

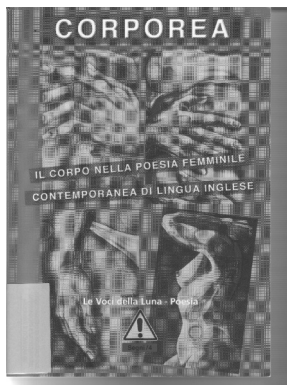
RECENSIONI

a cura di:

LORENZO AMATO, Università di Firenze (Poesia finlandese); PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia inglese post-coloniale); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); ANTONELLA FRANCINI, Syracuse University (Poesia degli Stati Uniti d'America); STEFANO GARZONIO, Università di Pisa (Poesia russa); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); CRISTIANO LUCIANI (Università di Roma "Tor Vergata"); NICCOLÒ SCAFFAI, Università di Losanne (Riviste e strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris (Poesia italiana).

Poesia postcoloniale

AA.VV, **Corporea: Il corpo nella poesia femminile contemporanea di lingua inglese**, testo a fronte, a cura di Loredana Magazzeni, Fiorenza Mormile, Brenda Porster, Anna Maria Robustelli; Sasso Marconi, Le Voci della Luna 2009, pp. 200, € 12,00.



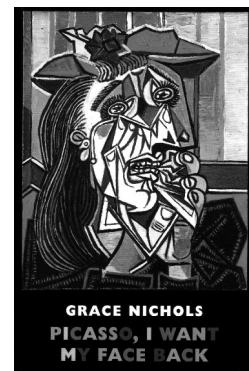
Molte differenze, di stile e sensibilità, per le 33 autrici, nate tra il 1911 e il 1965, ma prevalgono le affinità. Anche per volontà delle curatrici, che hanno scelto di offrire un panorama in cui spicca un'omogeneità di fondo, sui grandi temi e *topoi* condivisi. «This is not I/I stare at you in fear, dark brimming eyes/.. recognize/that you were always here; know me – be me/.. You are half of some other who may never come». Judith Wright centra uno dei temi cardine del libro, la ricerca di un'individuazione che sfugge, costringendo a un processo di crescita e ridefinizione senza fine, vitalistico, ma spiazzante. E introduce il tema, declinato in mille modi, del 'diverso', riconosciuto come parte di sé. Per molte il diverso/specchio è la madre «My twin../I carry you in me like an embryo/ as once you carried me../... Did I think I would

fall into you as into a molten/ furnace and be recast, that I would become you?» (Marge Piercy). O il figlio, nascituro, «the miraculous alien [...] it becoming you» (Gillian Ferguson); o ancora il corpo stesso, reso irriconoscibile dalla vecchiaia o dalle mutilazioni del cancro al seno (Alicia Ostriker). Tante metamorfosi, felici e infelici, sembrerebbero negare consistenza. Le poesie al contrario mostrano concretezza. Il riferimento alla realtà del corpo rimane centrale e cruciale, anche quando si impiegano metafore. Della bellezza si parla poco, di più della sua perdita, e di umori e organi. Moltissimo di sangue. Guerriera, un po' Menade, un po' strega come per Eavan Boland e Elma Mitchell («women [...] remind me of blood and soap/ [...] holding hearts to bleed under a running tap/gutting and stuffing [...] and when all's over, off with overalls/[...]and somehow find, in mirrors, colours, odours/ their essences of lilies»), la donna è sempre pronta alla 'leggerezza' del reinventarsi – altra sfaccettatura del 'diverso' – e del rinascere da se stessa, dalla casalinghitudine/trincea che è la sua vita, dalle violenze e dalle separazioni, e come vera rinascita è percepita la guarigione dal cancro. Poco posto per l'amore romantico, sessualità e desiderio attraversano l'esistenza, ma 'il flusso' non si ferma e il focus non è l'uomo. Malattia e morte sono affrontate con il coraggio della paura e della lucidità, combattute con disciplina, esorcizzate con ironia. Il tema del "diverso/altro", da cui prendere le distanze in modo 'fertile', per inglobarlo e ricreare, investe anche il linguaggio che cerca di liberarsi da condizionamenti e stratificazioni, re/inventa associazioni e un «uso postmoderno di fiaba e mito» (Brenda Porster, Enid Dame), sostituisce

le categorie astratte maschili. Le autrici non parlano di tumore, malattia o vecchiaia, ma di percezioni e del rapporto fisico e fisiologico con mutilazioni e cambiamenti. Soprattutto attingono a quella «microcultura domestica sommersa, trasmessa da donna a donna» (Liana Borghi nella Prefazione), svalutata, e che oggi, dopo tante battaglie, si rivela terreno più che mai fertile per una poesia attualissima e piena di una energia che ha attraversato il tempo intatta.

(Laura Fusco)

GRACE NICHOLS, **Picasso, I Want My Face Back**, Highgreen, Tarset, Bloodaxe Books 2009, isbn 9781852248505, pp. 63, £ 7.95.



After many prize-winning collections, the British-Guyanese Grace Nichols still manages to surprise. This time, the mesmerizing lure of painting is what runs through her lilting lines. The eponymous opening section must be enjoyed by constantly leafing back to the book's colourful cover, Picasso's "Weeping Woman". Dora Maar's, Picasso's

model, muse and mistress, is here given a voice. Abandoned by the painter and frozen as an emblem of pain, she pictorially laments her fate: "Green knows me —/ Not the green of new shoots / but the ghastly green of gangrene". Moreover, she has to put up with the comments by the visitors at the Tate Gallery ("Children, they're the worst / touching the nerve of the best artwork") and with her restorers' work. Be it bitter or light, irony is one of the tones where Nichols always succeeds, as when Dora fights to recover her own spiritual wholeness ("I am no moth flitting around his wick. / He might be a genius but he's also a prick"). In her path towards this goal, she eventually achieves a detached, liberating self-affirmation, which allows her to see her own painting in a different light ("Green is my growing point / the tips of my sprouts"). She thus touches the core of Picasso's genius and of what "Weeping Woman" stands for: "All the sad and broken things of the world, / the small hopes that will never be noticed / or nurtured by anyone."

Gender issues also sizzle in the final section, "Laughing Woman", probably related to Nichols's celebrated past collections on *Long-memory*, *Fat Black* and *Lazy* female voices. Here laughter is given a defiant, unrestrainable energy: the ideal man is "the one who simply surrenders / to her mind's candle / even as he stumbles / upon the g-spot of her laughter". Between the opening and the closing sections, the middle parts of this book are made up of miscellaneous poems where mutual cross-suggestions between writing and figurative arts often re-surface. They include lines on Aubrey Williams, Van Gogh, Picasso again, R.S. Thomas, Munch, Baghdad Museum, Tracy Emin and, more generally, on features of many world landscapes. And when it comes to the autobiographical poem "Daughters", one can feel the same resolute stance expressed by Dora Maar: "Daughters insist in painting their faces / like the canvases of defiant artists / finding their own tones and colours — / Not a complement to anyone / but a species in themselves."

(Pietro Deandrea)

EDITH SÖDERGRAN, *Notturmo ed altre poesie*, a cura di Bruno Argenziano, Firenze, Mauro Pagliai Editore 2009, pp. 245, € 13,00.

Dell'opera di Edith Södergran (1892–1923), poetessa finnosvedese la cui breve esistenza fu troncata dalla tubercolosi, era già stata tradotta una sele-

zione in alcune antologie, ovvero *Giardino dolente* (a cura di T. Haapiainen, Napoli, Filema 1996) e *La luna e altre poesie* (a cura di D. Marcheschi, Pistoia, Via del Vento 1997), oltre che in alcune riviste, come nel n. 105 (aprile 1997) di *Poesia* (E.S. – *Contro i fragili sogni*, a c. M. Ciaravolo – P. Pollesello). Bruno Argenziano, già docente di lingua e letteratura italiana presso l'Università di Stoccolma, presenta questa nuova antologia come un aggiornamento critico della ricerca sulla lingua e le immagini della Södergran, con una selezione di quasi cento liriche dalle raccolte della maturità (da *Dikter*, 'Poesie', 1916; alla postuma *Landet som icke är*, 'La terra che non c'è', 1925). Nell'introduzione è tracciato un profilo dell'esperienza poetica della Södergran, anche in relazione alla critica che, se da subito ne fece il simbolo del modernismo di lingua svedese in Finlandia, ha più volte riconsiderato il rapporto della poetessa con le correnti culturali contemporanee.

Meritano di essere sottolineate l'implicito femminismo di alcune poesie, venate di forte simbolismo, anche biologico (cfr. *Vierge moderne*, pp. 58–59), e una fascinazione per l'io di ascendenza nietzscheiana (sono numerosi i componimenti dedicati all'io e al mito; ma cfr. *Vid Nietzsches grav*, 'Presso la tomba di Nietzsche', pp. 136–137, dove il filosofo diviene «straordinario padre»). E al tempo stesso l'attenzione agli elementi naturali (cfr. l'uso autobiografico e simbolista in *Nordisk vår*, 'Primavera nordica', pp. 76–77; e *Min barndoms träd*, 'Gli alberi della mia infanzia', pp. 220–221), e lo smarrimento di fronte alla morte e alla misteriosa volontà di vita che la spinge a superare molte crisi (come la morte del padre, nel 1907, o l'avanzamento della malattia).

L'attività poetica della maturità ha alle spalle un'elaborazione interiore che, attraverso la prospettiva storica 'laterale', donatale dalla sua peculiarità linguistica di finlandese di lingua svedese, ma nata e cresciuta fra Russia e Carelia (cfr. *Jag*, 'Io': «Sono straniera in questa terra...», pp. 54–55), e il senso di fragilità imposte dalla malattia, porta la Södergran alla scelta radicale e pregnante della lingua materna come via personale, sublime e irripetibile all'espressione poetica. E si dovrà considerare che lo svedese della Södergran non è lo svedese di Svezia, bensì consapevolmente quello peculiare della minoranza dei finnosvedesi, peraltro rielaborato da lei che in Finlandia non viveva. Lingua dell'anima, quindi, costruita col supporto di testi scritti, e dialogo aperto con un pubblico ipotetico e

mai presente. Argenziano cerca così, con le sue traduzioni, di fornire una biografia poetica della Södergran, al tempo stesso restituendo le caratteristiche di densità espressiva, simbolismo, forza morale e ideologica di una poetessa che ha contribuito a forgiare il novecento lirico del nord Europa.

(Lorenzo Amato)

PERTTI NIEMINEN, *Maailma pitäisi aloittaa alusta*, Helsinki, Otava 2009, pp. 125.

Del 2009 è l'ultimo lavoro di Pertti Nieminen, dal titolo *Maailma pitäisi aloittaa alusta*. La raccolta ripropone temi da sempre cari al poeta, quali la natura che si manifesta in tutte le sue forme, il rapporto degli uomini con la divinità, la forza ermetica della parola e la rivoluzione operata dall'arte, ma si distingue per l'attenzione posta all'universo sovente sottovalutato dei bambini, messo a confronto con quello nostalgico di chi invecchia e guarda il mondo con disillusione.

Nieminen scriveva poesie già negli anni Quaranta. Il suo interesse per il linguaggio, la scrittura e la letteratura classica cinese lo ha portato a intraprendere una carriera letteraria che è stata caratterizzata sia dalla produzione poetica che dalla traduzione.

Iniziò la sua attività nel 1950, quando si susseguono una serie di eventi culturali che generarono un cambiamento radicale delle strutture poetiche: è la cosiddetta rivoluzione modernista. Nieminen divenne uno dei modernisti più giovani della casa editrice Otava. Tuomas Anhava, Paavo Haavikko e Lassi Nummi, tra gli altri, erano suoi contemporanei.

Come loro, Nieminen fu ispirato dall'immaginario anglo-americano così come dall'acmeismo russo; risultato immediato fu il delinearli di uno stile poetico in cui l'espressione e le immagini hanno il sopravvento sulla struttura e il ritmo.

Fin dall'inizio della carriera, i critici tesero a caratterizzare i suoi versi come evidente espressione del lirismo e della natura cinese. Agli occhi del mondo critico letterario il giovane poeta e traduttore finlandese cominciò a divenire l'icona di un saggio cinese eremita, che si era ritirato alla periferia di Helsinki, in Hyvinkää, dove lavorava come insegnante, ignorando del tutto sia il suo legame con la poetica imagista, sia la sua volontà di essere un poeta di protesta. Questa enfasi posta dalla critica sul lato,

per così dire, orientale del poeta, ha portato a una visione limitata della sua poesia.

Proponiamo di seguito una breve lirica, tratta dall'ultima raccolta, che colpisce il lettore per una struttura formale che rielabora schemi tipici della metrica orientale:

Jumalan puheen:
lasten äänet
peittää
aikuisten hälinä.

Parola di Dio:
le voci dei bambini
copre
il chiasso degli adulti.

(Sonia Sandroni)

LASSI NUMMI, *Kaikki elämän valo. Runot 1996-2007*, Helsinki, Otava 2008, pp. 472

Lassi Nummi (1928) esordì nel 1948 con il nome di Jukka Kangas, presto divenendo un importante rappresentante del modernismo finnico. *Kaikki elämän valo* ('Tutta la luce della vita') ripresenta assieme le ultime tre raccolte del poeta, ovvero *Isoisän runot ja muita* ('Le poesie del nonno, e altro', 1999), *Välimeri* ('Mar Mediterraneo', 2000), *Olemassa toisilemme* ('Per un altro esistendo', 2003), e la poesia *Kaikki elämän aamut* ('Tutte le mattine della vita', 2007). La poesia di Nummi è estremamente poliedrica e si caratterizza per il suo instabile equilibrio fra dicotomie, come l'originale mescolanza di richiami al classicismo e la ricerca di nuove forme espressive; oppure il continuo scherzo e invito alla *joie de vivre*, e il senso di morte che avvolge molta sua produzione. Nelle tre ultime raccolte questo conflitto interiore si manifesta in controversi richiami alla tradizione familiare e al bisogno di fuga, ma anche in citazioni e immagini classiche che risultano di grande interesse per un pubblico 'meridionale': la raccolta *Välimeri* è infatti una sorta di diario di viaggio in versi, nel quale Nummi descrive, come istantanee delle proprie suggestioni emotive e visive, le città, i paesaggi e i monumenti visti soprattutto in Italia e in Grecia.

Nella raccolta *Isoisän runot ja muita* componimenti come *Canzona, ei numeroa* richiamano tradizioni metriche antiche, mentre *Miten mielelläni* ('Come vorrei', p. 44), risulta costruita attorno a nomi di celebri eroine o divinità femminili di diverse tradizioni europee. Assai significativa la poesia *Puella nata*, ri-

chiamo palese alla lirica sacra del *Puer natus*, scritta in un misto di finnico arcaico, svedese, latino (e.g. «Puella nata in Helsinki / Cust'iloitze, Ystävärinki / Halle, Halleluja... / Puella nata in Mulieri Clinicka: / mikä hohdokas Picku-Licka! / Halle, Halleluja!»): non solo il finnico torna al suo passato, anche grafico, ma il latino si curva sul lessico ospedaliero del presente!).

Memorie musicali predominano, fin dai titoli, in *Adagio* (p. 85) e *Salterello* (p. 150), inno alla danza, martellante per ritmo e allitterazioni. Giochi di suono insistenti e ritmo saltellante anche in *Tyttö olkapäällä* ('Una ragazza sulle spalle', p. 39) e *Kivi joka klonks klonks* ('La pietra che klonga klonga', p. 89), sorta di racconto-filastrocca, sospesa fra scherzo e nostalgia. Poesie di più corto respiro e più intime quelle della raccolta *Kaikki elämän aamut*, fra le quali spiccano, in linea con il già notato gusto della citazione musicale, *Adagio, Bach* (p. 357) e *Preludi hiljaisuuteen* ('Preludio al silenzio', p. 358).

(Lorenzo Amato)

LOUIS MIZÓN, *La casa del respiro. Poesie*. Introduzione di T. Ben Jeloun. Nota critica di G. Fantato. Traduzione di M. Lecomte. Milano, La vita felice 2008, pp. 125.

Mizón, di origine cilena, ha contribuito ad alimentare quel fermento culturale che il Sudamerica ha conosciuto negli anni Sessanta; fermento di cui furono protagonisti, tra gli altri, Roger Caillois, suo amico e traduttore, e Victoria Ocampo. Approdato in Francia nel 1974, deve, almeno in parte, alle sue origini l'estraneità alla poesia cerebrale ormai affermatasi nella sua patria d'elezione. Prometeo liberato dall'ossessione concettuale del corpo, esente dal minimalismo nevrotico e autolesionista di una scrittura senza situazione nella storia, ripropone finalmente una poesia di confronto, una poesia transitiva. Essa nutre la sua lingua putativa della linfa materna e la feconda di una capacità immaginifica che l'inveterata ostilità alla metafora ha, per secoli, scoraggiato in Francia. La matrice culturale è rivendicata con discrezione dal poeta 'migrante' con la raccolta *Amazonas* (1991), con il romanzo *La Mort de l'Inca* (1992), con il saggio: *L'Indien, témoignage d'une fascination* (La Différence, 1992), e, più recentemente, con l'*Anthologie de la poésie précolombienne* (con Z. Bianu, Seuil, 2000). Nel desiderio insistente di foggarsi un regno della voce, suo para-

dossale *ubi consistam* tra l'essere e il divenire («suis-je un arbre ou un bateau», scrive in «Le port»), la sua poesia istituisce un 'centro' di resistenza e di parola nella poetica interrogativa dell'esilio («L'exil»). Una cittadinanza anonima («chant de personne») sulla terra di tutti, casa del respiro, è costruita contro ogni muro, ogni barriera, sotto la volta celeste: spesso una volta notturna e stellata, che vanifica la presenza delle ombre. Insieme interrogativa e implicita, qual era quella di Baudelaire, essa chiama all'enigma del destino universale, al momento in cui tace la parola venduta dai «voyageurs professionnels». Questa patria di tutti e di nessuno si respira nel vissuto anonimo di chi prepara e serve cibo per nutrire crudeli carnefici che ci accerchiano ogni giorno; *panis angelicus* dimenticato («Où sont passés les anges?», si chiede in «Le colibri») tra casseruole fumanti e odori acridi d'inferno: «nous habitons/entre les aboiements du feu/parmi des véritables chiens/dans la cour des cuisiniers» (p. 26). Le lacrime recano testimonianza di una tempesta silente, di un «tremblement de mots», di un dettato imploso, e come condensato; un discreto precipitato del dolore nella patria di tutti: «notre exil/n'est point différent/de celui des étoiles/la parole qui nous sauve tombe/toujours dans nos mains/comme une pièce d'argent/ [...] notre exil se referme/comme les doigts de ma main sur la tienne». E la moneta d'argento, conservata nella mano come un simbolico pegno del dolore, ritorna in «Le colibri», per ruotare e involarsi, come minuscolo volatile, sino ad incarnarsi nella pupilla d'un cieco; è, questa, garanzia di pienezza: «voici mon regard assailli de bonheur» (p. 110). Ove l'esilio è paradossale presupposto di preservazione di un tesoro nell'incavo di una mano, che l'ecumene contiene, o di un occhio che torna a vedere il cielo, l'«œil à l'affût» del poeta scova ovunque segni di mercificazione e dissipazione d'anima: vendite all'asta di oggetti cari, letti offesi, sedie vuote, bucce di nature morte squassate: «chi raccoglierà la messe del nostro esilio?», si chiede, nell'attenta traduzione di Mia Lecomte, in chiusura di questo testo.

La poesia di Mizón che, come ricorda G. Fantato nella sua nota critica, adotta un andamento poematologico, rinuncia ad ogni connotato formale; altrimenti, rifiuta ogni marca culturale, per accogliere una parola del tutto epurata dalle idiosincrasie nazionali. Quasi interamente soppressa l'interpunzione, se si esclude un intercalare di segni interrogativi nei testi (che sono investiti anche di una valenza metatestuale, com'egli lascia intendere,

in quanto rivivono, come le monete, in voli d'uccelli), questo dettato si tiene tutto nella forza sintetica dell'immagine, che, strutturata in anafore e parallelismi, costruisce dall'interno, come voleva Apollinaire nel promuovere la poesia demambulatoria, la sua stessa risorsa ritmica. L'efficacia evocativa risiede, in larga parte, nel sapiente utilizzo di tutte le disponibilità del traslato: il poeta stesso si definisce, ad immagine della sua parola, «la métaphore de la douleur» («Le barrage», p. 40). La traduzione di Mia Leconte sorprende per la disinvoltura con cui ottiene, in una, la fedeltà e l'incanto. E ciò a testimoniare non solo del personale «savoir vivre» tra le lingue, che è segno distintivo del buon traduttore, ma anche del privilegio di cui gode una lingua che, adottata, si spoglia dei suoi segni di autoidentificazione: segni che sono barriere, a quanto pare.

(Michela Landi)

JEAN-JACQUES VITON, Il commento definitivo. Poesie 1984-2008. Saggio critico, traduzione e cura di A. Inglese. Postfazione di N. Balestrini, Pesaro, Metauro Edizioni, 2009, pp. 276.

Un tempo la poesia narrava gli universali, ed aveva valore di esemplarità. Esemplarità poi raccolta dal soggetto romantico: *individuum est ineffabile*. Cosa resta, dopo la frammentazione, reificazione e morte dell'autore sulla croce del linguaggio (ovvero dopo il celebre proclama di Barthes che interpreta Nietzsche e Mallarmé?) Resta, come oggetto desolato e irredento, esibito trionfo del negativo, l'anonima spoglia autoriale, cosa tra le cose. Di un mondo insieme erotizzato e negato alla vita, la psiche, riconosciutasi come goffa e inutile appendice, si impiega infatti ad attestare, pedissequa, la oscena evidenza. Entrata nella cornice della rappresentazione poetica, la lettera privata del suo soffio di vita si attesta oramai come banalità del male: il sadomasochismo che Deleuze illustra nel suo celebre saggio, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, è oramai, a dispetto di un'eredità idealistico-simbolista troppo rivendicata dalla critica quanto da tempo dimenticata, un costume abbastanza logoro che la poesia si ostina da qualche decennio, per affezione o maniera, a sfoggiare. Gli eredi di quella «école du regard» (o «chosisme», che dir si voglia), la quale ebbe nel *nouveau roman*, in «Tel quel» e in Ponge i suoi massimi esempi, rinuncia, quasi per eroismo masochistico, alla leggibilità (ritenuta in ambito marxista, come è noto, un

concetto borghese) e, spesso rifuggito anche l'apparato sostitutivo dei predicati, pone al centro della sua investigazione il re degli oggetti e grande reietto della tradizione metafisica: il corpo, che viene adesso ad occupare, nella sua autorappresentatività erotico-eroica, tutta la 'scena'. Tale saturazione iconica, portatrice d'angoscia, e mai scevra da istanze mortifere e necrofiliche (pensiamo a *Programme du mort*) fa del corpo testuale l'oggetto osceno per antonomasia; di qui il suo crudele eroismo, e il suo residuale *epos*. «Non è forse rintracciabile un parallelo, l'unico veramente significativo tra l'importanza del corpo eroico nell'epica e l'importanza del corpo erotico nel sadomasochismo?», scrive A. Inglese nel suo penetrante saggio (p. 15), che ben coglie tutti i tratti distintivi di questa contro-poetica della letteralità. Ma, la scarsa ricezione di questa poetica, che egli legittimamente lamenta in nome di una pluralità di voci, è forse la risposta più prevedibile al tendenziale solipsismo, che fa della morte del lettore, oltre che della morte dell'autore, il programma implicito del suo impianto nichilista. Contro questa ideologia, che, estesasi oramai a discorso dominante configura e satura l'universo della poesia occidentale, si afferma certa poesia a suo avviso troppo letta: quella di una esigua minoranza, ancora portatrice di un valore ermeneutico della parola.

Ma se ogni scrittura è, come voleva Sartre, «en situation», talché la rinuncia è in sé azione, la poesia nichilista (che, precisiamolo, non è mai sempre tale) informa della necessità di cogliere, nell'oggetto spesso trascurato dalle assiologie tradizionali, quell'impensato che lo rende, per noi contemporanei, valido segno dei tempi; attestazione della universale parificazione e pacificazione di tutto nel regno dell'esistente. Quell'«immaginario concreto» che raccomandava Roger Caillois nei suoi saggi sulla poesia intendendo l'oggetto come un «agrégat de données empiriques» è certo ben reso da Viton nel suo *Tentativo di esaurire un luogo parigino*: esibizione tematica dell'atto ermeneutico. Ma se Caillois incoraggia ad esplorare quel residuo irrazionale e immaginale presente nella materia, la poetica di Viton, inglobando l'insignificato (o l'impensato) nella pura presenza, nega al percipiente la possibilità di una interazione con l'oggetto. Eppure, questa poetica si impone con la sua disincantata perentorietà, a partire dal titolo tematico della raccolta, come unico esito possibile di una teleologia riconosciuta perdente: alla poesia toccherebbe far la storia negandola, in un cortocir-

cuito tra parola ed evento. I seguaci di Ponge, condannati alla ricerca del «nouveau», lo trovano infatti oramai solo in quello che Viton definisce con Péc - Inglese lo ricorda - l'«infraordinario»: se una culturalità dell'agire (principio stesso dell'*epos* poetico) sussiste, essa è riconoscibile in certa gestualità che, da tempo ridotta a determinismo meccanicistico, sopravvive in un cinico sguardo; esso solo riscatta l'oggetto, come sembra, dalla dimenticanza universale, attestandone la presenza in parola. Se alla poesia come *ars memoriae* (ossia come valore di esemplarità) restano, dopo l'*ars obli-vionalis* esaltata da Nietzsche, i «residui» del reale, il solo modo di significarli appare quello di una residualità di linguaggio: quest'ultimo, da tempo investito dal sospetto di mistificazione, è oramai un 'nulla di più' della cosa stessa che attesta. Opacità, serialità, «mobilità perpetua del punto di vista» (p. 17), montaggio, inventario burocratico dell'esistente come procedura testimoniale di una «memoria periferica» (p. 21) si traducono infatti in una lingua frammentata e minimale che denuncia, dell'esistente stesso, l'intrattabilità poetica ed ontologica: «Révolution, c'est jus de poire, alcool de poire, curaçao bleu et grenadine: impraticable» (nella traduzione di A. Inglese: «Rivoluzione è succo di pera, alcol di pera, curaçao blu e granatina: impraticabile», pp. 104-105). Ed infatti, ferma restando l'impossibilità di «ricostruire nessun verosimile itinerario» (p. 13), una *table des matières* diventa permutabile, come ricorda il curatore (p. 11), in un viaggio immaginario tra le cose deiete, con una *table des étapes*. Una risorgiva di poeticità (da intendersi allora come possibilità dell'oggetto di consegnarsi, a titolo di esemplarità supra-ordinaria, alla memoria individuale e collettiva) ma anche di un certo lirismo involontario affiora laddove si ripresenta, pur in forma episodica, la possibilità della storia: già sedimentatasi nella figura mummificata di un uomo qualunque, essa rivive allorché l'identità senza volto è riconsegnata al transeunte da uno sguardo retrospettivo e interrogativo, vagamente elegiaco. Si fa riferimento al «Plongeur ocre» («Il tuffatore ocre») tratto da *Épisodes* (1990), un lungo componimento poematico 'ispirato' (è questa volta il caso di pronunciare il termine rimosso) alla Tomba del Tuffatore di Paestum. Da una forte marca veridittiva iniziale, data come attestazione di realtà («sur cette page 78 maintenant/je commence à parler/d'un plongeur», p. 78) si scivola verso la possibilità di animare, mediante il tuffo-volo avvenuto in un istante remoto, un corpo

da secoli pietrificato nella sua morte emblematica («de l'homme qui figure en plongeur/sur la plaque de couverture/d'un tombeau»). L'atto ermeneutico, che consente all'identità dimenticata di scavalcare, nel suo viaggio a ritroso, l'attuale etichettatura o immatricolazione culturale-museale (ovvero il segno: *sema-sôma*) allude, *en abyme*, ad una possibile rimozione delle stratificazioni della coscienza, indurita nel suo presente. Ma se, forse in virtù di questo azzardo ermeneutico, il testo viene ad autoqualificarsi come «poème», l'istante di piena luce mediterranea in cui si situa («et ce que dit le poème est un milieu de matinée», p. 81), momento della grande illusione, è subito seguito dal disincanto; il tuffatore è cosa tra le cose, abbandonato dal reale, e vivo, per un istante, solo grazie al miraggio del suo osservatore (p. 82): «C'est dans une pâte translucide froide/que jaillit en oblique de profil/le plongeur nu [...] quelque chose vivant d'apparence/comme une reproduction/le réel ne l'atteindra jamais/c'est un fragment de vision».

(Michela Landi)

Segnalazioni

Tenendosi sempre al di sopra delle tendenze sperimentali ed ideologiche, la collana «Poésie» di Gallimard continua ad offrire al grande pubblico, in edizioni tascabili, la poesia. Una certa predilezione per il primo Novecento è attestata dalla frequenza con cui sono state pubblicate, nell'ultimo periodo, le opere riconducibili all'epoca surrealista. Nell'ambito del «Printemps des poètes» del 2009 si ripropone innanzitutto, in un'edizione tascabile ma molto accurata, *Les Mains libres*: un'opera che si offre come viva testimonianza di una collaborazione eccezionale: quella di Man Ray, autore dei disegni riuniti in questa raccolta, e di Paul Éluard, che dei disegni stessi propone una lettura-riscrittura in poesia. Un *avant-propos* di Éluard sigla la loro «unione» artistica: il disegno di Man Ray non nasce dal bisogno, bensì dal desiderio, insieme ideale e animale («des ailes, des dents, des griffes», p. 9), di ciò che può riunificare: una bocca, una mano tesa. E, in questa comunione di elementi e di blasoni anatomici, fortemente erotizzata, di cui rende conto il poeta (non lontano qui da Apollinaire) il mare non è che il comparante di un quotidiano ausiliario della relazione, il «verre de vin». Nei disegni, riconducibili alla poetica surrealista, la giustapposizione degli oggetti chiama, come negli enigmi antichi, ad una possibile e ignota relazione

(*silhouettes* spezzate, guanti vuoti, nudità distese su ponti, imbuti); la riscrittura eluardiana ne offre una interpretazione divergente, che lascia spazio all'autonomia creativa di entrambi gli artisti. Se Man Ray, come scrive Éluard, «dessine pour être aimé» (p. 9), sotto il segno dell'«amour fou» surrealista un florilegio eluardiano è pubblicato per la stessa collana: *J'ai un visage pour être aimé. Choix de poèmes 1914-1951*, con prefazione del poeta e critico A. Velter (2009). La scelta antologica in questione rispecchia l'ultima volontà di Éluard, di cui è nota la propensione per lo spicilegio; in tal caso la voce d'autore, come un filo rosso, avrà il compito di stabilire, tra scritture contigue, una continuità ed una unità tematica. A testimonianza del fatto che «l'amour [...] n'est pas un mot», il tema amoroso si ripropone in un celebre *proche* di Éluard, Aragon: in occasione del cinquantesimo anniversario della pubblicazione di *Elsa* (1959) nella celebre «collection Blanche» di Gallimard, si ripropone, nella collana «Poésie», una nuova edizione di quello che vuole essere un unico *poème*, con una lunga e densa postfazione di O. Barbarant.

In nome del «rire en poésie» è stato Jean Tardieu il protagonista del «Printemps des poètes», che si è tenuto dal 2 al 15 marzo del 2009. La stessa collana gli rende omaggio con la pubblicazione di *Margeries, poèmes inédits 1910-1985*. Questo «nom inventé», secondo le parole dello stesso Tardieu citate dal prefatore J.-Y. Debreuille, fa eco all'omologo *Formeries*, con un rincaro parodico: il suffisso astrattivo e collettivo, che rinvia ad un passato bucolico (pensiamo alle *Bergeries* di Racan) denuncia la vanità delle presunzioni autoriali, in un mondo di enigmi che da un lato affascinano il poeta, dall'altro lo inducono a constatare, in versi, «qu'à toutes ces choses/de toi reconnues/se mélangent celles/que tu ne sais pas» (p. VII).

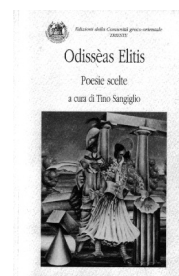
Ben diversa la vena del maledetto Mohammed Khaïr-Eddine, riconosciuto tra i maggiori autori francofoni, di cui si pubblica nel 2009, a cura di J.-P. Michel, la nuova edizione di *Soleil arachnide* (1969). Poeta della negatività, del dolore, della lacerazione e della flagellazione (pensiamo alle raccolte *Nausée noire* e *Corps négatif*) ha condotto sino alla morte, sopraggiunta a Rabat nel 1995, la sua battaglia di parole contro un intrattabile destino di esilio e duplicità.

Sempre sensibile alla poesia mondiale, la collana «Poésie» celebra, tra gli autori non francofoni, Tomás Segovia, scrittore e traduttore nato in Spagna ma esiliato in Messico nel 1940, dove animò

la «Rivista Mexicana de Literatura». Il tema dell'esilio e del nomadismo sono al centro di questo *Cahier du nomade. Choix de poèmes 1946-1997* (con presentazione e traduzione, senza testo a fronte, di J.-L. Lacarrière) di cui Octavio Paz sottolineò, al contempo, la chiarezza e la vertigine.

(Michela Landi)

ODISSEAS ELITIS, **Poesie scelte**, a cura di T. Sangiglio, Ed. della comunità greco-orientale, Trieste 2007.



La raccolta di poesie scelte di Odisseas Elitis, curata e tradotta da Tino Sangiglio, costituisce un mosaico multicolore del percorso e delle scelte poetiche dell'autore, un connubio raffinato fra un 'surrealismo' edenico e primigenio delle prime raccolte e una tormentata lacerazione nel 'buio' delle fasi successive.

Come Sangiglio afferma, tra le righe, nell'*Introduzione*, la scelta di questo tipo di raccolta è da addebitarsi al fatto che la poetica di Elitis sfugge a qualsiasi definizione; la sua poesia non è mai, nelle varie raccolte, poesia monocorde: né solo esaltazione della grecità, né solo amore, né solo dramma. È tutti questi elementi mescolati che si inseguono e si definiscono via via. Nelle poesie delle raccolte iniziali, (*Orientamenti*, 1940; *Sole il primo*, 1943) che occupano la prima parte del *libellus*, domina la scena un'esplosione di colori, odori, sensazioni, magie legate alla natura: la salsedine del mare, il vento che accarezza i cotogni, la sabbia che scivola tra le dita, il bianco accecante delle case che si staglia sull'azzurro intenso dell'Egeo. Tutto è un inno alla vita, alla giovinezza, è «poesia stracolma di sole, immersa in una natura trionfante ed esuberante» (p. 7) e quindi ogni sensazione deve essere respirata e trattenuta: «con la sabbia tra le dita chiudevole le dita» dice il poeta (da *Età del glauco ricordo*, p. 29).

È il paesaggio della sua Grecia quello che Elitis splendidamente descrive, e che sa di mirto, sa di menta, sa di giacinto, e l'Egeo ne è elemento predominante e signoreggia incontrastato; d'altra parte è

ben noto che Elitis «non rivolge lo sguardo alla natura con distacco, non la fotografa per un semplice, romantico ricordo; egli vede bensì nella natura e nelle sue forme una elementare [...] e primigenia forma di linguaggio» (O. Elitis, *Le poesie di Saffo*, a cura di C. Luciani, Ed. Azimut, Roma 2008, p. 238).

La scelta di Sangiglio ricade, dunque, proprio su quelle poesie che bloccano questo paesaggio in un fotogramma eterno, per immortalare corpi avvinghiati «alle rocce senza l'ieri e il domani» (*Marina delle rocce*, p. 27) «ampie, candide spiagge» (*Malinconia dell'Egeo*, p. 32), tramonti, brezze leggere. È decisamente un gran colorista Elitis (ed è nota la sua passione per i collage), quando dipinge con i suoi versi un mondo eliocentrico dove «il sole irrompeva trionfante ed il destino fremeva sulla lancia del cuore» (*Volto della Beozia*, p. 37), in cui rivive il mito greco nel «corpo dell'estate nudo, arso, eroso dall'olio e dalla salsedine» (*Corpo dell'estate*, p. 45), dove non c'è spazio per zone d'ombra, eclissi, strapiombi. O forse sì.

Il curatore dell'antologia non si sofferma sul fatto che tra la prima e la seconda produzione elitisiana (che preferiamo a «elitiana»), *Orientamenti*, *Sole il primo* e, ad esempio, *Canto eroico e funebre per il sottotenente caduto in Albania* (1945), potrebbe esserci, in qualche modo, una continuità, e non una perentoria frattura: il corpo nudo dell'estate ha, infondo, un «brivido nel cuore», gli uccellini sull'Egeo cinguettano o piluccano l'uva, eppure «lacerano i miei sogni» (*Sole il primo*, IV, p. 49).

I versi delle prime raccolte, quelle che Sangiglio definisce «un forte, appassionato canto alla vita, all'amore» (p. 10), sono, a ben guardare, velati da una malinconia sottile, quasi un ricordo struggente, nota che si farà più intensa e chiara nelle raccolte successive, caratterizzandone i versi (soprattutto: *Il monogramma*, 1971; *Il piccolo marinaio*, 1985). La bellezza disegnata nei gesti e nei luoghi delle prime raccolte non è mai festa o esaltazione totale, e le parole lasciano presagire qualcosa che avverrà, e avverrà presto: «sradicherai i frutti malvagi della memoria/ e lascerai un'anima amara alla menta selvatica» (*Volto della Beozia*, p. 39).

Tino Sangiglio sceglie, appunto, *Canto eroico e funebre per il sottotenente caduto in Albania* come raccolta rappresentativa che esemplifichi l'inversione di rotta, il mutamento di tono, la virata che subisce la fase poetica successiva elitisiana. E, infatti, lo è.

I componimenti che ne fanno parte hanno in sé l'aria della burrasca; si intra-

vedono all'orizzonte le prime nubi, sopraggiungono grandinate violente; «adesso come per respiro di Dio un'ombra s'allunga [...] qualche sventura / divamperà» (I, p. 57). In questa nuova fase, il clima gioioso di prima ha ceduto il passo al peso grave della storia, che trascina con sé lutti e distruzioni: è molto chiara la differenza con la produzione poetica precedente, ben espressa nei versi dagli antitetici *πρώτα / τώρα*; ed Elitis parla ora di solitudine, di ombre lunghe, di avvoltoi che «si spartiscono il pane del cielo» (I, p. 57).

Molto appropriata appare in questo senso la traduzione di Sangiglio che, pur con qualche libertà sulla resa della punteggiatura, anche là dove Elitis non l'aveva preferita – forse per conferire alla parola una forza espressiva ancora maggiore – ricalca perfettamente l'icasticità del greco: «e poi ammassa, ammassa neve, neve spietata / e poi avvia sbuffante per valli digiune/ e poi spinge gli uomini a ricambiare il saluto» (II, p. 59).

Analogamente si potrebbe fare un appunto al fatto che il curatore della raccolta non spenda parole per sottolineare particolarità e scelte stilistiche presenti nel testo originale, come, nel caso del IV componimento della raccolta *Il monogramma* (1971), dalle quali, invece, dipendono sfumature contenutistiche di una certa rilevanza. Nella poesia citata, infatti, ricorre in maniera ossessiva l'anafora di *μ'ακούς*, presente ben 28 volte, finalizzata a creare un clima di angoscia e affanno, e la punteggiatura è veramente ridotta all'osso: è una poesia d'amore, a tratti di disperazione, in cui il poeta si rivolge direttamente alla sua amata, lontana, lontanissima, e le chiede continuamente «mi senti», e le urla il suo «ti amo». Il poeta grida, piange, e il suo è un lamento, perché la solitudine gli strozza la voce nella gola e frantuma il vecchio *noi* in mille inutili *io*, e affranto le giura «o nessuno di noi o insieme» (p. 107).

I toni sofferti e la visione pessimistica, lontani ormai anni luce da quelli delle prime raccolte, si insinuano metastaticamente, spiazzano, spopolano in quelle successive, tra cui *Sei più un rimorso per il cielo* (1960), *L'albero di luce e la quattordicesima bellezza* (1971), nelle quali Elitis sdogana l'assurdità del dolore, definisce l'ineffabile esistere, rappresenta il dramma così com'è, scarnificando il linguaggio, spiatellando in faccia l'arido vero, la beffa del fato, perché «avvertito dal sole il Destino / fingeva di non vedere» (*Evento d'agosto*, p. 95).

Sangiglio sceglie di inserire nella raccolta anche poesie del *Dignum Est* (1959), croce e delizia della produzione di Elitis, avvertendo che si tratta di

«un'opera eccezionale ma anche di eccezionale difficoltà interpretativa, [...] un testo difficile, a tratti sconcertante, spesso misterioso» (pp. 13-14). Forti sono gli echi biblici, reminiscenze del libro di Daniele, Ezechiele e soprattutto dell'*Apocalisse* di Giovanni, che comunque Elitis conosce e traduce nel 1985. Bastino, a titolo di esempio, richiami all'*Apocalisse* nei versi tratti da *Genesi*, in cui ritroviamo la simbologia del settenario, il motivo della visione ben espresso dallo stesso *εἶδω*, le donne che indossano abiti neri, la voce roboante che ordina dall'alto, la simbologia legata al colore verde (questo colore ha, nell'*Apocalisse*, il doppio significato di vita e di morte: verde è l'erba che Dio ordina di preservare, e verde è pure il quarto cavallo che porta carestia e morte).

La raccolta si conclude con passi tratti da *Elegie di Oropetra* (1991), che lasciano al lettore un messaggio indefinito, una porta aperta su varie prospettive, senza più alcun punto fermo, solo supposizioni: «al di là e il ciò che sarà» (*L'icona*, p. 121).

Chiudono il testo alcune note esplicative (pp. 122-124), alcune notizie biografiche sull'autore (p. 125) e cenni sulla bibliografia italiana (pp. 128-129).

Indubbio è il merito di Sangiglio di aver orchestrato un elegante *pastiche* letterario, creando un variegato e composito quadro d'insieme, offrendo molteplici spunti di riflessione a chi voglia soffermarsi sulle sorprendenti sfaccettature che la poesia del nobelista greco è in grado di proporre; perché, come rimarca lo stesso Sangiglio, essa è poesia incredibilmente concreta, «un itinerario dell'uomo che, dalle origini solari prima e dalle lacerazioni del dolore e del male dopo, s'innalza nelle più alte sfere della spiritualità e forse della religiosità» (*Introduzione*, p. 16).

(Cristiano Luciani)

(Daniela Picillo)

K. KAVAFIS, *Tra queste stanze buie. Poesie morali*, a cura di Tino Sangiglio, Passigli Editori, Bagno a Ripoli (Firenze) 2007, pp. 112.

La recente improvvisa, quanto tragica, scomparsa di Tino Sangiglio (20 agosto 2008) indurrebbe chi tiene in mano una delle sue ultime fatiche editoriali a tessere un ennesimo elogio di maniera *μὲ συνοδεῖς, καὶ τιμές, καὶ θρήνονες* («con processioni, onori e con lamenti»), come direbbe il suo amato Kavafis. Lasciando, però, ai più intimi i necrologi ufficiali, cercheremo brevemente di illustrare alcuni frutti del suo rinomato acume divulgativo, limitandoci alla rac-

colta che presentiamo. L'instancabile interesse di Sangiglio per la promozione della cultura greca deriva, oltre che da una naturale relazione anagrafica (lui, di madre greca, era nato a Salonico nel 1937), essenzialmente da un amore, che si concretizza nei suoi numerosi contributi di traduzione e di studio. A suo carico si ascrive una trentina di libri, fra monografie, antologie e saggi critici, che regalano al lettore italiano molteplici immagini del mondo lirico greco, dalle anonime rapsodie popolari sull'amore (τραγούδια της αγάπης καὶ τοῦ ἔρωτα: ricordiamo qui la sua squisita raccolta dei *Canti popolari greci dal Libro dell'amore*, Edizioni della Comunità greco-orientale, Trieste 2005, pp. 114), all'universale lirica di Kavafis, alle voci poetiche di Seferis, Ritsos, Themelis, Elitis, fino ai rappresentanti di generazioni più recenti. Ma, forse, più che per la sola Grecia l'amore di Sangiglio è per l'espressione poetica in sé, nelle sue forme più autentiche e nei risvolti più differenti; così, per esempio, l'estetica femminile della cultura antica è divenuta il nucleo di una importante antologia sull'argomento (*Saffo e le altre*), mentre l'interesse ancora per le suggestioni poetiche moderne lo hanno portato, in ambito francese, ad approfondire la figura di Baudelaire.

Il curatore e traduttore della presente raccolta, fatta di 36 poesie, «completa il corpus canonico dell'opera riconosciuta di Kavafis» (p. 13). Nella *Prefazione* (pp. 5-12) Sangiglio tiene a far presente che, dei tre filoni convenzionali in cui si suole dividere l'opera dell'alessandrino, cioè 'erotico', 'storico' e 'gnomico-didattico-epigrammatico', si può tentare legittimamente un'attenuazione semantica e una sfumatura terminologica, accanto a una redistribuzione della materia su base tematica. Così, il filone 'erotico' diventa «propriamente – dice lui – *poesia d'amore*», titolo con cui Sangiglio aveva licenziato la sua prima raccolta kavafiana (K. Kavafis, *Poesie d'amore*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli [Firenze], 2004); il secondo filone, quello tradizionalmente 'storico', diventa *civile* (cf. K. Kavafis, *Aspettando i barbari. Poesie civili*, Passigli Editori, Bagno a Ripoli [Firenze], 2005), per le sue «inaspettate aperture d'ordine politico» (p. 5) e, infine, quello più ampio, di carattere gnomico-epigrammatico, è chiamato «col suo vero nome», ossia *morale*.

Su questa linea ermeneutica Sangiglio suggerisce al lettore italiano di scoprire un Kavafis tendenzialmente diverso da quello già noto attraverso, p. es., le traduzioni mondadoriane di Filippo Maria

Pontani, rispettose, queste ultime, della sistemazione cronologica della materia kavafiana, operata da Ghiorgios Savvidis e risalente al 1963.

La presente raccolta (come, per forza di cose, le due precedenti, già ricordate) stabilisce di non seguire il Kavafis biografico e l'evoluzione cronologica della sua poesia, la quale scompare quindi nell'ombra, a vantaggio di una più artificiosa (e rischiosa) sistemazione tematica, meno rappresentativa ed efficace, forse, solo da un punto di vista didattico. L'artificialità (che equivale a innaturalità) di questa scelta è confortata dal fatto che poesie appartenenti a un filone possono benissimo condividere peculiarità proprie dell'altro o di tutti e due insieme gli altri. Secondo questa linea imposta dal curatore, di una poesia dall'incontestabile risvolto 'morale', come *Aspettando i barbari*, si è costretti a cogliere il solo aspetto 'civile', che pure non manca, ma che decettivamente induce a pensare che quella poesia abbia un carattere di pura storicità. E che dire di *Termopili* (qui alle pp. 26-27)? Mentre sembra possibile sovrapporre all'eroe delle Termopili qualunque individuo moralmente «integro e giusto», e tale ancor più se abbia previsto «che sbucherà da ultimo un Efialte» e che i «Persiani alla fine, finiranno per passare» (v. 13; è veniale il gioco assonanzante fine/finiranno, ma si poteva evitare), nulla impedisce di attribuire alla poesia un indirizzo 'storico' e, nella definizione di Sangiglio, 'civile'.

Eppure, tanto l'una (*Aspettando i barbari*), scritta nel 1904, quanto l'altra (*Termopili*), scritta nel 1903, a dispetto di una referenzialità cronologica più o meno esatta (declino dell'impero romano e 480 a. C.), si dissolvono entrambe nella nebulosità dell'indeterminatezza e assumono una validità etica universale. È lo stesso Sangiglio ad ammettere che una poesia come, per esempio, *Cimone, figlio di Learco*, di 22 anni, studioso di lettere greche (a Cirene) (pp. 88-89) «a rigore [...] andrebbe anche compresa tra quelle "d'amore"» (p. 99), rendendosi conto che l'unitarietà della poesia kavafiana è garantita soprattutto dalla cifra della «condizione umana», ridotta a divisore comune dei singoli aspetti tematici, prospettati dagli interpreti di Kavafis. Perciò, giustamente, è «la condizione umana quella che maggiormente interessa a Kavafis, quella che desidera principalmente prospettarci, con l'uso di una implacabile lente che osserva, investiga, scruta e specula in profondità, senza peraltro volerle imporre soluzioni o punti di vista» (pp. 5-6). Insomma, Kavafis sembra diventare 'satiro' nel senso oraziano del

termine: ai margini della società egli denuncia le «cose segrete della vita e dell'anima», nascoste tra le sensazioni e i gesti dimenticati, tra i lacerti e i frammenti della realtà e della verità che sfuggono e si confondono in masse nebuloze» (p. 6).

Dei vari camei della vita umana che Kavafis ci offre, rappresentandone le pulsioni più immediate e le emozioni più contrastanti (dall'entusiasmo passionale al languido scoramento), il poeta non perde mai di vista l'esito artistico. Proprio questa continua vigile attenzione e questo gusto per l'arte in Kavafis è una nota purtroppo assente dalle conclusioni di Sangiglio, non giustificata neppure dall'intento divulgativo della raccolta, la quale rifugge anche un vincolante riferimento cronologico del singolo componimento.

Non possiamo entrare qui troppo nel merito delle scelte traduttive (più o meno felici o giustificate) operate dallo studioso, perché occorrerebbe un vasto censimento di espressioni, lemmi e sintagmi comunque sempre opinabile e soggettivo. Un appunto, invece, si può muovere a un elemento che oggettivamente in Kavafis non va preso a cuor leggero: il valore dell'interpunzione. Non sempre, infatti, il traduttore sembra aver tenuto conto di questa cifra fondamentale nell'economia stilistico-espressiva del poeta alessandrino. La soppressione di una congiunzione come il καί, inflazionata, è vero, nella lingua popolare greca, può indurre nella traduzione a fraintendimenti. Il ricorso all'asindeto, come fa Sangiglio, p. es., in *Φωνές (Voci)*, v. 1: Ἰδανικὲς φωνὲς καὶ ἀγαπημένες, livella su «Care, ideali voci», quello che era «Ideali voci e care», tanto per restare nell'ambito delle scelte lessicali del traduttore, ma si potrebbe discutere anche sull'aggettivo ἰδανικός, che apre la sua gamma semantica a concetti opposti al 'concreto': dunque, 'voci immaginarie', 'spirituali', tanto più che appartengono a «coloro che sono morti» o a coloro che «per noi sono perduti come i morti». Oppure si potrebbe spostare l'attenzione sulle 'zeppie', talora inutili, come (sempre in *Voci*): ἦχοι ἀπὸ τὴν πρώτη ποιήσι τῆς ζωῆς μας (v. 7), ossia «echi dalla prima poesia della nostra vita», diventano «echi profondi della prima poesia etc.», in cui 'profondi' è solo un'interpretazione caratterizzante imposta dal traduttore che, fra l'altro, non applica al v. precedente: «μὲ τὸν ἦχο τῶν» («con la loro eco»). Nell'ultimo verso, «σὰ μουσική, τὴν νύκτα, μακρυνή, πὸς σβήνει» («come una musica, di notte, lontana che svanisce») la particolarità temporale 'di notte', è inspiegabilmente omessa: «come musica lontana che svanisce nel nulla», o semplicemente inte-

grata, se comprendiamo bene, nell'estensione terminologica 'nel nulla'. Le *Note ai testi* (pp. 93-99) danno qualche informazione storico-geografica di taluni componimenti. Chiude una breve nota biografica sull'autore.

Per questi suoi sforzi, comunque riusciti, dedicati alla Grecia moderna dobbiamo ringraziare Tino Sangiglio, come del resto vanno ringraziati studiosi, traduttori ed editori, per il coraggio e la tenacia dimostrata nella proposta, sempre difficile di fronte a un mondo editoriale signoreggiato indiscriminatamente dalla cultura classica, del patrimonio culturale neogreco.

(Cristiano Luciani)

RICHARD BERENGARTEN, *Under Balkan Light*, Cambridge, Salt Publishing 2008, pp. 160, £14.99

Under Balkan Light is the final part of a trilogy of books by the British poet Richard Berengarten, who until recently published under the name Richard Burns (Berengarten is the family name of his father). Like parts 1 and 2 of *The Balkan Trilogy* — *The Blue Butterfly* and *In a Time of Drought* (both published by Salt in 2006) — this collection contains poems related to Balkan culture and recent history, especially the darkest chapters of recent history in the Balkans.¹ Both of the earlier books are long sequences on single themes: *The Blue Butterfly* is about the massacre by Nazis of Serbians in Šumariće, in the former Yugoslavia, on October 19–21, 1941; *In a Time of Drought*, a short book compared to *Blue Butterfly* (thirty-one pages of poetry as opposed to about a hundred), draws on rainmaking ceremonies in the Balkans, rituals that were still going on in the second half of the twentieth century, for the symbolism that they offer of regeneration and rebirth. *Under Balkan Light* is a less unified collection than the first two in the trilogy and often more personal in its subject matter, but all the poems are related to the Balkans theme that has occupied Berengarten for more than twenty years.

A reader might ask himself or herself why any poet would devote so much time to writing about a land and culture in which he is a foreigner. After all, it has often been claimed (Yeats, Frost) that a poet's lifeblood is the local habitat or homeland. Berengarten's book jackets refer to his being part of the European mainstream, which, I imagine, is meant to contrast his work with so-called English provincialism. My own view is that *European* might not be the best word for it, since such phe-

nomena as Baroque frippery and patriarchal totalitarianism — the antithesis of Berengarten's worldview, in short — are also European. I think what the jacket blurbs mean is that Berengarten has always explored universal themes, archetypal symbolic ones, making use of what Larkin disparaged as the "myth kitty," in a time when many Anglo-American poets were turning to confessional, personal, naturalistic, or rationalistic subject matter. Berengarten's poetry has Ideas in it.

What might 'the Balkans' symbolize or mean for Berengarten, beyond the fact that he lived in the former Yugoslavia in the late 1980s and early 1990s, his daughter was born in Belgrade, and he has close friends and colleagues there? Part of the answer to this question seems to be that he discovered in the Balkans substantial remnants of traditional European culture, since eastern Europe was not modernized or homogenized as early or as pervasively as western Europe. 'Traditional' in this context means that local economies and the direct relationships that go along with them — including humans' relationship with nature, as evidenced by the rainmaking ceremonies Berengarten wrote about — were still relatively intact. However, in the face of genocide and war, they were disintegrating or under attack as well. The effects and implications of such atrocities are a second thematic strand running through the trilogy. *Under Balkan Light* documents the genocide perpetrated by Croatian fascists «at Jasenovac and Stara Gradiška concentration camps and other locations during the Second World War», under a dictatorship whose ideology was «a mixture of Nazism, Italian Fascism and an extremist local form of Roman Catholic fanaticism», which led to «the systematic annihilation of all Serbs, Jews and Romas living with the Croatian borders—estimates of the number killed are anywhere from 70,000 to 700,000».

Death has been a recurrent, even constant, theme in Berengarten's poetry. The reasons for this are no doubt complex, but certainly one ideological underpinning is the Jungian and post-Jungian thought that has been an important influence for the poet. In this view, the darkest aspects of human experience must be faced if regeneration is to come about—it is no accident that one book in the trilogy focuses on what to do 'in a time of drought'. Berengarten's imagination often returns to the *nigredo*, the primal alchemical stage that Jung compared to periods of psychological breaking down, interior darkness, and ambiguity. The *nigredo*, as Berengarten wrote years ago in his monograph on Dylan

Thomas and the painter Ceri Richards, contains «the terrifying face of the collective unconscious itself, of the deepest, most primitive and invisible instincts underlying all the achievements of consciousness and civilisation», but which at the same time is a source of «transformation [...] the taproot both of cultural artefacts and achievements like art and poetry».² The theme of death and regeneration is so pervasive in *The Balkan Trilogy* that the following lines from *In a Time of Drought* might well be taken as an epigraph for all three books: «What antidote or remedy / Cures or comes from history?».

I used the word *documents* above in connection with Berengarten's treatment of Balkan history. In fact, besides being poetry, the trilogy is also documentary, in the form of copious historical notes at the back of each book and of archival photographs of victims and perpetrators of genocide either in the notes section (*Blue Butterfly*) or scattered throughout the body of the book (*Under Balkan Light*). In addition, especially in *Time of Drought*, there is ample anthropological and ethnographic information in the notes. Such mixing of genres is clearly one way to dissolve or challenge conceptual categories, an aim which is itself a recurrent theme in Berengarten's writing. The danger of juxtaposing gruesome photographs of corpses and executions with poems that explore such images of genocide is that a reader might suspect that he or she is being manipulated to feel something that the poetry alone has failed to communicate. Berengarten, who more than many contemporary poets plans out the arrangement of his work, no doubt has thought about this and decided to risk it — which enables me to admire his choice even as I don't always necessarily like it. The photographs and the scholarly documentation add a heavy-handed, didactic, «anti-poetic» dimension to these poetry collections, but, considering the subject matter, such antipoeticism may be the point. I am willing to suspend disbelief.

The making fluid of boundaries and categories, in any case, is another meaning that the Balkans symbolize for Berengarten. As one poem in *Under Balkan Light* puts it:

What this
is about and after again and always
is standing on tiptoe right on top of
whatever grounds and constructs may
be available for support, and stretching
and reaching up and out for a touch
and possibly, hopefully, even for a hold and
grasp that have not quite yet happened
to or in any language.

These lines come from a poem in *Under Balkan Light*'s title section, which consists of seventeen poems, mostly (often prosey) free verse, along with a couple of pieces written as prose paragraphs. The theme shaping this section is expressed in the first poem's title, *mi dva*, "us two," which is associated with the Slovenian concept of 'the fourth person', «you plus I, you and me, as / if we were one, as one» — a dimension, in other words, that «tends to fall out of and away from / words and fails to get trapped in their / nets». In this section of the book, faith in the creative present—what Blake called «eternity in the pulse of an artery» — is where time is «unstitched / from history»; it can appear as an angel in a fresco at Mileševa Monastery, in a seagull wing, or in the birth of a child. «Where we / are is the horizon», as Berengarten puts it in *Seagull's Wings*; or in a dream:

about a house
owned and lived in but never fully explored
and the one containing a word
clearly heard and recognized
from a language unknown,
which I can never pronounce.

This section's poems are about such encounters with the 'fourth person' — whether with a taxi driver who returns a wallet left behind in the cab, or with a gypsy fiddler in a restaurant outside of Belgrade who overhears the author, at the restaurant with a friend, humming an old folk song and then comes over to play the song at their table: «The constant reiteration of this kind of sudden invasive intervention from totally unexpected quarters constitutes the specific quality of light in the Balkans».

The word *invasive* is key in this sentence, since the 'intervention' can be horrible or deadly as well as delightful. For example, *Poem at the Autumn Equinox*, quoted above, is an elated evocation of creative freedom, while *Poem at the Spring Equinox* presents the demiurgic darkness that can erupt into innocuous life:

Blossoms may indeed
be relied on
to perform their annual coronations,
fit out the trees in festive regalia,
and the zephyr's mouth be filled
with perfumed flowers like candy

but now the snows have broken, the tanks
have been remobilised and last year's raw recruits
have already been trained up
into this year's crack battalions.

The next section in the book, «The Voice in the Garden», is similarly concerned with unexpected visitations — in this case the sudden and uncontrollable comings and goings of inspiration:

All you need to be is a competent, not perfect, receiver.

...
All you need to do is remember that you are part of this light, in it and of it, as guest is to host, and that you belong to it, even though the light itself is wholly merciless, and eventually will devour you.

Such threshold states of consciousness have always been part of Berengarten's subject matter, as he writes in a sonnet in this section, *I dreamed I slept*:

So when I enter my last mortal sleep,
after all dreams have gone, and I am dead,
will then I wake and, doubly waking, keep
some mirror of that garden in my head
and, back inside it, rising from the deep
distress of death, sleepwalk? Or wake instead?

The passages I have been quoting here are typical of the modulations of tone and form — and the movement back and forth between free verse and metrical verse — in *The Balkan Trilogy* as a whole. *Under Balkan Light* is predominantly free verse, while the other two volumes in this trilogy contained a much higher percentage of poems in regular form — sonnets, villanelles, and other forms in the case of *Blue Butterfly*; British folk- and children's-song rhythms in anapestic couplets in *Time of Drought*. The first volume also had quite a few poems in free verse. I am sympathetic to the rationale behind Berengarten's technical choices — that the global, centerless culture of our time calls for art forms that are in constant flux and for artisans who can be shape shifters as well as shape makers. At times, however, and often in the current volume, such an approach can lead to writing that is not shaped *enough* to be memorable. Berengarten's ideas are always interesting, and he is never short on ambition — *Under Balkan Light* is no exception in this regard. But ideas and images alone do not a poem make. Language does. The language in parts 1 and 2 of this trilogy was memorable more often than it is in this, the final volume. Section 5, for example, «On the Death of Ivan V. Lalić» (obviously punning on Tolstoy's short-story title), consists of seventeen poems that are addressed to and in memory of the distinguished Belgrade poet Lali Lalić (1931-96), who was a close friend of the author. The poems here

are serious in their subject matter but are too prosey and repetitive — too unformed, in short — to impress themselves on the reader's imagination. I'm unable to see the advantage of line breaks in writing of this kind:

Are you there? Who reads this I know
will not be you really. Not ever. The anyone
who may respond to the open call this is—by
picking this up—arrives or will arrive later, while
you are and were conterminous and before.

This passage is not memorable as prose, either, but since its basic units are sentences, not verses, why not arrange it on the page that way?

Other sections of the volume are also relatively weak in comparison to Berengarten at his best. The opening section, *Do vidjenja Danitsé* (Goodbye Balkan Belle), is a single poem thirteen pages long. Danitsé, a note explains, is a transliteration of the vocative form of Serbian *Danice*: a woman's name and the morning star — the poem is addressed to her, apparently a feminine personification of the Balkans. In the left-hand column there are names of Balkan towns, regions, and streets (identified in the book's notes section), like a litany of place names running beside the narrative itself. The poem takes the form of a Whitmanesque catalog, the protagonist of which is the female figure Danitsé, whose name is repeated throughout and whose prolific activities in the poem express the richness and variety of Balkans culture. The idea of personification could be effective, but I think it is awfully difficult to pull off a Whitmanesque catalog — in the wake of Whitman himself, Ginsberg, Kinnell, and others — without becoming predictable in the very multiplicity that it evokes:

POSLEDNJA SANSA Danitsé sipping coffee with
an ageing poet with cancer and
two months to live; Danitsé picking chrysanthemums;
Danitsé pickling cabbage leaves; Danitsé recalling but
trying *not* to recall the whole of your family feasting at
OHRID, ADA CIGANLIJA the autumn equinox on
pink-flesh lake trout
or white-fleshed river trout, chilled with crisp
white
wine; Danitsé with a definite *tick*, even if barely discernible . . .

The catalog technique tends to level out material, like globalization or like promiscuity that goes on a bit too long. For me, this goes in one ear and out the other, since it isn't shaped or formed enough: its very inclusiveness creates white noise.

Section 2, «By the Banks of the Sava», consists of «eight memorial tablets», epitaphs beneath the photos of holocaust victims I mentioned earlier. The photographs — graphic, black-and-white, utterly wrenching representations of the ‘terrible beauty’ of those corpses — of course dominate the section. The epitaphs themselves are doggerel, as epitaphs usually are, and perhaps there would be no other choice for lines of verse that accompany photographs such as these: «They might as well have tied them up in sacks. / Instead they tied their hands behind their backs», reads one epitaph under a photo of two corpses in a shallow, muddy stream. Section 6, «Things in Their Miracles», is composed of five poems that express Berengarten’s philosophical perspective, which might be characterized as a kind of postmodern hermeticism. Here is the title poem of this section in its entirety:

The pity is words that come later
in their honest attempts to truth-tell
by falling into symbols cannot fail
to lie. Things in their miracles
are radiant with eternities
at every blink of momenthood.
Their revolvings into contraries
and turnings into elsenesses
are themselves their speech.

This is basically what apophatic mystics, Christian or otherwise, have always said—although some might disagree with the opening sentence. Or they might change the word *lie* to *fall short* or *limit the illimitable*.

Section 7, «The Apple», which is the book’s conclusion, has six poems in it. The theme of this section seems to be the planting of seeds in death for an unknown future. For all of Berengarten’s focus on death and darkness — and this was true also of *Blue Butterfly*, which was quite a bit darker than this volume — he always makes a point of concluding with hope in the new. This is not the false hope of ‘positive thinking’; rather, it is consistent with the observation that death and creation are inseparable. A blue butterfly in a poem in this section (recalling *The Blue Butterfly*’s theme), having landed on the poet’s finger, blesses him «not with a birthmark» but with «a deathmark». An apple planted in a dream, in another poem in this section, is left with

topsoil over it, packing
it lightly down, and prodding
a stake in, to mark its position.

One of Berengarten’s strengths as a poet is that he tackles major themes with

the complexity they deserve. He is a poet who works with and explores certain abiding symbols in considerable depth and over a long period of time. The image of the planted apple as the promise of an inchoate future goes back at least as far as Berengarten’s book on Ceri Richards’s illustrations of Dylan Thomas, where he analyzes one of the painter’s major works, *The Black Apple of Gower*: «It is both the earth’s core and a growth within the earth [...] It is the opening of a cave, well or hole in the earth, the entrance to the underworld which is the realm of both death and rebirth, a vertical avenue leading to the ‘centre of the earth’ and the ‘beginning of the world’ and of all creation in time and space, where all beginnings are ends, all ends beginnings, and all oppositions are cancelled out.»³ This statement could be applied to Berengarten’s vision of the Balkans as well. *Under Balkan Light*, registering the author’s own experience of the place and its people, adds a necessary, if unevenly realized, personal dimension to that vision.

(Andrew Frisardi)

¹ My review of *The Blue Butterfly*, which also gives more background information on Berengarten-Burns, is available at *Contemporary Poetry Review*, <http://www.cprw.com/Frisardi/burns.htm>

² Richard Burns, *Ceri Richards and Dylan Thomas: Keys to Transformation*, London, Enitharmon Press 1981, pp. 105-6.

³ Ibid., pp. 104-5.

CAROL ANN DUFFY, *Estasi*, Roma, Del Vecchio Editore 2008, pp. 184, €13.00

Con la sua brillante raccolta d’esordio, *Standing Female Nude* (1985), Carol Ann Duffy sembrò fare il suo ingresso sulla scena letteraria armata di tutto punto così come Atena uscì dalla testa di Zeus. In realtà all’epoca di questo suo eclatante debutto era già trentenne, trattandosi quindi piuttosto del frutto di una lunga maturazione. La sua prima plaquette infatti, *Fleshweathercock and Other Poems* risale al 1973, ossia l’anno prima che la diciannovenne Carol Ann incominciassero una lunga convivenza con il ‘Liverpool Poet’ Adrian Henri, di 23 anni più vecchio di lei, e che darà per lo più il suo frutto letterario con la pubblicazione di una breve raccolta a due mani *Beauty and the Beast* (1977). Facciamo un balzo in avanti nel tempo sino al 2005, ed ecco arrivare *Rapture*, vincitore del prestigioso T.S.Eliot Prize nonché accolto con un certo entusiasmo ben oltre lo striminzito

pubblico degli abituali lettori di poesia. Forse proprio questo doppio riconoscimento ha invogliato la sempre coraggiosa casa editrice Del Vecchio a pubblicare un’edizione romana con traduzione a fronte a cura di Bernardino Nera e Floriana Marinzuli. Meglio sarebbe stato resistere: è la peggiore silloge uscita dalla penna di un importante poeta inglese in lingua italiana dopo le *Birthday Letters* di Ted Hughes.

Bernardino Nera ci ha fornito una introduzione molto istruttiva che ripercorre la carriera della Duffy a partire dallo *Standing Female Nude* attraverso il consolidamento della sua reputazione avvenuto con *Selling Manhattan* (1987), *The Other Country* (1990) e *Mean Time* (1993) sino all’apertamente femminista *tour de force* in voci varie *The World’s Wife* (1999). Nera giustamente sottolinea il suo «sguardo introspettivo, amaro e disincantato», e questa voce lucida, quasi spietata, è indubbiamente la nota chiave di tutto il suo lavoro migliore. Lo sguardo di *Estasi / Rapture*, invece, è incantato a perder fiato e sdolcinato quanto l’Aperol.

Esistono sicuramente versi migliori di questi nei diari di scolaredda con una cotta per la maestra di ginnastica. Le 52 poesie seguono in modo banale una storia d’amore lungo le 52 settimane dell’anno avvalendosi di una gamma straordinariamente ristretta di parole ‘romantiche’ standard: «moon», «rain» e «river» spuntano ciascuna in almeno un quarto di queste liriche, affiancate da «stars», «tears», «gold», «roses» tutte in comparizioni multiple. Perfino «swoon» (svenire per sopraffazione emotiva), finora consegnata alle spiagge più fiorite della narrativa rosa, non manca all’appello: a pagina 30 «we swooned», a pagina 38 è il turno delle api «swooning bees», alla 140 addirittura «a cloud swoons». «Dawn» è spesso un ingrediente scoraggiante nella poesia contemporanea, ma «soft, unbearable dawns of desire» (da *Swing / Altalena*) merita un premio speciale per la caramellosità. Altre immagini sono trite («happy as wedding guests»), vuote («grey as a secret, the heron») o assurde: «the rain came down like a lover comes to a bed» (sgrammaticata quest’ultima per giunta). Il punto più basso di questa poetica parabola è giunta con *Quickdraw / Manolesta* che nel suo complesso è così ridicolo da essere persino imbarazzante a leggere; ma tanto *Tea / Tè* che *Betrothal / Fidanza* non ne sono lontani.

Forse al massimo due o tre poesie potranno essere esumate dalle macerie

per un futuro *Selected Poems*, ed è particolarmente increscioso che la migliore di esse *Unloving / Insensibile* sia stata fraintesa dai traduttori (altrove generalmente attendibili): 'unloving' qui ha chiaramente il senso, sebbene insolito, di 'disfacendo, scuotendo l'amore', piuttosto di 'insensibile'. C'è forse da aggiungere che la nota 8 a pagina 158 evidenzia i pericoli e le insufficienze di una ricerca su Internet: *Dear heart, how like you this?* è sì il titolo di un romanzo recente di Wendy Dunn, ma sia l'autrice che Ms Duffy sicuramente fanno riferimento più indietro nel tempo ad una poesia ben conosciuta di Sir Thomas Wyatt.

Nel 2005, quando i giudici in tutta la loro saggezza consegnavano il Premio T.S. Eliot a *Rapture* c'era anche nella rosa dei candidati *The State of the Prisons* di Sinéad Morrissey, un'opera di tutt'altro rilievo, nella quale si trovano i seguenti versi (da *Reading the Greats*):

Is it for their failures that I love them?
Ignoring the regulation of *Selected Poems*,
with everything in that should be in –
all belted & buttoned & shining –
I opt instead for omnivorous *Completes*.
For their froth. Their spite. For avoidable
mistakes:

Larkin on Empire, say, or Plath on Aunts.

Al quale dovremmo aggiungere «Duffy on *Rapture*» – pur non dimenticando che al suo meglio, Carol Ann Duffy non sfigura affatto nella compagnia di Larkin o di Plath.

Dopo (viene voglia di scrivere: nonostante) la pubblicazione in Inghilterra di questo libro, la Duffy è stata nominata 'Poet Laureate', un ruolo che il precedente incaricato Andrew Motion è riuscito a dimostrare tutt'altro che anacronistico. È la prima donna ad indossare questo storico manto e c'è ogni motivo per aspettare che lo porterà in un modo originale e battagliero – tanto più se riesce a riscoprire quello «sguardo amaro e disincantato».

(Philip Morre)

VITO M. BONITO, *Fioritura del sangue*, Roma, Giulio Perrone Editore 2009, pp. 104, € 11,00.

«Relegato per secoli ai margini della nostra tradizione poetica – scrive Niva Lorenzini disegnando un breve quadro storico –, il corpo occupa nel Novecento un ruolo centrale». Col volume intitolato al rapporto tra *Corpo e poesia nel Novecento italiano* (Bruno Mondadori, 2009) Niva Lorenzini ha posto ancora una volta un

obiettivo: «parlare del corpo comporta chiamare in causa il rapporto letteratura-realtà». In breve: «Se si volesse condensare in un diagramma la linea di sviluppo della storia dell'io e di quella del corpo lungo il corso della poesia del Novecento, ci si troverebbe [...] a indicare, per la prima, un tracciato in discesa verticale, per la seconda una direzione ascendente». Dall'indagine risulterebbe che «è il corpo [...] a mantenere solida la propria posizione [...] scongiurando o procrastinando la perdita di contatto con una realtà sempre meno governabile e prevedibile». La bella analisi di Niva Lorenzini si arresta «alle soglie del nuovo millennio che inizia solo ora, cautamente, a connotarsi». Ma, appena qualche anno prima, nel saggio *Io è un corpo*, apparso nell'antologia curata a più mani *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli* (Sossella, 2005), Andrea Cortellessa aveva parlato di sistemi poetici centrati sulla condizione del 'divenire resti' con l'insopprimibile bisogno di continuare a *dire*. Gesto poetico, questo, che non è, si badi bene, «negazione-del-nulla bensì, al contrario – spiegava Cortellessa –, assunzione tragica [...] nella direzione-verso-il-nulla». Si individuava un'epoca post-beckettiana: «Divenire-morti, ovviamente, è l'estrema metamorfosi del corpo», e, si capisce, «Io [...] può parlare della propria morte solo sino a un attimo prima che si compia. La sua non può che essere [...] – argomentava Cortellessa – manifestazione di un *resto*». È la condizione lacerante cui danno fiato le più nobili esperienze poetiche d'oggi. Tra queste campeggia la voce di Vito M. Bonito, con la sua ultima *Fioritura del sangue* (apparsa nella elegante collana in Numeri curata da Giancarlo Alfano per la Giulio Perrone), che si aggiunge come quarta parte alla tetralogia composta da *A distanza di neve* (1997), *Campo degli orfani* (2000) e *La vita inferiore* (2004). Diciamo subito che la voce che riecheggia nelle pagine terribili e affascinanti di questo libro, essa medesima serpeggia animante come un *resto*. «Two is the beginning of the end» ('due è l'inizio della fine') recita in apertura del volume la citazione tratta da J. M. Barrie. Il riferimento è alla separazione dal corpo della madre che si consuma al momento della nascita. Inutile ricordare, con Freud, che proprio durante tale processo compaiono quegli effetti sull'attività cardiaca e sulla respirazione che sono caratteristici dell'angoscia. Non resta, dunque, che il fiato. E ciò che la voce angosciata dice e ridice, come i lettori di Bonito sanno, è l'altro trauma, quello dell'abbandono definitivo: la morte della madre essendo evento biografico cruciale, presto assunto dall'autore come

tema dominante della scrittura. Il desiderio è quello del ritorno al grembo: l'obiettivo è «*Fare-silenzio*». «Io sto / rannicchiato come un cane / nel suo ventre / io sto come un cane / che non comprende // [...] / e nel suo ventre non finisce / mai la luce / [...]». E si leggano questi altri versi: «Finisce in te / mio nascimento // quanto ci basta / è qui // *qui siamo / qui moriamo*». Tutto accade come in visione di un oltremondo dantesco ridotto a vuota luce. E mentre la voce che dice 'io' testimonia di scomposizione e metamorfosi del Soggetto in forma d'animale, un'altra voce risuona distante. È la voce materna perduta, che in un impossibile dialogo canta un rapporto misterioso. Il titolo *Fioritura del sangue* potrebbe infatti addirittura essere inteso come 'apparizione di piaghe nel corpo': il fenomeno delle stimmate, che riproduce, nella mistica cattolica, le ferite di Cristo nel corpo dei santi. Il titolo così alluderebbe a un mistico legame tra madre santificata (a sua volta soggetta a metamorfosi) e figlio ferito a morte. E già in *Favola*, componimento in prosa di *Campo degli orfani*, si leggeva: «[...] figlio mio di qua non puoi passare, ma ogni tua percossa fiorisce sulle mie [...] braccia e non va via [...]», forse con allusione alla fioritura di lividi. Ma gli indizi si addensano all'interno del nuovo libro, dove i versi paiono ritrarre il gesto di chi leva le stimmate verso l'alto come in un rito. «L'animale si inginocchia // dietro il velario / la bambina in fiamme / canta innalza / la fioritura del sangue».

(Daniele Claudi)

ALESSANDRO BROGGI, *nuovo paesaggio italiano*, Milano, Arcipelago edizioni 2009, pp. 35, € 3,00.

Vale come programma della ricerca di Broggi (n. 1973) il verso di apertura della precedente *plaqueette*, *Total living* (La camera verde, 2007): «importante è non tradire / la nitida visione delle cose». Se la visione del mondo è chiara di per sé la scrittura deve fornire il quadro in cui lasciarla emergere. È una costruzione prospettica cresciuta nei dintorni dell'opera di Giampiero Neri, piccolo classico di una poesia che registra sul piano della prosa quadri di storia degli uomini e storia naturale in un gioco di sovrapposizioni che mettono a fuoco gli oggetti allontanandoli. Neri è però in questo autore del Novecento: per quanto questo resti invisibile al lettore, il quadro si forma ancora nell'occhio del poeta. Per Broggi la lezione sul mantenere l'oggetto a una distanza che permetta di osservarlo è testata come messa a fuoco ottenuta per

allontanamento equidistante di oggetto e scrittore. L'esperimento si svolge sempre in forma di prosa, ma cambia il *frame*. Introdotti dal titolo performativo di *Nuova situazione* si leggono, altrettanti *script* per brevi video, ventinove interviste a schema fisso in cui un personaggio, uomo o donna, parla di sé, in poche frasi, della propria vita professionale o sentimentale. A una presentazione lapidaria («Ho quasi quarant'anni e sono sposato da sette») segue un breve sviluppo in due o tre movimenti distinti come strofe (in corsivo rari interventi di una voce *off*). Nel finale, la morale del turista consumatore scampato allo *Tsunami* («Ho guardato in su e ho visto un'onda alta sette metri, sembrava una scena dei dieci comandamenti [...] L'anno prossimo me ne andrò in Versilia») schiaccia forse troppo su una soluzione post-moderna alla Aldo Nove il contatto con le testimonianze di personaggi che sentiamo inevitabilmente come molto vicini. E l'autore? Felicamente perso nel video-specchio, a meditare probabilmente sulle meta-implicazioni di una delle risposte: «Cerco di volermi molto bene, perché è difficile amare qualcun altro se non si ama se stessi». Allontanamento riuscito, i conti tornano: «*Nuova situazione*».

(Fabio Zinelli)

JOLANDA INSANA, **Satura di cartuscelle**, Roma, Giulio Perrone Editore 2009, pp. 152, € 12,00.

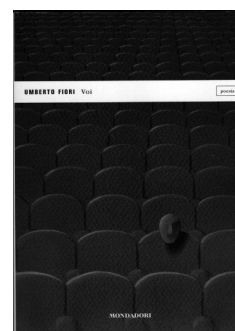
La collana *inNumeri* diretta da Giancarlo Alfano per Giulio Perrone Editore si apre con un libro di Jolanda Insana: *Satura di cartuscelle*. Il titolo, come noto, rinvia al termine latino *satura*, indicante un piatto colmo di primizie, ma anche una composizione letteraria caratterizzata da molteplici interessi sia sul piano contenutistico che stilistico. Al sostantivo *satura*, che sottolinea la tensione all'eterogeneità tipica di quest'opera, viene accostato il termine *cartuscelle*, diffuso nell'italiano regionale meridionale per designare appunti o piccoli fogli di carta. La forma diminutiva permette di alleggerire il tono alto del riferimento latino, ma soprattutto di prendere le distanze dalla famosa *Satura* montaliana. *Satura di cartuscelle* comprende prose, versi e aforismi scritti dalla metà degli anni Sessanta fino a oggi. Testi pubblicati singolarmente e difficilmente reperibili vengono affiancati a preziosi contributi inediti. Tutti questi scritti consentono al lettore di gettare uno sguardo dentro l'officina poetica di Jolanda Insana, che, qualche anno fa, aveva riunito le sue raccolte finora editate nel volume *Tutte le poesie*

(Garzanti, Milano 2007). Questo nuovo libro si apre con un dialogo tra la poetessa e il critico Giancarlo Alfano (al quale si deve anche un'acuta postfazione). In tale intervista vengono rievocate, a guisa di introduzione, alcune tappe fondamentali del percorso biografico e poetico di Jolanda Insana: l'esperienza della guerra e il rapporto con la Storia, la scoperta del mondo naturale e la sua presenza simbolica in molte raccolte, il forte interesse per i linguaggi specialistici. I testi di Jolanda Insana vengono poi incorniciati da alcuni brani in prosa e in versi dedicati alla città di Messina, segnata dal terremoto del 1908 e dai bombardamenti subiti durante la seconda guerra mondiale. La terra di origine della poetessa viene così eletta a simbolo di una condizione umana generale di sofferenza e precarietà contro la quale si erge il valore salvifico della scrittura. Il libro presenta testi scritti in italiano, ma non solo. Il tema del bombardamento affrontato per la prima volta ne *L'occhio dormiente* (Marsilio, Venezia 1997) è qui sviluppato anche in dialetto. Viene sottolineata la difficoltà di parlare di un avvenimento traumatico che altrove continua a provocare numerose vittime: «a cuntari i cosi è nenti / si non ci fussiru iautri bummi / iautri picciridditti senza occhi e senza itita / e io mancu ora chi sacciu parari / rinescio a diri "bummaddamentu"» ('a raccontare le cose è niente / se non ci fossero altre bombe / altri bambinelli senza occhi e senza dita / e io neppure ora che so parlare / riesco a pronunciare "bombardamento"). Il siciliano viene inoltre usato nella sequenza *Elettra* (1996) tratta dall'omonima tragedia di Sofocle come lingua del coro, simbolo della collettività. Curiose sono poi alcune sperimentazioni in francese. Si tratta di versi dall'andamento per lo più piano e disteso che d'un tratto possono impennarsi a causa di repentini cambi di registro: «Mon-sieur l'Orgueil / est mon Dieu / Tu viens lui donner / un coup de pied dans le cul / après tu demandes pardon / à qui? / le Dieu est mort». I testi che più attirano l'attenzione del lettore sono però quelli più antichi. La poetessa aveva già parlato di una cospicua attività poetica anteriore all'esordio ufficiale del 1977 fornendo alcuni incisivi titoli di opere rimaste inedite. Dei componimenti di *Soltanto inventariare* (1965) e *Rotta alienata* (1966) sono qui finalmente pubblicati e dimostrano come le raccolte più importanti e mature siano il frutto di un lungo laboratorio di scrittura ancora poco conosciuto, ma sempre guidato dalla consapevolezza che «le vecchie parole non bastano / occorre inventarne di nuove». Una singolare forza espressiva attraversa anche alcuni inedi-

ti collages di citazioni, intitolati *Pastiches* (1970) e *Piccolo canzoniere campaniano* (1988). Proprio mentre indicano delle ipotesi di scrittura vagliate e poi accantonate, questi testi dicono tutta la vitalità di un'esperienza poetica mai paga di sé, animata dalla ricerca appassionata di una lingua più autentica: «tanto più si avverte l'inadeguatezza dei linguaggi tanto più ossessiva si fa la ricerca di tutti i possibili linguaggi per dare voce al pensiero, all'emozione, alla verità della vita, alla sua parte oscura e alla sua parte luminosa»

(Ambra Zorat)

UMBERTO FIORI, **Voi**, Milano, Mondadori 2009, pp. 95, € 14,00.



«...l'io, io!... Il più lurido di tutti i pronomi!» (*La cognizione del dolore*): la citazione gaddiana che Umberto Fiori ha collocato in epigrafe è una delle chiavi che dischiudono il senso del 'poemetto' *Voi*. Un senso da rintracciare appunto nel conflitto tra 'io' e 'voi', tra individualità del soggetto e collettività degli altri. Se fosse giusto definirli 'altri'. Scrive infatti Fiori: «Potrei parlare da fuori, / dall'alto, da lontano. Dire: *loro, / gli altri, la gente*. // Invece – vedete? – vi chiamo, / vi sto di fronte». Il protagonista lirico non si percepisce infatti come persona separata dall'anonima comunità di interlocutori; non c'è insomma, nel titolo e nel progetto del libro, l'eco di una distanza modernista tra il poeta e gli uomini 'che non si voltano', innanzitutto perché, scrive Fiori, «anch'io sono *voi*. E voi siete *io*, si sa.» Poi perché 'voi' non è persona né silenziosa né indifferente, ma, al contrario, titolare di un'enunciazione inquisitoria, che provoca e giudica l'io. Se volessimo dare a questi versi una posizione nella geografia della lirica moderna, potremmo magari evocare per l'ennesima volta il senso di colpa del 'povero poeta' privato del mandato sociale: solo che, quel senso di colpa e quella privazione acquistano ora una specie di esistenza, diventano appunto quasi-personaggi attraverso l'artificio retorico della prosopopea. Tanto che, per

l'accensione semantica delle figure pronominali e per la tendenza alla personificazione drammatica delle istanze, sarebbe anche possibile un confronto con autori italiani del secondo Novecento, in particolare Giudici e Caproni. Nel rapporto di forze e tensioni che trova ragione un'altra delle epigrafi del libro, stavolta dal *Processo* di Kafka: «“Pezzent!” gridò, “teneteveli, tutti i vostri interrogatori!”». Anche in *Voi*, il poeta è sottoposto a un processo, interrogato e giudicato colpevole dal «voi» vociferante che prende la parola per interposta persona: «Mi dite: “Eccoti lì: ti addormenti, / ti svegli, esci, saluti, / dà un morso a un panino, / compri il giornale. // Credi forse / di essere immortale?”». Il processo non si conclude però con una sentenza, anche per l'intrinseca debolezza di ruoli di imputato e giuria, tanto netti sul piano dell'enunciazione e della grammatica dei pronomi, quanto ambigui su quello dell'affermazione assiologica. Un'ambiguità e una contraddittorietà che motivano anche una terza epigrafe iniziale, quella da *Finale di partita* di Beckett, in cui emerge proprio l'impossibilità di risolvere il conflitto con una decisione che separi o omologhi definitivamente «io» e «voi»: «Insomma, volete tutti che vi lasci? / Ma certo. / Allora vi lascerò. / Tu non puoi lasciarci. / Allora non vi lascerò». Così, urge il sospetto che Fiori, mentre sembra superare la lirica delegando la parola e il primato morale a un'entità esterna all'io, finisca in realtà per ridarle tutta la sua forza e centralità, sia attraverso le risorse formali, sia attraverso le pose in cui modella il soggetto. Tra le prime vi è la struttura del macrotesto, che si dipana in una serie di novanta brevi movimenti, concatenati da frequenti richiami di parole e da veri e propri legami di *capfinidad* tra testi contigui (per esempio: «a fare due tiri, a prendere / un po' di sole» > «Voi vi prendete il sole»); ancora poco, e si potrebbe quasi parlare di «canzoniere», un'idea che la parola-titolo irresistibilmente attrae, se lasciamo che la memoria, impertinente, risalga all'archetipo: «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono». C'è, ancora, la fitta trama di rime e assonanze, che insieme ad altri fenomeni metrici assai abilmente gestiti (gli endecasillabi che marcano frequentemente il testo sulla pagina, il «pivot» ritmico delle parole sdruciole) contribuiscono a straniare l'espressione del poemetto, ribadendone la letterarietà. Per quanto riguarda la posa, o l'atteggiamento, l'io assume volentieri il carattere della vittima, ora inclinando verso la pateticità crepuscolare, ora – portando alle estreme conseguenze la dinamica inquisitoria che lo lega al «voi» – verso la sof-

ferenza cristica: «se mastico bene il plancton che mi serve / e vuoto tutto il bicchiere di vino acido // – poi mi lasciate in pace, / mi lasciate solo?». Da una parte, allora, *Voi* è la quintessenza della poetica di Fiori: fatica, relazionale, caratterizzata «sin dall'esordio», come ha scritto Andrea Cortellessa in *Parola plurale* (p. 506), da un «io che vorrebbe astrarsi da se stesso, ma continuamente viene riprecipitato nel tormento di sé». Dall'altra, pur essendo un libro fortemente comunicativo, rende più incisivo il gioco tra apparente prosasticità ed effettiva poeticità, sia nella forma, sia come si è detto nella posa del soggetto. Certo, il meccanismo enunciativo e la pantomima apologetica dell'io vengono portati avanti a oltranza, con una programmatica ripetitività che rischia di dare al «canzoniere» una cadenza un po' sforzata. Ma del resto, è proprio nella dinamica tra iterazione della struttura e mobilità di un io-voi prometeico che stanno il fascino e il senso del libro di Umberto Fiori.

(Niccolò Scaffai)

VINCENZO FRUNGILLO, **Ogni cinque bracciate**, Firenze, Le Lettere 2009, pp. 136, € 20,00.

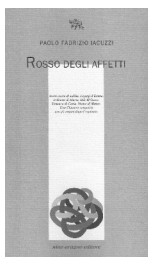
Vincenzo Frungillo ci consegna un libro commovente e complesso. Commovente, perché vi si narra la storia di quattro ragazzine trasformate in campionesse e poi lasciate andare al loro destino di corpi che si disgregano. Complesso, perché l'autore tenta di ragionare sulla grande Storia delle contrapposizioni planetarie, di rappresentare l'intreccio tra destino individuale e ideologia, di svolgere una meditazione sulle manipolazioni operate sul corpo umano dalla medicina. Il libro è commovente e complesso perché prova a realizzare il suo intento attraverso lo strumento della poesia, addirittura recuperando la forma in apparenza più antiquata e superata nelle convenzioni artistiche: il poema in ottave. Pubblicato nella collana curata da Andrea Cortellessa e scortato dalle autorevoli firme di Pagliarani e De Angelis in sede di pre- e di postfazione, al poema si accompagna un inserto fotografico che è qualcosa di più che un semplice apparato illustrativo. Il solo fatto che l'autore abbia recuperato queste fotografie nell'archivio della Stasi, la polizia segreta dell'ex Germania Est, fa ben capire che con l'immagine si gioca qui un rapporto delicato. Del resto, l'autore dichiara di avere «spesso immaginato un colloquio reale con le atlete: avrei voluto intervistarle [...] ma non è stato possibile»; «in

verità – aggiunge Frungillo – non le ho neanche cercate, forse perché volevo che restassero degli spettri, nel senso Fisico del termine, ossia «irradiazione». In questi anni di scrittura le loro foto si sono impresse nella mia mente, resistevano sulla mia retina, si opponevano al tempo naturale degli eventi». Conservare sulla retina, supporto mobile, la spuma di quelle bracciate, che è il semplice andare inconsapevoli dentro la Storia. La vicenda narrata in versi da Frungillo non è forse inconsueta; in ogni caso è semplice e straziante: nella seconda metà degli anni Settanta quattro giovani nuotatrici sono sottoposte a un pesante trattamento di steroidi affinché il loro corpo possa raggiungere prestazioni sportive straordinarie. Nel 1980 le nuotatrici vincono quasi tutte le medaglie a disposizione delle Olimpiadi svoltesi in URSS. Poi scompaiono. Quando la cronaca si accorge nuovamente di loro, sono irriconoscibili: deformi, sterili; è questo l'effetto delle migliaia di «pillole azzurre» che il medico sportivo le ha indotte ad assumere. Il poeta, che ha incontrato la vicenda tra le notizie di cronaca, ha deciso di entrare nella sfera sentimentale delle quattro adolescenti, il cui corpo, mentre cresceva alla disciplina dello sport, era introdotto in un percorso di metamorfosi che lo avrebbe profondamente snaturato. Così, accompagnando il lungo ed estenuante esercizio delle atlete, il poema di Frungillo scende in piscina con loro e ribatte nell'acqua il ritmo del loro movimento: *Ogni cinque bracciate*, la testa esce dall'acqua per prendere fiato; ogni cinque bracciate, il corpo s'inarca e l'orizzonte dell'ambiente naturale s'incrocia con la violenza della Storia. Ripartito, sul ritmo di quelle bracciate, in cinque canti, ciascuno diviso, a sua volta, in cinque sequenze (con l'eccezione dell'ultimo, che stacca da sé la quinta sequenza per farne l'*epilogo*), il poema può ben dirsi storico, sia pure di una sorta di micro-storia degli individui. Ma proprio di lì passa la vicenda collettiva, come si legge nella stanza di apertura: «Dal piede gocciola il tempo della memoria / in cerchi regolari d'acqua e di cloro / Ute riapre lo spazio della storia. / Stanca, ai bordi della vasca, ripensa a loro / che le indicarono la traiettoria, / la via di fuga dalla miseria, urlando in coro / in un moto di gioia, con la spinta delle nostre braccia / abatteremo quest'enorme gabbia!». Preso dentro il cerchio che parte dall'io, il soggetto, qui la campionessa di nuoto, lascia che le goccioli dal piede il tempo, come in un barocco orologio ad acqua. Solo che, allargandosi in circolo, il tempo diventa quello spazio chiuso che chiamiamo Sto-

ria (che infatti rima – miticamente – con memoria): un luogo, una serie di anni, e dentro delle frasi ad abitarlo, ad abitarci. Il rettangolo claustrofobico della piscina e la monocromia che rende indistinguibile l'azzurro delle pillole di steroidi dall'azzurro dell'acqua addizionata al cloro costituiscono cornice e tonalità di fondo del racconto di Frungillo. Un racconto tanto più interessante per esser declinato al femminile plurale, e giovanile: come a dire che dopo la Ragazza Carla degli anni Cinquanta la poesia narrativa torna a misurarsi con delle altre ragazze, quelle che furono giovanissime alla fine degli anni Settanta e che oggi vivono la loro piena maturità nella condizione di chi ha già superato il tempo assegnatogli. Che è quello che ci accade quando pensiamo a noi dentro la Storia: una cosa un po' desueta, dei detriti rimasti impigliati in una qualche strettoia. La poesia, assoggettata al magisterio delle figlie della memoria, torna a farsi carico di tutto questo ciarpame.

(Giancarlo Alfano)

PAOLO FABRIZIO JACUZZI, **Rosso degli affetti**, Postfazione di Ernestina Pellegrini, Torino, Nino Aragno Editore 2008, pp. 102, € 12,00



La teatralità di un testo, oltretutto se poetico, è un aspetto comune e pressoché condiviso da qualsiasi scrittura, in quanto la nozione preliminare alla propria stesura è quella di essere una messa in scena (cambierà la platea, il palcoscenico, la coreografia, la scenografia, i personaggi o la voce monologante, dialogante o narrante, ma queste sono solo varianti 'accidentali'). Ancora una volta la soggettività, o meglio, l'esclusività di un testo è costituita dal suo lessico, dalla sua grammatica, dalla sua sintassi, espresse e manifestate nonostante e a scapito dello stesso estensore, e dalla cui concertazione si origina il verso (non il periodo, come in prosa), e da questo il ritmo, la prosodia, unico vero, forse, tratto distintivo del genere chiamato poesia («Per non avere / niente se non trascrivere in versi il male dentro le sillabe»). Costituiscono la se-

zione centrale del *Rosso degli affetti* le «Tavole di anatomia per il Giudizio Universale», titolo che potrebbe essere dato a una raccolta di disegni, bozzetti preparatori per una pala d'altare o per un affresco (magari di Michelangelo?, così attento alle figure trasfigurate che stipano la Cappella Sistina e che qui diventano il jet-set hollywoodiano animatore dell'oltretomba: «Quando saremo nell'Aldilà incontreremo Rock Hudson mentre bacia Liz Taylor. E Antony Perkins che sfila in vespa bianca con Audrey Hepburn. Roland Barthes che bacia il ritratto della madre»). Prose poetiche, stesure di appunti, note («La carta parlante»), osservazioni, pensieri, riflessioni dove manca volutamente un'ultima mano («Tutto è silenzio nella grande sala del museo. Ci siamo entrati disarmati portando Bono e gli U2 dentro l'auricolare dell'Ipod.»), caratterizzate da uno scarto stilistico netto rispetto alle due sezioni, una che precede, l'altra che segue questa. Si tratta di «Autobioenergia», «I» e «II», de «Il maglione rosso» e de «La scatola rossa». Nel primo caso i dodici testi in forma dialogica si aprono su una domanda lapidaria di stampo psicanalitico, «Come fu la tua infanzia?», formulata invece, parrebbe, dall'io poetico a se stesso. Ricorrono in essi «ciambelle», «zucchero filato», «tigli» e tanto altro («Fu negli anni Sessanta. I Quattro Assi / non esistono più. Solo nel mazzo di carte. / In attesa dei quattro assi della morte.»), per concludersi, tutti, nella deriva della risposta ellittica «L'infanzia fu il mare dei miei». Nell'altro capitolo sembra di assistere a un breve scambio epistolare, sorta di brevi botta e risposta («Mio caro Francesco» e «Mia cara Bianca» gli incipit) fra Francesco, suo padre, e Bianca, nome di sua nonna, in cui, citando la postfazione di Ernestina Pellegrini, «i due nomi sono il frutto di un espanto dalle figure parentali e storiche, assunte dallo scrittore su di sé e sull'altro da sé per diventare autonome». Nel «rosso» è il ricamo del libro, dall'inizio, «I neri re magi adorano il Rosso», alla chiosa finale, «Il rosso dà solo il sangue / rapito al cuore degli eserciti», dalla magia dell'infanzia alla disillusione del dolore della vita.

(Giuseppe Bertoni)

PAOLO MACCARI, **Fuoco amico**, Firenze, Passigli Editore 2009, pp. 126, € 14,50.

Secondo libro di versi di Paolo Maccari dopo *Ospiti*, *Fuoco amico* riprende e assorbe la plaquette *Mondanità* del 2006, in un gioco di titoli che ben compen-

diano, ci pare, la direzione di ricerca intrapresa dal giovane poeta toscano. Protagonista è sempre l'«estraneo», il corpo rifiutato e dunque condannato al conflitto: e in questo senso ci pare di individuare una perfetta continuità tra la figura dell'*hospes*, l'«estraneo» divenuto tale per sopraggiunta vecchiaia, colui che i suoi stessi consanguinei bandiscono e preferiscono ignorare, e quella dell'*hostis*, l'«estraneo» inteso come nemico. «Tutto è apparecchiato per la mattanza», dice un verso del componimento *Prima che il gallo canti*. Senonché la metafora bellicistica che traspare dal titolo e da alcune parole-spia (prede, traditori, sicari...) è resa ambigua da un termine, «amico», che rompendo ogni troppo facile partizione mette in luce uno dei dati più urgenti, ed evidenti, del nostro tempo (ma forse della nostra stessa specie, in ogni epoca e luogo): il sostrato di conflittualità che caratterizza ogni esperienza di vita. Se dovessimo allora suggerire una possibile chiave di lettura per *Fuoco amico* – un libro la cui durezza, e a tratti schietta crudeltà non solo non è attutita, ma viene anzi amplificata da una felicissima eleganza formale (sintattica, verbale, ritmica) – proporremmo l'ipotesi che il libro ruoti attorno a un asse tematico prevalente: quello della sofferenza, perché non aggirabile, conflittualità del soggetto col mondo circostante. Un'ipotesi forse riduttiva rispetto alla grande varietà di immagini, toni, atmosfere evocati nel libro, e che tuttavia ci pare pertinente, purché la si consideri come l'asticella di un metronomo che a ogni oscillazione piega in direzioni diverse, in un continuo gioco di rimandi tra storia dell'individuo e storia collettiva, tra i dati di fondo della condizione umana e le variabili impazzite del presente. Esemplari in tal senso i sonetti de *L'ultima voce*, la sezione che apre il libro: testi che domandano al lettore di essere affrontati a più riprese, ogni volta saggiando una diversa chiave di lettura. Ne proponiamo, tra le tante possibili, tre: la prima è legata a uno dei *topoi* della nostra tradizione poetica, ossia l'immagine del prigioniero che corre lungo l'asse Tasso/Leopardi/Montale; la seconda rientra nell'ambito di una fenomenologia del sé duplice, fisica/metafisica, dalle parti di Kafka e Cattafi; la terza è «narrativa», con atmosfere che evocano scenari sospesi tra il fantapolitico-avventuroso (*The Prisoner*) e la cronaca più inquietante (Guantánamo e dintorni). In ogni caso, che il nome di chi innesca la miccia sia noto o meno, il «fuoco» del conflitto arde ovunque, nel rapporto interpersonale (specie se si tratta di amici, o presunti tali), nel rapporto con la natura (la

visione dei tigli «oscenamente» potati, coi loro rami «moncherini»), persino dentro la propria testa, se il cranio non è che un campo di battaglia incenerito dall'emicrania: «Si bivacca ferocemente vivi / nei resti del fronte / dietro alla fronte». Ma le peculiarità di Maccari è che nel misurare, tratteggiandola, l'*extension du domaine de la lutte*, la sua mano non indulge mai a tonalità squillanti e compiaciute, cercando invece sempre la mezzatinta, il chiaroscuro pensoso; ne risulta che per ogni immagine della raccolta, come ha rilevato Mario Specchio nella ricca nota critica che accompagna il volume, la nettezza e la plasticità del tratto delineano sempre pagine di «struggente tenerezza».

(Riccardo Donati)

GIULIO MARZAIOLI, *Suburra*, Roma, Giulio Perrone Editore 2009, pp. 79, € 10,00.

Suburra, uscito nella collana 'inNumeri', è un poemetto sul tempo, sulla città e sulla materia. Come spiega l'autore, «la *Suburra* era un popoloso e malfamato quartiere dell'antica Roma, situato nell'avallamento posto alle pendici dei colli Quirinale e Viminale. Il quartiere è oggi conosciuto come Rione Monti». Il quartiere è qui sineddoche diacronica e geografica di Roma e della sua storia nonché, più in generale, della stratificazione urbana occidentale e della relazione (relazione poetica) che tale stratificazione intraprende con l'esperienza individuale e interiore. La dialettica tra il tempo storico, lo spazio urbano e sociale e il contesto intimo e individuale è declinata *dal basso*, sia nel senso del quartiere popolare che i brevi versicoli (spesso formati da una sola parola) di Marzaioli raccontano, sia nel senso del percorso a ritroso verso la città come contenitore spaziotemporale: «c'è una strada / e in fondo / c'è il fondo / – il Foro / della città / che scola / il passato / dentro». Il Foro, che è visibile dalla Suburra, è un 'foro', un buco temporale, una scatola dove il passato si mette in atto. Marzaioli sceglie di far interagire il testo con il contesto storico e reale attraverso l'iterazione, la tematizzazione e lo sfruttamento del doppio senso di tre dispositivi: il *verso*, il *piè* e l'*atto*. Il *verso*, formalmente localizzabile nella verticalità vertiginosa del versicolo, è da intendersi anche nel senso delle direzioni assunte dal percorso all'interno della città e dalla stratificazione non lineare benché direzionale del tempo storico: «la storia / non è / lineare / ma un / verso / ce l'ha / – la storia». Il

tema del *piè* rinvia da un lato alla prosodia ritmica e talvolta quasi neoclassica dell'opera, e dall'altro viene trasfigurato, diremmo quasi 'transubstantiato' nel suo corrispettivo fisico, piede umano «che batte / nel sonno» o che viene calzato dalle scarpe. Analogo trattamento è riservato alla semantica più teatrale che poetica dell'*atto*, che dal palcoscenico della città viene ricondotto alla fisicità della distanza: «l'atto (actus) – spiega l'autore in apertura – è un'unità di misura adottata nell'antica Roma, corrispondente a m. 35,52». Il poemetto, difatti, è suddiviso in «nove atti, intesi come unità di misura», la cui somma corrisponde alla «distanza che approssimativamente intercorreva tra l'odierna Piazza della Suburra e la zona corrispondente al Foro di Nerva». Questi tre dispositivi formali sono resi lettera o resi alla loro etimologia originaria e parallela, giocando sulla loro funzione poetica come oggetti agenti, vettori del reale. L'*atto*, in particolare, permette lo snodo con la seconda parte del libro – più breve e forse anche più intensa dal punto di vista dell'espressione e dell'immaginario –, costituita dall'atto unico (questa volta in senso teatrale) *Ipogei*. Come spiega l'autore, che ha avuto l'ottima e coraggiosa idea di esplicitare l'origine dei titoli e delle procedure che hanno guidato la concezione dell'opera, «un ipogeo (hypogheios) è un'antica costruzione sotterranea, per lo più adibita a sepolcro». *Suburra* e *Ipogei* hanno in comune l'origine sotterranea, *dal basso*, in un incontro tra la verticalità stratificata del *sub*-latino e la cinesi orizzontale dell'*hypo*-greco, qui ridefinito nella forma della prosa e nel contesto della metropolitana, luogo in cui si svolge l'azione. Per di più, anche in *Ipogei* il 'basso' è localizzazione (raffigurata nella società, perché Marzaioli mette in scena un microcosmo generato da discorsi iterati e quotidiani svolti all'interno di un vagone della metro. In particolare, il discorso sulla meta delle vacanze (due interlocutori cercano di decidere se andare al mare o in montagna) ridecrive la meta assente, la direzione irrilevante e mai detta, il *verso*, appunto, reso orizzontalità, del treno nel sottosuolo. Cinesi *pre-morte* della società del quotidiano, ulteriormente reificata, come se non bastasse, dalla situazione scenica con cui l'atto si apre («*K e W sono sdraiati sul palco*») e ciclicamente si chiude: «*Tutti gli attori sono sdraiati sul palco*». In mezzo sfilano brevi scene pennellate sulla società odierna (l'immigrazione, i dispositivi di controllo, i luoghi comuni) che lo stesso autore attutisce ed elide riproducendo il rumore dell'or-

dinario urbano. Con il *clinamen* versificato di *Suburra* e, soprattutto, con l'orizzonte cinetico e sotterraneo del 'b-side' *Ipogei*, Marzaioli ricrea un personale piano cartesiano a coordinate molteplici, aperte, confermando e rinnovando una ricerca poligrafica incisiva.

(Alessandro de Francesco)

GUIDO MAZZONI, *I mondi*, Roma, Donzelli 2010, pp. 72, € 13,00.



Guido Mazzoni è nato nel 1967; è quanto afferma la consueta nota nella quarta di copertina. «*I mondi*, 1997-2007» è invece l'indicazione che chiude *Pure morning*, l'ultimo componimento del volume. Attraverso le due mosse di chiusura, dell'opera e del libro-manufatto, il libro di Mazzoni si presenta come un testo situato nel tempo, un tempo, insieme, 'soggettivo' e 'individuale'. La seconda indicazione temporale, e più propriamente cronologica, potrebbe apparire anodina, semplice indicazione degli estremi di un percorso. Ma il rapporto tra la 'pluralità' dei mondi del titolo e la 'singolarità' della notazione anagrafica fa sì che il decennio, così circoscritto, segna il passaggio dell'autore dai trenta ai quaranta anni, il suo definitivo accesso nel mondo della maturità, e dunque l'iscrizione dentro un orizzonte di normalità sociale. L'esemplarità di una vita singolare: è forse qui la questione con cui il libro si confronta. Del resto, «Abbiamo fra i trenta e i quarant'anni, percorriamo una regione della vita dove ogni evento è irreversibile» è quel che leggiamo in *Generazioni*, dove si racconta di una coppia di genitori che interrompono il tempo festivo e accomunante di una serata tra amici, ergendo al centro della tavola la culetta col neonato, e così «rompendo il campo psicologico che ci conteneva». Se l'imposizione di un «mondo solo suo» da parte della madre che ha realizzato l'ostensione del bambino scompone il piano orizzontale fin lì vigente tra i commensali, il soggetto che dice 'io' prima accampa la propria individualità (cioè rivendica il passaggio dalla passività, di chi è soggetto a un evento, all'attività, di chi

fa territorio di sé nel mondo), poi riconosce la parziale autosufficienza della stessa individualità, e la sua natura profondamente difensiva (come di un territorio in cui il soggetto si rinchiuda). Il componimento mi pare paradigmatico dell'intenzione che agita questo primo libro di Mazzoni (che è anche autore di un libro importante *Sulla poesia moderna*) e che pare ispirata ad accoppiare esistenzialismo e fenomenologia. Quasi guidato dal celebre apoteigma di Jean-Paul Sartre secondo cui «l'Inferno sono gli altri», *I mondi* si propone un attraversamento della superficie crudele degli eventi per raggiungere la consapevolezza che quanto si condivide con gli altri è solo l'orizzonte comune del campo delle possibilità, il fatto che la vita si presenta in certe forme date, che poi ciascuno attraversa in maniera singolare (che è l'incontro della 'ideologia' della soggettività con il mito della 'individualità' – cfr. *Le mythe de l'individu* di Miguel Benasayag). Così, «guardando i mondi degli altri che si incrociano col mio», chi dice 'io' sostiene di aver appreso «che non ha senso rompere / la miopia che ci fa esistere», nonché di essere arrivato a vedere «diversamente / le monadi che ci proteggono». È quanto leggiamo in *AZ 626*, dove la reclusione nel cubicolo dell'aereo diventa veicolo della distanza da quanti ci circondano senza mai attraversarci (le poltrone di una vettura come territorio provvisorio di un'esistenza solo transitiva). Ed è un'altra esperienza d'isolamento in uno spazio assegnato e circoscritto a chiarire la dimensione che ho detto 'fenomenologica'. Si tratta del componimento eponimo del libro – uno dei testi in prosa che nel libro si alternano con una certa regolarità ai componimenti in versi –, nel quale è presentata la stagione londinese del soggetto (la citata nota biografica ci avverte che l'autore «Ha vissuto e lavorato a Pisa, Parigi, Londra e Chicago»), trascorsa in un enorme edificio suddiviso in «cinquecento monolocali». Leggiamo l'inizio del secondo capoverso: «Avevo quasi trent'anni; di lì a poco avrei avuto un destino». A questa breve battuta (localizza nel tempo, come appunto deve fare un libro che si vuole *situato*) corrisponde il precedente capoverso, il cui incipit si presenta, quasi statutariamente, all'imperfetto: «Guardavo i tetti coperti di brina». Ecco, è in questo passaggio dallo sfondo al primo piano (secondo una ben nota 'grammatica dei tempi verbali') che si realizza lo spostamento di attitudine filosofica: una dimensione eccezionale – «Era un'istante di assoluto straniamento» – è ricondotta alle sue con-

dizioni di possibilità. Come negli esercizi husserliani di variazione eidetica, nei quali il soggetto conoscente varia le singole situazioni nelle quali si trova l'oggetto osservato allo scopo di individuarne la struttura permanente, qui il soggetto giunge a *capire*, transcendendo l'eccezionalità della situazione («capivo anche la profonda irrealtà di quella comprensione momentanea, la gratuità di quell'attimo di straniamento») per definire quanto di permanente esiste nel pulviscolo delle variazioni fenomeniche: «Chiuso nel proprio territorio, ogni organismo appaga la forma che lo fa essere e modifica [...] Esiste solo questo». La relazione soggettiva con la realtà assume, così, più che una dimensione conoscitiva, un risvolto sapienziale, addirittura conclamato in un testo come *Parcheggio*, nel quale, all'età delle generose illusioni, allorché si partecipa vivamente di fatti e dolori altrui, si contrappone l'ingresso nell'età adulta ('tra i trenta e i quarant'anni') in cui esistono «solo vite, modi di interpretare un destino» tra loro di fatto incommunicabili. Una dimensione singolare, insisto, nella quale la soggettività abbraccia l'individualità per configurarsi come stabilizzazione di un territorio, di uno spazio in cui si esercita la sovranità. Nel già ricordato *Sulla poesia moderna*, Mazzoni ha individuato all'altezza dell'età romantica «l'attraversamento della frontiera» tra «la lirica autobiografica trascendentale e la lirica autobiografica empirica». La prima 'raffreddava' i riferimenti al vissuto del poeta per ricomporre i frammenti in un unico disegno che riscattava ogni caduta nell'episodico; la seconda riconosce invece un valore decisivo alle «vite effimere» dei soggetti e si articola su «una libertà confessoria, un *pathos* esistenziale, una serietà narcisistica inediti» (p. 113). Definita questa contrapposizione, alla fine del libro, Mazzoni specula sugli effetti di questo passaggio, osservando che: «Quando più nulla frena l'anarchia teorica del talento individuale, ogni testo rischia di dar voce alla tautologia di un io che esprime se stesso senza risultare rappresentativo» (p. 216). Rinunciando all'ipotesi del 'talento', e del tormentoso rapporto con la 'tradizione' che ne consegue (la lezione del modernismo è rimasta aperta lungo tutta la «tradizione del Novecento»), credo si possa dire che *I mondi* è un'applicazione poetica intorno a questo svuotamento di rappresentatività. Ma un tale svuotamento, se è ricercato, non può che presentarsi come rappresentativo. Lo mostra lo *choc* del contatto tra le due epigrafi che aprono il libro. Da una parte Kafka: «Tre punti: vedere se stes-

si come una cosa estranea, dimenticare quello che si vede, mantenere lo sguardo. Oppure soltanto due perché il terzo include il secondo». Dall'altra parte Nietzsche: «Vivere ed essere ingiusti sono una cosa sola». *Choc*, perché la dimenticanza dello sguardo che andrebbe accoppiata alla distanza da sé, si ritrova invece sigillata all'esercizio del giudizio: essere ingiusti, per quanto perverso, è pur sempre un uso della facoltà del giudizio, dunque una rivendicazione a sé del rappresentativo. E si arriva così all'ultimo attrito cui questo libro ci sottopone. Mi riferisco a un testo notevole, in cui si narra di un lontano ingresso del soggetto in una sala operatoria dopo un incidente. Nella seconda parte di questa prosa, che s'intitola *Esperienza*, leggiamo che, rispetto a quell'evento, singolarmente (cioè soggettivamente e individualmente) significativo, 'oggi' lo stesso io si sente distante («Oggi mi vedo dall'alto e da lontano»), un semplice, passivo osservatore di un altro 'io', o di un altro stato/stadio dell'«io» con cui non esiste più alcun contatto. Se l'evento diventa «del tutto incomprensibile», ciò significa che esso è solo comunicabile, che cioè è privo di quella potenza coercitiva dei dati dispersi del vissuto che possa rendere 'significativo' o 'rappresentativo' un momento della vita singolare. L'evento non è più trasfigurabile in esperienza (il titolo è dunque ironico?), esso si svuota di vita, come un francobollo in una teca. Di conseguenza, il soggetto, con la sua lente d'ingrandimento in mano per catturare i segni di un passato ormai arcano anche a sé stesso, si riduce a «un animale inerte». Un altro abitatore de *I mondi*.

(Giancarlo Alfano)

FABIO PUSTERLA, *Le terre emerse. Poesie scelte (1985-2009)*, Torino, Einaudi 2009, pp. 213, € 16,00.

«La mia casa si chiama Resistenza e qui tendo l'orecchio / se mai da sotto suonasse qualcosa», sono due versi di *Da Marmorea, pensando a Brasempouy*, uno degli inediti che costituiscono la notevole posta di rilancio al termine di questo volume antologico: un cantiere che fa già molto sperare dalla nuova raccolta in costruzione – sarà la sesta – del poeta ticinese. Pusterla è oggi tra i migliori poeti 'italiani' ed è insieme il più naturalmente europeo, forse proprio perché, lombardo per origini familiari, è, per doppio passaporto, cittadino svizzero. Qui europeo è da prendere non solo per lettura – in questo non è certo isolato: all'avanguardia culturale della nostra letteratura

ci sono infatti diversi poeti traduttori –, ma proprio in virtù della sua cittadinanza elvetica. Ai margini del progetto di una comunità europea a venire, questa è *medium* ancora direttamente in contatto con i molti fantasmi dell'Europa. E non si pensa tanto ai famosi segreti custoditi nei *caveaux* delle banche svizzere, ma al fatto che in un paese che è da sempre terra di migrazioni e di asilo e che affianca arcaismo e modernità si rilevano ancora le onde d'eco della storia del vecchio continente. Date queste condizioni, non suona falso quando Pusterla (n. 1957) si avventura a parlare dei campi di sterminio. Né, su tutt'altro piano, l'evocazione del tempo lunghissimo, geologico (a cui ci ha abituato la scrittura di uno Heaney), esibita 'a grande schermo' nel titolo del volume, mai scade nella documentaristica di un *eco-kolossal* o nella *land-art* patinata di foto della terra vista dal cielo alla Yann Arthur-Bertrand. Lo sappiamo dalle precedenti raccolte: la storia di laghi e montagne sulla misura dell'evo geologico porta in sé le nozioni di erosione e catastrofe. Sono metafore perfette per sovrapporre nel testo il tempo storico al tempo naturale. Il movimento delle *terre emerse* è dunque in tutto complementare all'erosione antropologica della *Folla sommersa* (titolo dell'ultima raccolta 'organica', del 2004), quella delle 'morte generazioni' travolte dalla Storia. Se questo è il progetto, va notato come l'ampiezza prospettica è mantenuta senza che punto di vista e mezzo stilistico prendano la strada di una scrittura fenomenologica ad alto tasso sperimentale. Non c'è qui la corda ctonia di Zanzotto (poteva essere un precedente), piuttosto uno sguardo territoriale e *vernacular* (alla Heaney appunto), con uno spazio testimoniale anche per la cronaca: sono queste infatti valli dove si perdono i migranti passando la frontiera (e si pensa alle inchieste memorabili sull'emigrazione in Svizzera del critico d'arte inglese John Berger). La scrittura usa degli strumenti della tradizione del Novecento – il Montale dei correlativi oggettivi e della *Bufera*, il 'laicismo' di Fortini – corretta con applicazioni di una scrittura della crudeltà che deve qualcosa al primo Porta («La notte morde un coniglio viola, / gronda di stelle»), e, all'opposto, tenuta a terra dallo stile *largo* della conversazione. È chiaro dunque il senso dei versi citati all'inizio. L'auscultazione dei movimenti che vengono 'da sotto' (Marmorea è un lago che copre un paese sommerso, Brassempouy un sito archeologico), ci parla di storie sommerse. Il tema civile (soprattutto le rovine d'Italia) a cui sono improntati tutti questi nuo-

vi testi ci consegna però un punto di vista ora quasi regressivo: più largo lo sguardo, ma claustrofobico, clandestino. Il senso dell'ascolto è quello già degli *Epitaffi per Armand Robin* (da *Pietra Sangue*, 2000) formidabile figura di *poète méconnu* che durante la guerra cuciva sulle onde radio bollettini informativi svelando i crimini nazisti, una parabola sull'ufficio della coscienza e della letteratura («le voci dei miei poeti / salivano sempre dal basso, / parlavano piano / dal fondo»). L'elemento nuovo è insomma «Resistenza». Sul piano della forma, l'ampiezza necessaria dei rilievi, si traduce nella dilatazione delle misure fino alla misura del 'poemetto-mondo', tra le soluzioni opposte di Pasolini e Anedda. Di questa richiama il recente *Dal balcone del corpo*, il dantismo purgatorio di *Slitnik*. Ricorda Pasolini l'accumulo di materiali e appunti nel poema-cinema in *Aprile 2006. Cartoline d'Italia*, risalita della penisola che non ha comunque gli echi epici di *Appennino*; vi funzionano anzi da sordina alcuni inconsueti effetti di rima sul tipo di un altro celebre 'poema-mondo' la *Litania* di Caproni: «Eccoci qua, prigionie di noi stessi, / privi di scelta, stretti fra attesa e sospetto, / chiusi al viaggio e sordi alla vergogna. / Alto sui muraglioni / correva un pendolino per Bologna», e, cristallino: «che sorpresa! Arriva dall'estero, sui giorni italiani / umiliati, / un po' di civile decenza, la nemesis degli emigrati». Sono tutti autori molto diversi da Pusterla, ora chiamati a dialogo in un sistema di nuovo in movimento. Attendiamo dunque fiduciosi ulteriori prove di emersione.

(Fabio Zinelli)

MARCELLO SAMBATI, *Natura requiem. Frammenti del tempo finito*, Roma, La Camera Verde 2009 [s.i.p.].

Nell'ultimo lavoro poetico *Natura requiem. Frammenti del tempo finito*, Marcello Sambati rinnova la forza poetica degli esordi. I versi «dolorosi» si presentano come un risarcimento, un lungo viaggio di ritorno ai tempi e ai luoghi d'origine. La riflessione sulla tragica morte della Natura è condotta dal poeta con rigore e verità: «[...] il dolore stilla / e non conta le perdite [...]». La scrittura, selvatica e forse un po' anti-umana, è dunque memoria e impegno morale che non imprime i suoi caratteri nel tempo di questa esistenza, ma solo in un altrove. In questi luoghi abita l'oblio, teatro di luoghi disertati in cui Sambati entra nella sua intimità per ascoltare il respiro e dialogare con una lingua nuova, la lingua del

silenzio «[...] nel cuore di ogni cosa / il silenzio / tiene il grido [...]». Come Paul Celan e Edmond Jabès, anche Sambati dialoga con le cortecce dell'albero, osserva gli animali e le loro vite inferme, i loro corpi ermetici e infranti che nessuno potrà mai risarcire; un nudo sentire, umano e non umano, in empatia con certe creature: «rettile, albero, poiana / su un cielo senza fondo / vengono, vanno / alla cieca, contro vento [...]». La Natura si presenta esausta, dispersa e infinita e chiede di essere salvata. Gli spasmi delle raccolte poetiche precedenti diventano ora spasmi della Natura: «[...] libellula di cenere rossa [...] il sangue pasquale dell'agnella / cola, irriga e spacca [...]». Come la Natura anche le parole, spesso soltanto balbettate e scavate fino alla purezza, si sfaldano, si consumano e chiedono salvezza. Egli, sulle orme del pensiero originale e profondo di Maria Zambano, rivolge l'attenzione a questi segni non umani, naturali che ci ri-consegnano a una pace con l'universo, luogo nel quale l'uomo visse senza pretese di possesso. L'arte versificatoria di Marcello Sambati ci conduce lungo un percorso in cui le «[...] lacrime secche [...]», della prima lirica della raccolta, si colorano di nero «[...] come acque sorgive». Il poeta, attraverso i toni cromatici del bianco, del nero e nei frammenti finali del rosso «[...] libellula di cenere rossa [...]», approda leggero al deserto «[...] per ultimo volo sul manto della terra [...]». Sambati, «sperimentatore del verso», si muove in un flusso di possibilità aperte poiché gli enunciati, dalla caratteristica grammatica sapienziale, si presentano scarni e fulminei in una piena libertà ritmica. Il rinnovamento, consapevole e moderno, delle tematiche della tradizione novecentesca ben si coniuga con una frammentarietà che può essere vista come il risultato di un processo in cui la scrittura poetica è ridotta all'essenziale. Con una lingua «straniata» il poeta riesce a materializzare l'ineffabile e, con un percorso simile in alcuni casi a quello di Eugenio De Signoribus, approfondisce con rigore il tema del dolore, in una labile linea di passaggio dalla luce al buio e viceversa: «[...] il corpo di bosco / come incenso brucia / ardendo di ogni vita / fino all'ultima vita [...]». Il suo congedo è un invito rivolto all'umanità per trattenere l'informe e l'indicibile al di qua della spaziazione.

(Gianluca Avigliano)

PATRIZIA VICINELLI, Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance, a cura e con un saggio di Cecilia Bello Minciocchi, con un'antologia multimediale a cura di Daniela Rossi, con la partecipazione straordinaria di Paolo Fresu, saggio introduttivo di Niva Lorenzini, Firenze, Le Lettere 2009, pp. LXIX, 426 (le pp. da 375 a 426 procedono a ritroso), € 38,00.



Certi autori andrebbero letti e ascoltati tutti d'un fiato, per poterne scrivere tutto d'un fiato nel rispetto della loro scrittura, perché è così che l'hanno vissuta e hanno vissuto, una vita/scrittura da togliere il fiato. Col fiato della propria voce Patrizia Vicinelli si è spesa l'esistenza a trasferire fuori di sé parole, versi, creazioni, concrezioni e, ora, a circa vent'anni dalla morte, l'opera completa, curata da Cecilia Bello Minciocchi con acume appassionato e raffinato quasi di topografo per la sempre puntuale collana fuoriformato di Andrea Cortellessa, raccoglie in modo organico testi stampati, pubblicati in vita, lavori inediti, sparsi, perduti, lavori giornalistici e letterari e, infine, allegata in DVD, la sua «performatività estrema», un'antologia multimediale, a cura di Daniela Rossi, di quello che rimane della sua inesauribile presenza scenica come voce recitante, corpo in voce (solo il fiato corto di un contesto pluridecennale in cui la realtà culturale e intellettuale dominante è incatenata a una macchina mediatica forgiata e forgianti facile consenso, inconsistente e a scadenza rapida, poteva in parte lasciar perdere, in parte non accorgersi affatto di questa figura di rilievo dell'ultimo trentennio del Novecento poetico italiano). A perdiffiato è proprio l'andamento di «C'era una volta in Marocco», una sezione del poema epico *Non sempre ricordano* (1977-1985): fila via, scorre giù giù fino nello stomaco, dove rilascia scottante calore come un bollente «té alla menta» («Di questi a centinaia dialoghi people / ricca o senza un soldo / stazionano prendono il sole / ai caffè / bevono spremute / d'aranci e té alla menta / freaks omosessuali indigeni / sdraiati al sole del mattino»). «Incanti sensoriali raccontati in versi brevi e mescolati, sonori per replicazioni e ono-

matopee, in un dettato fluidamente trascorrente tra le lingue e ricchissimo di seduzioni e di esiti visionari» chiosa impeccabilmente Cecilia Bello. La Genova notturna e portuale di Campana («Al porto discendere la notte / attraverso la casbah la medina»; «e non / ci sono donne in giro, se non prostitute / e una vestita da uomo»); un appunto qua e là del viaggiatore vagamente alla maniera di Chatwin («Dalle tavole di liscia roccia vulcanica / nero a picco e raramente grigio metallico / rimbomba agli occhi del sole / facendosi largo nel senso blu dell'aria»); accenti di fiaba riecheggianti *Le mille e una notte* («ha paura nonostante il coltello / della gente nei jillaba / gli brillano ai marocchini / gli occhi fissi dalla terra / alla luna che sale verso la metà / del cielo un tondo fosforescente / viaggiante»); istanti precipitati in siparietti ironici quasi antesignani di un qualunque turista per caso («madame, la chiamava. / I see! / disse con le lacrime agli occhi, / e ringraziava Dio e / baciava la terra / mentre il very man from Texas? / Arkansas? Philadelphia? Coi travellers / cheques alla tasca, coi suoi bei / stivaletti comprati in Spagna, / di cuoio, di pelle, non avendo / mangiato la balsa / NONAVENDO MANGIATO LA BAISA»); tutto questo intriso di aromi speziati, affiori della concia e coloritura di pelli; per chi ha masticato quei luoghi manca solo il canto del Muezzin che invita alla preghiera, ma sarebbe stato forse un ammiccamento a un'arcadia magrebina. Scrive Cecilia Bello che «l'effusione dell'io non poteva interessarla, le interessava invece una capacità di coinvolgere che la portasse «al cuore degli uomini»». Affidando alla recita dal vivo il momento più importante della sua poesia, propendendo e praticando un tutto inscindibile fatto di gesto, parola, corpo, voce, sguardo che in lei avrebbe dovuto fare coincidere contenuto fattuale e contenuto di verità della sua poesia da infondere ai sensi della platea («il cuore degli uomini») ecco concretarsi quello che in ambito musicale avviene (o avveniva) coi concerti rock. «Psicomachia» è termine illuminante di Niva Lorenzini a inquadrare questa poetica, sorta di amalgama fra «interferenze», «attriti lessicali», «plurilinguismo estremo», «moduli sintattici sconnessi», «acuminato sarcasmo», «plurilinguismo gesticolante e modulato, sussurrato e ringhiante», «contrastati grafici e semantici», «volumi visivi e sonori». Perduta la sua voce, sfumato via il suo corpo, non è facile rinvenire lacerti radiofonici o audiovisivi dell'interminabile sequenza di letture, riletture, reinterpretazioni di se stessa a cui la Vicinelli ha sottoposto il suo lavoro poe-

tico (mentre paradossalmente format e contenitori televisivi «spacciano» interminabili sequele di «statici» autori che snocciolano versi, magari stesi sonnolenti sul sofà). I suoi testi, i suoi «scritti» restano «lineari» sulla pagina e reggono lo sguardo afono del lettore; sono spartiti che dicono cose, creano visioni, scolpiscono immagini e giustificano una propria autonomia semantica da un corpo, da uno spazio, da una luce, da un movimento, da un modulo sonoro che li reciti. Vivono, perché sono vivi, forse perché, comunque, creati «dal vivo».

(Giuseppe Bertoni)

CESARE VIVIANI, Credere all'invisibile, Torino, Einaudi 2009, pp. 98, € 11,00.

È difficile credere che un libro che non parli mai di «luoghi», e anzi si muova tra lo spazio rarefatto della memoria – un «velo sottile di muschio / che c'è e non c'è» – e la cronaca campale e insonorizzata della ricerca interiore, abbia un suo «luogo». Un luogo magari nascosto, non rimosso, dentro una «astrazione geografica», e alla fine svelato. Questo succede in *Credere all'invisibile* di Cesare Viviani, che raccoglie – leggiamo nella nota che sigilla la raccolta – «poesie scritte nel tempo che va dal luglio del 2002 all'agosto del 2007, e quasi tutte durante le vacanze estive in Toscana, sul monte Amiata». A quel punto, la lettura riparte dall'inizio. Dietro il registro asciutto dei versi di Viviani, vi è uno dei paesaggi più impressionanti dell'Italia Centrale. Un paesaggio invisibile, offerto in *interiore homine* alla vista che spazia, dal rilievo isolato dell'Amiata, vulcano spento ormai 700.000 anni fa, ricco d'acque (come suggerisce anche un etimo tradizionale *ad meata*, «alle sorgenti»), su gran parte degli Appennini che scavalcano l'orizzonte. Non a caso, la riflessione su Dio e sui limiti dell'uomo, e la ricerca di un fine e di una fine di questo mondo, cominciano da un punto di osservazione privilegiato sulla terra, dove il trascendente diventa proiezione assoluta di una spiritualità oggi caduta in sospetto. La lettura del libro consegna l'enigma della vita (su cui Viviani ha cominciato a scrivere testi decisivi già in *La forma della vita*, uscito pure presso Einaudi, nel 2005) a un piano più terrene e concreto, in cui l'«invisibile» significa possibilità di immaginare, ossia di ammettere – contro la società dello spettacolo, in cui tutto è, deve essere visibile – l'esistenza di un «segreto» come

«unica possibilità / di uscire dal destino umano, / che è quello di essere finiti»; e quindi significa apertura al silenzio, non inteso come omertoso rifugio contro la paura, ma come disponibilità al dialogo con il mistero. Perciò, si può dire che traccia 'visibile' dei periodici soggiorni sul monte Amiata sono, sì, le parole, ma anche i silenzi che si addensano intorno al testo formando una sorta di cortina contro ogni tentazione autoreferenziale e narcisistica della parola, e lasciando ancora una volta sola l'opera (tanto per ricordare un altro passaggio importante nella storia poetica di Viviani). Ma bisogna anche riconoscere che Viviani non si spinge all'interno di un pensiero deista o neo-deista, tanto meno argomenta i percorsi che la letteratura religiosa (e non ne mancherebbero) mette a disposizione per divinare e oggettivare, nell'opaca *res extensa*, la fede (si veda per esempio, onde fugare ogni dubbio, il testo «Non sente niente Colui che dà la vita»); tutt'altro, egli lavora su immagini essenziali (come, per esempio, «È la pietra il tuo volto, / l'albero il tuo corpo e il tuo animo, / il bosco che hai voluto lasciare / era la vita»), capaci di esprimere, senza prescindere, per eccesso di percezione, dalla dimensione visionaria del linguaggio (entro una tradizione che va da Campana a Porta), il senso di una responsabilità fondamentale nei confronti dell'uomo e di Dio (da non cercare però, avverte l'autore, sugli altari), trasformando l'esperienza religiosa del legame con il trascendente in un accertamento della vita interiore. Ora, nell'arco delle sette brevi e incalzanti sezioni che compongono *Credere all'invisibile*, simili a diversi 'stadi' di un'indagine sul nesso umano/divino, Viviani ci guida alla quotidiana esperienza di quel che *non* è visibile, in «un tempo in cui finisce il tempo / e sempre più si assottiglia e aderisce / alle rughe della terra e dei massi». Quel che colpisce di più, di questo libro, è la sua abbacinante chiarezza, la maturità di un nuovo stile, 'semplice'. Prova ne è la tensione della poesia di Viviani a «porre domande estreme» nella lingua in cui l'opera stessa parla, e ad aprire «confronti radicali, naturali, veri» (dichiara il poeta in una intervista a Loretto Rafanelli, «Mobydick», 11 luglio 2009) con quanto resta di qua dalle parole, la realtà. Rispetto a *La forma della vita*, in cui il discorso, sostenuto da una verve estrosa e insieme raziocinante, scorreva incandescente, lavico, nei suoi 36 capitoli, ora Viviani lavora sul difficile terreno della sobrietà, riprendendo e portando a maturazione la lezione di *Passanti* (Mon-

dadori 2002). Scatti e contrazioni del verso, perifrasi ed ellissi, si depositano in testi intensi, in cui il ritmo si libera in una salmodia elegante e concisa, e talora prende l'abbrivo da una sospensione del soggetto, con qualche cadenza luziana, talora si riavvolge in torsioni anacolutiche (come in *Già la grazia di avere fatto parte, Quella cosa non lavorata, quella volta, Avere appreso dalla natura le parole*). Allora le immagini, non più in grado di restituire il caduco scenario in cui si svolge la vicenda umana, né di «decidere se invocare l'infinito o respingerlo», scivolano verso il basso, in uno spazio che si spalanca intorno e oltre il testo, nell'abisso in cui prende forma l'«invisibile»: «Non c'era altro da fare / che affidarsi all'ampia discesa / e scendere, lasciarsi alle spalle le alture / e scendere, / scendere ancora più in basso, / in silenzio».

(Salvatore Ritrovato)

BORIS PASTERNAK, *Poesie*, Torino, Einaudi 2009, pp.562, Euro 22,00.

La casa editrice Einaudi ripropone per la prima volta nella prestigiosa 'Bianca' la raccolta di *Poesie* di Boris Pasternak pubblicata nel 1957. L'edizione in doppio volume contiene una vasta selezione del *corpus* poetico di Pasternak, dai versi giovanili – presenti in misura minore e in tal modo determinando una lettura essenzialmente lirica e sincronica dell'esperienza poetica pasternakiana, come osserva nella nota conclusiva Cesare G. De Michelis¹ – fino al ciclo del *Dottor Živago*. Nel 1959 sono state incluse le 18 poesie dall'ultima raccolta *Quando il tempo si rasserenava* (*Когда разгуляется*), la cui prima edizione assoluta avvenne proprio ad opera di Feltrinelli in *Autobiografia e nuovi versi* del 1958. Va rilevato tuttavia che nella presente ristampa Einaudi non sono stati emendati alcuni refusi delle stampe precedenti: il più evidente nella lirica *Alba* (*Рассвет*), a cui corrisponde un errato originale russo, la lirica *Autunno* (*Осень*), entrambe appartenenti al ciclo del *Dottor Živago*.

Il volume *Poesie*, con testo a fronte, ha il doppio pregio di essere la raccolta poetica più ampia presente in Italia e l'opera di un finissimo e straordinario traduttore, nonché saggista e poeta, Angelo Maria Ripellino. La sensibilità di Ripellino sembra colmare lo scarto, la perdita, la frattura tra testo tradotto e originale con maestria da intarsiatore,

restituendo un linguaggio 'naturalmente' difficile, volumetrico, un caso di «cubismo poetico», come lui stesso lo definisce nell'introduzione. Indispensabile comprendere come la stessa operazione del traduttore abbia avuto una sua volumetria, sia passata attraverso l'osservazione della fisionomia, della mimica, dello sguardo di Pasternak, che Ripellino paragona a quello di Buster Keaton, «gli stessi occhi tristi sgranati: occhi attoniti».

L'esperienza estetica di Pasternak è legata alla visione. Sin dagli esordi, anche grazie alla vicinanza al cubofuturismo, e in particolare alle personalità di Chlebnikov e Majakovskij, Pasternak elabora metafore ardite, immagini scomposte e incomplete, come fossero misurate da un occhio artificiale, un triplo occhio che gli permette di osservare contemporaneamente ciò che è visibile a due persone: «l'immensa riva di Kobuleti» che «abbraccia come un poeta nel lavoro / ciò che in vita è visibile a due isolatamente: / ad un estremo la notturna Poti, / all'altro batumi che albeggia». Nel percorso poetico dell'autore le immagini arrivano ad animarsi di una potenza cinetica, diventano il prodotto di una tecnica filmica di narrazione. Il procedimento è particolarmente evidente nei poemi *L'anno Novecentocinquante* (*Девяносто пятый год*) e *Il luogotenente Schindt* (*Лейтенант Шмидт*), dedicati alle rivolte del 1905 e scritti alla fine degli anni Venti: «Marciapiedi di gente che fugge. / Si fa buio. / Il giorno non riesce a levarsi. / Al crepuscolo d'una scarica / risponde / un'altra scarica dalle barricate. / Ho quattordici anni. / [...] / queste giornate sono come un diario. / Vi leggi, / apprendole a caso.» In altri casi, il montaggio alterna esterni ad interni, come nella poesia che dà il titolo all'ultima raccolta di versi, *Quando il tempo si rasserenava* (*Когда разгуляется*), «Come se lo spazio della terra / fosse l'interno d'una cattedrale, / dalla finestra mi è dato sentire / a volte l'eco d'un coro lontano.» Il montaggio di Pasternak, al pari di quello di Ejzenstejn, tende ad essere connotativo, c'è, ad esempio, una 'sensibilità meteorologica', quando il freddo, la neve, la tempesta o l'afa estiva diventano materia eloquente della condizione dell'individuo e degli avvenimenti storici. Sono presenti i paesaggi russi, la steppa, il bosco autunnale, il vento, i rondoni, come se esistesse sempre una lontananza dell'essere a cui aspirare, una ricerca che dal dettaglio si avventura verso il confine impenetrabile.

Un universo ricostruito all'interno

di strutture formali ricercate: partiture fitte di rimandi fonetici, pause o ritmi incalzanti, rime inusuali. Gli intrecci sonori riproducono una musica elegante che riecheggia negli ambienti familiari, da camera, appunto, per pianoforte, strumento che rappresentò la sua prima vocazione artistica. La poesia di Pasternak oscilla tra una camera da presa e la musica da camera: un complesso gioco di campi lunghi (la storia e le vastità naturali) e d'intimità dei primi piani (l'individuo). L'odore di terra si mescola alla tempesta, mentre il ritmo serrato della rivolta e il frastuono di rotaie compongono segmenti su segmenti linguistici, che sfumano perlustrando dettagli d'interni o sprigionando bagliori invernali. Come già affermava il poeta Gavril Deržavin alla fine del Settecento, il Verso russo diventa indispensabile strumento di mappatura del Suolo russo.

La natura, il paesaggio o la storia acquistano così un posto nell'immaginario del poeta, in quanto in esse si compie il destino dell'individuo ed in esse va cercata l'assenza o l'essenza della vita. Egli non separa la sorte dell'uomo dalla storia, né dalla natura, che costituiscono invece un organismo complesso, pulsante nei tessuti della poesia così come nelle splendide pagine del *Dottor Živago*. Mario Luzi ha riconosciuto all'autore un atteggiamento di grande dignità, proprio per l'inesauribile volontà di indagine dell'umano: «l'incessante ricerca della verità morale e artistica, senza vanità né indulgenze». Atteggiamento che Pasternak ha saldamente mantenuto anche all'interno del proprio percorso individuale, e che ha fissato, tra gli altri, nei seguenti versi: «E non devi recedere d'un solo / briciolo dalla tua persona umana, / ma essere vivo, nient'altro che vivo, / vivo e nient'altro sino alla fine».

(Elisa Baglioni)

CHARLES SIMIC, *Club Midnight*, traduzione di Nicola Gardini, Milano, Adelphi, 2008, pp. 181, € 14,00.

Nuova poesia americana. New York, a cura di Luigi Ballerini, Gianluca Rizzo e Paul Vangelisti, Milano, Oscar Mondadori, 2009, pp. 975, € 22,00.

LAWRENCE FERLINGHETTI, *Americus*, a cura di Massimo Bacigalupo, Novara, Interlinea 2009, pp. 99, € 12,00.

E. E. CUMMINGS, *Poesie d'amore*, traduzione e cura di Salvatore Di Giacomo, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 143, € 19,50.

ROBERT PINSKY, *Un'America*, traduzione e cura di Simone Lenzi e Simone Marchesi, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 127, € 14,00.



Non si può certo dire che i traduttori italiani dei poeti americani manchino di coraggio. Nella copiosa messe di traduzioni dell'ultimo biennio spiccano per audacia per lo meno le traduzioni di E.E. Cummings, Jorie Graham, Lawrence Ferlinghetti, e del folto gruppo di poeti 'newyorchesi' tradotti a cura (ma non solo da) Luigi Ballerini, Gianluca Rizzo e Paul Vangelisti. Nel primo caso l'operazione è preziosa perché consente al pubblico italiano di continuare a familiarizzarsi (aveva iniziato a farlo col volume precedente, einaudiano, a cura di Mary de Rachewiltz) con la poesia di uno degli autori più ostici del modernismo americano, che dichiarò che la vera poesia è ciò che non può essere tradotto (il contemporaneo Robert Frost disse che quella intraducibile è la sua parte migliore) e che al cuore della poetica modernista del frammento sperimentò con la grammatica e la sintassi, la punteggiatura, le maiuscole e le minuscole delle parole, i trattini, e la versificazione, sfornando poesie senza titolo e apparentemente senza il senso necessario di un inizio e di una fine. Il volume raccoglie cinquanta poesie d'amore dalla vasta produzione cummingsiana, presentando – come sottolinea uno dei postfatori, Michael Webster – la gamma completa dei suoi artifici 'intraducibili' e dell'inesauribile inventiva verbale di uno degli avanguardisti della poesia visuale più arditi del periodo.

La sfida prontamente raccolta e vinta da Massimo Bacigalupo nel tradurre i primi quattro canti del primo libro di *Americus* di Lawrence Ferlinghetti, uscito nel 2004 per la storica New Directions di New York, è consistita invece nel riuscire a rendere leggibile per un affezionato pubblico italiano il 'racconto-collage' dell'ex-beat protagonista della San Francisco Renaissance. L'arma vincente è stata l'aggiunta di un corredo di note che segnalano gli innumerevoli (e per uno straniero spesso occulti) riferimenti culturali di cui è letteralmente fatto il

testo, nonché le abbreviazioni, i modi di dire, i giochi di parole, gli ammiccamenti del vecchio poeta istrione, dalle «cinquantasette varietà dell'esperienza» – che alludono simultaneamente alle «cinquantasette varietà» dello slogan delle minestre Heinz e alle *Varieties of Religious Experience* di William James – all'irriverente citazione dalla tempesta di Shakespeare «quelle son perle che erano le sue palle» (invece dei suoi «occhi»), operazione che forse solo un curatore dalla cultura composita e cosmopolita come Bacigalupo poteva portare a termine con successo. Sulla scorta dei tanti modelli precedenti di tentativi di scrittura del 'grande poema americano', infatti, Ferlinghetti cita o allude enciclopedicamente a quasi tutti i classici ed ex-rivoluzionari in seguito consacrati dal canone americano, ma anche ai massimi esponenti della poesia mondiale, da Dante a Coleridge, per poi iniziare, col canto IV, la sua mitica storia d'America (e l'ennesimo tentativo di riscrittura di questa storia da parte di un poeta americano). *Americus* è preceduto, nella stessa elegante collana di Interlinea, Lyra, da un'altra raccolta di poesie per lo più inedite di Ferlinghetti, *Il lume non spento*, uscita nel 2006 in occasione dell'assegnazione al poeta del Premio LericiPea, e sempre a cura di Massimo Bacigalupo.

Lo sforzo ciclopico di Ballerini, Rizzo e Vangelisti campiona tutte le generazioni di poeti investiti dall'aura di una certa arroganza intellettuale che viene dal «sentimento del contare, in quanto partecipi delle energie di un luogo dove si fanno le cose che contano», a partire dalla vera e propria Scuola di New York, la New York School di John Ashbery, Kenneth Koch, Frank O'Hara, Barbara Guest e James Schuyler, sviluppatasi negli anni Cinquanta e ispiratasi alla scuola dall'espressionismo astratto di Pollock, Kline, de Kooning, Rothko e Motherwell, per i quali la denominazione era stata *in primis* coniata. In una nutrita introduzione, che diventa sempre più efficace quanto più abbandona lo stile un po' barocco dell'apertura, Ballerini e Vangelisti ripercorrono il succedersi delle due generazioni di poeti attivi a New York prima negli anni Cinquanta e poi negli anni Sessanta e Settanta, delineandone molto bene i luoghi (lo spostamento da Manhattan all'East Village, e in particolare alla chiesa di St. Mark nella Bowery, con la sua privilegiata esperienza di una casa della poesia *ante litteram*), i gusti (il passaggio dai frammenti di discorsi tipici dei cocktail dei bar e dei caffè frequentati da artisti e scrittori ai monologhi solipsistici e/o paranoici frutto delle droghe o dell'alcool,

scritti nell'appartamento o nel loft di qualche amico), passando attraverso l'utile delineazione di sottocorrenti e movimenti creativi e critici come l'Oggettivismo, la *Language Poetry* e il *New Criticism*. L'altissimo tasso di sperimentalismo, unito a un atteggiamento spesso ludico e ironico e a una certa disinvoltura nelle intenzioni (a)referenziali e alle occasionali poetiche combinatorie o aleatorie, è un fattore di titanica complicazione del compito dei numerosi traduttori, alleviato senza dubbio, anche in questo caso, da un indispensabile e ricco apparato di note che disambiguano il testo e dispiegano i riferimenti culturali. Il volume è il terzo di una serie dedicata alla mappatura della poesia americana contemporanea per luoghi, in cui il metodo di Ballerini e Vangelisti è quello accattivante di riuscire a cogliere, per conoscenza diretta, e presentare al pubblico italiano, il *genius loci* di una città – «l'euforia di un destino che si estenua nel perpetuarsi della promessa» di Los Angeles nel primo volume, e «un'idea di *ecclesia*, di aggregazione», che contribuisce alla creazione e allo sviluppo di una società di pensiero e di scrittura, ispirata alle virtù della carità e della povertà (cioè dell'anticonsumismo) di San Francisco nel secondo.

L'agile traduzione di Nicola Gardini rende invece giustizia al tono finissimo, tra il disincanto e la meraviglia di uno sguardo surreale, di un poeta già ben noto al pubblico italiano, Charles Simic. La nuova raccolta di Adelphi traduce *My Noiseless Entourage*, uscito negli Stati Uniti nel 2005, e una selezione di poesie tolte da altri sei volumi precedenti, a partire dal 1990. L'assenza di un corredo di commento o esplicativo è la veste appropriata a un classico contemporaneo il cui dettato non presenta particolari difficoltà se non, per l'appunto, nell'elusività del tono e nell'effetto straniante di certe ambientazioni dalle atmosfere sospese che ricordano i dipinti di Edward Hopper.

La resa del tono è anche la vera difficoltà della traduzione di *An Explanation of America* di Robert Pinsky, uscito una trentina di anni fa negli Stati Uniti. Anche in questo caso come in quella di Graham (un'antologia dal titolo *L'angelo custode della piccola utopia*; curata da Antonella Francini per Sassella Editore nel 2009), Simone Lenzi e Simone Marchesi si possono definire i pionieri della divulgazione, in Italia, di un poeta dalla reputazione già molto importante e stabile nel suo paese: Pinsky ha insegnato al Wellesley College e a Berkeley ed ora è alla Boston University, ha ricevuto premi illustri ed è stato poeta laureato degli Stati Uniti dal 1997 al 2000.

Anche alla sua America occorrono numerose note esplicative (accuratamente approntate dai curatori), ma non nella misura debordante e costitutiva del testo di *Americus*. Lo sforzo dei traduttori sembra essersi giustamente concentrato sul tentativo di trovare un corrispettivo in italiano della cadenza regolare e ampia del pentametro rilassato e colloquiale di Pinsky (come spiegano puntigliosamente nella loro nota) e il tono intimo, familiare, disincantato ma equilibrato con cui si rivolge alla figlia. Se la voce che parla in *Americus* è quella di un bardo americano alla Whitman, la voce di *Un'America* è quella di un padre che si rivolge alla figlia (o all'idea che ha di lei) per consegnarle l'eredità di un senso della storia che ha maturato nell'esperienza di una vita (o all'idea che ha del paese, come precisa nel definire la questione epistemologica nel prologo). Paradossalmente, Pinsky esordisce, come Whitman, rivolgendosi al suo canto a un 'tu', ma forse più profondamente di Ferlinghetti riesce a rendere significativa la propria esperienza per l'Altro che lo sta ascoltando, e a circondarlo di un abbraccio amorevole e premuroso, con l'innocenza con cui Whitman poteva scavalcare d'un balzo la prigione invisibile dell'io.

(Paola Loreto)

LEONARD COHEN, **Il libro del desiderio**, traduzione di Livia Brambilla e Umberto Fiori, Milano, Mondadori, Piccola Biblioteca Oscar 2007, pp. 270, € 8,80.



—, **Confrontiamo allora i nostri miti**, traduzione di Giancarlo De Cataldo e Damiano Abeni, prefazione di Giancarlo De Cataldo, Roma, Minimum Fax, Sotterranei 132, 2009, pp. 151, € 12,50.



—, **Le spezie della terra**, traduzione di Giancarlo De Cataldo e Damiano Abeni, prefazione di Moni Ovadia, Roma, Minimum Fax, Sotterranei 141, 2010, pp. 207, € 13,50.

Notissimo e bravissimo cantautore canadese, nato a Montreal nel 1934, Leonard Cohen è anche un poeta cospicuo. Pubblicò la prima raccolta nel 1956 col titolo *Let Us Compare Mythologies*, ora accuratamente edita in italiano con testo a fronte da Minimum Fax, che merita un elogio per la bella qualità editoriale dei suoi maneggevoli libretti e per le scelte illuminate di autori e curatori. Forse De Cataldo esagera un po' nella prefazione dicendo che di *Urlo* di Ginsberg, uscito nello stesso anno di *Confrontiamo allora i nostri miti*, e dell'esperienza beat, oggi «si sono pressoché perse le tracce», laddove Cohen resta sulla breccia. Ma l'entusiasmo per questo poetico cantore privo di isterismi ginsbergiani ma in fondo appartenente alla stessa cultura ebraico-americana si può comprendere.

I testi di Cohen sono sempre lucidi e ispirati, anche in questa prima raccolta che è forse più letteraria delle prove successive. Eppure si alternano ballate suggestive o impressionanti (*Amanti*), immagini di vita urbana (*Cristo cittadino*, *Les Vieux*, *Satan in Westmount*), fresche espressioni di sensualità (*Certe incredibili notti*), prose poetiche, storie truci di Marinelle canadesi uccise a coltellate (*Ballate*), immagini della storia ebraica e del genocidio. Un testo (*A I.P.L.*) è dedicato a Irving Layton, figura di padre selvaggio dei poeti canadesi: «Nessuna risposta nei tuoi deliziosi / racconti zarathustriani, / di come le strade e i vicoli del paradiso / non fossero sicuri per le ragazze sacre...».

Il mondo creativo di Cohen è sempre in movimento e i significati si fissano solo brevemente: «Ho sentito di un uomo / che pronuncia le parole così splendidamente / che se solo ne preferisce il nome / le donne gli si concedono. // Se io sono muto accanto al tuo corpo / mentre il silenzio sboccia come tumori sulle nostre labbra / è perché sento che un uomo sale le scale / e si schiarisce la voce alla porta» (*Poesia*). Cohen riesce a essere insieme colto, individuale e popolare. Le sue canzoni sono in fondo cantate a voce bassa, come delle riflessioni non senza malinconia ma anche sicure della loro passione vitale.

Da un periodo trascorso sull'isola di Hydra, dove il poeta possiede una casa, nasce cinque anni dopo la raccolta *The Spice-Box of Earth* (1961), oggi presentata in Italia con una nota molto perti-

nente di Moni Ovadia: «Leonard Cohen è uno di quegli artisti e intellettuali ebrei che riesce ancora a mantenere vivo lo spaesamento e la contraddizione che hanno caratterizzato il sentire ebraico nel corso della bimillennaria diaspora; questa capacità rischiosa è sempre più rara e malvista nel mainstream dell'ebraismo, molto tentato dalla lusinga nazionalista».

Ovadia cita il testo in prosa che chiude il volume, *Passi dal diario di mio nonno*: «Non mi emozionano alla vista dei battaglioni ebrei. Ma c'è una sola scelta tra i ghetti e i battaglioni, tra le fruste e la più frusta arroganza patriottica».

Un'altra scelta forse c'è, ed è quella della ricerca di comunicazione poetico-sensuale-musicale cui Cohen (come il suo ammiratore Ovadia) dedicano il loro ingegno. *Le spezie della terra* è un libro ricchissimo, semplice e misterioso: «Morto, me ne stavo sdraiato / Sul mio letto d'amore inzuppato, / E gli angeli in fronte mi hanno baciato. // Ne ho afferrato forte / Una per la veste, e le ho fatto la corte / Per farne la mia donna nella città della morte...» (*Canzone morta*).

Dopo l'atto sessuale, scrive un commentatore, il poeta ha un momento di illuminazione trascendente. Lo stesso critico suggerisce che *Penzola, Jocko* è «un'apostrofe al fallo»: «È un coso che penzola, Jocko, / ma noi non ci vogliamo dentro troppa carne. / Fallo come nelle preghiere del Quattrocento, / amore senza orgasmo, / amore costante, / e passione senza carne. // Tirala lunga, Jocko, / come la lunga serpe dal braccio di Mosè: / come deve aver urlato / nel vedere una serpe che usciva dal suo corpo; / non c'è da stupirsi che non si sia mai sentito santo: / è questo l'urlo che vogliamo stanotte...».

Il processo metaforico è così libero e aereo che il testo si offre a più letture. Sono le urla di piacere delle ragazze che il poeta e il suo sesso pregustano sul fare della notte? Probabilmente. Jocko, dice una nota del traduttore, è nome consueto per una scimmia; ma jockstrap è un sosponsorio, e sicuramente a questo anche si allude.

Lo spirito di Cohen è fermamente radicato nella carne. «Fa' del mio corpo / uno scrigno per i vermi / e della mia anima / fragranza di chiodi di garofano [...] Conduci il tuo sacerdote / dalla tomba al vigneto, / Deponilo / dove l'aria è soave». Così l'ultimo testo del libro, augurale e quasi rituale.

Ovadia, sempre spiritoso, raccomanda anche la *Canzone del cornuto* e il catalogo ironico e amoroso dei luoghi comuni antiebraici: «Per te / sarò un ebreo del ghetto / e ballerò... e avvelenerò pozzi

/ in tutta la città». Che nell'originale suona felicemente «For you / I will be a ghetto jew...» (*Il genio*).

Secondo il nostro chiosatore, Harrell Thompson, quarant'anni fa un periodico canadese scrisse che i principali temi di Cohen erano «sesso, LSD, marijuana, poesia, coscienza espansa». Aveva la fama di enfant terrible. Col passare del tempo non è mutato il suo atteggiamento dissacrante, ma la sua poesia è sempre stata per buona parte celebrativa, gaudente, ancorché critica. Nella sua ultima raccolta, *Il libro del desiderio*, lo troviamo addirittura trasformato in monaco zen, che detta apoftegmi come: «Chiunque dice che / non sono un ebreo / non è un ebreo / Mi dispiace molto / ma questo non si discute». E si firma con una decina di nomi, da «Eliazar figlio di Nissim prete di Israele», a «Zikan l'inaffidabile, monaco zen», a Leonard Cohen, «fondatore dell'Ordine del Cuore Unificato».

Il libro del desiderio è un capolavoro pop in cui i testi poetici brevi e lunghi si alternano a disegni, soprattutto autoritratti e nudi femminili insieme sensuali e poetici, e a sigilli, fra cui appunto quello del Cuore Unificato, geniale variazione sulla Stella di David. Livia Brambilla e Umberto Fiori l'hanno felicemente tradotto in un aureo libretto Oscar, in cui manca tuttavia il testo a fronte, che avrebbe accresciuto a dismisura il numero di pagine.

In realtà il libro funziona benissimo così. Una nota del poeta ci avverte che quasi tutte le poesie sono state pubblicate (in versioni spesso diverse) nel sito www.leonardcohenfiles.com ricchissimo di materiali originali, interviste, commenti. Sicché il lettore può facilmente proseguire in rete il suo viaggio nel mondo Cohen e confrontare traduzioni e originali.

Quasi trecento pagine di versi e disegni compongono un'opera originalissima e godibile, nata in parte da un soggiorno di Leonard a metà anni '90 in un monastero zen californiano. Cohen non cessa di essere uno dei maggiori poeti erotici ma si conferma al contempo poeta religioso, che fra l'altro ebraicamente omette una vocale del nome divino. «E' così divertente / credere in D-o / Ci dovresti provare qualche volta / Provaci adesso / e scopri se / D-o vuole / o non vuole / che tu creda in Lui» (*Divertimento*).

Per fortuna possiamo anche scaricare da YouTube le sue letture-canzoni, come *A Thousand Kisses Deep* (*A mille baci di profondità*), scritto sembra in memoria di un'amica, ma non per questo meno carnale: «Questa mattina sei venuta da me / E mi hai manipolato come un pezzo di

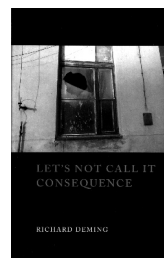
carne / Dovresti essere un uomo per sapere / com'è bello questo, com'è dolce...». È proprio vero che la semplicità è il segreto della poesia. Cohen ci fa di nuovo innamorare della parola poetica. Non è un caso che egli sia insieme un solitario e un personaggio che riempie stadi di fan.

La poesia nasce dal confronto con la molteplicità del mondo, delle persone, delle culture. Cresce stentata nei corsi di scrittura creativa e nelle riviste di poeti per poeti. Oggi molta poesia nord-americana (forse anche più di quella britannica) soffre di sterilità autoreferenziale. Ci voleva Leonard Cohen per ritrovare una voce insieme pubblica e privata. Ilare, egli persegue anche una intensità e serietà riflessiva che sa comunicare nelle sue esibizioni e letture.

Da un tale maestro è giusto attendersi il massimo della modestia: «Tra le migliaia / di coloro che sono conosciuti / o aspirano a farsi conoscere / come poeti, / forse uno o due / sono poeti autentici, / gli altri sono finti, / gente che bazzica i sacri recinti / cercando di darla a bere. / Non c'è bisogno che vi dica / che io sono uno di quelli finti / e questa è la mia storia» (*Migliaia*).

(Massimo Bacigalupo)

RICHARD DEMING, *Let's Not Call It Consequence*, Exeter, Shearsman Books 2008, pp. 64.



Richard Deming apre la sua prima raccolta poetica con una sorta di manifesto, una lirica in due parti che fin dal titolo, *A Fragment of Anything You Like*, enuncia un metodo e dichiara un programma: «Questa voce / dispersa e vivida. // Sostava / alla porta, e osservava. / 'Dimmi', chiede, 'la prima cosa che ricordi?». Il poeta devia, scarta la linea autobiografica, l'organica narrazione («I sassi lungo il fiume sono bocche vuote...») ed opta per la metamorfosi, la trasformazione, il frammento preferito di una qualsiasi cosa. «Okay, allora perché sei qui», incalza la voce (o il poeta, il suo doppio), e la risposta si formula precisa: «To stich a crescent understanding. / The unleavened impressions, / oily

smear of doubt against a white hot bulb and thus // to ache, so to speak, / is human». Ovvero: ordire comprensione in un continuo crescendo, raccogliere impressioni non elaborate, coltivare il dubbio perché è umano il desiderio di conoscenza. La 'poetica delle macerie' ereditata dal secolo scorso continua dunque a sollecitare l'immaginazione dell'artista, depositario di lacerti per un collage possibile. Ma i *diseicta membra* sono un dato di fatto su cui Deming non si sofferma; attiva invece un meccanismo che spiazza il lettore coinvolgendolo nella costruzione di significati, e lega i processi filosofici e cognitivi al quotidiano con un sorprendente sistema di metafore che contengono, appunto, il senso. Ed il discorso intreccia speculazioni a sensazioni, figure e cose comuni per staccarsi subito da terra: «Un amico mi riconsegna una pagina bianca e dice, *ho fatto un cerchio / dove hai detto quasi troppo. // Ecceci quadrupli, la musica dell'indecisione...*». Oppure: «Lei volta le spalle alla finestra aperta. // Torna sui suoi passi, l'occasione s'infrange / in pezzetti di pellicola vagante». Questa struttura, come Deming stesso ammette, ricorda la poesia di Jorie Graham, soprattutto nel continuo chiamare in causa il lettore, nelle deviazioni e digressioni, evidenziate anche graficamente, che lo sfidano e lo sollecitano a prendere parte alla costruzione di una possibile unità. Talvolta sembra invece prestare orecchio a certi incipit di Charles Wright («Tomorrow, it'll come / as it always does, forlorn / or done, you, that is, speaking»; «The moon ministers the color orange. / The moon misues us»; «All night, the blank page. / All night, the unopened book beat its black wings / against the glass...»). Del resto *Let's Not Call It Consequence* si iscrive proprio nella tradizione metaforica americana cui appartengono questi due più anziani contemporanei e riflette gli impegni culturali del suo autore. Richard Deming, che è nato nel 1970, insegna letteratura inglese alla Yale University, co-dirige una casa editrice non-profit (Phylum Press), e dedica i suoi studi critici alla poesia americana. Di recente ha pubblicato per la Stanford University Press un saggio sul rapporto fra filosofia e letteratura in autori statunitensi del XIX secolo e del modernismo americano partendo dalla poetica di Emerson, di cui è un profondo conoscitore. Non sorprenda perciò la patina emersoniana che avvolge questi testi, la «nuda e brutale macchina della mente» come assoluta protagonista, oppure espressioni come «Nessun altro mondo eccetto questo. Questo», o il verso, mutuato da Descartes, «Se solo questa mac-

china pensante pensasse pensieri soltanto...». Il contemporaneo Man Thinking di Deming dà alla filosofia il ruolo di ricucire strappi, di inserirsi fra il nulla e la conoscenza: «Svegliati a questo, il riliquario, l'enorme respiro / entro cui / il quadrato dell'ipo- / tenuta intomba la casa, in termini / che nessuno può / capire». C'è un rapporto stretto, addirittura intercambiabile, fra *I* e *You* nei testi di Deming perché poeta e lettore sono responsabili del processo creativo e tutti e due confrontano una lingua elusiva quanto la percezione dei fatti e delle cose. Ad esempio, in *Mise En Scene*, una delle poesie più belle, la costruzione delle realtà dipende da supposizioni, possibili significati che il poeta propone al suo interlocutore: «Supponiamo / è inverno, e nella neve / una figura scura – un uomo – attraversa / un ponte fra te e là. Supponiamo / che inciampi, / la sua lingua rosa si srotola come una virgola mentre chiama il tuo nome / qualunque nome mentre cade, cioè se / cade se / cade sul lato, la sciarpa distesa / su di lui come un labbro superiore, contraendosi / contro il cielo invernale». Segue l'invito a costruire un discorso intorno alla scena immaginata: «Come cominceresti a descriverlo / con parole rese vuote dal suono?...»; poi la mente che devia dalla scena, la memoria che non aiuta perché si sgrana e si smembra, la necessità d'inventare una nuova trama perché i fatti «interrogano lo spazio di un momento». Si continua a inciampare e cadere (come la figura sul ponte) nel terrore della parziale conoscenza.

Deming ha studiato con Robert Creeley, Charles Bernstein e Susan Howe assorbendo sia l'esperienza del Black Mount College che quella della Language Poetry. La lezione di questi autori è rintracciabile ad esempio nella trasmutazione dei contesti linguistici e nell'enfasi sul linguaggio come portatore di significato. Il risultato è un primo libro di grandissimo spessore, immaginativo e gratificante che coinvolge e chiede attenzione. I *diseicta membra* della lingua e del pensiero non sono un atto finale ma un inizio, le suggestioni ovidiane (Orfeo, Penteo, la metamorfosi) si coniugano con un progetto lirico attuale, esposto nella poesia manifesto che apre il libro e ribadito nei versi che lo chiudono: «yes è una pagina aperta / per sopravvivere alle preoccupazioni. // Portami a casa / attraverso tutto questo disordine. // Per non dire di più / Di meno / Un inesprimibile evento». La Poetry Society of America ha riconosciuto il suo valore assegnandogli il Norma Farber First Book Award nel 2009. (Antonella Francini)

PETER WATERHOUSE, **Fiori. Manuale di poesia per chi va a piedi**, a cura di Camilla Miglio, Roma, Donzelli 2009, pp. 227, € 14,00.

Quando i giapponesi contano con le mani lo fanno con un gesto diverso da quello che usano gli occidentali e hanno due metodi. Se devono contare per se stessi partono dal palmo della mano aperta e chiudono prima il pollice, poi a seguire indice, medio, anulare e mignolo per contare da 1 a 5, mentre da 6 a 10 si compie il gesto inverso con la stessa mano. Il secondo metodo si usa per indicare un numero agli altri: si alza il palmo della mano e a uno a uno seguono l'indice, medio, anulare, mignolo e pollice; questo contare con le mani ha un che del fiorire e dello sfiorire. Partire da questo particolare gesto giapponese per introdurre la raccolta antologica *Fiori* del poeta austriaco Peter Waterhouse, a cura di Camilla Miglio, non è improprio, considerato il fatto che il testo *Fiori/Blumen* che apre la silloge italiana è uscito nel 1994 in un'edizione in tedesco e giapponese. Inoltre, è un fiorire di haiku a comporre i cicli *Traduzione dallo Jauntal* e *Appunti dal mare delle soluzioni*, in cui la parola fa (ri)fiorire un paesaggio desolato. «Non è la luce del mondo che ho intravisto, ma è la palma del mondo» scrive Waterhouse nel testo *Polarizzazione*. L'immagine del palmo della mano, da cui siamo appunto partiti, rappresenta anche il senso del tatto, e questa scrittura ha in effetti le caratteristiche di un pensiero tattile che attraversa gli spazi: «il pensiero / nelle grandi città è questione di tatto» come si legge in *Non arrivare*, tratto da *passim*, la seconda raccolta del poeta, del 1986, con cui si è affermato come una delle voci più importanti della poesia contemporanea in lingua tedesca. Il pensiero tattile di Waterhouse si rivela nella sua capacità di trasporre paesaggi. La fisicità del contatto con i territori narrati viene suggerita anche dal sottotitolo *Manuale di poesia per chi va a piedi*, pensato appositamente per questa edizione italiana. Possiamo mettere nel palmo della nostra mano i versi di *Non arrivare* e utilizzarli come mappa che ci guida in un territorio in cui fiori e rifiuti, natura e macerie sono sottoposti a un processo di trasmutazione continua. Il novello viandante che si avvia in questi territori deve resettare le informazioni dei propri sensi, e ogni volta di nuovo, come dopo la morte del padre evocata all'inizio di *DNA?*, una delle poesie inedite che arricchiscono questa raccolta: «È morto papà / e lascia indietro case e alberi e ride / io comincio. / Comincio da case e alberi / e dita / dita che

sono bosco e capelli / sottili e sangue». Ecco dunque che la mano del poeta conduce il lettore attraverso un territorio ferito, riuscendo con dolcezza a evocare anche gli eventi più amari della nostra storia. In questi versi riaffiorano, infatti, l'uccisione di Pier Paolo Pasolini (*Perduto senza scampo*), le bombe su Zagabria (*Appunti dal mare delle soluzioni*) e i luoghi rubati alla natura e all'uomo stesso come Marghera (*Trovata la verità inversa*). La terra ferita sfiorisce, violentata dalle incaute azioni umane e tra i fili d'erba compaiono trame di tessuti innaturali, «e il tutto possiamo contarlo» (*Passeggiata come arte celeste*). (Rac)contare, qui, significa accogliere nella parola il *genius loci*, una parola che invita a sognare da svegli, a non smettere di guardare la terra anche con gli occhi di Prospero (*Prospero's Land*). A questo compito è chiamata in primo luogo la traduzione, che agisce quale strumento di interpretazione e trasformazione degli spazi vissuti. Tale processo viene esplicitato nel volume attraverso le tre diverse riscritture di *The worse wars can be ended earlier* ambientata nella versione del poeta a Londra (e scritta in lingua inglese), e poi *riscritta* nelle sue traduzioni a Roma, a Palermo e a Napoli. È l'autore stesso a invitare i traduttori a riscrivere il suo testo (pubblicato in anteprima su questa rivista) ricollocandolo in luoghi diversi, in cui la prima poesia diventa codice tras-mutante pronto a cambiare le proprie topografie (ad esempio, il «Tower of London» diventa rispettivamente la «Torre delle Milizie», la «guglia del Duomo» e la «torre saracena»); così facendo cambiano anche le ferite nel territorio a cui dar voce, gli umori e gli odori della città che di volta in volta il testo incontra. Un tradurre che diventa così pratica sociale degli spazi, un poetare che va oltre le sue topografie e che scopre la sua forza nella possibilità di rifiorire in nuovi luoghi attraverso una traduzione che «manchi il bersaglio volutamente», come Waterhouse scrive in *Guerra e mondo* (2006), perché a volte proprio mancando il bersaglio si centra il bersaglio. Una poesia che prende forma in altri luoghi, attraverso altre voci scopre la forza della parola in grado di costruire spazi attraverso assonanze, trasformare i luoghi attraverso passaggi di senso, invitando ad intraprendere un cammino alla ricerca dei propri fiori, della propria versione del luogo: scrittura come cartografia in divenire. E probabilmente ha ragione Waterhouse ad ammettere che «Forse possiamo solo parlare e scrivere la nostra terra. Forse la geografia è poesia». In un tempo in cui la nostra tecnologia rende sempre

più precisa la cartografia del territorio, non stupisce che non si conoscano nemmeno i nomi dei monti che ci circondano e delle piante che fioriscono sotto i nostri occhi; allora, una poesia che restituisce all'uomo il desiderio di conoscere il luogo che lo circonda è più vicina alla geografia di quanto non lo sia una ricerca ossessiva della rappresentazione precisa dei luoghi. La poesia diventa spazio-rifugio di una terra ferita perché «nessuno può trasformarla, analizzarla, misurarla, perforarla», ma anche spazio in cui revocare noi stessi (*Non arrivare*) e così facendo ricominciare a guardare la terra come la si guarda in Giappone durante la festa della fioritura dei ciliegi. Questa poesia dà voce ai luoghi e fa luce su spazi anche laddove essi siano stati violati, per scoprirne la bellezza. Questa raccolta è un manuale per re-imparare a camminare nel mondo senza aver paura di sentirne gli odori perché solo così è possibile cogliere anche il profumo dei fiori.

(Daniela Allocca)

RAFFAELLA CASTAGNOLA, *Le cosmologie del poeta. La sovversione delle forme in Gilberto Isella*, Lugano, Biblioteca Cantonale-Lusone, ELR Edizioni Le Ricerche 2008.



Il volume di Raffaella Castagnola nasce dall'esigenza di indagare una figura poetica che sfugge a classificazioni certe, verso cui pure indirizzerebbe la 'geografia' di Isella, nato a Lugano, dove le voci della Svizzera italiana (da Orelli a Pusterla) confluiscono nella grande vena della cosiddetta linea lombarda. Ma se vi è affinità con quei riferimenti illustri, sarà di radice più che di frutto, dal momento che anche Isella si rifà autonomamente ai medesimi modelli cui ha guardato ad esempio, da altra generazione, un Sereni: «Si individua insomma in Isella un progetto di forte unità tematica ed ideologica, che forse ha il suo riferimento maggiore nella 'poesia pensante' di Leopardi, mediata da Montale, anche se con cosciente distacco critico, con rami che porterebbero alla grande tradizione europea, da Hölderlin a Rilke» (p. X). Del

resto, Isella ha esordito a quarantasei anni, con un libro (*Le vigilie incustodite*, 1989) che è un punto di partenza e insieme l'approdo di una riflessione anche formale già matura e senz'altro diversa dall'atteggiamento di giovanile ossequio che caratterizza i debutti più acerbi: non a caso, come nota Castagnola nel capitolo *Declinazioni del cosmo*, già in quel libro il «lavoro di scelta e rimontaggio si indirizza verso la costruzione di un insieme poetico unitario non solo dal punto di vista tematico». «Ci troviamo» prosegue l'autrice «di fronte non ad una raccolta di liriche sparse, ma ad un insieme di testi che si avvicinano nelle diverse sezioni secondo un coerente discorso narrativo» (p. 17). Allo stile è dedicato il capitolo *Arcimboldo divino*, nel quale vengono messe in luce le coordinate ludico-umoristiche della scrittura iselliana, memore sia dei modelli letterari novecenteschi (da Palazzeschi a Calvino, con il quale il poeta ticinese condivide un acceso interesse per la tematica scientifica e i suoi incroci con la letteratura), sia delle prospettive surrealistiche disegnate nelle altre arti da maestri come Buñuel. La categoria cui ascrivere il gioco poetico di Isella è forse quella per la quale Cortellessa ha recuperato l'attributo di 'alessandrino'; non si tratta però di divertimento fine a se stesso, ma di una «riflessione sulle aporie del linguaggio» che si materializza nell'uso di metafore del corpo (la bocca, i denti) a esprimere la sofferenza del dire.

La parte centrale del volume è occupata dalla rassegna dell'opera omnia del poeta, ripercorsa raccolta per raccolta: dalle già citate *Vigilie* dell'89, introdotte da una risentita nota di Guido Ceronetti sulla morte della poesia, a *Discordo* (1993), marcata da un titolo polisemico: da un lato, allusione alla forma metrica medievale, cui rimanda il ritmo sussultorio dei versi iselliani; dall'altro, gioco di parole, con il richiamo a uno dei motivi cruciali del poeta ticinese, cioè «il disaccordo dell'uomo con la natura, la discordia cosmica». Da *Apoteca* (1996), che sviluppa alcuni temi delle *Vigilie* (l'esilio, l'animalità), conferendo però alla compagine testuale maggiore compattezza; a *Baltica* (1999), uscita per le preziose edizioni dell'Ulivo di Balerna, resoconto letterario di un'esperienza di viaggio nel Nord, condivisa da Isella con il fotografo Dario Ghisletta i cui scatti corredano il volume. Da *Krebs* (2000), dove il poeta riflette «sulla propria storia, senza aderire, mai, all'autobiografia»; a *Nominare il caos* (2001), che già nel titolo mette in luce il vitale paradosso che percorre l'idea stessa della scrittura poe-

tica, quale formalizzazione di un'altrimenti ingovernabile magma interiore. Da *In bocca al vento* (2005), in cui Isella esprime il contenuto ludico cui si è già fatto cenno; fino alle raccolte più recenti: *Fondamento dell'arco in cielo* (2005), *Autoantologia* (2006), *Corridoio polare* (2006), *Taglio di mondo* (2007).

Completano il volume una *Conversazione con Gilberto Isella* in cui il poeta chiarisce tra l'altro le origini della sua poetica e i modelli – voci di una sorta di 'memoria remota' o 'culturale' – che più hanno contato nel lungo apprendistato, l'incidenza della dimensione privata nella scrittura, l'articolazione narrativa ravvisabile in diverse sue raccolte; e un'«azione poetica» (un percorso nell'opera di Isella, eseguito intrecciando voci e musica, diviso in quadri accompagnati scenograficamente da un colore simbolico) intitolata *Ibridazioni*, di cui il lettore delle *Cosmologie del poeta* può avere un'idea grazie al CD allegato.

(Niccolò Scaffai)

ANNA DOLFI, Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti, Firenze, Le Lettere 2009, 224 pagine, € 25,00.

«Un classico», scriveva Italo Calvino, «è un'opera che provoca incessantemente un pulviscolo di discorsi critici su di sé, ma continuamente se li scrolla di dosso». Un criterio che si attaglia perfettamente all'opera di Giacomo Leopardi, della cui capacità di restare sempre al centro del 'pulviscolo' critico, senza tuttavia mai far-sene sommergere, fornisce una sicura testimonianza l'esistenza stessa della categoria critica di 'leopardismo', la quale tuttavia per essere pienamente compresa (ed eventualmente accettata) chiede di essere interpretata alla maniera borgesiana, sottoscrivendo cioè l'ipotesi che un grande autore sia in grado di influenzare non solo l'opera dei suoi continuatori, ma anche di quanti lo hanno preceduto. Basti pensare, nel caso di Leopardi, alla lettura ungarettiana di un Tasso, ma persino di un Virgilio, 'leopardizzati'. Oltre che 'classico', Leopardi è però anche un autore 'moderno', anzi il punto di frattura della modernità: «il più moderno dei nostri classici», stando alla definizione che ne dava Sergio Solmi. La categoria del 'leopardismo' di cui parla Anna Dolfi nel suo ultimo volume, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, è allora esattamente questo: la memoria di Leopardi in quanto crocevia delle varie declinazioni della sua modernità, il punto in cui il classico, il *monumentum*, si fa *momentum*, impulso, scossa che si propaga

dalla mente alla pagina degli scrittori del Ventesimo secolo. Ed è a questo punto che i sentieri si biforcano, anzi si moltiplicano a dismisura, a seconda di come la discendenza più o meno legittima del recanatese reagisce alla sua presenza, di volta in volta invocata o subita, contesa o partecipata, comunque ineliminabile. Il Leopardi, ad esempio, di Calvino, è un poeta della leggerezza e dell'esattezza, anello di una catena letterario-filosofica che da Luciano conduce, poniamo, a Diderot, e che conseguentemente apre su una modernità che della *factio* (intesa in senso leopardiano, come 'atto del plasmare') fa esperienza riflessiva, analitica, totalmente desublimata. È insomma l'immagine di un Leopardi non solo razionale ma 'utile', per dirla con il titolo di uno straordinario testo di Savinio, perché fondando il *pathos* sull'*ethos* riesce a colmare un secolare vuoto della cultura italiana: «Leopardi è la sostituzione viva, di tutto ciò che nella mente italiana apparentemente manca. Ironia profonda, gioco intellettuale, romanticismo, 'canto dell'anima': Leopardi è il prezioso corollario, il necessario completamento delle lettere italiane». Non è questo tuttavia, almeno in termini quantitativi, il modello di lettura che sembra aver goduto di maggior fortuna tra i poeti del canone novecentesco. Per quanto concerne in particolare alcune delle personalità di primo piano appartenenti alla prima e alla terza generazione poetica del secolo, a prevalere sembra essere l'immagine di un Leopardi *in maggiore*: non una sorta di salutare anomalia nel corpo malato della Nazione, come voleva Savinio, ma un architrave che poggia sulla parte 'nobile' dell'edificio poetico nazionale ed europeo. È il caso soprattutto di Ungaretti, che nel 'naufrazio esistenziale' di Leopardi vede la sintesi più alta di un *sentimento* lirico che, costruendo l'*ethos* sul *pathos* (secondo l'endiadi di grandezza e infelicità), fa della *factio* un'esperienza vibrante e ineffabile, anelante verso una miticità romantica dell'innocenza volentieri declinata nelle forme del trascendentale. Si tratta, come Anna Dolfi attentamente sottolinea, di un Leopardi totalmente 'soggettivo': un nomade condannato al riscatto e alla dannazione della lontananza, nel caso di Ungaretti; un poeta dell'*enérgeia*, dominato dalla 'fatalità lirica' di un canto che prorompe oscuramente e irresistibilmente, in quello di un autore della terza generazione particolarmente legato a Leopardi come Piero Bigongiari. Diverso, ma solo apparentemente meno 'soggettivizzato', risulta anche il Leopardi che si incontra guardando alla seconda e alla quarta generazione poetica del Nove-

cento italiano: i nomi che Anna Dolfi interroga in questo caso sono quelli di Solmi e Montale (seconda) e di Andrea Zanzotto (quarta). Si tratta in questo caso di un Leopardi *in minore*, colto nella «stretta esistenziale della poesia», ora frateramente esibito (è il caso di Solmi), ora quasi occultato o, come nota Anna Dolfi, *mis en abyme* (Montale). Un Leopardi, questo, il cui lucido e disperato canto, carico di interrogativi, rappresenta soprattutto la manifestazione di una dolorosa coscienza di esistere, dove poesia e ragione convivono in un precario eppur miracolosamente riuscito equilibrio.

Resta, al di là delle differenze interpretative e generazionali, la questione di cosa sia e di come vada studiato il fenomeno del leopardismo. Giustamente Anna Dolfi solleva in più punti del volume alcuni urgenti e centrali problemi di metodo, rilevando come il critico che intenda avventurarsi nel terreno scivoloso degli *ismi* novecenteschi non possa più accontentarsi di fare ricorso a strategie di indagine tradizionali – per quanto un sorvegliato rigore filologico, semantico, lessicale resti indispensabile – ma debba costantemente sforzarsi di acuminare i propri strumenti analitici. Ne consegue la necessità di allargare e rafforzare la ricerca intertestuale, integrando il gioco incrociato delle occorrenze con una serie di 'spie' testuali ed extratestuali quanto più possibile vaste e diversificate (le metafore dominanti, i miti personali, il rapporto tra biografia, 'cultura' in senso lato, pensiero e immaginario). Una lezione metodologica di cui Anna Dolfi fornisce un'esemplificazione particolarmente felice nelle intense pagine dedicate al *Sogno del prigioniero montaliano*, lirica cui sono sottesi perlomeno quattro testi leopardiani, in un gioco di evocazioni incrociate che investono molteplici livelli del testo. Indagato in quest'ottica, il *Sogno* dimostra, come pochi altri testi, quanto la memoria di Leopardi, ovvero il leopardismo, in quanto presenza imprescindibile, radiazione di fondo uniformemente diffusa, rappresenti un'inesauribile fonte di senso nel pulviscolare formicolio della contemporaneità poetica. (Riccardo Donati)

ANNA DOLFI, Percorsi di macritica, Firenze, Firenze University Press 2007, pp. 170, € 25,00.

La *macritica* non è una nuova tendenza ermeneutica importata da qualche improbabile dipartimento di estetica e teoria letteraria americano, ma l'espressione scherzosa con cui amici e studiosi si riferivano alle lezioni di Oreste Macrì.

Comparatista appassionato, grande conoscitore di letteratura italiana, francese e spagnola, teorico dell'ermetismo e traduttore tra gli altri di Antonio Machado e Paul Valéry, questo studioso – che va annoverato tra i pochi intellettuali italiani ad aver avuto contatti e aspirazioni autenticamente europei – ha lasciato un *corpus* di testi pressoché sterminato. Raccolte all'Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, queste carte sono state recentemente schedate dal gruppo di lavoro GRBM guidato da Anna Dolfi, che ora, in questo *Percorsi di marcia critica*, riesamina l'eclettico itinerario intellettuale di Macri, testimoniando il suo impegno nel rinnovare le forme ed i metodi della critica letteraria italiana.

Il nome di Macri è legato in particolare alla 'teoria delle generazioni'. Sviluppato a partire da analoghe riflessioni di José Ortega y Gasset e dalla assidua frequentazione con i poeti del Novecento spagnolo – in particolare Jorge Guillén – questo metodo critico proponeva un'idea della letteratura come pratica intersoggettiva, che aggrega gli scrittori intorno ai propri coetanei in un confronto/scontro di poetiche tra loro complementari. Si tratta, com'è facile capire, di una prassi critica che mina nel profondo il modo di intendere la storia della letteratura più comune nella prima metà del secolo scorso e anticipa molte nozioni proprie di teorie più recenti: un guanto di sfida alla tendenza idealistica di matrice crociana, allora dominante, che tuttavia permetteva di capire le dinamiche della poesia novecentesca in maniera più convincente di quanto non potessero fare le categorie di 'poesia' e 'non poesia'.

Il sogno di Macri sarebbe stato quello di riuscire a inquadrare dal punto di vista storico la letteratura a lui contemporanea, fissandola obiettivamente nel suo divenire. Pretesa difficilissima, se non demonica, ma nello stesso tempo irresistibilmente seducente, che nell'ambito dell'italianistica ha portato Macri a mettere in luce una vasta rete di rapporti intra- ed inter- generazionali. Osservatore attento dell'avventura dell'ermetismo – la 'terza generazione' della poesia italiana del Novecento – Macri ha cercato in libri come *Esemplari del discorso poetico contemporaneo* (1941), *Caratteri e figure della poesia italiana* (1956) e *Realtà del simbolo* (1968), di costruire una critica che, al di là di criteri puramente formali, identificasse la poesia «con l'intenzione del suo significato». Il discrimine tra valore e disvalore stava infatti per lui nella presenza di un discorso esistenziale sull'ora e sulla coscienza simile al 'sentimento del tempo' intorno a cui scriveva

l'amato Giuseppe Ungaretti.

Una passione così forte per la letteratura nel suo farsi non poteva che condurre Macri verso lo spazio privato di una scrittura creativa propria. A questo proposito, Dolfi sottolinea come le diverse raccolte de *Le prose del malumore* (1995; 1997; 2000) rappresentino il complemento naturale dei saggi più militanti. Si tratta infatti di riflessioni ironiche e amare, che raffigurano la società italiana in cui Macri ha vissuto i suoi ultimi anni, mettendo in moto un percorso di rovesciamento, in base al quale, sul modello del Leopardi dello *Zibaldone*, «terribile e awful è la potenza del riso». Si prenda in particolare il brano che paragona le false promesse dei rivenduglioli di strada all'arte illusionistica dei politici. Chi vince le elezioni sventolando la promessa di «un milione di posti di lavoro» si comporta forse diversamente dai venditori che, per attirare più avventori, vantano i pregi inesistenti dei loro prodotti, come i boccali che si possono afferrare anche con la sinistra o le penne con cui scrivere quello che si vuole? Sia l'uno che gli altri hanno capito che di uno slogan non conta la credibilità, ma la spudoratezza. «La fantasia fu colpita dalla bomba di un milione!», commenta Macri: «come a noi quando eravamo bambini il milione del signor Bonaventura che conclude l'avventura».

(Luigi Marfè)

ANNA DOLFI (a cura di), **I 'Notturni' di Antonio Tabucchi**. Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008, Roma, Bulzoni 2008, pp. 448, € 30,00.

«In verità noi guardiani di notte e poeti, assai poco ci occupiamo dell'umano affare diurno» – si legge nella terza delle *Nachtwachen des Bonaventura* (1804) – «ognun sa che con la luce gli uomini si fanno altamente quotidiani, mentre solo quando sognano valgono qualcosa». Gli atti del recente seminario di studi ideato e curato da Anna Dolfi – con gli interventi, tra gli altri, di Luigi Surdich, Paolo Orvieto e Nives Trentini – ci dimostrano oggi come nessuno, nel panorama della letteratura italiana contemporanea, abbia saputo meglio di Antonio Tabucchi far propria la massima di questo trasognato romanzo del romanticismo tedesco. Notturmo non sono infatti soltanto le scene del suo omonimo libro di viaggio sull'India (1994), ma le forme stesse dell'immaginario entro cui si muovono i sottili fili della sua scrittura.

La notte è, con l'incertezza delle sue ombre, la dimensione prediletta da Tabucchi per modellare quella poetica degli

indistinti confini tra la realtà e l'immaginazione intorno a cui ruota una parte consistente dei suoi racconti, fin dalle prime prove de *Il gioco del rovescio* (1981). Riflettendo sull'equivoco linguistico che associa il termine francese per indicare i sogni (*rêves*) a quello spagnolo che sta per rovesciamento (*revés*), uno dei personaggi di questo libro scopre infatti come ciò che si è soliti considerare il mondo reale ha inevitabilmente una natura ambigua, provvisoria, addirittura improbabile. Chi può garantire l'effettiva realtà delle sensazioni che si avvertono di notte? E, al contrario, chi può dimostrare senza margini di dubbio la loro falsità? D'accordo con Vladimir Jankélévitch e Clément Rosset, i filosofi che da sempre ha più cari, Tabucchi è convinto che le immagini dei sogni, così come quelle della letteratura, vivano piuttosto in una zona franca, simile a quello spazio del racconto che Julia Kristeva chiamava *vréel*, in cui la distanza tra il vero e il falso si attenua, rovesciando senza sosta l'uno nell'altro, fino a confonderli una volta per tutte.

La notte porta sogni, ma i sogni spesso si trasformano in incubi. Nei libri di Tabucchi, il fantastico non è mai infatti un modo di evadere dalle responsabilità della vita di tutti i giorni, ma piuttosto il punto di partenza di un percorso conoscitivo al termine del quale comprendere meglio le sue contraddizioni. Da *Sostiene Pereira* (1994) e *Tristano muore* (2004) fino al recente *Il tempo invecchia in fretta* (2009), nella notte, e negli incubi che porta con sé, si condensa lo spazio extra-temporale di un discorso allucinato, ma nello stesso tempo lucidissimo, sul senso della storia e sulle sue ingiustizie. Sognare, così come scrivere, significa per Tabucchi scartare dai binari della logica consequenziale delle cause e degli effetti per riflettere profeticamente sul mondo che si è temporaneamente abbandonato. È quello che capita ad esempio allo sfortunato Federico García Lorca di *Sogni di sogni* (1992), che la notte prima di essere svegliato dai colpi alla porta dei fucili degli sgherri di Franco, avrebbe presentato la sorte infelice che l'avrebbe atteso l'indomani.

In questa prospettiva, l'illusione che ogni atto di scrittura mette in scena custodisce per Tabucchi un inatteso significato di impegno. Si tratta infatti, come suggerisce l'etimologia, di un'entrata in gioco (*in-lusionem*), che permette di capire la realtà di quel tempo intimo della memoria che non è né passato, né presente, né futuro, ma più semplicemente l'essere stato. La scrittura notturna è sempre prima di tutto un esercizio di in-

quietudine (*desassossego*), l'arte di cui era maestro Bernardo Soares, l'eteronimo più malinconico di Fernando Pessoa: vale a dire un meccanismo meta-testuale, che, attraverso l'ambiguo gioco dei contrari, apre agli abissi ontologici ed esistenziali della domanda sul perché dell'essere piuttosto che il nulla. È questo del resto il potere dell'immaginazione che il protagonista di *Requiem. Uma alucinação* (1991) – romanzo che Tabucchi ha deciso di scrivere non in italiano, ma in portoghese – scopre in una Lisbona addormentata, mentre chiacchiera sotto la luna, seduto a cavalcioni su un muretto, con un anonimo e vagabondo venditore di racconti: «La notte è calda, la notte è lunga, la notte è magnifica per ascoltare storie».

(Luigi Marfè)

ELISA DONZELLI, Come lenta cometa. Traduzione e amicizia poetica nel carteggio tra Sereni e Char, Torino, Nino Aragno Editore 2009, pp. 170, € 10,00.

«Con non altri che te / è il colloquio»: con questi versi si apriva, nel 1965, il libro più importante di Vittorio Sereni (e uno dei maggiori del secondo Novecento): *Gli strumenti umani*. Per Sereni, il colloquio non definisce solo una particolare attitudine enunciativa, quella – ben nota – al dialogo in versi con anonimi o individuati interlocutori (Fortini, ad esempio); qualifica anche una disposizione umana e intellettuale insieme, un bisogno tanto più necessario quanto più discretamente espresso, nelle poesie come nelle pagine dei carteggi. Ed è appunto dall'attenta analisi di un carteggio che Elisa Donzelli, giovane studiosa di poesia italiana del secondo Novecento, ha ricavato la sua pregevole monografia, dedicata ai rapporti tra Sereni e René Char.

La frase del titolo allude al passo di una lettera che Char inviò a Sereni nel maggio del '75: «car les lettres traînent traînent comme de lentes comètes». Un'immagine che ben illustra un rapporto epistolare più che ventennale (1960-1982), durante il quale i due poeti si scambiarono oltre centosessanta lettere, cartoline o telegrammi, in gran parte conservati nell'Archivio Sereni presso la Biblioteca comunale di Luino.

Il movente che alimentò la lunga consuetudine fu la traduzione sereniana dei *Feuillets d'Hypnos*, parte di una più ampia impresa concepita nel 1958 da Giorgio Bassani e che coinvolse anche Caproni. Le lettere che Sereni e Char si scambiano a partire dalla fine del 1960 hanno spesso come oggetto specifiche questioni lessicali.

Ma è già significativo, per chi conosca le esperienze opposte dei due autori – poeta della Resistenza francese l'uno, 'partigiano mancato' l'altro –, leggere passi come questi e provare a immaginare i sentimenti di un Sereni che in quegli anni lavorava su temi e problemi legati allo stesso contesto: «Je comprends très bien que vous ayez corrigé 'si è unito alla Resistenza'. On pourrait dire aussi 'Ha abbracciato la Resistenza', mais je dois vous dire qu'en Italie on disait couramment: 'entrare nella Resistenza'». Sereni riceve da Char, di pochi anni più anziano e già, in Francia e altrove in Europa, celeberrimo poeta, preziose indicazioni sull'arte del tradurre, nella quale del resto l'autore degli *Strumenti umani* si dimostra già magistralmente competente. «En vérité» scrive ad esempio Char nel gennaio del '61 «clarté et ténèbres sont à part égale et doivent le rester».

Un'incomprensione rischia, nei primi mesi del '62, di compromettere la sintonia. Da un incontro a Parigi con Char, Sereni aveva ricavato pagine di diario da far confluire eventualmente negli *Immediati dintorni*; le sottopone perciò a Char, che scrive inaspettatamente a Sereni una lettera risentita: non approvava che il contenuto delle confidenze fatte all'amico traduttore potessero diventare di pubblico dominio. Sereni, a quel punto, è costretto a rispondere con fermezza, rivestendosi dell'autorità intellettuale di cui si era forse a tratti spogliato nei colloqui con Char e scrivendo per una volta in italiano (invece che in francese, la lingua del carteggio): «Caro amico / sono costretto a scrivere questa lettera in lingua italiana: dovendo dire alcune ragioni, non posso mettermi in condizione d'inferiorità dicendole in una lingua che non è la mia».

Ma l'amicizia tra i due poeti 'tiene' e anzi si dimostrerà più salda cinque anni dopo, in occasione di un secondo viaggio di Sereni a Parigi. Il motivo della nuova visita, in cui Sereni è accompagnato dalla moglie, è il lavoro intorno all'edizione dei *Fogli d'Ipnos* come volume autonomo nella 'bianca' di Einaudi. Nella Prefazione a quel libro, Sereni – prendendo in prestito l'espressione da Caproni – parlerà di «imitazione italiana» dei versi di Char. A partire da questa formula e da questo concetto, Elisa Donzelli riflette sul valore che ha avuto la traduzione dei *Feuillets* chariani per Sereni, sia in relazione ad altre sue versioni (come quella da W. C. Williams), sia in rapporto con temi e tratti stilistici della sua poesia.

L'imitazione non interesserà solo i singoli elementi lessicali, ma arriverà a coinvolgere anche la stessa restituzione dei contesti rappresentati. Anche il pae-

saggio, per esempio, diviene oggetto di un'imitazione, di una sorta di reinvenzione verbale, più che di una semplice traduzione; in particolare, il paesaggio del Vaucluse, su cui Sereni indugia lavorando a *Ritorno Sopramonte*, la versione italiana dei versi chariani di *Retour Amont*. Questa nuova impresa fa sì che i due poeti tornino a incontrarsi, stavolta in Provenza, all'inizio degli anni Settanta. Il lavoro sul testo di Char mette alla prova le risorse espressive di Sereni, che applicherà alle traduzioni alcuni principi e meccanismi stilistici già collaudati nella propria poesia, come la ben nota dinamica di iterazione e specularità individuata da Mengaldo negli *Strumenti umani*.

Se, negli anni successivi all'uscita di *Ritorno Sopramonte*, la consuetudine tra Char e Sereni si affievolisce («Souvent je me demande» scrive Sereni all'amico nel maggio del '77 «si quelque chose, par ma faute, est changé entre nous»), resistono fino in fondo i frutti stilistici della 'lunga fedeltà' ai testi. Così, nell'ultima parte del suo libro, Elisa Donzelli segue le tracce chariane in *Stella variabile* e *Il sabato tedesco*: altrettanti segnali nascosti ma, per dirla con le parole di *La spiaggia*, pronti «a farsi movimento e luce».

(Niccolò Scaffai)

LUCIA FIORELLA, Figure del Male nella narrativa di J.M. Coetzee, Pisa, ETS 2006, pp. 250, € 15,00.

La questione della rappresentabilità del Male all'interno di un'opera letteraria solleva il problema di una duplice impossibilità, sia nell'accezione di capacità sia in quella di legittimità. Si tratta di un problema che pone di fronte a un dilemma: da un lato del Male non si può parlare, per non contribuire a diffonderlo o rischiare di esserne contaminati; dall'altro non lo si può ignorare, soprattutto nel caso di J. M. Coetzee, un romanziere sudafricano bianco di origine afrikaner che non può prescindere da un'involontaria posizione di complicità nei confronti di chi ha compiuto atrocità, ingiustizie e atti di razzismo. Si tratta di una questione scottante, quindi, che Lucia Fiorella cerca di esaminare da diversi punti di vista: lo scopo della sua monografia su Coetzee è infatti quello di compilare un repertorio di 'figure del Male' individuabili nei romanzi dell'autore, in una sorta di fenomenologia che dal male fisico (la malattia in *Age of Iron*, la tortura in *Waiting for the Barbarians*) passa, di capitolo in capitolo, per vari tipi di male morale (la persecuzione in *Life and Times of Michael K*, la reificazione in *Dusklands*, l'alienazione in *In*

the Heart of the Country) e arriva a un male teologico e metafisico (in *The Master of Petersburg* e *Elizabeth Costello*). La scelta di individuare una precisa figura esemplare per ciascun romanzo ha il merito di rendere l'argomentazione a sostegno della tesi dell'autrice più efficace e stringente, anche se paga l'inevitabile pegno della riduzione a un'unica angoscia e dell'esclusione di due opere imprescindibili come *Foe* e *Disgrace*. Il saggio di Fiorella traccia una sorta di percorso che non può non concludersi con l'opera in cui Coetzee si confronta nel modo più esplicito con la questione dell'indicibilità del Male, ovvero *Elizabeth Costello* (2003), e in particolare con la *Lesson 6*, intitolata proprio «The Problem of Evil», in cui la scrittrice protagonista è invitata a tenere una conferenza su questo argomento. Leggiamo che Elizabeth ha articolato il suo intervento influenzata dalle forti emozioni di orrore e repulsione che le ha suscitato un romanzo crudo ed esplicito che racconta della fallita congiura ai danni di Hitler, e in particolare i capitoli riguardanti le torture e la spietata uccisione dei colpevoli. Ma quando il convegno ha inizio, la scrittrice scopre che nel pubblico è presente anche l'autore del romanzo oggetto del suo discorso: nonostante l'imbarazzo, però, sostiene la sua tesi, ovvero che ci siano cose che non è bene né leggere né scrivere e che non si possa, in quanto scrittori, evocare impunemente scene che danno eco al Male già presente nella realtà anche sulla pagina. Le prevedibili obiezioni sollevate dal pubblico consistono nel chiederle se non si possa, invece, ricavare una maggiore forza e decisione a respingere l'orrore imparando a riconoscerlo, argomento in fondo condiviso anche dalla scrittrice, che non sa come rispondere. Il problema della rappresentabilità del male non ha una soluzione univoca: da un punto di vista razionale, se accettiamo il fatto che un lato oscuro faccia parte della natura umana, allora deve essere concesso all'autore o all'autrice di farsene talvolta portavoce, anche se in questo modo (così?) si rischia di porsi in qualche modo al suo servizio contribuendo a diffonderlo. Coetzee evidenzia questa *impasse* attraverso l'innaturale silenzio dell'autore del romanzo preso a esempio dalla scrittrice protagonista, che non proferisce parola né quando Elizabeth gli parla prima della conferenza, né dopo il discorso pubblico, e che simboleggia proprio l'impossibilità di trovare una soluzione al problema della rappresentabilità del Male.

In conclusione, la questione fondamentale riguarda proprio la (in)dicibilità

del Male: può il testo letterario, capace di dar voce alla singolarità e in grado di esercitare un potere performativo, trattare il Male come un *oggetto* della sua parola, riuscendo quindi a maneggiarlo con il distacco necessario a non doversene assumere la *responsabilità*? La risposta, ci dice Fiorella, non può essere positiva, e l'immediata conseguenza di questa domanda è quella di porci di fronte all'ennesimo dilemma che non può essere facilmente risolto: se il documento ha una funzione di denuncia e testimonianza, quale scopo *autorizza* invece la finzione letteraria a rievocare impunemente il Male? Il punto, e l'autrice lo individua chiaramente, è «la rivendicazione di un'autonomia della letteratura da un impegno politico diretto – che in Sudafrica significa l'obbligatorietà del realismo documentario – [...]». Alla *fiction*, sembra dire Coetzee, non si può chiedere la verità che si chiede all'archivio, all'ossario, al documentario; né le si può chiedere di diventare il pulpito da dove teorizzare la palingenesi politica e morale dei tanti Sudafrica che ci sono al mondo» (p. 74). Come ha affermato Coetzee stesso, «storytelling [...] is not a way of making messages more – as they say – effective. Storytelling is another, an other mode of thinking» (*The Novel Today*, «Upstream», VI [1998], 1, p. 4). Piegare la lettura di un'opera letteraria a determinati fini, cercando l'interpretazione corretta e definitiva, non può che bloccare la peculiare mobilità, la capacità di costituire uno spazio complesso e problematico entro il quale fare esperienza perfino dell'indicibilità, di un silenzio dagli effetti imprevedibili.

(Eleonora Pizzinat)

FRANCESCA GIGLIO, **Una autobiografia di fatti non accaduti. La narrativa di Walter Siti**, Bari, Stilo Editrice 2008, pp. 192, € 16,00.

In un'epoca in cui la pseudo-realtà televisiva rende un cattivo servizio imponendo la messinscena di finti desideri e finti appagamenti, la letteratura ha la *chance* di interpretare la fenomenologia contemporanea, per esempio attraverso le riserve di significato che offrono lo stile e la costruzione di un romanzo. Non sono molti, oltre a Walter Siti, gli scrittori italiani che, partendo da questa consapevolezza, mettono in gioco le risorse del realismo letterario attraverso uno dei generi più importanti nella letteratura europea di oggi: l'*autofiction* o 'autobiografia di fatti non accaduti'. L'autobiografia fittizia di Siti (o del suo *alter ego* romanzesco: il personaggio Walter) è basata su

una forma di 'realismo d'emergenza', che fa attrito con la realtà per mezzo di piccole incongruenze, sporgenze simboliche, eventi inverosimili e inserti di brani eterogenei (racconti, lettere, analisi e giudizi d'autore), riconoscibili come tali nel corpo della narrazione principale. L'autore predispone cioè degli 'inganni' per non far tornare i conti, dei *trompe l'oeil* testuali per sfasare la coincidenza con il personaggio.

Gratificato dal tempestivo interesse di critici e lettori acuti (tra tutti, Casadei, Giglioli e Simonetti), Siti non era stato ancora oggetto esclusivo di un saggio monografico: questa lacuna viene ora colmata dal libro di Francesca Giglio, che percorre tutta l'opera narrativa dell'autore (alla quale si affianca, come è noto, una produzione critica di prim'ordine, votata in particolare allo studio del neorealismo poetico e di Pasolini, di cui l'ex professore di letteratura italiana contemporanea all'Aquila ha curato l'*opera omnia* nei Meridiani Mondadori).

Il *corpus* narrativo di Siti, inaugurato da un romanzo per molti versi stupefacente come *Scuola di nudo* (1994), si è a poco a poco sviluppato in una trilogia grazie all'uscita di *Un dolore normale* (1999) e *Troppi paradisi* (2006). La pubblicazione nel 2008 di un quarto romanzo (*Il contagio*), continuazione e superamento dei precedenti, ha completato un disegno narrativo di cui fanno parte anche i racconti riuniti in *La magnifica merce* (2004). Cinque libri, tanti quanti sono i capitoli del saggio di Francesca Giglio, che a ciascuna opera dedica specifica attenzione. (Ma intanto, nel 2009, Siti ha pubblicato per Rizzoli il reportage *Il canto del diavolo*, che prosegue alcune riflessioni sulla società occidentale già avviate nei libri precedenti).

Tra i meriti della giovane studiosa c'è quello di far spesso e opportunamente reagire la scrittura d'invenzione con i contenuti e le prospettive di natura letteraria, sociologica o mass-mediologica espressi da Siti in interviste e articoli su riviste e quotidiani. Così ad esempio, partendo da una recensione di Siti su Aldo Busi, viene messa a fuoco l'idea di «pseudoautobiografia come mezzo», distinta dall'autobiografia vera e propria. La categoria si rivela efficace per introdurre la scrittura di Siti e in particolare del suo primo romanzo, analizzato nel capitolo «*Abbasso i Pasolini di questo mondo*»: l'autobiografia di un personaggio-monstre. Nel secondo romanzo, Francesca Giglio individua un procedimento di allusione e rovesciamento rispetto al genere idillico e alla tradizione 'alta': 'stilnovismo negato' – la formula

che dà il titolo al secondo capitolo del saggio – è perciò la categoria che meglio definirebbe *Un dolore normale*. (Del resto, come si rimarca nella prefazione firmata da Daniele Maria Pegorari, non sono mancati critici, come Daniela Brogi, che hanno letto nella trilogia di Siti anche una sorta di parodia della *Commedia* dantesca). Con *Troppi paradisi*, al centro del terzo capitolo, si apprezza uno scarto rispetto ai primi romanzi: «Il proposito del Siti-sosia, protagonista di *Troppi paradisi*, è quello di compenetrarsi, senza le antiche riserve, con le vite degli altri» (p. 89). Il libro è forse quello che ha ricevuto l'accoglienza più difficile: la vicenda, ambientata in gran parte nel sottobosco da cui emergono storie e protagonisti dei *reality show*, ha regalato a Siti un momento di celebrità televisiva; ma ha anche contribuito al risentimento di alcuni recensori. Tra questi, Cordelli (ma lo stesso Daniele Giglioli, dalle pagine di «Alias», mostrò perplessità che la lettura di *Scuola di nudo* non gli aveva suscitato). Proprio il confronto con il primo libro, lasciando tra parentesi la seconda prova, in tono minore, ha rappresentato una delle chiavi interpretative più spesso adoperate per *Troppi paradisi*. Mi sembra che Francesca Giglio abbia trovato un'espressione critica equilibrata quando scrive che nel romanzo è «forte la tentazione di rendere l'autobiografia una sociologia, di fare di sé l'emblema esasperato di una collettività indifferenziata», ma non manca neppure «il tentativo inverso, quello cioè di riscattarsi dall'omologazione, ostentando un'individualità sopra le righe» (p. 92).

Nel *Contagio*, quarto romanzo di Siti, il cambiamento annunciato nel terzo trova una più compiuta attuazione. Di uno sviluppo che segnasse anche una svolta tematica e stilistica si intravedeva infatti la necessità nel finale di *Troppi paradisi*: «Le mie idiosincrasie si scontreranno con quelle degli altri in campo aperto; se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me». In effetti, Walter parla di «sé» quasi esclusivamente nella terza e ultima parte (*La verità*), mentre nelle prime due (*Il brusio*, *La deriva*) il fuoco è sui borgatari che popolano il quartiere in cui il romanzo è ambientato. Cambia, di conseguenza, il punto di vista che appartiene meno al doppio dell'autore («il professore», qui per lo più in terza persona), che al «coro» della borgata. «Cinquant'anni dopo *Ragazzi di vita*»: così la *réclame* sui quotidiani, pertinente ma parziale e un po' fuorviante. Come sottolinea anche Francesca Giglio – che, per inciso, ha recepito tempestivamente il quarto romanzo, uscito quando

la monografia doveva essere già in larga parte allestita – la prospettiva sociologica è infatti opposta a quella di Pasolini, vero antimodello di Siti: non sono le borgate ad aver assunto valori e atteggiamenti della classe media, «ma è la borghesia che si sta (se così si può dire) *imborgatando*». Di qui il titolo, che allude al contagio partito dai cosiddetti strati bassi della società, che tali più non sono.

Avanzando con un passo commentativo, *Una autobiografia di fatti non accaduti* si rivela un libro utile: tocca e si impegna a approfondire le questioni cruciali di un autore che, per il grado di elaborazione a cui ha portato il genere dell'*autofiction*, merita di stare al pari di scrittori come Houellebecq in Francia e Marias in Spagna. Scrittori che Siti talvolta supera, non fosse altro che per consapevolezza e lucidità sociologica.

(Niccolò Scaffai)

SANDRO GROS-PIETRO, *Liliana Ugolini. Poesia teatro e raffigurazione del mondo*, Torino, Genesi Editrice, 2005, pp. 192, € 20,00.

Una memoria e una formazione intrise di quella fiorentinità che si affranca dal campanilismo e piuttosto si offre come bagaglio culturale da portare con sé in un'esplorazione a tutto campo del mondo e dell'esperienza. È così che Sandro Gros-Pietro si accosta al repertorio poetico e teatrale di Liliana Ugolini, ripercorsa in un'attenta selezione di testi che va dal suo debutto in poesia con la raccolta *Punto* (1980) fino ai lavori più recenti di *Spettacolo e palcoscenico* (2003), sintesi di quei versanti creativi che hanno impegnato per più di un ventennio l'autrice, alla ricerca di quella modalità espressiva ideale per la quale ha coniato la definizione di «teatro poetico». L'eclettismo della Ugolini è pari solo al suo uso arduo della parola, vogliosa di catturare tutte le sfumature della realtà e pronta ad assalire l'intero spettro dei registri espressivi, muovendosi su una sorta di asse ideale ascendente e discendente. La plurispazialità della parola ugoliniana, ci dice Gros-Pietro, è il risultato di una scelta aprioristica e, come ci lascia intuire la sua lettura, qualcosa che trae i suoi motivi da questioni ben più profonde del semplice gioco formale: «A chi scrive sembra che il linguaggio della Ugolini si proponga un esito di pluriespressività denotativa del reale, come se la poetessa cercasse il modo di tradurre la complessità del mondo in formule poetiche esatte ed esaustive [...] con l'intento di farci stare dentro le contraddizioni del reale

che debordano ed esondano da ogni schema linguistico immaginabile».

Una volta entrati nella sezione antologica, corredata da indicazioni puntuali sul contesto creativo dal quale ha tratto le mosse ciascuna raccolta, siamo letteralmente assaliti dalle prodezze linguistiche di un'autrice che riesce a forzare il piano della realtà oltre la dimensione del prosaico, e muovendosi sull'onda della suggestione o della libera associazione tra parole e immagini arriva a far parlare il mondo da una prospettiva inedita, fino a scompaginarlo con suggestivi neologismi. Dall'incipit di *Giacinta* (1980): «Spezza ghiglie la luna / e complice l'inghiotte / un mare di cristallo». Al di là dei richiami alla polidirezionalità della parola nella quale sono state lette influenze più o meno consapevoli del surrealismo o della pluridirezionalità dantesca e infine poundiana dell'espressione poetica, fino ad arrivare agli echi dei calligrammi di Apollinaire, si può dire che la Ugolini riesce a conquistare una riconoscibilità assoluta del detto poetico, la quale non esita ad uscire dalla cerchia degli affetti familiari per liberare l'espressione di un fiore, di un muscolo, della piccola fiammiferia, sino a dare ancora parola in *Imperdonate* (2002) a un mondo di miti al femminile. Sherazade, Anna Karenina e altre immagini di donne «colpevoli» rivelano l'utilità del loro torto per il mondo e, come Gros-Pietro sottolinea, rimandano alla problematica dell'abuso dei diritti non più soltanto femminili, ma dell'umanità. Il teatro entra in punta di piedi, introdotto idealmente dalla raccolta *Celluloide* (1994) dedicata al cinema e si presenta come un genere liminale, uno scambio tra voci poetanti guidate da una modalità espressiva che ormai abbiamo imparato a conoscere e liberata dal vincolo della sceneggiatura. Ma lo scambio è bidirezionale, perché a sua volta la poesia entra nel teatro traducendo in versi tutto ciò che ruota attorno alla messa in scena, l'attesa, le prove, gli attori in fase di preparazione (*La Passione* 2001). Alla luce dello stretto legame tra scena e verso, la prosa satirica de *La Pissera* (2003), dove intervengono anche le firme di Rosaria Lo Russo e Maria Pia Meschini, risulta tanto più un elemento estraneo ma commisuratamente piacevole proprio per la possibilità di affidarsi a un linguaggio nel quale riecheggia la fresca scorrevolezza del vernacolo fiorentino, il quale emerge quasi per caso, in un contesto confidenziale in grado di toccare con estrema delicatezza il quotidiano, intatto nella sua semplicità. Alla fine del viaggio nell'universo della Ugolini l'impressione è che il congedo si

possa affidare a quei versi dove finalmente tutto il senso dello sforzo di rappresentare la totalità dell'esperienza si apre, legando insieme tutte le sue opere e anticipando la prospettiva di una pienezza di linguaggio futura. Da *Piazza Duomo* (2001): «Mistero è persino quello / che ancora non sappiamo. / Verrà il momento dove all'infinito / sapremo svelare l'ineffabile. »

(Annalisa De Donatis)

Quatre poètes dans l'Europe monde. Yves Bonnefoy, Michel Deguy, Márton Kalász, Wulf Kirsten, sous la direction de S. Michaud, Paris, Klincksieck, 2009, pp. 234.

Il numero XVIII di «Semicerchio» (1998/1), frutto di un progetto maturato insieme alla rivista di Monaco «Das Gedicht», recava il titolo: «Esiste la poesia europea? Poeti italiani e tedeschi a confronto». All'inchiesta presero parte, tra gli altri, due illustri amici della rivista, i poeti Luzi e Bigongiari. Il primo osservava: «Esiste una poesia europea? Spero non esistano criteri preventivi per riconoscerla e distinguerla [...]. L'area egemone nella quale si trova la nostra episteme, il principio subconscio o esplicito in base al quale abbiamo sempre pensato poesia, ecco, a un certo momento lo troviamo cambiato, infiltrato di valori e misure altre che frattanto sono divenute nostre». È certo che la questione-Europa, oramai segnata da un senso di triste retrospettiva, si pone inevitabilmente in seno ad una civiltà che, avendo rinnegato gli «anciens paraps» (per riprendere la celebre espressione del *Bateau ivre* rimbalzano citata da S. Michaud nella sua introduzione) esita di fronte alla caduta delle frontiere. Non più votata al progetto universalistico della *pax gallica*, l'Europa appare ad oggi in sé ripiegata e relegata a rappresentare, nel mondo globale, una geografia malinconica, e quasi il simbolo di un desiderio di regredire verso le rassicuranti sponde da cui la cultura occidentale ha esteso la sua influenza. «Tout est venu à l'Europe et tout en est venu. Ou presque tout», scriveva Valéry all'inizio del secolo scorso nei suoi *Essais quasi politiques*. Resta da vedere, aggiungeva, se essa diventerà «ce qu'elle est en réalité», ovvero un «petit cap du continent asiatique» oppure se resterà «ce qu'elle paraît», ovvero «la partie préceuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps».

Se ogni produzione artistica marchiata da una indicazione geografica tipica rischia di estenuarsi nella esitazione

tra l'essere e l'apparire, il fenomeno è ancor più vistoso nel caso dell'Europa, i cui confini culturali, espressione di una variegata episteme con antica vocazione accentratrice ed egemonica, sono continuamente scossi, dall'interno come dall'esterno, dalla costante ricerca di ciò che unisce e di ciò che distingue. E vale forse, allora, come paradossale *ubi consistam* e come presupposto di 'riscrittura' dello spazio comune, il tema del viaggio: una costante della letteratura europea e mondiale la cui centralità è da estendersi anche a valore formale, ovvero a principio di costruzione, processo e trasformazione del senso comune. Un esempio tra tanti è costituito dalle molteplici rivisitazioni tedesche del sopracitato *Bateau ivre*: dalla versione di Klammer – ricorda G. R. Kaiser in un articolo dedicato a Kirsten – a quella di Celan e di Brecht. Quest'ultima, che ha per titolo «Le Bateau/Das Schiff», non manca tra l'altro di rievocare, con Rimbaud, una matrice comune all'Europa: l'umanesimo satirico rappresentato dal *Narrenschiff* dell'alsaziano Sebastian Brant. Ed è, appunto, il viaggio l'occasione di questo volume: quattro poeti del mondo, della stessa generazione (la loro nascita è situata tra gli anni venti e trenta) si ritrovano a Parigi, luogo simbolo della vecchia e nuova Europa (pensiamo al Deguy di «Europe à Paris» ricordato da J. Volker Röhnert, p.113). E, ad attestare il fatto che la mutua ricezione passa soprattutto da felici concomitanze – incontri, amicizie personali, predilezioni – il confronto nasce dal loro occasionale convegno e si estende a studiosi di altrettanto diversa provenienza, secondo il felice modello autocritico caro a Bonnefoy, che associa presenza dell'autore e presenza dello studioso. Così l'opera dei poeti, che è anzitutto atto di presenza, pone in discussione la tradizione di una Europa-immagine, spesso esito di quel «Tout-Figuration» lamentato da Deguy (cfr. E. Costadura, p. 105). Il dibattito si incentra principalmente sulla necessità di ricostruire, mediante quel «cadastrage» suggerito dallo stesso Deguy in *Fragment du cadastre*, un territorio, pur frammentato, della poesia, che trascenda un disegno politico: «il reste à faire le négatif», come scrive Ph. Daros nell'omonimo articolo, citando uno scritto di Bonnefoy a sua volta ispirato a Kafka: ovvero, «ouvrir la forme», e costruirvi lo spazio abitabile dalla parola; quell'«espace littéraire» che, con Blanchot, evoca J. Maär in un articolo dedicato a Kalász. Due di questi quattro poeti, europeisti dichiarati, appartengono, poeticamente e/o biograficamente, a quel centro di cui si è tristemente riconosciuta la «perdita» nello

scorso secolo; gli altri due, provenienti da luoghi-altri, e portatori di molteplici forme di contaminazione culturale, contribuiscono a ridisegnare, dopo la «perdita» stessa che dolorosamente incarnano, uno spazio sintetico, una geometria ideale che, malgrado l'«insidia della soglia» («*le leur du seuil*» bonnefoysiano cui si richiama Daros) possa accogliere quella che Bonnefoy definisce, intendendola nel senso più lato, la «communauté des traducteurs». Contro ogni pregiudizio positivistico, si mostra che, se la coscienza si forma in stato di crisi, ben più che la pace, decantata per tre secoli dall'ottimismo mercantile dei Voltaire e degli Hugo, la guerra ha fatto l'Europa; ne sono testimoni Wulf Kirsten e Márton Kalász che vivono la loro giovanile esperienza poetica tra la Germania orientale e l'Ungheria, allora politicamente unite nella RDA. Sono infatti lo spaesamento e l'amnesia provocate dal conflitto, la devastazione delle esistenze e del paesaggio, come ricorda E. Costadura in «Fragments de paysages» (pp. 91 sgg.) a favorire, partendo da un disastro del senso (che ci ricorda i non-luoghi abitati dai mostri di una mitologia comune, sia essa greco-latina o giudaico-cristiana), la ricostruzione di un *locus patriae* altrimenti abitabile e «viable» di cui la parola poetica si fa portavoce; ricerca del «vrai lieu» plotiniano che Kirsten scopre allora di condividere con Bonnefoy. Kalász, che vive, per ragioni biografiche, tra i due paesi comunisti, varca con le sue letture – Rimbaud, i surrealisti, Celan – la soglia ideologica, al momento costituita dal blocco antagonista.

La questione della «paternità putativa», che muove, tra incerti confini politici e culturali, uomini destinati a confrontarsi con l'Europa-Immagine cui appartengono, è riproposta allora, lo aveva visto Luzi nel passo citato, come possibile palinsesto: un'Europa-libro ideale in cui confluisca, rivivificata dalle riscritture, la parola di autori esemplari che quel luogo abitabile hanno, al di là delle singole esperienze biografiche e poetiche, contribuito a costruire. Di qui la centralità dell'esperienza della traduzione, condivisa dai quattro poeti, come ricorda Stéphane Michaud (oltre che curatore del volume, autore dell'articolo: «Poésie européenne, poésie mondiale: la traduction généralisée», pp. 147 sgg.); e il riconoscimento di padri putativi in alcuni autori-traduttori europei quali Baudelaire, che, pur ostile all'ottimismo e al progressismo europeista, ha costruito, per via di levare (ancora: «il reste à faire le négatif...») una modernità condivisa.

(Michela Landi)

RIVISTE / JOURNALS

a cura di Niccolò Scaffai

RIVISTE DI COMPARATISTICA

ALLEGORIA. Per uno studio materialistico della letteratura, rivista semestrale, anno XX, terza serie, n. 59, gennaio/giugno 2009, Direttore: Romano Luperini, Facoltà di Lettere e Filosofia, via Roma 56, 53100 Siena, e-mail: luperini@unisi.it

Diversamente dai precedenti, il numero 59 della rivista senese non contiene una sezione tematica, ma accoglie nel dossier «Teoria e critica» una più cospicua quantità di saggi: cinque, che condividono l'obiettivo di affrontare problemi e autori canonici (la narrazione, Boccaccio, Ariosto, Verga, Svevo) attraverso inediti approcci e metodologie 'impertinenti'. Nella sezione successiva, «Il presente», Alessio Baldini e Daniele Balicco discutono del *pamphlet* di Claudio Giunta, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso* (il Mulino, 2008). «Il libro in questione» è, questa volta, *Manuscrit trouvé à Saragosse* di Jean Potocki, cui è dedicata una tavola rotonda coordinata da Isabella Mattazzi. Infine, tra le recensioni di «Tremila battute», si segnalano quella di Paola Del Zoppo all'antologia di uno dei massimi poeti americani viventi: John Asbery, *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, trad. di D. Abeni e M. Egan, (Sossella, 2008); quella di Massimiliano Tortora alle *Poesie (1976-2007)* di Eugenio De Signoribus (Garzanti, 2008), che ripropone l'intera produzione in versi dell'autore; quella di Gilda Policastro a *Pittura nere su carta* di Mario Benedetti (Mondadori, 2008).

(Niccolò Scaffai)

COLLETTIVO R ATAHUALPA. Quadrimestrale di poesia. Organo ufficiale dell'Associazione culturale «Atahualpa», a. XXXVII, n. 4-6 (nuova serie), gennaio-dicembre 2007 direttore responsabile: Luca Rosi, via D. Cirillo 17 – 50133 Firenze.

La «R» che segue il nome del collettivo sta per 'Resistenza', 'Rivoluzione', 'Ricerca': tre ideali-guida che Luca Rosi spiega e mette in relazione con la 'forza' della poesia nel categorico «Ordine del giorno» iniziale: *La poesia non cambia il*

mondo ma può renderlo migliore. I contributi che il numero accoglie sviluppano variamente le idee che animano la rivista, che si arricchisce da questo numero della collaborazione con il Centro Studi Jorge Eielson diretto da Martha Canfield. Ed è proprio Canfield, qui, che dialoga con il poeta colombiano Mario Rivero, vicino al movimento neoavanguardista del Nadaiismo. Argomento del colloquio con Rivero è appunto la dialettica tra la spinta avanguardistica degli anni Sessanta e il successivo *rappel à l'ordre*, nella consapevolezza che «l'atto poetico» – sono parole di Rivero – deve «consolare il cuore dell'uomo che interroga la realtà in cerca di appigli o quanto meno di un qualche senso che non ritrova a portata di mano». Di Rivero, viene anche offerta una piccola antologia di versi tradotti sempre da Canfield. Seguono, tra le altre cose: traduzioni dall'opera del poeta cubano Fina García Marruz, firmate da Antonella Ciabatti; testi di Filippo Nibbi e Giovanna De Carli, di Liliana Ugolini, Roberto Nistri. (N.S.)

NEOHELICON. Acta comparationis litterarum universarum, tomus XXXVI, fasciculus 1, junius 2009. Budapest, Ménesi út 11-13, H-1118 Hungary, e-mail: neohelicon@iti.mta.hu

Tema monografico del fascicolo è: *Children's Literature Studies and Literary Theory Today*. Nell'Introduzione, Vassiliki Lalagianni riflette dapprima sulle posizioni dei numerosi critici che, negli ultimi anni, hanno discusso intorno alla crisi della teoria; per poi verificare la tenuta di queste posizioni nell'ambito specifico della letteratura infantile. In particolare, Lalagianni nota come lo statuto di una «children's-literature-specific theory» sia ancora difficilmente definibile. Il numero di «Neohelicon» ha appunto come obiettivo quello di far reagire le nozioni usate nell'ambito della *youth fiction* con approcci mutuati da branche diverse degli studi letterari (*gender e postcolonial studies*, in particolare). Tra i contributi che il volume raccoglie, si segnalano il saggio teorico di Maria Nikolajeva, quello sui *contes de fées* di Meni Kanatsouli, quello su *Pinnocchio* di Mireille Blanc. (N.S.)

PARAGRAFO. Rivista di letteratura & immaginari, n. 5, 2009, Università degli Studi di Bergamo, P.zza Rosate 2, 24129 Bergamo, www.unibg.it/paragrafo.

Giunta al suo quinto numero, la rivista dell'ateneo bergamasco ospita in apertura una sezione su temi e procedimenti nel cinema: un suggestivo saggio di Massimiliano Fierro è dedicato a *L'intervallo. Cuciture del visibile*; Chiara Borroni parla della figura dell'eroe nel cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta; Mauro Giori delinea una storia della rivista *Films and Filming*. Di taglio teatrale è invece la seconda sezione, «Spettacoli», della quale fanno parte uno studio di Gennaro Di Biase sulla struttura di *Natale in casa Cupiello*, e un'edizione del *Casino di Campagna*, testo teatrale del bergamasco Pietro Ruggeri (1797-1858). Chiude il volume un saggio di Massimiliano Vaghi sull'idea dell'India in Francia nei secoli XVIII-XIX. (N.S.)

PAGINE. Trimestrale di poesia internazionale, a. XIX, n. 57, dicembre 2008-marzo 2009; n. 58, aprile-luglio 2009. Direttore responsabile: Carmen Bertolazzi, Editrice Zone, <http://zor.org/pagine>.

Lo sguardo sul panorama mondiale della poesia contemporanea, che caratterizza la rivista, si ferma, nel numero 57, sul Messico. In particolare, sui versi di Marco Antonio Campos, poeta e traduttore (tra gli altri, di Saba, Cardarelli, Ungaretti, Quasimodo). Nato a Città del Messico nel 1949, Campos, riesce a investire di emblematicità emotiva particolari realistici e 'icone' del cinema (nei versi di *Cine ermita*) e della letteratura. Nel numero, vengono poi presentati, tra gli altri, i poeti italiani Franca Alaimo, Vincenzo Anania, Carlo Cipparrone, Pietro Civitareale, Emilio Coco e Michele Ferrara degli Uberti.

Dal Messico alla Colombia: il n. 58 si apre con le poesie di Juan Manuel Roca (Medellín 1946), nella traduzione di Emilio Coco (che firmava anche la versione italiana di Campos). Risalendo lungo il continente americano, la rivista offre una selezione di testi dello statunitense Reginald Gibbons, tradotto da Piera Mattei.

Tra i poeti italiani, si segnala Antonio Prete, comparatista e traduttore, che sviluppa nei suoi versi, insieme rarefatti e 'materici', i temi centrali della sua riflessione critica, come il tempo e l'infinito di ascendenza leopardiana.

(N.S.)

POESIA E SPIRITUALITÀ. Seme-streale di ricerca transdisciplinare, a. II, numero 3, luglio 2009. Direzione: Donatella Bisutti; redazione: via Anelli 8 – 20122 Milano; rivistapoesiaspiritualita@gmail.com.

Il terzo numero della bella rivista diretta da Donatella Bisutti si apre con un editoriale ricavato dal discorso tenuto nel febbraio del 2009 dalla stessa direttrice al Poetry Center della Stony Brook, State University of New York. Editoriale che ribadisce gli intenti della rivista: non accogliere saggi sparsi, ma definire il campo della 'spiritualità' attraverso il contributo di filosofi, antropologi, psicanalisti, storici e naturalmente poeti e letterati. Ben corrisponde a questo programma anche il numero presente, che accoglie innanzitutto gli atti di una tavola rotonda parigina sul tema della spiritualità a cui hanno preso parte intellettuali come Bernard Noël, Guy Goffette e Hellen Hinsey. Ricchi i contributi storici, raccolti nel dossier dedicato all'anniversario della Crociata contro gli Albighesi, in cui compaiono tra gli altri uno scritto di Francesco Zambon sulla *Canzone della Crociata Albighese* e un brano da *Lo Specchio* di Margherita Porete.

Da segnalare lo scritto di Maura Del Serra, che individua nella poesia novecentesca un «filone profondo ed elettivamente esoterico» di ascendenza gnostica: un filone a cui appartenerebbero autori come Yeats, Pessoa e Arturo Onofri, dei quali Del Serra sceglie e traduce alcuni testi significativi nella sua ottica.

(N.S.)

RIVISTE ITALIANE

ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria, a. XXXIV, n. 78, giugno 2009, via Zambelli 15, 37121 Verona, e-mail: dirazione@anteremedizioni.it.

«L'ascolto del tu è la condizione per dire la vita». Con questa frase si chiude il suggestivo editoriale di Flavio Ermini, che prosegue idealmente nello scritto successivo, firmato da Franco Rella. Rella osserva, attraverso alcuni esempi (primo fra tutti il Baudelaire di *Au lecteur*), come

l'essenza della parola poetica stia appunto nel 'chiamare'. Dopo i testi di Pascal Quignard, Clemens-Carl Härle e José Ángel Valente, il tema del 'tu' è riproposto nello scritto di Antonio Prete (*Il passo leggero della presenza*) e nei successivi, che culminano nell'affascinante e labirintico «colloquio epistolare in sei movimenti» di Alberto Folini e Gilberto Lonardi. Attraverso Saffo e Celan, Leopardi e Montale, fino allo Zanzotto di *Dietro il paesaggio*, i due interlocutori percorrono la fenomenologia e la funzione del 'tu' nella poesia, «drammatico sottrarsi a un'ontologia monoteistica – solidificatasi nei millenni – per un'ontologia plurale». Da citare anche i versi di Jean-Marie Gleize tradotti da Alessandro De Francesco con la collaborazione dell'autore.

(N.S.)

ATELIER. Trimestrale di poesia critica letteratura, a. XIV, n. 54, giugno 2009, c.so Roma 168, 28021 Borgomano (NO), www.atelierpoesia.it.

Il saggio che inaugura questo numero è firmato da Giuliano Ladolfi e tratta dell'antologia poetica, prendendo spunto dalla recente (2009) *Il miele del silenzio. Antologia della giovane poesia italiana*, a cura di Giancarlo Pontiggia. Inevitabile, per via dell'identità del cutatore, il confronto con la storica *Parola innamorata*: rispetto a quell'antologia, in questa le voci degli autori (diciotto, per la maggior parte nati negli anni Settanta) sono forse meno incisive ma più consapevoli della tradizione. Lo scritto successivo, di Mimmo Cangiano, è l'ideale prosecuzione del testo di Ladolfi, essendo incentrato proprio sulla generazione dei poeti italiani nati negli anni Settanta. Notevoli anche lo studio di Mariasunta Borio su *Gli strumenti umani* di Sereni e l'ampio dossier su Edoardo Zucato, che comprende un profilo biografico e una bibliografia critica sull'autore, nonché gli interventi di Elena Petrassi, Fabio Zinelli e dello stesso Ladolfi.

(N.S.)

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, n. 114-115, autunno-inverno 2008-2009; n. 116-117, primavera-estate 2009. Direttore: Aldemaro Toni. Sede: piazza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio, www.ederba.it.

Nel primo dei due numeri doppi, «Erba d'Arno» accoglie come di consueto uno scritto di Antonia Guarnieri, che rievoca gli incontri tra il padre, Marino Buffoni e Giovanni Comisso. Le sezioni «Ra-

gione delle lettere» presenta testi poetici, tra gli altri, di Roberto Veracini; mentre tra le «Note e rassegne», Alessandro Fo parla della poesia di Dino Carlesi e Luigi Testaferata pubblica un ricordo di Giorgio Luti e dell'attività della Vallecchi.

Nel doppio numero successivo, al centro della rievocazione della Guarnieri è stavolta Amelia Rosselli, mentre le «Note» si concentrano su temi e autori otto-novecenteschi: Carducci, nello scritto di Franca Bellucci; l'importante collana «La cultura dell'anima» dell'editore Carabba, che molto ha inciso sulla formazione di poeti e scrittori primonovecenteschi, nello scritto di Renzo Ricchi; Tozzi, nel contributo di Elena Gori.

(N.S.)

IL BANCO DI LETTURA. Seme-streale di cultura varia diretto da Mariuccia Coretti e Tino Sangiglio. Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, n. 35/2008, Redazione e Direzione: via Cosani, 43 – 34070 Turriaco (GO), www.istitutogiuliano.it.

In questo numero, che si apre con una 'lettera' dalla posterità che Guido Conti indirizza a Giovannino Guareschi, si segnalano, tra i vari contributi, quello di Vittoriano Esposito su *Lavorare stanca* di Pavese (una rilettura di taglio memorialistico) e di Ernestina Pellegrini su Pino Roveredo. Nella sezione «Racconti», notevole *L'appuntamento* di Gian Mario Viltella, mentre tra le «Poesie» spiccano i cinque testi di Jules Supervielle, nella traduzione di Guido Zavanone.

(N.S.)

LAND. Organo d'informazione dell'associazione culturale Secolozero, ideato e coordinato da Stefano Massari, quadrimestrale, a. 2008, n. 1, email: land.sm@fastwebnet.it

La rivista si apre con un'intervista a Giancarlo Sissa, poeta e traduttore di origine mantovana che ha scelto Bologna come sua sede elettiva. Stefano Massari interpella Sissa, invitandolo a parlare della sua evoluzione poetica e fermandosi in particolare sul libro *Manuale d'insonnia*. È sempre Massari a intervistare, nel pezzo successivo, Gabriella Fantato, figura di rilievo nel panorama della poesia italiana, come autrice e direttrice della rivista «La Mosca di Milano». Particolarmente degno di nota, poi, è il dialogo tra Roberto Galaverni e Alberto Bertoni sulle possibilità di sopravvivenza della poesia.

(N.S.)

L'IMMAGINAZIONE. Rivista di letteratura, a. XXVI, n. 251, dicembre 2009; n. 252, gennaio-febbraio 2010. Direttrice: Anna Grazia D'Oria. Redazione: via Umberto I, 51 – 73016 S. Cesario di Lecce; e-mail: agdoria@manneditori.it.

Il numero di dicembre 2009 si apre con due interventi zanzottiani: il primo è il testo di un intervento inedito, pronunciato da Zanzotto a Soligetto in occasione della presentazione dello studio dedicatogli dal giovane critico Francesco Carbognin (*L'«altro spazio». Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di A. Z.*); il secondo è uno scritto dello stesso Carbognin, che riflette sulla linea 'ecologica' presente negli ultimi volumi di Zanzotto, *In questo progresso scorsoio* e il libro di poesia *Conglomerati*. Notevoli, nel numero, anche l'intervista a Pier Vincenzo Mengaldo curata da Sergio Bozzola; lo scritto di Antonio La Penna sulla 'paesologia' di uno dei più originali scrittori italiani contemporanei, Franco Arminio; un estratto dal recente volume di Edoardo Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, in cui il poeta e critico ha allineato 68 tessere su letteratura, cinema, musica e altre arti del secolo scorso. Proprio nel nome di Sanguineti si apre il numero 252: Niva Lorenzini intervista il poeta ottuagenario, invitandolo a un bilancio sulla sua attività e a una riflessione su temi cruciali come la questione del realismo, evocata in questi anni da molti critici. Al centro del fascicolo è poi un ampio dossier sulla figura di Gianni Toti, che ospita suoi testi e interventi, tra gli altri, di Marcello Carlino, Carlo Lizzani, Francesco Muzzioli. Nella sezione delle recensioni, Marco Giovenale parla di *Suburra* di Giulio Marzaioli, Fabio Moliterni della *Distrazione* di Andrea Inglese.

(N.S.)

L'ORTICA. Pagine trimestrali di informazione culturale, a. XXII, n.s., n.2/103, gennaio-marzo 2009. Direttore responsabile: Davide Argnani. Redazione e amministrazione: via Paradiso 4, 47100 Forlì, email: lortica@tele2.it

La rivista forlivese ospita uno scritto di Gualtiero De Santi, che rievoca la figura e l'opera, critica e poetica, di Remo Pagnanelli, fino al suo ultimo articolo, *Il silenzio creativo*, uscito nel 1987, lo stesso anno della morte dell'autore. A seguire, versi di Maria Manuela Margarido, poetessa santomense che canta la memoria della sua terra e la condizione coloniale; di Lucia Lombardi e di Maurizio Grilli; del poeta americano Jack Hirschman.

(N.S.)

SOGLIE. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria, a. XI, n. 2, agosto 2009. Direttore Responsabile: Lionella Carpita. Redazione c/o Alberto Armellini, via Vecchia Fiorentina 272, 56023 Badia (Pisa).

In questo numero, «Soglie» pubblica in apertura una prosa poetica di Maurizio Cucchi, seguita da uno scritto di Elena Salibra che analizza la raccolta *Vite pulviscolari* dello stesso Cucchi, mettendo in rilievo il filo narrativo che lega le diverse sezioni. Trovano spazio poi i versi del poeta francese Jean-Louis Giovannoni e del romano Carlo Carabba. Corrado Pestelli dedica invece un saggio al volume *Terra e cenere* (2002), opera di un protagonista storico della poesia contemporanea in Toscana, come Sauro Albisani. Da segnalare anche l'intervista a Emilio Rentocchini di Elena Salibra.

(N.S.)

TIRATURE 2010, a cura di Vittorio Spinazzola, info@fondazionemondadori.it.

Lo storico libro-almanacco che da anni approfondisce i fenomeni più rilevanti della società letteraria italiana nei suoi rapporti con il pubblico e con l'editoria, nel 2010 dedica la sezione monografica al cosiddetto «New Italian Realism». La formula, parallela al «New Italian Epic» propandato dal collettivo Wu Ming, definisce un diffuso «rilancio della realistica», guidato tra gli altri da *Gomorra* di Saviano. A firmare i saggi della sezione sono Vittorio Spinazzola, Gianni Turchetta, Giovanna Rosa, Paolo Giovannetti, Mauro Novelli, Mario Barengi, Luca Clerici, Paolo Interdonato e Bruno Falcetto. Tra i numerosi contributi presenti nelle altre sezioni, si segnalano quello di Stefano Ghidinelli (*La poesia che non sta nei libri*), che mette in luce i rapporti tra autori di poesia e nuovi media, a cominciare dai blog online, che sempre più rappresentano veicolo testuale e luogo virtuale di concentrazione critica; e quello, venato da intelligente ironia, di Umberto Fiori (*Canta che ti studio*), intorno ai libri sulla canzone pop, analizzata anche nei suoi rapporti con poesia e letteratura. Tra quei volumi, va ricordato per esempio *Il suono e l'inchiostro* (2009), atti del convegno organizzato dal senese Centro Studi De André, che ha visto la partecipazione di critici e studiosi di letteratura come Paolo Zublena e Paolo Giovannetti, che hanno esaminato aspetti linguistici e metrici dei testi di Paolo Conte e altri autori.

(N.S.)

ITALIES. Revue d'études italiennes du Centre Aixois d'Etudes Romanes. Poeti d'oggi / Poètes italiens d'aujourd'hui, études présentées et réunies par Yannick Gouchan, n. 13 (2010), pp. 548.

La poesia italiana contemporanea ha ricevuto negli ultimi anni particolari attenzioni in Francia. Un numero di *Action poétique* (177, 2004) era stato dedicato ai poeti nati tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Settanta, due fascicoli di *Poésie* (109/110, 2004-2005) a una sorta di storia della poesia italiana attraverso titoli pubblicati dal fatidico 1975 (Nobel a Montale, morte di Pasolini) all'ingresso negli anni Novanta. Si tratta di panorami originali che nulla hanno da invidiare a quanto si fa nelle riviste italiane. Lo stesso può essere detto per la ricca proposta di questo fascicolo di *Italies* curato da Y. Gouchan. La struttura di questo grosso volume, quasi debordante di materiali, è chiaramente articolata. Un primo blocco è dedicato a un incontro/intervista con Elisa Biagini e Paolo Maccari (con alcune traduzioni e saggi, a cura di E. Ceccarini, R. Donati, e lo stesso Gouchan). Conformemente all'intenzione di non battere il sentiero usuale delle 'scuole' e dei gruppi, segue una ricca serie di percorsi critici che delineano 'situazioni', temi (le poetiche del corpo, per es. A. De Francesco su Giulio Marzaioli), tensioni interne al campo poetico (per es. tra verso e prosa, in Aldo Nove e Carlo Bordini) e sociale (*la cohérence du desastre* in Laura Pugno, secondo J.-Ch. Vegliante, il sentimento delle guerre in corso o mai finite in De Signoribus e Luciano Cecchinell, secondo M. Rueff). Ci si confronta con percorsi appartati, come quello di Enrica Salvaneschi. Un'ultima sezione, in coordinazione con il blog uneautrepoesieitalienne@blogspot.fr, è consacrata a un'ulteriore scelta di autori (tra cui Rosaria Lo Russo, Cosimo Ortesta, Mariangela Gualtieri), a problematiche della traduzione e alla poesia migrante.

(Fabio Zinelli)

WESPENNEST zeitschrift für
brauchbare texte und bilder, Nr. 155,
Mai 2009; Nr. 156, August 2009; Rem-
brandtstr. 31/4 - A-1020 Wien; € 12,-.



Ormai da oltre quarant'anni la rivista austriaca *wespennest* si caratterizza per l'originale connubio di testi e immagini, così come per l'equilibrio tra dimensione internazionale e attenzione alla letteratura di lingua tedesca. *Wespennest* pubblica infatti poesia, saggi e reportages ma anche fotografie, lavori grafici e incisioni. Forte della collaborazione di molti nomi importanti come György Dalos, Jan Koneffke e Ilija Trojanow, la rivista accoglie contributi stimolanti da tutto il mondo mantenendo però un occhio di riguardo per gli autori tedeschi e austriaci. Il numero 155 della primavera 2009 offre

per la prima volta in traduzione tedesca versi di due autori svedesi, Gunnar D. Hansson e Bengt Emil Johnson. Vengono inoltre pubblicati alcuni testi di Andreas Altmann, poeta tedesco nato nel 1963 e residente a Berlino: in essi è centrale il paesaggio naturale, i cui dettagli sono una mappa offerta all'interpretazione del lettore. La parte monografica di questo numero di *wespennest* è invece dedicata all'Italia. Intitolato «Italienische Verhältnisse», il fascicolo è curato dal poeta e romanziere Jan Koneffke. Koneffke, che ha vissuto a lungo a Roma, ha raccolto e in parte tradotto contributi di ambito letterario, politico e culturale in ampio senso. Rossana Rossanda racconta di una possibile alternativa a Berlusconi e Marcello Veneziani parla di una Italia «post-ideologica»; lo stesso Koneffke firma un ritratto della società italiana contemporanea, soffermandosi sull'interconnessione tra alcuni fenomeni culturali e la situazione politica. Seguono analisi di stampo *kulturwissenschaftlich* e alcune considerazioni sull'evoluzione della lingua italiana, anche in relazione al nostro sistema di formazione scolastica e universitaria. Oltre alla parte monografica sull'Italia, è degno di nota il *Tagebuch eines heimlichen Einwanderers* del giornalista e scrittore ma-

rochino Rachid Niny, nella ottima traduzione del poeta tedesco Stefan Winkler.

Sul fascicolo 156, apparso nell'agosto del 2009, si possono leggere nove testi del poeta tedesco Ulf Stolterfoht. La silloge, intitolata *stille tage in altaussee*, fa parte delle *Fachsprachen XXVII-XXXVI*, recentemente uscite in volume. Coerentemente con il proprio percorso di sperimentazione linguistica Stolterfoht usa il bagaglio linguistico culturale dei linguaggi tecnici del nostro tempo come materiali per operare una decostruzione di volta in volta parodica, corrosiva, divertita o insensata. Questo contatto concreto con i linguaggi specifici, che si svolge in una zona liminare tra citazione e riscrittura, implica un percorso conoscitivo che però risulta, alla fine, decostruire le basi della conoscenza stessa: «so was von gleich. Umgang, wie ich ihn verstehe, meint reception. / dann – so könnte man behaupten – ist erkenntnis nichts anderes / als begründetes dafürhalten». *Wespennest* 156 contiene anche testi di Anne-Marie Kennessey e Tom Schulz. La restante parte del numero è invece dedicata al «dilemma 89», ovvero al complesso dibattito intorno alle conseguenze politiche e culturali della *Wende*.

(Irene Fantappiè)



Un ragazzo a Lalibela scrive su una striscia di pergamena,
da G. Barbieri-G. Fiaccadori (cur.), *Nigra sum sed formosa. Sacro e bellezza dell'Etiopia cristiana*.
Catalogo della mostra Ca' Foscari, Venezia 13 marzo-10 maggio 2009, Venezia 2009.