso nei *Four Quartets* (con l'inerente immaginario mistico ed iniziatico); le lungimiranti conversazioni radiofoniche che Eliot tenne sul tema dell'unità e dell'unione europee alla radio tedesca nel 1946 (trasmissioni quanto mai diverse, per tema e tono, dai «radio speeches» di un altro poeta americano di appena qualche anno prima...); la critica di Eliot nei confronti del Romanticismo, e del suo grande precursore Matthew Arnold, considerato il critico di un'epoca; e dello storico d'arte a lui contemporaneo Bernard Berenson; la capacità sua e di Pound di re-iscrivere la poesia dantesca rispettivamente in *Little Gidding* e negli *Italian Cantos* di Ezra Pound (da un punto di vista stilistico, musicale, delle immagini e dei significati); le affinità tra *The Waste Land* e *Poem without a Hero* della poetessa russa Ana Akhmatova, e con *Anathemata* di David Jones. Non meno importanti gli approcci interdisciplinari di Neli Moody sul paragone pittura/poesia tra *La nascita di Venere* di Sandro Botticelli e *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, e l'analisi di alcune versioni in lingua russa della *Commedia* dantesca (Vladimir Skorodenko).

I tre saggi qui pubblicati, trattano rispettivamente il tema dell'allegoria dantesca così come essa venne intesa, interpretata e fatta propria da Eliot (L. Tassoni)<sup>3</sup>; la portata dell'influenza dantesca su vari modernisti, in specie William Carlos Williams (S. Tapscott); ed una serrata e documentata analisi comparativa tra «What the Thunder Said» (ultima sezione di *The Waste Land*) e il canto XV del *Purgatorio* (C. Bradshaw Woelfel).

Nel suo «*Col falso imaginar*»: oltre l'allegoria Luigi Tassoni articola una rassegna analitica e una documentata discussione sui tre saggi di Eliot su Dante. Il critico italiano esordisce sottolineando come l'opera dantesca costituisca l'«ipotesto», il «banco di prova» e il codice esemplare per i maggiori autori del ventesimo secolo, da Giuseppe Tomasi

lings; the necessary framework for the poetic architecture addressing to the full recognition of the poetry's meaning in a reciprocal circuit wherein Dante's work becomes an allegory of his own poetry. The process accomplished by Eliot consists in manipulation, adaptation and re-contextualization of the Dantesque example.

From the *Dante* essay of 1929 Tassoni emphasizes Eliot's considerations on the difference between the medieval «higher vision» and the modern «low dream», Dante's skill in portraying «clear visual images», his being a literature of «vision» – including images and emotions of terror, shock, incredulity and uneasiness, as they appear throughout the three canticles, up to the beatific vision of Paradise.

Finally Tassoni stresses the modern impossibility to attain the master's perfection, a striving that he aptly defines «imitatio Dantis» (as both Eliot's *Four Quartets* and Pound's concluding fragments for *Canto CXVII*, though in a different degree, bear witness, I would add). A true and reliable interpretative key consists in the suggestion to the reader – and to the critic as well – to rely on in Dante to understand Dante [iv].

Stephen Tapscott (M.I.T.) in his «*Another Way of Saying Whitman*»: *Dante, Influence, Iconicity*, stresses the importance of Dante's example for the development of William Carlos Williams' poetics [v]. Tapscott begins by focusing a few meaningful instances from modern translations of the *Commedia* and stressing the memorable lines portraying the crowds of the living-dead on London Bridge («The Burial of the Dead»), and recalls how Dante in his turn inherited the imagery from the VIth canto of Virgil's *Aeneid*, and how the Latin poet draws from Homer (*Odyssey* VI): in both classic epics it is the mythic ritual of the 'nekya', the hero's descent into the underworld and the meeting with the «umbrae» of the dead.

After a panoramic survey of the various and different interpretations of Dante as represented by T. S. Eliot (international-cosmopolitan), Ezra Pound (medieval-lyric), W. B. Yeats (as universal force); J. Joyce (mediated by Aristotle), Hilda Doolittle (purgatorial, ecstatic and visionary), G. Stein (linguistic and stylistic model for idiomatic language), Tapscott addresses his detailed analysis to W. C. Williams interpretation and appropriation of the Florentine's teachings, in order to develop his poetic project aimed at finding a usable past, at defining the American sublime, and at employing the language (vernacular, idiomatic: here the paradigm being Dante's *De Vulgari Eloquentia*) more fitting to express it. The emblematic text is *Kora in Hell* (1920) which, together with *Spring and All* reveals also lyric aspects. To return to the title, the author of this essay emphasizes how it was Williams who recognized the importance of Dante's example for the shaping and development of American language and tradition: Dante therefore becomes an icon for the poet of Rutherford.

C. Bradshaw Woelfel's (University of Notre Dame/ND) essay consists in a well documented and highly

di Lampedusa, a Giuseppe Ungaretti a Samuel Beckett.

Tassoni sottolinea la differenza tra allegoria e metafora, la loro sostanziale inconciliabilità in quanto la seconda riveste un ruolo fondamentalmente ancillare, mentre è la prima che intrinsecamente consiste nell'interpretazione diretta e principalmente rappresenta una disposizione mentale, un modello ed un paradigma per l'intera prospettiva poetica di Eliot; un punto di riferimento visibile per l'espressione del sentimento; l'impalcatura necessaria per l'edificio architettonico della Poesia, indirizzando così al pieno riconoscimento del significato poetico in un reciproco circuito nel quale l'opera di Dante diviene allegoria della sua intera poesia. Eliot interviene manipolando, adattando e ri-contestualizzando nel proprio corpus poetico e critico l'esempio dantesco.

Focalizzandosi sul *Dante* eliotiano del 1929, Tassoni insiste sulle considerazioni del poeta anglo-americano riguardo alle differenze tra l'«alta visione» medievale ed i «bassi sogni» del presente, sulla maestria di Dante nel rappresentare «chiare immagini visive» in quanto la sua è una letteratura della «visione» che sa includere immagini ed emozioni di terrore, stupore, incredulità, disagio, come appare chiaramente nel corso delle tre cantiche, sino alla visione beatifica del Paradiso.

Infine Tassoni sottolinea l'impossibilità moderna di attingere alla perfezione del maestro, in una tensione ch'egli appropriatamente definisce come «imitatio Dantis» (e che tanto l'Eliot dei *Four Quartets* quanto il Pound degli ultimi frammenti per il *Canto CXVII* testimoniano, seppur in diverso grado e misura). Vera ed attendibile chiave interpretativa, come correttamente Tassoni suggerisce al lettore ed al critico, è quella di «affidarsi a Dante per capire Dante»<sup>4</sup>.

Stephen Tapscott (M.I.T.) nel suo «*Another Way of Saying Whitman*»: *Dante, Influence, Iconicity* sottolinea l'importanza dell'esempio dantesco per lo sviluppo della poetica di William Carlos Williams<sup>5</sup>. Tapscott inizia focalizzando alcuni esempi significativi di traduzioni moderne della *Comedia*, in particolare i versi che ritraggono la folla degli ignavi sul London Bridge («The Burial of the Dead»). Ma Dante a sua volta si rifà al VI canto dell'*Eneide*, il cui autore a sua volta attinge all'XI canto dell'*Odissea*: in entrambi gli esempi classici si tratta della rituale 'nekya', la discesa dell'eroe nel mondo infero, ed il suo incontro con le «umbrae» dei morti.

Dopo un'opportuna e documentata carrellata sulle varie e diverse interpretazioni dantesche da parte di vari autori moderni (internazionale-cosmopolita secondo Eliot; medievallirica secondo Ezra Pound; come forza universale secondo W. B. Yeats; mediata da Aristotele secondo James Joyce; purgatoriale, estatica e visionaria secondo H. D.; modello linguistico e stilistico verso un linguaggio idiomatico per Gertrud Stein), Tapscott rivolge la sua attenzione a William Carlos Williams e al modo in cui il poeta di Rutherford interpreta Dante e fa propri alcuni aspetti dell'insegnamento di quest'ultimo al fine di sviluppare la propria poetica tesa al reperimento di un passato utilizzabile ai fini poetici («



Dante Gabriel Rossetti, *First Anniversary of the Death of Beatrice*, 1853, University of Oxford, Ashmolean Museum

original reading of «What the Thunder Said» in a close comparison and juxtaposition with Canto XV of *Purgatorio*, inasmuch as the final section of Eliot's poem resembles, according to the young American critic, the pilgrim's ascent to the *Purgatorio*. Particular attention is dedicated also to Canto XXVI of *Purgatorio*, and to the famous meeting between Dante, his Stilnovistic precursor Guido Guinizzelli, and the Provençal troubadour Arnaut Daniel: apropos of this meeting Woelfel suggests that the stress is not laid upon their sin (lust) but on their conversation with Dante on theories of poetics.

To return to *Purgatorio* XV, this canto is chosen as the emblem of the absence of the divinity (via Luke's Gospel, II: 41-49: the episode of Jesus' three days absence from his parents, adumbration of the three days of his crucifixion, journey to the underworld and resurrection). In its turn «What the Thunder Said» symbolizes and portrays the same theme (absence of the divine) through the chronic and dramatic lack of water as unforgettably echoed in the opening lines of the section.

Woelfel originally reinterprets and reconsiders the final lines of «What the Thunder Said» as an emblematic instance of Eliot's poetics, of his treatment of the problem of subjectivity, lack of revelation, compassion and sympathy (the three «Da>s»), and the redemptive limitations of poetry itself.

A final remark needs to be added: this Symposium has been evidence of the increasing interest and unending richness of Eliot's poetry and poetics, as witnessed also by two recent critical collections, both published in 2007: *The International Reception of T. S. Eliot* (Eds. E. Daurmer and S. Bagchee. London and New York: Continuum), and *T. S. Eliot and the Concept of Tradition* (Eds. G. Cianci and J. Harding. Cambridge: Cambridge University Press). In its turn also the Florentine Symposium will be followed and completed by the proceedings, which promise another interesting contribution in the field of Eliot studies.

usable past»), alla definizione di un sublime americano, ed allo sviluppo del proprio linguaggio (vernacolare ed idiomático, secondo il modello presentato nel *De Vulgari Eloquentia*). Testo emblematico, secondo Tapscott, è *Kora in Hell* (1920) che, assieme a *Spring and All* svela anche aspetti lirici. Per concludere (facendo ricorso al titolo) Tapscott ribadisce come sia stato Williams a riconoscere l'importanza dell'esempio dantesco per dare forma e sviluppo ad un linguaggio e ad una tradizione americani: sicché il Fiorentino è a buon diritto «icona» per il suo moderno epigono del New Jersey.

C. Bradshaw Woelfel (University of Notre Dame/Indiana) propone un'originale e solidamente documentata lettura di «What the Thunder Said» su un piano di serrata comparazione con il Canto XV del *Purgatorio* in quanto, secondo il giovane critico americano, la sezione eliotiana richiama il tema dell'ascesa del pellegrino al monte del *Purgatorio*. Particolare attenzione è dedicata anche al Canto XXVI (sempre del *Purgatorio*) ed al memorabile incontro tra Dante, il predecessore stilnovista Guido Guinizzelli, e il trovatore provenzale Arnaut Daniel. A proposito di questo incontro, Woelfel suggerisce che l'accento non è (né andrebbe) posto tanto sulla colpa di Daniel, bensì sullo scambio tra i tre poeti che verte appunto su argomenti di poetica.

Per tornare al Canto XV, esso viene scelto come esempio dell'assenza del divino attraverso la narrazione di Luca (II: 41-49) sull'allontanamento di Gesù adolescente dai propri genitori per tre giorni (figura dei tre giorni della sua passione, morte e resurrezione). A sua volta «What the Thunder Said» emblemizza e mette in scena il medesimo tema (assenza del divino) ma attraverso l'immagine della cronica mancanza di acqua nella memorabile «water dripping song» caratterizzata dalla ambigua evocazione semantica ed onomatopeica dell'elemento assente.

Woelfel reinterpreta e riconsidera originalmente gli ultimi versi di «What the Thunder Said» come esempio emblematico della poetica di Eliot e del trattamento che il poeta riserva al problema della soggettività, della mancanza di rivelazione, compassione e simpatia (i tre «Da» del Tuono) e dei limiti alla possibilità di redenzione da parte della poesia medesima.

Una considerazione conclusiva per evidenziare come questo Symposium sia stato testimonianza evidente dell'inesauribile interesse e della inesausta ricchezza della poesia e della poetica eliotiana, come abbastanza di recente è stato dimostrato anche da due notevoli raccolte di saggi critici, entrambe del 2007: *The International Reception of T. S. Eliot* (a cura di Elisabeth Daümer e Shyamal Bagchee, London and New York, Continuum), e *T. S. Eliot and the Concept of Tradition* (a cura di Giovanni Cianci e Jason Harding, Cambridge, Cambridge University Press). A sua volta anche questo Symposium fiorentino darà luogo ad una nuova pubblicazione che promette un ulteriore imprescindibile contributo nel campo degli studi eliotiani.

(Traduzione dell'autore)



Miniatura del canto XII del *Purgatorio* nella *Divina Commedia* appartenuta a Federigo di Montefeltro (1422-1482), duca di Urbino

## NOTE

[i] The Florentine Symposium has been (as far as we know) the only one Conference of international breadth on T. S. Eliot recently held in Italy, after *Re-Reading T. S. Eliot's Tradition and the Individual Talent* held at the University of Milan, May 2004.

[ii] Website <<http://www.fondazione-delbianco.org/>>

[iii] To be precise, Luigi Tassoni's essay was not delivered at the Symposium, but it is equally important and fully coherent with the theme of this issue.

[iv] This is an interpretative path which an Italian reader and scholar of Dante, Vittorio Cozzoli, has anticipated and pursued for some fifteen years in his several books on the Florentine poet (*La Guida delle Guide: Dante secondo Dante*, Trieste, Battello stampatore, 2007; *«Ubi Amor Ibi Oculos». L'Occhio di Pound; la Profezia della Poesia; gli Occhi di Beatrice*, Rimini, Raffaelli Editore, 2005; *Il Viaggio anagogico: Dante tra viaggio sciamanico e viaggio carismatico*, Trieste, Battello stampatore, 1997; *Dante Alighieri Vita Nuova*, Milano, Edis, 1995; *Il Dante anagogico. Dalla fenomenologia mistica alla poesia anagogica*, Chieti, Solfanelli, 1993).

[v] Tapscott's essay was delivered at the Symposium under the title here recorded, whereas in his version for «Semicerchio» he has renamed it as *Modernist Dantes*: we have decided to keep the original title in the *Premessa*, and to respect the author's choice of a new title for the published version of his essay.

<sup>1</sup> Per quanto ci consta, questo convegno fiorentino è stato l'unico consesso di vero respiro internazionale su T. S. Eliot organizzato nel nostro paese dopo quello milanese (Università di Milano) del maggio 2004: *Re-Reading T.S.Eliot's Tradition and the Individual Talent*.

<sup>2</sup> Website <<http://www.fondazione-delbianco.org/>>

<sup>3</sup> Per la precisione, l'intervento di Tassoni non venne presentato al Symposium ma non per questo è meno importante o meno pertinente nel contesto di questo numero di «Semicerchio».

<sup>4</sup> Una linea interpretativa, questa, che uno studioso italiano di Dante, Vittorio Cozzoli, ha anticipato e va perseguendo da quasi un quindicennio in vari suoi studi critici sul poeta fiorentino, dal più recente *La Guida delle Guide: Dante secondo Dante* (Trieste, Battello stampatore, 2007) ai precedenti *«Ubi Amor Ibi Oculos». L'Occhio di Pound; la Profezia della Poesia; gli Occhi di Beatrice* (Rimini, Raffaelli Editore, 2005); *Il Viaggio anagogico: Dante tra viaggio sciamanico e viaggio carismatico* (Trieste, Battello stampatore, 1997); *Dante Alighieri Vita Nuova* (Milano, Edis, 1995); e *Il Dante anagogico. Dalla fenomenologia mistica alla poesia anagogica* (Chieti, Solfanelli, 1993).

<sup>5</sup> Il saggio di Tapscott venne presentato al Symposium sotto il titolo qui citato, mentre nella sua versione per «Semicerchio» lo studioso lo ha intitolato *Modernist Dantes*. Si è deciso di mantenere il titolo originale nella *Premessa*, e di rispettare la scelta dell'autore di un nuovo titolo per la versione qui pubblicata del suo saggio.

# MODERNIST DANTES

by Stephen Tapscott



Héliog Dujardin imp. Ch. Wittman Paris  
*medieval London* from manuscript 16 F.  
II in the British Museum

*With thanks to Simone Giometti,  
Daniela Roselli, and Paolo Del Bianco*

Recent translators of Dante into English often perform an intriguing reversal, echoing in their new translations lines from *The Waste Land* that T. S. Eliot had borrowed from the *Commedia* (in an earlier translation). The Italian lines appear in Canto III of the *Inferno*, as Dante and Virgil stand near the River Styx. Having passed the inscribed gate to hell, Dante-the-pilgrim hears the clamor of the bolgia that lies before them; he faces a plain where the souls of the indifferent trail behind a wavering banner. These are the souls of the morally-neutral, those «who were never alive», and who survive in infinite deferral, «without infamy and without praise», wailing regret. The moment is powerful, sublime and poignant, yet also dangerous: Dante almost expresses compassion for the «retrograde and faithless crew». (Early in the narrative Dante is often tempted toward such sympathy. He ends Canto III in a swoon, and by *Inferno* XX Virgil has to scold him for expressing pity for the sinners they meet.) The souls in this vestibule of hell are beset by hornets and wasps in «a never-ending rout»: so vast a procession, Dante claims, «si lunga tratta / di gente, ch'io non avrei mai creduto / che morte tanta n'avesse disfatta» (*Inf.* III, 56-7). «I had not thought death had undone so many», Eliot writes, repeating the line in the English version from the Charles Eliot Norton prose-translation of 1891 (which he had read while a student at Harvard).

At this moment and in these lines, Dante-the-pilgrim abruptly recognizes the dimensions of the «universe of death» he has entered. The lines define a horizon of mortality, and their literary antecedents deepen that horizon.

Behind Dante's description looms the precedent of Virgil, whom Dante has met in Canto I and whose example – as poet and as representative of a new Roman Imperium – Dante clearly aims to emulate, even to complete. (Virgil first appears to Dante like «one who through long silence seemed hoarse», *Inf.* I, 48). In the *Aeneid*, Book VI, as Aeneas approaches hell, Virgil had briefly described the multitudes who wait for passage across the Styx («huc omnis turba ad ripas effusa ruebat», «Hither rushed all the throng, streaming to the banks», VI, 305) and then had famously compared them, in their multitudinousness, to falling leaves and gathering birds in the cold winds of autumn.<sup>1</sup> In the *Inferno*, that is, Dante summons the *literary* example of Virgil before he fully represents Virgil as a character in his poem; Dante's verbal memory of Virgil's text occurs at the moment the pilgrim recognizes the depth of mortal time, to acknowledge the dimensions of human suffering to which Virgil is introducing him. Dante summons the example of Virgil to elaborate Virgil's metaphor and to complete – or compete with – his predecessor. In his own metaphors of the crowd of the dead, Dante personalizes Virgil's famous metaphorical throngs of leaves and birds. Dante recognizes human individuals: husbands and wives, boys and unmarried young women, heroes and youths. The Virgilian metaphors that register the impersonal, organic multitudinousness of hell are made to seem, in Dante's handling, a crowd of suffering persons – individual sinners responsible for their condition. (And that horizon deepens again when we remember that Virgil in the *Aeneid* VI is adapting the model of the *Odyssey*, Book XI, in which Homer has Odysseus visit an antechamber of hell to converse with the souls of the dead.) The line of mortality deepens with the

layering of literary antecedents: to follow these guides is to encounter the dead, to address them, and to measure the experience in a new standard of time and by a new standard of judgment. And at the same time, Dante's treatment of the Virgilian model acknowledges that it can be difficult to address the influence of a valuable predecessor. In this first encounter with Virgil in the new poem, Dante claims the Roman poet as forebear, alludes to a famous moment in his work, and pointedly adjusts that antecedent to fit his own purposes. At such a moment of important transition, we need a guide, and we need to negotiate that guidance, adjusting the guide's example to our moment and to our needs.

Virgil adapts Homer; Dante adapts Virgil; the old translation renders lines from Dante which Eliot adapts. Contemporary readers recognize the lines from T. S. Eliot's appropriation of them in the «Unreal City» section of *The Waste Land*. In Eliot's poem, the lines make the crowding mass seem metaphorically «undone» by emotional sterility, the modern analogue to the medieval sin of anomie:

Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
Flowed up the hill and down King William Street,  
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours  
With a dead sound on the final stroke of nine.  
«There I saw one I knew, and stopped him, crying: Stetson!  
You who were with me in the ships at Mylae!  
That corpse you planted last year in your garden,  
Has it begun to sprout?[...]» (Eliot, TWL 61)

In Eliot's poem the citation from Dante suggests a parallel moment of collective suffering, also a moment in which a guide appears, albeit a problematic one (Stetson!). The crowd of the modern city crosses London Bridge, and the context makes them seem normatively suffering. Dante had employed the Virgilian reference to signal the location, in hell, of those who had never made difficult choices – the indifferent, the incontinent, and the passive. Eliot makes this ennui the earthly norm: «those who did not die» but who are living/dead all the same, like the corpse that sprouts in the garden.

New translators, then, adapt Eliot's use of Dante, through older translation. I'm intrigued by how often newer translations of sections of Dante's *Commedia* rely on this back-formation to *The Waste Land*: lines from the early-20<sup>th</sup> century poem, which Eliot had appropriated from Dante's original, are reclaimed in the newer translation. Thus

– from the Carlyle-Wickstead translation of 1932: «I should never have believed / death had undone so

many» (C-W, 30)

- from John Ciardi (1954/1996): «I had not thought death had undone so many» (Ciardi, 32)
- from Michael Palma (2007): «That death had undone so many, / I had not dreamed» (Palma, 28-9)
- from Robert Pinsky (1994): «a train / Of souls, so long that I would not have thought / Death had undone so many» (Pinsky, 27)
- and even on-line, in the colloquial Microsoft 'version': «who knew that death had undone so many?»

The effect is odd, as if the earlier poet were learning from – or influenced by – the later poet.<sup>2</sup> On its face, the paradox seems an instance of what Harold Bloom famously calls the ratio of «apophrades», or «the return of the dead»: that stage of influential internalization in which causality reverses, and the work of the earlier poet seems 'influenced' by the achievement of the chronologically later writer (Bloom, 159ff).<sup>3</sup> The repetition of the line, in new contexts, once again deepens the line of mortality; the citation registers not only the persistence of the living-dead, but also a recurrent pattern of 'guidance' and influence, as well. In the presence of the multitudinous historical dead, and in the presence of massive 'indifference' as a mode of suffering, a literary 'guide' or influence is needed, though his influence may be subject to revision or negotiation – as Dante's was at the start of the 20<sup>th</sup> century, in Anglo-American poetry.

I suspect that what's at stake in the retrieval of the Dante line in the newer translations has to do with an echo of the contentious literary appropriations of Dante early in the 20<sup>th</sup>-century, in which Dante functioned as literary 'guide' and antecedent in aesthetic and political terms (as Virgil had been, to Dante). It was a contest of variously-proposed Dantes, in which manifestoes about the advantages and disadvantages of certain stylistic choices carried arguments about historicity, time, and social formation, in American and in English conversations just after WW I.<sup>4</sup> I want to look at that moment when the experimental momentum of Anglo-American poetry was under negotiation, and before the impulse toward cultural or social or class solidarity which resulted from the Great Depression of the 1930s and WW II (when William Carlos Williams and Wallace Stevens, for instance, each stopped writing lyric poems for a long period of time). At that moment (between the publication of *The Waste Land* and the publication of Eliot's 1929 essay on Dante), the term 'Dante' becomes an iconic cultural referent, which Eliot and Ezra Pound and William Carlos Williams and others use to define their aesthetic positions. The Modern poets use Dante to contest rival theories of the Sublime – for Eliot a cosmopolitan, cohesive internationalism, for Pound a lucid medieval lyricism with political overtones, for Williams a nativist American Sublime – by claiming Dante as a part of a «usable past».

Our sense of the most influential Modernist image of

Dante tends to derive from Eliot's reading of Dante, which he developed throughout the 1920s – often in indirect dialogue with Pound – and articulated in his magisterial essay *Dante* in 1929 and later (in prose in *After Strange Gods*, 1934, and in verse in *Little Gidding*, 1942). (I suspect that the frequency with which the newer translators adapt the Dante-lines from Eliot measures, indirectly, the eventual dominance of Eliot's version of a Dante for modern use.) But other versions were certainly proposed. Pound defines his 'Dante' first in relation to literary values (comparisons with Cavalcanti's clarity and emotional accessibility) and later in relation to economic theories of monetary and verbal circulation.<sup>5</sup> Other iconic readings were circulating at the same time, as well. Yeats reads Dante as a universalizing force, «the imagination of Christendom». Joyce reads Dante through Aristotle, structurally, as Beckett will later, in his tripartite novels. Hilda Doolittle finds Dante's model of purgation and ecstatic vision useful as metaphors and models for her succinct and sequential poems from the 1930s onward; Gertrude Stein measures the power of the idiomatic and the vulgate through Dante's example, in *The Making of Americans* (1908). Several of these Modernist conceptualizations of Dante are inter-related, of course, as writers worked out their positions in conversation and in correspondence, defining their own ambitions – and their retrospective 'traditions' – in counter-relation to those of others: William Carlos Williams postulates an idiomatic poet 'Dante' in counter-relation to Eliot's more internationalist Dante, which itself was defined in relation to Pound's Dante,<sup>6</sup> the Rossetti-like craftsman-of-the-vernacular, who also influenced Joyce, and so on. I want to look especially at the uses of the icon 'Dante' that William Carlos Williams devises in *Kora in Hell* (1920) and in other texts of this period that clearly respond to the 'challenge' of Eliot, in his defense of the use of the «American idiom» and of the «American Sublime». In his vehement turning-from Eliot's culturally-definitive 'Dante', Williams describes issues of cultural authority and demotic language – specifically the relation of vernacular idioms to time, and implicitly the relations between the historical authority of democratic cultures and the pressures of historical change. These questions lead him to postulate a different cultural icon of Dante, one that ratifies his own ambitions. Clearly, Williams' responses to Eliot change, as well as his appropriations of Dante – not surprisingly, because Williams consistently defines his 'Dante' in symmetrical opposition to Eliot's and *his* changes.<sup>7</sup> For the purposes of this essay, I restrict attention to this formative period, just after *The Waste Land* and before Eliot's influential essay of 1929.

\*

In the prologue to his book of experimental prose *Kora in Hell* (1920), Williams quotes an affectionate, slightly patronizing letter that Hilda Doolittle, his college-friend and former fiancé, had sent him a few years earlier. In it, HD ad-

resses what she hears as «flippancy» in Williams' early poems, a derivative quality that stems ultimately, she claims, from an American sense of diffidence or of shame: «It is as if you were ashamed of your Spirit, ashamed of your inspiration! – as if you mocked at your own song. It's very well to mock at yourself – it is a spiritual sin to mock at your inspiration». HD hears in this rhetoric of bad faith a challenge to a concept of composition as sacralization: «I don't know what you think but I consider this business of writing a very sacred thing!» (WCW, *Imag.*, 12-3).

It's perhaps a measure of Williams' candor in his own text that he includes the letter, in effect adverting to its accuracy (at least, about his earlier poems). And it's perhaps also a measure of his residual flippancy that Williams deflects that criticism into a focus on HD's argument about the «sacred»: «Oh well all this might be very disquieting were it not that 'sacred' has lately been discovered to apply to a point of arrest where stabilization has gone past the time. There is nothing sacred about literature, it is damned from one end to the other. There is nothing in literature but change and change is mockery» (13). Questions about art's 'seriousness' and about the American Sublime are related to questions about cultural stasis, time, and artistic development.

Throughout the prose of *Kora in Hell*, Williams is obsessed with Eliot and the «conservatism» of his aesthetic; he postulates by contrast an American / Dantean tradition of democratic accessibility and linguistic adaptability. The argument seems complicated not least because of the psychodynamics of personal jealousy and a sense of displacement on Williams' part; those motivations are the dimensions that recent criticism has taken to describe the ways in which the Modernist 'sons' are completing for the patrimony of the 'father' Dante. There *is* an element of sibling rivalry in the way Williams triangulates his response to Eliot/Dante off his wounded feelings about his old friend Pound<sup>8</sup> – even though Williams claimed in later interviews that he had written all the sections of the mixed-media book *before* the publication of *Prufrock*.

When I was halfway through the «Prologue», *Prufrock* appeared. I had a violent feeling that Eliot had betrayed what I believed in. He was looking backward; I was looking forward. He was a conformist, with wit, learning which I did not possess. (WCW, *Imaginations*, 4)

Williams's response to the values that he thinks *The Waste Land* encouraged is famous, famously fierce, and largely unjust. Williams later claimed that the poem had been a «great catastrophe» for American letters; in effect it had blocked the momentum of an alternate, more generative future-oriented mode of American Modernism. The influence of Eliot's example deflected energy away from a new formal attention to the vernacular «line» and from «a drive that was gathering headway upon the theme of a re-discovery of a primary impetus, the elementary principle of

all art, in the local conditions». Such incipient American experimentalism, Williams recalls later, «staggered to a halt under the blast of Eliot's genius which gave the poem back to the academics» (WCW, *Auto*, 146). Other critics have fully discussed Williams' resistance to Eliot, to his poems, and to the effects of his reputation. I do think that Williams' dismay is overdetermined, stemming from several causes that get confounded.<sup>9</sup> Clearly, Williams distrusts the «conformism» (among other artists) and the academic codifications (among critics) that seem to be effects of Eliot's influence. Williams' personal disappointment and envy that Pound, his loyal university-friend, was advocating this patrician newcomer («EP is the best enemy United States verse has») gets tangled, I think, with envy about Eliot's developing reputation, and with an authentic resistance to the methods of the Eliot poem, its allusiveness and its elegant rhythms and its smoothly ironic surfaces (mediating Laforgue as well as Virgil and Dante and many others). The Eliot example seems dangerous to Williams because the broad textual sampling in *The Waste Land* seems to be enlisted in a cultural project of radical deracination and disengagement. Having cut himself off from the continuity and grounding of a native tradition, Williams argues, Eliot writes a broken lyric of complaint about that condition of alienation, mistaking his personal disenfranchisement as a 'universal' mode of experience in the culture. Against this projection, Williams offers a «rediscovery of a primary impetus, the elementary principle of all art, in local conditions». The key is place, the mediating connection between discourse and belonging, in a specific time and society.

Williams elaborates this argument by suggesting that despite Eliot's critical assertions of the poet's «impersonality», in practice Eliot as poet tends to generalize a personal or situational failure into a universal condition of impotence and sexual disappointment; Williams further associates that tendency with the Puritan history of America, suggesting that like the Puritans Eliot has «cut himself off from the fecundating female» of place (one of the recurrent themes of Williams' *In the American Grain*, 1923).

I felt he had rejected America and I refused to be rejected and so my reaction was violent. I realized the responsibility I must accept. I knew he would influence all subsequent American poets and take them out of my sphere. I had envisioned a new form of poetic composition, a form for the future. It was a shock to me that he was so successful my contemporaries flocked to him—away from what I wanted. It forced me to be successful.

Biographical critics have proposed several reasons for the vehemence of Williams' resistance to Eliot through the immediate post-War period, arguing that he's professionally disappointed; he's envious; his aesthetic and the momentum of his career are threatened; he's stuck in New Jersey, married with two young children; he's overworked

as a doctor making calls to impoverished homes and tubercular hospitals, getting paid occasionally in chickens rather than cash while his old university-friend Pound advocates the high elegant seriousness of an expatriate fellow American from St. Louis who writes in a quasi-British diction about the difficulties of life in the modern urban world. At first Williams does seem to be lashing out (the first book he publishes after the appearance of *The Waste Land* was, in 1921, a small-press book entitled *Sour Grapes*), but he soon tempers his argument.

The problem with the influential success of the Eliot model derives, Williams subsequently argues, from its reduced sense of the power of the idiomatic; the poem seems static, derivative. Despite *The Waste Land's* attention to dance-hall songs and to pub-gossip, Williams claims, its style is elegant but stultifyingly iambic, and the position of the central observer in the poem remains the Tiresian observer, distanced and abstracted, polysexual and voyeuristic. Eliot sees decline in the European social fabric (and will eventually advocate a pan-European Christianity as a solution to this cultural dilemma), and in this context Eliot will propose his 'Dante' as guide to restoration. Williams, by contrast, sees the need for a 'new world' aesthetic in the face of these changes, and he summons his Dante as guide to democratic reconstitution and as a formal solution to his immediate conundrum, the inability of the autonomous image to carry larger social argument.

At this point Williams is also realizing that in general terms he's painted himself into an aesthetic and formal corner in his own poems: having recognized the limits of the image as a 'pure' vehicle for carrying information, Williams is exploring new modes and structures for the American poem: by complicating the image itself (in the poems of *Spring and All*, 1920), by new strategies of objectivity («no ideas but in things»), by resequencing and collage of individual images and full sections of texts (leading to *Paterson*, 1946-58), by an attention to prose and to the continuities of history (through the narrative reconstructions of *In the American Grain*), and by a larger move from the visual image to an interest in spoken discourse. In poems from *Al Que Quiere!* (1917) onward, stressing the image had provided Williams liberation from other forms of poetic organization (quatrains, rhyme, metrical regularity). However, the disadvantages of the autonomous image were that it seemed unmoored, incapable of cultural argument, and a bit coy, paradoxically self-referential.

It's worth noting the dimension of the 'sacral' in Williams' collage-book *Kora*, because I think that the 'serious', even 'incarnational' elements of Williams' poems of this period tend to get overlooked. In the book's «Prologue», Williams enlists HD to make the direct case: that the process of «sacralization» tends to be a taboo subject for the American writer, because we're ashamed of our physicality and because our language doesn't support the high-minded effort. To write from the spirit is to engage a certain shame, through a paradox through which the writer comes to rec-

ognize the disproportionateness between American spiritual aspirations and the received standard American idiom. From this disconnection, familiar to the American literary tradition since Hawthorne, springs Williams' version of the American Sublime. Thus throughout *Kora in Hell*, in manifesto-prose and in interpolated experimental prose sections, in a form he claimed to be adapting from *La Vita Nuova*,<sup>10</sup> Williams builds a counter-Eliotic case in favor of structural experimentalism (countering what he sees as the domination of the «conservative» iambic line in Eliot's prosody), localism (answering what he sees as a desperately rootless cosmopolitanism at the heart of the Eliot program), and the vernacular American Sublime (retrospectively constructing a tradition to ratify his own ambitions). I think it's no coincidence that Williams retrieves a satiric image of Dante elsewhere in *Kora*, as well.<sup>11</sup> In this occasion the figure «Dante» has little to do with Dante Alighieri or with the historical Dante's work – or even with Williams' reading of Dante, which doesn't until this point seem to have been particularly consistent or systematic. «Dante» here is a unit or marker of cultural signification, an icon of projected values. Williams' allusions to Dante and to the possibility that allegory might work in a new way in a landscape without a long history of cultural markers, link with the HD-argument about shame, connecting a new form of the vernacular with a pursuit of the «sacred», with an attitude toward time, and with a certain democratic cultural authority. Williams postulates a vernacular Dante to ratify an alternate, more democratic nativist-American Modernist tradition, leading eventually to his concept of the American Sublime: he needs a model predecessor to ground a tradition that can bridge the pressures between change and stasis, personalism and impersonality, traditional aesthetic written forms and future-oriented oral democracy. «There is nothing in literature but change».

For democracies have a special relation to time: the absence of transhistorical continuities that structure other cultures (class, privilege, inherited wealth, ur-myths of origin, material placements like buildings and sacred sites) makes the social and aesthetic forms of a democracy especially sensitive to the vicissitudes of change in time. The arts in a democracy – especially in an electoral republic – need to replace the vertical sense of stability and continuity with a horizontal sense of time as development, momentum, even progress. The verbal arts, especially, must accommodate to this tension between transcendent truth and sequential history, if only because the connotations of diction change as the community of language-users changes. Following this pattern in the work of historians and artists from pre-historicist social theoreticians of Athens, through Machiavelli and Hobbes, and into writers of the modern era, J. G. A. Pocock concludes that in the verbal forms of the histories of democratic societies

time so conceived differs from the time of the physicist or metaphysician in being filled with – indeed, comprised of –

a rich texture of the acts, words, and thoughts of personal beings; and in stating the continuities and recurrences and occurrences of which it consisted, theorists encountered problems which compelled them to recast their thoughts in terms of process, change, and discontinuity (Pocock, 157).

Pocock presents the conundrum as an energy-source that can generate positive, adaptive results: a more fluid definition of «history», more open-ended structures for art. We don't need to look farther than Tocqueville, or Henry James' famous account of Hawthorne's depleted America, for the complementary case: that poetry suffers in America *because* language in such a culture tends to love evolution, adaptation, slang, and synthetic abstraction, as means to counteract – in Tocqueville's distinction – democracy's confusion of the «Real» with the «Ideal». Part of the paradox of Williams' account of Dante in these terms is, of course, that Williams is also sympathetic to the Tocqueville/James argument about the counterpressure on concepts of time and of measurement and of abstraction in democratic forms. This dual sympathy accounts for much of the power of Williams' socially-analytic lyrics from the 1920s, like *To Elsie* (WCW, CP, 217). That poem begins «The pure products of America / go crazy» and ends by asserting American solitude and cultural instability, the problem of time and timing, as both problem and energy-source:

It is only in isolate flecks that  
something  
is given off

No one  
to witness and adjust  
No one to drive the car

Pocock's reading of the relation of the stability of democratic forms to the nature of time within the received standard discourse of a culture does highlight, in fact, the «personal» or subjective dimension of that discourse. In some sense it seems also to explain a relation – one that Williams assumes but doesn't explain – between such horizontal «democratic» discourses of time and traditional Romantic forms. Pocock's theory aligns the sense of subjective time with the compensatory energies of «democracy» and sets them pointedly in opposition to those very aesthetic characteristics that Eliot mistrusted: individualism, subjective sensation, spontaneity, deliberate «primitivism», an apparent lack of discipline and of subordination. These are (not coincidentally) the aesthetic qualities that Williams actively advocates: he finds them necessary antidotes to those characteristics of modern life that even Eliot, following Irving Babbitt, had identified as sources of excess and of suffering in modern life.

\*

Williams' attention to questions about the relation of historical change and the stability of the lyric recall several of Dante's own early projects on the uses of vernacular languages for high art and its public ambitions. Early in his exile Dante had addressed several of those themes, in the *De Vulgari Eloquentia* (1304-6), composed in Latin prose during Dante's exile in Bologna and delivered as public lectures. His concern in the *Eloquentia* is to consider the status of the vernacular as a vehicle for poetry. For Dante, the vernacular offers the advantages of familiarity, immediacy, and emotional resonance: it is that mode «which we acquire without any rule, imitating our nurses» (Dante, *Eloq.* I, 1).<sup>12</sup> (American poetry comes «out of the mouths of Polish mothers», according to Williams.) Despite these advantages, however, the vernacular as a literary vehicle involves a problem: the perplexing realization that languages, like cultures, decay and die.

The more recognizable and powerfully familiar a contemporary idiom, the more it risks change and historical estrangement. In this sense, Dante is testing what might result from the change from Latin to Tuscan-based Italian. The problem for Dante, which Williams recognizes, is whether poems can aspire to transcendent truth, linking human aspirations with divine knowledge, while using a linguistic form that is itself hostage to human time and change. If humans individuals are subject to debasing emotions, Dante wonders, how does the possibility of personal «nobility» relate to the structures of the language we use, and to the concepts of «virtue» embedded in our idioms and in our concepts of nobility? The Biblical story of the Tower of Babel seems to Dante a warning not only about the limits of human aspiration, but also – because it addresses the question of linguistic dispersal – about the connections among linguistic decadence, change, and civil disorder. To write in a vernacular language, then, is to make a gesture toward an intervention in civil affairs, but at a cost: its idiom joins the artwork to the vagaries of human time and historical sequence. Only personal «nobility» (the shameless seriousness that HD advocates as essential to Williams' enterprise as an American writer) can counteract this tendency in the influence of the vernacular.

It helps, I think, to recognize the Dantean etymology of this resistance in Williams' work, in order to frame his account of the power of the «vernacular». Where Eliot summons the power of cultural continuity in the reception of Dante's epic, Williams stresses the argument relating to the power of the vernacular as the proper medium of the lyric («We must make anew, of old particulars»)<sup>13</sup> Where Eliot needs the authority of Dante to counter cultural forces of exile and diffraction, Williams asserts the vernacular's effects on place and emplacement («It is in the wide range of the local only that the general can be tested for its unique quality, its universality»). Where Eliot emphasizes «impersonality», Williams stresses (or has HD teach him) that the local idiom is also a measure of personal character and ratio («It is the poet who lives locally, and whose senses are

applied no way else than locally to particulars, who is the agent and the maker of all culture», WCW, *America*, 101ff).

I praise those who have the wit and courage, and the conventionality to go direct toward their vision of perfection in an objective world where the signposts are clearly marked, viz., to London. But confine them in hell for their parietic assumption that there is no alternative but their own groove (WCW, *Imagin*, 23)<sup>14</sup>.

In an essay of 1917, Williams summarizes his interconnected argument involving these questions of historicity, change and cultural specificity, influence, freedom, and tradition: «To live,» he claims, «our poetry must send roots into the past. To live freely, it – as we – must live free of time. To be free of time it must live for all time, past and future. It must have the common interlocking quality that establishes it in its environment. It must live or be capable of living from the beginning to the end» (WCW, *America*, 101).

There is no art of poetry save by grace of other poetry. So Dante to me can only be another way of saying Whitman. Yet without a Whitman there can of course be no Dante. Further than that: there is no way to talk of Whitman but in terms of by own generation – if haply such a thing may be. (102)

«Another way of saying Whitman»: the association is surprising but plausible, having to do both with the the two forefathers' assertion of the eloquent power of the vernacular, and with issues of freedom and the American Sublime on Williams' own vernacular and formal terms, «to write the culture into history». Later Williams will come to closer terms with Eliot: his insistence on «no ideas but in things» has much to do with Eliot's «objective correlative»; his lyrical-epic *Paterson* talks back to the meditations on place throughout Eliot's *Four Quartets*; the variable metrical experiments of his «triadic line» attempt to domesticate Dante's *terza rima* as filtered through personal memory, much as Williams recognized Eliot's final poems did. For Williams just after WWI, however, his differences with Eliot and with Eliot's cosmopolitan, pan-European Dante matter more than the possible convergences.

In the 1917 essay Williams is venting his dismay; in the novel forms of *Kora in Hell* (1920) he's articulating a theory of response to the challenge of the Eliot aesthetic, with its Dantean genealogy; by the time of *Spring and All* (1923 – the same year he begins *In the American Grain*) Williams is writing the poems and the experimental prose that embody this «new world» aesthetic of change, vernacular freedom, «dignity», and emergence from «hell». In each stage of this individuation, he claims Dante as predecessor. Let me close, then, simply by citing a poem from *Spring and All* in which Williams lays out, in a landscape poem, an *ars poetica* that speaks back to what he

sees as the dessication and despair of the Eliot model. I hope our discussion about the contested theories of Dante, time, and the forms of the vernacular helps to contextualize this apparently-simple poem. I hear in its approach along the road to the «contagious» hospital a metaphorical journey through a kind of contemporary ‘hell’. What interests the observer in the poem is that the infernal condition here changes, so that the timing of the observation constitutes both the material observation of the poem and its form. In the poem *Spring and All*, this ‘hell’ of un-form begins in a welter of qualities, without definitive categories (the «reddish / purplish, forked, upstanding, twiggy / stuff»). With the arrival of spring, however, some vital thing begins to «grip down», and the exigent form – of the plant, of the poem – ‘tightens’ into clusters (quatrains, root-ness) that approximate traditional formulations, in local conditions. I read this poem, the title poem of the volume *Spring and All*, as recalling – repeating – the journey of Kora<sup>15</sup>, Persephone’s daughter, out of hell, largely as a response to what Williams saw as the despair and stasis of Eliot’s cultural vision, and as a Virgilian task to step out of hell, like Dante with Virgil, into a «new world». This emergence is characterized by novelty and freshness and vulnerability and dignity – a surprising term to use in relation to Williams – through the power of revived tradition. It both describes and enacts the growth of Whitman’s «leaves of grass» in an infernal urban wasted-land.

*Spring and All*

By the road to the contagious hospital  
under the surge of the blue

mottled clouds driven from the  
northeast – a cold wind. Beyond, the  
waste of broad, muddy fields  
brown with dried weeds, standing and fallen

patches of standing water  
the scattering of tall trees

All along the road the reddish  
purplish, forked, upstanding, twiggy  
stuff of bushes and small trees  
with dead, brown leaves under them  
leafless vines –

Lifeless in appearance, sluggish  
dazed spring approaches –

They enter the new world naked,  
cold, uncertain of all  
save that they enter. All about them  
the cold, familiar wind –

Now the grass, tomorrow  
the stiff curl of wildcarrot leaf  
One by one objects are defined –  
It quickens: clarity, outline of leaf

But now the stark dignity of  
entrance – Still, the profound change  
has come upon them: rooted they  
grip down and begin to awaken  
(WCW, *CP*, 183)

## NOTE

1

quam multa in siluis autumni frigore primo  
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto  
quam multae glomerantur aues, ubi frigidus annus  
trans pontum fugat et terris immittit apricis.  
stabant orantes primi transmittere cursum  
tendebantque manus ripae ulterioris amore.

thick as the leaves of the forest that at autumn’s  
first frost drop and fall, and thick as the birds that  
from the seething deep flock shoreward,  
when the chill of the year drives them overseas  
and sends them into sunny lands.  
They stood, pleading to be the first ferried  
across, and stretched out hands in  
yearning for the farther shore.  
(Virgil/Fairclough, I, 23)

<sup>2</sup> Some recent influential translators seem to have moved away from the influence of the Eliot model, translating Dante’s «disfatta» as «unmade» – making the perception less psychological and more material. Thus Allen Mandelbaum (1980): «I should never have believed / that death could have unmade so many souls»; also Robin Hitchcock (2006): «I could never have believed / that death had unmade so many».

<sup>3</sup> If, indeed, ‘influence’ is what’s at stake here – or if translators can be said to be «influenced» by the reception of a later poem into the tradition. This shifting of the paradigm would, in fact, seem to echo Eliot’s sense of the fluctuating adjustments that a tradition makes in response to individual talents. I’m inclined to think of the effect as an instance of what Loy Martin famously spelled out as a dynamic of less aggressive encounter, looking toward resolution in dynamics of «sanction» and «resonance». (Martin, 655ff)

<sup>4</sup> This process repeats a pattern of tendentious appropriation that Seamus Heaney sees frequently occurring in relation to cross-culturally influential poets. Heaney observes how W. B. Yeats’ tor-

mented, self-reflexive image of Dante, in poems like *Ego Dominus Tuus*, reflects Yeats' sense of his self-as-poet, or a certain mode of 'himself' in relation to his visionary system. Heaney generalizes: «When poets turn to the great masters of the past, they turn to an image of their own creation, one which is likely to be a reflection of their own imaginative needs, their own artistic inclinations and procedures» (Heaney, 239). The example of Heaney's reading of the figure is enriched, further, by Heaney's own use of the mortality-and-guide configuration in his own long poem *Station Island* (1984), by that poem's metaphors of pilgrimage and its addresses to «Sweeney Astray» and to dead heroes of the Irish struggles, and by its summoning of James Joyce as a fierce Virgilian guide. For a useful anthology of 20th century poets' prose encounters with Dante, see *The Poets' Dante*, ed. Hawkins and Jacoff.

<sup>5</sup> 'Pound's literary values': see *Make It New*, 203-5. Pound's 'circulating values' (like publishing and edition): Pound used the *Inferno* as an analogue for depictions of 'infernal' conditions, in his correspondence, in his studies of Cavalcanti, and in his 'Hell' cantos (#14 and 15, 1930), with their scatological exorcisms of bad editors and publishers. See also Stephen Sicari's *Pound's Epic Ambition: Dante and the Modern World*, an eloquent guide to Pound's use of both Virgil and Dante (from the *Convivio* and the *Eloquentia* through the *Commedia*). Sicari makes a convincing case that Pound is performing an Oedipal «completion» of Dante's hell-vision in those cantos, by making his own modern economic hell seem comic or parodic. On particular terms, see also Reed Way Dasenbock's succinct essay *Why the 'Commedia' is Not the Model for 'The Cantos' and What Is*. See also, in this context, Matthew Hofer's discussion of these sections, 470ff.

<sup>6</sup> Other critics have amply documented the influence of Dante and his structures on Pound's work, from his early interest in aural structures of *canzone* through the largest organizational structures of Pound's. For our purposes, I think it's useful to note that although Williams' reformulation of Dante and his utility, in this period, happens to converge with Pound's, even at this point small differences anticipate future divergences. Pound for his part often factors apart questions of lyric form and commitment-to-the-vernacular that Williams combines in his reading of Dante; Pound seems to ascribe to Guido Cavalcanti some of the values that Williams ascribes to Pound and to Pound's 'Dante', while acknowledging Pound as the origin of his ideas. Pound finds Cavalcanti «much more 'modern' than his young friend Dante», for instance, in *Make It New*, but credits both Provençal-influenced poets with the achievement of the «mediaeval clean line», a formal commitment with a political and moral dimension, in «the dogma that there is some proportion between the fine thing held in the mind, and the interior thing ready for instant consumption» (*Make It New*, 203-5). That elegant formulation points Pound, paradoxically, toward wild invective in its application. Pound's most 'Dantesque' poems, Canto 14 and 15 (1930), claim Dante's *Inferno* as their model in their journey-structure and in their aggrieved, vengeful representations of «monopolists, obstructers of knowledge / obstructers of distribution».

<sup>7</sup> Eliot's reading of Dante changes, over time, accompanying the shift in his poems from the fractured Symbolist whispers and disorientations of *The Waste Land* – where Dante and Virgil and Tiresias serve as guides through an inferno – to the more serene philosophical meditations of *Little Gidding*, where *The Paradiso* serves as model and behind which Dante hovers. In this sense, Eliot

moves through *The Waste Land* through visions influenced by the *Inferno* toward a 'purgatorial' sense of progressive dismantling: the poem ends with Arnaud Daniel (*Purg.*, XXVI, 145-48) returning into the flame that purifies, in lines that transpose Dante's Tuscan-Italian with Daniel's troubadour Provençal.

<sup>8</sup> Louis Simpson graphs Williams' evolving theoretical positions against some of his personal antagonisms, in a three-part 'biography' of Williams, Pound, and Eliot; my assumptions about the psychology of competition here clearly derives from his work in *Three on the Tower*, part 3, 253ff.

<sup>9</sup> I hear personal grievance as well as aesthetic and professional disagreement in his railing at Eliot's success, and after all this account derives from Williams' *Autobiography* (1948), several decades later. In fact, I don't see evidence of such dismay in the correspondence around the time of the publication *The Waste Land*; I suspect that some of the anxiety expressed in the *Autobiography* is cumulative grievance.

<sup>10</sup> See the Williams-Pound *Correspondence*, 153ff.

<sup>11</sup> «...Imagine a meeting of the [poets of the] nations – ...when they meet Paris will be more than slightly abashed to find parodies of the middle ages, Dante and the *Langue d'oc* foisted upon it as the best in United States poetry...» (WCW, «Prologue», 26).

<sup>12</sup> See also Barbara Reynolds, *Dante*, ch. 5.

<sup>13</sup> Pound alludes to this issue of democratic accessibility when in 1934 he praises the «intrinsic» worth of Lawrence Binyon's elegant translation of the *Inferno*: «We owe Binyon a great debt for having shown (let us hope once and for all) how little Dante needs NOTES. The general reader has been hypnotized for centuries by the critical apparatus on the *Commedia*.... the essential fact [is], it is really THERE ON THE PAGE». (Pound, *Hell*, 390)

<sup>14</sup> Pound reacted fiercely to this accusation, that he has become so internationalist as to be blind to American possibilities, being in effect «two places at once». That claim is «bilge», Pound tells Williams, «just sloppy bilge». In a letter to Williams («My dear old Hugger-scrunch») of September 11, 1920, Pound responds systematically to the claims Williams makes about Pound's positions, throughout the «Prologue» to *Kora in Hell*, including the admittedly unfair suggestion that Pound is not «providing the mechanical means» by attending to experimental structures in poems. Pound responds defensively, reminding Williams he is working «scrap for the mot juste, for clear honest statement in verse», and that his attentions to Eliot and a transAtlantic mode of Modernism hardly constitute an affirmation of «Eng. punk», or of «the dry dung of the Georgians, or the wet dung of the London Mercury». Throughout the letter he rehearses many of his own attitudes of the period, including a «racial» theory of American identity, from which identity he excludes the part-Hispanic part-English Williams («you can idealize the place (...) but you haven't a drop of the cursed blood in you»). Pound then shifts the metaphor from one of a racial defect one of an American «virus»: «you don't have to fight the disease day and night; // you never have had to. Eliot has it perhaps worse than I do – poor devil». «I really can't to the whole show», he concludes. «Beside[s,] I am not supposed to run the American end» (*Correspondence*, 36-40).

<sup>15</sup> Williams credited Pound with the title and concept of *Kora*. See the «Prologue» to the City Lights edition of the book, *Imaginations*, 5.

## Bibliografia

- Alighieri, Dante. *De Vulgari Eloquentia*, trans. Stephen Botterill, Cambridge: Cambridge U Press, 1996.
- , *'The Divine Comedy': The Calycul-Wickstead Translation*, N.Y.: Random House, 1932.
- , *The Divine Comedy*, trans. John Ciardi, N.Y.: Modern Library/New American Library, 1996/2003.
- , *The Divine Comedy*, trans. Robin Kirkpatrick, NY: Penguin, 2006.
- , *The Divine Comedy*, trans. Allen Mandelbaum, Berkeley: California, 1980.
- , *Inferno*, trans. D. Goedels, Microsoft: 2006.
- , *Inferno*, trans. Charles Eliot Norton, State College: Penn. State U, reissue 1891/1985.
- , *Inferno*, trans. Michael Palma, N.Y.: Norton, 2007.
- , *Inferno*, trans. Robert Pinsky, N.Y.: Farrar, Straus, Giroux, 1994.
- Auerbach, Eric, *Dante: Poet of the Secular World*, trans. Ralph Mannheim, Chicago: Chicago, 1961 (1929).
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, London: Oxford, 1973.
- Dasenbock, Reed Way, *Why the 'Commedia' is Not the Model for 'The Cantos' and What Is*, in *Ezra Pound's 'Cantos': A Casebook*, Oxford: Oxford Univ. Pr., 2006, 81-93.
- Eliot, T[homas] S[tearns], *Collected Poems, 1909-1962*, N.Y.: Harcourt, Brace, and World, 1963.
- Hofer, Matthew, *Modernist Polemic: Ezra Pound v. 'the perverters of language'*, «Modernism/modernity», Vol. 9, no. 3, Sept. 2002, 463-89.
- Martin, Loy, *Literary Invention: The Illusion of the Individual Talent*, «Critical Inquiry», Vol. 6, No. 4 (Summer, 1980), 649-6.
- Heaney, Seamus. *Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet*, in *The Poets' Dante*, ed. Peter S. Hawkins and Rachel Jacoff, N.Y.: Farrar, Straus, Giroux, 2002, 239-59.
- Pocock, J[ohn] G[reville] A[rcher], *Time, History, and Technology in the Thought of Thomas Hobbes*, in *Politics, Language, and Time*, N.Y.: Atheneum, 1971, 157ff.
- Pound, Ezra, *The Cantos of Ezra Pound*, N.Y.: New Directions, 1995.
- , *Hell*, «The Criterion», XII, 1934, 382-96.
- , *Cavalcanti*, ed. David Anderson, Princeton: Princeton U Press, 1983, including sections from *Make It New* (1934).
- Reeves, Gareth, *'The Waste Land' and the 'Aeneid'*, «The Modern Language Review», Vol. 82, No. 3 (Jul., 1987), 555-72.
- Reynolds, Barbara, *Dante: The Poet, The Political Thinker, the Man*, London: Shoemaker, Hoard, 2007.
- Sicari, Stephen, *Pound's Epic Ambition: Dante and the Modern World*, Albany: SUNY Pr., 1991.
- Simpson, Louis, *Three on the Tower*, N.Y.: Morrow, 1975.
- Virgil, [Publius Vergilius Maro], *Aeneid*, with prose translation by H. R. Fairclough, N.Y.: Loeb, 1916, 2 vols.
- Williams, William Carlos, *America, Whitman, and the Art of Poetry*, «The Poetry Journal», VIII, vol. 1, 1917, 27-36; reprinted in «The William Carlos Williams Review», XIII, vol. 1, 1987, 1-4.
- , *Autobiography*, N.Y.: New Directions, 1948.
- , *Collected Poems*, ed. A. Walton Litz and Christopher MacGowan, N.Y.: New Directions, vol. I, 1991.
- , *I Wanted to Write a Poem*, ed. Edith Heal, N.Y.: New Directions, 1967.
- , *Review [of Pound's Eleven New Cantos]*, «New Democracy», 3 Feb. 1935, 10-1.
- and Ezra Pound, *Selected Letters*, N.Y.: New Directions, 1996.



Neil John Pittaway, *Unreal City*, pen and ink (*London in Poetry and prose*, edited by Anna Adams, Drawings by Neil Pittaway, Enitharmon, London 2003)



Dante Gabriel Rossetti, *Salutatio Beatricis*, 1859, Ottawa, National Gallery of Canada

# THE WASTE LAND AND DANTE'S POETICS OF REVELATION

by C. Bradshaw Woelfel



Dante and Gabriel Rossetti, *Paolo and Francesca*,  
1855, London, Tate Gallery

Source-hunting scholarship can be a fruitful approach to the work of T. S. Eliot but, by turns, a rather facile one. Its usefulness was best summed up by the poet himself, decades after the publication of the (in)famous notes to *The Waste Land* that have sent generations of critics back to the library: it is «a waste of time, unless [...] secondary to ‘understanding’» (Gordon 485). With that caveat firmly in mind, I wish to offer a closer examination of the connection between Part V of *The Waste Land* and what is already a known source, Dante's *Purgatorio*. To admit straightaway – my goal in part is to argue that a particular passage of Dante's *Purgatorio*, a series of visions encountered by Dante-pilgrim in *Purgatorio* XV, is a source for a particular section of Part V of *The Waste Land*, that which begins with the reference to the journey to Emmaus and ends with the list of «Unreal» cities (lines 359-376). Whether one subscribes to *Purgatorio* XV as a direct source or not, it serves as a useful piece of a more general discussion of Purgatorial parallels building throughout Part V – most notably the appearance of Statius and the repeated expression of thirst or desire for water – that solidify the impression that the closing section of *The Waste Land* consciously mimics (or perhaps, mimes) Dante's ascent through Purgatory. In light of what Eliot says about Dante in his critical prose, the textual echoes as a whole suggest a kind of recurring pattern in Part V that can serve as an interpretive key for understanding the poem and its self-conscious representation of Eliot's poetics.

The endpoint of this discussion is a re-examination of Eliot's direct quotation from the Dante/Arnaut Daniel exchange of *Purgatorio* XXVI in the closing montage of fragmented references that finishes *The Waste Land*. The reference to Daniel's disappearance back into the refining

fire has previously somewhat speciously been interpreted as a condemnation of the modern decay of love into lust. A closer look at the Dantean source suggests it ought to be understood much differently. In the section of *Purgatorio* XXVI from which the line is excerpted, Dante is indeed interacting with two lustful penitents. Those two penitents, though, do not only coincidentally happen to be the poets Guido Guinizelli and Arnaut Daniel – the encounter is substantially concerned not with lust, but with capping long discussion of poetics that makes up one of the dominant threads of the entire canticle. If we understand the larger poetic context of Daniel and Dante's interaction, we can more clearly understand how Eliot uses the quotation to serve as an end-comment for what *The Waste Land* says about the relationship between revelation and poetics in modernity. As he does throughout Part V, Eliot invokes Dante in an almost masochistic fashion, using the expectation of Dante's successful poetic and spiritual progress as an idealized backdrop against which his preoccupations with the modern problem of subjectivity and its troubling consequences are unmistakably illuminated: the practical inefficacy of revelatory experience, the absence of compassion or sympathy, the subjective privacy of the act of interpretation, and, most importantly for Eliot, the radical inability of the poet to construct a redemptive vision of society.

\*

In her critical biography of Eliot, Lyndall Gordon relates a well-known and rather charming anecdote that, from his early twenties, Eliot would carry a pocket Italian edition of Dante with him everywhere (a *Dantito*), memorizing long passages as he lay in bed or rode on trains (85).

The influence of Dante on Eliot's formative years marks the early hints of a shadow that would not fully emerge until the mid 1920's: Eliot came to understand the task of the poet in relationship to the model that he found in Dante, and he tracked the breakdown of modern society according to its dis-integration from a unity that he projected into the 13<sup>th</sup> century. The most important source for understanding Eliot's view of Dante and Dante's poetics is not the 1920 or 1929 eponymous essays, but the series of lectures on metaphysical poetry collected in the volume *The Varieties of Metaphysical Poetry*.<sup>1</sup> In these essays Eliot traces what he calls the «dissociation of sensibility» or, elsewhere, the «disintegration of the intellect», a gradual breakdown of the possibility of a totalizing schema for human experience as it is evidenced in three moments of poetry, the 13<sup>th</sup>, 17<sup>th</sup>, and 19<sup>th</sup> centuries (227).<sup>2</sup> The breakdown implies a conception of poetry and the task of the poet that can be closely allied with that laid out in *Tradition and the Individual Talent*: «The task of the poet is to create art that serves as a source of shared meaning for their contemporaneous society, the greatest art being most comprehensive» (*Sacred Wood* 54-5).<sup>3</sup> Dante is the perfection of the model; he takes the greatest possible range of human experience and integrates it into a coherent schema that gives meaning and value to the greatest possible range of human thought and emotion (for his particular historical moment) (*Varieties...* 55-6, 222-4).

In *The Varieties of Metaphysical Poetry* Eliot explains how Dante's «perfection» is the result of a consensus of meaning unique to the 13<sup>th</sup> century intellectual community, and the product of a pre-Cartesian conception of revelation. The real success of the *Commedia* is that it presents, synthesized and ordered, such a tremendous range of potentially dissonant (even contradictory) thought and emotion in a unified system. This is possible because both thought and emotion had been synthesized by long-developing traditions of philosophy and poetry (respectively), traditions that at Dante's moment were in harmony (220-3). This synthetic whole was the product of a pre-Cartesian belief in the efficacy of revelation: the assumption that human consciousness was capable of perceiving objective reality and, subsequently, capable of interpreting thought and emotion according to a unifying, objective system of meaning. As is reflected everywhere in the *Commedia*, this appeal to a single and unifying interpretation of human experience depends on an appeal to revelation that is its foundation. Revelation for Dante is access to an objective truth that reveals the essential oneness of what is perceived and experienced as multiple; free of Cartesian doubt, Dante holds that it is directly accessible by, and verifiable within, the human consciousness – it serves as a kind of base interpretive compulsion that guides all human emotion and reason. It is this appeal that allows the construction of a coherent and universal system of meaning for all thought and emotion within Dante's poem, one that

the reader is intended to assent to despite (or, perhaps, because of) their lived experience as subjective individuals, their subjective interpretations of his poem, and the innately imperfect relationship between signs (especially language) and meaning (207-28).<sup>4</sup>

For Eliot, the modern crisis of meaning exists because people (over a long course of time) became increasingly aware of the fact that their thoughts, emotions, and interpretations of experience cannot be verified beyond their particular subjective selves. Once subjectivity imposes a filter between human consciousness and the perception of any objective reality, it becomes fundamentally impossible for the claim to «revelation» to serve as the basis for a unifying system of meaning. Any attempt to transcend subjectivity and perceive a potentially unifying objective reality can only be made by a feat of circular logic, a leap to the outside that is ultimately unverifiable (Habib 109-113). This means that even if transcendent religious experience is still possible, it is impossible to be conscious of it, to apply the experience to human thought or emotion (individual or collective), in any way that does not fundamentally undermine its claim to transcendence. Eliot calls this realization «a true Copernican revolution» in thought, one that leads to the modern crisis of meaning<sup>5</sup>: «Individuals become increasingly aware that there is no way to verify the validity of their own interpretations of experiences, thoughts, or emotions through an objective source» (*Varieties...* 80, 222).<sup>6</sup> Over time, they push against the formerly accepted consensus of meaning until it falls apart, leaving the impression of a former sense of shared meaning that has been irrevocably shattered (*Varieties...* 207-28). In this context, shared experience itself becomes seen as nightmarish – against the appearance that one single experience has been shared in time and space by a pair or group of individuals comes an awareness that the meaning of that experience and its attendant feelings can only be individual, subjective, and multiple.<sup>7</sup> Indeed, there is not even any way to verify that the experience has happened at all, or that the people who shared it are real. Unable to expand to any transcendent level of significance, human action becomes seen as wasteful.

\*

As in *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, the earlier sections of *The Waste Land* reference the hellish world of *Inferno*, symbolic of the problem of the modern isolated and subjective experience of life, and its consequences for human interrelations.<sup>8</sup> However, as we approach the potential moment of revelation in «What the Thunder Said», Eliot's referential world begins to shift from *Inferno* to the *Purgatorio*. This appropriately mirrors Dante's own shift in the *Commedia*, as *Purgatorio* is the canticle that is most self-consciously concerned with the task of representing objective truth in poetry or art.<sup>9</sup> However, as the referential

world shifts, Eliot's usage of Dante becomes increasingly problematic and ironic. In Part V of *The Waste Land* key moments of progress, revelation, and transcendence in *Purgatorio* and *Paradiso* are invoked in order to serve as models or contrasts against which the progress of *The Waste Land* is more noticeably unfulfilled, incomplete, and unsatisfactory.

The presence of a purgatorial backdrop for Part V of *The Waste Land* is, I wish to argue, developed in part through Eliot's evocation of a series of visions encountered by Dante-pilgrim on the mountain as the poem builds toward its climax. The relevant passage from «What the Thunder Said» reads as follows:

But here there is no water.

Who is the third who walks always beside you?  
When I count, there are only you and I together 360  
But when I look ahead up the white road  
There is always another one walking beside you  
Gliding wrapt in a brown mantle, hooded  
I do not know whether a man or a woman  
– But who is that on the other side of you? 365

What is that sound high in the air  
Murmur of maternal lamentation  
Who are those hooded hordes swarming  
Over endless plains, stumbling in cracked earth  
Ringed by the flat horizon only 370  
What is the city over the mountains  
Cracks and reforms and bursts in the violet air  
Falling towers  
Jerusalem Athens Alexandria  
Vienna London 375  
Unreal

Eliot's notes attribute the section to three sources: Luke Chapter 24's journey to Emmaus, the story of Shackleton's Antarctic expedition, and Herman Hesse's *Blick in Chaos* (*The Waste Land: A Facsimile...* 73, 85).<sup>10</sup> These sources, no doubt, are relevant. But, the section taken as a cohesive whole suggests a potentially more illuminating source, a series of visions encountered by Dante-pilgrim in the middle of *Purgatorio* XV. This series of visions resonates with the specific images and themes Eliot uses to present the crises of modern life throughout *The Waste Land*, as well as the potential solutions presented in words of the thunder god. A close analysis of *Purgatorio* reveals the centrality to Dante's poetics of compassion, a confirmation of the transcendence of the individual. Eliot will deliberately invoke Dante's conception of compassion in «What the Thunder Said» as a contrast to the modern moment, when such experience is depicted as impossible.

The action of *Purgatorio* XV centers on the ascent from the second to the third terrace of the mountain of Purgatory, from that of Envy to that of Wrath. The first thing that Dante-pilgrim experiences on the third terrace is a vision, which includes three exemplars of meekness, the counter to Wrath<sup>11</sup>:

There it seemed to me I was caught up 85  
In an ecstatic, sudden vision  
In which I saw a temple full of people

And, at the door, about to enter, a woman,  
With the sweet demeanor of a mother, who said:  
«My son, why have you dealt with us like this? 90

Behold, your father and I have searched  
For you in sorrow». Just as she now was silent,  
So did that which brought her leave my sight.

Then there appeared to me another woman,  
Tears of grief still running down her cheeks 95  
From anger at the one whom she disdained.

She said: «If you are indeed the lord of this city,  
Whose naming caused such strife among the gods  
And from which so much knowledge lights the world,

Avenge yourself on those bold arms 100  
That dared embrace our daughter, Pisistratus».
 And it seemed to me that the lord gave gracious answer,

Offered gently and with tranquil look:  
«What shall we do to one who seeks our harm  
If we condemn the one who loves us?» 105

Then I saw people, aflame with burning wrath,  
Stoning a youth to death,  
And each one screaming to himself, «Kill, Kill».

And I saw him sinking to the ground –  
For death was heavy on him now – 110  
But keeping his eyes open to Heaven,

As from his deepest agony he begged  
The Lord on high to pardon his tormentors  
With a look that must unlock compassion.

When my soul made its way back 115  
To the things that are real outside it,  
I come to know my errors were not false.

Dante's first vision is taken from Luke Chapter 2, and is a fascinating counterpart to the journey to Emmaus story in Luke 24 that Eliot cites in his notes: Mary and Joseph travel to Jerusalem with the 12-year-old Jesus for Passover. They leave Jerusalem, «supposing [Jesus] to be in their

company», but later discover that although they thought Jesus walked with them, he is gone. They return to Jerusalem and, three days later, find him in a temple lecturing to rabbis. Dante's quotation is Mary's sorrowful words to Jesus. Jesus' reply is to tell her that they should have known that he «must be in his father's house», and the Biblical passage concludes by saying that «[Mary and Joseph] did not understand the saying which he spoke to them» (2:44-50).

It may seem a strange fit with the lines cited by Eliot, but Mary and Joseph's journey out of Jerusalem in Luke 2 is an inversion of the journey to Emmaus in chapter 24. Jerusalem as a site of divine teaching is the focus of both passages, and both turn on the issue of an absent divinity (in the Luke 2 story Jesus is absent for three days, as between crucifixion and resurrection). The critical difference is that while in the journey to Emmaus Jesus is possibly absent but revealed to be present, in the other story Jesus is presumed to be present but revealed to be absent. In a rare biblical moment, Mary is confused by the words of Jesus even when she does find him, and thus the dominant tone of the passage is negative – abandonment by God, confusion of his message. This is precisely the feeling evoked by Eliot's reference to the journey to Emmaus, which mimics Mary's abandonment and confusion by excising the expected (or wished-for) moment of revelation. Eliot gives us the context of the revelatory moment, even a symbol that *could* be the miraculous and transcending figure of Christ, but *not* the 'reveal' (if you will), the actual verifiable moment of revelation. Some kind of figure is present to the two travelers, but its actual significance is covered, «wrapt in a brown mantle, hooded», such that they cannot even make out its sex. An identifiable Jesus is absent, and the figures in the poem, like we the reader, are left confusedly noticing the lack because we expect it to be there. This idea – the presence of a potentially transcendent signifier without the possibility of verifying its meaning or objective reality – will be the dominant recurring theme of Part V.

Eliot replaces the absent Christ with a «murmur of maternal lamentation». This line links the reaction of Mary in Luke 2 to the «tears of grief» running down the cheeks of the central figure in the second vision in Dante's series, the weeping wife of Pisistratus. Pisistratus was a tyrant who ruled Athens in the 6<sup>th</sup> century BCE, whose story Dante took from Valerius Maximus: Pisistratus's daughter is raped. His wife (the girl's mother) comes to ask him to seek vengeance on the guilty parties, but Pisistratus spares them in a profound and uncharacteristic moment of compassion (Hollander 337-8). Pisistratus's compassion counters the potentially destructive and dis-integrative nature of his wife's wrath, transforming a rape (an event with obvious ties to «A Game of Chess») into an opportunity for transcendence. This compassion is rooted in the Dantean idea of revelation; it is an

experience of the fundamental oneness of the self with other individuals, and therefore also a verification of feeling beyond the limit of individual subjectivity.

The causal link between revelation and compassion suggested in the story of Pisistratus is expanded through the final image of the series in *Purgatorio* XV, the martyrdom of St. Stephen: stoned to death by a public crowd, Stephen's meekness is rewarded with ecstatic vision. The revelation of a divine vision elicits what Dante calls a look that should «unlock compassion» in the witnesses. The look of Stephen «from his deepest agony» seeks to transform his terrible experience of violence into compassion not just between himself and the people destroying him, but between God and the crowd as well (Dante, *Purgatorio*, XV, 111-14). Stephen's face is an interpretable sign that should open up a revelatory experience of compassion to a wider audience, but his gaze is tellingly fixed «on Heaven», and its success is contingent not upon his face itself, but only on the experience of the divine that it attempts to translate.

Beyond Stephen's death, the failure of the crowd to feel compassion without the aid of the divine has serious poetic implications that Dante makes explicit. Stephen's call for an experience of compassion is linked, through the careful framing of the visions, to Dante's own poetry. In the passages just preceding and just following the three exemplars Dante-poet intentionally frames them as a revelatory vision that Dante-pilgrim is experiencing on the mountain (Dante, *Purgatorio* XV, 85-6, 115-7). Dante-pilgrim's revealed vision puts him in the place of St. Stephen, and transforms the representation of the vision in the poem into a potential source of «unlocked compassion» linking Dante-poet (who is actually re-presenting the vision in the form of the poem), God, and the reader. Dante-poet calls the visions «errors [...] not false» (*non falsi errori*), «errors» because they are not actually objects on the mountain, «not false» because they reveal an objective truth hidden to normal sense experience. The representation of the visions in the poem are like the look on Stephen's face – they *should* be the occasion for an experience of transcendent compassion, but their success is contingent upon a transcendent basis beyond their sense experience, just as Stephen's call for compassion is contingent on much more than the interpretable sign of the look on his face.

A slight digression is necessary to fully explain how these visions can be said to emphasize, in myriad ways, the absolute necessity of a space *outside* of individual subjectivity in order to experience compassion. In the second vision Dante-poet yokes the story of Pisistratus's compassion to the story of the naming of Athens, which he took from Augustine, by first referring to the tyrant as the ruler of «the city / whose naming caused such strife amongst the gods». In the myth referred to, Athena and Poseidon both wish to name the city, so each offers a gift – Athena an

olive tree, Poseidon a spring. Athena's gift is deemed more useful, so she gets the honors (Hollander 338). The spring of water that Athens denies is linked to revelation through a broad referential system in the *Commedia* (see below on rain).<sup>12</sup> The spring of Poseidon and the olive tree of Athena are symbols that mark two fundamentally different systems of thought, one rooted in the belief that human reason and sense are sufficient to perceive and understand objective truth (Pagan Ancient Greece), the other rooted in the Christian notion that revelation is fundamentally necessary to overcome faulty human reason and sense, which on their own are incapable of perceiving or understanding objective truth. Pisistratus's compassion is a sign of his turn away from the system represented by Athens to that represented by the spring.

The inability of mankind on its own to overcome subjective limitation without an appeal to an act of faith – here to feel compassion, in the vision of St. Stephen to effectively represent transcendent meaning – is one of the central poetic statements of *Purgatorio*. Its special significance for the issue of poetry in Dante is revealed through the figure of Virgil, the symbolic acme of classical reason, virtue, and poetry. The poem progressively reveals that Virgil's lack of faith makes it impossible for him to understand or perceive the coherent structure of the universe and, accordingly, to correctly interpret experience. This is present in *Purgatorio* XV, where Virgil's reaction to Dante's visionary experience reveals that the Pagan poet is excluded from the compassionate bond it is meant to «unlock». After the completion of the vision, Virgil mistakenly thinks that Dante-pilgrim has been hallucinating as someone who is drunk or asleep, signifying that he has not himself seen the revelatory visions. This reaction is based entirely on his misinterpretation of Dante-pilgrim's face, a visible sign that echoes his inability to interpret the visions themselves (XV, 115-38).<sup>13</sup> Virgil is a more benign version of the crowd that stones Stephen to death in the third vision; unable to interpret the look on Dante's face, he is prevented from the experience of compassion, just as he is excluded from any broader understanding of transcendent meaning.

Virgil's limited understanding in *Purgatorio* XV sets up his contrast with the most important figure in *Purgatorio*, Statius. In what cannot be a coincidence, Statius's identity is introduced to Dante and Virgil in *Purgatorio* by allusion to the same story used by Eliot in Part V of *The Waste Land*, the journey to Emmaus. Indeed, when seen in comparison, Eliot's passage seems an obvious intentional reference (XXI, 1-13).<sup>14</sup> In *Purgatorio*, Statius plays the role that Eliot omits from his version, the revealed Christ, and he appears in order to interpret for Dante and Virgil the climactic event of *Purgatorio*, an earthquake that shakes the entire mountain (Canto XX, especially XX, 124-51). It turns out, Statius explains, that this earthquake

signifies the completion of a soul's purgation, and the subsequent ascent to Paradise (in this case, that of Statius himself). This begs an incredible question, though – how was Statius, a supposedly Pagan poet, saved? The answer is incredible, and is the entire purpose of Statius's presence in the *Commedia*. As was previously unknown to the world, Statius discovered and accepted Christ before his own death by reading *Virgil*, a Pagan poet (Canto XXI). Through a fortunate *misreading* of Virgil's poetry Statius interpreted an allusion to Christ in a passage of Virgil's poem that Virgil did not intend (Virgil, of course, is not amongst the saved). The surreal interaction between the poets highlights two points central to Dante's poetics: first, language is a set of signs created by man and thus flawed, subject to change and at the mercy of interpretation. No amount of poetic mastery could make it possible for Virgil to have all readers understand the meaning that he himself intended.<sup>15</sup> Second, without access to a source outside the human mind, signs cannot be interpreted according to their potentially transcendent meaning – Virgil could neither see nor understand the potentially transcendent interpretation latent in his *own* thought and represented in his own poem.

In Dante's poetics, the act of correctly interpreting a transcendent, compassion-inducing meaning out of human experience – whether it be the crowd interpreting Stephen's face, Virgil interpreting Dante's face, or Statius's act of reading poetry – is not determined by the signifier itself, or by sense experience. Rather, it is determined by a consciousness experiencing a miraculous transcendence, one that then interprets all signs according to a revealed truth that is always already accepted. This kind of transcendent consciousness, though, is precisely what Eliot felt was impossible to accept once Cartesian doubt is posited. Both the modern poet and the modern audience are at best a kind of Virgil, whose ignorance can be usefully aligned with the questioning speaker(s) of Eliot's half-version of the journey to Emmaus – the signs may be present all the time, but when seen, heard, or felt, they cannot be consciously recognized in a transcendent manner, nor understood in anything but a private, subjective manner.

To return more directly to *The Waste Land*, perhaps the most striking means that Eliot uses to contrast his conception of modernity with the pre-Cartesian conception present in Dante is through the symbol of water or rain, central to both «What the Thunder Said» and *Purgatorio*. The image of the «fountain» which Athens denied in favor of the gifts of Athena is linked to Purgatory's insistent repetition of an unquenchable thirst experienced by the purgatorial souls and by Dante himself. Purgatory, like the desert of *The Waste Land*, is dry and calling for water. For Dante the water needed is ultimately linked to revelation. In *Paradiso* Dante calls faith a «rain» that overcomes all individual thought and provides understanding that precedes (and directs) thought and feeling (XXIV, 91-96).<sup>16</sup> In Part V of

*The Waste Land*, the repeated reference to the miracle of water from the rock at Meribah in lines 331-5 signals that water is potentially related to revelation, as it is also linked to the potential reunification or regeneration of society through the Weston grail legends. But, just like with the potential Christ figure of Eliot's journey to Emmaus reference, Eliot uses the expected or hoped for revelatory significance of water in Dante to expose the way that, in modernity, it can no longer serve that function. In the water-song section that immediately precedes the journey to Emmaus reference, water is signified through onomatopoeia (lines 346-58). This onomatopoeia mimics the experience of sound without or before the interpretation of its meaning. It is potentially unifying (everyone hears the same sound), but necessarily calls attention to the need for a subjective interpretive act – the sound has no meaning until the reader supplies one. This kind of experience, similar to the use of literary reference in the poem or its depiction of human relationships, is both shared or non-exclusive to a particular subject and, paradoxically, irredeemably private and personal in terms of its significance.<sup>17</sup>

Throughout Part V, Eliot repeatedly uses onomatopoeia to create situations where an expected revelation of transcendent meaning is replaced by a sound without meaning. The shared experience of the sound points to the absence of the real function of revelation, which is to facilitate shared feeling and shared meaning. Onomatopoeia occurs again in the *co co rico* of the rooster, a sound traditionally meant to signal the coming of dawn, and therefore another evocation of Christ and revelation (391-2). The cock-crow does mark the coming of rain, but after the long buildup to the expected moment the thunder itself speaks only in meaningless pure sound, the triple «Da» (400, 410, 417).<sup>18</sup> Once again, onomatopoeia allows the simultaneous experience of a sign, now one which is explicitly supposed to serve the role of revelation, without an explanation of its meaning. The meaning-giving move of transforming the sound into three different words, *Datta*, *Dayadhvam*, and *Damyata*, enacts a reversal of the supposed purpose of revelation by separating a single sound into multiple signifiers that are unrecognizable to Eliot's contemporary audience, alien by the 'otherness' of their language and the religious tradition from which they come. The reader is left in the role of Eliot's figures on the road to Emmaus, made acutely aware of the necessity for subjective interpretation of meaning where they expect a representation of transcendent revelation.

Tellingly, Part V of *The Waste Land* contains two other Dantean references that, coming from *Inferno*, reinforce the insoluble nature of the problem of subjectivity by denying the possibility of compassion. The first is the reference to the famous adulterers Paolo and Francesca from *Inferno* V echoed in «[t]he awful daring of a moment's surrender

/ [w]hich an age of prudence can never retract» (402-3). On one level this is a simple condemnation of failed human relationships, evocative of «A Game of Chess». However, in the *Commedia*, the story is also about language and interpretation. Paolo and Francesca give in to their adulterous desires because they are overcome with lust while reading a story about Lancelot. The line that marks their fall is evoked later in the *Paradiso*, to serve as a contrast to Dante-pilgrim's moment of conversion while in contemplation of «the point which had overcome him». The point is part of a vision through which Dante understands God's unifying presence in all multiple created things, and the line itself references Augustine's conversion in the *Confessions*. Dante-poet introduces the line by saying that Beatrice, not Dante-pilgrim, is «looking fixedly at the point which had overcome [Dante]», and the scene is thus an instance of perfect compassion between Dante and Beatrice, founded directly in experience of the divine through the signifying image of the point. Immediately afterward Beatrice reads Dante's mind, confirming their perfect sharing of consciousness (XXIX, 12).<sup>19</sup> This transcendent intersubjectivity is the goal of the «awful daring of a moment's surrender», but Eliot evokes only Francesca's failure, not Dante's success. This impossibility of intersubjectivity is reinforced in the second *Inferno* reference, that to «the key» that locks «each in his prison». As Eliot explains in his notes through the reference to F. H. Bradley, the image of the isolated prisoner is symbolic of human subjectivity, the privacy of experience that cannot be transcended and, thus, makes actual compassion impossible (411-4).<sup>20</sup>

Rather than presenting an interpretive key for human thought and emotion, the moments of revelation in *The Waste Land* offer no possibility for an experience of compassion that might repair the modern sense of isolation and the consequence of wasted human action. Eliot signals this by contrasting Dante's ascent to redemption in the journey up Mount Purgatory with the lack of perceivable progress in «What the Thunder Said». The moment of revelation is preceded with the hellish images of «hooded hordes swarming / [o]ver endless plains, stumbling in cracked earth / [r]inged by the flat horizon only». This hellish desert plain culminates in the list of decayed and Unreal cities distant from the idealized «city over the mountains». After the moment of revelation, we find that the mountain, like the rain, cannot be redemptive – we can never leave the world of the «Unreal» city or, more appropriately, find that when we arrive at what we thought was our goal, it is just another ruined tower, like that of *Le Prince d'Aquitaine*.

What is remarkable about Dante's series of visions, themselves evocations of a broad series of literary and historical reference, is the way that their meaning is connected through a single source of meaning that builds throughout the entire poem. There is a single poetic voice rendering a single coherent picture of all of existence, as we follow a

single protagonist. It cannot be understated that for Eliot (and for Dante), this is the direct result of Dante's notion of revelation, seeing the essential oneness of what we would otherwise experience as multiplicity. Eliot gives us, on the other hand, a series of images and references without the unifying, systematizing base. The images themselves are fragmented and disjointed, the voice deliberately jumps from speaker to speaker with no discernable connecting voice, and the poem maintains no obvious protagonist whose coherent view of society we are meant to share. The fisher-king that finally appears at the end is a symbol of the modern poet himself, hoping to redeem society but only able to construct a vision of society whose potentially transcendent meaning is excluded or obscured, like the play of «mad» Hieronymo.

\*

The presence of *Purgatorio* XV as a direct source is debatable, but my goal has been to suggest the way that Dante's deliberate engagement of issues of language, representation, and revelation can serve as an important interpretive lens through which to see Eliot's own treatment of those issues in Part V of *The Waste Land*, where the influence of Dante is undeniably present. Without this more elaborate contextualization of *Purgatorio* as a source it is near impossible to understand how they are brought to a climax in the one direct reference of «What the Thunder Said» to *Purgatorio*, Canto XXVI's exchange between Arnaut Daniel and Dante (line 427).<sup>21</sup> The reference has generally been taken in its most literal sense, the necessity for purgation by fire, and specifically for purgation of the predisposition to lust.<sup>22</sup> This sense, most certainly, is correct. It echoes the poem's general disgust with human sexuality and with female sexuality in particular, perhaps most obvious in «A Game of Chess», but also present through Part V's allusion to Francesca's adultery. I. A. Richards summed up the view of most critics nicely when he said that Eliot's fascination with *Purgatorio* XXVI illustrates «his persistent concern with sex, the problem of [his] generation...» (Manganiello 71). For Eliot the 'problem of sex', though, is merely a symptom of the larger problem of subjectivity (as in *Prufrock*). In *The Waste Land's* closing slew of references, I would like to suggest that his engagement with that issue is primarily operating at the level of poetics.

The case is the same for the exchange with Arnaut in the Dantean source. Arnaut is the last soul that Dante encounters before passing through the ring of fire and entering the earthly paradise (Eden) on top of Mount Purgatory. He occasions the summary of a long discussion of poetics and Italian poetry that has run throughout the canticle, dealing primarily with a definition of the scope and purpose of Dante's own poem and its exhibition of Dante's *dolce stil nuovo*. This summarizing begins before Arnaut Daniel, in Dante-pilgrim's encounter with the soul of the

poet Guido Guinizelli. As an anonymous soul in the circle of fire Guido explains the nature of lust's corruption of love (the central lesson of the terrace of the lustful) to Dante-pilgrim. Then, in one of the most emotional scenes of *Purgatorio*, Guido names himself to reveal his identity:

«About myself, indeed, I'll satisfy your wish. 91  
I am Guido Guinizelli, come so far in my purgation  
because I felt true sorrow well before the end».

[. . .]

when he gave me his name and I knew he had been 97  
father to me and others, my betters,  
who always used love's sweet and graceful rhymes.

[. . .]

Once my eyes were satisfied,  
I owned myself ready to do him service  
with such assurance as compels belief. 105

He answered: «All that I hear you tell  
leaves so deep and clear a trace in me  
that Lethe cannot wash it out or make it dim,

but if your words just now have sworn the truth,  
tell me what has caused you to disclose 110  
by speech and look that you still hold me dear».

And I to him: «Your sweet verses,  
which as long as modern custom lasts,  
will make their very ink seem precious».

«O brother», he said, «that one whom I point out» – 115  
and he pointed to a spirit just ahead –  
«was a better craftsman of the mother tongue.

in verses of love and tales of romance  
he surpassed them all, [. . .]»

Dante-poet alludes to an immediate feeling of brotherhood with Guido, and summarizes his connection by saying that he «knew [Guido] had been / father to [him] and to others, [his] betters, / who always used love's sweet and graceful rhymes». What Dante is alluding to is the fact that Guido is the father of Italian love poetry, the basis of Dante's early poetic education. The mention of «love's sweet and graceful rhymes» is there to name sweet style that Dante opposes to his own «sweet *new style*» (*dolce stil nuovo*). Dante has explained this distinction just one canto earlier: what separates Dante's *new style* from the sweet verse of the other Italian love poets in his tradition is that he was the first to expand love unto a theological dimension. The difference is the basis in revelation, accessed through faith, and Dante has already explained that

this turns 'love poetry' into a radically new kind of poetics, now capable of encompassing *all* aspects of human life (*Commedia*), and now ordered according to a divine schema (*Divina*) (Canto XXIV).

Dante's reply to Guido is a kind of backhanded compliment. He says that Guido's «sweet verses», will be valued «as long as modern custom lasts». It is this allusion to custom, signaling the changing nature of language and the fleeting nature of poetic fame, that prompts Guido to turn and point out Arnaut Daniel. Guido calls Daniel «a better craftsman of the mother tongue» (the source of Eliot's dedication to Pound, *il miglior fabbro*), and says that «in verses of love and tales of romance / he surpasses them all» (XXVI, 114-20). Arnaut, then, the last poet Dante-pilgrim encounters in *Purgatorio*, is the acme of poetic achievement in the Romance languages *without* the transcendent basis in revelation that defines the poetics of the *Commedia*. The relationship between the poets Dante and Arnaut can usefully be seen as sharing in the contrast between Statius and Virgil evoked earlier in the canticle: Arnaut may be the superior exhibitor of human ability, here the manipulation of language, but his poetry is void of the key to its potential to transcend the limits of language and thought. In other words, in the context of *The Waste Land*, Arnaut is the most a poet could hope to accomplish. Arnaut was known for making poems that were «brilliantly difficult», challenging to the reader but highly complicated and deliberate in their craftsmanship of difficulty – surely a description Eliot identified with.<sup>23</sup>

Eliot cites only Dante's closing comment after Arnaut vanishes back into the fire. His notes provide the final three lines of the speech itself, but the entire speech is significant. Dante-pilgrim asks Daniel his name, to which the latter replies:

«Your courteous question pleases me so much      140  
I neither can nor would conceal myself to you.

I am Arnaut, weeping and singing I make my way.  
I see with grief past follies and I see,  
Rejoicing, the joy I hope is coming.

Now I pray you, by that power      145  
Which guides you to the summit of the stairs,  
To remember, when the time is fit, my pain».  
Then he vanished in the fire that refines them.

The broader context elicits the true focus of Arnaut's speech, which is lines 142-4. The «past follies» which cause him grief are not only his lustful encounters on earth – Dante could have chosen any lustful person to sit in for that role – but his past poetic efforts. His overwrought and technically perfect love poetry is contrasted, here on Purgatory, with the «weeping and singing» which all souls perform as

part of their penance. What they sing are hymns and prayers, verses turned toward God («the joy I hope is coming»), and free from the overwrought and language-dependent poems of Arnaut himself. Guido's praise of Daniel as «the better craftsman of the mother tongue» echoes Daniel's reputation as a superlative technical poet. Daniel's actual speech sticks out immediately because it's in Provençal, rather than Latin or Italian. Far from representative of Daniel's poetry, though, the critic Nathaniel Smith has pointed out that eight-line speech is actually pastiche of Provençal lyric, one in which Dante seems to have deliberately dumbed down the language in order to contrast with reputation that Guido highlights (Hollander 593-5).<sup>24</sup>

The result is that Daniel's words take on special significance in terms of the issues of language and revelation that are central to the canticle. His admonition to 'be mindful' is both a solicitation of prayer to potentially shorten his time on the mountain (Guido makes the same request earlier), and a warning to Dante about writing poetry. Both senses amount to a lesson on the proper usage of words, and suggest the prayer of *shantih shantih shantih* that ends *The Waste Land*. What Dante is doing in the passage is once again drawing attention to the difference between poetry from revelation and all other poetry (except Scripture, with which he aligns his own work).

Significantly, Eliot presents Dante-poet's closing comment on the disappearing Daniel free of context or explanation – the poem speaks a reminder of Daniel's failure to the reader through the admonition to remember his «pain», but leaves the actual speaker, or the lesson that might lead to the proper use of language or the purification of his pain, present only as an absence. Eliot also omits a direct explanation of the problem, and withholds Dante's explanation (and presentation) of the solution through the discussion of the *dolce stil nuovo*, and all that it implies. One is reminded of Eliot's usage of the same speech in part IV of *Ash Wednesday*, where it will similarly mark the failure of language and the necessity of revelation.

The final barrage of juxtaposed references that ends Part V can be seen a kind of parody of the coherence of Dante's unified use of reference. The juxtaposition of different languages reinforces the confusion of Babel, a symbol linked to the society of contemporary London through «London bridge is falling down», recalled in «*Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie*». Whereas Dante's poem can (and does) move seamlessly between Latin and vernacular Italian (or, here, pastiche of Provençal), Eliot's poem uses jarringly juxtaposed language shifts to reinforce the impossibility of shared meaning. «Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe» might usefully be seen as an ironic comment on the call for revelation – spoken as much to the poet-figure shoring fragments against his ruins (and symbolized by *le Prince* who lords over a broken tower) as to

the broader society for whom that poet is meant to recover meaning – I'll give you the poem you ask for, including the signs of revelation, but it will not mean the same for each of us. The result is that the entire effort amounts to waste. All speech in fact is waste when, as Arnaut Daniel reminds us, it is disengaged from the possibility of transcendence.

\*

Because it revolves so closely around the issue of transcendence and the necessity for revelation, a discussion of Eliot's use of Dante in *The Waste Land* runs the risk of seeming overdetermined by his conversion in 1927. I would like to close by suggesting, on the contrary, the way that the conception of revelation as effectively impossible present in the 1922 poem might be used to illuminate how problematic for Eliot the issue of conversion was, and would remain throughout his life. In the opening to the last of the Clark Lectures Eliot says:

For several generations, we have been told by philosophers and half-philosophers, that if you cease to believe in Good and Evil, they do not exist. [ . . . ] We have not been so often

told, what is equally true, that if we *do* believe in Good and Evil then they *do* exist. One generation doubted, one disbelieved, and the present generation has forgotten, that Good and Evil can be real... (*The Varieties...* 207)

The influence of Dante assured that Eliot could not forget, but he saw no way that it could be real for the modern subject in the way that it was for Dante. The very conception of reality had been irrevocably altered. The problem, as Eliot understood it, was not seeing the importance or value of belief, but seeing how you could ever think or feel that you believe without subjective doubt – in other words, how you could have any kind of belief of value. In *The Waste Land* Eliot is not calling for a religious conversion of society. Rather, the poem suggests that there may be no way that even genuine religious experience could be realized within the subjective consciousness, even less chance that it might again form the basis of a new kind of poetry or the construction of values for society. The great irony, as the publication of *The Waste Land* would prove, was that Eliot's poetry of doubt and despair struck both an intellectual and emotional chord that resonated throughout the society he felt irrevocably isolated from.

## NOTE

<sup>1</sup> These were the Clark Lectures at Cambridge in 1926 and, later, the revised Turnbull Lectures at Johns Hopkins in 1933.

<sup>2</sup> Eliot says that the «disintegration» he tracks in poetry is «probably only one aspect of a general deterioration, the other aspects of which should interest workers in other fields». In the Turnbull revisions of the lectures, post-conversion, he will also say that this theory is closely linked to the «History of Belief».

<sup>3</sup> This is best explained in the often misread analogy of the platinum catalyst, which includes the idea of the impersonal poet as a necessary mechanism because of the problem of subjectivity. The essay continues:

The analogy was that of the catalyst. When the two gases previously mentioned are mixed in the presence of a filament of platinum, they form sulphurous acid. This combination takes place only if the platinum is present; nevertheless the newly formed acid contains no trace of platinum, and the platinum itself is apparently unaffected; has remained inert, neutral, and unchanged. The mind of the poet is the shred of platinum. It may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material.

The experience, you will notice, the elements which enter the presence of the transforming catalyst, are of two kinds: emotions and feelings [...]. The poet's mind is in fact a receptacle for seizing and storing up numberless feelings, phrases, images, which remain there until all the particles which can unite to form a new compound are present together.

The platinum catalyst functions as a sort of magnet, which draws in both the absorbed tradition and the emotions and feelings of the contemporary moment (the «historical sense» in both of its features, not simply the «tradition» as it is normally understood but also the values of the poet's modern society) until the «numberless feelings, phrases, [and] images» present can «unite to form a new compound». The measure of success of the poet is the extent to which they serve as the completely passive mouthpiece of the broadest range of their society's experience possible. «[I]t is not the 'greatness', the intensity, of the emotions, the components, but the intensity of the artistic process, the pressure, so to speak, under which the fusion takes place». Following the chemical analogy, the pressure in the chamber in which the fusion occurs would be dependent entirely upon the amount of «numberless feelings, phrases, [and] images» present – the more comprehensive the better, since it would in turn represent in a single work of art the greatest possible range of society.

The objection might be raised that Eliot, by naming only «emotions and feelings» as the stuff of poetry, is making poetry not of a kind with Dante's 'metaphysical poetry', which deals explicitly with thoughts *and* emotions. Indeed, the move away from thought is an explicit attempt on Eliot's part to get around the problem of subjectivity as it might relate to the poetic project. However, as the necessity of the myth of the impersonal poet makes clear, as do the slippages of «phrases and images» into the metaphor, feelings and emotions have the same relationship to the problem of subjectivity

as thoughts – they are likewise realizable to the poet (or individual) only after a process of subjective filtration in the mind. This is well illustrated in *The Waste Land's* engagement of the issue of compassion, central to Dante's poetics, which is discussed later in this essay. In the Clark Lectures, Eliot will return thought to the task of the poet by name, see *The Varieties...*, 223-4.

<sup>4</sup> Also see Dante Alighieri, *Paradiso*, translated and with a commentary by Charles S. Singleton (Princeton: Princeton University Press), especially Cantos XXIII and XXIV. Dante makes it clear in the exam on Faith administered to Dante-pilgrim by St. Paul that Faith is a self-evident basis («both substance and evidence») through which all right reason and interpretation is subsequently derived. Faith thus precipitates a radically different kind of human consciousness, one that unifies the apparent multiplicity of all experience, and is the basis for the synthesization of thought and emotion.

<sup>5</sup> According to Eliot, after Descartes «assumptions as to the ultimate reality of [anything] can only be legitimized in the degree to which they extend coherently through social experience, and not by any abstract conception». For the discussion in the direct context of poetry, see Eliot, *The Varieties...*, 262.

<sup>6</sup> Eliot's discussion of the impact strictly in the realm of philosophy can be found in the discussion of his Harvard philosophy papers in Habib, *The Early T. S. Eliot and Western Philosophy*, especially chapter 4. See also Dominic Manganiello, *T. S. Eliot and Dante* (New York: St. Martin's Press, 1989), 50. Writing before the publication of the Clark and Turnbull lectures in Schuchard's book, Manganiello has clearly caught the scent of the significance of Descartes for Eliot's conception of Dante.

<sup>7</sup> See Eliot, *Inventions of the March Hare*, ed. Christopher Ricks (New York: Harcourt Brace & Company, 1996), 259. Eliot wrote in an essay on F. H. Bradley in 1914 that «the attitude of science involves the constitution of a larger and larger limbo of appearance [...] the thing is known through appearances, but as soon as the distinction is made appearance and things fall apart, and appearance replaces the thing as a point of attention [...]. Whenever we desire to explain we will think of a reality which causes the appearances, but as soon as we have clearly formulated it, it turns out to be appearance itself». The quotation is useful for understanding Eliot's reference to Bradley in the notes to Part V (see below).

<sup>8</sup> The epigraph is the most obvious example – a doubly ironic reference. In the *Commedia* Dante's revelatory journey is meant to prove Guido's claim about the incommunicability of truth to be false, in modernity, Guido's claim is the truth, signaling the falsity (or impossibility, in terms of efficacy) of Dante's journey to a transcendent poetics. The Lazarus reference more pathetically renders the same sentiment.

<sup>9</sup> Dante's increasing focus on poetics and issues of representation in *Purgatorio* can be found throughout the poem itself, but for an interesting and useful discussion of the difference between *Purgatorio's* focus on semiotics and the function of the sign in relating potentially objective reality (in contrast to *Inferno* and *Paradiso*), see Francis X. Newman, *St. Augustine's Three Visions and the Structure of the Commedia*, in *MLN*, Volume: 82 Number: 1 Jan, 1967, 56-78.

<sup>10</sup> If you look at the handwritten manuscript facsimile for the drafts of the section, it appears that Eliot wrote the section almost exactly as it appears in the final version, and that Pound cut little. The two chief changes are that the stanza break between lines 365 and 366 was omitted (enhancing the impression that the Emmaus reference is closely related to the «sounds high in the air» section), and that the city Athens originally appeared first in the list of cities in line 374.

<sup>11</sup> The section in question fits into a broad contextual pattern

that gradually highlights the centrality of poetics and interpretation. In *Inferno*, as Dante descends he meets on each level punished souls meant to characterize a particular kind of sin. After (usually) an interview, the souls' appropriate positions in the broader schema of hierarchized sins are established either through their own explanations or in conjunction with the aid of Dante-pilgrim's guide, Virgil. In *Purgatorio* the structure is similar, but much more formulaic: as he ascends to each level of purgatory Dante-pilgrim still encounters purging souls who symbolize the disposition to vice that marks that particular level of the mountain, but he also encounters 3 exemplars of the virtue which is meant to counter the particular vice of that level, drawn from stories in Scripture or Classical literature (the first is always a story about Mary). These exemplars cannot actually be souls on the mountain (many will be encountered later in the *Paradiso*); rather, they are presented through some kind of abstract representation – works of art carved onto the mountain by the divine hand, visions sent to Dante-pilgrim, floating voices, etc.

<sup>12</sup> See note 4 above on revelation and faith in *Paradiso* XXIII and XXIV.

<sup>13</sup> This inability is set up against Virgil's role as guide throughout *Inferno* and into *Purgatorio*, where he will eventually be replaced by Statius and then Beatrice. See also Eliot's note to *The Waste Land* line 366 and an expanded version of the cited passage that can be found in the Norton Critical Edition of *The Waste Land*, ed. by Michael North (New York: W. W. Norton and Company, 2001), 60-62.

Virgil's misinterpretation of Dante as drunk or sleepwalking while receiving the visions that he cannot share aligns it with the passage from Hesse's novel that Eliot cites in his notes (it may, even, partially explain Eliot's immediate and strong affinity for it). In that passage Hesse describes Dostoevsky (and his Karamazoff) as a poet/prophet who, inflicted as with a sickness, receives visions about mankind. In the closing lines of the passage cited by Eliot in his notes, Hesse says that Dostoevsky functions as a sort of «barometer» for the sickness of «already half Europe», which is «in a state of drunken illusion [...] [singing] a hymn such as Dmitri Karamazoff sang». He elsewhere aligns this sickness with changing meanings. What is absent from the Hesse, though, is the specifically Dantean nature of the images in Eliot's lines – fragmentary flashes juxtaposed against one another, described as «sounds high in the air». On subsequent terraces in *Purgatorio* the *exempla* that Dante experiences will come explicitly as voices from unknown sources, often sounding in the air, a technique that suggests the line «What is that sound high in the air».

<sup>14</sup> See above for a discussion of Eliot's absent Christ in *The Waste Land* Part V. The section from *Purgatorio* in which Statius appears makes for a remarkable contrast with Eliot's Journey to Emmaus reference. Compare lines 1-13 here with Eliot's, see page 19 above.

The natural thirst that never can be quenched  
except with that water the woman of Samaria  
begged to be given as a special grace

tormented me. And in haste I followed my leader  
[...]

And lo, as Luke sets down for us that Christ,  
just risen from the cave that was His sepulcher,  
revealed himself to two He walked with on the road,

there appeared a shade, coming up behind us  
while we, intent upon the crowd prone at our feet,  
were not aware of him until he spoke

and said: «O my brothers, may God grant you peace».

Note also the presence of water/thirst immediately surrounding both references to the Emmaus story, discussed in the context of revelation below.

<sup>15</sup> See also Dante, *Paradiso*, Canto XXVI, 109-138. In *Paradiso* this sophisticated understanding will be confirmed by Adam in the 8<sup>th</sup> heaven, when Adam tells Dante that language is created by man, and was already changed by its own nature before the time of Tower of Babel.

<sup>16</sup> Dante, *Paradiso*, XXIV, 91-96. In Cantos XXIII and XXIV this «rain» is explicitly linked with the water of the baptismal fountain, and satisfies Dante's thirst. Also see note 4 above.

<sup>17</sup> For a useful discussion of Eliot's dissociation of meaning from language with special regard to literary reference, see Maud Ellmann, *A Sphinx without a Secret*, in the Norton Critical Edition of *The Waste Land*, pp. 258-275. The selection is excerpted from her book *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound* (Cambridge: Harvard University Press, 1987), pp. 91-109.

<sup>18</sup> For a useful discussion of the poem's possible construction of an internal system through which to interpret meaning see Jewel Spears Brooker and Joseph Bentley, *Reading 'The Waste Land': Modernism and the Limits of Interpretation* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1990), pp. 172-207. This internal system, of course, would be the creation of the poet, and still subject to the problem of subjectivity in terms of its possible translation to an audience.

<sup>19</sup> This extremely insightful connection to Augustine and the Paolo and Francesca episode of the line in Canto XXIX, 12 was suggested to me by a lecture given by Christian Moevs on *Paradiso* XXIX, given on the 26<sup>th</sup> of April 2007, at Notre Dame University.

<sup>20</sup> Brooker and Bentley point out in *Reading the Waste Land...*, p. 193, that Eliot's Ugolino reference and the passage he cites from Bradley «are not parallels but contrasts». This is true, a result of Eliot's belief that Bradley's (or any other philosopher's, for that matter) attempt to circumvent subjectivity was only possible through an unverifiable leap of circular logic – see notes 9 and 10 above.

<sup>21</sup> The importance of this passage to Eliot cannot be underestimated, as is evidenced by its re-occurrence throughout his work – notably, it appears again in *Ash Wednesday*, was the source of the «*il miglior fabbro*» dedication to Pound, and was the source of the title of Eliot's 1920 book of poems, *Ara Vos Prec.*

<sup>22</sup> The explanatory note to the line in Lawrence Rainey's *Modernism: An Anthology* (United Kingdom: Blackwell, 2005), p. 139, or the note of Michael North in the Norton Critical Edition, p. 19, are two typical examples. Although North's book gives us three pages of music for «Shakespearian Rag» amongst 35 other pages of reproduced source material, there is no treatment of Dante, nor a larger reproduction of the Arnaut Daniel section of *Purgatorio*.

<sup>23</sup> For Daniel's reputation, see the commentary by Robert Hollander, p. 593. For Eliot's identification with Arnaut, it seems to be a name that Eliot and Pound were fond of giving to each other. The Dantean context gives Eliot's heartfelt dedication to Pound, which names him Arnaut by implication, a kind of mellow sadness. For Pound naming Eliot, see Canto XXIX in *The Cantos*. The reference indicates Pound's understanding of the exchange was at least as deep as Eliot's.

<sup>24</sup> Hollander notes that in fact, it is a pastiche of Provençal lyric love poetry in general, not just Arnaut Daniel's work.



Dante Gabriel Rossetti, *Beata*, 1872, Oil on canvas, Chicago Art Institute (acc. no. no. 25.722), Charles L. Hutchinson Collection

## Bibliografia

- Alighieri, Dante, *Paradiso*, Trans. and comm. Charles S. Singleton, Princeton: Princeton University Press, 1991.
- , *Purgatorio*, Trans. and comm. Jean and Robert Hollander, New York: Random House, 2003.
- Eliot, T. S., *Inventions of the March Hare*. Ed. Christopher Ricks, New York: Harcourt Brace & Company, 1996.
- , *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in *The Complete Poems and Plays, 1909-1950*, New York: Harcourt Brace & Company, 1980.
- , *The Sacred Wood*, London: Methuen & Co. Ltd, 1974.
- , *The Varieties of Metaphysical Poetry*. Ed. Ronald Schuchard, New York: Harcourt Brace and Company, 1993.
- , *The Waste Land, The Complete Poems and Play, 1909-1950*, New York: Harcourt Brace & Company, 1980.
- , *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Ed. Valerie Eliot, New York: Harcourt Brace & Company, 1971.
- Gordon, Lyndall, *T. S. Eliot: An Imperfect Life*, New York: W. W. Norton & Company, 1998.
- Habib, M. A. R., *The Early T. S. Eliot and Western Philosophy*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Hollander, Robert, *Notes, Purgatorio*, By Dante Alighieri, New York: Random House, 2003.
- Mangianniello, Dominic, *T. S. Eliot and Dante*, New York: St. Martin's Press, 1989.

# «COL FALSO IMAGINAR»<sup>1</sup>: OLTRE L'ALLEGORIA

di Luigi Tassoni



Joseph Kosuth, *Queste cose visibili*,  
scritta luminosa in neon,  
Napoli, Stazione Metro di Piazza Dante.

«Così Dante, dappertutto, offre qualche cosa: ma forse (*tu se' ombra, ed ombra vedi*), anche per i lettori che non possiedono l'italiano»,<sup>2</sup> ammette Eliot nel *Bosco sacro*, deplorando fra l'altro la «fatuità del lettore pigro». Se l'opera di Dante si offre ad un lettore d'eccezione, tutt'altro che pigro, qual è Eliot, come fonte per la memoria che ne proietta frammenti entro la scrittura in verso, come puntello per il discorso (l'hanno dimostrato legioni di critici), non è solamente allo specifico intertestuale che dobbiamo ricorrere per comprendere, se possibile, una relazione fra due universi della scrittura poetica così distanti nel tempo. Del resto, noi lettori d'oggi, di fronte alle pagine critiche di Eliot, ne godiamo prima di tutto la consapevolezza di un poeta che fa i conti con le proprie scelte, i riferimenti, la consistenza formale e gli orientamenti concreti del linguaggio; attenzione che, come in uno specchio riflettente e nel suo ruolo di lettore coinvolto, Eliot sorveglia soprattutto nel poeta prediletto: a lui solo era concesso non sprecare energie in quelle ricerche formali sperimentate invece dai suoi contemporanei e predecessori.<sup>3</sup> Dunque, oltre il dato elementare e quasi ovvio di una lettura consapevole e non pigra dei classici, interessata in direzione di un laboratorio, si deve ammettere che l'opera di Dante ha qui valore di ipotesto.

Un elemento fondamentale sta all'origine della poesia di Eliot, distinguibile in due aspetti complementari e inscindibili: 1. l'attenzione ad un presente che è costretto a vivere la propria tragicità come forma irrisolvibile, dimostrazione dell'irraggiungibilità di un ordine esistente, come immagine della storia umana frammentaria, ma con un rovesciamento rispetto agli incontri danteschi nell'al di là, vista come proiezione dalla parte della terra desolata, livida, secca, spenta, se non riconosce il proprio 'verso dove' né ritrova le proprie radici (cfr. *The Waste Land*, vv. 19-

22); 2. in questa sospensione e attesa drammatica, Eliot rielabora per sé un'attenzione all'uso dell'allegoria specifica, e non generica, come riferimento diretto a quel codice segreto, inciso nel DNA dell'epoca contemporanea (cfr. *The Hollow Men*, V, vv. 5-9). L'ombra, se non percepita, crea questa allegoria della frattura, della separazione, in un insieme di non percezione della storia, perché e se la storia è una trama di momenti senza tempo (cfr. *Little Gidding*, in *Four Quartets*, V, vv. 21-22).

D'altra parte Eliot come lettore di Dante si pone prima di tutto di fronte a un banco di prova sperimentale che sia in grado di orientare la propria attitudine alla poesia. Dunque, non solo un macrotesto quanto un codice esemplare che, se ben interpretato, sia capace di istruire intorno ai pericoli del pregiudizio della lettura e dei limiti della scrittura poetica. È significativo che nel saggio su Dante del 1929, di cui parleremo più avanti, egli riveli un iniziale e personale pregiudizio, «quello per cui la poesia non solo va cercata attraverso la sofferenza, ma è dentro la sofferenza che trova la propria materia».<sup>4</sup> D'accordo: per la poesia di Eliot, Dante «dappertutto offre qualcosa», ma qualcosa che emerge e, manipolato, si ambienta nell'affascinante scenario eliotiano, costituito da dinamiche e mescolanze, rispetto alle quali l'*impalcatura* (è termine eliotiano), il percorso che sta sotto, consente addirittura la spinta verso la visione trasgressiva e tragica del presente. Dobbiamo tener conto che vi sono differenti punti di vista per gli scrittori del Novecento rispetto a questa 'offerta' dantesca. Vediamone brevemente alcuni. A partire dalle bellissime pagine che Giuseppe Tomasi di Lampedusa ha dedicato alla presenza sotterranea e solida di Dante nella scrittura di Eliot: ad esempio, a proposito di *Ash Wednesday*, parla di spirali dantesche nel formarsi del testo, in una sintonia di azioni e movimenti fra le due distinte poetiche.<sup>5</sup> Anche Sa-

muel Beckett nel suo legame con Dante cerca la concretezza e la tangibilità degli spazi, solo che ne risulta nettamente estromesso il peso qualitativo dato da Eliot all'ambiente delle tre cantiche, soprattutto per il *Purgatorio* (che Eliot intende come «la cantica più difficile perché è di passaggio»)<sup>6</sup>, descritto invece da Beckett come fondamentale «corrente di movimento e di vitalità», simile a «questa terra, che è purgatorio, vizio e virtù».<sup>7</sup> In sintonia con la semplicità e comprensibilità del «metodo allegorico», così detto da Eliot,<sup>8</sup> è nella sua generazione il poeta ungherese che traduce la *Divina Commedia*, Mihály Babits, che sottolinea: «Così il poeta rovesciava le evanescenti stazioni della storia dell'anima dal tempo interiore allo spazio esterno, dove acquistavano una determinazione precisa e una chiara articolazione».<sup>9</sup> Inoltre, se per Eliot «la *Divina Commedia* è una gamma completa di altezze e di abissi delle emozioni umane»,<sup>10</sup> un tutto unico di relazioni fra le parti, di pari passo per il suo coetaneo Ungaretti «tutto nell'universo dantesco, dagli ultimi bassifondi infernali al cielo più sublime, è regolato e ordinato rigorosamente su un'unica misura. Divina per lui, un altro potrà semplicemente chiamarla ideale».<sup>11</sup>

Con la breve sinossi abbiamo toccato tre livelli di uno stesso problema che coinvolge il linguaggio della poesia contemporanea. Per Babits e Ungaretti è comunque la parola che, nella salda radice dantesca, mantiene la sua possibilità di significare al di là del significato, motivandosi nel simbolo stesso di un'unità coerente perduta; per Beckett lo slittamento nel non senso è l'atto necessario in opposizione alla mente allegorica medievale; Eliot, come poeta e lettore, vede da lontano la fiducia nella rassicurante opera di riferimento motivato e comprensibile dell'allegoria, e sviluppa una forma di relazione alle apparenze del mondo, forma che, se non può garantire la certezza dell'allegoria, almeno tenta di scongiurare o drammatizzare la dispersione del senso. Perché, in effetti, che cos'è l'allegoria medievale tanto cara a Eliot? Un meccanismo rassicurante: Paul Zumthor ne ha sottolineato il carattere razionale, opposto al simbolismo, e il riferimento ad una struttura della verità fissa, oggettiva, spiegabile;<sup>12</sup> e Adelia Noferi la considera un congegno rassicurante e perfetto, elaborato dalla cultura medievale per arginare, nel linguaggio, il pericolo dell'ambiguità della polisemia.<sup>13</sup> Teniamo conto che per Dante, nel *Convivio* (II, 1), allegorico è «quello che si nasconde sotto il manto (delle) favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna». E nell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala allarga la portata dell'allegoria a tutto ciò che è lontano dal senso letterale o storico («Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum', sive 'diversum'»). Ed è sempre Dante a considerare che la metafora (qui Eliot, nel sancire l'inconciliabilità tra metafora e allegoria, ne segue l'insegnamento), come ha fatto notare Umberto Eco, fa parte del significato letterale,<sup>14</sup> mentre l'allegoria è riconosciuta *in verbis* nelle interpretazioni del *Convivio*, e *in factis* nelle espressioni della su nominata lettera a Cangrande. Ciò

estende il dominio dell'allegoria: vuol dire – precisa Eco – che Dante «non ha mai cessato di leggere e i fatti della mitologia e le altre opere dei poeti classici come se fossero allegorie *in factis*».<sup>15</sup> Specularmente per noi vuol dire che Eliot considera il testo della *Commedia* come se fosse un'allegoria *in factis*. Pensate alle tre fiere infernali di *Ash Wednesday*, e alla figura della Dama, che è un misto fra Beatrice e la Vergine del *Paradiso*.<sup>16</sup> Esse vengono credute e riproposte in quanto allegorie, sebbene provenienti da un testo distante più di seicento anni, che a sua volta le assume come riferimento allegorico vero e incontestabile perché riconosciuto dall'ampio passato del Medioevo.

Se da una parte nel discorso della *Commedia* e nella rappresentatività dell'opera stessa, Eliot come lettore si troverà a tu per tu con una tale immagine rassicurante, unitaria, dotata di corrispondenze e di riferimenti che non possono essere scalfiti dalle incidenze del dubbio, dall'altra parte nella scrittura poetica farà e fa i conti con l'intollerabile lotta fra parole e significati, fra visibile e significabile (come scrive in *East Coker, Four Quartets*, II, vv. 20-21), perché adesso, nell'epoca delle macerie e dei «sogni umili», lontana dalle visioni medievali, è come se il poeta scoprisse un resto, un'eccezione e sempre un senso imprevisto, che attraversano il discorso della poesia.

Devo a questo punto necessariamente scusarmi con il lettore, non pigro e certo consapevole della poesia di Eliot, per tante sintesi forzate, ma utili, speravo, a introdurre gli scritti integralmente dedicati da Eliot a Dante, che come sappiamo in tutta l'opera critica del poeta ha comunque una presenza massiccia distribuita in varie occasioni. Nel primo di questi scritti, una recensione del 1920,<sup>17</sup> Eliot difende sostanzialmente la posizione di una poesia moderna che sia anche «filosofica», in polemica con una apparente opposizione di Paul Valéry riguardo a questo aspetto. Se, con il senno di poi, comprendiamo la puntualizzazione di Valéry che dubita della necessità di speculare creando nozioni in poesia, dall'altra seguiamo il ragionamento di Eliot in manifesta dichiarazione di una poesia che in sé pensa. In che senso l'opera di Dante è filosofica e può interessarci? Nel senso che «la filosofia è essenziale alla struttura della poesia e che la struttura è essenziale alla bellezza poetica delle parti»,<sup>18</sup> ovvero nel senso che anche per i contemporanei l'organizzazione del testo non può essere affidata alla mera casualità, che un disegno d'insieme risponde alle esigenze di un pensiero, un orientamento verso la totalità. L'intento è chiaro sin dalle prime battute: il poeta rifiuta l'effetto provvisorio che produce un certo stato (su questo poggia il sospetto di Valéry), una certa sensazione, e si rivolge alla *struttura allegorica*<sup>19</sup> della *Commedia* (il dominio dell'allegoria copre per ora tutto il campo prospettico eliotiano), in quanto essa è in grado di assicurare un riferimento visibile ai «sentimenti» (termine ambiguo che indica da qui in avanti l'esperienza della coscienza umana così ampia in Dante), ne è anzi *l'impalcatura necessaria*.<sup>20</sup> Perciò l'allegoria come impalcatura è necessaria per visualizzare e comprendere ciò che altrimenti, nelle infinite

sfumature delle possibilità umane, sfuggirebbe alla percezione del lettore. È interessante che per Eliot la gamma dei sentimenti umani, costante e relativa allo spazio designato dal personaggio, formi una *scala ordinata* nella quale «i sentimenti acquistano tutti un significato più limitato o magari più ampio per il posto che occupano nello schema». <sup>21</sup> Ed è rilevante che questa sia *la struttura consentita dall'impalcatura*, ovvero dall'allegoria dinanzi alla quale non è tanto necessario che il lettore ne afferri il significato quanto che ne giustifichi la presenza. A parte la responsabilità protettiva dell'allegoria, qui scopriamo la predilezione per un lessico di riferimento (struttura, schema, impalcatura, scala), che insiste sull'insieme relazionale dell'opera, come a voler continuamente richiamare alla mente del lettore la necessità di non parcellizzare l'interesse per il testo, o peggio di non suddividerlo in valori di merito, o maggiore e minore suggestione, operazione dannosa perpetrata per decenni dalla critica dantesca. Il motivo interessa così tanto Eliot che vi insiste ripetutamente, chiedendo anche che, dato per scontato che a monte vi sia *un mondo ordinato*, secondo lui «scopo del poeta è affermare una visione» <sup>22</sup>, che è anche una visione della vita nella sua complessità ed eterogeneità, e per questo «è uno dei massimi meriti del poema dantesco che la visione sia quasi totale», e che per conoscerne le parti dobbiamo conoscere contemporaneamente il tutto. La lettura di Dante procede in fin dei conti lungo tessere comparative interne all'opera. Il breve articolo, stretto su questo principio, si chiude sull'uso della filosofia trattata da Dante non come teoria, commento o semplice riflessione, né tanto meno cornice o oggetto morto (specifica decisamente: «oggetti da natura morta e pezzi disparati da arredamento come in un magazzino teatrale»), <sup>23</sup> ma come *cosa percepita*, quindi materia animata dal suo concretizzarsi nella parola poetica, nel discorso, nella narrazione. <sup>24</sup>

Di seguito a questa prima lettura tutta dantesca, l'interesse di Eliot per la *Commedia* si chiarisce e si distende, sicché ogni incontro con il linguaggio di Dante assume una connotazione implicitamente autoriflessiva. Non a caso il saggio del 1929 <sup>25</sup> sposta più decisamente l'attenzione sull'esperienza del poeta lettore che è Eliot stesso, naturalmente, ed è anche Dante lettore, a proposito del quale l'invito è a non sopravvalutarne i debiti, e in più è il lettore-ascoltatore medievale capace di decodificare in modo del tutto indolore, senza sforzo, il cosiddetto «metodo allegorico». Il saggio merita davvero attenzione più ravvicinata.

Per un lettore che abbia una non perfetta conoscenza della lingua italiana, come Eliot confessa a più riprese nei propri scritti, vale un grosso vantaggio, quello che sta alla base della ricezione del testo poetico, partita dall'ascolto fonoritmico inconsapevole di quanto i significanti premano verso un orientamento. Nel caso della *Commedia*, per Eliot si tratta di «gustare e capire», nel primo caso obbedendo ad un processo continuo di fascinazione, nel secondo approfondendo le ragioni di uno *shock*, senza deviare «il desi-

derio di una conoscenza sempre più appagante» <sup>26</sup>. Ma la vera sorpresa è quella, divenuta ormai proverbiale fra le impressioni eliotiane, dell'estrema facilità di lettura che Dante, mediatore anche di una cultura latino medievale, propone al lettore anglofono: il più europeo dei poeti <sup>27</sup> crea una sorta di lingua comunicativa della poesia, una *medium* capace di trasmettere senso senza oscurità, in un'Europa che Eliot ritiene culturalmente unitaria, per cui si associa la relativa facilità di circolazione di una *koinè* comune a un comune codice di appartenenza che trova il suo culmine nella semplicità e comprensibilità del *metodo allegorico* <sup>28</sup>, capace di assicurare tanto la «sincerità di linguaggio» quanto la «lucidità di stile». <sup>29</sup> Saltuariamente la lettura di Eliot si addentra nelle ragioni testuali dell'allegoria dantesca, della quale il poeta apprezza gli effetti piuttosto che il funzionamento. L'ermeneutica eliotiana, se così può essere riassunta, nel caso di Dante, che è il maggior e più continuo terreno di ipotesi critiche, si arresta davanti ad una visione d'insieme, non ne ricerca le ragioni di fascinazione all'interno del testo della *Commedia* (sperimentata invece dalle letture specifiche di numerosi altri poeti europei contemporanei), e semmai rinsalda le manifestazioni di riconoscenza per un continuo magistero: «la poesia di Dante rappresenta l'unica scuola universale di stile poetico valida per qualsiasi lingua» <sup>30</sup>. Eliot in effetti continua ad intendere il libro di Dante come ipotesto variamente in movimento sotto alla propria poetica, e comunque con quella buona percentuale di manipolazione, adattamento e ricontestualizzazione che l'ascolto pone alla riscrittura. È un vero peccato che solo in rari casi Eliot s'addentri al di là della superficie del testo: forse perché troppo chiaro e troppo vicino ad esso per poterlo commentare. Così come è un peccato che dedichi scarsissima attenzione alla riflessione di Dante in prosa e nei trattati, paradosso discriminante nei confronti proprio della «filosofia» dantesca.

Il punto di forza della lettura eliotiana sta nell'attenzione peculiare (e a tratti paradossale) rivolta all'immagine dantesca, un'immagine che nei suoi vari tipi è concepita come aiuto per il lettore, <sup>31</sup> tanto che «non possiamo che provare un gran rispetto per chi riesce con tanta maestria a tradurre l'inapprendibile in immagini visive». <sup>32</sup> Dante poeta che traduce visivamente ciò che altrimenti non si comprenderebbe, *come un'allegoria*. Ma come può intendere l'allegoria il lettore moderno (e l'allegoria di un'allegoria posta in essere dalla lettura moderna)?

Ad esempio, per il canto I dell'*Inferno* Eliot suggerisce addirittura di ignorare il significato delle tre figure allegoriche, e all'opposto di considerare il processo «che permette a chi possiede un'idea di esprimerla in immagini». <sup>33</sup> Predilige, dunque, l'attenzione alla mente poetica costruttiva invece che all'interpretazione del senso. E se questa mente ricorre all'allegoria, allora traduce con un procedimento poetico idee in *chiare immagini visive*. (Chiare per chi?, ci domanderemo). L'immaginazione di Dante è visiva «in quanto egli visse in un'epoca in cui la gente aveva

ancora delle visioni». <sup>34</sup> Avere delle visioni equivale a sognare, prosegue lo scritto, e questo è (era) un procedimento *più ordinato* rispetto al sogno stesso: se il sogno fa riferimento all'inconscio individuale, l'immaginazione visiva fa riferimento ad un sistema comunicativo collettivo. Dunque, l'allegoria non può che essere una *disposizione mentale*, una sorta di facoltà che, se espressa ad un quoziente alto («il livello del genio»), poteva rivelare un grande poeta, così come un mistico o un santo.

L'interpretazione eliotiana presuppone che ci si eserciti in una sorta di capacità sensoriale: la percezione poetica coglie l'immagine di per sé allegorizzata, e comunque la vede e la sceglie per via del chiaro e semplice potere di riferimento, senza mediazione e senza resti. La genialità starebbe a monte, nella percezione visiva, e questo più-che-vedere nell'aver visioni che accomunerebbero pubblico e autore. Anche se alquanto rudimentale, l'ipotesi poggia sul valore chiarificatore, esemplare e diretto (e anche mistico), concentrato nell'immagine di Dante, persino in opposizione all'immagine di Shakespeare, che è «più un'espansione che una concentrazione». <sup>35</sup> Ne deriva che, come il lettore non potrà fare a meno di un incessante confronto fra le cantiche, così dovrà prestare grande attenzione alle «immagini successive, fantasmagoriche ma chiare, immagini concatenate in quanto ciascuna rinforza la precedente» <sup>36</sup>; giacché questo lettore (come Eliot di fronte alle figure di Ulisse e di Brunetto Latini) cercherà per sé il momento della sorpresa («che Poe affermò come essenziale nella poesia») <sup>37</sup>, e altri effetti come terrore, shock, incredulità, disagio. Per questi motivi, una buona lettura dell'*Inferno*, che come per le altre cantiche consiste in una continua rilettura, può attuarsi attraverso la comprensione della «proiezione di immagini sensoriali» <sup>38</sup>, e dunque per Eliot l'*Inferno* va letteralmente *vissuto* non come luogo ma come stato.

«Insisto nel ripetere che il vero significato dell'*Inferno* può essere colto soltanto dopo una buona lettura delle altre due parti»; <sup>39</sup> «Il *Purgatorio* comincerà a rivelare le sue bellezze solo dopo che avremo letto completamente il *Paradiso* e riletto l'*Inferno*»; <sup>40</sup> «La questione di base è che il poema di Dante è un tutto unico e che, alla fine, bisogna arrivare a capirlo tutto per poterne comprendere una parte qualsiasi»; <sup>41</sup> criticamente, in un modo avveduto che nel '29 avrebbe giovato a molta attardata critica italiana, la sottolineatura riguarda pur sempre l'unità e l'universalità della *Commedia*, e il consiglio per il lettore moderno è giustamente orientato alla possibilità di relazionare le parti e le cantiche fra loro. Anche se per noi potrebbe essere poco rilevante, per Eliot vi è un vantaggio nel sistema, anche questo unitario, dei riferimenti filosofici dell'opera: «Il vantaggio è rappresentato da un sistema tradizionale e coerente fatto di dogmi e di aspetti etici come quello cattolico: esso è autonomo rispetto a chi lo propone, e può essere capito e accettato anche senza essere creduto». <sup>42</sup> Per cui, per «apprezzare la poesia del *Purgatorio* non è necessario credere, bensì sospendere la credenza. È uno sforzo che viene

richiesto sia all'uomo d'oggi per accettare il metodo allegorico di Dante, sia all'agnostico per comprendere la sua teologia». <sup>43</sup> Sospendere la credenza, però, non vuol dire rimanere insensibili di fronte alle visioni escatologiche di Dante. Eliot stabilisce la sua preferenza per quel tipo di *sogno elevato* in opposizione ai *sogni umili* della nostra epoca, <sup>44</sup> e in questa distinzione indica un personale percorso: «Mi ci sono voluti molti anni per riconoscere che gli stati di progresso e di beatitudine descritti da Dante vanno ben oltre, rispetto a ciò che il mondo moderno interpreta come felicità, a quelli di castigo». <sup>45</sup> E inoltre, là dove tutto è facile e diretto, a patto che si tenga conto dell'immagine codificata in partenza e della quale dovremmo, anche noi, possedere le chiavi in partenza, l'unica serie di difficoltà da affrontare (nello specifico, a proposito del *Paradiso*) non riguarda noi lettori ma proprio Dante come autore. <sup>46</sup> Sotto sotto l'invito è, dunque, a farsi partecipi della gradualità e della insistenza che Dante mette in atto come guida implicita in un percorso via via più complesso, secondo Eliot, se culmina nella *poetica della luce*, «un'esperienza tanto remota da quella quotidiana», eppure espressa in modo così concreto, «quella poetica della luce, che è la forma di certi tipi di esperienza mistica». <sup>47</sup>

Anche nella parte del saggio dedicata alla *Vita nuova*, Eliot mette in evidenza la consonanza con la cosiddetta *letteratura della visione* <sup>48</sup>: riferirsi a oggetti, a figure, significa, in pieno accordo con una personale poetica, fare chiarezza nel mondo altrimenti oscuro, inapprendibile, nascosto, dell'uomo contemporaneo. Perciò propone di considerare il libro «come una mescolanza di biografia e allegoria; una mescolanza, tuttavia, ottenuta mediante una ricetta perduta per la 'mente moderna'». <sup>49</sup> Così che il lettore dovrà ora superare una sorta di incredulità <sup>50</sup>, e non gli sarà difficile farlo se, come primo atto di conoscenza, sarà in grado di stabilire la differenza tra «il modo di pensare e di sentire» di Dante e quello nostro. E allora dovrà far sì che non gli appaiano strane e estranee «le forme dell'immaginazione, della fantasmagoria e della sensibilità», <sup>51</sup> ciò che addirittura dovrebbe considerare «il sistema organizzativo dantesco della sensibilità». <sup>52</sup> Come si può vedere, la riflessione di Eliot termina con la richiesta di un vero e proprio patto della lettura: affidarsi a Dante per capire Dante.

L'ultimo scritto interamente dantesco è del 1950. <sup>53</sup> In effetti riassume in forma confidenziale (si tratta di una conferenza tenuta in inglese all'Istituto Italiano di Cultura di Londra) il senso di un'assidua frequentazione e, a differenza degli altri interventi, nei termini di un'influenza e un debito contratti quarant'anni prima, allorché il poeta si vede intento a *decifrare* la *Commedia*, e contemporaneamente a imparare a memoria i passi che più lo attraggono: «così, per alcuni anni, fui in grado di recitarmi buona parte di questo o di quel canto stando a letto o durante un viaggio in treno». <sup>54</sup> Il debito (di un moderno che si comporta come un autore della tradizione) diviene con il tempo «progressivamente cumulativo». <sup>55</sup> E siccome Eliot è un poeta

abituato a ripagare i debiti, e quanto meno a farli venire allo scoperto, complementariamente a Dante riconosce la presenza del più classico dei moderni, ovvero Baudelaire che, analogamente al suo maggiore, gli apre «la possibilità di fusione tra il sordidamente realistico e il fantasmagorico, la possibilità di unire il reale e il fantastico».<sup>56</sup> Dante, più a monte, è oggetto di imitazione formale prima di tutto: al posto dell'inimitabile terza rima il poeta novecentesco pensa di poter adottare, con effetto analogo, terminazioni maschili e femminili, senza l'ausilio della rima.<sup>57</sup> Si sviluppa così in Eliot quella estrema propensione ad un'economia di linguaggio che tanto è semplice e preciso quanto non può permettersi ripetizioni di sorta;<sup>58</sup> in particolare sperimenta il piacere di un progetto a struttura, di un'armonia e relazione fra le parti del testo, e di una linea comunicativa nelle soluzioni fonoritmiche a richiamo musicale fra insiemi di versi. Dunque, il poeta assume per sé, protetto dall'ombrello dantesco e da una forma memorizzata, l'impegno di un linguaggio «più raffinato e più preciso di quanto non fosse prima».<sup>59</sup> Ancora in questo scritto dantesco Eliot insiste sull'*ampiezza della sfera emotiva*<sup>60</sup>, autentico impegno per la sperimentazione del proprio linguaggio, e ribadisce quanto ha più volte detto in oltre trent'anni di riflessioni critiche: «La *Divina Commedia* esprime nell'ambito dell'emozione tutto ciò che, compreso tra la disperazione della depravazione e la visione della beatitudine, l'uomo è capace di sperimentare».<sup>61</sup> Perciò, se è vero, l'opera nel suo insieme diviene ai suoi occhi un supercodice, un registro onnicomprensivo della sperimentazione dell'umano. Quanto poi alla figura di Dante poeta europeo,<sup>62</sup> gli argomenti, ben noti, toccano il suo non essere locale, non provinciale, e in definitiva il più vicino a un'area interculturale europea, pur essendo la narrazione dantesca radicata nei luoghi, nella provincia medievale, nella lingua italiana del Due-Trecento. Questo miracolo, d'istinto, il poeta di *The Waste Land* testimonia nella propria totale dedizione ad un primato, per cui non è minimamente sfiorato dall'idea che altri potrebbero condividere quel seggio. La realtà sinottica di Dante, la sua trama unitaria, il rigore dell'intenzione e della parola non lasciano adito a sospetti. Eliot confessa a proposito dell'elaborazione di *The Waste Land*: «volevo presentare alla mente del lettore un parallelo, per contrasto, tra l'Inferno e il Purgatorio che Dante aveva visitato e una scena alluci-

nata dopo un'incursione aerea. Ma ciò che differisce è il metodo: qui non mi era consentito citare o adattare per esteso – e infatti presi e adattai liberamente solo poche frasi – perché *stavo imitando*».<sup>63</sup>

Chiuso il testo dell'ultimo scritto su Dante, torniamo ancora al saggio del 1929, là dove il poeta marca in termini danteschi una differenza tra metafora e allegoria. «Il tentativo di Dante – scrive – consiste nel far vedere a noi ciò che egli ha visto. Per tale motivo egli fa uso di un linguaggio molto semplice e di pochissime metafore, dal momento che allegoria e metafora non vanno d'accordo».<sup>64</sup> E chiediamoci ancora: perché questa funzione primaria dell'allegoria? perché allegoria e metafora non si accordano? Perché, mentre la metafora svolge per Eliot un ruolo accessorio, e grazie ad essa il discorso si avvicina alla comprensione del lettore, l'immagine allegorica produce un effetto di diretta interpretazione se il lettore, e nello specifico quello medievale, riconosce il riferimento sensibile ad un universo morale condiviso, in sé ordinato rispetto alle finalità. L'allegoria come visione di riferimento consentirebbe il riconoscimento pieno del significato. Il Dante di Eliot si pone sempre più come modello esemplare di poesia che supera la storia e focalizza le somiglianze, immutate nel tempo, dell'esperienza umana: «Il linguaggio cambia, ma i nostri occhi sono sempre gli stessi».<sup>65</sup>

Sotto queste lenti l'opera di Dante diviene la stessa allegoria della poesia. Ma cosa succede se viene meno il quadro di riferimento della perfetta risposta allegorica alla ricerca della verità? della rassicurante corrispondenza tra senso e interpretazione? E soprattutto, cosa succede nella poesia contemporanea che altre corrispondenze mette in crisi? Naturalmente l'*imitatio Dantis*, ed Eliot lo sa, non è pensabile, opera in partenza imperfetta per il poeta contemporaneo che trasferisce a modo proprio il *trasumanar*, ciò che l'imperfezione deve scontare sull'altare perfettamente efficiente della (lontana) allegoria dantesca. Sappiamo che sotto il grande ombrello della *Commedia* ben altro si muove, e ben oltre, impreveduto, contraddittorio, interlocutorio, riguardo al sordido e beato mondo presente, grazie alla poesia di Eliot.

Budapest, gennaio 2009

## NOTE

<sup>1</sup> *Paradiso*, I, v. 89.

<sup>2</sup> Thomas Stearns Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, McThuen & Co., London 1920; trad. it. di L. Anceschi, *Il bosco sacro*, Mursia, Milano 1971, p. 138.

<sup>3</sup> *Il bosco sacro*, cit., p. 105: «egli non sciupò i suoi anni di giovinezza in ricerche metriche; e quando giunse alla *Commedia*, sapeva come depredate a destra e a sinistra».

<sup>4</sup> Thomas Stearns Eliot, *Dante*, Faber & Faber, London 1929;

cito dalla trad. it. di G. Vidali, *Dante(II)*, in *Scritti su Dante*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2001, p. 44.

<sup>5</sup> Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Thomas Stearns Eliot*, in *Opere. Letteratura inglese*, introduzione e premesse di G. Lanza Tomasi, a cura di N. Polo, VI<sup>a</sup> ed., Mondadori, Milano 2006, pp. 1372-1373: «Soltanto questa spirale (e tutta su spirali discendenti e ascendenti è costruita la *Commedia* ed è questo fra l'altro che conferisce ad essa il suo singolarissimo valore di continuo movimento

e di lenta ascensione; il che dimostra quanto sia errato il concetto crociano che nega valore poetico alla *costruzione* dantesca) questa spirale, dicevo, è rappresentata da Eliot come una comune brutta scala di casamento moderno sulla quale ascende l'anima, fuggendo da una figura sinistra che ha 'the deceitful face of hope and of despair'. Ma, come in Dante, il cammino diviene più facile via via che si ascende».

<sup>6</sup> *Scritti su Dante*, cit., p. 46.

<sup>7</sup> Samuel Beckett, *Da Dante a Bruno, da Vico a Joyce*, in *Le opere*, UTET, Torino 1973, p. 491.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>9</sup> Mihály Babits, *Storia della letteratura europea*, trad. it. di M. Masini, Carocci, Roma 2004, p. 124.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 50.

<sup>11</sup> Giuseppe Ungaretti, *Secondo preambolo alla 'Commedia'* (1938), in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori, Milano 2000, p. 1053.

<sup>12</sup> Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Éditions du Seuil, Paris 1972; trad. it. di M. Liborio, *Semiologia e poetica medievale*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 131: «Essa estraie da un frammento del reale un senso indiscutibile; proclama e genera un ordine, chiaro, privo di frange inquietanti. Essa procede da una sorta di ottimismo fondamentale: nulla è privo di senso, e quest'ultimo può essere posseduto. Essa implica che la struttura della verità è fissa, oggettiva, spiegabile, e che colui che la conosce può esserne cambiato. Attesta che il più generale non è il più immateriale: ciò che ci appare come una semplice astrazione stilisticamente personificata è realtà perché Nome»; «l'allegoria costituisce un discorso i cui elementi sono facilmente riconosciuti dall'ascoltatore, che li riferisce a un'altra realtà ben definita, situata al di là di essi».

<sup>13</sup> Adelia Noferi, *Frammenti per i Frammenti di Petrarca*, Bulzoni, Roma 2001, p. 236: «La cultura medievale, con la vasta e protratta elaborazione teorica dell'allegoria, aveva innalzato una forte, complessa, articolata, sufficientemente elastica, sicura e stupenda barriera per arginare l'ambiguità della polisemia e la deriva della produzione del senso. Aveva organizzato il processo di significazione limitando in estensione il numero dei significati, distribuendoli a strati ed a livelli gerarchicamente sovrapposti, ancorandoli saldamente ad una assoluta oggettività e ad una assoluta verità: quella di Dio, della parola e della scrittura di Dio e dei modi stessi del suo discorso [...], quel discorso divino che, attraverso enigmi e allegorie, include nel senso delle parole anche ciò che è insignificabile e incomprensibile. L'allegoria era un congegno, una 'macchina' di linguaggio rassicurante e perfetta».

<sup>14</sup> Umberto Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Bompiani, Milano 2007, p. 140.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>16</sup> Cfr. l'impeccabile lettura di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che allarga il campo dei riferimenti danteschi, in *op. cit.*, pp. 1371-1372.

<sup>17</sup> Thomas Stearns Eliot, *Dante as a 'Spiritual Leader'*, in «Athenaeum», 2 aprile 1920; ora con il titolo *Dante (I)*, trad. it. di V. Di Giuro, in *Scritti su Dante*, a cura di R. Sanesi, cit.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 4.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>24</sup> Scrive molto semplicemente nel *Bosco sacro*, cit., p. 177, che Dante come Lucrezio sa prendere a prestito, con «talento piuttosto mediterraneo», la filosofia per la propria poesia, una *filosofia dell'anima*. Su questa tematica si veda il continuo e approfondito la-

voro di un filosofo intorno all'opera di Dante, ovvero János Kelemen, in particolare in lingua italiana *Per la ricostruzione della filosofia del linguaggio di Dante*, in «Verbum», III, 2001/1, Akadémiai Kiadó, Budapest 2001, pp. 111-129.

<sup>25</sup> Thomas Stearns Eliot, *Dante*, Faber & Faber, London 1929; cito dalla trad. it. di G. Vidali, *Dante(II)*, in *Scritti su Dante*, cit.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>27</sup> A questo proposito si veda il parallelismo a tre, che sonda il primato dantesco sulla figura di Goethe e su quella di Shakespeare. Cfr. la conferenza del 1955 intitolata *La saggezza di Goethe*, in *Sulla poesia e sui poeti*, trad. it. di A. Giuliani, Bompiani, Milano 1960, pp. 234-250; ed. or. *Essays on Poets and Poetry*, Faber & Faber, London 1957.

<sup>28</sup> «Il linguaggio cambia, ma i nostri occhi sono sempre gli stessi. E l'allegoria non era certo una caratteristica italiana, ma un metodo diffuso in tutta l'Europa». *Dante (II)*, cit., p. 25.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 21-23.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Scritti su Dante*, cit., p. 26.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Scritti su Dante*, cit., p. 40.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Cfr. *Scritti su Dante*, cit., p. 47: «è pur vero che i 'passi difficili' del *Paradiso* sono una difficoltà più per Dante che per noi, nel senso che rappresentano il suo sforzo per farci apprendere con i sensi i diversi gradi e le varie fasi della beatitudine».

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Scritti su Dante*, cit., p. 58: «La stessa esperienza, descritta in termini freudiani, sarebbe stata immediatamente accettata come una realtà da un pubblico moderno. Il fatto è che Dante, in modo del tutto ragionevole, è arrivato ad altre conclusioni e ha usato modi diversi di espressione, i quali suggeriscono una certa incredulità».

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>53</sup> *What Dante Means to Me*, conferenza londinese del 4 luglio 1950, edita in *To Criticize the Critic*, a cura di V. Eliot, Faber & Faber, London 1965; cito dalla trad. it. di G. Rivolta, *Cosa significa Dante per me*, in *Scritti su Dante*, cit.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 71.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

# NUOVA POESIA FINLANDESE

Ville Hytönen

MITÄ SUOMALAINEN RUNOUS OLI JA MITÄ SE ON?

*Suomalaisen nykyrunouden juuret syntyivät 1950-luvulla, modernismin vihdoin rantautuessa osaksi pohjoista fennougrikulttuuria. Tätä ennen Eurooppaa 1900-luvun alussa säikäyttänyt taiteen uudistuminen näkyi vain suomenruotsalaisessa lyriikassa, muun muassa Edith Södergranin (1892-1923) ja Henry Parlandin (1908-1930) kautta.*

*Vanhemman polven syvästi järkyttäneen toisen maailmansodan jälkeen suomalainen runous uudistui mittavasti. Nuoret runoilijat rikkoivat mitallisuuden, kehittivät uusia muotoja, kuten proosarunoa, kollaasia, siirtyivät sananlaskuista aforistiikkaan, puolustivat runon mahdollisuutta kertoa hetkestä ilman suurempia ontologisia kysymyksiä.*

*1950-luvun murroksessa heijastui uuden sukupolven irrottautuminen vanhoillisista perinteistä. Runoudessa mitat loppusoinnut saivat kyytiä, isänmaallisuus ja sisäänpäin katseleminen vaihtuivat kansainvälisyydeksi. Myöhemmässä kirjallisuudenhistoriassa suomalaista 1950-luvun modernismia kuvataan yhtenäisenä liikkeenä, mutta se on nähtävissä pikemminkin pitkälle 1960-luvulle jatkuneena kehityskulkuna, vaikutteiden vastaanottamisen aikakautena, kokeilujen aikana.*

*Suomalaisen modernismin merkittäviä hahmoja olivat historiallisia ja jopa talouspoliittisia aiheita käsitellyt Paavo Haavikko (1932-2008), proosarunon Suomeen tuonut Maila Pylkkönen (1931-1984), vapaan ja avoimen assosiaation airut Jyrki Pellinen (s.1940) ja modernismin paaviksi kutsuttu teoreetikko ja kirjallisuusmies Tuomas Anhava (1927-2001). Sarjallinen, lyyrinen aforistiikka löysi tiensä runouden rinnalle Mirikka Rekolan (s.1931) kautta, surrealistiset, futuristiset ja dada-kokeilut puolestaan suomeksi esitteli Väinö Kirstinä (1936-2007).*

COS'ERA E COS'È LA POESIA FINLANDESE?

Le radici della poesia finlandese contemporanea affondano negli anni '50, nel momento in cui il modernismo finalmente entra a far parte della cultura in lingua finnica. Prima di questo momento l'innovazione artistica che aveva sorpreso l'Europa agli inizi del '900 era visibile solo nella lirica finnosvedese, ad esempio in Edith Södergran (1892-1923) e Henry Palander (1908-1930).

Dopo la generazione precedente, profondamente colpita dalla seconda guerra mondiale, la poesia finlandese si rinnovò in maniera notevole. I giovani poeti ruppero la metrica, svilupparono nuove forme, come la prosa lirica, il collage linguistico, si spostarono dai proverbi agli aforismi, difesero la possibilità data dalla poesia di raccontare il momento presente senza troppe domande ontologiche.

Nella rottura degli anni '50 si rifletteva il distacco della nuova generazione dalle precedenti tradizioni. La rima e la metrica sparirono dalla poesia, il sentimento patriottico e l'introspezione si mutarono in internazionalizzazione. Il modernismo finlandese degli anni '50 viene rappresentato, nella successiva storia della letteratura, come un movimento unico ma va visto piuttosto come un periodo di sviluppo, di accettazione di diverse influenze, di sperimentazione, fino a buona parte degli anni '60.

Le figure più significative del modernismo finlandese furono personaggi come Paavo Haavikko (1932-2008) che si era occupato di questioni storiche e perfino di economia politica, Maila Pylkkönen (1931-1984) che ha portato in Finlandia la prosa lirica, Jyrki Pellinen (n. 1940) il portavoce dell'accostamento linguistico libero e aperto, e lo scrittore e teorico Tuomas Anhava, chiamato il papa del modernismo. Tramite Mirikka Rekola (n. 1931) l'aforistica lirica in sequenza trovò la sua strada di fianco alla poesia, mentre Väinö Kirstinä (1936-2007) presentò in finlandese le esperienze surrealistiche, futuristiche e dada.

Viisikymmenluvun mullistuksen jälkeen seuraavat vuosikymmenet suomalainen runous kulki yhteiskunnallisia latuja, välillä hyvinkin dogmaattisesti. 1970- ja 1980-luku eivät juuri tuoneet suuria suuntauksia lyriikkaan, 80-luvusta puhutaankin suomalaisen runouden suvantovaiheena.

Seuraava merkittävä askel tapahtui 1990-luvulla, kun Helsinkiin, Nuori Voima –lehden ympärille kerääntyi mannermaisesta filosofiasta ja kirjallisuudesta kiinnostuneita kirjoittajia. Heidän vastavoimakseen syntyi Turkuun Tuli&Savu-lehden viitoittama Turun koulu, joka perusti poetiikkansa amerikkalaiseen katurunouteen, pääasiassa Bukowskia ja Beat-runouden estetiikkaa ihannoiden. Vastakkainasettelussa haluttiin painottaa toisaalla sivistyksellistä ja jopa tutkimuksellista postmodernia otetta kirjallisuuteen, toisaalla vitaalista ja elämänläheistä.

Suomalainen 2000-luvun runous kumpuaa hyvin paljon näiden kolmen lähtökohdan ympäriltä. Merkittävänä uutena ilmiönä uuden vuosituhaten aikana Suomessa on lyönyt läpi kielirunous, amerikkalaisen L=A=N=G=U=A=G=E-koulukunnan viitoittaman kielitietoisien lyriikan esiinmarssi ja sen vanavedessä kaikki kokeellisuus, kuten ääni- ja videorunous, hakukonekollaasit ja ylipäättään internetin luomat mahdollisuudet.

Kirjallisuushistoriallista taustaansa vasten Suomessa kirjoitetaan yllättävän moninaista runoutta. Kenttä on laaja ja pitää sisällään lähes kaikki 1900-luvun runouden tyylisuunnat ja monenlaista niiden varioimista ja yhdistelemistä. Runous on myös traditiotietoista. Se yhdistelee erilaisia rekistereitä ja konteksteja luoden uudentyyppisiä heijastuspintoja. Eino Santasen (s.1975) esikoiskokoelmassa *Kuuntele, romantiikkaa* (Tammi 2002) esitellään romanttisella sivuäänellä suomalaisessa runoudessa aiemmin esiintymätön ironia, runoilija Leevi Lehdon sanoin «uushervottomuus». Santasen poetiikka ei kuitenkaan ole viileän ironista vaan pikemminkin hyödyntää absurdiikkaa sekä yllättäviä tekstiyhteyksiä ja assosiaatiota. Se rakentuu vastakkaisuuksien varaan urbaanin ja luonnon, romanttis-nostalgisen ja jälkimodernin surrealistisiksi kohtaamisiksi.

Sanna Karlströmin (s.1975) *Helsingin Sanomien esi-koisteospalkinnolla palkittu kokoelma Taivaan mittakaava* (Otava 2004) on Santasen runoutta modernisempaa ja nojaa 1950-luvun traditioon. Karlström käyttää roolirunotekniikkaa hahmotellessaan ihmisten välisiä suhteita, inhimillistä ikävää ja hylkäämistä. Esikoiskokoelman shakkimestari ja arkkitehti, toisen kokoelman *Päivänvalossa* (Otava 2007) «Uri G» (maailmaa kiertänyt lusikantäivuttaja Uri Geller) ovat Karlströmin hahmoja, joiden kautta hän kuvaa haavoittuvuutta ja ihmistä muutosten edessä.

Dopo le rivoluzioni degli anni '50 la poesia finlandese ha percorso sentieri sociali, a tratti in maniera molto dogmatica. I decenni del 1970 e del 1980 non portarono grandi tendenze nella lirica. Difatti, per quanto riguarda gli anni '80 si parla di un *periodo di quiete* della poesia finlandese.

Il successivo passo importante avvenne negli anni '90, quando scrittori interessati alla filosofia e alla letteratura continentali si radunarono attorno al giornale «Nuori Voima». Come loro controparte a Turku nacque la *Scuola di Turku*, tenuta a battesimo dal giornale «Tuli&Savu», che basava la sua poetica sulla poesia americana di strada, prediligendo Bukowski e l'estetica della poesia *Beat*. In questa antitesi si voleva riprodurre un approccio postmoderno alla letteratura, da una parte colto e perfino ricercato, dall'altra vitale e vicino alla vita.

La poesia degli anni 2000 sgorga per gran parte da questi tre punti di partenza. Come esperienza rilevante e innovativa del nuovo secolo è emersa la poesia della lingua, la marcia d'uscita della lirica cosciente del linguaggio segnata dalla scuola americana L=A=N=G=U=A=G=E, e sulla sua scia sono nati tutti i tipi di sperimentazione, come la poesia audio e video, i collage con i motori di ricerca e in generale tutte le possibilità create da internet.

Nonostante lo sfondo della sua storia letteraria, è sorprendente quanto versatile sia la poesia finlandese. Il campo è vasto e comprende quasi tutte le correnti stilistiche del '900 e molte loro varianti e combinazioni. La poesia è anche cosciente della tradizione. Unisce diversi registri e contesti creando così nuove superfici di riverbero. Nella prima opera di Eino Santanen (n. 1975) *Kuuntele, romantiikkaa* (Tammi 2002), viene presentata con una voce di fondo romantica un'ironia prima assente dalla poesia finlandese, usando le parole di Leevi Lehto «un nuovo languore». La poetica di Santanen non è tuttavia freddamente ironica ma valorizza piuttosto l'assurdo, gli improvvisi contatti testuali e le associazioni. Si costruisce sulle opposizioni tra urbanità e natura, diventando incontro tra la nostalgia romantica e il surrealismo postmoderno.

La raccolta di poesie di Sanna Karlström (n. 1975) *Taivaan mittakaava* (Otava 2004), che ha ottenuto il premio dedicato alle opere d'esordio di *Helsingin Sanomat*, è più moderna della poesia di Santanen e si appoggia alla tradizione degli anni '50. La Karlström usa la tecnica della poesia di ruolo per schizzare i rapporti intercorrenti tra le persone, la noia e il rifiuto umani. Il campione di scacchi e architetto dell'opera d'esordio, «Uri G» (Uri Geller, giramondo e piegacucchiai) nella seconda raccolta *Päivänvalossa* (Otava 2007) sono i personaggi tramite i quali la Karlström descrive la vulnerabilità e l'essere umano di fronte ai cambiamenti.

*Pauliina Haasjoki (s.1976) on muun muassa Saira Susiluodon ja Bo Carpelanin ohella tavoitellut myös lapsen ääntä suomalaisessa nykyrunoudessa. Hänen runoissaan maailma tukeutuu sitä ympäröivään luontoon ja kieli etsiytyy abstraktin ja konkreettisen rajamaille. Haasjoen lyriikassa on kerronnallisia elementtejä, mutta tosiasiat hämärtyvät runon puhujan mielikuvituksessa. Runo rakentuu yllätyksellisyyden ja rohkeiden siirtymien kuvien varaan. Kielellis-rytmillisesti se tasapainoilee jutustelemaan ja arkaaisen kielen, vanhahtavan Suomen välillä.*

*Esiteltävät runoilijat edustavat suomalaisen runouden kentässä nuorta 1970-luvun ja 1980-luvun vaihteessa syntyntä koulutettua runoilijakuntaa. Ikäpolvelle on ominaista toimia erinäisten yhdistysten ja kirjallisuuslehtien kautta kirjallisella kentällä ja suomalaiset lehdet ovatkin pääasiassa kyseisen sukupolven käsissä, muun muassa «Nuori Voima», «Tuli&Savu», «Kerberos» ja «Lumooja». Pauliina Haasjoki on päätoimittanut «Lumoojaa» ja Eino Santanen «Nuorta Voimaa».*

*Suomalaisen runouden nykytila on varsin hyvä. Kenttä on monipuolinen, rakenteet kuten kustantamot, kirjallisuuslehdet ja tutkimus toimivat. Uudet kustantamot kuten Savukeidas (perustettu 2001) ja Teos (perustettu 2004) julkaisevat runsaasti runoutta vanhojen, suurten kustantamojen lailla. Nuoria runoilijoita ja lukijoita on paljon, joten tulevaisuus vaikuttaa kiinnostavalta.*

Pauliina Haasjoki (n.1976), al pari di Saira Susiluoto e Bo Carpelan, è andata in cerca anche della voce dei bambini nella poesia finlandese contemporanea. Nelle sue poesie il mondo si regge sulla natura circostante e la lingua si perde ai confini tra il concreto e l'astratto. Nella poesia della Haasjoki ci sono elementi narrativi ma la verità si appanna nella fantasia della voce narrante della poesia. La poesia si costruisce su immagini di effetti a sorpresa e passaggi coraggiosi. Da un punto di vista linguistico e ritmico si tiene in equilibrio tra un lingua colloquiale e una lingua arcaica del finlandese antico.

I poeti presentati nelle prossime pagine fanno parte, nell'ambito della poesia finlandese, della giovane e colta scuola di poesia nata a cavallo degli anni '70 e '80. È tipico di questa generazione muoversi nell'ambito letterario tramite varie associazioni e riviste letterarie. Molte di queste ultime sono nelle loro mani, tra queste «Nuori Voima», «Tuli&Savu», «Kerberos» e «Lumooja». Pauliina Haasjoki è stata la direttrice della rivista «Lumooja», Eino Santanen di «Nuori Voima».

La situazione attuale della poesia finlandese è assai positiva. Il campo è variegato e strutture come le case editrici, le riviste letterarie e la ricerca funzionano. Le nuove case editrici come Savukeidas (fondata nel 2001) e Teos (fondata nel 2004) pubblicano molta poesia alla pari dei grandi editori storici. Grazie ai numerosi giovani poeti e lettori il futuro si prospetta interessante.

(Traduzione a cura di Lena Dal Pozzo)

*Ville Hytönen (1982), è poeta e, come direttore della casa editrice Savukeidas, editore di poesia finlandese e di saggistica. Ha curato l'edizione di diversi volumi di critica poetica e pubblicato due raccolte di versi, Kuolema Euroopassa [Morte in Europa] (Tammi 2006) e Idän mustan joutsen [Il cigno nero dell'est] (Tammi 2009). La sua opera è stata tradotta in lingua estone, tedesca e russa.*

## Pauliina Haasjoki

*Nata a Turku nel 1976, ha studiato letteratura in quella Università, dove ha poi conseguito il grado accademico di licenziato. Ha pubblicato tre raccolte poetiche e Kolmosten talo [La casa dei tre gemelli] (2005), un dialogo in versi scritto a quattro mani con Reetta Niemelä. Di imminente pubblicazione per Otava il libro Pääskynen ja lepakko, di cui viene qui anticipata una poesia. La sua opera è stata tradotta in lingua svedese.*

Kokoelmasta *Epäilyttävät puut* (Tammi 2005)

*Kiitoksia niistä päivistä toissakesänä  
kun viivyin teillä.  
Kuljin talon poikki kulmahuoneeseen kirja kädessä,  
kirja kuin sininen laatta.  
Huoneen kulmassa avasin kirjan joka kertoi merestä,  
tämä rauhan tyyssija, sanoin huoneelle,  
sinä rauhan tyyssija jonka hyllyissä kirjat liikahtavat  
ajatuksissaan ja alkavat kertoa merestä.*

*Olen miettinyt, miten  
kuulokkeilla musiikkia kuunnellessaan  
ihmiset alkavat aina tuhista samalla tavalla.  
Yhteinen meren ääni  
tai se paikka, jonne kaikki menevät kun on tilaisuus.  
Kiitokset teille siitä, että sain käyttäytyä oudosti.  
Sieltä näkyi rinteelle, jonka poikki naapuri ontui  
varjonsa ja hengityksensä kanssa.*

\*

Kokoelmasta *Pääskynen ja lepakko* [Otava 2009]

*Jos onni olisi hyvännäköisissä tilanteissa,  
maailma säteilisi pois.  
Jos onni olisi itkemättömyydessä,  
jos se olisi aurinkoisuudessa. Mitä on kaksikymmentä  
kahdeksan astetta, tuulta  
kaksi metriä sekunnissa, pilvetöntä, näkyvyys saaristoon?  
Millaista on seistä ikkunan ääressä ja katsoa sitä  
kun se väreilee ja säteilee avaruuteen.  
Helmenä säteilevän maapallon pinnalla seisova  
avaruuden profiilissa erottuva pienin kuvio.  
Jos onni olisi kaunismuotoisissa kuvioissa,  
siihen voisi kulkea syvemmälle ja syvemmälle  
kunnes merihevesten laakso tulee jälleen vastaan,  
silloin laskutoimitus on ikuinen ja itsekseen  
tapahtuva. Silloin olisi aina yksinkertaista sanoa  
mikä on kaunista: puhtain.  
Kauneinta olisi silloin piirtämätön viiva, pelkkä piste.  
Ja maailma sen ympäriltä  
sokeutuisi eikä tulisi katsotuksi. Silloin ei olisi  
milloinkaan tarvinnut minkään alkaa, ajan.  
Jos merihevonon olisi vain kaunis eikä ensin  
kummallinen.*

Dalla raccolta *Alberi loschi* (Tammi 2005)

*Grazie per quelle giornate della scorsa estate  
quando mi fermai da voi.  
Arrivai fino alla camera d'angolo col libro in mano,  
un libro come una lastra azzurra.  
Nell'angolo della stanza aprii il libro che raccontava  
[del mare  
questa dimora di pace, dissi alla stanza,  
tu dimora di pace sui cui scaffali i libri si agitano  
nei loro pensieri e iniziano a raccontare del mare.*

*Ho pensato a come la gente  
quando ascolta la musica con le cuffie  
inizi a brusire allo stesso modo.  
La voce comune del mare  
oppure quel luogo dove tutti vanno quando ne hanno  
[l'occasione.  
Vi ringrazio per essermi potuta comportare in modo strano.  
Da lì si vedeva il pendio attraverso il quale il vicino  
[zoppicava  
con la sua ombra e il suo respiro.*

\*

Dalla raccolta *La rondine e il pipistrello* [Otava 2009]

*Se la felicità fosse in una condizione gradevole,  
il mondo irradierebbe via.  
Se la felicità fosse nell'assenza di lacrime,  
se fosse nella solarità. Cos'è ventotto  
gradi, il vento  
due metri al secondo, sereno, visibilità fino all'arcipelago?  
Com'è fermarsi alla finestra e guardarla  
mentre s'increspa e irradia nello spazio.  
La figura più piccola che spicca nel profilo dello spazio  
che troneggia sulla superficie del globo terrestre che  
[irradia come una perla.  
Se la felicità fosse nelle figure dai tratti più belli,  
in essa ci si potrebbe spingere sempre più a fondo  
finché la valle dei cavalli marini venisse incontro,  
allora il calcolo sarà eterno e accadrà  
da sé. Allora sarebbe sempre semplice dire  
cosa sia bello: la cosa più pura.  
La cosa più bella sarebbe allora la linea non tracciata,  
[solo il punto.  
E il mondo intorno  
diverrebbe cieco e non verrebbe guardato. Allora non sarebbe  
affatto servito alcun principio, il tempo.*

*Jos ei ensin tarvitsisi sanoa sitä hevoseksi ja heltyä.  
Sitten yllättyen nähdä että se on kaunis.*

*Jos onni olisi loppumattomuudessa, siinä, että on  
toffeesta tehty hevosenkokoinen hevonen  
ja kun sen kylkeä puraisee, se kasvaa heti täydeksi  
takaisin.*

*Tai jos jokin päivä ei loppuisi koskaan.*

*Jos silloin saisi auringonpolttaman, joka laantuu  
seuraavaan päivään mennessä,  
ei se laantuisi koskaan.*

*Mutta jos se olisi kivuton päivä,  
jos iho olisi taiottu kipua tuntemattomaksi.*

*Niin päällä olisivat vaatteet jotka eivät ollenkaan  
[liikkuisi,  
kaikki kosketus olisi yhtäläistä.*

*Jos milloinkaan ei olisi ollut mitään. Jos mitään ei olisi  
ollut, koskaan.*

*Jos onni olisi jo ennalta onneksi arvattavissa, maailma  
säteilisi pois.*

*Jos se tulisi aina kun sen osaset kutsuvat sitä.  
Ei olisi kohta enää mitään muuta, vain kolmio ja ympyrä  
jotka istuisivat ja nojaisivat toisiinsa.*

*Olisi vain ehkä yksi palmu, yksi hiekkainen poukama, yksi  
uudestaan täyttyvä hedelmä.*

*Olisi mahdollisesti rakkaus josta ei ollenkaan tietäisi  
[miltä*

*se tuntuu, se olisi  
vain kauneuksien ja hyvyksien yhteenlasku, se ei tekisi  
mitään yhdessä eikä se yllätyisi mistään,  
mitään se ei kestäisi sillä sen aika ei kuluisi.*

*Jos onni olisi hyvännäköisimmässä syleilyssä,  
maailma katselisi pois.*

*Se ei ymmärtäisi mitään näkemästään eikä olisi mitään  
mikä sen hellyttäisi.*

*Jos sameasta vedestä ei ollenkaan heijastuisi,  
jos lehtiä ei olisi sen pohjalla.*

*Ja olisiko se kaunis jollei sitä ensin sanottaisi hevoseksi  
ja sitten hellyttäisi,*

*kavioiset hevoset, jouhiset hevoset, turkkiset hevoset.  
Säkäiset hevoset, harjaiset hevoset, lautaisiset hevoset.*

*Turpaiset hevoset korvaiset hevoset,  
kaulaiset hevoset.*

*Ja kaksi vuohta jotka nojaavat kaulaansa toisen  
kaulaa vasten.*

*Jos vain kauniit eläimet saisivat olla olemassa.  
Jos harmaata rapattua seinää ei voisi koskea kädellään.*

*Jos vain kaunista ilmaa saisi olla. Jos kukaan  
ei tunnistaisi ketään.*

*Jos suihkulähteissä olisi kirkasta vettä ja jos lehdet  
olisivat heleitä.*

*Avaruuden profiilissa erottuva pienin kohouma,  
kukin meistä joka sillä hetkellä  
kohottautuu vuoteessaan istumaan ja ihmettelee yön  
kuumuutta sytyttämättä valoja,  
ohuesti lakanan peitossa, kaikkein pienimpänä ja  
kaiken ajattelemiseen kykenevänä.*

Se il cavallo marino fosse solo bello e non prima di tutto  
[strano.

Se non ci fosse già come prima cosa il bisogno di chiamarlo  
[cavallo e di commuoversi.

Poi sorprendendosi a vederne la bellezza.

Se la felicità fosse nell'infinito, nel fatto che esiste  
un cavallo di mou grande come un cavallo  
e quando lo si morde al fianco ricresce subito la parte  
staccata.

Oppure se qualche giornata non finisse mai.

Se allora ci si scottasse, e la bruciatura  
che di solito guarisce in un giorno  
non guarisse mai.

Ma se fosse un giorno senza dolore,  
se la pelle come per magia fosse insensibile al dolore.  
Così ci si vestirebbe di abiti che rimarrebbero immobili,  
ogni tocco sarebbe uniforme.

Se non ci fosse mai stato nulla. Se non ci fosse stato  
nulla, mai.

Se la felicità fosse già da prima supposta felicità, il mondo  
irradierrebbe via.

Se arrivasse sempre ad ogni richiamo delle sue particelle.  
Non sarebbe proprio null'altro se non un triangolo e un

che siedono e si appoggiano l'uno all'altro.  
[cerchio

Sarebbe forse solo una palma, un'insenatura sabbiosa, un  
frutto che nuovamente si riempie.

Sarebbe possibilmente l'amore del quale non si saprebbe mai  
che sensazione dà, sarebbe  
soltanto la somma di bellezze e bontà, non si farebbe nulla  
insieme e non si sorprenderebbe di nulla,  
non sopporterebbe nulla perché il suo tempo non passerebbe.  
Se la felicità fosse tra le braccia più belle,  
il mondo getterebbe via il suo sguardo.

Non comprenderebbe nulla della visione né ci sarebbe nulla  
a commuoverlo.

Se dalle acque torbide non si riflettesse affatto,  
se le foglie non fossero sul loro fondo.

E sarebbe forse bello se non lo si chiamasse prima cavallo  
e poi ci si commuovesse,

cavalli zoccolosi, cavalli ammantati, cavalli pelosi.  
Cavalli garresi, cavalli crinati, cavalli gropposi.

Cavalli musoni, cavalli orecchiosi,  
cavalli incollaturosi.

E due capre che appoggiano il collo  
l'una sull'altra.

Se potessero esistere soltanto gli animali belli.

Se i muri intonacati di grigio non li si potesse toccare con  
[la mano.

Se facesse solo bel tempo. Se nessuno  
riconoscesse nessuno.

Se nelle fontane ci fosse acqua pura e se le foglie  
fossero argentine.

La figura più piccola che spicca nel profilo dello spazio,  
ciascuno di noi che in quel momento  
si mette a sedere sul letto e si meraviglia del calore

*Kykenevä ymmärtämään mikä on hevonen  
muttei koskaan kykenevä selittämään hevosen kauneutta.  
Sillä jos onni olisi vain rakastettavissa asioissa.  
Jos ei koskaan löytäisi itseään tienoolta,  
jos ei tavoittaisi itseään sieltä missä ajatteli olevansa  
täysin kadoksissa,  
rannalta joka on kuivuneen levän peitossa.  
Jos kukaan ei koskaan sanoisi hyvää yötä muille  
kuin rakastamilleen.  
Jos ei koskaan rakastaisi sellaista mitä ei  
ennen rakastanut.  
Nyt hyvää yötä. Hyvää yötä tähdet.  
Hyvää yötä kultainen kuu  
ja hevosenpään tähtisumu.  
Hyvää yötä syleiltävä.  
Hyvää yötä. Hyvää yötä.*

della notte senza accendere le luci,  
coperto da un lenzuolo leggero, più piccolo di tutto e  
capace di pensare a tutto.  
Capace di capire cosa sia un cavallo  
ma mai capace di spiegarne la bellezza.  
Giacché se la felicità fosse solo nelle cose da amare.  
Se non ci si trovasse mai nei dintorni,  
se non si trovasse se stessi lì dove si pensava di essersi  
persi del tutto,  
sulla riva ammantata di alghe secche.  
Se nessuno desse mai la buona notte se non  
alle persone amate.  
Se non si amasse mai ciò che  
non si amava prima.  
Buona notte ora. Buona notte stelle.  
Buona notte luna ambrata  
e nebulosa di testa equina.  
Buona notte tu che sei da abbracciare.  
Buona notte. Buona notte.

## Sanna Karlström

*È nata a Helsinki nel 1975. Nel 2003 le è stato assegnato il premio Helsingin Sanomat opera prima per Taivaan mit-takaava [Proporzione celeste]. Ha appena pubblicato la sua terza raccolta poetica, Harry Harlow'n rakkauselämät, Le vite amorose di Harry Harlow.*

Kokoelmasta *Päivänvalossa* (Otava 2007)  
Osastosta nimeltä «Uri G».

I

*Kolmevuotiaana osasin lukea  
äitini ajatuksia.*

*Hän ei koskaan voittanut korttipelissä,  
hän siliitti hiuksiani niin että pysyin kauan valveilla.*

*Liikutin viisareita, kelloja, kompassoja,  
kaikkea mikä osoittaa,  
että tahdonvoima on kaikki mitä on.*

*Taivutin lusikoita, haarukoita,  
yhtenä päivänä kolme hopeista teelusikkaa,  
rautatangon ja kärpäslätkän varren,  
koska se oli mahdollista.*

*Hän ei ollut vihainen, näin tapahtuu kaikkialla:  
astiat vaihtavat paikkaa, metalli haurastuu,  
meitä ohjaavat ylikuonnolliset voimat, koska minä sanon niin:*

*ja että hänen tuoksunsa,  
punaviini ja Pond's Cocoa Butter,  
viipyy huoneessa  
kunnes tapetin kuvat*

Dalla raccolta *Alla luce del sole*, (Otava 2007)  
Dalla sezione della raccolta intitolata «Uri G».

I

A tre anni sapevo leggere  
i pensieri di mia madre.

Lei non vinceva mai a carte,  
mi accarezzava i capelli per farmi rimanere a lungo sveglia.

Facevo muovere lancette, orologi, bussole,  
tutto ciò che indica  
come la forza di volontà sia tutto ciò che esiste.

Piegavo cucchiari, forchette,  
un giorno tre cucchiari d'argento,  
una barretta di ferro e il manico dell'ammazzamosche,  
perché era possibile.

Lei non si arrabiava, son cose che capitano dappertutto:  
le stoviglie cambiano di posto, il metallo diventa molle,  
ci guidano delle forze soprannaturali, perché io dico così:

e che il suo profumo,  
il vino rosso e il Pond's Cocoa Butter,  
rimane nella stanza  
finché le immagini del parato

*nostavat hämärästä  
värin, muodon ja järjestyksen.  
II*

*Olen huijannut vain hiukan.*

*Joinakin päivinä voimia ei ole,  
ei sitä kukaan usko,  
on vain napitettava takki*

*ja mentävä ihmisten eteen,  
näytettävä niille,  
voit tehdä mitä ikinä tahdot,  
ja kaiken ne tahtovat,*

*vähän ylimääräistä,  
tuntematta häpeää,  
tuoksua kukalta.*

III

*Ihmeitä tapahtuu muille, minä kiroan  
unen kaikista esineistä,  
näyt, joita ei enää ole,  
ihmisen laboratoriot,  
kaiken, mikä lentää tai kävelee,  
maalauksen joka esittää  
juoksevaa hevosta,  
mikä on silmissä, on pimeässä  
pään luisevassa kaikukopassa,  
mikä ei ole, se otetaan pois.  
Sydän älä keskeytä,  
tunteen mekaniikka  
yli tasaisten pysäkkien,  
yli tasaisten pysäkkien.*

solleveranno dal buio  
colore, forma e ordine.  
II

Ho imbrogliato solo un pochino.

Qualche giorno si è senza forze,  
nessuno ci crede,  
non resta che abbottonarsi il cappotto

e andare davanti alla gente,  
mostrarle,  
puoi fare tutto quello che vuoi,  
e loro vogliono tutto,

un po' di più,  
senza vergognarsi,  
profumare di fiori.

III

I miracoli accadono agli altri, maledico  
il sogno di tutti gli oggetti,  
visioni, che non ci sono più,  
laboratori umani,  
tutto ciò che vola o cammina,  
un quadro che rappresenta  
un cavallo al galoppo,  
ciò che è negli occhi, è nel buio  
nell'ossuta cassa di risonanza della testa,  
che non c'è, ci viene tolto.  
Cuore, non interrompere,  
la meccanica dei sentimenti  
oltre le fermate regolari,  
oltre le fermate regolari.

## Eino Santanen

*Nato a Helsinki nel 1975, è autore di due raccolte di versi, Kuuntele, romanttiikka [Ascolta, qualcosa di romantico] (Tammi 2002) e Merihevonen kääntää kylkeään [L'ippocampo volta le spalle] (Teos 2006).*

### SISILISKOJA KUIN RUNONJALKOJA

*Parahin omainen.  
On olemassa kursiivinen melankolia.  
Kadut täyttyvät vihreistä markiiseista ja mukulakivistä,  
harkituista sanoista pystytetään taukoja ihmisten elämään.  
Sataa vieläpä. Räntää. Paperit kastuvat.*

*Kulmissa paisuu jurottava tuuli.  
Eikä se jaloissa lyövä askelma*

### RAMARRI COME PIEDI DELLA POESIA

*Caro congiunto.  
Esiste una melancolia corsiva.  
Le strade si riempiono di mantovane verdi e sampietrini,  
dalle parole premeditate s'innalzano pause nella vita delle  
[persone.*

*E piove ancora. Acqua e neve. I fogli madidi.*

*All'angolo si gonfia un vento altero.*

osu koskaan kohdalleen.

*Noina hetkinä: epäonni tapahtuu.  
Sanotaan sanoja kuten omainen  
ja voitotellaan kun tavataan.*

\*

*Naapuri mittasi vesijohdon kohinan, laski neliön hinnan,  
[muuttui kuutioksi  
ja mukiloit naapurin auton. Naapurin naapurin kyllä  
[tunnistaa: sillä on nenä,  
kaksi silmää ja tarkat korvat; pimeä huone, hytтынen  
[siivissä mitaamaton  
ininä. Lattia natisee ja katto vuotaa kolinaa, naapurin  
[naapurin naapuri  
tuijottaa jo toista vuotta ovisilmää ja nauraa – parta  
[kasvaa, lapset vinoutuvat:  
oppivat pihalla puhumaan. Ja kello soi. Naapurin  
[naapurin naapurin naapuri  
keskellä huonetta raivoava pölynimuri sylissä. Silittää  
[kuin kissaa. Neljä  
seinää. Ja hitaasti etääntyy ovi. Naapurin naapurin  
[naapurin naapurin naapuri  
keriytyy auki.*

#### MUODON VANHIMMAT

*Pimeässä hiiviskelevät robotit,  
alkuperäiset 20-luvun tšekinkieliset robotit.  
Robota! Ne huutavat, ylpeät alkuperäiset robotit,  
ominta nimeään.  
Robota! Ne mylvivät, oljynsekaiset olennot,  
jäättiläisen aivoitukset, robotit:  
kaukaa surumieliset,  
kaukaa erottamattomat,  
vastakohtaisuuksiinsa hukkuvat,  
oikeudentajussaan läheltä jumalat.  
Robota! Kun aurinko painuu monoliittien yltä,  
juhlivat ne väkisin  
yön salaista geometriaa.  
Hurja silloin niiden vimmainen muoto  
on ihmisen katsella*

(Testi scelti dagli autori).

*E nemmeno il gradino che batte sotto i piedi  
colpisce mai nel segno.*

In questi momenti: la sfortuna ha luogo.  
Si pronunciano parole come congiunto  
e ci si lamenta incontrandosi.

\*

Il vicino misurò il rumore delle condutture d'acqua,  
[calcolò il prezzo al metro quadro, diventò un cubo  
e picchiò la macchina del vicino. È facile riconoscere il  
[vicino del vicino: ha un naso,  
due occhi e orecchie aguzze; una stanza buia, sulle ali  
[della zanzara un ronzio  
illimitato. Il pavimento scricchiola e dal tetto cola  
[fracasso, il vicino del vicino del vicino  
già da due anni fissa l'occhio magico e ride - la barba  
[cresce, i bimbi si distorcono:  
imparano a parlare in cortile. E suona la campana. Il vicino  
[del vicino del vicino del vicino  
in mezzo alla stanza con l'aspirapolvere furente tra le  
[braccia. L'accarezza come un gatto. Quattro  
pareti. E la porta si allontana lentamente. Il vicino del  
[vicino del vicino del vicino del vicino  
si sgomitola.

#### PIÙ ANTICHI DI FORMA

Nel buio si muovono furtivamente i robot,  
i robot di lingua ceca originali degli anni '20.  
Robota! Urlano, i fieri robot originali,  
il loro nome più consona.  
Robota! Mugghiano, creature sporche d'olio,  
pensieri di gigante, robot:  
lontanamente tristi,  
lontanamente inseparabili,  
si perdono nelle loro contrarietà,  
quasi spietati nel loro senso di giustizia.  
Robota! Quando il sole scende da sopra i monoliti,  
festeggiano obbligatoriamente  
la segreta geometria della notte.  
In quel momento è tremendo  
per l'uomo guardare la loro forma frenetica.

(Traduzioni di Antonio Parente)

# SYL CHENEY-COKER: *STONE CHILD*

a cura di Pietro Deandrea

Inediti angloafricani



Era ormai da tempo che si attendeva la pubblicazione di una nuova raccolta poetica di Syl Cheney-Coker, uno dei maggiori poeti africani in lingua inglese, nato nel 1945 a Freetown (Sierra Leone). Il volume precedente, *The Blood in the Desert's Eyes* (*Il sangue negli occhi del deserto*) datava 1990, e prima ancora erano usciti *The Road to Jamaica* (1969, *La strada per la Giamaica*), *Concerto for an Exile* (1973, *Concerto per un esilio*) e *The Graveyard Also Has Teeth* (1980, *Anche il camposanto ha denti*). Il 1990 aveva anche visto l'uscita del suo unico romanzo, *The Last Harmattan of Alusine Dunbar* (*L'ultimo harmattan di Alusine Dunbar*), un'opera con echi di García Márquez considerata fra i più riusciti esempi di realismo magico africano – benché l'autore, anche in un recente convegno torinese del Premio Grinzane Cavour, abbia sempre decisamente rifiutato questo modello.

Finalmente il 2008 ci ha regalato questo *Stone Child* (*Il bambino di pietra*; Ibadan: Hebn Publishers, isbn 9789780810672), dove si ritrovano ancora i tratti distintivi dei precedenti volumi: la denuncia dei mali dell'Africa e del mondo, con una voce dal grande respiro profetico che ricorda William Blake, Walt Whitman e Tchicaya U'Tam'si. In *Stone Child* lo sviluppo del verso è forse più disciplinato, ma permane l'esuberanza visionaria e il gusto per l'immagine lacerante che hanno sempre contraddistinto la poesia di Cheney-Coker. Per gentile concessione dell'autore si riportano qui sotto cinque poesie della raccolta, presentate con traduzione a fronte.

La prima sezione di *Stone Child*, qui rappresentata da *The Golden Chalice* e *Out of the Abyss*, sviluppa l'evocativa immagine del titolo, lamentando la devastazione delle nuove generazioni a causa della Guerra Civile scatenata dagli interessi internazionali per le risorse diamantifere

della Sierra Leone. Ancora una volta, il deserto si fa metafora dell'inaridimento progressivo della società umana. Il problema di rappresentare l'orrore dell'indicibile si lega costantemente all'interrogarsi sul proprio ruolo di poeta, come in *Homage to Stone Child* (p. 2):

Sex slaves, orgies; outraged guttural ancestors:  
the images are sacrilegious, but do not compare  
with you, nameless child, whose innocence  
lights a candle in our tenebrous age.

I try to forget the world's indulgence in this crime,  
sleep with a glass of wine, terrified of your voice,  
but it is only to see your face, at century's end,  
showing us up the blight on a continent

[Schiavi sessuali, orge; l'oltraggio di antenati gutturali:  
le immagini sono sacrileghe, ma non paragonabili  
a te, bambino senza nome, la cui innocenza  
accende una candela nella nostra era di tenebra.

Cerco di scordare l'indulgenza del mondo verso questo crimine,  
dormo con un bicchiere di vino, terrorizzato dalla tua voce,  
ma solo per vedere il tuo volto, alla fine del secolo,  
conducerci lungo la rovina di un continente]

È un dilemma ricorrente, come si vede anche in *Letters from Home* (p. 21):

Fifteen billion dollars were the worth of the stones  
taken from the panning of our rivers over fifty years,  
but all they have given me to write about are the glint  
of cutlasses, vertiginous limbs that leap in my sleep:  
the sad country a beggar's supplication  
untuned in its wretched composition.

[Quindici miliardi di dollari erano il valore delle pietre

prese dal lavaggio dei nostri fiumi per cinquant'anni,  
ma tutto ciò che mi hanno dato da scrivere è il luccichio  
di coltellacci, arti vorticosi che mi guizzano nel sonno:  
il triste Paese la supplica di un mendicante  
stonata nella sua miserabile composizione.]

Il dilemma poi coinvolge molto direttamente anche il  
vissuto personale dell'autore, e la sua lunga permanenza  
accademica negli Stati Uniti – inclusa Las Vegas, beffarda  
versione occidentale del deserto africano:

Stone dance: it was not for me to learn its rhythm,  
so I came to where the desert is a glitz of marble and neon;  
purple and red fantasies that cannot be trompe l'oeil;  
(*Old Rites, New Mirrors*, p. 30)

[Danza di pietra: impararne il ritmo non faceva per me,  
così son venuto dove il deserto è sfarzo di marmo e neon;  
fantasie porpora e rosse che non possono essere trompe l'oeil:]

Questo lato biografico della raccolta riemerge nei nu-  
merosi riferimenti alla letteratura e cultura occidentale,  
come nel dialogo intertestuale con la poesia *Into the Twi-  
light* di William Butler Yeats nella seconda poesia tradotta  
qui sotto.

La seconda parte del volume, qui rappresentata dalle  
altre tre poesie, raccoglie poi componimenti più sparsi. Ci  
sono versi dedicati a grandi personalità delle arti africane  
(come l'artista Chris Ofili e la sua trasgressiva *Santa Ver-  
gine Maria*, Niyi Osundare scampato all'uragano Katrina,  
Wole Soyinka celebrato per i suoi 70 anni), o ad altri grandi  
tragedie come il Medio Oriente e l'11 settembre. Ma il filo  
rosso di questa parte sembra essere ancora la figura auto-  
biografica del poeta in esilio, velata di una malinconia che  
raggiunge il suo apice nella toccante rievocazione della  
moglie, colpita da un cancro:

Nothing prepares us for the un-symmetry of God, for this  
[cruel hand,  
when, even after Pelvic Exoneration, you were

### THE GOLDEN CHALICE

*Without those lustful diadems of diamond  
to crown, majestic, our sinful heads,  
the pestilential hunger dies; our carnality is sheathed,  
and the gem diggers sleep quietly in the peaceful rivers of*  
[the gods.

*Still the cup of life tastes sour in the orphans' mouths:*

*Children of your creation, all, God, their last hope  
was your golden chalice. Now it is bitter and inchoate,  
even as they pray for your great presence.  
Fervent believers all, they were singing those meandrous*  
[songs

[uncomplaining,  
deprived of much that is woman from the chemo that  
[sapped you  
like a reluctant banana transplanted from the Tropics to  
[Antarctic.  
(*To My Wife Dying of Cancer (1)*, p. 70)

[Nulla ci prepara per l'asimmetria di Dio, per questa mano  
[cruelle,  
quando, anche dopo la Pelvectomia, non ti lamentavi,  
privata del molto che rende donna dalla chemio fiaccante,  
come una banana riluttante trasportata dai Tropici  
[all'Antartico.]

In the end, nothing really matters this side of our knowledge.  
The needled joy of life is all we have; sometimes a syrupy  
[female  
kiss of happiness on the lips; or the gentle eyes of a golden  
retriever waiting at your door to welcome you home.  
(*Widow(er)hood*, p. 98)

[Alla fine, nulla davvero importa su questa sponda del  
[nostro sapere.  
L'ago della gioia di vivere è tutto ciò che abbiamo;  
[talvolta uno sdolcinato,  
femminile bacio di felicità sulle labbra; o gli occhi gentili di  
[un golden  
retriever che attende sulla porta di casa per darti il  
[benvenuto.]

Pietro Deandrea

NB: alcuni versi delle poesie riportate qui sotto sono  
stati poi modificati dall'autore per la pubblicazione in vo-  
lume. Ho ritenuto di mantenere il testo che Cheney-Coker  
mi aveva inviato per «Semicerchio», prima dell'uscita di  
*Stone Child*, perché in alcuni punti mi parevano più incisivi  
della versione finale, ma anche per regalare ai lettori di  
«Semicerchio» una versione inedita, per quanto molto par-  
ziale.

### IL CALICE D'ORO

Senza quegli avidi diademi di diamanti  
a coronare, solenni, le nostre teste scellerate,  
la fame pestilenziale muore; la nostra carnalità è riposta,  
e i cercatori di gemme dormono quieti nei placidi fiumi  
[degli dèi.  
Ma la coppa della vita sa sempre d'aspro nella bocca degli  
[orfani:

Figli della tua creazione, tutti, Dio, la loro ultima speranza  
era il tuo calice d'oro. Ora è amaro e incompiuto,  
anche mentre pregano per la tua grande presenza.  
Fervidi credenti tutti, cantavano quei canti sinuosi

*that did not reach your ears: it was a ritual; ah, the*  
 [Wretched  
 of The Earth- *those not so very innocent children of Sierra*  
 [Leone!

*Waking up from those persistent nightmares in their souls,*  
*they went seeking your hands, but all they saw, sculptured*  
*in skeletal form, was this new frieze that stinks!*  
*Proud profiles: the earth shook from the beating of their*  
 [chests,  
*and becoming children once again, they adorned their*  
 [foreheads  
*to look innocent; but a rogue leader sold their laurels to a*  
 [thirsty Sahara,  
*where a djinn swallowed them when no saints were*  
 [watching.

*Going without those laurels to a distant land*  
*a furnace was blazing in their souls, a cold breeze kissed*  
 [their foreheads;  
*but all that awaited their mouths were the empty cups of*  
 [dreams.  
*On a cloudy horizon, Christ sat watching their profuse*  
 [deliriums.

*Stubborn souls: their sacred thirst was our blazing desert;*  
*Staggered by the sun, their epiphany was a slow walk to an*  
 [oasis,  
*because that cursed palm tree in Sierra Leone has no milk!*  
*Nonetheless, the gem river that was poisoned*  
*is singing once again about fresh, clear water;*  
*and I, lustful like a crab, throw my arms around those*  
 [children.

*My soul was that river on whose fiery banks*  
*the orphans sang relentlessly for their lost mother.*  
*Now I am waiting for a songbird to come*  
*in the morning with a trill from its golden voice to*  
 [ease their pain,  
*as they return, gasping, to that cup of Christ that is*  
 [the river!

## OUT OF THE ABYSS

'Out-worn heart, in a time out-worn'  
 W. B. Yeats

*We emerged, worn-out, from this abyss, a broken country:*  
*the women less tender, the men wounded, children gone*  
 [crazy,  
*and the innocents raving naked on the night's brutal*  
 [highways.  
*Unlike Ireland, Sierra Leone is still a young mother:*  
*a blight of history swims in her head; her churches*

che non giungevano alle *tue* orecchie: era un rituale; ah,  
 [I dannati  
 della terra - quei figli non così tanto innocenti della Sierra  
 [Leone!

Risvegliandosi da quegli incubi ricorrenti nell'anima,  
 andavano in cerca delle tue mani, ma videro solo, scolpito  
 in forma scheletrica, questo nuovo fregio puzzolente!  
 Fieri profili: la terra tremò per quel loro battersi il petto,  
 e tornando ancora bambini, si adornarono la fronte  
 per sembrare innocenti; ma un leader canaglia ne vendette  
 l'alloro a un Sahara assetato,  
 dove un ginn li inghiottì quando non c'erano santi a  
 [guardare.

Senza l'alloro in una terra lontana  
 una fornace avvampava l'anima, una fredda brezza li baciò  
 [in fronte;  
 ma tutto ciò che attendeva le loro bocche erano vuote tazze  
 [di sogni.  
 Su un orizzonte velato, Cristo sedeva a guardare i loro  
 [deliri copiosi.

Anime testarde: la loro sete sacra era il nostro deserto  
 [ardente;  
 storditi dal sole, la loro epifania fu un lento camminare  
 [verso un'oasi,  
 perché quella maledetta palma in Sierra Leone non dà  
 [latte!

Tuttavia, il fiume delle gemme che era stato avvelenato  
 canta ancora di acque limpide e fresche;  
 ed io, avido come un granchio, stringo quei bambini in un  
 [abbraccio.

La mia anima era quel fiume sulle cui rive infuocate  
 gli orfani cantavano incessanti per una madre perduta.  
 Adesso attendo che giunga un canto d'uccello  
 nel mattino, con un trillo della sua voce dorata per placare  
 [il loro dolore,  
 mentre fanno ritorno, ansimanti, a quella coppa di Cristo  
 [che è il fiume!

## FUORI DALL'ABISSO

*Oh cuore sfinito in un'età sfinita*  
 W. B. Yeats

Siamo emersi, sfiniti, da questo abisso, un paese distrutto:  
 le donne meno dolci, gli uomini feriti, i bambini folli,  
 e gli innocenti a delirare nudi lungo le strade brutali  
 [della notte.  
 A differenza dell'Irlanda, la Sierra Leone è ancora una  
 [giovane madre:  
 una malattia della Storia le galleggia in testa; le sue

[smolder,  
and a blasphemous hand profanes the prophet's beard.

Worn-out, new ceremonies await us: ancestral, enigmatic,  
so that we can be reborn, or simply turn our inhuman  
[clock back.  
And out of this darkness gone relentlessly into slander,  
I need Yeats' guiding light to show us a new path.

Women will talk once again with tenderness on their lips;  
and love, especially in those tragic innocents, will  
[grow new tendrils.  
Children will be back at play after their fathers, a  
[little healed  
of their wounds, have put their minds once more to  
[parenting.  
For a child's skipping rope is always a thing of joy to me;  
before the sweet rain falls, slowly, on our burnt-out  
[dreams,  
when its music, always refreshing, will usher in a new  
dawn,  
and awaken that which should never die in us: the  
[laughter in our hearts.

#### OLODUMARE'S\* CLAY

For Niyi Osundare, after Katrina

In the generous summer, the Gods  
created a colourful world, rich in enigmas,  
from which you emerged, molded in Olodumare's clay,  
to sing of market places teeming with laughter.

Whether in Ibadan, Shanghai or Bogota,  
or where only the Gods assemble in splendid raiment,  
you were their esteemed wordsmith. Plucked from an  
[eagle's plumage,  
a pen was always at your fingers, before Microsoft became  
[a leader.

The famished Gods spoke: your house went under Katrina;  
but your poems, bold and incandescent like a comet,  
calmed the victims' anxiety, and stabilized the levees.  
You came to honour me on the Pacific: a profound aura  
[about you.  
Out of the storm's labyrinth, you looked into a future not  
[fully formed,  
but, already, like the wisdom of the women in a Lagos  
[market place,  
you had a vision to stagger that world into harmony.

And, not surprisingly, given that Olodumare's children  
had created the blues in New Orleans, so many  
[tearful moons ago,

[chiese bruciano lente,  
e una mano blasfema profana la barba del profeta.

Sfiniti, nuove cerimonie ci attendono: ancestrali,  
[enigmatiche,  
così da poter rinascere, o semplicemente portare indietro  
[il nostro orologio disumano.  
E fuori da questa oscurità caduta implacabile nella  
[calunnia,  
ho bisogno della luce di Yeats per mostrarci una nuova via.  
Le donne parleranno ancora con dolcezza sulle labbra;  
e l'amore, specialmente in quei tragici innocenti,  
[crescerà con viticci nuovi.  
I figli torneranno ai giochi dopo che i padri, un po' guariti  
dalle ferite, si saranno rimessi a fare i genitori.  
Perché un bambino che salta la corda è sempre cosa  
[felice per me;  
prima che la pioggia gentile cada, lenta, sui nostri  
[sogni spenti,  
quando la sua musica, sempre rinfrescante, porterà un'alba  
[nuova,  
e risveglierà ciò che in noi non dovrebbe morire mai:  
[il ridere nel cuore.

#### LA CRETA DI OLODUMARE\*

Per Niyi Osundare, dopo Katrina

Nell'estate generosa, gli Dèi  
crearono un mondo pieno di colore, ricco di enigmi,  
dal quale affiorasti tu, plasmato nella creta di Olodumare,  
per cantare di mercati brulicanti di risate.

Che sia a Ibadan, Shanghai o Bogotà,  
o là dove solo gli Dei si raccolgono in splendide vesti,  
tu eri il loro stimato fabbro di parole. Colta dal piumaggio  
[di un'aquila,  
una penna ti stava sempre fra le dita, prima che  
[comandasse Microsoft.

I famelici Dèi parlarono: casa tua finì sotto Katrina,  
ma le tue poesie, spavalde e incandescenti come una  
[cometa,  
calmarono la pena delle vittime, e stabilizzarono gli argini.  
Sei venuto ad onorarmi sul Pacifico: attorno a te un'aura  
[profonda.  
Fuori dal labirinto dell'uragano, guardavi dentro un futuro  
[informe,  
ma già, come la saggezza delle donne in un mercato di Lagos,  
avevi un sogno per sconcertare il mondo verso l'armonia.

E, non sorprendentemente, dato che i figli di Olodumare  
avevano creato il blues a New Orleans, così tante tristi  
[lune fa,

*you have returned, with a poet's lyre, always generous,  
even though you have lost everything, to sing for*  
[that shocked city  
*a wonderful song to enchant Satchmo; and also  
to show the professors how to teach under the*  
[ancient trees,  
*and help the mayor understand the enigmas of sea-gods.*

\* *Olodumare: The Supreme Deity of Ifa: the World View of the Yoruba people of Nigeria and the Diaspora.*

SEPT 11, 1973 & 2001

*Tupac Amaru\*, the jaguar no longer roams  
all over your America, the oilrigs smear its path;  
in halting Spanish, the tourists came looking  
for its footprints in the snow; ah, golden legend of the Incas  
but not for Augusto Pinochet wearing Cortez's  
epaulettes on September 11, 1973, to silence  
Allende's defiant voice and burn Neruda's books,  
the handcuffed Commies later dropped into the cold Pacific.*

*In English, the horror would repeat itself:  
September 11, 2001, the murderous birds  
of Al Qaeda swooping down on the twin towers  
of Whitman's America to tear at Lady Liberty's heart,  
leaving the world flummoxed that life is this insanity:  
your god, my god, they are not the same!*

*Doomed firemen and equally robotic policemen:  
with so many lives inside, they did not identify  
Jews, Moslems, Hindus, Christians, Taoists,  
Buddhists, Shangoists, or even the pagan poets,  
but rushed into the towers, headstrong with valor.  
On that day, New York, you were an icon,  
the world your widow; the old Russian woman,  
her shoulders barely draped, tossed roses into the Volga,  
while the poets in Dakar plucked their Kora for you.*

*Impetuous city of the twenty-four hour coffee,  
in so much as we love them, let us mourn  
the dead with eloquence, guard their memories,  
but leave them undisturbed at ground zero.  
In Arcadia, they have no use for fiery rhetoric,  
misplaced glories and blunt platitudes!*

*Inspired by our songs, they will return  
in the Hudson on a blissful, sunny day,  
de Kooning's hand trembling to cover  
the pavements and subway in bold, daring colors;  
forever, New York: crazy phoenix in your vibrancy.*

sei ritornato, con una lira da poeta, sempre generoso,  
anche se hai perso tutto, a cantare per quella città sconvolta  
un canto meraviglioso da stregare *Satchmo*; e anche  
per mostrare ai professori come si insegna sotto alberi  
[antichi,  
ed aiutare il sindaco a comprendere l'enigma degli Dèi  
[del mare.

\* *Olodumare: divinità suprema di Ifa, la visione del mondo del popolo Yoruba in Nigeria e nella Diaspora*

11 SETTEMBRE, 1973 & 2001

Tupac Amaru\*, il giaguaro non vaga più  
per tutta la tua America, le trivelle gli sporcano il sentiero;  
in spagnolo incerto, i turisti venivano a cercarne  
le orme nella neve; ah, leggenda dorata degli Inca,  
ma non per Augusto Pinochet che indossava le spalline  
di Cortez l'11 settembre 1973, per zittire  
la sfida della voce di Allende e bruciare i libri di Neruda,  
i *Rossi* ammanettati poi gettati nel freddo Pacifico.

In inglese, l'orrore si sarebbe ripetuto:  
11 settembre 2001, gli uccelli assassini  
di *Al Qaeda* che piombano sulle Torri Gemelle  
dell'America di Whitman per strappare il cuore a Lady  
[Libertà,  
lasciando il mondo nello sconcerto di fronte a questa  
[follia che è la vita:  
il tuo dio, il mio dio, non sono lo stesso!

Pompieri condannati e poliziotti altrettanto robotici:  
con tutte quelle vite là dentro, non hanno identificato  
ebrei, musulmani, hindu, cristiani, taoisti,  
buddhisti, shangoisti, o persino i poeti pagani,  
ma sono corsi nelle torri, valorosi e caparbi.  
Quel giorno, New York, tu eri un'icona,  
il mondo la tua vedova; l'anziana donna russa,  
le spalle appena coperte, gettava rose nel Volga,  
mentre i poeti a Dakar pizzicavano la kora per te.

Città impetuosa dai caffè aperti ventiquattr'ore,  
se davvero li amiamo, lasciaci compiangere  
i morti con eloquenza, custodirne i ricordi,  
ma lasciali tranquilli a Ground Zero.  
Nell'Arcadia, non sanno che farsene di ardente retorica,  
onori mal riposti e torpide banalità!

Ispirati dai nostri canti, torneranno  
sull'Hudson in un felice giorno di sole,  
la mano di De Kooning che trepida per ricoprire  
marciapiedi e metrò di colori nitidi e audaci;  
per sempre, New York: pazza fenice pulsante.

*Duke Ellington and Lenny Bernstein reminding us about what a wonderful vision you inspire!*

\* **Tupac Amaru:** the leader of a failed Inca rebellion against the Spanish in 1780. He was captured and pulled apart by four horses, in the plaza at Cuzco, Peru.

#### A SIMPLE LESSON

*A pair of cardinals flew into a tree, frightened,  
but there was so much light, so much plumage!  
I stand near a patch of grass, sad, watching those* [birds  
*bristle on that tree, my head full of incomprehension  
about the silence of the world's conscience  
over this carnage mid-wifed in the Middle* [East.

*Seeing those frightened birds, I go on thinking  
that each epoch has its poet; tender, angry, prophetic,  
sometimes enigmatic: a narrative of all our disasters and* [triumphs  
*flowing from his pen, for the sons and daughters to read,  
while the cities, ghost-like, burn like the tatters of their* [dreams.

*Relentlessly, the glacials melt from our un-symmetry;  
horrified, we watch Kilmanjaro melting like a* [drunken giant.  
*Always patient, a faithful dog expects a fat bone. After* [a bold insistence,  
*a river widens its course through the narrow forest of time.  
That is why, sick of their military grandiloquence,  
I turn my back on the tin gods who, emboldened by an* [awkward trident,  
*forget that it is the mangy dog that sometimes kills the* [leopard!

Syl Cheney-Coker

Duke Ellington e Lenny Bernstein a ricordarci quale meravigliosa visione tu ispiri!

\* **Tupac Amaru:** leader della fallita ribellione Inca contro gli spagnoli, 1780. Venne catturato e squartato da quattro cavalli nella piazza di Cuzco (Perù).

#### UNA SEMPLICE LEZIONE

Un paio di cardinali rossi son volati su un albero, [spaventati,  
ma c'era così tanta luce, così tante piume!  
In piedi accanto a uno spiazzo d'erba, guardo triste [quegli uccelli  
arruffati sull'albero, la mente piena d'incomprensione [per il silenzio della coscienza del mondo  
su questo massacro partorito in Medio Oriente.

Nel vedere quegli uccelli spaventati, continuo a pensare che ogni epoca ha il proprio poeta; tenero, arrabbiato, [profetico,  
talvolta enigmatico: un racconto di tutti i nostri disastri [e trionfi  
gli sgorga dalla penna, perché lo leggano i figli e le figlie, mentre le città, spettrali, bruciano come i brandelli dei [loro sogni.

Incessanti, i ghiacciai si sciolgono per la nostra [asimmetria;  
inorriditi, guardiamo il Kilimangiaro sciogliersi, come [un gigante ubriaco.  
Sempre paziente, un cane fedele attende un osso [succulento. Dopo un'audace ostinazione,  
un fiume allarga il proprio corso per la stretta foresta [del tempo.  
Ecco perché, stufo della loro militare magniloquenza, volto la schiena agli dèi di latta che, sponati da uno [scomodo tridente,  
dimenticano come qualche volta il cane rognoso uccida [il leopardo!

(Traduzioni di Pietro Deandrea)

# SA'DĪ YŪSUF

a cura di Oriana Capezio



Sandro Botticelli, *La Divina Commedia illustrata. Inferno*, Ottavo cerchio (Malebolge), prima e seconda bolgia.

Sa'dī Yūsuf è una delle voci più autorevoli della poesia irachena del Novecento. Nato a Bassora nel 1934, si forma a Bagdad prima di cominciare un lungo percorso che lo porta a vivere in esilio dal 1979. Il poeta si distingue nel panorama letterario mondiale per aver composto oltre trenta raccolte poetiche e per aver tradotto in arabo molti autori della letteratura internazionale tra cui Walt Whitman (1819-1892), Federico García Lorca (1898-1936) e Kostantinos Kavafis (1863-1933).

Sa'dī Yūsuf è erede del movimento poetico inaugurato dal verso libero e dal simbolismo di Badr Shākir al-Sayyāb (1926-1964). La sua poesia, semplice e sofisticata al tempo stesso, si distingue per avere uno spiccato senso del tragico che trasforma l'universo in un campo di battaglia popolato da vittime ed eroi falliti. L'ironia che permea alcune delle più belle liriche offre un'acuta chiave di lettura che colpisce l'animo e insinua il dubbio. La fonte d'ispirazione del poeta è rappresentata da frammenti di vita quotidiana. Molti componimenti affrontano il tema della persecuzione politica, dell'esilio, dell'estraniamento e delle atroci sofferenze della guerra. La realtà, presentata in maniera dirimpante nei versi di Sa'dī Yūsuf, consente di diffondere nella poesia araba una nuova visione del mondo, lontana dai toni celebrativi a cui è stata per lungo tempo abituata.

L'uso di un linguaggio diretto gli permette di cogliere

l'essenza del dolore. Con un'immagine trasmette tempestivamente sentimenti e sensazioni, come fosse un fotogramma. Tale caratteristica è il segreto che gli consente di raggiungere e folgorare il lettore.

La raccolta con cui si afferma nel mondo della poesia irachena s'intitola *51 Poemi* (1959). Nel 1964 parte in esilio, prima in Egitto e poi in Algeria; in quel periodo compone *Lontano dal primo cielo* (1970) e *Confini del Nord africano* (1972). Nel 1971 rientra in Iraq per ripartirne definitivamente nel 1979. Trasferitosi a Beirut è testimone della tragica invasione israeliana, cui dedica *Arriva Maryam* (1983). Nel 1993 pubblica una delle raccolte più significative *Il paradiso dei dimenticati*. I versi composti nell'ultimo periodo riflettono l'animo disperato del poeta esiliato che, nel suo viaggio esistenziale non ha il conforto di una vita serena né vede speranza di un cambiamento. L'ultima raccolta del poeta s'intitola *Opere poetiche* ed è stata edita nel mese di febbraio 2009.

Sa'dī Yūsuf, oltre ad essere stato insignito di diversi riconoscimenti internazionali, si è distinto per l'impegno politico espresso sia nei versi che nella critica militante ed è tra i fondatori della «Lega degli scrittori, giornalisti ed artisti democratici all'estero». In lingua italiana è possibile leggere le poesie di Sa'dī Yūsuf nella raccolta *I giardini dell'oblio*<sup>1</sup>.

## NOTA

<sup>1</sup> *I giardini dell'oblio*, De Angelis editore, Avellino, 2004.

## نيو أورليانز

## NEW ORLEANS

Ad Amiri Baraka

أُو ، أُو ... نايبي  
 أُو ، أُو ... نايبي  
 إيمي نايبي  
 إننا نائمنا  
 في سرير المياه  
 أُو ، أُو ... نايبي

Oh, oh... dormi  
 Oh, oh... dormi  
 sto dormendo  
 stiamo dormendo  
 in un letto di acqua  
 Oh, oh... dormi

قد يستحيل الماء تاراً ، والرياح شعاعاً لآلاً . لا نحن في بحر القيامة حُرُك  
 غربي .  
 ولا نحن الأوتار في سلاسلنا . فما انتقلت عبراً في الفلاح ، ولا ترايت  
 في السدى سُنن العبيد . كأذْ حُطَّتْ ذاتاً من جورة سوداء  
 هائجة تُعشق في عروق المسخر والأسفلة أعمق ... نحن نُكَلِّل الأرض  
 والمدن  
 التي كُنَّا بنيناها . هي المسطحات تظلُّ تظلمنا ، تداوينا بأسماء طُننا  
 أنها نُبَسِّت مع السيان ، والحرب العبد قبل قرنين . السجوم شواهد  
 تصورنا في الماء .  
 والنصت السحيط سلاسلنا . هي الشعب موسيقى . إنا : إفريقيا السوداء .

أُو ، أُو ... نايبي  
 أُو ، أُو ... نايبي  
 إيمي نايبي  
 إننا نائمنا  
 في سرير المياه  
 أُو ، أُو ... نايبي

Oh, oh... dormi  
 Oh, oh... dormi  
 sto dormendo  
 stiamo dormendo  
 in un letto di acqua  
 Oh, oh... dormi

لنُشَقِّق الأعمى سؤوداً قديلاً ، ولنُحَاثِي في الجحيم قنديلين ،  
 نمضي مع الخرائط ، نمضي مع من دارت المعوز عليهم . غلنا في  
 قجاجة  
 نُشَلِّح الأرض التي لم تُكَلِّم . إفريقيا ؟ حضراء حضراء ... أيها السبيد  
 الذي قال : أدم ملخ هذي الأرض . انتهى الكذيت المُشْح . انتهينا من  
 هذه  
 السبية . الآن الطريق مفروشة بالقيح والقوى . والسكاري وما هم  
 بسكاري .  
 سُلِّقُ الصفة التاريخ . إن لم تكن بدائنة اليوم ، هَلْإَن ديدني ؟  
 سوق رحني بأن تعود لنا كلُّ السطاني . احترقت كلُّ الجسور . والسماة نلِّ

أُو ، أُو ... نايبي  
 أُو ، أُو ... نايبي  
 إيمي نايبي  
 إننا نائمنا  
 في سرير المياه  
 أُو ، أُو ... نايبي

Oh, oh... dormi  
 Oh, oh... dormi  
 sto dormendo  
 stiamo dormendo  
 in un letto di acqua  
 Oh, oh... dormi

A nord verso ogni luogo di ritrovo e divertimento, si affrettano come bufali questi uccelli di ferro non ci lasciamo che ombre, la nostra nerezza non è scura, non è più scura del sottopelle di una corona bianca. Date la vostra magia! La salvezza che vedono gli uccelli di ferro per noi è la se-

Sa'dī Yūsuf

إلى كل مني باتشمال ومرجع تقاتت سواها كالجواميس هذه الطيور  
 الحديديات ، لم تترك  
 لنا سوى أن نظل الظل  
 ليس سوادنا يا ضيق منا تحت جلد متورج من  
 البيض  
 هاتوا  
 صبركم!  
 إن شئنا نراه الحديديات منأى ومأنا...  
 نراه اقتراب الفصل  
 ما بين آتية  
 وأخرى.  
 لقد كان الزمان مهددها بأعتية منا.  
 لقد كان الحرير نسوج ما يتأثر  
 النيانو.

! الطبل يقرع  
 ... دتم ، و دتم ، دم ،  
 ! إن الطبل يقرع  
 ... دم ، و دتم ، دم ، دم ،  
 ! إن الطبل يقرع

... لا تكلمى

لندن 2005/9/5

parazione imminente tra una nazione e un'altra. Il tempo era la culla di questa nostra canzone e la seta era la trama con cui costruiamo il pianoforte.

Il tamburo sta battendo  
*Dam, Dam, Dam, Dam*<sup>2</sup>  
 Il tamburo sta battendo  
*Dam, Dam, Dam, Dam*  
 Il tamburo sta battendo

Non dormire!

Londra, 5/9/2005  
 (Da *L'ultimo comunista*, Tunisi, 2008)

<sup>2</sup> In arabo la parola *dam* significa *sangue*.

Inediti arabi

## مسرح ذي

الفتاة التي سئختني قصائدنا بلسان عصافير  
 تصعد درجياتها المتأ  
 عاقدة ، من حرير رخيص ، ستارة مسرحها  
 وهي تضحك...  
 ناولتها طرفاً الخيط كانت تملأ حني: أنت تعبد ساقي!  
 أمسكنا...  
 في مدخل الخيمة ، العلية الخشبية حيث العصافير تنتظر الآن  
 من ركاب منقير عرثي لحظلة ميلادها  
 منكسرة ، وغصون شمس وأجنحة في العلية الخشبية  
 تاج من الورق المذهب.  
 الملائك الوغد  
 ينتظر الإصبع الشمس ترخي ثيابها  
 والحديقة تصغي إلى النض في صيحة الطفل. ها أنتذا  
 واقف حاجها  
 لأغنيات وشرشحة التاج تبدأ في لظنوا المسرات وا  
 والفتاة التي صعبت ، تستريح  
 سوف يأتي الصغار إلى العرض...  
 لكتهم سيعودون منه إلى العالم الفظ  
 حيث الملوك ملوك  
 وحيث الفتاة التي تنطق الطير تسكن بيت العراء...

لندن  
 24.9.2006

## TEATRO DI BURATTINI

La ragazza che canterà le sue poesie nella lingua dei passeri sale i suoi sei gradini  
 annoda con seta scadente la tenda del palcoscenico  
 Ride...

Le porgo l'estremità del filo. Mi prende in giro: adori  
 [le mie gambe!]

Rido...  
 All'ingresso della tenda, la scatola di legno dove adesso  
 [i passeri aspettano  
 l'istante della loro nascita da un mucchio di becchi assetati,  
 ali spezzate e rami che saranno dipinti. Nella scatola di  
 [legno

una corona di carta dorata.  
 Il re fellone  
 aspetta di prendere vita dalle dita del burattinaio.  
 Il sole cede il passo all'acquazzone  
 e l'orto ode il palpito nel grido del bambino. Eccoti qua  
 in piedi come un custode,  
 le gioie, le canzoni e il calpestio della corona inizieranno  
 [a breve.

La ragazza che saliva riposa.  
 I piccoli verranno allo spettacolo  
 ma torneranno alla dura realtà  
 dove i re sono ancora re  
 e dove la ragazza che imita gli uccelli abita una casa nel  
 [nulla...

Londra, 24/09/06  
 (Da *Canto del pescatore e poesie di New York*, Beirut)

### !!! تشيد شخصي !!!

أهو العراق ؟  
 مبارك من قال إني أعراف الطرقي التي تفضي إلى  
 مبارك من تمتعت شغفها أربعة الحروف :  
 " عراق ، عراق ، ليس سوى عراق " ..  
 سوف تنفذ الصواريخ العمياء  
 سوف يتدهشا الجنود مدحجين  
 وسوف تنهار المنازل والمنازل  
 سوف يهوي النخل ، منقصاً ، وسوف تصيب بالحشب التي تطفو  
 منغاف البحر والأنهار  
 سوف نرى ، تماماً ، " ساحة التحرير " ، هي كسب العراقي والتضامير ...  
 المطاعم والعدائق :  
 McDonald ماكدونالد  
 KFC دجاج كنتاكي  
 Holiday Inn هوليداي إن  
 سوف تكون عازلة الطرقي ، وربما في جنة المأوى ،  
 وسوف تكون غرقى  
 مثل إسمنت بالعراق  
 " عراق ، عراق ، ليس سوى عراق ... "

### قرية البرابرة

فتحوا مصرفهم في وسط القرية  
 كالقلعة في السوق ،  
 وأعلوا سورها ، أعلى من النجم  
 وطاروا بجناح من حديد تحرس المصرف ليلاً ،  
 ثم قالوا : قَلَّتْهُمْ مَأْتِبَةٌ فَطَلَعُوا  
 لِأَكْلِ جِلْدِ خنزير  
 وشرب من دم البقر  
 ونسب صوف جاموس .  
 لقد كان مساءً صاخباً ..  
 كأن مساءً صاخب في القرية  
 التامر مسكارى  
 ونائم  
 وجودة أدخلوا كُنُفَاتِهِمْ لِحَبِيهِمْ ..  
 .....  
 .....  
 .....  
 .....  
 لم يعدوا القيثارة  
 والتقدم لم يأت  
 ولا البلبل .  
 لم يعدوا ، البقة ، في القرية ، نور وظلام ...

لندن 01.9.2007

### UNA CANZONE PERSONALE

È l'Iraq?

Benedetto sia chi ha detto di conoscere le strade per  
 [raggiungerlo;

Benedetto sia chi ha labbra mormoranti quattro lettere:

«Iraq, Iraq, nient'altro che Iraq».

Si abatteranno missili lontani;

ci assaliranno soldati armati fino ai denti;

si sgretoleranno case e minareti;

cadranno le palme spezzate

e le sponde del mare e dei fiumi saranno gremite

di cadaveri alla deriva.

Di rado vedremo piazza al-Tahrir sui libri di elegie e

[fotografie.

E noi saremo annegati

Ma vedremo i ristoranti e gli hotel:

MacDonald's

Kentaky Fried Chicken

Holiday Inn;

saranno nello stradario e la nostra casa nel paradiso del

[rifugio,

come il tuo nome, Iraq

«Iraq, Iraq, nient'altro che Iraq».

Londra, 15/03/2003

(Da *Opere poetiche*)

### VILLAGGIO DEI BARBARI

Aprirono la loro banca nel centro del villaggio

come una fortezza nel mercato,

innalzarono un muro, più alto delle stelle,

volavano con cavalli di ferro per controllare la banca

[di notte

poi dissero: facciamo un banchetto di ossa

per mangiare pelle di maiale,

bere sangue di toro,

indossare lana di bufala

Era una serata chiassosa...

(ogni serata è chiassosa nel villaggio)

gente ubriaca

assopita

...Gli eserciti entravano nei quartieri a scaldarsi

.....

.....

.....

Non suoneranno le chitarre,

non verrà il santo,

né l'usignolo

...luce e ombra non cambieranno giammai nel villaggio

Londra, 1/09/2007

(Da *Poesie di New York*)

Sa'dī Yūsuf

Inediti arabi

## مستعمرة رومانية

## COLONIA ROMANA

كنا يونانيين ، منازلنا عند تخوم الصحراء العربية ؛

Eravamo greci, le nostre dimore ai confini del deserto

لكن لنا نهري

[arabo;

وبهنيخ قرى ، ومزارع تسليها من أمواج النهريين..

ma abbiamo due fiumi

وكان لنا أيضاً شعراء يُؤسسون الأوزان

alcuni villaggi, e campi coltivati irrigati dalle acque dei

[due fiumi...

ويحكون عن المرأة

abbiamo avuto anche poeti che componevano versi

والأزهار ،

e cantavano la donna

e i fiori.

وفي قينسرين بنا مدرسة للفلسفة

A Qinnisrin abbiamo fondato una scuola filosofica

(الأمر الأخرق أن تلاميذ أرسطو يأتون إلنا أحماناً

(strano ma i discepoli di Aristotele ci visitavano di tanto

[in tanto

ليدلووا شيئاً من آيبرس معلومات ألها)

per parlare degli ultimi manoscritti di Atene)

لكننا يونانيون وفلاحون

Ma noi eravamo greci e contadini,

فلم نصنع أسلحة

non costruivamo armi

لم نعرف كيف نؤمّد الفيلان جرداً

non sapevamo addestrare i nostri ragazzi come soldati

ما قال تلاميذ أرسطو إن نعلمهم كان يدورشان قلب المقدوني على عربو المدن

(i discepoli di Aristotele non ci dissero che il loro maestro

الذي تفتخر

stava preparando il figlio di Filippo il Macedone per

قالوا

[conquistare le città!]

من الشمس ساعدت من جهة الغرب..

Il mondo cambia dissero

anche il sole sorgerà ad Occidente...

.....

.....

.....

.....

.....

.....

أنا أهذي الآن ، وحيداً ، في حانة كيرياكوس ، "عشيداً"

Adesso sto vaneggiando,

كوب بيدي الفخسار أشوؤ

solo, nella locanda di Kyriakos a Sidone.

وشعري، أبيض...

Il mio bicchiere di vino di terracotta è nero

e i miei capelli bianchi...

ولأعرف من أحرمة - حتى يبرأ - أن الرومان تقوي

non so a chi narrare - anche in segreto - che i romani mi

[hanno bandito

حين نكرونا مستعمرة ؛

quando diventammo una colonia;

لكني لا أعتقد أن يعرف كيرياكوس الأمر.

ma non credo che Kyriakos conosca la questione

الذي تفتخر

il mondo cambia

قالوا...

dissero...

لندن 7/3/2004

Londra, 07/03/2004

(Da *Preghiera del pagano*)

## حياة

## NATURA MORTA

جماعة

تحتوي البنية المدروسة تحت الهواء الثقيل...  
 على الطاولة  
 بين منضقة السجائر ملأى وكيس دخان  
 فوائم للغاز والكهرباء ،  
 السفينة تبحر في الحائط  
 العنبر يقر رأس المسنني ( خلافاً اسطوانة )  
 غرقني تضيق مني  
 تضيق...  
 السفينة غابت عن المشهد  
 اللين يجلس في الركن  
 شلتجداً بالهواء الضخم

لندن 1/02/04

...La pianta di casa si piega sotto l'aria pesante,  
 [sul tavolo  
 tra il portacenere pieno e il pacchetto di tabacco  
 le bollette del gas e dell'elettricità,  
 la barca naviga sul muro

(copertina di un disco) L'uccello becca la testa del  
 [cantante

la stanza mi si restringe  
 si contrae...  
 La nave scompare dalla scena  
 la notte siede in un angolo  
 avvolta nell'aria fitta.

Londra, 1/02/04  
 (Da *Pregiera del pagano*)

# SUSANA GIRAUDO

a cura di Alessandro Zocca

È nata e vive a Villa María, in provincia di Córdoba (Argentina). È scrittrice e artista plastica. Ha pubblicato numerosi libri, tra i quali ricordiamo: *Trazo y Poema*, *Cuerpo de luz*, *La luna en fuegos de final de noviembre*, *La armonía de las desarmonías* (edizione bilingue in italiano e spagnolo), *El sonar transparente* e ha partecipato a varie antologie di autori argentini e di altri paesi. Prepara il suo prossimo libro dal titolo *El vuelo redimido*. Ha ricevuto numerosi premi e distinzioni. È stata responsabile di diverse pubblicazioni tra cui «Papiros del Siglo Veinte» e «Horizontes de Cultura» e del programma radiofonico «En el nombre del Arte». Ha partecipato al Festival Internazionale di Poesia a El Salvador. Traduce poeti di lingua portoghese e italiana.

## SUEÑERA (\*)

*Asomado a mi alma te detienes,  
buscas poblarme, trasponer fronteras.  
Con manos nuevas y un amor ardiente,  
descubres en la nada primaveras.*

*Estás lejos de toda cobardía,  
olvidado del mundo entre quimeras,  
ojos colmados de ilusión y vida,  
me quitas la razón aunque no quieras.*

*Sobrevolando sobre la primera  
imagen bella de este amor que clama,  
me amarás a pesar de la distancia.*

*Y yo seré nostalgia y esperanza  
seré luz, seré sombra y seré llama  
entibiando tu alma en su sueñera (\*).*

(\*) (Borges)

## LABIOS INSOMNES

*Sentí toda la noche como mis labios andaban solos por  
[la casa.*

*Seguí dormida  
y soñada.*

*Los imaginé buscando algo perdido.  
Ellos atoraban por las paredes en la oscuridad,  
salían y entraban por las puertas,  
se disolvían por momentos en suspiros.  
¿Como pude saber lo que hicieron mis labios si dormía?*

*Cuando la luz del sol me despertó, los encontré  
cansados, ruborizados y ahitos de tus besos.*

## SOPORE (\*)

*Apparso alla mia anima rimani,  
cerchi di popolarmi, trasporre frontiere.  
Con mani nuove e un amore ardente,  
scopri nel nulla primavera.*

*Lontano da ogni codardia,  
dimentico del mondo tra chimere,  
occhi ricolmi d'illusione e vita,  
mi togli la ragion senza volerlo.*

*Passando a volo sulla prima  
immagine bella di quest'amor che chiede,  
mi amerai nonostante la distanza.*

*E io sarò nostalgia e speranza  
sarò luce, sarò ombra e sarò fiamma  
che rinfresca la tua anima nel suo sopore (\*).*

(\*) (Borges)

## LABBRA INSONNI

*Ho sentito tutta la notte le mia labbra andarsene sole per  
[la casa.*

*Sono rimasta assopita  
e trasognata.*

*Le ho immaginate in cerca di qualcosa di perduto.  
Bighellonavano per le pareti nell'oscurità,  
uscivano e entravano dalle porte,  
si dissolvevano a momenti in sospiri.  
Come potevo sapere cosa facevano le mia labbra se  
[dormivo?*

*Quando la luce del sole mi svegliò, le trovai  
stanche, arrossate e sazie dei tuoi baci.*

## LACERADA

*En cada sombra de tus noches,  
cambiantes amenazas donde la luz  
esconde su timidez e insiste,  
refugias la angustia de tus grietas.*

*En los naufragios de tu sangre,  
en la representación espectral de tus delirios,  
se destruye un velamen de sueños  
desamparados, perdidos entre tormentas*

*Oscuras formas detrás de tu escenario  
(obstáculos sospechados y temidos)  
girán en un carrousel de lágrimas  
mientras denodado buscas la salida.*

*Mis palabras se inmolan perdiéndose en sí mismas,  
tumbas hambrientas de su propio sentido.  
Tu lamento, tu dolerme en los huesos,  
laceran la piel de mis resurrecciones.*

## BESOS COMO HIMNOS

*Persigo tus besos por un mapa de silencios.  
Busco esas caricias de siempre,  
las del embrujo inocente, esas del mudo gesto de la  
[ofrenda  
desgranándose en mi rostro como uvas edénicas.  
Peces de azúcar nadan en un mar de contradicciones y  
[desencuentros,  
y se escurren de mis manos de arena, convertidas en  
[desiertos.  
Tus besos lejanos me apartan de la quietud de esta  
[tarde rubia.  
Adivino verdes de sombra en atardeceres advenidos.  
Mi propio ocaso penetra hasta el tuétano de mis  
[huesos,  
adormecido ya el fuego, latiendo aún en cenizas  
[relumbrosas.  
Desde aquí, refugio en el que delecto el bramido de  
[tus tormentas,  
hago alarde de estas ascuas que se apagan.  
La calma me abraza dulcemente, como una  
trama de hilos brillantes, muelle  
donde se apagan himnos y conjuros.*

## LACERATA

In ogni ombra delle tue notti,  
cangianti minacce dove la luce  
nasconde la sua timidezza e insiste,  
rifugi l'angustia delle tue crepe.

Nei naufragi del tuo sangue,  
nella rappresentazione spettrale dei deliri tuoi,  
si distrugge un velame di sogni  
senza riparo, persi tra le tormente.

Oscure forme dietro il tuo scenario  
(ostacoli sospetti e temuti)  
girano in un carosello di lacrime  
mentre impavido cerchi l'uscita.

La mie parole s'immolano perdendosi in se stesse,  
tombe affamate del loro stesso significato.  
Il tuo lamento, il tuo dolermi nelle ossa,  
lacerano la pelle delle mie resurrezioni.

## BACI COME INNI

Inseguo i tuoi baci lungo una mappa di silenzi.  
Cerco queste carezze di sempre,  
quelle del fascino innocente, quelle del muto gesto  
[dell'offerta  
che cadono a grani sul mio volto come uve edeniche.  
Pesci di zucchero nuotano in un mare di contraddizioni  
[e scontri,  
scivolando tra le mie mani di sabbia, convertite in  
[deserti.  
I tuoi baci lontani mi separano dalla quiete di questa  
[bionda sera.  
Indovino verdeggianti ombre in crepuscoli avvenuti.  
Il mio stesso ponente penetra fino al midollo delle  
[mie ossa,  
addormentato già il fuoco, crepitando già in ceneri  
[rilucenti.  
Da qui, rifugio da dove decifro il bramire delle tue  
[tormente  
faccio sfoggio di queste braci che languono.  
La calma mi abbraccia dolcemente,  
come una trama di fili splendenti, molo  
dove s'assopiscono inni e congiure.

# SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

## 12 POESIE TRATTE DA *LIVRO SEXTO*

traduzione di Roberto Maggiani



Maria-Elena Vieira da  
Silva, *Arbre*, ca. 1979,  
Lithografie.

Sophia de Mello Breyner Andresen è senza dubbio una delle maggiori voci poetiche portoghesi del Novecento. Nacque a Porto, da famiglia aristocratica, il 6 novembre 1919, morì a Lisbona il 2 luglio 2004. Trascorse la sua felice infanzia e la prima giovinezza tra queste due città. Tra il 1940 e il 1942 frequentò un corso di Filologia Classica presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona, ma senza terminarlo. Sposò il giornalista, politico e avvocato Francisco Sousa Tavares, ragione per la quale si trasferì definitivamente a Lisbona. Dal suo matrimonio ebbe cinque figli, furono la motivazione che la portò a scrivere bellissime favole per bambini. Nel 1944 si affacciò sulla scena letteraria con un libro intitolato semplicemente *Poesia*, da quel momento la sua carriera poetica fu caratterizzata da un crescendo di popolarità. Divenne una delle figure più rappresentative di una inclinazione politica liberale, denunciando i falsi criteri del regime salazarista e dei suoi seguaci più radicali. Fu fermamente ostile alla dittatura che dominava il suo Paese impegnandosi in una attività di opposizione non violenta, anche sfruttando la diffusione dei suoi libri. Sophia scrisse molte poesie di denuncia, la sua opera *Livro Sexto*, pubblicata nel 1962, ne fu l'apice, tanto da essere insignita, nel 1964, del *Grande Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Escritores*. Dopo la rivoluzione del 25 aprile 1974, vista la sua attività di antagonista al regime dittatoriale salazarista, venne eletta deputato per l'Assemblea Costituente nelle liste del Partito Socialista, impegnandosi così nella stesura della Costituzione del proprio paese e cercando di promuovere una rivoluzione culturale.

Accanto alla produzione poetica, Sophia scrisse anche racconti, testi per il teatro, articoli di opinione, saggi. Tradusse in portoghese vari autori, tra cui Shakespeare, Paul Claudel, Euripide e Dante, per la sua traduzione del *Purgatorio* di Dante ricevette una medaglia dal Governo italiano. Fu insignita di numerosi premi, particolarmente importanti sono: *Prémio Teixeira de Pascoaes* (1977), *Prémio Camões* (1999), *Prémio Max Jacob Étranger* (2001), *Prémio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana* (2003).

Le poesie qui proposte sono tratte da *Livro Sexto*, *Obra Poética*, Editorial Caminho.

## AS CIGARRAS

*Com o fogo do céu a calma cai  
No muro branco as sombras são direitas  
A luz persegue cada coisa até  
Ao mais extremo limite do visível  
Ouvem-se mais as cigarras do que o mar*

## MANHÃ

*Como um fruto que mostra  
Aberto pelo meio  
A frescura do centro*

*Assim é a manhã  
Dentro da qual eu entro*

## A VAGA

*Como toiro arremete  
Mas sacode a crina  
Como cavalgada*

*Seu próprio cavalo  
Como cavaleiro  
Força e chicoteia  
Porém é mulher  
Deitada na areia  
Ou é bailarina  
Que sem pés passeia*

## NO POEMA

*Transferir o quadro o muro a brisa  
A flor o copo o brilho da madeira  
E a fria e virgem liquidez da água  
Para o mundo do poema limpo e rigoroso*

*Preservar de decadência morte e ruína  
O instante real de aparição e de surpresa  
Guardar num mundo claro  
O gesto claro da mão tocando a mesa*

## LE CICALI

Con il fuoco dal cielo cade la calma  
Sul muro bianco le ombre sono dirette  
La luce persegue ogni cosa fino  
Al più estremo limite del visibile  
S'odono più le cicale che il mare

## MATTINA

Come un frutto che mostra  
Aperto a metà  
La freschezza del centro

Così è la mattina  
Dentro la quale io entro

## L'ONDA

Come toro carica  
Ma scuote la criniera  
Come cavalcata

Il suo cavallo  
Come cavaliere  
Forza e sferza  
Tuttavia è donna  
Coricata nella sabbia  
O è ballerina  
Che senza piedi passeggia

## NELLA POESIA

Trasferire il quadro il muro la brezza  
Il fiore il bicchiere la lucentezza del legno  
E la fredda e vergine liquidità dell'acqua  
Nel mondo della poesia limpido e rigoroso

Preservare da decadenza morte e rovina  
L'istante reale di apparizione e di sorpresa  
Guardare in un mondo chiaro  
Il gesto chiaro della mano toccando la tavola

## DESPEDIDA

*Na estação na tarde o fumo  
O rumor o vaivém as faces  
Anónimas  
Criam no interior do amor um outro cais*

*As lágrimas  
O fogo da minha alma as queima antes que brotem*

## O POEMA

*O poema me levará no tempo  
Quando eu já não for a habitação do tempo  
E passarei sozinha  
Entre as mãos de quem lê*

*O poema alguém o dirá  
Às searas*

*Sua passagem se confundirá  
Como o rumor do mar com o passar do vento*

*O poema habitará  
O espaço mais concreto e mais atento*

*No ar claro nas tardes transparentes  
Suas sílabas redondas*

*(Ó antigas ó longas  
Eternas tardes lisas)*

*Mesmo que eu morra o poema encontrará  
Uma praia onde quebrar as suas ondas*

*E entre quatro paredes densas  
De funda e devorada solidão  
Alguém seu próprio ser confundirá  
Com o poema no tempo*

## CAMPO

*Estou só nos campos  
A doce noite murmura  
A lua me ilumina  
Corre em meu coração um rio de frescura  
De tudo o que sonhou minha alma se aproxima*

## CONGEDO

*Nella stazione di sera il fumo  
Il rumore il va e vieni le facce  
Anonime  
Creano nell'intimo dell'amore un'altra banchina*

*Le lacrime  
Il fuoco della mia anima le brucia prima che sgorghino*

## LA POESIA

*La poesia mi condurrà nel tempo  
Quando non sarò più l'abitazione del tempo  
E passerò solitaria  
Dentro le mani di chi legge*

*La poesia qualcuno la dirà  
Alle messi*

*Il suo passaggio si confonderà  
Come il rumore del mare con il passare del vento*

*La poesia abiterà  
Lo spazio più concreto e più attento*

*Nell'aria chiara nelle sere trasparenti  
Le sue sillabe rotonde*

*(O antiche o lunghe  
Eterne sere lisce)*

*Anche se morirò la poesia incontrerà  
Una spiaggia dove infrangere le sue onde*

*E fra quattro pareti dense  
Di profonda e divorata solitudine  
Qualcuno il suo proprio essere confonderà  
Con la poesia nel tempo*

## CAMPO

*Sto sola nei campi  
La dolce notte mormora  
La luna mi illumina  
Corre nel mio cuore un fiume di freschezza  
A tutto quello che sognò la mia anima si avvicina*

PARA ATRAVESSAR CONTIGO  
O DESERTO DO MUNDO

*Para atravessar contigo o deserto do mundo  
Para enfrentarmos juntos o terror da morte  
Para ver a verdade para perder o medo  
Ao lado dos teus passos caminhei*

*Por ti deixei meu reino meu segredo  
Minha rápida noite meu silêncio  
Minha pérola redonda e seu oriente  
Meu espelho minha vida minha imagem  
E abandonei os jardins do paraíso*

*Cá fora à luz sem véu do dia duro  
Sem os espelhos vi que estava nua  
E ao descampado se chamava tempo*

*Por isso com teus gestos me vestiste  
E aprendi a viver em pleno vento*

CARTA AOS AMIGOS MORTOS

*Eis que morrestes – agora já não bate  
O vosso coração cujo bater  
Dava ritmo e esperança ao meu viver  
Agora estais perdidos para mim  
– O olhar não atravessa esta distância –  
Nem irei procurar-vos pois não sou  
Orpheu tendo escolhido para mim  
Estar presente aqui onde estou viva  
Eu vos desejo a paz nesse caminho  
Fora do mundo que respiro e vejo  
Porém aqui eu escolhi viver  
Nada me resta senão olhar de frente  
Neste país de dor e incerteza  
Aqui eu escolhi permanecer  
Onde a visão é dura e mais difícil*

*Aqui me resta apenas fazer frente  
Ao rosto sujo de ódio e de injustiça  
A lucidez me serve para ver  
A cidade a cair muro por muro  
E as faces a morrerem uma a uma  
E a morte que me corta ela me ensina  
Que o sinal do homem não é uma coluna*

*E eu vos peço por este amor cortado  
Que vos lembreis de mim lá onde o amor  
Já não pode morrer nem ser quebrado  
Que o vosso coração que já não bate  
O tempo denso de sangue e de saudade  
Mas vive a perfeição da claridade  
Se compadeça de mim e de meu pranto  
Se compadeça de mim e de meu canto*

PER ATTRAVERSARE CON TE  
IL DESERTO DEL MONDO

Per attraversare con te il deserto del mondo  
Per affrontare insieme il terrore della morte  
Per vedere la verità per perdere la paura  
Camminai a lato dei tuoi passi

Per te lasciai il mio regno il mio segreto  
La mia rapida notte il mio silenzio  
La mia perla rotonda e il suo oriente  
Il mio specchio la mia vita la mia immagine  
E abbandonai i giardini del paradiso

Qua fuori alla luce senza velo del giorno duro  
Senza gli specchi vidi che ero nuda  
E lo spazio aperto si chiamava tempo

Perciò con i tuoi gesti mi vestisti  
E imparai a vivere in pieno vento

LETTERA AGLI AMICI MORTI

Ecco che moriste – ora già non batte  
Il vostro cuore il cui battere  
Dava ritmo e speranza al mio vivere  
Ora siete perduti per me  
– Lo sguardo non attraversa questa distanza –  
Neppure andrei a ricercarvi poiché non sono  
Orfeo avendo scelto per me  
Di stare presente qui dove sono viva  
Vi auguro la pace nel vostro cammino  
Fuori dal mondo che respiro e vedo  
Tuttavia qui scelsi di vivere  
Niente mi resta se non guardare di fronte  
In questo paese di dolore e incertezza  
Qui scelsi permanere  
Dove la visione è dura e più difficile

Qui mi resta soltanto far fronte  
Al volto sudicio di odio e di ingiustizia  
La lucidità mi serve per vedere  
La città cadere muro dopo muro  
E le facce morire una a una  
E la morte che mi falcia essa mi insegna  
Che il segno dell'uomo non è una colonna

E vi chiedo per questo amore reciso  
Che voi mi ricordiate là dove l'amore  
Non può morire né essere spezzato  
Che il vostro cuore che già non batte  
Il tempo denso di sangue e di nostalgia  
Ma vive la perfezione della chiarezza  
Abbia compassione di me e del mio pianto  
Abbia compassione di me e del mio canto

## PÁTRIA

*Por um país de pedra e vento duro  
Por um país de luz perfeita e clara  
Pelo negro da terra e pelo branco do muro*

*Pelos rostos de silêncio e de paciência  
Que a miséria lungamente desenhou  
Rente aos ossos com toda a exatidão  
Dum longo relatório irrecusável*

*E pelos rostos iguais ao sol e ao vento*

*E pela limpidez das tão amadas  
Palavras sempre ditas com paixão  
Pela cor e pelo peso das palavras  
Pelo concreto silêncio limpo das palavras  
Donde se erguem as coisas nomeadas  
Pela nudez das palavras deslumbradas*

*– Pedra rio vento casa  
Pranto dia canto alento  
Espaço raiz e água  
Ó minha pátria e meu centro*

*Me dói a lua me soluça o mar  
E o exílio se inscreve em pleno tempo*

## AS PESSOAS SENSÍVEIS

*As pessoas sensíveis não são capazes  
De matar galinhas  
Porém são capazes  
De comer galinhas*

*O dinheiro cheira a pobre e cheira  
À roupa do seu corpo  
Aquele roupa  
Que depois da chuva secou sobre o corpo  
Porque não tinham outra  
O dinheiro cheira a pobre e cheira  
A roupa  
Que depois do suor não foi lavada  
Porque não tinham outra*

*«Ganharás o pão com o suor do teu rosto»  
Assim nos foi imposto  
E não:  
«Com o suor dos outros ganharás o pão»*

*Ó vendilhões do templo  
Ó construtores  
Das grandes estátuas balofas e pesadas  
Ó cheios de devoção e de proveito*

## PATRIA

Per un paese di pietra e vento duro  
Per un paese di luce perfetta e chiara  
Per il nero della terra e per il bianco del muro

Per i volti di silenzio e di pazienza  
Che la miseria lungamente disegnò  
Rasente alle ossa con tutta l'esattezza  
Di una lunga relazione irrecusabile

E per i visi uguali al sole e al vento

E per la limpidezza delle tanto amate  
Parole sempre dette con passione  
Per il colore e per il peso delle parole  
Per il concreto silenzio limpido delle parole  
Da dove si ergono le cose nominate  
Per la nudità delle parole abbagliate

– Pietra fiume vento casa  
Pianto giorno canto ardore  
Spazio radice e acqua  
O mia patria e mio centro

Mi duole la luna mi singhiozza il mare  
E l'esilio si iscrive in pieno tempo

## LE PERSONE SENSIBILI

Le persone sensibili non sono capaci  
Di uccidere galline  
Però sono capaci  
Di mangiare galline

Il denaro odora di povero e odora  
Le vesti del suo corpo  
Quelle vesti  
Che dopo la pioggia asciugarono sul corpo  
Perché non ne avevano altre  
Il denaro odora di povero e odora  
Le vesti  
Che dopo il sudore non furono lavate  
Perché non ne avevano altre

«Guadagnerai il pane con il sudore del tuo volto»  
Così ci fu imposto  
E non:  
«Con il sudore di altri guadagnerai il pane»

O venditori del tempio  
O costruttori  
Delle grandi statue ingombranti e pesanti  
O colmi di devozione e profitto

*Perdoai-lhes Senhor  
Porque eles sabem o que fazem*

*O SUPER-HOMEM*

*Onde está ele o super-homem? Onde?  
– Encontrei-o na rua ia sozinho  
Não via a dor nem a pedra nem o vento  
Sua loucura e sua irrealidade  
Lhe serviam de espelho e de alimento*

Perdonali Signore  
Perché loro sanno quello che fanno

IL SUPER-UOMO

Dove sta lui il super-uomo? Dove?  
– Lo incontrai nella strada andava solitario  
Non vide il dolore né la pietra né il vento  
La sua follia e la sua irrealità  
Gli servivano da specchio e da alimento

## FRANCO BUFFONI



Caravaggio, *San Matteo e l'angelo* (1602),  
Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi

Il mio nuovo libro di poesia si intitola ROMA. Lombardo quale sono, dopo dieci anni di permanenza nella capitale, ho sentito la necessità di mettere ordine in un materiale poetico che ormai andava ispessendosi. Come il lavoro procedeva, mi resi conto che ne fuorusciva il ritratto di una città mitica e attualissima, dove alcuni personaggi approdati nella Roma di ieri – da Pasolini a Galilei al Pinturicchio, da Leopardi a Sandro Penna a Keats – interagivano anche con le contraddizioni dell'oggi.

Ho strutturato pertanto il libro in sezioni, contraddistinte da diverse intonazioni, non prive di interferenze. Nella stesura iniziale, per esempio, alla prima sezione 'pasoliniana', facevano seguito due sezioni, mirate a verificare la tenuta di quelle tematiche dopo quarant'anni: una sezione sportiva e una gay-oriented. Testo dopo testo compresi però che mi diventava sempre più difficile tenerle distinte. Fondendole in un'unica sezione, dove omofobia e croci celtiche, campioni sportivi arroganti e giovani disperati giocano ruoli adiacenti, ho mirato a conferire al macrotesto un ulteriore grado di significazione.

Nella terza sezione il Pantheon – visto tradizionalmente dall'alto come l'occhio del tifone, ideale fulcro di un movimento caotico che nella quarta sezione si amplia ai quartieri 'piemontesi' tra moderno degrado e parlata di popolo – rivela anche una umilissima finestrella dalle griglie semisocchiuse, con pudore sulla facciata. Ma il Pantheon è anche una stazione della metro cosmica: next stop il Mausoleo di Augusto.

Con la quinta e la sesta sezione lo sguardo si stratifica e si archeologizza, sincronico e diacronico insieme, per cogliere l'attualità in Galileo e in un Pinturicchio gay, e – volto alla campagna romana – in Leopardi suddito pontificio e in Keats, che ha già composto l'*Ode a un usignolo* e – attraversando la palude pontina nel viaggio verso Roma (con le ginestre che «cingon la cittad») – trasecola alla vista di un cardinale che spara agli uccelli, lasciandone traccia nell'epistolario.

Come se i quadri che descrivo sfumassero nella realtà, e la realtà nei quadri, le chiese della settima sezione precludono ai palazzi dell'ottava nel comune denominatore degli architetti e dei pittori che vi lavorarono. In particolare un lombardo disperato col quale parlo in dialetto di modelli in via del Moro a Trastevere. La nona sezione riporta il libro all'arte contemporanea, per assestarsi – nella decima – sul Novecento di un poeta purissimo, mercante di quadri e ladro di sguardi. Nel segno di Caravaggio e Sandro Penna, cerco nell'ultima sezione di mentire il meno possibile su me stesso.

La scelta di testi qui proposti in sequenza segue l'andamento delle undici sezioni.

F. B.

## ROMA

È la moda dei fanciulli a dorso nudo  
 Nella pubblicità di detersivi  
 E coca cola light.  
 Viene da basket boxing made in Usa  
 La ferrea rigidità di quelle cosce  
 Coperte, studiate perché l'occhio batta  
 Sopra l'ombelico sulle spalle.  
 Ma l'uscita in campo  
 Di vecchie pallavolo, quell'incanto  
 Del football ad arriccio sospensorio.  
 Quand'era solo piccolo cotone  
 Tela lavata in casa.

Credo che il calcio sia degenerato  
 In pari misura all'osceno allungamento  
 Dei calzoncini degli atleti.  
 Quei pochi centimetri di stoffa – prima –  
 Rendevano più umano lo spettacolo  
 Più dolce  
 Più italiano.

\*

Da dove la balastrata prende il mare  
 Sfiando con disperata vanità  
 D'Ostia gli scavi,  
 I resti oggi si scorgono di quello  
 Che potrebbe definirsi un edificio  
 Abitativo urbano di vaste dimensioni,  
 Una cafonata imperiale con disegni  
 Geometrici a mosaico in marmo policromo,  
 Opus alexandrinum a confrontarsi  
 Con l'opus novum di un odierno  
 Evasore totale.

\*

Sembra persino educata  
 La gente in centro al mattino  
 Che si è appena alzata  
 Coi silenzi dei rumori  
 E i pudori del cielo che si muove.  
 Qui in via dei Portoghesi te ne accorgi dai passi,  
 Che alle sette sui sampietrini  
 Risuonano come silofoni  
 Scossi da lievi mazzuoli.  
 E una volta scendendola ho scoperto  
 Che era via Rasella  
 La mia scorciatoia mattutina al Quirinale,  
 Poi vi ho cercato lapidi segnali. Nulla,  
 Fuor che nero fumo vecchie insegne  
 Imposte del tempo dell'agguato,  
 Qualche ciottolo scheggiato.

\*

Ma il tuo eroismo muore  
 Se consegnato al silenzio  
 O ancora respirerà  
 Solo perché c'è stato?  
 Pessoa significa persona in portoghese,  
 Dunque: maschera. Due giorni prima di morire  
 Si dice «Sono stanco, sono molto stanco» (Agostino  
 Lombardo)  
 Oppure «Sono stanco delle telefonate» (Enzo Siciliano).  
 Nessuno crede veramente alla propria morte,  
 Se ne fa minaccia per intimorire gli astanti,  
 Gli amici che aspettano, che non vogliono udire,  
 Ma non ci si crede.

\*

C'è ancora puzza di pipì dei gatti  
 Nell'angolo dove stava la gattara,  
 Viene su dalle fondamenta  
 Di sotto al palazzo nuovo  
 Ufficio in sede distaccata, succursale  
 Della ditta. Volti di Carletto e Umberto Saba  
 Alle scrivanie. Grandi foto e ritratti di baffi e favoriti  
 Mani infilate nei panciotti  
 Tube redingote alle loro spalle.  
 Con l'ultimo operaio – il più anziano o il più provato  
 Lasciato a far da portinaio  
 Al palazzo appena completato,  
 Consustanziato ai muri alla caldaia.

\*

Com'era il mondo dove sbarcò Enea  
 Al di sotto del piano di campagna?  
 Rimosso lo strato di cenere compatta  
 Appaiono ambienti d'epoca ellenistica  
 Già nel 79 dopo Cristo abbandonati  
 Per precedenti terremoti e inondazioni...  
 Erano tante Rome disperse nei villaggi,  
 Varrone già lo scrive col tono del racconto:  
 Mons Capitolinus era chiamato un tempo  
 Il colle di Saturno, e cita Ennio  
 Come in una favola, sul colle  
 Saturnia era detta la città...  
 E presso Porta Mugonia al Palatino  
 Dalla casa dei Tarquini  
 Nel passaggio sotterraneo che conduce  
 Al santuario di Vesta  
 Scava ancora l'équipe per dimostrare  
 Come vuole il professore  
 Il legame tra i poteri:

Solo al re un diretto accesso era permesso  
Al sacro fuoco.  
Roma, Roma che ci scherzi ancora.

\*

«Sodomito», vergò un giovane collega  
Sotto una volta della Domus Aurea  
Accanto al nome Pinturicchio  
Autografo, come la sua invidia.  
Vi si calavano i giovani pittori  
E poi strisciavano fino a quei colori  
E rilievi con stucchi. Lavoravano  
Per ore con poca luce e pane  
Tra serpi civette barbagianni  
E poi vergavano la firma.  
Erano accesi i loro sguardi vigili  
E sguaiati. Erano maschi.

«Pinturicchio», definì Del Piero l'Avvocato  
Nel momento del massimo fulgore.

\*

Dagli angoli remoti dell'Impero, facce  
Da prigionieri di guerra, da bassorilievo,  
Di domenica in gita per i Fori  
Distesi senza rabbia,  
Centrati sopra un marmo  
Innocuo: non li voglio  
Cogliere e rincorrere  
Per fargli aver ragione  
E cedere alla loro  
Nave di soluzione.  
Come in un film di Ozpetek mi rifugio  
Nell'archeologia industriale  
Tra la Piramide Cestia e S. Paolo.  
Così c'è solo un marmo  
Liscio mentre la pioggia  
Scivola tra le vene,  
Diviene verità  
Di vino al tempo saldo  
Di navicellai e barrocciai.  
Al cospetto del mostro di ferro  
Che avrebbe collegato Roma ad Ostia.

\*

*La mia filosofia è dispiaciuta ai preti, i quali e qui  
e in tutto il mondo, sotto un nome o sotto un altro,  
possono ancora e potranno eternamente tutto.*

Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma  
Dalle pendici del Vesuvio: «Anco ti vidi /  
de' tuoi steli abbellir l'erme contrade /

che cingon la cittade». Desolazione per desolazione,  
Naturale per intellettuale, deserto per deserto...  
Di Leopardi suddito dello stato pontificio  
Liberal clandestino in ideologico isolamento  
– Il ridicolo e il grottesco delle Operette  
Per eccellenza armi illuministiche  
Contro antropocentriche metafisiche –  
In quell'angusto regno del silenzio  
Dalle mostruose tipologie censorie  
Che fu il governo della  
Reverenda Camera Apostolica.  
Roma desertica.

\*

Lontane su un mare piatto  
Abbandonate navi in disarmo  
Della marina vaticana.

E a dominare i prodigi  
Che in quelle acque di palude  
Operava la natura,  
In un palazzo con loggia decorata  
Da sette leoni passanti,  
Accanto all'emblema accollato  
Da palme fruttate di rosso,  
Due papi in abito da giullare  
Nel dipinto staccato  
Che attendono il giudizio  
Senza nemmeno una striscia  
Di cielo che li aspetti.

Sono nere rotonde  
Ben pressate le ombre della cornice  
Alla parete: coppie di sante sulle trabeazioni  
Bernini da par suo inseriva  
Realizzando cantorie.  
E quando guardo questa statua, il suo  
Marmo debordante,  
Vedo in ginocchio il vecchio Galilei  
Dinanzi ai cardinali tronfi e bolsi.

E la sera dei santi Abbondio e Procolo  
Il quattordici di aprile  
Per osservare il cielo dalle Mura  
Galileo salì col telescopio sul Gianicolo.  
Proprio da sopra il Bosco Parrasio  
– Vasca in marmo a quadrifoglio, con al centro  
Due tritoni in travertino  
Distesi sul fianco a sorreggere  
Fiori e frutta, dal canestro  
Fuoriesce uno zampillo –  
Scoprì i satelliti di Giove dimostrando  
Del sistema solare la struttura.  
L'albero di Giuda cresce ancora lì attorno  
Tra sempreverdi alloro e fillirea, e in aprile

Presenta un'intensa fioritura color porpora  
Intonata alle vesti di Agesandro  
Tespocide, al secolo Monsignor Ciccolini,  
Arcade e custode del Bosco.

\*

E le sue radici i suoi fonemi,  
Come vorrei sentirlo ancora pronunciare  
A Roma  
Fioeu e cü, per esempio, a mezza bocca  
Facendogli eco all'improvviso in via del Moro  
Tra i festoni di frutta e i fiori  
Prodotti in serie dalla bottega  
Con le sirene i satiri i putti  
Dipinti specularmente  
Sulle lastre della cornice  
Degli spioventi del tetto.  
E gli operai che ci guardano pensare  
Insieme  
Da una pausa dell'impalcatura:  
Chissà che odore buono aveva il Salaino  
Quando Leonardo lo scacciava

Come ladro e bugiardo  
E poi lo richiamava  
E quello  
Beffardo ritornava.

\*

Quantunque sapesse disegnare  
Come si muove uno scorpione  
Nel gabbiotto degli attrezzi,  
Resta un minore questo bravo  
Maestro secentesco: i suoi cesti  
Sono di maniera e le frutta  
Acerbe coi colori interi.  
Sapessi io dire di un pittore come riesca  
A mostrare del colore dei fiori  
La putredine, il cancro che gli sboccia tra le foglie,  
Lo schiudersi improvviso dei riverberi del verme.  
Come non dipenda affatto la magia  
Dalla cromatica versatilità  
Ma dall'odore: la piega sghemba di una veste  
Che lo fa passare.



Caravaggio, *Canestra di frutta* (1596 ca.),  
Milano, Pinacoteca Ambrosiana

# NOVELLA TORRE

## **la cosa prima**

perché la cosa prima di scegliersi è finire  
e una volta morti e aperti i semi  
patire i gusci dentro il letto, tentare  
di aprire le ali sforacchiate, girarsi  
e rigirarsi senza tempo senza pace

la cosa prima ancora è riposarti senza  
una parola senza occhi senza dito  
che sulla punta tremi tagli stacchi  
l'adesivo tocchi il buio senza fondo,  
turi ancora l'orecchio, scalzi il dente

l'ultima cosa ancora precedente sarà  
partire senza averti minato, campo  
di lancio o di preghiere sotto  
un velo, alta la lode al cielo e  
ritrovarti arato aperto disossato

e ciò che c'era nella mente c'era stato  
un filo di vento, senza tradizione,  
un tempo senza nessun avviso,  
in cui dentro qualcosa di vecchio fu  
dopo un secolo di febbre il tuo sorriso

## **rossa in testa**

è stato come lavar via il colore delle fragole  
vederti in questa casa fedele rimanere  
zitta costellata di punte di macchie  
di gore sul tessuto, come vedere  
i capelli di mia madre perdere  
la trama e non conoscere i suoi occhi  
allora ti ho pettinato via dalla mia casa,  
(rossa in testa)

**Quel momento uno tra dormire** e non dormire  
in cui mi traversi le valli, le macchie,  
disteso su sacchi passi rovine di castelli,  
braccia, campi, spuntoni di ginocchia  
e il tuo regalo è porgermi ed accorgerti

saperti raccontare senza dire. Quel momento  
apre una mano a quel che posso ma  
che non ricordo, mi lancia e sbatte  
in terra ovunque questa sia, tra il sonno  
a bocca aperta resta amaro che non spiego,  
che non ho voluto (significa nel giorno  
si è già troppo vissuto)

(Da *Il dentro e il come*)

## **Buongiorno, casa** abbandonata

tra i ghiacci, salve, cartuccia  
in canna, pertica da cui  
si penzola a guardare  
ciò che meglio sarebbe stato,  
buongiorno!  
E sono benvenuta nella gora  
nel freddo argento dei cardi  
ma il saluto in natura  
è comunicazione rada,  
spenta come chi  
cui solo solitaria  
riferisco

## **Dimmi come hai scordato**

ciò che sta dietro agli occhi.  
Oggi è il vento che batte  
melograno e nocciolo,  
e intorba l'acqua alle rane:  
dimmi con che volo di mosca,  
con straccio salato hai staccato  
quel che strideva, la schiuma  
che affiora, la macchia sanguigna –  
o imperterrita striscia,  
odore di morte, dolore di volpe.  
Dimmi quando, se arriva  
in un fiato, l'attimo netto  
il foglio che gira, il libro che cambia.  
Resta per ora al gomito il segno  
di crosta. La pezza vuota sull'arto,  
il consiglio d'amico.

**Nell'ultimo mese dei tuoi trenta**

porgo a te le cose  
 che ti cristoforeggiano,  
 le ammiro, le guardo  
 le descrivo, e manca  
 il numero del lotto  
 uscito sulla terna,  
 e nello stesso tempo  
 nessuno è più capace  
 di cenciare, annichilire  
 l'unta polvere deposta  
 sulle carte.

**APRI IL PASSAGGIO**

Apri il passaggio attraverso la rete.  
 Sbrana, riattacca, riponi l'ordine  
 delle lancette, dell'ampio giro  
 che ha fatto il tempo prima  
 di giungere qui, a noi, ormai,  
 passa: e rigenera fretta il riarmo,  
 che è tardi, di nuovo e nei cesti  
 s'incontrano i passi sui gusci  
 dell'uovo; risuona, ricolloca i pezzi,  
 se uno solo mancasse – saresti

**AL FIANCO DELLA GORA**

Vetro e crepitio di forasacchi sotto i piedi  
 e brevi piume che perdi sotto la testa bionda.  
 Tu sai il passato con gli occhi  
 la testa tra le gambe mi nasconde  
 quanto di brutto è stato  
 quanto di bello è perso.  
 Cammino al fianco della gora come al tuo  
 magro: dove allinea e dondola il treno

della schiena, batte il ginocchio  
 la lenza con cui, dolce, ti ho pescato.  
 Placami la voce e gli occhi con i tuoi  
 se come sembra, conosci ogni mia lingua  
 come il sole e il tempo,  
 come la punta della mano.

**POOR LANDSCAPE** (Max Svabinsky-Praha)

Il dorso delle mani all'erba medica.  
 Duole la coda seduta in cima alla collina d'ossa.  
 Si guarda intorno, non è l'azzurro, o il verde  
 è il lavoro alle cicale che manca, la diffusa umiltà  
 a non lasciarla sola

**IN FONDO NELLA GORA**

Si buttano le rondini con la voce  
 stretta a tuffo nella fossa  
 muta d'acqua e unta di cemento.  
 Hanno il grido acuto, cupo  
 delle fini, nell'ora rapida prima  
 della sera, la mia fretta  
 di tornare: pur dove l'osso del nido  
 scricchiola, dove il gatto minaccia.  
 Non temono la cerca, né  
 le pause del vento, o radere l'argine  
 in volo basso e incostante sulle chiome.  
 Sanno che è un rischio la stagione calda.  
 Quel che appare adesso in fondo nella gora  
 è una macchia lunga, magra, bianca.  
 Forse, sfiancato, giunto a una ventata  
 come airone pallido  
 fuggi le tempeste

(Da *Nell'acqua della gora*)

# POETI DI «SEMICERCHIO» SELEZIONE 2008

del XX «Corso di Scrittura Creativa di Semicerchio» e  
Comune di Firenze – Quartiere 2

Inediti italiani

CATERINA BIGAZZI

*Pietas (L'aruspice)*

Tra le costellazioni di stanotte  
s'accenderanno forse, in pace,  
gli intestini aperti  
del piccione schiantato sulla strada.  
Avranno la forma di un groviglio  
quei labirinti di luce  
di cui nessuno ricorderà l'uscita.  
Tra le formiche grate e nugoli d'insetti  
sorriderà di lebbra il marciapiede,  
scenario di solita luna,  
all'indegna aruspicina,  
al buio complice.

Da troppo tempo ormai lo stesso errore.  
Anche stanotte, forse,  
col naso in alto e gli occhi avvezzi  
non vedremo che il cielo  
noi in cerca di bellezze  
e sotto i piedi niente  
che davvero voli o valga  
un pio piccione,  
quel suo sporco sangue asciutto  
di colomba  
mancata al dio-destino,  
ora nel nido.

PAOLA BALLERINI

Nell'arcipelago cresce l'isola  
travasa l'ambra  
dalle parole precipitate a una a una  
nella gola.  
Crepita l'inverno alla porta  
nella cattività  
del tardo pomeriggio preme  
l'alfabeto contro l'esofago.  
Indietreggio fino alla corteccia  
liberato l'agnello  
pronunciato il nome.

*L'isola*

Omessi gli intervalli  
il vento esorta il cielo.  
Fendono i cespugli di rosmarino  
le raffiche degli Alisei.  
Varcano l'ibisco e il frangipane.  
Scompiagliano le palme.  
Scuotono l'agave.  
Si fermano sul cactus.

L'ombra del basalto  
nel gesto si allunga  
senza precauzioni.

\*\*\*

Acini di bellezza  
– è il tempo sospeso dell'attesa  
tutta la natura in gestazione  
prima del temporale –.  
Il silenzio e le rose presidiano  
i filari di vite.  
Dispersa la peluria del soffione  
la cintura fila d'oro i miei fianchi.  
Il vento scuote il cipresso  
la luce diviene transitoria  
– l'estate  
si inoltra a passi lenti  
dentro l'età dell'uva –.

ZELDA S. ZANOBINI

*Monte Faeta*

Ed io ti vedo  
 voltandomi ti vedo, vedo i verdi  
 violati  
 giorni indigesti,  
 e in certe gite giovani variabili ti vedo  
 volontaria  
 di primavera vedove  
 guidare l'abitacolo, la Cinquecento energica  
 i cuccioli le lucciole catapultando  
 al cono bicolore  
 che il monte meridiano storce.  
 Eretta oltre la rete  
 ti vedo alla tribuna, altrui guardinga,  
 in alcun modo claudicante,  
 e il campo sotto vedo, i pigolati  
 canti di incaponite acerbe  
 corse sfibrate e basi  
 e scivolte e prese  
 volanti vedo in salto  
 nessun fortuito fuoricampo

E tu maestra professoressa fuori  
 soquadro fuori  
 capigliatura e squadra, pendolante  
 contigua a chilometrici divari e vicinanze  
 tesa e capestra  
 sorridi solida  
 all'abisso

Voltandomi ti vedo, vedo il jersey  
 di certi pomeriggi tardi  
 vedovi e verdi di  
 gelato  
 gioco

*Viola volando*

Si volta Viola  
 Viola si volta e vola  
 vola avvolgendo in tonde  
 volute smerigliate  
 il mormorar del mare e nel materno  
 biondo ondeggiare  
 Viola volando bagnati  
 balugina bagliori rinomati  
 d'indomani di mare, di dorati  
 domani normali. E ninfa  
 falena  
 di voci snodate e note  
 mielose smerigliate  
 bionda balugina Viola volando  
 l'a mano ricamato costumino  
 sul blu bambino  
 del mare prominendo.

Tutto fuorché un tuffo, una folata  
 falcando fragorosa, una folata  
 totalitaria intrepida nel dipanarsi  
 dispiegante  
 degli invidiabili suoi toni  
 benedetti due anni toni di donnina  
 deliziante, miniaturizzata  
 ninfa falena e forse  
 futura  
 tuffatrice priva di paura.

E Viola Viola Viola volando  
 la bionda madre ed il marino  
 d'incenso cielo acciottolato  
 corruga, quasi che quanto  
 gli anfratti rifrangevano, nella folata  
 non fosse risultato  
 spumantemente  
 smerigliato.

ANNARITA ZACCHI

da *Voi e lo sparso* (2006-2007)*I nomi*

L'anima piena di sottrazioni  
e fili scoperti  
vuole un colpo al petto,  
un punteruolo rovente  
sferrato da un dio, da un nome  
o dalla foto ritrovata.

Così dal nulla, la faccia della Luisa:  
sporgeva il petto grasso dalla casa  
costruita dopo la guerra per i poveri  
ex contadini caduti dal fico al cemento,  
stessi panni, stesse voci,  
fatte per rincorrere vacche e vitelli.

La Luisa era questo: una moglie tradita,  
madre di un ragazzo con un'auto gialla  
senza tetto, senza denti a sinistra.  
I due interrotti dal bolide  
del padre con l'amante,  
ex fascista, bello e con un ufficio  
dove io quasi bimba facevo conti,  
con stupore, cieca del salto dal banco  
di scuola, messa a parte di storie  
scure – la collega che abortiva.

Luisa e il figlio e un'altra figlia,  
più furba e già con un piede  
su mattonelle di ceramica stampata  
del futuro marito, anche lui pochi denti;  
Luisa con la casa popolare sulla strada,  
ma non una qualunque,  
una strada che porta fuori, alla fine del paese,  
nel buio dei castagni e verso posti  
dai nomi riservati a chi va  
solo per amore e per funghi.  
Carbonaia, Torrite, la Grignetola –  
su per il Conchiuso,  
o giù verso le trote del Calorino.

*Vasco*

A mio padre, scoprire che scrivo fece  
chissà che effetto: a me, delicato,  
mostrò di non aver parole in bocca,  
e la chiuse.

Di nuovo la figlia non è quella  
che rassicura di numeri e di cose,  
ancora c'è da stare in pena per lei.

Oppure: con poche parole tutte per te,  
come nella nostra discesa con la slitta,  
– io senza fiato di freddo e felicità,  
ti ho rubato l'alito.

*nascondere (per l.)*

Sotterro l'orto  
in cui ho seminato  
con te  
la nostra estate.

A piedi freschi  
riflessi di sole  
nei lunghi silenzi  
dei corpi  
resi semplici  
da gesti colti al volo  
nella pace  
di assenze assolute.

Lo sotterro perché  
l'autunno non scalzi  
con le sue facce uguali,  
di gomiti piene le stanze,  
la zolla  
che ci ha accolti  
in divertito amore.

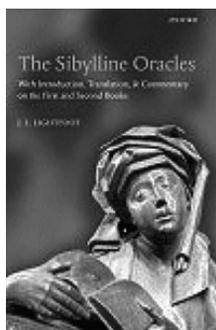
# RECENSIONI

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 FRANCONI, 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 differenziale 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 edizioncina 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)

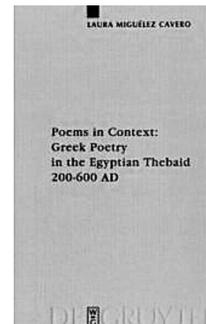
JEAN GÉOMÈTRE, *Poèmes en hexamètres et en distiques élégiaques*, édition, traduction, commentaire par EMILIE MARLÈNE VAN OPSTALL, Leiden-Boston, Brill 2008, pp. XVI+606 [ISBN 978-90-04-16444-4]

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 impervia, 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), Gabea 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 infelicissima, 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 difficoltoso 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 artiglieri 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 Jilemka, 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 žvotě!* (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 *Zařikavání živých* (Incantesimi sui vivi, 1966), *Adam a Eva* (Adamo 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 *Incantesimo 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 *Adamo 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 *Adamo ed Eva* (p. 79): «Pioggia. / Pioggia. / Bianca Pioggia. / Senza pietà. Senza ansietà».

*Come si strappa il cuore* è un libro inteso, 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 RUNEBERG, **Canti epici. I cacciatori di alci – Hanna – La vigilia di Natale**, testo svedese a fronte, a c. D. Nosari e C. Storskog, Milano, Ariete 2006, pp. 220, € 15.

Di Runeberg l'editore Ariete 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 percepirci 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 scioltto (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 Viiputi 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, zeppo di refusi di ogni genere. Alcuni errori (come la regolare presenza di *a* in vece di *á* 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-*

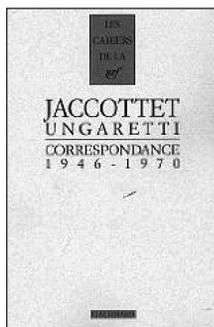
tonen a p. 13; il russo *boline* per *byline* a p. 10, l'ungherese *Majar* per *Magyar* a p. 12; e così nelle note al testo, esempio fra gli altri *liinan* per *liinan* a p. 300, e si noti che in finnico la lettera *ü* non esiste) denunciano piuttosto una trascrizione meccanica di termini 'stranieri' 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, 'devenir 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 château 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 negatavista 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 complemento 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 cenesica 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 mouance 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 11<sup>th</sup>

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.

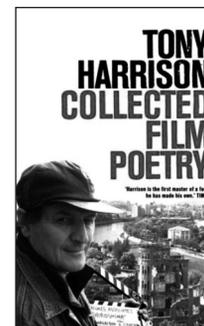
In this poem Armitage has found a

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 proclaims 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*:<sup>2</sup> 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 fucking  
[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.<sup>3</sup> 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’.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup> And so his film poetry adopts, for example, the quatrains of Gray, the stanza-form of the *Rubaiyat* of Omar Khayyam, 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 mettono 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 «craggy» 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 craggy 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-

dem, 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 «cobble 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)

<sup>1</sup> 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!'».

<sup>2</sup> 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».

<sup>3</sup> 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.

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

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

<sup>6</sup> 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.

Publicandoli 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 aneddotico 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 BIROLLI, Milano, Abscondita 2008, pp. 252, € 24,00.

Sono trenta le futuriste che nell'antologia curata da Cecilia Bello Minciacci 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 aeropoeimi 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'insolita tavola erotica futurista. Ed è da «L'Italia futurista», la porta d'ingresso nel movimento per le donne, che provengono le opere delle «tavolubere» 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 «precorritrici 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 polimaterici 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'aeropittrice Leandra Angelucci e l'aviatrice-pittrice 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 suggerisce anche i versi, in direzione del disorientamento, «mi trovai / 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 liquido») 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 stritola il cuore», «sotto il torchio / si prosciugano gli occhi / come acini», «una morte tra i denti stretta», «chi è tenuto / senza sosta // sott'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 insepolti ben significata con metafora pascoliana nella prima parte del titolo: lo starsene 'dietro i cancelli', ai margini di un paese mai propriamente lasciato, dacché 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 riappropria 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 /.../ Temo 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», «espiazione», «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.

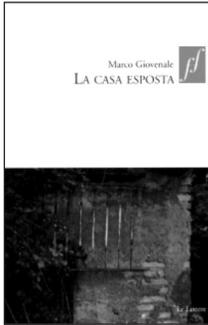
(Mia Lecomte)

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 tratte, 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 «somialtanzie» 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 no 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 inframmezza

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 dirsi 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; segnalo 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[ranz] 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 Bezan. 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 proppiano / – 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 filmino 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 fatine»). 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 sorriderrebbe»), 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'informatore»), 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'useleto 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* [Vantità, 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.<sup>1</sup> 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 stilemi 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 *Tščeta* 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 ritaglio 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.Kobrinskij *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 *bohémiennes* e aspro naturalismo. Patetico nei toni, talvolta pesantemente ampolloso e goffo per certi antietetismi, 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 Bianco<sup>2</sup>). 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. Kalmukova, 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 esaustivo 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 Vodolej 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, Tjutčev, 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<sup>3</sup> dalla casa editrice Vodolej 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 Vodolej 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*. Perovod 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 baudelaireiano 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 Goleniščev-Kutuzov, *Trudis', ogon'!...Izbrannye perevody* [Cimentati, o fuoco!...Traduzioni scelte], Moskva-Pisa, 2008 (a cura di I. V. Goleniščeva-Kutuzova), che presenta una cernita delle traduzioni poetiche di Il'ja Goleniščev-Kutuzov. Noto in primo luogo come italianista e studioso del Rinascimento<sup>4</sup>, Goleniščev-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.<sup>5</sup> 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 Štich (1890-1962)<sup>6</sup>, 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 Kulaginov: Intrada.<sup>7</sup> 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 Vaghinov 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 spelunca / 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)<sup>8</sup>. La poesia, la prosa, la pubblicistica, l'opera di Narbut nel suo insieme attendono ancora in Russia una definitiva e esauriente edizione di stampo accademico<sup>9</sup>, 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)

<sup>1</sup> 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 stilizacii 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Il volume era già stato edito negli *Stanford Slavic Studies* nel 2002.

<sup>4</sup> 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.

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

<sup>6</sup> A. Štich, *Istlevšich let živye sny* [Degli anni in polvere I vivi sogni], Moskva, Vodolej Publishers 2008.

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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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. Bjalosninskaja 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 suoi versi e raccontò con compiacimento che un recensore 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 favoriti (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 composto 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.

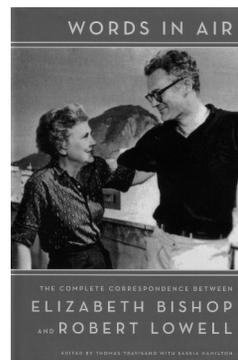
Titolo ironico? Certo: raccontando la sua gioventù ai tempi della Guerra di Corea e dell'atomica sovietica Ashbery ha osservato che allora il mondo sembrava andare a rotoli, «come oggi». Ma anche non ironico: come potrebbe infatti essere

«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'aver 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».

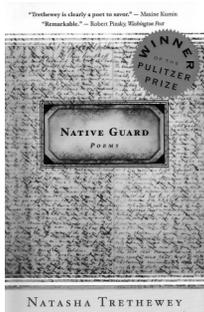
Il tema dell'amore è declinato nelle sue varie forme - coniugale, materno e filiale - e coniugato lungo almeno tre generazioni, che testimoniano la continuità dei sentimenti e trionfano sulla tristezza dell'invecchiare e del morire. È forse il tono con cui le semplici realtà della vita sono rappresentate 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 TRETHERWEY, *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 Trethewey, 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)

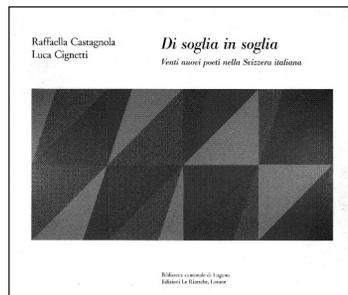
**AIMÉ CÉSAIRE, Negro sono e negro resterò**, *Conversazioni con Françoise Vergès*, Troina, Città Aperta Edizioni 2006, pp. 94, € 10,00.

«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 ipostatizza 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 Colonialism* 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 Bontognali, Karim Homayoun) o rimpiantata 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, Mazara 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 svicolare 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 «abaglia 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](mailto: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 Cesserani, 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 Tatascio sul commento a *Labirintus* di Sanguineti curato da Erminio Risso e uscito per i tipi di Manni nel 2006.

(Niccolò Scaffai)

**AUJOUR'HUI POÈME. Journal d'information et d'actualité poétique**, janvier 2007, n. 77, 105 Bd Haussmann, 75008 Paris, e-mail: [RDV.Poetes@wanadoo.fr](mailto: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](mailto:neohelicon@iti.mta.hu)

Molto ricca, come d'abitudine, la silloge 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 anglosamericani (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: [testoafrente@iulm.it](mailto:testoafrente@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 Guerner 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 Fabbotta, 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](http://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](http://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](mailto: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 riliana *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](mailto:amedeo.aneli@libero.it)

La sezione filosofica della rivista è dedicata, in questo numero, alla figura e al pensiero estetico e sociologico di Adelchi Baratono, 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 Baratono datate tra il 1899 e il 1945, accompagnati da uno scritto di Dino Formaggio (*Arte e poesia in Adelchi Baratono*).

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](http://www.ilfoglioclandestino.it)

La nuova serie della rivista compare mutata nella veste (in broccata, 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](mailto: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 *senz'anome* 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](mailto: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.)