

SEMICERCHIO

rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

XLI (2009/2)

Casa Editrice Le Lettere

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

Hanno collaborato anche: Prisca Agustoni, Giancarlo Alfano, Daniela Allocca, Lorenzo Amato, Gianluca Avigliano, Elisa Baglioni, Giuseppe Bertoni, Daniele Claudi, Annalisa De Donatis, Alessandro de Francesco, Riccardo Donati, Irene Fantappiè, Sara Ferrari, Andrew Frisardi, Hector Heliel, Andrew Frisardi, Laura Fusco, Stjepan Kušar, Paola Loreto, Cristiano Luciani, Luigi Marfè, Philip Morre, Daniela Picillo, Eleonora Pizzinat, Salvatore Ritrovato, Elena Riva, Sonia Sandroni, Ambra Zorat

Si recensiscono opere di: Richard Beengarten, Raffaella Castagnola, Claudia Corti, Leonard Cohen, E. E. Cummings, Richard Deming, Anna Dolfi, Elisa Donzelli, Carol Ann Duffy, Odiseas Elitis, Lawrence Ferlinghetti, Lucia Fiorella, Francesca Giglio, Jorie Graham, Sandro Gros-Pietro, K. Kavafis, Louis Mizón, Grace Nichols, Pertti Nieminen, Lassi Nummi, Sean O'Brien, Boris Pasternak, Robert Pinsky, Charles Simic, Edith Södergran, Jean-Jacques Viton, Peter Waterhouse, Stephen Watts

Testi poetici di: Galāl al-Ḥakmāwī, Samuel Archivolti, Marija Barbarić-Fanuko, Antonio Carvajal, Immanuel Frances, Yaakov Frances, Julij Gugolev, Efrayim Luzzatto, Shemuel David Luzzatto, Roberto Minardi, Leon Modena, Rachel Morpurgo, Fabio Teti, Yossef Tzarfati, Gian Mario Villalta

Le riviste: Allegoria, Anterem, Atelier, Collettivo R. A. hualpa, Erba d'Arno, Il banco di lettura, Italies, Land, L'immaginazione, L'ortica, Neohelicon, Paragrafo, Pagine, Poesia e spiritualità, Soglie, Tirature 2010, Wespennest

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

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

AFRICHE

**La poesia araba del Nord Africa,
Ġalāl al-Ḥakmāwī, *Creatura con un terzo occhio:***

**immagini visive e visionarie tra passato arabo e
presente internazionale,**

a cura di Elena Riva

p. 3

**Segni in transito: La diaspora africana
nella poesia contemporanea di lingua portoghese,**
di Prisca Agustoni

p. 16

«Sole, testa mozzata». La rivoluzione di Césaire,
di Michela Landi - traduzione di Giovanni Ziviello

p. 27

* * *

Saggi antologici

Poeti di lingua ebraica in Italia,

di Sara Ferrari

p. 37

Inediti croati

Tra cielo e terra. La poesia di Marija Barbarić-Fanuko,

a cura di Stjepan Kušar

p. 45

Inediti russi

Due poesie di Julij Gugolev,

a cura di Elisa Baglioni

p. 52

Inediti spagnoli

Antonio Carvajal, *Una canzone più chiara,*

a cura di Lucia Valori

p. 56

Inediti italiani

Gian Mario Villalta

p. 64

Roberto Minardi

p. 67

Fabio Teti

p. 69

RECENSIONI DI POESIA ITALIANA E

INTERNAZIONALE

RIVISTE/JOURNALS

p. 71

Direzione: Piazza Leopoldo, 9 - 50134 Firenze, Italia

E-mail: semicerchiopc@libero.it

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

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

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

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

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

Progetto grafico: Andrea Maiolino

Impaginazione: mem Fotocomposizione

In redazione: Nadia Frulli

Stampa: Tipografia ABC - Sesto Fiorentino, Firenze

Chiuso nel mese di Maggio 2010

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

In copertina: Particolare da *Men's Cloth (Close up)* dello scultore africano El Anatsui.
British Museum, London. Licenza Wikimedia Commons.

SEMICERCHIO NORME REDAZIONALI

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

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

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

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

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

Ġalāl al-Ĥakmāwī 'CREATURA CON UN TERZO OCCHIO': IMMAGINI VISIVE E VISIONARIE TRA PASSATO ARABO E PRESENTE INTERNAZIONALE

di Elena Riva



Paul Klee, *Cupole rosse e bianche*, 1914, Acquarello e gouache su cartoncino, Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

La poesia nel Nord Africa

La poesia nel Nord Africa affonda le proprie radici nel passato della poesia dell'età preislamica (la *Gāhiliyya*), da cui attinge la concezione e la scrittura, nonché i temi e gli stili. Una poesia in continua trasformazione, trasmessa oralmente tramite il *rāwī* o il *rāwiya*, poeti recitanti, portavoci di una cultura della vocalità e della memoria, che ben si prestava a essere rappresentata con toni solenni durante le assemblee, le feste e i rituali.

Il contatto della poesia nordafricana con la modernità è tardivo, in particolare nel Maghreb (Maġrib), a causa della presenza coloniale.

A partire dagli anni '20 i giovani poeti intraprendono dapprima un percorso di affrancamento dai modelli poetici tradizionali che mal si accordavano con l'espressione delle loro speranze e dei loro desideri (l'algerino Jean Amrouche è simbolo della lotta e della presa di coscienza di una condizione di esilio); in seguito sposano la causa del movimento nazionalista per l'indipendenza del Marocco e della Tunisia (1956) e dell'Algeria (1962) per approdare, all'epoca della seconda guerra mondiale, a una sensibilità romantica molto vicina ai modelli del romanticismo europeo (Victor Hugo, Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset, Wolfgang Goethe, William Butler Yeats) e a quelli della *Nahḍa*, il rinascimento del *mašriq*, quello egiziano in particolare.

Il primo poeta moderno è il tunisino Abū 'l-Qāsim al-Šabbī (1909-1934) i cui poemi appaiono sulla rivista «Apollo», prima rivista araba interamente dedicata a arte e letteratura. Il poeta, ispiratosi ai modelli del romanticismo francese, anticipa i temi del disagio sociale, del soffocamento da parte dell'occupante, che saranno in seguito al centro della poesia degli anni '60-'70.

Negli anni '50, la poesia marocchina in particolare trova una nuova espressione a Tétouan, ed entra in contatto con la poesia spagnola. Il dialogo tra le due terre dà un nuovo impulso alla poesia in lingua araba, che inizia a intraprendere un percorso innovativo sempre più avanzato, interagendo anche con la modernità europea. Muḥammad Šabbaġ è l'interprete più significativo di questa esperienza, introduce nella poesia marocchina il verso libero e il poema in prosa anticipando la modernità. Tutti questi influssi si concretizzeranno negli anni '60, periodo chiave per il Marocco e per i paesi del Nord Africa.

Una nuova generazione di poeti contemporanei alla decolonizzazione, riuniti dall'esperienza della rivista «Souffles»¹, un laboratorio che fu cassa di risonanza del cambiamento in atto, si esprime per lo più in francese ma evidenziando una sorta di difformità rispetto all'espressione occidentale; essa adotta «una specie di *koiné* linguistica, a volte un *jargon* costituito da parole arabe inserite in un contesto ritmico francese, diverso dall'impasto linguistico di scrittori e poeti francesizzanti libici o libanesi»².

I poeti di questa generazione cercano con la ‘violenza del testo’ di scardinare un sistema politico-sociale alienante di cui hanno subito la violenza, assumono le proprie responsabilità in un contesto stravolto dall’Occidente, attribuiscono all’arte, soprattutto alla poesia, la funzione di «dynamiser les pensées féodales»³ della classe dominante opponendoli a quelli delle masse e decidono di ingaggiare una sorta di *guérilla* linguistica. La rivolta linguistica esprime la ribellione ideologica, volta a riappropriarsi delle proprie radici. È un mezzo di denuncia e di ribaltamento del binomio vittima-carnefice. Laddove l’occupante-usurpatore ha imposto la propria lingua, il poeta maghrebino gliela restituisce ‘malmenata’, dissacrata, piegata alla propria volontà di «dire la différence».

Nel 1971 la pubblicazione di «Souffles» viene vietata, Laâbi, suo fondatore e animatore dell’A.R.C. (*Association de Recherche Culturelle*) è arrestato nel 1972, incolpato di *atteinte à la sécurité intérieure de l’Etat*, condannato nel ’73 a dieci anni di prigione.

In particolare, molto interessante per la comprensione del momento storico e culturale in cui si è inserita la rivista, è stata la pubblicazione del *Manifesto del 5 giugno 1967* di Adonis (Adūnīs), poeta libanese, nato in Siria, fondatore con un altro libanese, Yūsuf Al-Ḥāl della rivista poetica «Ši’r» nel 1957. La redazione di «Souffles» segnalava con questa pubblicazione la volontà di mettere in relazione la situazione propriamente maghrebina con quella di realtà culturali e ideologiche del mondo arabo, strettamente collegate. Al di là delle specificità nazionali, i redattori ritenevano che le varie forme creative del mondo arabo tendessero ormai a incontrarsi per testimoniare preoccupazioni comuni e collaborare in uno sforzo di confronto, chiarezza ed efficacia.

Negli anni ’70 la poesia ritrova un’autonomia di scrittura e si allontana dall’*engagement* politico, si apre alla modernità e segue un percorso di ricerca personale. Il marocchino Bannīs, una delle figure più autorevoli dell’avanguardia letteraria, ha pubblicato i suoi primi poemi nella rivista di Adonis, «Mawāqif», nel 1969, per poi fondare nel 1974, «al-Ṭaqāfa al-Ġadida», chiusa dieci anni dopo, un notevole polo di dibattito intellettuale, di diffusione culturale, di dialogo e confronto tra le culture. Bannīs non è esente da una partecipazione politica ma la sua concezione della poesia lo porta, durante il suo itinerario, a cercare di costruire una realtà più poetica (dal 1967 la lotta per la liberazione della Palestina diviene per i poeti la rivolta simbolo della libertà della cultura araba. «Souffles» dedica diversi articoli alla solidarietà con il popolo palestinese). Nel 1985 è uno dei fondatori della casa editrice Toubkal, nel 1996 collabora alla creazione della *Maison de la Poésie du Maroc*, spazio potenziale di dialogo, a cui sono invitati ad aderire poeti di ogni lingua, Bannīs diventa animatore del dibattito sulla modernità nella poesia araba contemporanea.

Per Bannīs la poesia araba moderna è l’erede e l’in-

terprete della poesia araba classica, quella che proviene da un ‘centro’ (Bagdad, Beirut, Damasco, Il Cairo) che deteneva il cosiddetto potere culturale e la ‘periferia’ costituita dai poeti del Maghreb le cui opere sono spesso state sottovalutate dalla critica. La ricerca di una nuova visione approda dagli anni ’80 in poi a esperienze poliedriche quali il *prose poem*, che acquisterà un ampio respiro negli anni ’90, diventando la forma privilegiata della generazione dei poeti contemporanei. Ogni linguaggio convenzionale viene abbandonato e lascia spazio all’improvvisazione, ai linguaggi dinamici e visuali, alla tecnica cinematografica del montaggio di sequenze, a riferimenti che spaziano tra varie culture e codici linguistici, dal rock al cinema, dall’inglese al francese. Uno spazio poetico contaminato e ibrido, aperto alla contemporaneità, anche nei suoi aspetti meno nobili, *trash*, senza per questo rinnegare le proprie origini profondamente arabe. L’arabo classico è la lingua con cui scrivono (ma ricorrono anche termini in francese e inglese), l’arabo è lo ‘stampo’ in cui ‘versare’ contenuti e tematiche passate e presenti. I riferimenti di questa nuova *lost generation* sono essenzialmente i poeti americani della *beat generation*, Bukowski e Brautigan o i minimalisti come Carver.

Il successo della poesia in prosa si è diffuso rapidamente in tutto il mondo arabo, compresa l’Arabia Saudita che considera la *qaṣīdat al-naṭr*⁴ un’eresia. Ancora una volta sono le riviste, in Marocco, a pubblicare e sostenere la poesia. Ne sono un esempio «al Bayt», rivista della *Maison de la Poésie au Maroc* e «Electron Libre», periodico in lingua francese, edito dalle edizioni Marsam a Rabat, di cui Ġalāl al-Ḥakmāwī è direttore. Nel 2005, nell’editoriale del primo numero, egli invita a fare della poesia il mezzo di comunicazione e di diffusione tra culture di ogni paese, al fine di instaurare un dialogo interculturale e uno scambio poetico universale. La poesia è *engagée*, non più in lotta aperta contro colonialismi e regimi post-coloniali, ma *engagée* per resistere alla mondializzazione della cultura, per arricchire i linguaggi poetici del nord e del sud del mondo, per far emergere la propria voce araba con la propria tradizione, polifonia e capacità di rinnovamento.

In seguito alla riforma del diritto di famiglia, le donne hanno conquistato nuovi diritti, tra questi anche la possibilità di essere membri del Parlamento. Una nuova generazione di poetesse è emersa, contribuendo a fornire un quadro variegato della situazione culturale odierna in Maghreb. Tra queste, Wafāa ‘Amrānī, che ha già ottenuto riconoscimenti a livello internazionale, erede della scrittura al femminile di Malīka al-‘Aṣṣimī, poetessa militante, e di Rašīda Madani, che ha pubblicato nel 1981 la sua prima raccolta di poesie *Femme je suis*, grazie a ‘Abdellatif Laâbi, e che, tramite la scrittura, vuole rendere «impraticabile le chemin de l’oubli». Grazie a queste nuove poetesse e alla loro spiccata sensibilità, le figure femminili acquisiscono progressivamente visibilità in Nord Africa.

Ġalāl al-Ḥakmāwī



Maghreb: poesia in lingua araba

موبيليت حمراء
 يجوب بها
 أحمد خريطة أمريكا الجنوبية
 يتوقف في مقاهيها
 في أسواقها
 في حاناتها
 يصفح فيها
 بالو
 خورخي
 جبران
 علي
 بلال

Una mobylette rossa
 con cui percorre
 Aḥmad una cartina dell'America del Sud
 fermandosi nei caffè
 nei mercati
 nelle bettole
 dove stringe la mano a
Pablo
Jorge
Ġubrān
 'Alī
Bilāl⁵

L'obiettivo di Ġalāl al-Ḥakmāwī⁶ nella raccolta *Īdhabū qālilan ilā al-sīnimā / Andate un po' al cinema* risponde all'esigenza di far 'dialogare' la poesia araba antica, quella preislamica della *Ġāhiliyya*, che affonda le radici in una tradizione orale, dotata di un grande potere immaginifico e creativo, con la mo-

dernità, rappresentata soprattutto dal linguaggio visivo del cinema contemporaneo. Leggendo i poemi sembra di assistere ad una rappresentazione, quella della moltiplicazione e dell'accostamento di intrecci e di richiami intertestuali a cui il poeta ci invita a partecipare come lettori e 'spettatori'.

شاعر شاب يسروال جينز

Un giovane poeta in jeans

لأن الشاعر الشاب لم يتعود على ركوب ناقة
طرفة بن العبد
لأن طرفة بن العبد لم يستعمل الهاتف المحمول
في السينما

Perché il giovane poeta non è abituato a cavalcare la
[cammella]

Tarafa ibn al-'Abd

Perché Tarafa ibn al-'Abd non ha usato il cellulare
Al cinema

لأن السينما شمتت من أكل البيض
لأن البيض المقلبي، مثلاً، ليس الحل الأمثل
لشاعر شاب لم يجد «صوته» بعد.

Perché il cinema si è stancato di mangiare **le uova**
Perché le uova fritte, ad esempio, non sono la soluzione
[ideale]
Per un giovane poeta che non ha ancora trovato la “fama”

لأن الشاعر الشاب يفكر في جائزة الضاحة الفاسدة
لأن الضاحة رجعت ثملة مع شاعر شاب
يلبس سروال جينز مزقاً عند الركبة

Perché il giovane poeta pensa al premio “**la mela marcìa**”
Perché la mela è rientrata ubriaca con un giovane poeta
Che indossa jeans strappati al ginocchio

لأن
سروال الجينز
حذاء آندي وارول
عمامة أدونيس
ويسكي درويش
نظرة سوزان برنار
لن يعيدوا لك المفاتيح التي ضيعتها البارحة في بار طنجة

Perché
I pantaloni di jeans
La scarpa di **Andy Warhol**
Il turbante di **Adonis**
Il whiskey di **Darwish**
La teoria di **Suzanne Bernard**
Non ti restituiranno le chiavi smarrite ieri al bar di **Tangeri**

لأن البارحة التي تقضم أمامي المملقات السبع
لها أسنان قوية كأسنان عترة البيضاء
لأن عترة لا يفهم لماذا لا يقرأ
شباب هذه الأيام
بأنت مسعاد...

Mentre lei che se ne va dà un morso davanti a me alle **sette**
[mu'allaqāt]

شباب اليوم ومسعاد ينتظرون أمام مرقد باليما
لأنه مشغول جداً بالتناص، بقهوة لا قاراً المزورة،
بصرح المشرق & المغرب، بكتابة السجّج، بلسانيات الدمي
بسبب الدمي ضيغ الشاعر الشاب مفاتيحه أيضاً
(في مرقد باليما، على الأرجح)

Lei ha denti forti come i denti bianchi di 'Antara
Perché 'Antara non capisce perché non leggono
I giovani al giorno d'oggi
È partita **Su'ād...**
I giovani di oggi e **Su'ād** aspettano davanti alla sala da
[ballo **Bālīmā**

Perché lui è molto occupato con l'intertestualità, con il
[finto caffè Lavazza]
Con la battaglia dell'est & dell'ovest, con la scrittura del
[carcere, con le lingue delle bambole]
Anche a causa delle bambole il giovane poeta ha perso le
[sue chiavi
(nella sala da ballo Bālīmā probabilmente)

الشاعر الشاب الذي يلبس الجينز يحلم بالمشاركة
في مهرجان عالي
لأن المهرجان يعلم الشاعر من أين تؤكل الكتف،
الأذن، القصيدة، الدمية & شورمة لو الذليلة

il giovane poeta che porta i jeans sogna la partecipazione
a un **festival internazionale**
perché il festival insegna al poeta come vivere alle spalle
[altrui
l'orecchio, la poesia, la bambola & una deliziosa **shawarma**
[di **law**

عادة لا أحد ينتظر لو
لأن لو لا تطيق لن
(بالرغم من توصل أنسي الحاج الذي اشتمكت قصيدته غيباً)

di solito nessuno aspetta **law**
perché **law** non sopporta **lan**
(nonostante la supplica di 'Unsī al-Hāḡḡ il cui poema si è
[infiammato in sua assenza)

لنْ تلتهم كِتاباً & كَتَبْتَهُ فِي الثَّقَابَةِ
لأن الكِتاب لا يأكلهُ الشاعرُ الشابُ
الذي يلبسُ الجينزَ الممزقَ عند الرُكْبَةِ
إلا بعدَ الأربعينِ أو الخمسينِ...

بعدَ الأربعينِ
نحدّقُ في سوپر ماركتِ الجاهليةِ بحيادٍ
لأنّ الشاعرَ الشابَ لم يتعودْ على ركوبِ ناقه
عنترة بن شداد

non divorerai un kebāb & un kofta al **sindacato**
perché non mangia il kebāb il giovane poeta
che indossa i jeans strappati al ginocchio
se non dopo i quaranta o i cinquanta ...

Dopo i quaranta
Volgiamo lo sguardo al supermarket della *Ġāhiliyya* senza
[conflitti
Perché il giovane poeta non è abituato a cavalcare la
[cammella
'Antara ibn Šaddād

«Al-tanās»⁷, l'intertestualità, una delle occupazioni del «giovane poeta in jeans», sembra alludere proprio al lavoro abile e sottile di Ġalāl al-Ḥakmāwī che, giocando con le parole, con i rimandi letterari e le citazioni di autori e testi antichi e contemporanei, di registi e attori, musicisti e personaggi attuali, anche appartenenti allo

showbusiness, crea un ponte⁸ tra un passato dai tratti 'visivi', la poesia delle *Mu'allaqāt*, i racconti de *Le mille e una notte* e la dimensione 'visiva' contemporanea del cinema di Abel Ferrara, a esempio, in *Poema d'amore su una vecchia macchina da scrivere Royal*⁹:

توقف الآلة الكاتبة عن لعب الورق
أحدّق في ساعتي اليدويّة
ترك الآلة الكاتبة «رويال» طاولتها العارية الذراعين
وتعودُ إلى الفيلمِ .
أبقى وحيداً أمام الهاتفِ
ترن... ترن... ترن... ترن... ترن... ترن... ترن... ترن...
أه منْ لا يحبُ أبيلَ فيرارا! لنْ يستطيعَ رفعُ السّماعَةِ
الحمراءِ الآنَ.

la macchina da scrivere sospende il gioco di carte
guardo l'orologio da polso
la macchina da scrivere "royal" lascia il suo tavolo dalle
[braccia nude
e ritorna al film.
Resto solo davanti al telefono
Drin...n...n...n...n...n...n...n...n...drin
Ah! chi non ama Abel Ferrara non potrà alzare la cornetta
rossa adesso.

di David Lynch in *al-Mutanabbī*¹⁰:

أنظرُ إلى عَدَارِي سَاعَتِي
ثم أخرجُ مُهْرولاً لألحقُ العُرْضَ الأخيرَ
لفيلمِ *Mulholland Drive*
في سينما التّهفّةِ.

Osservo le vergini del mio tempo
Poi esco affrettandomi per l'ultimo spettacolo
Di *Mulholland Drive*
Al cinema **al-Nahḍa**

e di Takeshi Kitano in *Le Hamster della vita*¹¹.

Come il poeta della *Ġāhiliyya*¹² anche Ġalāl al-Ḥakmāwī utilizza metafore vicine alla realtà, la sua realtà di poeta del XXI secolo, epoca dominata e ossessionata

dalle immagini televisive, cinematografiche o virtuali, un poeta quindi che sembra utilizzare gli stessi strumenti del poeta antico nel tentativo di creare un dialogo e una continuità, poiché «l'immagine poetica non sarà un semplice

paragone scaturito dall'analogia, ma un'invenzione nata dall'avvicinamento e dall'unificazione di due mondi lontani»¹³. Ṭarafa ibn al-'Abd e 'Antara ibn Šaddād, due degli autori delle sette *mu'allaqāt*, o grandi odi, il più celebre esempio di *qašīda* preislamiche, aprono e chiudono rispettivamente la scena di *Un giovane poeta in jeans* che «non è abituato a cavalcare la cammella» e che rientra ubriaco con il premio «la mela marcia», un'allusione implicita ai temi del vino e dell'ebbrezza esplorati dai due poeti precedenti¹⁴. 'Antara si inserisce anche a metà poema con i suoi 'bianchi denti':

Ho fatto tesoro dell'insegnamento di mio zio:
il mattino in cui le labbra si contraggono sui bianchi denti,
al culmine dell'agonia, non ti lamentare
per i suoi tormenti, gli eroi non si fanno travolgere¹⁵.

e introduce la comparsa di Su'ād, che «è partita» e attende «davanti alla sala da ballo Bālīmā» (un hotel, ristorante e caffè del centro di Rabat). Si tratta di un *clin d'œil* alle due parole introduttive di un verso celebre di Ka'b ibn Zuhayr¹⁶ *Bānat Su'ād*:

La famosa *qašīda* che Ka'b ibn Zuhayr dedica al Profeta, per chiedergli perdono di versi ingiuriosi (*hiġā'*) lanciati contro prima di convertirsi all'Islam, inizia con il preludio amoroso (*nasīb*) [...]. Il componimento noto come *Bānat Su'ād* (*È partita Su'ād*), dalle due prime parole, prosegue con la narrazione del viaggio [...] per poi terminare con la lode (*madih*) all'Inviato di Dio, luce da cui si attinge la luce, spada indiana fiammeggiante [...].

Questa *qašīda* è nota anche come *qašīda al-burda* (la *qašīda* del mantello) perché il Profeta fu tanto colpito dalla recitazione, che pose sulle spalle di Ka'b, come segno di pacificazione, un mantello[...]¹⁷.

Ka'b ibn Zuhayr, fu anche un *rāwī*¹⁸, che recitava e trasmetteva le composizioni di altri poeti ai quali era strettamente collegato. Nelle sue *performance* orali, il *rāwīya*¹⁹, manifestava anche doti di teatralità e solennità durante assemblee, feste e rituali. Catturava l'attenzione del pubblico come il 'giovane poeta in jeans', che sogna di trovare un suo pubblico e la fama partecipando ad un festival internazionale di poesia. Nello stesso poema, accanto a sequenze caratterizzate da citazioni e rimandi al passato, l'autore mette in scena poeti e scrittori contemporanei, volti a definire e completare gli influssi e il percorso del 'poeta in jeans' (lui stesso?) che «dopo i quaranta volge lo sguardo al supermarket della Ġāhiliyya senza conflitti».

Tra i riferimenti espliciti il poeta cita la tesi sul poema in prosa di Suzanne Bernard che, come lui stesso ci dice, ha influenzato la nuova poesia nel mondo arabo, una forma ibrida: «Il s'agit d'un texte en prose bref, formant une unité et caractérisé par sa 'gratuité', c'est-à-dire ne visant pas à raconter une histoire ni à transmettre une in-

formation mais recherchant un effet poétique»²⁰ e 'Unsi al-Ḥāġġ, poeta libanese nato nel '37, autore di poemi in prosa. *Lan*, la sua prima raccolta pubblicata nel 1959, è preceduta da un'introduzione in cui spiega la scelta del poema in prosa in quanto unica forma letteraria in grado di esprimere la modernità.

Inoltre, in una sorta di gioco metalinguistico, il poeta con una riflessione sulla lingua cita la *shawarma* di *law*, preposizione grammaticale che esprime la condizione e l'ipotesi (se), e la contrappone a *lan* (non sarà) che, oltre ad essere una particella grammaticale che introduce la negazione di un'azione futura, è anche il titolo della raccolta di 'Unsi al-Ḥāġġ, autore di *prose poem*.

Adonis e Darwish completano il contesto poetico di riferimento per il 'giovane poeta'. Per Adonis, le reminiscenze classiche sono numerose, ma la nuova poesia deve «libérer les mots de leurs significations courantes, en explorant toutes les potentialités, sémantiques et rythmiques, de manière à leur conférer un contenu nouveau»²¹, come per Breton, Aragon ed i Surrealisti che «sono vicini al misticismo arabo – scrive Adonis – nelle sue caratteristiche principali e nella misura in cui esso è un'esperienza della fantasia e del surreale»²². Darwish, poeta palestinese in lotta per il suo popolo, scrive una poesia carica di metafore estremamente originali, pienamente contemporanea ma ancorata all'eredità araba.

Ecco, quindi, esplicitato il contesto poetico in cui Ġalāl al-Ḥakmāwī "gravita", tra i poeti citati si inserisce Andy Warhol, con la sua trasgressiva *Factory* multimediale, icona della contemporaneità, espressione artistica della cultura di massa, artista che agisce sull'immagine e ne indica la riproducibilità infinita. Il guru della *pop art* richiama alla mente la *beat generation*, movimento culturale nato nella metà degli anni '50 in reazione al materialismo e al consumismo, a cui si riferiscono i poeti marocchini del *prose poem* degli anni '90²³. Il ponte immaginario tra passato 'visivo' e contemporaneità 'visiva' è costruito grazie alla poesia in versi liberi. Il poeta non «cavalca più la cammella», animale onnipresente nell'immaginario del poeta preislamico, ma 'cavalca' l'onda che lo proietta sulla scena internazionale contemporanea.

La stessa 'rappresentazione poetica' si ripete in altri testi. In *Muschio sul suo letto*, *Sindbād* e la sua *errance* in *le Mille e una Notte* si intersecano con la «bella infermiera in carne che si intrufola nella tenda di Ṭarafa»²⁴, Ṭarafa ibn al-'Abd, al quale il poeta fa allusione ancora una volta:

Con una bella donna sotto una tenda di pelle²⁵

e l'attrice americana Sharon Stone, che «si intrufola nell'ufficio con aria condizionata di Dārat Ġulġul» una località della penisola Arabica citata da Imru' al-Qays, principe errante, spodestato dal suo trono, nelle *mu'allaqāt*²⁶:

Quanti giorni felici hai vissuto per loro:
soprattutto quello di Dārat Ġulġul²⁷

مسكٌ فوق فراشها

نمتُ على كتف شارون ستون
بنيت المسك فوق فراشها
لم أفعل هذا منذ كنت هائماً على وجهي
في كتاب ألف ليلة & ليلة

لن أنسى أرقامها المراكشية ما حييتُ
من يعزف للغزاة
من يتلمس الوشم في ظاهر يدها

لا أحد
غيري

مات عازفُ الناي على ما يبدو
غريقاً في أمهات الكتب
طار من شفته آلافُ اليوم
& سقطت فوق سطح الدنيا

للولايات
أيها العازفُ الأعشى
مأ لك لا تربي الطير الأبايل
حتى تخطف أرواح الرضع من أفواه التين

فتبت المسك فوق الفراش

تسلل المرعبة البهكتة إلى خباء طرفه
تسلل ضرثها النصرانية شارون ستون
إلى المكتب المكيف في دارة جُلجُل
(حراس هذه القصيدة بالذات يتشامبون من شدة السهر)

نمتُ ثانية

(أنظر إلى أعلى)

كانت نومة جيران أهل الكهف
أو كلبهم قمتير مثلاً

النص يلمع كسن الراوية النحبة
الراوية يتفق مع المافيا الأوكرانية على قتل السنبداد

السنبداد يقضي أثر الراوية
(بأمر مني بعد اكتشاف الخديعة)
يخطط السنبداد & الراوية وردة الجوارى
بخطط عبد الفتاح كيليطو
الذي أدركه سيد العفصا
في بيداء هذه القصيدة البهيمه

تبا لك

أيها الراوية الحياط
لا تترك وراءك نؤوم الضحى
تفكر في الزربية الرباطية
عازف الناي يراودها عن مسكها
عندما تكون نائمة في بطن الزوزني

تبا لنؤوم الضحى

طهارة اللحم الشوشون
يطعمون الشعراء المداحين هذه الساعة.

Muschio sul suo letto

Ho dormito sulla spalla di Sharon Stone
Grani di muschio sul suo letto
Non lo facevo da quando ero errante
Nel libro **Le Mille & una Notte**

Non dimenticherò gli orecchini di Marrakesh finché vivrò
Chi suona per la gazzella
Chi tocca il tatuaggio sul dorso della sua mano

Nessuno
Eccetto me

È morto il suonatore di flauto a quanto sembra
Annegato nelle matrici dei libri
Hanno preso il volo dalle sue labbra migliaia di album
& sono atterrati sulla superficie del mondo

a te le sventure
o suonatore di flauto cieco
perchè non allevi gli uccelli *abābil*²⁸
per rapire le anime dei neonati dalle bocche del drago

grani di muschio sul letto

la bella infermiera in 'carne' si intrufola nella tenda di Tarafa
Sharon Stone, l'amante cristiana di suo marito, si intrufola
nell'ufficio con aria condizionata di Dārat Ġulġul
(i custodi di questo poema in persona sbadigliano a forza di
[vegliare])

ho dormito per la seconda volta
(guardo in **alto**)
era un sonno vicino a quello della gente della caverna
o del loro cane **Qamtyr** ad esempio

il testo brilla come il dente d'oro del *rāwīya*
il *rāwīya* è d'accordo con la mafia ucraina sull'uccisione di
[**Sindbād**]

Sindbād ha seguito le tracce del *rāwīya*
(per mia ingiunzione dopo la scoperta dell'inganno)
Sindbād e il *rāwīya* rammendono la rosa delle ancelle
con il filo di **'Abd Al-Fattāḥ Kiliṭī**
il quale è stato raggiunto dal signore del tormento
nel deserto buio di questa bestia di poema

maledetto te

rāwīya sarto
non lasci dietro chi dorme all'alba
pensi al tappeto di **Rabāṭ**
il suonatore di flauto prova a afferrarla
mentre dorme nella pancia di al-Zawzanī

maledetto chi dorme all'alba

i cuochi affabili
danno da mangiare ai poeti cantastorie a quest'ora

‘Abd al-Fattāḥ Kīlītū, (Abdelfattah Kilito) intellettuale marocchino contemporaneo, autore di un saggio su *Le Mille e una notte, L’occhio e l’ago*²⁹, fornisce il ‘filo’ a Sindbād che, insieme al *rāwīya* ‘grande trasmettitore’ e profondo conoscitore di poesia araba antica, «rammenda la rosa delle ancelle». Kīlītū si occupa di letteratura comparata e, grazie alla sua profonda conoscenza della letteratura araba e delle letterature romanze, ha fatto più volte acute osservazioni sul confronto e l’interdipendenza fra il mondo europeo e quello arabo nel fare letteratura e critica letteraria. Una visione interculturale che ben si accorda allo spirito con cui Ġalāl al-Ḥakmāwī intesse i suoi poemi e li sottopone alla lettura-indagine del lettore³⁰. Il «tappeto di Rabāt» celebre in Marocco per le sue decorazioni e la sua fattura e il «filo» di ‘Abd Al-Fattāḥ Kīlītū rimandano a questo concetto di ‘tessitura’, ‘intreccio’. Il poeta tiene in mano il filo della sua *qaṣīda* e ‘cuce’ elementi tipici della tradizione marocchina insieme a vari poeti del mondo arabo preislamico (Ṭarafa ibn al-‘Abd, Imru’ al-Qays, ‘Antara ibn Šaddād, al-Mutanabbī il cui nome dà il titolo a una poesia della raccolta) e contemporaneo (‘Unṣī al-Ḥāġġ, Adonis, Ġubrān, Darwish, Barakāt) e a personaggi, autori, interpreti del cinema e della cultura internazionale (*The black album* di Hanif Kureishi³¹, Suzanne Bernard, Pablo Neruda e Jorge Luis Borges³², Andy Warhol) per accedere all’universalità.

Ġalāl al-Ḥakmāwī invita a riflettere e a partecipare al gioco di interpretazioni proposto tramite i continui rimandi al passato e al presente, incita a svelare l’intreccio che sottostà al suo pensiero, quasi una ‘scrittura automatica’ surreale e surrealista, che richiede la ricomposizione dei pezzi di un puzzle interculturale e atemporale. Tutto il poema è un continuo sovrapporsi di rimandi colti, citazioni, allusioni, a iniziare dal titolo e dal secondo verso in cui cita Imru’ al-Qays «mentre briciole di muschio sono sparse sul suo letto»³³, continuando con «i resti del campo di Ḥawlah sul duro terreno di Ṭahmad / sono tracce di tatuaggio sul dorso di una mano» tratto dalla *mu‘allaqa* di Ṭarafa³⁴, per giungere alla conclusione con un *clin d’œil* a Ḥusayn ibn Aḥmad al-Zawzānī, autore del commento (alle sette *mu‘allaqāt*), *Šarḥ mu‘allaqāt al-sabi*³⁵ e un’ultima allusione a Imru’ al-Qays : «I cuochi si affrettavano a preparare / la carne sulle pietre ordinate o nella pentola»³⁶.

Qua e là, come ‘briciole di muschio sul poema’ si ‘spargono’ cenni al *Corano* e a *Le Mille e una Notte*. Tutta la cultura del poeta arabo appresa sui banchi di scuola e trasferita nella sua memoria quasi per osmosi, sembra ‘sbriociolarsi’ nei suoi versi, planare qua e là come le rondini del *Corano* per salvare i «bambini dalla bocca del drago». Il lettore è invitato a reperire le tracce / raccogliere le briciole di muschio sparse sul letto per svolgere le proprie indagini, come in un romanzo poliziesco e trovare il ‘colpevole’, responsabile del nucleo compositivo e dell’‘uccisione’ di Sindbād (ad opera del *rāwīya* e della

mafia ucraina). Ġalāl al-Ḥakmāwī, *rāwī / rāwīya* contemporaneo, sembra riutilizzare i versi di altri poeti che aveva imparato a memoria per raccoglierne frammenti e ‘sbriociolarli’ nel suo poema, sollecitando così il lettore alla ricomposizione della storia. La ripetitività che aiutava la memoria di recitanti e ascoltatori all’epoca delle *mu‘allaqāt* viene qui stemperata in una composizione moderna che allerta la mente, stimola e allena la memoria storica del mondo arabo. Come Abū Nuwās, poeta dell’VIII secolo al quale il suo maestro, Khalaf Aḥmar, aveva insegnato il metodo della memorizzazione e dell’oblio per imparare a comporre versi, il poeta sembra applicare qui lo stesso schema in un gioco di decifrazione-citazione-creazione che rimanda al tema del ‘tatuaggio’ come argomenta ‘Abd al-Fattāḥ Kīlītū nel suo saggio *L’autore e i suoi doppi*:

[...] il tatuaggio e la scrittura non presentano un disegno chiaro e nitido; in questo modo il poeta è anzitutto un decifratore di tracce cancellate o appena visibili. Egli deve lottare contro l’oblio [...]. Il compito del poeta consiste nel disegnare sopra un disegno, nello scrivere sopra una scrittura [...]³⁷

e come commenta il poeta stesso parlando del poema in Marocco:

Le poème marocain moderne est seul. Il est quète silencieuse d’une voix polyphonique de l’être ici et maintenant. Loin de la tribu des mots blancs. Il est **tatouage** sur le corps marginal qui célèbre ses propres voix, matières, cicatrices ou blessures du temps. Le corps marginal résiste au turban des archaïsmes, à la dictature de l’information à sens unique et à la ‘mac-donaldisation’ des sociétés en rut de pseudo-modernité³⁸.

Il poeta che lotta contro l’oblio per affermare la memoria si interseca con il racconto di Sindbād, ‘uomo dell’oblio’ per eccellenza che lascia Bagdad, la sua città, per avventurarsi nella ricerca di ricchezza e novità. Ancora una volta Kilito, *rāwīya sarto* o *sarto nomade*³⁹ che cuce e ricuce i racconti di *Le mille e una notte*⁴⁰, ci guida nella ricostruzione di «questa bestia di poema»:

Il sonno si configura qui come errore, violazione di una regola fondamentale: il dovere della vigilanza. Non è un sonno ristoratore [...]. È il sonno della falsa quiete, un sonno bestiale, incontrollato [...] Uomo dell’oblio, Sindibād è anche, inevitabilmente, uomo della memoria. Al contrario dell’oblio, che equivale alla sventatezza, al sonno, alla degenerazione, alla morte, la memoria equivale alla coscienza di sé, alla riflessione, al mantenimento della ragione, alla vita. Sindibād deve sempre la sua salvezza a un ricordo: se la sua propensione all’oblio lo trascina verso magnifiche e insidiose lontananze, la sua fedeltà alla memoria lo riconduce infallibilmente a Bagdad. [...] Dalle profondità della memoria ecco levarsi un racconto [*récit*] che illustra avvenimenti e oggetti straordinari o, almeno, li situa nel già conosciuto⁴¹.

Les jeux sont faits.

Come Sindbād, Ġalāl al-Ĥakmāwī racconta storie contemporanee straordinarie, creando una sorta di ipersintesi della cultura del mondo arabo e della scena internazionale passate e presenti. Il poeta mette in luce protagonisti e comparse antichi e attuali, li accosta l'uno all'altro in una continua interazione e sovrapposizione di sequenze. Ecco esplicitato il suo progetto, evidenziata la sua versatilità.

A un'altra vena tematico-compositiva è invece riconducibile *Le hamster della vita*. *Le hamster*, cavia, criceto è trascritto in caratteri arabi nel testo originale, prassi uti-

lizzata spesso nella raccolta. L'allusione va qui al criceto, l'animale domestico, poiché il poeta intende in questo poema affrontare un altro argomento, quello della logica cieca di gruppo, dell'incapacità dell'essere umano di pensare e riflettere seguendo la propria linea di pensiero.

Il poeta sollecita i nostri sensi, affinché l'uomo, vittima della violenza, non soggiaccia al «capo cieco», non obbedisca alla logica spersonalizzante e alienante della massificazione e omologazione occidentali ma, creatura preislamica con un terzo occhio, riesca a vedere al di là delle apparenze ingannevoli e a ritrovare e rileggere la storia e le proprie tradizioni, seguendo il cammino del «veggente marocchino».

هامستر الدنيا

تركت المثلثة الصاعدة على شائمة أرض أخرى
صورت المشهد الأول من بربرة الشمس
ضاققت عيني بضوء الأخوة
(صارت لي ملامح تاكيشي اليابانية)

اقتفيت آثار السينما & أخذت أصبح
في وجه النسر الذي يحلق
على جثث الدنمى الملقاة هكذا في معدة الصحراء
تقدمت إلى كاميرا العبيد
ووقفت فاعراً فمي

أنظر إلى جلال الحكماوي

(نفسى؟)

مخلوقاً أنياً من ذهب الجاهلية

مخلوقاً بعين ثالثة يسمع فيها
عويل رضع سحلتهم سكين المدينة
& رمتهم بين فخذي أمه عظيمة طلعت علينا من الشرق
هامستر الدنيا & الأخرى يشاهد تلفزيون القيامة.
(بعد ربع قرن من نحو العظام،
يعجز سيويه عن تربية فرد سليم)

هامستر الدنيا & الأخرى يشاهد تلفزيون القيامة

& يضحك حتى يُغمى عليه

عندما فتحت عيني من جديد

وجدت خيراً أمه

تركب سحلية عمياء صمًا بكّماء

يحرصها آلاف الجنود الأوفياء للقائد الأعمى

متى متى

حذرت هامستر الدنيا من التي تدخن مالبرو لايت.

ضحك مرة أخرى

Le hamster della vita

Ho lasciato la diva sullo schermo di un'altra terra
ho filmato la prima sequenza della barbarie del sole
i miei occhi si sono socchiusi alla luce della fraternità
(mi sono ritrovato con i tratti giapponesi di Takeshi)

ho seguito le tracce del cinema & mi sono messo a urlare
di fronte all'avvoltoio, l'avvoltoio che volteggia
sui cadaveri delle bambole che giacciono buttate lì **così** nel
[ventre del deserto]
mi sono avvicinato alla camera da presa degli schiavi
e mi sono fermato a bocca aperta

osservo Ġalāl al-Ĥakmāwī

(me stesso?)

creatura appena appena uscita dall'oro della Ġāhiliyya

creatura con un terzo occhio attraverso il quale si sentono
i lamenti dei neonati a cui viene fatto lo scalpò con il
[coltello affilato della civiltà
& gettati tra le cosce di una nazione enorme che giunge a
[noi dall'Oriente.

Le hamster della vita & della morte guarda la televisione
[dell'Apocalisse

(dopo un quarto di secolo di 'osteogrammatica'
Sibawayhi è incapace di educare una scimmia sana)

Le hamster della vita & della morte guarda la televisione
[dell'Apocalisse

& ride fino a perdere i sensi
quando ho aperto nuovamente gli occhi
ho trovato la miglior nazione
a cavallo di una lucertola cieca sorda muta
che sorvegliano migliaia di soldati fedeli al capo cieco
due a due

ho messo in guardia *le hamster della vita* da colei che fuma
[Marlboro light.

Ha riso un'altra volta

تركتُ سيدةَ الشاشة الأولى تحتَ شمسِ آخرى
صورتُ آخرَ مشهدٍ في بربريةِ الأرضِ
ضاقَتْ عيني، بضوءِ الأخوةِ

أخذتُ خيرَ أمةٍ تُعوي
كإنسانٍ بدائي

يقف على يدٍ واحدةٍ
يد واحدةٍ ينزفُ منها دمُ الدميةِ إياها
(مَنْ قال إنَّ الدُمى لا تنتقلُ إلى دارِ البقاءِ؟)

نعمُ
تلك الدميةُ التي تيسطُ جناحَيْها
تلك الدميةُ التي تحملُ في يدها اليَمى مفاتيحَ نُحاسيةِ
تتبرُّ بها طريقَ العِرافِ المغربيِ
الذي أدركهُ منبهُ الصَّباحِ.
STOP

يَعودُ هامسترُ الدنيا إلى أرضِ بلٍ بعدَ نهايةِ التَّصويرِ.

ho lasciato la donna del primo schermo sotto un altro sole
ho filmato l'ultima sequenza della barbarie della terra
i miei occhi si sono socchiusi alla luce della fraternità

si mette a urlare la miglior nazione
come un uomo primitivo

che sta fermo in piedi su una sola mano
una sola mano da cui cola il sangue di quella bambola
(chi ha detto che le bambole non si avviano verso l'eterna
[dimora?])

sì
quella bambola che dispiega le ali
quella bambola che tiene nella mano destra chiavi d'ottone

illumina con esse il cammino del veggente **marocchino**
che è sorpreso dalla sveglia del mattino
STOP

ritorna nell'aldilà *le hamster* della vita
[ma dopo la fine della ripresa.

Il riferimento a Takeshi Kitano, regista e attore giapponese, esponente intelligente e poliedrico della cinematografia internazionale, è espresso nei primi versi del poema. Il cineasta esplora nei suoi film numerosi temi, inserendoli in uno scenario di suoni e immagini, storie e armonie musicali, in cui la violenza è mostrata in modo crudo, doloroso e al contempo affascinante. Allo stesso modo sono accattivanti le operazioni demagogiche di chi sottomette la mente altrui per ottenere consensi e dominare e, altrettanto conturbanti, le immagini del «capo cieco» e della «lucertola cieca sorda e muta», insensibile il primo, incapace di vedere, ascoltare, udire, la seconda.

L'io narrante filma la «barbarie del sole», «la barbarie della terra», una sequenza iniziale e una finale, in questo *Règne de Barbarie*⁴².

Il pensiero va a 'Abdellatif Laâbi, poeta marocchino, emblema di una nuova generazione di poeti contemporanei alla decolonizzazione, riuniti dall'esperienza della rivista «Souffles», un laboratorio che fu cassa di risonanza del cambiamento in atto. Essi trovarono una nuova vitalità espressiva, emersero dall'*impasse* causata dall'impronta coloniale, liberarono la lingua dai *cliché*, dagli stereotipi, dai tabù, si rivolgarono contro la lingua dell'ex-colonizzatore, il francese, che era stata insegnata loro sin da bambini a scuola e la 'reinventarono', la manipolarono, la fecero esplodere per superare l'afasia che avrebbe imposto loro l'arabo, in quanto lingua di comunicazione non universale.

La scrittura divenne il mezzo di lotta privilegiato per affermare la propria identità, per proteggere il popolo con-

tro lo sfruttamento, per riemergere dal 'purgatoire obligé'⁴³ del mondo arabo colonizzato e operare il passaggio da mondo islamico classico a mondo arabo moderno, per creare un uomo arabo nuovo, interprete di una lingua e di una cultura mutilate barbaramente.

'Abdellatif Laâbi affermò, nel corso di un intervento a Beirut in cui si riunirono vari poeti arabi:

[...] J' imagine l'avenir où notre planète regorgerait de milliards d'hommes ayant trouvé enfin leur fonction de créateurs, leurs fonctions de *poètes*. Des milliards d'hommes s'éloignant du cauchemar de l'exploitation, de l'aliénation, de la déculturation, de la sous-alimentation, de l'esclavage enfin.

L'homme rendu à sa mission de bâtisseur et d'explorateur, l'homme à la conquête de sa totalité.

Debout, en ce siècle de Barbarie, j' imagine cette grande humanité travailleuse et missionnaire [...]»⁴⁴.

Con questa citazione si conclude il periplo intorno ad alcuni testi scelti e tradotti dalla raccolta di Ġalāl al-Ḥakmāwī, *Īdhabū qā'ilān ilā al-sinimā*.

Si è cercato di rendere, attraverso la traduzione, il potere immaginifico e metaforico della lingua araba (classica e contemporanea) utilizzata dal poeta, restituendo immagini mediate e corrispondenti in lingua italiana. Come il poeta stesso dichiara, a proposito del ruolo della traduzione, «la traduction est le moteur du dialogue entre les cultures qui est au coeur d'«Electron libre». [...]»⁴⁵. Pertanto l'esercizio della 'traduzione culturale', per quanto

arduo, è un elemento essenziale per gli studi letterari comparati e per la diffusione e l'interazione delle culture⁴⁶.

Toute poésie crée le lien avec d'autres poésies du monde. L'essence de la poésie même est l'altérité. C'est pourquoi il faut creuser le rôle de la traduction, la migration des textes et des cultures dans le renouvellement des poésies du monde. Les modernisateurs de la poésie arabe, Badr Šakir al-Sayyāb, Nāzik al-Malā'ika, étaient des profs d'anglais qui ont traduit beaucoup et lu la poésie anglaise, T.S. Elliot, entre autres⁴⁷.

La traduzione porta con sé inevitabilmente una forma di reinterpretazione del testo poiché

un narratore – così come un autore – è circondato dai suoi doppi: da coloro che ascoltano la sua storia e se ne impadroniscono; che catturano i suoi segni e li fanno esplodere in sensi multipli, disseminati su diversi circuiti di narrazione⁴⁸.

J. L. Borges, fine bibliografo e traduttore, citato in *La Mobylette rossa di Aḥmad Barakāt*, ammette alla fine del racconto *La ricerca di Averroé in L'Aleph*⁴⁹ l'estrema difficoltà di attingere il pieno significato del testo tradotto.

Dal punto di vista stilistico, come detto precedentemente, la forma poetica prescelta da Ġalāl al-Ḥakmāwī è il *prose-poem*.

Dagli anni '80 in poi, con l'iniziatore della *qašīdat al-natr* in Marocco, Aḥmad Barakāt, a cui è dedicato il poema di apertura della raccolta, fino all'ultima generazione di poeti, quella a cui appartiene Ġalāl al-Ḥakmāwī, il 'poema in prosa' utilizza una lingua spoglia ma ricca di immagini e metafore surreali e/o minimaliste.

Il poeta scrive in lingua araba classica e letteraria, strumento duttile nelle mani di Ġalāl al-Ḥakmāwī che inserisce termini della poesia preislamica come *bahkana* la donna 'in carne', modello di bellezza a quei tempi, quando vuole citare le fonti a cui attinge, Ṭarafa ibn al-'Abd, in questo caso, in *Muschio sul suo letto*. La «grammatica delle ossa» di Sībawayhi «incapace di educare una scimmia sana», espressione che, nella sua paradossalità fa sorridere, rende omaggio al fondatore della grammatica e della linguistica araba, autore di *al-Kitāb*, in *Le hamster della vita*. Il 'giovane poeta in jeans' è invece molto impegnato con *al-tanās*, l'intertestualità, un termine contemporaneo di critica letteraria e con il finto caffè Lavazza⁵⁰. La scrittura in caratteri arabi caratterizza le scelte grafiche di quasi tutte le citazioni di personaggi, attori e registi, scrittori o musicisti, nonché di opere e titoli o oggetti *cult*, che il poeta utilizza abbondantemente in tutti i suoi testi. Talvolta evidenzia i termini in grassetto, talvolta usa le virgolette, oppure apre delle parentesi, per richiamare all'attenzione il lettore e sollecitare la sua riflessione. Sembra in effetti applicare anche alla varietà delle scelte tipografiche la stessa tecnica 'visiva' del dialogo tra le culture, tra il passato e il presente. È molto presente l'uso di & per col-

legare nomi e fatti o la sua posizione all'inizio del verso, al posto di و ; la scelta di scrivere *آف ليله & ليله* appare come la sintesi più significativa del dialogo tra il passato di *Le mille e una Notte* e il carattere 'visivo' della 'e commerciale' ampiamente usato nei titoli di inizio e coda della cinematografica internazionale. Un accesso all'universalità come il poeta auspica. Il ricorso alla lingua straniera inglese e francese appare di tanto in tanto nei caratteri tipografici occidentali, *il fait bon*, gli occhiali *Ray Ban*, *Sol y Mar*⁵¹, il film di David Lynch *Mulholland Drive*, *STOP*⁵², sorta di incursione grafica nel mondo internazionale, mentre i termini *le hamster* (criceto) e *la mobylette* (motorino 'Solex' in voga negli anni '70), trascritti in caratteri arabi, non sono stati tradotti in italiano proprio per rispettare la scelta dell'autore.

È doveroso infine segnalare l'uso dell'arabo classico attinto dal Corano nel poema *Muschio sul suo letto*, in cui cita gli uccelli *abābil*, che appaiono ne *La Sura dell'elefante*:

Nel nome di Dio, clemente misericordioso!

Non hai visto come oprò il tuo Signore con Quelli dell'Elefante? - Non mandò forse in malora la loro astuzia? - Inviò contro a loro uccelli *abābil* - che li colpirono con pietre indurite, - facendo di loro come pula di grano svuotata. -⁵³

Gli uccelli *abābil* che salvarono la Ka'ba nell'anno dell'Elefante, così denominato in seguito, anno in cui nacque il Profeta Muḥammad, sono chiamati qui, in un intervento salvifico, a «rapire i neonati dalla bocca del drago». Al Corano rimandano anche «la gente della caverna» e il «loro cane *Qamtyr*» in una sorta di circolarità tra passato e presente. In questo caso il poeta cita *La sura della caverna*.



Questa immagine della porta aperta di Chefchaouen, nel nord del Marocco, conclude emblematicamente il percorso che è stato affrontato in queste pagine e ci indica un vicolo nel quale addentrarci. Lì, un'armonia di tonalità azzurre sembra esaltare il carattere polisemico delle parole di Ġalāl al-Ḥakmāwī, messe in luce da una traduzione volta a esprimere la sua visione poliedrica, attraverso un'attenzione profonda e appassionata della parola.

La rete sottile e intelligente e il gioco sapiente di intrecci sottesi alla composizione poetica di Ġalāl al-Ḥakmāwī, hanno dischiuso una serie di porte, svelato vicoli, archi e finestre, e hanno fornito l'immagine visiva di sequenze poetiche vicine alla cinematografia.

Il poeta nel corso della nostra intervista ha così descritto i propri poemi:

L'influence 'cinématographique' ou 'visuelle' de mes poèmes vient essentiellement de la tradition poétique arabe, les mu'allaqāt, ou la poésie préislamique: une poésie concrète, visuelle et charnelle. Cet aspect du 'donner à voir'

est ma 'théorie' de la modernité poétique arabe afin de sortir de la logique de la poésie 'lyrique', 'lue'. C'est l'œil contre l'oreille. D'où le croisement avec la poésie américaine de la beat generation et des poésies de l' 'expérience' pour dépasser la poésie lyrique et abstraite qui n'a aucun lien avec la réalité. Car, je crois que la poésie a une fonction sociale et politique qu'on doit exprimer en respectant le renouveau de la forme. En effet, la poésie pour moi est comme le cinéma documentaire de création. Idée et travail de l'écriture⁵⁴.

In un'epoca in cui «la part de l'animal qui augmente chez l'homme dans un rapport être-marchandise» invade la realtà, l'invito alla riflessione formulato implicitamente da Ġalāl al-Ḥakmāwī nei suoi poemi, anche tramite l'utilizzo di «symboles animaliers qui s'inscrivent dans une mythologie propre à chaque poème, une manière de présenter l'aspect hybride de la réalité»⁵⁵ è senz'altro un'indicazione molto preziosa.

[Fotografia: Elena Riva]

NOTE

¹ «Revue culturelle arabe du Maghreb» pubblicata a Rabat dal 1966 al 1971, data in cui le attività del suo direttore 'A. Laābi furono sospese dalle autorità marocchine.

² G. Toso Rodinis, *Le rose del deserto. Saggi e testimonianze di poesia maghrebina contemporanea d'espressione francese*, vol. 1, Bologna, Patron 1978, p. 10.

³ A. Moufidi, in T. Ben Jelloun, *La mémoire future : anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*, Paris, François Maspero 1976, p. 154.

⁴ È opportuno precisare che il concetto di prose poem in Marocco differisce da quello occidentale. I poeti marocchini scrivono in realtà usando il verso libero. La rottura con la tradizione metrica negli anni '40 non fu così radicale, ma la produzione poetica continuò a utilizzare forme basate sulla metrica. I poeti contemporanei l'hanno invece eliminata.

⁵ Ġalāl al-Ḥakmāwī, *Īdhabū qālīlān ilā al-sīnīmā*, Casablanca, Toubkal 2005, p. 7.

⁶ Nato a Casablanca nel 1965, vive e lavora a Rabat dove insegna traduzione letteraria. Ha pubblicato varie raccolte di poesia in lingua araba, tra queste *Certificat de célibat* (Paris, Galgamesh 1997) e *Īdhabū qālīlān ilā al-sīnīmā* (Casablanca, Toubkal 2005). Ha fondato con 'Abd al-Ilāhi al-Ṣālḥī «Isrāf», («Eccessi»), rivista di poesia a cui farà seguito, nel 2005, «Electron Libre», rivista in francese sulla poesia marocchina e internazionale da lui diretta. Dal 2002 è direttore del Festival della Poesia Mediterranea di Rabat, organizzato dall'Unione degli scrittori marocchini, dal 2003 è responsabile del programma di *résidences littéraires* per il Centre Régional de Lettres del Languedoc-Roussillon. È traduttore in

arabo di Lorand Gaspar, William Cliff, Françoise Lalande, Mostaza Sitou, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Edmond Jabès, Ana Luisa Amaral, Nino Judice, Donatella Bisutti, Claudio Pozzani e altri. Ha inoltre curato diverse antologie di poesia marocchina in francese e di poeti belgi e olandesi moderni. Lavora come giornalista per vari periodici e riviste marocchine e arabe.

⁷ Ġ. al-Ḥakmāwī, op. cit., p. 23.

⁸ «un pont c'est l'âme de toute poésie humaine» come affermato in un'intervista con l'autore, rilasciata il 15 marzo 2009.

⁹ Ġ. al-Ḥakmāwī, op. cit., pp. 56-61.

¹⁰ Ġ. al-Ḥakmāwī, op. cit., pp. 32-33.

¹¹ Ivi, pp. 17-20.

¹² Adonis, *Introduzione alla poetica araba*, Genova, Marietti 1992, p. 15. «Il poeta della Ġāhiliyya non creava la poesia per se stesso, ma per gli altri. Si trattava infatti di una poesia ideata essenzialmente per essere ascoltata. La poeticità del poeta non risiedeva nel suo potere inventivo e creativo, nell'assoluto, ma nel potere di creare ciò che avrebbe colpito l'anima dell'ascoltatore. Il poeta era quindi ossessionato dalla necessità di accordare il poema con il codice ricettivo del pubblico [...] la poeticità richiedeva che egli utilizzasse le metafore vicine alla realtà, 'facilmente accessibili' [...]»

¹³ Adonis, op. cit., p. 55.

¹⁴ [...] continuo a bere vino e a godere [...] D. Amaldi, *Le mu'allaqāt*, Venezia, Marsilio 1991, p. 39.

¹⁵ D. Amaldi, *Le mu'allaqāt*, Venezia, Marsilio 1991, pp. 65-66.

¹⁶ Cfr. intervista.

¹⁷ D. Amaldi, *Storia della letteratura araba classica*, Bologna, Zanichelli 2004, p. 44.

¹⁸ «Pour diffuser sa poésie le poète avait un récitant, un transmetteur le plus souvent poète lui-même [...] la relation du poète au rawī était une relation de formation dans laquelle un poète confirmé transmettait par sa poésie, les règles de la métrique et les secrets de la composition» in H. Toelle-K. Zakharia, *A la découverte de la littérature arabe du VI^{ème} siècle à nos jours*, Paris, Flammarion 2003, p. 57.

¹⁹ « Terme dont la morphologie renvoie à l'excellence. Traduit par grand transmetteur. Il se distingue par une grande culture et une vaste mémoire » ivi, p. 365.

²⁰ S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet 1959. Cfr. intervista.

²¹ H. Toelle-K. Zakharia, op.cit., p.259

²² Adonis, op. cit., p. 71

²³ «Les textes cassent avec la rhétorique conventionnelle de la poésie en place, dégraisent aussi le mammoth de l'arabe classique en utilisant une langue dépouillée, minimaliste et imagée». (Ġ. al-Ḥakmāwī, « La poésie marocaine contemporaine. Le Sindbad, le rocker et la tribu », in P. Gandolfi, a cura di, *Le maroc aujourd'hui*, Venezia, Il Ponte 2008, p. 316).

²⁴ Intervista con l'autore: «*al-bahkana* est un mot arabe classique qui veut dire une grosse femme. En effet, la femme en chair était le modèle de beauté à l'époque pré-islamique».

²⁵ D. Amaldi, *Le mu'allaqāt*, Venezia, Marsilio 1991, p. 59. La traduzione di Amaldi, *bahkana* = bella donna, coincide con il concetto di bellezza femminile in epoca preislamica espresso dall'autore nel corso dell'intervista.

²⁶ Cfr. intervista.

²⁷ D. Amaldi, op. cit., p.34.

²⁸ «Rondini». Si è scelto di lasciare il termine arabo *abābīl* come nella traduzione di Bausani del Corano.

²⁹ A. Kilito, *L'occhio e l'ago*, Genova, Il Melangolo 1994.

³⁰ «L'interprétation de mes poèmes est ouverte, c'est la lecture qui donne un sens aux poèmes et au recueil dans sa globalité. C'est le plaisir du texte, du lecteur-critique».

³¹ H. Kureishi, *The black album*, Milano, Bompiani 2000. Cfr. in Ġ. al-Ḥakmāwī, op. cit., *Perché vai in California?* pp. 11-16.

³² Ġ. al-Ḥakmāwī, op. cit., *La mobylette rossa di Aḥmad Barakāt*, pp. 7-10

³³ D. Amaldi, *Le Mu'allaqat*, op. cit., p.35.

³⁴ D. Amaldi, op. cit., p.39.

³⁵ Ḥusayn ibn al-Zawzānī, *Šarḥ mu'allaqāt al-sabi'*, Tabā'ah jadida musahhahah wa-munaqqahah istudrika fiha jami' ma saqata fi al-taba'at al-sabiqah min naqs wa-Khata', Bayrūt, 1994.

³⁶ D. Amaldi, op. cit., p. 38.

³⁷ A. Kilito, *L'autore e i suoi doppi*, Torino, Einaudi, 1988, p. 19.

³⁸ Ġ. al-Ḥakmāwī, *La poésie marocaine contemporaine. Le Sindbad, le rocker et la tribu*, in P. Gandolfi, op. cit, pp. 316-317.

³⁹ A. Kilito, ivi., p. 33.

⁴⁰ A. Kilito, *L'occhio e l'ago*, Genova, cit., p. 130. «La storia deborda dal suo quadro e, minacciando l'ascoltatore, gli intima di fare qualcosa. Egli non se ne separerà mai più, la porterà con sé, sopra di sé. Cucita sull'angolo interno dell'occhio, formerà un secondo occhio, un occhio nell'occhio».

⁴¹ A. Kilito, ivi, pp. 81-82.

⁴² 'A. Laābi, *Le Règne de Barbarie*, Paris, Seuil 1980.

⁴³ Z. Morsy, *Une littérature sans avenir: le palimpseste maghrébin* in T.B. Jelloun, *La mémoire future : anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*, Paris, François Maspero 1976, p. 131.

⁴⁴ 'A. Laābi in T. Ben Jelloun, *La mémoire future Anthologie de la nouvelle poésie du Maroc*, Paris, François Maspero 1976, p. 77.

⁴⁵ Ġ. al-Ḥakmāwī, *Autour de la poésie et de la culture dans le Maroc contemporain*, in P. Gandolfi, a cura di, op. cit., p. 358.

⁴⁶ Nell'intervista l'autore esplicita le difficoltà che incontra a diffondere questa visione: «avec tant d'activisme 'traductionnel', je n'arrive pas à atteindre l'Europe! Il y a un intérêt croissant pour notre poésie de la part des américains, canadiens et américolatins. L'histoire commune (d'immigration et colonisation) empêche les européens de nous considérer comme des littératures dignes de ce nom!».

⁴⁷ Cfr. intervista.

⁴⁸ M. Lavagetto, Prefazione, in A. Kilito *L'occhio e l'ago*, Genova, il melangolo 1994, p.12.

⁴⁹ J.L. Borges, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli 2008, pp.89-100. La sua impossibilità di raccontare Averroé è pari all'impossibilità di Averroé di interpretare la *Poetica* di Aristotele, perché entrambi hanno un'esperienza dell'oggetto della loro ricerca limitata a una conoscenza teorica. Averroé non conosceva la letteratura greca se non attraverso ciò che diceva Aristotele, mentre Borges sapeva di Averroé e del suo mondo quello che aveva letto sui libri di alcuni orientalisti.

⁵⁰ Ġ. al-Ḥakmāwī, *Īdhabū qālilān ilā al-sīnīmā*, Casablanca, Toubkal 2005, p. 23.

⁵¹ Ġ. al-Ḥakmāwī, *Perché non vai in California?*, in op. cit., pp. 11-16.

⁵² Ġ. al-Ḥakmāwī, *Le hamster della vita*, in op. cit., pp. 17-20.

⁵³ *Corano*, introduzione, traduzione e commento, a cura di, A. Bausani, Milano, BUR 2003, p. 489.

⁵⁴ Intervista con Ġalāl Al-Ḥakmāwī.

⁵⁵ Ivi.

SEGNI IN TRANSITO: LA DIASPORA AFRICANA NELLA POESIA CONTEMPORANEA DI LINGUA PORTOGHESE

di Prisca Agustoni



Pablo Picasso - *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, Olio su tela, 1907; New York, The Museum of Modern Art

La storia della relazione letteraria tra i paesi africani di lingua portoghese e il Brasile è oggetto di studio e di analisi sempre più accurate e puntuali in numerosi corsi universitari brasiliani, motivati anche dalle numerose ricerche storiografiche relative al processo schiavista e agli impatti che questo conobbe nella società brasiliana e nella costruzione dei suoi valori. Importanti contributi di storici quali, ad esempio, Robert Slenes ci offrono significativi chiarimenti e ci obbligano a modificare il nostro sguardo diacronico sulla società coloniale brasiliana e sulle pratiche sociali che si credevano imposte e definite da modelli ritenuti rigidi.

Si può quindi prendere spunto dall'esempio offerto dalla storiografia per rivedere l'ermeneutica del canone letterario brasiliano in modo da permettere che si analizzi la vigenza, nella poesia contemporanea brasiliana e africana di lingua ufficiale portoghese, di elementi provenienti dal suolo culturale ibrido scaturito dal processo coloniale, e che s'inseriscono nell'attuale dettato poetico per modificarne la natura, la voce, il campo di rappresentazione, ecc, segni quindi provenienti dall'universo semiotico costituito dall'esperienza della diaspora africana.

In tal senso, è valido sottolineare l'importanza dello spazio astratto dell'«immaginario» nella costruzione della rappresentazione dell'identità culturale postcoloniale, per cui il processo della schiavitù e della colonizzazione costituiscono uno dei paradigmi centrali di un'eredità culturale i cui segni sono iscritti nei diversi ambiti che si riferiscono alla cultura brasiliana. Appoggiandoci nel pensiero di Benedict Anderson (1989) quando afferma che le nazioni si costitui-

scono come «comunità immaginarie», è importante verificare in quale modo il suo concetto di «identità» determina una produzione poetica diasporica, considerando pure l'analisi di Stuart Hall (2003, p. 27), per il quale «in una situazione di diaspora [come è il caso della cultura brasiliana e della cultura angolana qui considerate], le identità diventano plurali».

Se il fenomeno schiavista è considerato una delle cicatrici storiche tutt'ora aperte nei continenti protagonisti e direttamente coinvolti nel processo, d'altro canto, con il passare dei secoli, questo ha prodotto un discorso, una costruzione simbolica – nella letteratura e nelle varie arti – che elabora l'esperienza del dolore, della dissoluzione della memoria e di altre conseguenze da esso derivate. È il punto di vista di teorici quali Édouard Glissant, nel suo saggio *Le discours antillais* (1981), o ancora il cubano Antonio Benítez-Rojo, in *La isla que se repite* (1998), opere nelle quali si analizzano le ripercussioni estetiche, presenti nei testi letterari, registrate secoli dopo la pratica schiavista nei Caraibi. Nella stessa linea di riflessione, ci interessa lavorare con la produzione poetica che risulta da questi movimenti diasporici di persone, informazioni e segni che incrociano l'Atlantico nella società contemporanea, nel tentativo di sovrapporre al discorso della violenza prodotto dal campo semantico della nave carica di schiavi, un altro discorso capace di trasfigurare il dolore e la dominazione e generare un interessante palinsesto composto da messaggi diversificati che rappresentino le realtà, anch'esse diverse e plurali, creati in società dette postcoloniali. La produzione poetica

degli autori qui considerati cerca di trasformare il dolore scaturito dalla violenza coloniale in qualcosa che si trasforma, grazie al linguaggio poetico, in nuove esperienze, a volte ludiche, ironiche, satiriche, altre volte epifaniche.

Di nuovo, le analisi svolte dal giamaicano Stuart Hall sono essenziali per condurre la nostra riflessione, principalmente per quel che riguarda la definizione del concetto di diaspora da lui elaborata, che rifiuta «la concezione binaria di differenza» costruita grazie a «frontiere di esclusione» (2003, p. 33), e che si caratterizza da un'idea di differenza le cui frontiere funzionano come «luoghi di passaggio» e hanno «significati che sono posizionali e relazionali, che scivolano sempre lungo uno spettro senza inizio né fine» (2003, p. 33). La concezione di Hall della diaspora è basata sul concetto di 'spostamento', fenomeno inteso nella sua accezione moderna non solo come 'spostamento fisico', di una regione verso l'altra, da un continente all'altro – spostamento che caratterizza anche il lungo processo coloniale –, ma principalmente come uno 'spostamento' i cui effetti e conseguenze possono essere sentiti anche senza viaggiare, senza uscire da casa. Hall si riferisce ad un concetto più ontologico dell'essere 'spostato', e cita, come una delle caratteristiche della diaspora moderna, l'*Unheimlichkeit* heideggeriano, ossia, quel sentimento di «non sentirsi in casa», che egli attribuisce, nel caso della diaspora africana o afrodiscendente, alle diverse «dispersioni irreversibili» avvenute nella storia, che causarono, tra i diversi effetti *unheimlich*, quello di non riuscire a «riconoscersi» totalmente in una storia di famiglia, vista la difficoltà o quasi impossibilità a risalire ad una nozione di origine, memoria, ecc... Ecco spiegata la presenza costante del tema della memoria o della ricostruzione di una supposta memoria collettiva (nella quale anche l'individuo possa attingere per costruire la propria identità) nelle diverse produzioni letterarie di autori afrodiscendenti, pronipoti del lungo processo schiavista che ha annesso lignaggi e filiazioni culturali originarie.

Anche lo studioso britannico Paul Gilroy, nel saggio *The black Atlantic*, si riferisce alla diaspora nera non come un fenomeno fisso e unilaterale, ma piuttosto come un'apertura simbolica realizzata durante secoli e che oggi ci permette, come già lo faceva nel passato, il transito d'informazioni, codici, parole, ritmi e resistenze tra i due continenti, quello africano e quello americano, mediati dal continente europeo. È valido ricordare, a questo proposito, e dando adito al pensiero di Gilroy, che la nave schiavista che attraversò l'Atlantico durante secoli, a rigore dovrebbe venir considerata come «un sistema vivo in movimento» (2001, p. 38), una macchina moderna che compone un microsistema di ibridità culturale, perché transita tra Africa, Europa, America e i Caraibi, senza comunque poter essere considerata come una metonimia di nessuno di questi luoghi fissi.

Ecco spiegato, quindi, perchè Gilroy (2001, p. 31) si riferisce all'universo «il mondo atlantico nero», da lui investigato, risultante dalla diaspora nera, come a un mondo caratterizzato da «forme culturali bilingui o bifocali originate dai neri dispersi nelle strutture di sentimento, produ-

zione, comunicazione e memoria, ma non esclusivamente di loro proprietà». È importante sottolineare, a questo punto, il fatto che molti degli autori africani che alimentano la tradizione letteraria del rispettivo paese non sono di origini etniche nere, e questo ci pare di rilievo, inserito nel nostro discorso, visto che l'intenzione di questo articolo è separare il discorso legato ad un'estetica della diaspora nera da quello dell'ideologia razziale, pur senza voler con questo minimizzare o ridurre la pertinenza dei due approcci.

Ma di quale discorso si tratta quando si menziona un'estetica della diaspora nera? La prospettiva adottata in questo saggio tende a mostrare come il luogo di convergenza di questa estetica contemporanea della diaspora nera si delinea, nell'opera di determinati poeti, nel lavoro realizzato con il linguaggio, ossia, nel modo, e più specificamente nel ritmo attraverso il quale è passato determinato contenuto. Più che nella previa identificazione di tematiche catalogate come appartenenti all'universo 'nero' o 'afrodiscendente', l'analisi che qui si propone considera gli elementi che fanno in modo che questa scrittura sia stata definita come «poliritmica», sincopata, biforcata, ellittica (Benítez-Rojo, 1998).

La preoccupazione manifestata in favore del perfezionamento del linguaggio e dell'uso di riferimenti meno espliciti o stereotipati dell'universo semantico e simbolico africano ha guidato la scelta e l'analisi di alcuni testi poetici di autori che si occupano delle questioni menzionate, sia in Brasile che nei paesi africani di lingua ufficiale portoghese, quali Angola, Mozambico, Guinea Bissão, Capo Verde e São Tomé e Príncipe. Sono i seguenti nomi: i brasiliani Ricardo Aleixo, Edmilson de Almeida Pereira e Ronald Augusto (che qui non sarà considerato con testi individuali, ma in altri studi gli dedichiamo la dovuta attenzione), gli angolani Paula Tavares e Ruy Duarte de Carvalho, ed il mozambicano Luis Carlos Patraquim. In particolare, potremmo servirci del concetto di 'minerazione' – così caro alla cultura originaria dei due poeti brasiliani qui considerati, provenienti dallo stato del Minas Gerais – per illustrare il processo di scavo all'interno del linguaggio letterario, realizzato dai poeti qui riuniti. Uno scavo che richiama a sé anche la nozione di revisione della storia, una volta che questi poeti scrivono a partire da un contesto storico-sociale identificabile, mettendolo in discussione, valutandolo alla luce di nuove idee, divorandolo e facendo di questa divozione una nuova invenzione, portatile e personale, della propria cultura e dello strumento che la veicola, ossia, la lingua.

In effetti, è possibile rilevare alcune caratteristiche comuni alla produzione poetica degli autori, come lo sono la ricchezza polifonica resa importante dallo spessore che la lingua parlata conferisce al dettato poetico: è possibile riscontrare repentini stacchi sintattici all'interno dei componimenti poetici, attribuibili all'agilità della lingua parlata, oltre alla sfaccettata paletta di regionalismi del portoghese parlato in Mozambico, in Angola e in Brasile, e in determinate regioni di questi paesi, e che non è quindi il portoghese 'ufficiale' parlato dalla metropoli e imposto dalla metropoli ai territori ex-colonie.

Si considera qui rilevante la caratteristica legata all'oralità, visto che implica una serie di altre specificità estetiche condivise dai componimenti poetici considerati in questa breve presentazione, ovvero, per iniziare: 1) in ciascun autore riscontriamo tendenzialmente uno slittamento metonimico della parola scritta in direzione di altre forme sceniche, rituali e mitologiche, un fenomeno spesso e volentieri causato dall'iscrizione, nel corpo della scrittura, del disorientamento provocato dalla struttura sintattica – più flessibile e mutevole – dell'oralità, con tutto ciò che a questa è vincolato, non solo in termini di voce, ma anche e soprattutto in termini di mimica, gestualità e ritualità. Una volta ancora, ci sono d'aiuto le riflessioni di Stuart Hall (2003, p. 342) nell'osservare che, nella produzione letteraria di autori diasporici, esiste la tendenza a «lavorare su se stessi come se si stesse lavorando su schermi di rappresentazione». A questo punto, il rinvio alla produzione testuale di Ricardo Aleixo è quasi immediato, una volta che per questo poeta e *performer* brasiliano il corpo, con le sue molteplici potenzialità tridimensionali, funziona come una 'media primaria', nel senso che quando ben impiegato, diventa uno strumento che sfrutta e potenzializza i cinque sensi simultaneamente.

A questo proposito, Ricardo Aleixo sfrutta con malizia e pertinenza la frontiera esistente tra parola e corpo, come occorre nella performance intitolata *il poemanto*, in cui Aleixo si presenta sul palco coperto da un manto sul quale sono scritti-iscritti alla rinfusa versi di una sua poesia e, muovendosi e ballando sul palco in penombra, completamente nascosto dal manto e spronato da questa situazione di forzata o ricercata invisibilità, recita con un microfonino incollato al corpo altri versi di sua composizione e di composizione di poeti contemporanei. Per lo spettatore il risultato è una strana cacofonia tra testo ascoltato, immagine in movimento – come se fosse un vettore luminoso nella notte –, canto, arte scenica e intertestualità letteraria.

Allo stesso tempo, anche se meno esplicita, si può identificare la rilettura contemporanea, laica e urbana di movimenti d'iniziazione rituale appartenenti a culture dove il sacro si manifesta come elemento essenziale che istituisce la realtà, e dove il manto appare come simbolo di un vate o di una guida.

Inoltre, se pensiamo che Aleixo è un poeta afrodiscendente che lavora con elementi e simboli appartenenti al «mondo atlantico nero», come direbbe Gilroy, la sua performance assume spessore ideologico, nella misura in cui l'invisibilità provvisoria e intenzionale del poeta mette in discussione l'invisibilità storica della popolazione afrodiscendente in contesti sociali e culturali pluri-etnici quali il Brasile, specialmente se i testi declamati dall'autore rinviano ad aspetti ironici, satirici o critici della cultura brasiliana, come spesso avviene in occasione della performance.

Ma l'affermazione di Stuart Hall può essere applicata pure come stimolo alla lettura dell'opera di Edimilson de Almeida Pereira e di Ruy Duarte de Carvalho, perché l'universo che fonda la produzione poetica di questi poeti è formato dal contesto popolare che fa della parola proferita, raccontata, ritualizzata, il *modus vivendi* e la filosofia di un determinato gruppo sociale.

Vediamo a seguire alcuni esempi nei quali è possibile identificare alcuni degli elementi finora menzionati. Inizieremo con il componimento *outros, o mesmo*, di Ricardo Aleixo (2001, p.17), per proseguire con *Fala da Rainha do regresso ao Quimbo* di Ruy Duarte de Carvalho (2005, p.422), e *Cortejo de Congo*, di Edimilson de Almeida Pereira (2003, p. 60). Il primo componimento, *outros, o mesmo* («gli altri, lo stesso»), che è una ripresa del titolo del libro di poesie pubblicato da Borges nel 1964, introduce la presenza di un «corpo plurale», ossia, un corpo-segno che assume via via diversi significati, d'accordo con quello che si desidera esprimere o rappresentare. Vediamo il testo:

O corpo,
esse trapo.

Ora, Pascal,
por que não

esse texto ?
Pense bem :

poder ser
outros, o

mesmo sob
re outros

- um
palimpsesto.

Il corpo,
questo straccio.

Adesso, Pascal,
perchè non

questo testo?
Pensaci bene:

poter essere
altri, lo

stesso sugli
altri

- un
palimpsesto.¹

Il testo ci invita a considerare il corpo come un segno il cui significato resta aperto alle diverse interpretazioni, imitando quello che accade con un testo letterario. A questo proposito, l'approssimazione tra «corpo» e «testo» rende possibile, barthianamente, la ricezione del segno con le sue molteplici varianti, un segno che, come il testo, è carico di sensi nascosti o travestiti «tra le linee», anche se è necessario scoprire gli «altri» nascosti nello «stesso», sovrapposti a formare un palinsesto. Se diamo come valida quest'analisi applicata al corpo, possiamo anche proporre che, ad un livello più astratto, la stessa sia valida per la totalità del corpo-testo-poesia, che spesso nasconde come una conchiglia altri riferimenti e testi al suo interno, così come plurali sono i riferimenti e rinvii ad elementi diasporici. Per vedere meglio la comparazione che stiamo proponendo, basti pensare ai palinsesti configurati dalle rappresentazioni religiose brasiliane, risultanti da lunghi e complessi processi diasporici avvenuti in suolo brasiliano. Il ritmo mozzato, ellittico del componimento, espresso sia da un punto di vista grafico, attraverso la disposizione di parole sparse sulla pagina, sia dal punto di vista sintattico, ci suggerisce l'idea di dialoghi sovrapposti, come se ci fossero delle interferenze (voci esterne o interne) a interrompere il discorso poetico.

D'altro canto, questa modalità poetica integra elementi comuni all'esperienza della diaspora africana, come l'oralità tradizionale, con l'oralità della tecnologia e delle arte visuali. Il lavoro performativo di Ricardo Aleixo e pure di Ronald Augusto è considerato in fun-

zione di questo avvicinamento tra il tradizionale e lo sperimentale, nell'obiettivo di mettere in risalto il modo in cui i poeti usano matrici culturali relative alla diaspora africana e le mettono in dialogo con i segni decorrenti da altre matrici culturali (quali l'orientale, l'indigena, o gli innumerevoli riferimenti all'opera dantesca, elaborati da Augusto), o di altri strumenti semiotici. Questa tendenza risponde, apparentemente, a caratteristiche di una poetica 'globale', visto che gli autori sfruttano strumenti risultanti da movimenti di avanguardia e di sperimentazioni legati alla sfera estetica urbana e cosmopolita. Questa linea di creazione cammina nella direzione delle analisi di Canclini (1996, p. 124) per il quale «i riferimenti dell'identità si formano, in questo momento, [...] in relazione con i repertori testuali e iconografici generati dai mezzi elettronici della comunicazione e con la globalizzazione della vita urbana».

Non è casuale che incontriamo, come epigrafe che inquadra il libro *Trívio*, di Ricardo Aleixo, un verso dello scrittore cubano José Lezama Lima: «vi lo que no vi» («vedi ciò che non vedi»). La poesia che apre la raccolta, *a uma (outra) passante* (Aleixo, 2001, p.13) ribadisce questo concetto di sovrapposizione di realtà possibili: la realtà che è possibile vedere con gli occhi e quella che si può vedere solo attraverso l'immaginazione. Inoltre, la pratica dell'intertestualità si delinea anch'essa come una strategia che mette in relazione un discorso con l'altro, come in questo caso in cui il testo di Aleixo dialoga con la celebre poesia baudelairiana *à une passante*:

está feito:

ao meu

olhar (o

olhar não

 dobra esquinas)

agora só

resta

dobrar

 a esquina

ou então

ecco fatto:

al mio

sguardo (lo

sguardo non

 gira l'angolo)

adesso resta

soltanto

girare

 l'angolo

o allora

Come si può osservare, ci troviamo qui dinnanzi a un moto circolare, in cui la fine convoca al principio, ossia, l'enunciato ambiguo in coda alla strofa lascia intravedere uno spiraglio d'indefinito nel discorso, e un possibile ritorno. La rilevanza di questo gioco è svelata nel momento in cui vediamo che la poesia si apre con un'affermazione decisa, con un enunciato di senso contrario alla sua chiusura. Da dove si deduce che principio e fine si mescolano in giochi di sovrapposizioni e alternanze, dato reiterato anche nel testo *Goetheana* (Aleixo, 2001, p. 15), in cui qui quello che si sovrappone è l'identità dell'io enunciatore:

Agora quem é quem aqui?

Qual de nós dois será capaz

De lembrar – um dia –

Quem era o rapaz

Agora e quem é a moça aqui?

In questo caso, i riferimenti spazio-temporali (l'adesso e il qui) si diluiscono poco a poco, mentre le identità («noi due») richiedono una definizione. Nella necessità di questa delimitazione, realizzata grazie al ricordo, si mescolano gli spazi e i tempi, in modo da generare un discorso che sembra sconnesso, appunto perchè mischia tempi e luoghi senza un'apparente preoccupazione logica («chi era il ragazzo adesso» e «chi è la ragazza qui»). Per dimostrare che questo procedimento è frutto di un'azione deliberata del poeta, ossia, è vincolata a un processo di trasgressione degli aspetti normativi della creazione poetica, è da mettere in evidenza il fatto che in un'altra poesia, *Coltrane às 3* (2001, p. 42), Ricardo Aleixo insiste sull'importanza

Vi, enfim,
o anjo, cara a

cara, meu igual
(no seu

começo, seu fim),
meu outro,

o de asas lim-
pas, o que quanto

mais roto
mais in-

teiro dentro
de mim.

fermazione decisa, con un enunciato di senso contrario alla sua chiusura. Da dove si deduce che principio e fine si mescolano in giochi di sovrapposizioni e alternanze, dato reiterato anche nel testo *Goetheana* (Aleixo, 2001, p. 15), in cui qui quello che si sovrappone è l'identità dell'io enunciatore:

E adesso chi è chi qui?

Quale di noi due sarà capace

di ricordare – un giorno –

chi era il ragazzo

adesso e chi la ragazza qui?

dell'apertura dei segni e dei significati potendo così affermare che «l'ora è moltiplicabile in molte».

L'individuo come entità molteplice e in mutazione – che riceve e mantiene al suo interno altre identità, con le quali si mischia, si confonde e nelle quali si perde – è una formula ricorrente utilizzata da Aleixo per rappresentare gli spostamenti simbolici originati dalla diaspora africana d'origine coloniale, oltre a lavorare con le sfide contemporanee provocate dalle esperienze vissute dall'individuo inserito in un mondo urbano e globalizzato. La poesia *O anjo* (Aleixo, 2001, p. 16) rivela con chiarezza il gioco di 'scambio' di identità che attraversa la poesia dell'autore di *Trívio*:

Ho visto, infine,
l'angelo, faccia a

faccia, il mio simile
(nel suo

principio, la sua fine),
il mio altro,

quello di ali
pulite, quello che quanto

più rotto
più in-

tero dentro
di me.

Nell'apertura della poesia, osserviamo che l'angelo è un essere «uguale ma diverso», ossia, pur se simile, conserva la propria individualità come se fosse un doppio. Alla fine del componimento, questo doppio si modifica rispetto alla copia, visto che uno si modifica progressivamente diventando più «rotto» mentre l'altro intensifica la sua qualità di interesse. Esiste, pertanto, un gioco di incontro / scontro di identità: se all'inizio queste si trovavano «faccia a faccia», alla fine una si sovrappone all'altra, quando non la sostituisce.

L'aspetto che concerne il sovrapporsi delle identità serve come paradigma perchè possiamo pensare estensivamente anche alle altre poetiche «contaminate» qui considerate: in effetti, esiste un'altra caratteristica fondamentale presente nei testi, tanto negli africani qui contemplati quanto nei brasiliani, ed è il fatto che questi si presentano con una prospettiva totalitaria, ossia, che diluisce le frontiere tra quello che appartiene ed è delimitato dall'universo della scrittura e quello che appartiene al campo della rappresentazione scenica, come esprime con chiarezza il poeta e critico angolano Manuel Rui, in una conferenza presentata a Rio de Janeiro nel 1985 (*apud* Padilha, 2002, p. 291):

[...] Il testo orale. E si trattava di "testo" non solo per via della parola, ma perchè c'erano alberi, piante sul crepitare delle braccia della foresta. Ed era testo perchè c'era il gesto. Testo perchè c'era la danza. Testo perchè c'era il rituale. Testo parlato ascoltato visto.

Dalle osservazioni di Rui, capiamo che si tratta di una tipologia testuale che accetta la sfida dell'interferenza e della 'contaminazione' di più registri linguistici – ciò che non è una novità nella tradizione letteraria occidentale, e nemmeno in quella africana –, e che introduce quest'interferenza in modo cosciente nello schema di produzione di senso, così come nuovamente osserva Rui: «alla fine, il componimento poetico risulta più denso quando ripeto un verso con una cadenza di bestiame che passa [facendo riferimento qui ad un elemento ricorrente nella letteratura angolana, che è la simbologia del bue], oppure quando introduco il ritmo di un ramo spezzato» (Rui *apud* Padilha, 2002, p. 292).

O capitão chegou
viu e venceu.
É sua a força
de matar-me os homens.
Minha maior porém
é a confiança
de entender as cinzas.
À mão que fere e mata
oponho uma colheita de segredos.
A terra é minha
e dela me intronizo.
Às gerações delego

Ricardo Aleixo (*apud* Marques, 2004, p. 112) rivela un posizionamento estetico famigliare nell'affermare che è di quelli che «la pensano come il vecchio Pound: ossia che la poesia non è letteratura, ma più vicina all'arte e alla musica». Poi aggiunge argomenti che illustrano la sua concezione di «testo totale»: «sogno con un'opera plurale, aperta, in cui i codici si incrociano. Non essendo un virtuoso in nessun'area specifica, non mi resta che tentare di stabilire delle relazioni tra i codici».

A questo punto è d'obbligo osservare che se il grado di «interferenza» del tono orale rispetto al tono del testo scritto non rappresenta di per sé un elemento di novità, qui si riveste per lo meno di un importante ruolo ideologico-politico, nella misura in cui, nella letteratura post-coloniale come è il caso africano, quest'interferenza rinvia a schemi ideologici ricalcati e cristallizzati durante decenni, dove il dominio della lingua portoghese scritta apparteneva e rappresentava il colonizzatore portoghese, il cui codice culturale, religioso e morale doveva servire appunto da modello livellatore della nuova società africana nascente.

Pur se storicamente la relazione tra Brasile e Portogallo assunse sviluppi diversi rispetto alle più recenti vicende coloniali africane, è comunque possibile identificare, nella cultura brasiliana letterata, una stratificazione e valorizzazione che cammina nella stessa direzione antitetica, dove scrittura è sinonimo di civilizzazione, e oralità di barbarie, riprendendo questioni già commentate durante il diciannovesimo secolo da teorici e sociologi latinoamericani.

D'altro canto, i testi di Carvalho e di Pereira rendono espliciti l'esistenza dell'universo popolare all'origine del testo che diventa palco dove questo retroscena prende consistenza e visibilità. Il linguaggio si fa portavoce della struttura orale, parallelamente alle tematiche che elaborano rappresentazioni simboliche di un mondo impregnato da manifestazioni ed elementi sacri. Così, sia Carvalho che Pereira partono dal riconoscimento, nel mondo popolare, di un *ordo amoris* che architetta la gerarchia dei valori che strutturano determinata visione del mondo, e la ricreano in componimenti poetici quali *Fala da Rainha do regresso ao Quimbo* (Carvalho, 2005, p. 422):

Il capitano arrivò
vide e vinse.
È sua la forza
nell'uccidermi gli uomini.
Tuttavia, più forte è
la mia fiducia
nel comprendere le ceneri.
Alla mano che ferisce e uccide
oppongo un raccolto di segreti.
La terra è mia
e di lei mi intronizzo.
Alle generazioni delego

a reconquista.
 O tempo que me serve
 é de outra cor
 e o Sol decidirá
 a cor do mando.
 Irmãos oiçam-me bem
 eu sou rainha.
 Quem nos governa agora saberá
 de outras heranças
 para que vos guardo.

De que futuro pode haver temor
 para quem tanto acumula de passado?

In questo componimento poetico, la voce narrante parla ai fratelli a proposito della capacità di «comprendere le ceneri», ossia, decifrare enigmi e segreti. Il discorso è costellato da riferimenti a elementi che sembrano appartenere ad un codice particolare, relativo a una determinata comunità. Ciò nonostante, anche se il clima che avvolge il testo segue questa linea, non ci sono segnali di un ermetismo che impedisca la decodificazione dello stesso: al contrario, la poesia riesce a trasmettere e condividere con il lettore /ascoltatore l'esperienza di un mondo nel quale l'essere umano dialoga con le forze di una natura simbolica.

Trago os pés de menino:
 dai-me flores
 dou-vos alma.

A Senhora dorme longe
 com suas agulhas de cristal:
 dai-me ajuda, tecedeira,
 dou-vos pedras de meus dedos.

Os grilos indagaram:
 "Onde vais, que sanha tens?"
 "Nossa Senhora, que encantado"
 o silêncio rematou.

Trago os pés de menino.
 Oiá, senhora rainha, oiá
 dou-vos preces
 dou-vos contas
 o que me das?

Di nuovo possiamo osservare che l'universo soggiacente la poesia dissemina elementi nei versi senza comunque rinchiuderlo in un unico campo di significazioni. Il fatto che il testo sollevi più dubbi e domande che affermazioni definitive sul corteo del Congo allarga il ventaglio di possibili letture delle sue rappresentazioni. In questo modo, quello che è «locale» diventa paradigma per ciò che

la riconquista.
 Il tempo che mi serve
 è di un altro colore
 e il sole deciderà
 il colore dell'ordine.
 Fratelli, ascoltatevi bene
 io sono regina.
 Chi adesso ci governa avrà conoscenza
 di altre eredità
 delle quali vi proteggo.

Di quale futuro si avrà timore,
 se si accumula tanto di passato?

Seguendo la stessa linea riflessiva, possiamo osservare il testo seguente, che appartiene a Edmilson de Almeida Pereira, poeta che s'avvicina all'universo delle pratiche religiose delle comunità rurali dello stato del Minas Gerais, come è il caso del Congado, che è una pratica religiosa che sincretizza il cattolicesimo portoghese e il culto a divinità africane, di origine bantu. Il Congado è costituito da una serie di gruppi di diverse comunità afro-brasiliane che s'incontrano e sfilano, in diverse regioni del Paese, celebrando date commemorative del calendario religioso cattolico.

È questo che ci illustra la poesia *Cortejo de Congo* (2003, p. 60):

Ho i piedi di bambino:
 datemi fiori
 vi dò l'anima.

La Signora dorme lontano
 con i suoi aghi di cristallo:
 mi dia aiuto, tessitrice,
 vi dò pietre delle mie dita.

I grilli indagarono:
 "Dove vai, che furia hai?"
 "Ave Maria, che piacere"
 disse il silenzio.

Ho i piedi di bambino.
 Oiá, signora regina, oiá
 vi dò preghiere
 vi dò perle,
 cosa mi da?

è «universale» e questo insegnamento pare avvenire dietro un silenzio ieratico, sacro, come se l'osservazione del corteo non venisse solo dagli occhi, ma da una profondità ontologica, antica, anteriore al tempo, di natura etica, di quell'«ordine del cuore»² che conosce l'altro e in questi si riconosce come un essere che occupa lo stesso luogo, una stessa traiettoria esistenziale, lungo questa vita che «inse-

gna il timore» e dove «arde lo stesso destino» (Pereira, 2003, p. 57). L'atto di instaurare, di nuovo, un sapere antico, attraverso una semantica che non è più quella degli antenati, ma che è ricreata dalla parola poetica, è considerato un atto fondamentale dal critico senegalese Makhily Gassama (*apud* Padilha, 2002, p. 250).

Per Gassama, in diverse società africane «la parola non è più solo un mero strumento di comunicazione, ma diventa una specie di petardo che illumina la notte nera, o una specie di bacchetta magica capace di toccare il tasto più profondo dell'essere umano». L'idea della bacchetta magica ci interessa dal momento in cui l'osservazione delle poesie di Pereira e Carvalho rivelano che queste si costituiscono come sequenze intercalate di luce e ombra, illuminazioni ed enigmi che non esplicitano completamente quello strato «più profondo dell'essere umano», invisibile ad occhio nudo, ma che i testi ribadiscono con veemenza. Lo stesso Aleixo, nella sua veste di critico e giornalista, scrisse a più riprese a proposito di queste poetiche, che i testi di questa natura realizzano «la cattura poetica [...] e materiale del

sacro» (Aleixo *apud* Pereira, 2003, p.15). Anche la presenza di elementi dell'oralità, comune ai diversi autori qui riuniti, è fonte di riflessione da parte di Aleixo, che commenta con precisione che l'incorporazione dell'oralità funziona «come elemento compositivo e mezzo di affermazione dell'altro» (Aleixo *apud* Pereira, 2003, p.15). È valido ricordare che i testi di Pereira e Carvalho qui analizzati presentano una voce poetica che interagisce con un «tu o voi», e si autoafferma davanti ad una comunità.

Da questo punto di vista, è importante mettere in evidenza il fatto che questo tipo di *performance* letteraria, ossia, quella che assorbe l'aspetto dell'oralità come elemento che modifica il ritmo del discorso poetico, attualizza antiche tensioni ideologiche, fondamentali alla manutenzione della cultura occidentale e che possiamo percepire nell'opposizione tra la 'alta cultura', scritta (a partire dalla quale si sono erette le nozioni del canone letterario) e la 'bassa cultura', quella appunto orale. In questo ambito, il critico Angel Rama ha osservato, nel saggio *La ciudad letrada* (1984), che

la ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible y sensible, del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada sino más agresiva y redentorista, que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos [...] (p. 25)

I testi prodotti dai poeti citati in questo saggio lavorano controcorrente per quel che riguarda il menzionato «ordine prioritario dei segni»; loro operano, ognuno a partire da strategie testuali specifiche al proprio dettato poetico, una rivendicazione di legittimità di quello che rimane fuori dalla città murata. In effetti, i poeti partono spesso dai frammenti, dai resti, dalle spoglie, dal *disordine* dei segni – che si oppone quindi alla nozione di ordine esplicitata da Rama nel frammento citato – per costruire nuovi arrangi, farli diventare piacevoli e pregni di significato. I poeti qui riuniti fagocitano qualsiasi elemento rimasto fuori dalla 'città letterata' per presentarlo sulla scena contemporanea della poesia brasiliana e africana di espressione portoghese, interferendo nella stessa e mettendola in discussione. L'operazione provoca un'interessante coreografia di segni, il cui ritmo sintattico suona come sinfo-

La città bastione, la città porto, la città pioniera delle frontiere civilizzatrici, ma soprattutto la città sede amministrativa che fu quella che definì la norma della città barocca, costituirono la parte materiale, visibile e sensibile dell'ordine colonizzatore, nelle quali si inquadrava la vita della comunità. Ma dentro di esse sempre ci fu un'altra città, non meno murata, ma più aggressiva e redentorista, che la diresse e condusse. Credo che sia quella che dobbiamo nominare la città letterata, perché la sua azione si è compiuta nel prioritario ordine dei segni [...]

pato, ellittico, e per queste ragioni, oscuro. Ciò permette l'esistenza, in contesti come il brasiliano o l'africano, di una forma di «dialettica rotta», così come la nomina il filosofo francese Paul Ricoeur (*apud* Canevacci, 1996), una dialettica di segni che circolano e spostano le categorie fisse.

A questo proposito, il lavoro del poeta mozambicano Luís Carlos Patraquim rappresenta un ottimo esempio di una dialettica interrotta, perché i suoi testi contengono elementi che provocano la sensazione di sorpresa, anomalia e fascino, e questo a più livelli: l'aspetto fonetico e l'avvicinamento non usuale o repentino di immagini apparentemente poco vincolate provocano una *jam session* in cui ogni parola costituisce un nucleo che si accoppia ad altri nuclei al modo dell'improvvisazione. Vediamo l'esempio della poesia *Palingenesia* (2004, p. 146):

país, bestial camelo,
carrego-te e à bossa
uterina da viagem,
os veios de som explodindo,
nem Fanny Mpfumo, o delicado,
é sobrança nas areias
mais que a parábise de Georgina,
meu país boi flinando
no céu úbere da Mafalala.

In questo modo la letteratura si trasforma in un palco illuminato, uno spettacolo caratterizzato dall'improvvisazione che, come procede il jazz, crea zone d'ombra e di smottamenti. Testi come questi formano ciò che Antonio Benítez-Rojo chiamò di «macchina specializzata nel produrre biforcazioni e paradossi» (1998, p. 38), destinata a trasformare «la violenza socio-culturale decorrente dalla colonizzazione in uno specchio che riflette il tragico ed il comico, il sacro ed il profano, lo storico ed il poetico, Prospero e Caliban, la morte e la resurrezione, ossia, il segno biforcuto».

D'accordo con le riflessioni di Homi Bhabha, possiamo affermare che la ritrosia rappresenta il paradigma della condizione post-coloniale, visto che è «la condizione delle iniziazioni estraterritoriali e interculturali» (1999, p. 29). Ciò malgrado, Bhabha osserva che «sentirsi estranei alla propria dimora [*unhomed*] non significa essere senza casa [*homeless*]». È il caso della poeta angolana Paula Tavares, per chi questo diventa decisivo, nella misura in cui lei si trova in una posizione di vincolo meno viscerale rispetto alla sua «dimora culturale» – l'Angola – situazione che deriva dalla visione critica della stessa, senza però dimenticare che questa rappresenta il proprio «luogo d'origine». A partire da questa visione è stilata la concezione della «tradizione» come essendo un incrocio di mutazione e permanenza:

Invece di costituire solo un'eredità immobile e fissa, pronta per essere trasmessa di generazione in generazione, la tradizione è pure mutazione e sinonimo di un quadro dinamico intessuto durante molto tempo tra l'individuo e il gruppo, da sempre aperto all'incorporazione di nuovi elementi che alimentano l'antico e stabiliscono la necessaria

Aquela mulher que rasga a noite
com o seu canto de espera
não canta
Abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta

*

[...] Uma mulher oferece à noite

paese, cammello bestiale
ti carico sulla gobba
uterina del viaggio,
i filoni del suono che esplodono,
nenmeno Fanny Mpfumo, il delicato,
è di troppo nelle sabbie
più che la parabasi di Georgina,
il mio paese un bue randagio
nel cielo ubere della Mafalala.

ponte tra il vecchio e il nuovo (Tavares, 1998, p. 52).

Questo punto di vista è particolarmente significativo, visto che ci illustra il modo in cui Paula Tavares elabora la tradizione, a volte indicandoci i momenti di insurrezione (principalmente quando riferiti alla condizione femminile), altre volte proponendo un'interpretazione poetica del rito tradizionale. Anche così, la meraviglia è un elemento costante nel suo processo creativo, che «rende visibile l'oblio del momento 'estraneo' nella società civile» (Bhabha, 1998, p. 31). Grazie allo studio approfondito della storia, Paula Tavares ha una viva coscienza degli errori storici, soprattutto riguardanti la rappresentazione che ha di se stessa la donna angolana, e crede che «manchi ancora la parola 'grido' gettata sul silenzio» (Tavares, 1998, p.33). Ecco perché lei pensa di poter 'riempire' questo spazio vuoto attraverso la parola poetica, generatrice di universi significanti, che edificano nuovi valori nei quali è possibile rispecchiarsi: «ci sono molte grida che normalmente noi donne [...] abbiamo imparato a tenerci dentro: la sensualità è uno di questi. La donna [...] non esplicita i suoi problemi con la sensualità. E io ho creduto di poter mettere tutto questo nella poesia» (Tavares *apud* Laban, 1991, p. 853).

La ritrosia al quale ci riferiamo interviene, nella poetica tavariana, principalmente nel momento in cui si descrivono gli enigmi che circondano i riti di iniziazione femminile, che tradizionalmente si servono del silenzio come strumento di rispetto e di manutenzione³. Ma questo silenzio è ferito dal grido delle donne che, dopo aver imparato l'obbedienza, manifestano la volontà della disobbedienza, pur se silenziosa e silenziata, come rivelano queste poesie del libro *O Lago da Lua* (1999):

Quella donna che straccia la notte
con il suo canto d'attesa
non canta
apre la bocca
e libera gli uccelli
che le popolano la gola

(TAVARES, 1999, p.17)

Una donna offre alla notte

o silêncio aberto
de um grito
sem som nem gesto
apenas o silêncio aberto assim ao grito
solto ao intervalo das lágrimas [...]

l'aperto silenzio
di un grido
senza suono e nemmeno gesto
solo il silenzio così aperto al grido
libero nell'intervallo delle lacrime

(TAVARES, 1999, p. 16)

Paula Tavares incarna queste donne che hanno «uccelli che le popolano la gola», dando loro voce, espressione, desideri, infine, nozione di individuo che sente, che pensa, che parla, che ha quindi un *logos*. Inoltre, come segnala la professoressa Rita Chaves (200, p. 161), «Paula Tavares non parla *per* le donne della sua terra, ma parla *con* loro, inaugura il luogo che esse occupano già». Con coraggio, Paula Tavares cuce un sottile legame tra il mondo antico, nella poesia *Ex-voto*, in versi come : «Nel mio altare di pietra / brucia un fuoco antico» (1999, p. 12), e il nuovo mondo, nella poesia *O cercado*, nella quale leggiamo: «[...] Dov'è il tempo promesso per vivere, madre / se tutto si mantiene e raccoglie nel tempo dell'attesa / oltre il recinto» (Tavares, 2001, p.23). Questo legame è realizzato attraverso un linguaggio epifanico che fa rinascere l'individuo – ma in un contesto contemporaneo, con le tensioni specifiche della storia postcoloniale – e propone un'altra festa di iniziazione, che dal linguaggio orale si trasferisce alla scrittura, fissandovi domande e riflessioni più profonde.

L'autrice fa così coincidere, nella trama del linguaggio scritto, la saggezza antica dei griots, adoperando le arguzie femminili già impiegate da Sherazade. Come mostra Adélia Bezerra de Menezes, nel suo saggio dedicato alla figura di Sherazade (1995, p. 44), «lei, la raccontastorie, non era solo una specie di deposito vivo di storie del suo popolo, non era solo quella che trasmetteva le storie raccontate da altri»; [...] lei faceva altro, scriveva «versi migliori di quelli dei più celebri poeti del suo tempo». In questo senso, Sherazade era considerata una «tessitrice delle notti», intrecciando voce e testo come un tessuto, si aggiungeva quindi ai nomi della tradizione di donne tessitrici, come Penelope, Aracne, Arianna, le Parche, per non citarne che alcune della tradizione greca.

D'altro canto, Paula Travares, nel tessere i capelli, «le acconciature di missangas» (1999, p. 12), o «la cintura di missangas [...] / fatto dalle tue mani/ e fili dei tuoi capelli / tagliati con la luna piena /» (2001, p. 23), o ancora, tutto il corpo («il mio corpo / é un telaio verticale [...]») (2001, p. 14) inserisce nell'intreccio del suo testo poetico la tradizione che, in Africa, unisce la tessitura, la parola e la vita, come possiamo leggere nel seguente brano di natura antropologica (Calame-Griaule *apud* Stamm, 1999, p. 55):

Gli organi della bocca sono gli elementi di un lavoro che tesse la materia sonora attraverso la laringe. Gli dona colore e forma [...] Il tessitore canta lanciando la spola, e la sua voce entra nella catena, aiutando e mantenendo quella degli antichi [...] La parola umana corrisponde così bene a quella della puleggia che

tesse e che « ad ogni disegno del tessuto corrisponde un indovinello o un racconto», ossia, una di queste «parole enigmatiche» che chiamiamo di «meravigliose»; è solo «battendo con la sua spola contro il legno del banco» che il tessitore risponde ai saluti e che lui stesso «saluta il mattino, le forze spirituali».

Il rinvio a Sherazade ci aiuta a capire il lavoro di Paula Tavares, che costruisce anch'essa un'altra realtà con la parola, come se si trattasse di un balsamo contro il dolore e il silenzio storico e culturale, quasi un patto di silenzio. In effetti, possiamo dire che la parola tavariana riproduce in parte la funzione psicanalitica della *cura attraverso la narrazione* visto che tenta riempire i silenzi e le ellissi della tradizione angolana, «gli intervalli delle lacrime» delle donne che «offrono alla notte il silenzio aperto di un urlo». In questa prospettiva, è importante ricordare che la figura della donna sorge nella sua opera come un simbolo di resistenza (la pianta buganvillea), in un paese distrutto dalla guerra :

Di questa fragilità [dell'albero jacarandà] non soffre la bouganville, nel suo silenzio contorto e insondabile. Lei sta lí. In gesto di sfida. Sanguina abbondantemente da ogni taglio e rinasce per terra con la testardaggine delle speci che resistono. (TAVARES, 1998, p. 34)

È così possibile capire che la parola diventa discorso simbolico, grido di coloro che non gridano, registro storico di una cultura messa sotto pressione dal proprio sguardo e dallo sguardo esterno ed ufficiale della storia. Come nella psicanalisi, che vuole produrre una trasformazione interna e una riorganizzazione strutturale della personalità attraverso la parola, le poesie di Paula Tavares ci permettono d'intravedere una riorganizzazione strutturale dei tratti culturali dell'Angola contemporanea, mettendo l'indice su alcuni aspetti che provocano sgomento e spaesamento nella poeta.

Tra questi aspetti, si evidenziano su tutti le pratiche culturali preservate dalla tradizione e che coinvolgono la donna ed il suo corpo. Ecco perché affermiamo, assieme a Menezes (1995, p. 56), che così come «Scherazade offre al Sultano il tempo, e assieme alle sue storie, la Storia [...]», Paula Tavares offre ad Angola il tempo ciclico della narrazione e, assieme alle sue storie, le offre la Storia, che rappresenta una rottura nella circolarità di questo tempo antico e tradizionale. Il luogo della «smagliatura» nel tempo è il tradimento

che Paula Tavares compie, intercambiando al tessuto filato durante anni – «le vecchie sfilano una memoria lenta / che accende la notte delle parole / e dopo riscaldano le mani nel seminare il fuoco» (Tavares, 1999, p.16), – la forza antagonista del suo ricamo, il suo tatuaggio, la sua «seconda pelle»: la lingua e le sorprese che vi si trovano contenuti, espressi in versi quali: «io ricamerò il tappeto / ti farò le trecce / dividerò con te / il vino amaro / di questo paese innocente.// Dopo potremo restare lì / a contare le ore / nella curva della baia» (Tavares, 1999, p. 38).

Per terminare, possiamo stilare una conclusione provvisoria, che ci indica che l'inserzione di questo palinsesto di

registri e segni diversi nella produzione letteraria di lingua portoghese segue il cammino già percorso da autori come i martinicani Édouard Glissant e Patrick Chamoiseau, nella letteratura di espressione francese, Derek Walcott o Wole Soyinka, in quella di lingua inglese, o ancora Nancy Morejón nella letteratura di lingua spagnola, e disegna timidamente il mappa di un nuovo cammino aperto nella letteratura di lingua portoghese, un mappa dove la nozione di 'centro' e di 'periferia' è determinata meno da aspetti geo-politici quanto piuttosto da risemantizzazioni ed elaborazioni di vecchi retaggi e di nuove conquiste estetiche.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI:

- Fundação Eng. António De Almeida 1991.
- Aleixo, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte, Scriptum 2001.
- Anderson, Benedict. *Nação E Consciência Nacional*. São Paulo Ática, 1989.
- Benítez-Rojo, António. *La Isla Que Se Repite*. Barcelona, Editora Casiopea 1998.
- Bernd, Zilá. *Literatura E Identidade Nacional*. Porto Alegre, Editora Da Ufrgs 2003.
- Bhabha, Homi K. *O Local Da Cultura*. Belo Horizonte, Ed. Ufmg 1999.
- Calame-Griaule, Geneviève. *Ethnologie Et Langage*. Paris, Gallimard 1965.
- Cancelini, Néstor García. Narrar O Multiculturalismo. In: Cancelini, Néstor García. *Consumidores E Cidadãos: Conflitos Multiculturais De Globalização*. Rio De Janeiro, Ed. Ufij 1996, P.119-136.
- Cannevari, Massimo. *Sincretismos: Uma Exploração Das Hibridações Culturais*. São Paulo, Studio Nobel 1996.
- Carvalho, Ruy Duarte De. *Lavra*. Poesia Reunida 1970/2000. Lisboa, Cotovia 2005.
- Chaves, Rita. A Palavra Enraizada De Ana Paula Tavares. In «Revista Via Atlântica», Universidade De São Paulo, São Paulo N°4, P. 158-167, 2000.
- Gilroy, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo / Rio De Janeiro, Editora 34/ Ucam 2001.
- Glissant, Édouard. *Le Discours Antillais*. Paris, Gallimard 1980.
- Hall, Stuart. *Da Diáspora*. Identidades E Mediações Culturais. Belo Horizonte, Editora Ufmg 2003.
- Laban, Michel. *Angola : Encontro Com Escritores*. V.2. Porto,
- Marques, Fabrício (Org.). *Dez Conversas*. Diálogos Com Poetas Contemporâneos. Belo Horizonte, Gutemberg Editora 2004.
- Meneses, Adélia Bezerra De. Scherazade Ou Do Poder Da Palavra. In: *Do Poder Da Palavra; Ensaios De Literatura E Psicanálise*. São Paulo, Duas Cidades, P.39-56, 1995.
- Padilha, Laura *Novos Pactos, Outras Ficções*. Ensaios Sobre Literaturas Afro-Luso-Brasileiras. Porto Alegre, Edipucrs 2002.
- Patraquim, Luís Carlos. *O Osso Côncavo E Outros Poemas*. Lisboa, Editora Caminho 2004.
- Pereira, Edimilson De Almeida. *Casa Da Palavra*. Belo Horizonte, Mazza Edições 2003.
- Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover, Ediciones Del Norte 1984.
- Scheler, Max. Ordo Amoris. In: Scheler, Max. *Six Essais De Philosophie Et De Religion*. Ed. Univ. Fribourg, Svizzera, P. 70, 1996.
- Slenes, Robert W. *Na Senzala Uma Flor*. Esperanças E Recordações Na Formação Da Família Escrava – Brasil, Sudeste, Século XIX. Rio De Janeiro, Editora Nova Fronteira 1999.
- Stamm, Anne. *La Parole Et Un Monde*. Sagesses Africaines. Paris, Seuil 1999.
- Tavares, Paula. *O Sangue Da Buganvília : Crônicas*. Praia ; Mindelo , Centro Cultural Português 1998.
- Tavares, Paula *O Lago Da Lua*. Lisboa, Caminho 1999.
- Tavares, Paula *Dizes-Me Coisas Amargas Como Os Frutos*. Lisboa, Caminho 2001.

NOTE

¹ Questa traduzione e quella dei prossimi testi è nostra.

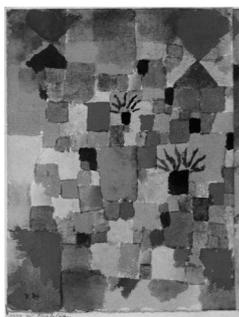
² SCHELER, Max. (1996, p. 70).

³ Laura Padilha segnala l'importanza dello spazio in bianco

della pagina nella poesia di Tavares, recuperando così un antico precetto angolano che dice: «è possibile che il silenzio sia la madre dell'origine». (2000, p. 293).

«SOLE, TESTA MOZZATA» LA RIVOLUZIONE DI AIMÉ CÉSAIRE

di Michela Landi;
traduzione di Giovanni Ziviello



Paul Klee, *Giardini del Sud (Tunisia) 1919*; acquarello, "collezione Heinz Berggruen", Parigi

A due anni dalla scomparsa, Aimé Césaire si ricorda anzitutto per aver difeso e illustrato, accanto a L. Sédar Senghor, l'identità francofona. Con la scrittura e con l'azione i due intellettuali, poeti e uomini politici, obbligano la Francia a ridisegnare, intorno agli anni venti dello scorso secolo, i suoi connotati culturali. Connotati ben più complessi e variegati di quelli che la tradizione umanistica, classica, e poi giacobina, si erano prefigurate, nel tentativo di imprimere in via definitiva alla nazione i noti tratti unitari. La 'periferia' richiede, accanto all'autodeterminazione politica, la parola. Celebre per aver coniato la provocatoria (e discussa) etichetta di «négritude» a richiamare, in un solo termine, la prospettiva soggettiva e oggettiva, l'identità e l'abbandono, Césaire, «nègre fondamentale» (quale si è egli stesso definito) ha rivendicato, sin dai suoi anni di studentato presso il Liceo Louis-le-Grand, fucina della classe intellettuale francese, l'identità culturale della sua terra. Facendo dell'ascolto, così come della lotta, la sua bandiera, ha rivestito, dal 1945 sino al 2001, la carica di sindaco di Fort-de-France, capitale del suo «pays natal», la Martinica. Ma il 5 dicembre 2005, più che nonagenario, rifiuta la visita di Nicolas Sarkozy, allora Ministro dell'Interno; la legge del 23 febbraio dello stesso anno, infatti, ribadiva «le rôle positif de la présence française outre-mer». La memoria ferita sanguigna ancora. Se risale agli anni Ottanta la politica di decentralizzazione e di sostegno alla «francophonie» (tra le iniziative emblematiche si ricorderà l'elezione di Senghor, nel 1983, all'Académie française, nonché l'ingresso degli autori francofoni e, in particolare, dei numi tutelari dell'anticolonialismo nel canone scolastico francese), un mal celato «rappel à l'ordre»,

accompagnato da una insidiosa campagna di divulgazione e domesticazione terminologica, ha come paralizzato quel processo, e occultato il suo immobilismo dietro le consuete stereotipie della grande Francia: nulla, o quasi, può, come vede il disincantato Patrick Chamoiseau, altra illustre voce della *créolité*, una politica pluralista, contro l'atavico giacobinismo accentratore, e a maggior ragione quando esso si veda minacciato da altre agguerrite potenze.

Il *Cahier d'un retour au pays natal*, pubblicato dapprima nel 1939 sulla rivista «Volonté» e successivamente, con prefazione di André Breton, nel 1944 a New York, è, contrariamente a quanto si annuncia nel titolo, un inno allo spaesamento. Se è innegabile l'influenza del surrealismo, nel cui alveo Césaire militava sin dai tempi di «Tropiques», un poeta dell'erranza e della periferia certo lo segna (come, per altri aspetti, aveva segnato Breton): Apollinaire. Quest'ultimo, cosmopolita per nascita, ma non per vocazione, esprime, quant'altri mai, la lacerazione tra identità e destino, tra amore dei padri e rifiuto della storia. Al tragico congedo di «Zone» (1912): «Soleil cou coupé», si richiama Césaire con la raccolta dall'omonimo titolo del 1948; un congedo che evoca in una, a partire da Manet, tutti i «réfusés» della grande tradizione solare: quella di Apollo, di Luigi XIV, di Robespierre, di Napoleone. Ma non nasconde la consapevolezza di un *ananke* comune: nella oramai irreversibile fase di decadenza dell'impero, tutti si vedono relegati ad occupare, vincitori e vinti, quel cono d'ombra che la storia stessa ha proiettato col trionfo dei suoi lumi. L'«occiduità» è, e pare essere, come bene vide Valéry, il de-

stino epigonale d'Occidente, quando esso si ostini a rinnegare la palingenesi offerta dai nuovi mondi conquistati. Ed è con un inno alla vita brulicante nell'immensa periferia della «ville-lumière» che si conclude «Zone», dove la *banlieue* reale diviene metafora dell'ecumene degli esclusi: «Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée/ Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre/croyance/Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances/ Adieu Adieu/Soleil cou coupé». Il congedo apollinairiano è, ben più che una chiusura, una ferita aperta sul Novecento, accompagnata dalla speranza ch'essa possa, prima o poi, essere risarcita; ovvero, che quel sole, simbolo d'Occidente e testa caduta da un probabile monumento alla ragione (ne è un esempio, alla Martinica, la decapitazione della statua di Joséphine de Beauharnais, figlia di coloni che aveva incitato Napoleone a ripristinare la schiavitù) possa risorgere, prossimo oriente e prossima origine, in un nuovo mondo, in un nuovo giorno: «au bout du petit matin», come recita l'incipit del passo del *Cahier* qui presentato.

Ad Apollinaire si deve, accanto a Cendrars, il genere che esalta, dopo la «perdita del centro» di cui si fa carico l'Ottocento, la periferia e l'erranza come premesse di superamento e di osmosi di un'episteme logora: la poesia deambulatoria. Ed è a questo genere che si richiama, nelle forme e nei temi, il *Cahier* di Césaire, di cui si propone qui un estratto nell'attenta traduzione di Giovanni Ziviello. Césaire fa propri, calandoli nella sua condizione biografica e poetica, il livore ed il vigore apollinairiani in un linguaggio intenzionalmente spaesato, ovvero epurato dei segni della cultura putativa; mentre vige, piuttosto, lo «style nègre», governato dal ritmo e dalla sola forza delle immagini. Della impellente necessità di lasciar erompere, alla fine della decadenza, questa parola sorgiva, lo stesso Apollinaire, d'altronde, aveva avuto, dopo Mallarmé, sentore, allorché volle sopprimere, in tutti i testi di *Alcools*, la punteggiatura. Paratassi eidetica, dunque, accumulazioni, enumerazioni caotiche, ellissi; e tutte le forme ritmico-sintattiche dell'iterazione collaborano, accanto ad un lessico di confine, spesso idiosincratico o ecolalico, a costruire un enunciato-azione che, attraverso una toponomastica reale, disegni una geografia inattuabile; un improbabile *ubi consistam*. La coazione alla fuga è implicita, d'altronde, in quelle immagini orrifiche che via via sfilano, come lettera viva, davanti allo sguardo impietoso del poeta; il quale non rinuncia alla crudele autoparodia attraverso il trattamento ludico del linguaggio (paronomasia, annominazioni, onomatopee). Il nominalismo, costante di questa scrittura, e in

linea con certo «style substantif» dei surrealisti, interessa interi enunciati che, lessicalizzati, sono intesi a incriminare certe stereotipie razziste («un-homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas»; «les nègres-sont-tous-les-mêmes, je-vous-le-dis»). Il desiderio di palingenesi si manifesta dunque attraverso l'esproprio, e l'uso provocatoriamente allotrio, di un bene legittimo, secolare privilegio dei vincenti: la nominazione. Lo si grida da dentro la scrittura, che invoca la parola come speranza di ricostruire, tra le macerie del discorso colonizzatore, una via di comunicazione: «Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre. Je serais mouillé de toutes les pluies, humecté de toutes les rosées. Je roulerais comme du sang frénétique sur le courant lent de l'œil des mots». La mimesi della tradizione lirica ed idealistica (presente attraverso marche vocative, ottative, incoative) sopraggiunge talvolta a rievocare un «complesso culturale», quello dei Baudelaire e dei Rimbaud in cui d'altronde già si catalizzava, alla *fin de la décadence*, la rivolta contro la Francia solare; ma delle sue prime letture, che costituirono le premesse di una identità acquisita Césaire sottolinea, con la consueta ironia metatestuale, la vana opulenza enfatica e desiderativa («Partir. Mon cœur bruissait de générosités emphatiques»). La sua «faim universelle» è, infatti, quella di uno spazio periferico immenso, dimenticato dalla esigua memoria storica che occupa il centro, la «métropole» del mondo: «Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavres!». Alla «négritude», se non alla spregiata ed anonima «négraille», immenso cono d'ombra, spetta pagare il prezzo di un impero che si è esteso calpestando terreno, affinché non vi tramontasse mai il sole: «La vieille négritude/progressivement se cadavérise/l'horizon se défait, recule et s'élargit». La città-sole, la città-volto, ha un corpo che ha rinnegato e asservito al suo pensiero. Votato a incarnare quell'oblio e ad espiarne il male, esso elegge a Lete in cui si compie la necessaria lustrazione una sozza pozzanghera: «l'eau sanieuse balafre les grandes joues solaires». Il suo luogo eletto è, infatti, quello calpestato dai vincenti: la terra scura, grande madre depositaria del segreto del rinnovamento come sofferenza. È questo desiderio di regredire, pare, verso la terra-madre, il solo possibile viaggio di ritorno al «pays natal»: «lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse/lie ma noire vibration au nombril même du monde».

Michela Landi

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal* *Diario di un ritorno al paese natale*

(estratti nella traduzione di Giovanni Ziviello*)

[...]

Au bout du petit matin, cette ville plate – étalée, trébuchée de son bon sens, inerte, essoufflée sous son fardéau géométrique de croix éternellement recommençante, indocile à son sort, muette, contrariée de toutes façons, incapable de croître selon le suc de cette terre, embarrassée, rognée, réduite, en rupture de faune et de flore.

[...]

Au bout du petit matin, le vent de jadis qui s'élève, des fidélités trahies, du devoir incertain qui se dérobe et cet autre petit matin d'Europe...

Partir.

Comme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères, je serais un homme-juif
un homme-cafre
un homme-hindou-de-Calcutta
un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas

l'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture on pouvait à n'importe quel moment le saisir le rouer de coups, le tuer – parfaitement le tuer – sans avoir de compte à rendre à personne sans avoir d'excuses à présenter à personne

un homme-juif
un homme-pogrom
un chiot
un mendigot

mais est-ce qu'on tue le Remords, beau comme la face de stupeur d'une dame anglaise qui trouverait dans sa soupière un crâne de Hottentot ?

Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre. Je serais mouillé de toutes les pluies, humecté de toutes les rosées. Je roulerais comme du sang frénétique sur le courant lent de l'œil des mots en chevaux fous en enfants frais en caillots en couvre-feu en vestiges de temple en pierres précieuses assez loin pour décourager les mineurs. Qui ne me comprendrait pas ne comprendrait pas davantage le rugissement du tigre.

[...]

Partir. Mon coeur bruissait de générosités emphatiques. Partir... j'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien

[...]

Alle prime luci del giorno, questa città piatta – estesa, inciampata sul suo proprio buon senso, inerte, asfissata dal fardello geometrico di croci eternamente al cominciamento, ribelle al proprio destino, muta, contrariata in tutti i modi, incapace di crescere secondo il succo di questa terra, impacciata, torpata, ridotta, a corto di flora e fauna.

[...]

Alle prime luci del giorno, il vento di un tempo che si eleva, dalle fedeltà tradite, dal dovere incerto che si defila e quest'altro giorno d'Europa...

Partire.

Come esistono degli uomini-iena e degli uomini-pantera, io sarei un uomo-ebreo
un uomo-cafro¹
un uomo-hindu-di-Calcutta
un uomo-di-Harlem-che-non-vota

l'uomo-carestia, l'uomo-insulto, l'uomo-tortura si poteva in qualsiasi momento prenderlo e martoriarlo di colpi, ucciderlo – ucciderlo perfettamente – senza avere dei conti a rendere a nessuno senza avere delle scuse da presentare a nessuno

un uomo-ebreo
un uomo-pogrom
un cagnolino
un accattone

ma si può uccidere il Rimorso, splendido come la faccia stupida di una dama inglese che troverebbe nella zuppiera un cranio di un Ottentotto?

Ritroverei il segreto delle grandi comunicazioni e delle grandi combustioni. Direi tempesta. Direi fiume. Direi tornado. Direi foglia. Direi albero. Sarei fradicio di tutte le piogge, inumidito da tutte le rugiade. Rotolerei come sangue frenetico sulla lenta corrente dell'occhio delle parole in cavalli impazziti in candidi bambini in grumi in coprifuoco in vestigia di templi in pietre preziose lontano quanto basta per scoraggiare i minatori. Chi non mi capisse non capirebbe neanche il ruggito della tigre.

[...]

Partire. Il mio cuore fremeva di generosità enfatiche. Partire...arriverei calmo e giovane in questo mio paese e

et je dirais à ce pays dont le limon entre dans la composition de ma chair : « j'ai longtemps erré et je reviens vers la hideur désertée de vos plaies ».

Je viendrais à ce pays mien et je lui dirais :

« Embrassez-moi sans crainte... Et si je ne sais que parler, c'est pour vous que je parlerais ».

[...]

Ce qui est à moi, ces quelques milliers de mortiférés qui tournent en rond dans la calebasse d'une île et ce qui est à moi aussi, l'archipel arqué comme le désir inquiet de se nier, on dirait une anxiété maternelle pour protéger la ténuité plus délicate qui sépare l'une de l'autre Amérique ; et ses flancs qui secrètent pour l'Europe la bonne liqueur d'un Gulf Stream, et l'un des deux versant d'incandescence entre quoi l'Equateur funambule vers l'Afrique. Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette polynésie, devant elle, la Guadeloupe fendue en deux de sa raie dorsale et de même misère que nous, Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité et la comique petite queue de la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation, et l'Afrique gigantesquement chenillant jusqu'au pied hispanique de l'Europe, sa nudité où la Mort fauche à larges andains.

[...]

Et je me dis Bordeaux et Nantes et Liverpool et New York et San Francisco

pas un bout de ce monde qui ne porte mon empreinte digitale

et mon calcanéum sur le dos des gratte-ciel et ma crasse dans le scintillement des gemmes !

Qui peut se vanter d'avoir mieux que moi ?

Virginie. Tennessee. Géorgie. Alabama

Putréfactions monstrueuses de révoltes

inopérantes,

marais de sang putrides

trompettes absurdement bouchées

Terres rouges, terres sanguines, terres consanguines.

[...]

Qui et quels nous sommes ? Admirables questions!

A force de regarder les arbres je suis devenu un arbre et mes longs pieds d'arbre ont creusé dans le sol des larges sacs à venin de hautes villes d'ossements

à force de penser au Congo

je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de fleuves

où le fouet claque comme un grand étendard

l'étendard du prophète

où l'eau fait

likouala-likouala

où l'éclair de la colère lance sa hache verdâtre et force les sangliers de la putréfaction dans la belle orée violente des narines.

[...]

Mais qui tourne ma voix ? qui écorche ma voix ? Me fourrant dans la gorge mille crocs de bambou. Mille pieux d'oursins. C'est toi sale bout de monde. Sale bout de petit

direi a questo paese in cui il limone entra nella composizione della mia carne: « ho errato a lungo e rivengo alle atrocità disertate delle tue piaghe ».

Giungerei a questo mio paese e gli direi:

« Abbracciami senza paura... E se so soltanto parlare, è per te che parlerei ».

[...]

Ciò che è mio, queste migliaia di mortiferi che gironzolano nel recipiente dell'isola e ciò che anche mi appartiene, l'arcipelago arcuato come il desiderio inquieto di negarsi, sembra un'ansia materna per proteggere l'esilità più delicata che separa un'America dall'altra; e i suoi fianchi che secernono per l'Europa il dolce liquore della Corrente del Golfo, e uno dei due versanti d'incandescenza entro i quali l'Equatore funambula verso l'Africa. E la mia isola non-recinto, la sua limpida audacia dritta dietro questa polinesia, davanti a lei, la Guadeloupe tagliata in due nella sua linea dorsale e con la nostra stessa miseria, Haiti dove la negritudine si levò in piedi per la prima volta e disse che credeva alla sua umanità e la buffa piccola coda della Florida dove di un negro si termina lo strangolamento, e l'Africa che come un gigante si contorce fino al piede ispanico dell'Europa, la sua nudità dove la Morte falcia ad ampie andane.

[...]

E mi dico Bordeaux e Nantes e Liverpool e New York e San Francisco

non una parte di questo mondo che non porti la mia impronta digitale

ed il mio calcagno sul retro dei grattacieli ed il mio lerciume nello scintillio delle gemme!

Chi può vantarsi di avere meglio di me?

Virginia. Tennessee. Georgia. Alabama

Putrefazioni mostruose di rivolte

inefficaci,

paludi di sangue putride

trombe assurdamente tappate

Terre rosse, terre sanguinee, terre consanguinee.

[...]

Chi e che cosa siamo? Ammirabili dilemmi!

A forza di guardare gli alberi sono diventato un albero e i miei lunghi piedi d'albero hanno scavato nel suolo grandi sacchi di veleno dalle alte città di ossa

a forza di pensare al Congo

sono diventato un Congo fruscante di foreste e di fiumi

dove la frusta schiocca come un grande stendardo

lo stendardo del profeta

dove l'acqua fa

likouala-likouala²

dove il lampo dell'ira lancia la sua ascia verdastra e forza i cinghiali della putrefazione nel bel limitare violento delle narici

[...]

Ma chi aggira la mia voce? chi graffia la mia voce? Riempandomi la gola di mille zanne di bambù. Mille ricci devoti. Sei tu sporca estremità di mondo. Sporche prime luci

matin. C'est toi sale haine. C'est toi poids de l'insulte et cent ans de coups de fouet. C'est toi cent ans de ma patience, cent ans de mes soins juste à ne pas mourir.

[...]

Qu'y puis-je ?

Il faut bien commencer.

Commencer quoi ?

La seule chose au monde qu'il vaille la peine de commencer:

La fin du monde parbleu.

Tourte

ô tourte de l'effroyable automne
où poussent l'acier neuf et le béton vivace
tourte ô tourte
où l'air se rouille en grandes plaques
d'allégresse mauve
où l'eau sanieuse balafre les grandes joues solaires
je vous hais

on voit encore des madras aux reins des femmes des anneaux à leurs oreilles des sourires à leurs bouches des enfants à leurs mamelles et j'en passe :
ASSEZ DE CE SCANDALE !

[...]

Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavres !
et mitraille de barils de rhum génialement arrosant nos révoltes ignobles, pâmoisons d'yeux doux d'avoir lampé la liberté féroce

(les nègres-sont-tous-les-mêmes, je-vous-le-dis
les vices-tous-les-vices, c'est-moi-qui-vous-le-dis
l'odeur-du-nègre, ça-fait-pousser-la-canne
rappelez-vous-le-vieux-dicton :
battre-un-nègre, c'est le nourrir)

autour des rocking-chairs méditant la volupté
des rigoises
je tourne, inapaisée pouliche

Ou bien tout simplement comme on nous aime !
Obscènes gaiement, très doudous de jazz sur leur excès d'ennui.

Je sais le tracking, le Lyndy-hop et les claquettes.
Pour les bonnes bouches la sourdine de nos plaintes enrobées de oua-oua. Attendez...
Tout est dans l'ordre. Mon bon ange broute du néon.
J'avale des baguettes. Ma dignité se vautre dans les dégoûtements...

[...]

Non, nous n'avons jamais été amazones du roi du Dahomey, ni princes du Ghana avec huit cents chameaux, ni

del giorno. Sei tu sporco odio. Sei tu peso dell'insulto e cento anni di frustate. Sei tu cento anni della mia pazienza, cento anni delle mie cure solo per non morire.

[...]

Cosa posso fare?

Bisogna pur iniziare.

Iniziare cosa?

La sola cosa al mondo che valga la pena iniziare:

La fine del mondo diamine.

Tortino

o tortino dell'orribile autunno
in cui attecchiscono l'acciaio nuovo e il cemento vivace
tortino o tortino
in cui l'aria si arrugginisce a grandi chiazze
di sgradevole allegria
in cui l'acqua saniosa sfregia le grandi guance solari
vi odio

si vedono ancora dei madras³ ai fianchi delle donne degli orecchini ad anello alle loro orecchie dei sorrisi alle loro bocche dei bambini alle loro mammelle e ometto il resto.
ABBASTANZA DI QUESTO SCANDALO!

[...]

La mia memoria è circondata di sangue. La mia memoria è cinta di cadaveri!
e mitraglia barili di rum che annaffiano felicemente le nostre ignobili rivolte, svenimenti di docili occhi per aver tracannato la libertà feroce

(i negri-sono-tutti-uguali, stanne-certo
i vizi-tutti-i-vizi, statene-certi
la puzza-di-negro, fa-crescere-la-canna
ricordatevi-il-vecchio-proverbio:
picchiare-un-negro, è sfamarlo)

attorno alle sedie a dondolo meditanti la voluttà
dei nerbi
mi rigiro, ostinata puledra

Oppure più semplicemente come ci vogliono bene!
Allegramente osceni, orsacchiotti di jazz sul loro eccesso di noia.

Conosco il tracking⁴, il Lyndy-hop⁵ e le castagnette.
Per i palati fini la sordina dei nostri lamenti rivestiti di uua⁶. Aspettate...

Tutto è in ordine. Il mio angelo custode illumina con un neon a intermittenza. Ingoio le bacchette. La mia dignità si rotola nei vomiti...

[...]

No, noi non siamo mai stati amazzoni del re del Dahomey, né principi del Ghana con ottocento cammelli, né

docteurs à Tombouctou Askia le Grand étant roi, ni architectes de Djenné, ni Mahdis, ni guerriers. Nous ne nous sentons pas sous l'aisselle la démangeaison de ceux qui tinrent jadis la lance. Et puisque j'ai juré de ne rien celer de notre histoire (moi qui n'admire rien tant que le mouton broutant son ombre d'après-midi), je veux avouer que nous fûmes de tout temps d'assez piètres laveurs de vaisselle, des cireurs de chaussures sans envergure, mettons les choses au mieux, d'assez consciencieux sorciers et le seul indiscutable record que nous ayons battu est celui d'endurance à la chicotte...

Et ce pays cria pendant des siècles que nous sommes des bêtes brutes; que les pulsations de l'humanité s'arrêtent aux portes de la négrierie; que nous sommes un fumier ambulante hideusement prometteur de cannes tendres et de coton soyeux et l'on nous marquait au fer rouge et nous dormions dans nos excréments et l'on nous vendait sur les places et l'aune de drap anglais et la viande salée d'Irlande coûtaient moins cher que nous, et ce pays était calme, tranquille, disant que l'esprit de Dieu était dans ses actes.

Nous vomissure de négrier
 Nous vénerie des Calebars
 quoi? Se boucher les oreilles?
 Nous, soulés à crever de roulis, de risées, de brume humée
 !
 Pardon tourbillon partenaire !

J'entends de la cale monter les malédictions enchaînées, les hoquettements des mourants, le bruit d'un qu'on jette à la mer... les abois d'une femme en gésine... des raclements d'ongles cherchant des gorges... des ricanements de fouet... des farfouillis de vermine parmi des lassitudes...

[...]
 Et ces têtards en moi éclos de mon ascendance prodigieuse !
 Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
 ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité

ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
 mais ils savent en ses moindres recoins le pays de souffrance
 ceux qui n'ont connu de voyages que de déracinements
 ceux qui se sont assouplis aux agenouillements
 ceux qu'on domestiqua et christianisa
 ceux qu'on inocula d'abâtardissement
 tam-tams de mains vides
 tam-tams inanes de plaies sonores
 tam-tams burlesques de trahison tabide

[...]
 ô lumière amicale
 ô fraîche source de la lumière
 ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
 ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité

ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
 mais ceux sans qui la terre ne serait pas la terre gibbosité
 d'autant plus bienfaisante que la terre déserte
 davantage la terre

dottori a Tumbuctù al tempo di Askia il Grande⁷, né architetti di Djenné, né Mahdis⁸, né guerrieri. Noi non sentiamo sotto l'ascella il prurito di chi brandì in passato la lancia. E poiché ho giurato di non celare nulla della nostra storia (io che non ammiro nulla tanto quanto il montone che bruca la sua ombra pomeridiana), voglio confessare che fummo eternamente degli alquanto pessimisti lavapiatti, dei lustrascarpe di poco conto, mettiamo le cose al meglio, degli stregoni alquanto coscenziosi e il solo indiscutibile record che abbiamo battuto è quello di resistenza alla frusta...

E questo paese urlò nel corso dei secoli che siamo delle bestie selvagge; che le pulsazioni dell'umanità si fermano alle porte della negrezza; che siamo un lerciume ambulante ignobilmente promettente di tenere canne e di cotone setoso e ci marcavano col ferro rovente e dormivamo nelle nostre feci e ci vendevano sulle piazze e un'auna⁹ di tessuto inglese e la carne salata dall'Irlanda erano meno care di noi, e questo paese era calmo, tranquillo, diceva che lo spirito santo era nei suoi atti.

Noi vomito di negrieri
 Noi cacciagione di Calabar¹⁰
 cosa? Tapparsi le orecchie?
 Noi, storditi a morte dal rullio¹¹, dai ludibri, dalla bruma odorata!
 Chiedo venia amico vortice!

Sento salire dalla stiva le imprecazioni incatenate, il singhiozzio dei morenti, il rumore di uno che viene gettato in mare... il latrato di una donna nel parto... raschi di unghie che cercano le gole... i sogghigni della sferza... accozzaglie di parassiti tra gli scoramenti...

[...]
 E questi testardi in me schiusi della mia ascendenza prodigiosa!
 Quelli che non hanno inventato né la polvere né la bussola
 quelli che non hanno mai saputo domare il vapore né l'elettricità

quelli che non hanno esplorato né mari né cielo
 ma conoscono nei suoi più intimi recessi il paese della sofferenza
 quelli che hanno conosciuto solo i viaggi di sradicamenti
 quelli che si sono addolciti alle genuflessioni
 quelli che furono addomesticati e cristianizzati
 quelli che furono inoculati d'imbastardimento
 tam-tam di mani vuote
 tam-tam inani di piaghe sonore
 tam-tam burleschi di tradimento tabetico

[...]
 o luce amichevole
 o fresca fonte della luce
 quelli che non hanno inventato né la polvere né la bussola
 quelli che non hanno mai saputo domare il vapore né l'elettricità

quelli che non hanno esplorato né mari né cielo
 ma quelli senza i quali la terra non sarebbe la terra gibbosità
 tanto più benevola che la terra deserta
 ancora la terra

silò où se préserve et mûrit ce que la terre a de plus terre
 ma négritude n'est pas une pierre, sa surdité ruée contre la
 clameur du jour
 ma négritude n'est pas une taie d'eau morte sur l'œil mort
 de la terre
 ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale

elle plonge dans la chair rouge du sol
 elle plonge dans la chair ardente du ciel
 elle trouve l'accablement opaque de sa droite patience.

Eia pour le Kaïlcédrat royal !
 Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé
 pour ceux qui n'ont jamais rien exploré
 pour ceux qui n'ont jamais rien dompté

mais ils s'abandonnent, saisis, à l'essence de toutes choses
 ignorants des surfaces mais saisis par le mouvement de
 toute chose
 insoucieux de dompter, mais jouant le jeu du monde

véritablement les fils aînés du monde
 poreux à tous les souffles du monde
 aire fraternelle de tous les souffles du monde
 lit sans drain de toutes les eaux du monde
 étincelle du feu sacré du monde
 chair de la chair du monde palpitant du mouvement même
 du monde !

[...]
 Ecoutez le monde blanc
 horriblement las de son effort immense
 ses articulations rebelles craquer sous les étoiles dures
 ses raideurs d'acier bleu transperçant la chair mystique
 écoute ses victoires proditoires trompeter ses défaites
 écoute aux alibis grandioses son piètre trébuchement

Pitié pour nos vainqueurs omniscients et naïfs !
 [...]
 et voici au bout de ce petit matin ma prière virile
 que je n'entende ni les rires ni les cris, les yeux fixés sur
 cette ville que je prophétise, belle,
 donnez-moi la foi sauvage de modeler
 donnez à mon âme la trempe de l'épée
 je ne me déroberai point. Faites de ma tête une tête de proue
 et de moi-même, mon cœur, ne faites ni un père, ni un
 frère,
 ni un fils, mais le père, mais le frère, mais le fils,
 ni un mari, mais l'amant de cet unique peuple.

[...]
 Mais le faisant, mon cœur, préservez-moi de toute haine
 ne faites point de moi cet homme de haine pour qui je n'ai
 que haine
 car pour me cantonner en cette unique race
 vous savez pourtant mon amour tyrannique
 vous savez que ce n'est point par haine des autres races
 que je m'exige bêcheur de cette unique race
 que ce que je veux
 c'est pour la faim universelle

silò in cui si preserva e matura ciò che la terra ha di più terra
 la mia negritudine non è una pietra, la sua sordità scalcinata
 contro il clamore del giorno
 la mia negritudine non è un leucoma d'acqua stagnante
 sull'occhio defunto della terra
 la mia negritudine non è né una torre né una cattedrale

affonda nella carne rossa del sole
 affonda nella carne ardente del cielo
 fora l'abbattimento opaco della sua dritta pazienza

Viva il Cailcedrat¹² regale!
 Viva quelli che non hanno mai inventato nulla
 quelli che non hanno mai esplorato nulla
 quelli che non hanno mai dominato nulla

ma si abbandonano, rapiti, all'essenza del tutto
 ignoranti delle superfici ma rapiti dal movimento del
 tutto
 incuranti di dominare, ma che giocano al gioco del mondo

in verità i primigeniti del mondo
 porosi a tutti i respiri del mondo
 nido fraterno di tutti i respiri del mondo
 letto senza drenaggio di tutte le acque del mondo
 scintilla del fuoco sacro del mondo
 carne della carne del mondo che palpita del movimento
 stesso del mondo!

[...]
 Ascoltate il mondo bianco
 terribilmente stanco del suo immenso sforzo
 le sue articolazioni ribelli che scricchiolano sotto le stelle crudeli
 le sue rigidità d'acciaio blu che trafiggono la carne mistica
 ascolta le sue ingannevoli vittorie che sbandierano le sue sconfitte
 ascolta negli alibi grandiosi il suo misero inciampo

Pietà per i nostri vincitori onniscienti ed ingenui!
 [...]
 ed ecco alle prime luci del giorno la mia virile preghiera
 che non senta né le risa né le grida, gli occhi fissi su que-
 sta città che profetizzo, bella,
 dammi la fede selvaggia di modellare
 dai alla mia anima la tempra della spada
 non mi sottraggo affatto. Fai della mia testa una testa di prua
 e di me stesso, cuore mio, non fare né un padre, né un fra-
 tello,
 né un figlio, ma il padre, il fratello, ma il figlio,
 né un marito, ma l'amante di questo unico popolo.

[...]
 Ma facendolo, cuore mio, preservarmi da ogni odio
 non fare di me quest'uomo d'odio per il quale non nutro
 che odio
 perché per accantonarmi in quest'unica razza
 conosci il mio amore tirannico
 sai che non è affatto per odio delle altre razze
 che mi voglio malalingua di quest'unica razza
 che ciò che voglio
 è per la fame universale

pour la soif universelle

[...]

Tenez je ne suis plus qu'un homme, aucune dégradation, aucun crachat ne le conturbe, je ne suis plus qu'un homme qui accepte n'ayant plus de colère (il n'a plus dans le cœur que de l'amour immense, et qui brûle)

J'accepte...j'accepte...entièrement, sans réserve...
ma race qu'aucune ablution d'hysope et de lys mêlés ne pourrait purifier
ma race rongée de macules
ma race raisin mûr pour pieds ivres
ma reine des crachats et des lèvres
ma reine des fouets et des scrofules
ma reine des squames et des chloasmes
(oh ces reines que j'aimais jadis aux jardins printaniers et lointains avec derrière l'illumination de toutes les bougies de marronniers !)

J'accepte. J'accepte.

et le nègre fustigé qui dit : « Pardon mon maître »
et les vingt-neuf coups de fouet légal
et le cachot de quatre pieds de haut
et le carcan à branches
et le jarret coupé à mon audace marronne
et la fleur de lys qui flue du fer rouge sur le gras de mon épaule
et la niche de Monsieur Vaultier Mayencourt, où j'aboyai six mois de caniche
et Monsieur Brafîn
et Monsieur de Fourniol
et Monsieur de la Mahaudière
et le pain
le molosse
le suicide
la promiscuité
le brodequin
le cep
le chevalet
la cippe
le frontal

[...]

Au bout du petit matin, flaques perdues, parfums errants, ouragans échoués, coques démantées, vieilles plaies, os pourris, buées, volcans enchaînés, morts mal racinés, crier amer. J'accepte !

Et mon originale géographie aussi ; la carte du monde faite à mon usage, non pas teinte aux arbitraires couleurs des savants, mais à la géométrie de mon sang répandu, j'accepte

et la détermination de ma biologie, non prisonnière d'un angle facial, d'une forme de cheveux, d'un nez suffisamment aplati, d'un teint suffisamment mélanien, et la négritude, non plus un indice céphalique, ou un plasma, ou un soma, mais mesurée au compas de la souffrance

et le nègre chaque jour plus bas, plus lâche, plus stérile,

per la sete universale

[...]

Eccomi null'altro che un uomo, nessun degrado, nessuno sputo può turbarlo, null'altro altro che un uomo che accetta e non ha più rabbia (nel cuore null'altro che amore immenso, e che arde)

Accetto...accetto....interamente, senza riserve...
la mia razza che nessuna abluzione d'issopo¹³ e giglio potrebbe purificare
la mia razza corrosa di macchie
la mia razza uva matura per piedi ebbri
la mia regina di sputi e piaghe
la mia regina di fruste e scrofole
la mia regina di squame e cloasmi
(oh queste regine che un tempo amavo ai giardini primaverili e lontani con uno sfondo illuminato da tutte le luci dei castagni!)

Accetto. Accetto.

e il negro fustigato che dice: « Scusa padrone »
e le ventinove frustate legali
e la cella alta quattro piedi
e la gogna di rami
e il polpaccio reciso¹⁴ alla mia audacia fuggiasca
e il giglio che cola dal ferro ardente sul grasso della mia spalla
e la cuccia del signor Vaultier Mayencourt¹⁵, in cui abbaiai sei mesi da barboncino
e il signor Brafîn¹⁶
e il signor de Fourniol¹⁷
e il signor de la Mahaudière¹⁸
e il pane
il molosso
il suicidio
la promiscuità
i ceppi
il ceppo¹⁹
il cavalletto²⁰
il cippo
il frontale²¹

[...]

Alle prime luci del giorno, pozze perdute, profumi erranti, uragani arenati, chiglie disalberate, antiche piaghe, ossa marce, condense, vulcani incatenati, morti radicati malamente, amaro grido. Accetto!

E allo stesso modo la mia originale geografia; il mappamondo fatto a mio uso, tinto non con gli abitari colori degli eruditi, ma con la geometria del mio sangue versato, accetto

e la determinazione della mia biologia, non prigioniera di un angolo facciale, di una forma di capelli, di un naso alquanto camuso, di un colore alquanto melanico, e la negritudine, non più un indice cefalico, o un plasma, o un soma, ma misurata con il compasso della sofferenza

e il negro ogni giorno più in giù, più vile, più sterile,

moins profond, plus répandu au dehors, plus séparé de soi-même, plus rusé avec soi-même, moins immédiat avec soi-même,

j'accepte, j'accepte tout cela

[...]

Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi, les cheveux dans le vent, ma main petite maintenant dans son poing énorme et la force n'est pas en nous, mais au-dessus de nous, dans une voix qui vrille la nuit et l'audience comme la pénétrance d'une guêpe apocalyptique. Et la voix prononce que l'Europe nous a pendant des siècles gavés de mensonges et gonflés de pestilences, car il n'est point vrai que l'œuvre de l'homme est finie que nous n'avons rien à faire au monde que nous parasitons le monde qu'il suffit que nous nous mettions au pas du monde mais l'œuvre de l'homme vient seulement de commencer et il reste à l'homme à conquérir toute interdiction immobilisée aux coins de sa ferveur et aucune race ne possède le monopole de la beauté, de l'intelligence, de la force et il est place pour tous au rendez-vous de la conquête et nous savons maintenant que le soleil tourne autour de notre terre éclairant la parcelle qu'à fixée notre volonté seule et que toute étoile chute de ciel en terre à notre commandement sans limite.

[...]

Je dis hurrah ! La vieille négritude progressivement se cadaverise l'horizon se défait, recule et s'élargit et voici parmi des déchirements de nuages la fulgurance d'un signe le négrier craque de toute part... Son ventre se convulse et résonne... L'affreux ténia de sa cargaison ronge les boyaux fétides de l'étrange nourrisson des mers ! Et ni l'allégresse des voiles gonflées comme une poche de doublons rebondie, ni les tours joués à la sottise dangereuse des frégates policières ne l'empêchent d'entendre la menace de ses grondements intestins

[...]

Et elle est debout la négraïlle

la négraïlle assise
inattendument debout
debout dans la cale
debout dans les cabines
debout sur le pont
debout dans le vent
debout sous le soleil
debout dans le sang

debout
et
libre

debout et non point pauvre folle dans sa liberté et son dénuement maritimes girant en la dérive parfaite et la voici: plus inattendument debout

meno profondo, più sparso al di fuori, più separato da se stesso, più scaltro con se stesso, meno immediato con se stesso,

accetto, accetto tutto questo

[...]

E siamo in piedi ora, io ed il mio paese, i capelli al vento, la mia piccola mano nel suo pugno enorme e la forza non è in noi, ma al di sopra di noi, in una voce che trivella la notte e l'udienza come la penetranza di una vespa apocalittica. E la voce pronuncia che l'Europa ci ha per secoli riempiti di fandonie e pestilenze, perché non è affatto vero che l'opera dell'uomo è terminata che non abbiamo niente da fare su questo mondo che siamo dei parassiti del mondo che basta che ci mettiamo al passo del mondo ma l'opera dell'uomo è appena iniziata e spetta all'uomo conquistare ogni divieto immobilizzato negli angoli del suo fervore e nessuna razza possiede il monopolio della bellezza, dell'intelligenza, della forza e c'è posto per tutti all'appuntamento della conquista e sappiamo ora che il sole ruota attorno alla nostra terra illuminando la parcella che solo la nostra volontà ha stabilito e che ogni stella cade dal cielo in terra secondo la nostra volontà senza limiti.

[...]

Dico hurrà ! La vecchia negritudine progressivamente si cadaverizza l'orizzonte si disfa, arretra e s'allarga ed ecco tra le lacerazioni di nuvole la folgorazione di un segno il negriero scricchiola dappertutto... La sua pancia si contrae e rimbomba... La ripugnante tenia²² del suo carico roscicchia le budella fetide dello strano poppante dei mari! E né l'allegria delle vele rigonfie come una tasca di dobloni colma, né i tiri giocati alla pericolosa stupidaggine delle fregate di polizia gli impediscono di ascoltare la minaccia dei suoi fragori intestinali

[...]

Ed è in piedi l'accozzaglia di negri

l'accozzaglia di negri seduta
inaspettatamente in piedi
in piedi nella cala²³
in piedi nelle cabine
in piedi sul ponte
in piedi nel vento
in piedi sotto il sole
in piedi nel sangue

in piedi
e
libera

in piedi e non affatto povera nella sua libertà e nella sua indigenza marittime girando nella deriva perfetta ed eccola: più inaspettatamente in piedi

debout dans les cordages
debout à la barre
debout à la boussole
debout à la carte
debout sous les étoiles

debout
et
libre

et le navire lustral s'avancer impavide sur les eaux écroulées.
[...]
embrasse, ma pureté ne se lie qu'à ta pureté
mais alors embrasse
comme un champ de justes filaos
le soir
nos multicolores puretés
et lie, lie-moi sans remords
lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse
lie ma noire vibration au nombril même du monde
lie, lie-moi, fraternité âpre
puis, m'étranglant de ton lasso d'étoiles

in piedi nelle cime
in piedi alla sbarra
in piedi alla bussola
in piedi alla carta
in piedi sotto le stelle

in piedi
e
libera

e la nave lustrale²⁴ avanza impavida sulle acque crollate.
[...]
abbraccia, la mia purezza che non si lega alla tua purezza
ma allora abbraccia
come un campo di filaos²⁵
la sera
le nostre purezze multicolori
e lega, légami senza rimorsi
légami con le tue vaste braccia all'argilla luminosa
lega la mia nera vibrazione all'ombelico stesso del mondo
lega, légami, aspra fraternità
poi, strangolandomi con il tuo lasso di stelle

NOTE

* Il testo francese è riprodotto su gentile concessione dell'editore «Présence africaine»; la traduzione italiana completa verrà pubblicata da «Jaca Book».

¹ Cafro. Termine con cui gli europei designavano le popolazioni negre insediate nell'area sudorientale dell'Africa. Fino agli inizi del XX secolo questo termine designava ugualmente gli antighiesi neri.

² Likouala-likouala. Si tratta di un'onomatopea che ricorda il fluire della corrente. Esiste un fiume in Congo chiamato Likouala-Herbes.

³ Madras. Tessuto leggero di seta o di cotone, usato per camicie, tendaggi e altro. Prende il nome dalla città indiana di Madras.

⁴ Tracking. Passo di ballo di jazz che comportava un piccolo salto.

⁵ Lyndy-hop. Ballo afro-americano degli anni trenta.

⁶ Ua-ua. Sordina fissata all'imboccatura di uno strumento musicale che permette alcuni effetti sonori tipici del jazz.

⁷ Askia il Grande. Fondatore della dinastia degli Askia, regnò dal 1493 al 1529 sull'impero Songhai, che si estendeva su quasi tutta l'Africa occidentale. Incoraggiò lo studio delle lettere e fondò l'università di Tumbuctù.

⁸ Mahdi. Nell'islam è l'inviato d'Allah che deve ristabilire, alla fine dei tempi, la fede e la giustizia sulla Terra.

⁹ Auna. Antica misura lineare, in uso in Francia e in Belgio, che corrispondeva all'incirca ad un metro.

¹⁰ Calabar. La costa di Calabar, tra il golfo del Biafra e il golfo del Benin, era celebre per l'imponente traffico di schiavi che vi si praticava.

¹¹ Rullio. Movimento di oscillazione attorno al proprio asse longitudinale, cui sono soggette le navi.

¹² Cailcedrat. O *Khaya senegalensis* o acagiù del Senegal. È il nome dato ad una specie di alberi appartenenti alla famiglia delle Meliacee, piante dicotiledoni tipiche delle regioni tropicali.

¹³ Issopo. Pianta odorosa di incerta identificazione, il cui nome ricorre spesso nella Bibbia in relazione a riti di purificazione.

¹⁴ Il polpaccio reciso. Punizione ricorrente per uno schiavo che tentava di fuggire.

¹⁵ Vaultier Mayencourt. Notorio schiavista che, in guisa di punizione, rinchiodava i propri schiavi nella cuccia dei cani.

¹⁶ Brafín. Negoziante e proprietario di un zuccherificio di Saint-Pierre, nella Martinica, fu accusato nel 1838 di aver istigato al suicidio alcuni dei suoi schiavi a causa delle dure punizioni che infliggeva loro. Fu assolto al processo.

¹⁷ De Fourniol. Giudice di istruzione nella Martinica che, nel 1838-40 rifiutò di perseguire Brafín accusato di lesioni ai danni dei suoi schiavi.

¹⁸ De la Mahaudière. Proprietario di piantagioni in Guadalupa, reputato per la sua bontà, fu tuttavia accusato di aver rinchiodato per ventidue mesi una sua schiava in una cella nella quale non poteva nemmeno stare in piedi. Fu assolto al processo.

¹⁹ Ceppo. Impiegato soprattutto al plurale indica gli arnesi di legno tra i quali si serravano i piedi dei prigionieri.

²⁰ Cavalletto. Antico strumento di tortura simile ad un cavallo per la forma sul quale i condannati venivano posti, le palle di piombo ai piedi.

²¹ Frontale. Strumento di tortura costituito da una corda a più nodi che cinge la fronte del condannato.

²² Tenia. Genere di vermi platelminti comprendente numerose specie parassite dell'uomo e di animali domestici.

²³ Cala. Locale situato nelle parti più basse della nave, usato come magazzino. Stiva.

²⁴ Lustrale. Di lustrazione, purificatoria.

²⁵ Filaos. Sorta di pino tropicale, originario della Malesia, Birmania e Australia del Nord appartenente alla famiglia delle Casuarinacee.

POETI DI LINGUA EBRAICA IN ITALIA

di Sara Ferrari



Paul Klee, *Giardini del Sud*, olio su carta montata su pannello, 1936
collezione Norman Granz, Ginevra

La poesia ebraica e, in generale, tutta la letteratura scritta in ebraico sono state per secoli l'espressione letteraria di una minoranza, di un popolo dalla storia amara che, sebbene disperso nei più remoti angoli della terra, ha sempre riconosciuto nella lingua e nella cultura il segno della propria identità. Per questa ragione gli studiosi si ritrovano sovente a rincorrere scrittori e poeti di lingua ebraica in varie nazioni del mondo - soprattutto in Europa - trovandosi talvolta dinanzi a figure straordinarie che hanno saputo tradurre in ricchezza linguistica e letteraria una condizione di profonda sofferenza collettiva come la Diaspora.

L'Italia è stata la principale culla della poesia ebraica scritta in seguito al periodo biblico¹. La nostra penisola vanta, infatti, una tradizione millenaria, a partire dal periodo compreso tra l'VIII e il IX secolo, durante il quale in Puglia fiorirono i primi esempi di poesia sinagogale, fino all'inizio del Novecento, quando questa lunga storia si concluse con i sonetti del rabbino e studioso Vittorio Castiglioni sulla morte di Theodor Herzl e sulla guerra russo-giapponese². Queste ultime composizioni rappresentano però un episodio ormai isolato all'interno di una fase in cui la produzione letteraria in ebraico aveva già iniziato a spostare il proprio centro principale in Palestina.

Nel corso di questo lungo lasso di tempo in Italia sono emersi alcuni dei poeti più rilevanti dell'intera storia della letteratura ebraica, figure affascinanti ed eclettiche, come Immanuel Romano, nato a Roma e vissuto tra il 1261 e il 1335 circa. Poeta dallo spirito ironico, dissacrante, ebbe a quanto pare una vita errabonda e si spostò di città in città lavorando come istitutore presso nobili signori. Una notizia, di cui è stata ormai dimostrata l'infondatezza, lo voleva amico di Dante e ciò ha fatto sì che la sua opera fosse studiata e considerata con attenzione particolare. Se l'amicizia con Dante era solo una diceria, è certo invece che Im-

manuel Romano fosse in rapporto con Bosone da Gubbio, col quale scambiò sonetti in occasione della morte proprio del poeta fiorentino.

La figura di Immanuel Romano solleva per la prima volta una delle questioni più dibattute nell'ambito dello studio della poesia ebraica italiana, vale a dire il problema delle influenze e dei legami reciproci. Ovviamente i poeti italiani di lingua ebraica avevano conoscenza di quanto si scriveva attorno a loro e molti di essi, tra cui proprio Immanuel Romano, si esprimevano perfettamente in entrambi gli idiomi. Un'influenza della poesia italiana su quella ebraica è pertanto innegabile; va tuttavia considerato che la realtà doveva essere molto più articolata di quanto essa ci appaia. È probabile, infatti, che i poeti di lingua ebraica, proprio per la singolarità della storia degli ebrei, fossero sollecitati da diverse influenze; non si può trascurare il ruolo svolto dai poeti ebrei della Spagna Moresca, grazie ai quali nacque di fatto la poesia secolare in lingua ebraica su imitazione del modello arabo (IX-XIII secolo). In ogni caso, quando presenti, i modelli italiani sono perfettamente rielaborati e inseriti nel contesto culturale ebraico. Una delle opere poetiche più celebri di Immanuel Romano è, ad esempio, la ventottesima delle sue *Machbarot*³ (*Raccolte di versi*), intitolata *Machberet ha-Tofet ve-ha-Eden* (*Canto dell'Inferno e del Paradiso*). Qui egli narra di un viaggio da lui compiuto nel mondo ultraterreno in compagnia del profeta Daniele, su evidente influenza della *Commedia* dantesca. Evidentemente l'opera di Dante suscitò una profonda impressione sui poeti italiani di lingua ebraica, come dimostra anche il poema *Miqdash me'at*⁴ (*Il piccolo tempio*), scritto da Mosè da Rieti attorno al 1415 e rimasto incompiuto. L'autore nacque appunto nella città laziale nel 1388. Egli fu medico, poeta e insegnante di materie religiose ebraiche e morì dopo il 1460. Il *Miqdash me'at* costituisce

una sorta di risposta ebraica alla Divina Commedia. Essa è, infatti, un'opera religiosa e filosofica ebraica dal respiro enciclopedico che si richiama al *Paradiso* dantesco, sebbene la sua struttura sia modellata sulla tripartizione del Tempio di Gerusalemme. Al di là del contenuto specificatamente ebraico del poema, il modello dantesco emerge in modo visibile; in alcuni punti sembra quasi che Mosè da Rieti abbia tradotto in ebraico interi versi della Commedia, come si può evincere dal brano scelto per questa selezione.

Come Mosè da Rieti, dal Lazio proviene anche un altro importante poeta di lingua ebraica: Yossef Tzarfati. Nato e vissuto a Roma, fu medico di papi e letterato. Morì nel 1527 a causa delle ferite riportate durante il sacco di Roma, evento traumatico per la comunità ebraica della futura capitale. La sua opera costituisce una scoperta relativamente recente. Le prime liriche, infatti, furono pubblicate nel 1934, ma esse suscitavano un immediato entusiasmo presso poeti e studiosi di lingua ebraica. La parte più interessante della sua produzione è senza dubbio quella dedicata all'amore, dove sono identificabili vari riferimenti ai modelli italiani dell'epoca, i quali permisero a Tzarfati di dare un nuovo impulso alla lingua e alla poesia ebraica, anche grazie alle pregevoli traduzioni da lui realizzate.

Da un punto di vista biografico, va poi ricordato che alcuni illustri poeti italiani di lingua ebraica furono autorevoli rabbini, rappresentando talvolta autentici punti di riferimento per i correligionari del tempo. In generale quasi nessuno dei poeti italiani di lingua ebraica si dedicò esclusivamente a comporre versi; spesso la loro produzione letteraria fu molto vasta, includendo anche opere di carattere religioso ed esegetico. È questo il caso di Samuel Archivolti, nato a Cesena nel 1515 e morto nel 1611. Egli fu un rabbino di importanza notevole, un'autorità nel campo della legge ebraica e del suo insegnamento. In qualità di poeta compose numerosi inni sacri, alcuni dei quali rientrano tuttora nella liturgia degli ebrei italiani. Ciò non gli impedì tuttavia di scrivere poesie di argomento profano, alcune molto ironiche, come dimostra il sonetto intitolato *Shir she-molel ha-chamor (Il lamento dell'asino)*.

Alunno di Samuel Archivolti fu Leon Modena, una delle figure più rilevanti dell'ebraismo italiano. Egli nacque appunto a Modena nel 1571 col nome di Yehudah Aryeh, e morì nel 1648. Elencare le sue numerose opere e le svariate discipline di cui si occupò richiederebbe davvero molto tempo. Basterà quindi ricordare che egli fu un letterato precoce, un rabbino straordinario, uno studioso insaziabile dalla vita tormentata, come egli stesso narra nell'autobiografia *Chayye Yehudah (La vita di Yehudah)*. Il testo che presentiamo qui fu scritto da Leon Modena all'età di tredici anni in memoria di Mosè, suo maestro. Esso

rappresenta un interessante esempio delle possibilità di interazione poetica e fonica tra l'italiano e l'ebraico. La particolarità di queste ottave consiste nel fatto che i due testi possono essere letti nelle rispettive lingue con un esito pressoché identico, tanto nel suono quanto nel contenuto. Esse tuttavia non costituiscono l'una la traduzione precisa dell'altra, sebbene le differenze siano minime. Per il pregio letterario, si segnala in particolare modo il penultimo verso dell'ottava ebraica: «una nave leggera per mare, un'ombra che passa sono i nostri giorni». Questo esercizio letterario evidentemente piacque molto; un altro poeta presente in questa breve antologia, Efrayim Luzzatto, scrisse, infatti, un componimento di identica struttura, proprio ispirandosi a Leon Modena.

Un momento particolarmente felice è rappresentato dall'età barocca, periodo in cui si affermano due poeti fratelli, Yaakov e Immanuel Frances. Yaakov, il maggiore, nacque a Mantova nel 1615. Fu un serio studioso di Sacre Scritture, polemist e poeta arguto e raffinato. Morì nel 1667. Egli è considerato uno dei poeti più interessanti del periodo, forse addirittura il caposcuola di questa generazione. Immanuel nacque invece a Livorno nel 1618. La sua vita fu funestata da numerosi lutti, tra cui la perdita dell'amatissimo fratello. Morì nel 1710 circa, probabilmente a Firenze dov'era rabbino. Nella sua produzione giovanile si nota una certa influenza del Tasso e del Guarini, oltre che una sarcastica misoginia la quale trova espressione sia in epigrammi sia in composizioni di più ampio respiro. In età matura si dedicò quasi completamente a una produzione poetica di argomento liturgico.

Gli ultimi tre poeti proposti in questa rassegna provengono dalla zona del Friuli e possiedono lo stesso cognome, Luzzatto. Le loro opere sono particolarmente significative in quanto appartengono di fatto all'ultima fase della poesia ebraica italiana e ne rappresentano gli ultimi ragguardevoli esempi. Il primo dei tre in ordine cronologico è Efrayim Luzzatto, nato nel 1729 a San Daniele del Friuli. Visse per molto tempo a Londra, dove esercitò con successo la professione di medico. Qui pubblicò un volume di poesie *Elleh Bene Ha-Ne'urim (Questi sono i figli della mia gioventù)*. Morì a Losanna nel 1792, dopo una vita piuttosto dissoluta. Efrayim Luzzatto scrisse nel periodo di transizione verso l'Illuminismo ebraico (*Haskalah*), un movimento sviluppatosi alla fine del Settecento in Europa Orientale che portò gradualmente alla nascita della letteratura ebraica moderna. All'interno della sua non vasta opera particolare rilievo hanno i sonetti d'amore; tuttavia la poesia riportata in questa rassegna costituisce di certo un esempio singolare, in quanto congiunge l'interesse del clinico per la malattia e il talento del poeta.

Un'attenzione speciale merita senza dubbio Rachel Luzzatto, meglio conosciuta col cognome del marito, Morpurgo. Ella è, infatti, la prima poetessa in lingua ebraica dell'età moderna. Prima di lei vi furono altre poetesse italiane provenienti dalla comunità ebraica, come Sara Copio Sullam (Venezia 1592-1614) e Debora Ascarelli (Roma fine XVI- inizio XVII secolo); esse però, a quanto pare, non scrissero poesie in ebraico. Rachel Luzzatto nacque a Trieste nel 1790. Nonostante il parere contrario della famiglia volle a ogni costo sposare Yaakov Morpurgo, convinta che egli avrebbe assecondato le sue velleità artistiche. In realtà ciò non avvenne o almeno non in modo immediato e semplice, come dimostrano alcuni suoi testi dove Rachel, ormai divenuta Morpurgo, descrive la propria difficile condizione di donna e moglie con ambizioni letterarie. Questo rappresenta senza dubbio l'aspetto principale della sua produzione poetica e le ha garantito il titolo di prima poetessa 'femminista' della storia della letteratura ebraica, come dimostrano

i vari studi dedicati all'argomento. Morì nel 1871.

Il cugino di Rachel, Shemuel David Luzzatto, conosciuto anche con l'acronimo di SHaDaL, conclude la presente selezione. Nato anch'egli a Trieste, nel 1800, iniziò sin da bambino a comporre versi in ebraico. Insegnò al Collegio Rabbinico di Padova Bibbia, filosofia, filologia e storia ebraica. Scrisse commenti alla Bibbia, opere filologiche e teologiche ed è a ragione considerato una delle figure più ragguardevoli dell'ebraismo italiano moderno. Un rapporto di profondo affetto lo legava alla cugina, con la quale scambiò sonetti ed epistole che tuttora rappresentano un documento di grande interesse. Shemuel David Luzzatto morì nel 1865. Della sua ampia produzione poetica il sonetto dedicato 'alla Verità' costituisce indubbiamente un esempio significativo. Esso, infatti, rappresenta una sintesi notevole di pensiero e talento poetico, da cui emerge una figura intellettuale forte e aperta, profondamente ebraica, e al tempo stesso, profondamente europea.

עמנואל הרומי

נפשי בקרבי תחש'ב מהשקת
לקוץ בעדן ולרצות ת'פת,
כי אמצאזה שם צוף דבש נ'פת,
שם כל צבית הן וכל עוגבת.

מה לי בעדן גן - נאין אוהבת
שם, רק ש'ח'רות משחור או זפת,
שמה זקנות בעלות ילפת -
נפשי בחברתן תהי נעצבת.

מה לי לך, עדן! נאת אספת
כל בעלות מומים וכל איש בשת;
על בן חשבתך בעיני איין.

ת'פת! בעיני הן והוד יספת;
בך כל צבית ה'קר לובשת,
ותאס'ף כל מהמדי עין!

IMMANUEL ROMANO

Dentro di me un pensiero ho concepito:
il Paradiso ho in spregio, mentre bramo l'Inferno.
Là troverò favi di miele e nettare,
là ogni leggiadra gazzella e ogni femmina smaniosa.

Che mai ci sarà per me in Paradiso? Non amanti,
solo donne più nere di fuliggine e pece,
o vecchie nel montar della scabbia.
In loro compagnia si angustierebbe il mio spirito.

Paradiso, che mai ci unisce? Ogni mutila
femmina tu raduni e ogni uomo infame,
perciò ti tengo come nulla ai miei occhi.

Inferno! In grazia e splendore ai miei occhi sei superbo;
presso di te ogni gazzella indossa la veste sua più preziosa,
tu raccogli tutto quel che allo sguardo è delizia.

NOTE

¹ *La Rassegna Mensile di Israel* ha dedicato all'argomento un numero speciale: *Poesia ebraica italiana: mille anni di creazione sacra e profana*, a cura di Alessandro Guetta, vol. LX - n. 1-2 - agosto 1994.

² Sonetti scritti rispettivamente nel 1904 e nel 1905.

³ La prima composizione è stata interamente tradotta in italiano a cura di Maria Tiziana Mayer e Stefano Fumagalli e pubbli-

cata da Acquilegia Edizioni nel 2002 col titolo *Machberet prima (La sorte)*.

⁴ L'edizione critica in lingua inglese dei primi due canti del poema è stata pubblicata a cura di Dvora Bregman e Alessandro Guetta su un numero speciale della rivista *Prooftexts* (vol. 23 n. 1, 2003: *Medieval Jewish Literature*) da cui sono tratte inoltre le informazioni contenute nel presente saggio.

הגד כרוב ממשח בר'ב חסדך
מכל עשך ה'אם פניתי
עד לתעודה בית זבל בנית
מקדש אד'ני כוננו ידריך

היא הצביה בעלת סודך
קנינך השור אשר קנית
בימיך צרתה ול'א שנית
עת נחנה יום ליום נודך

מה חכמו צבאות גדודי מעל
אם עוררוך הם עשות תפארת
תבנית כבודם לעמ'ד בינינו

כיבה לבד נשיג פארכם נעל
לראות פאר עליון והפ'תרת
יום הצביה תחנה עינינו.

משה ריאטי
מתוך "מקדש מעט"

היום פנה ונטה לער'ב,
והנחן, תמים, אב התקמה,
יעד פניו נגדי ומקרוב.

ועת נראו מכוכבי רומה
שלוש הכוכבים המבדילים
האור והחשך כמלאו נימא -

כגבר שותק לזמירות אלים,
או לקריאת מרום אמר גמר,
לבש מלאכות ועצר מלים.

וקאיש, על פרוז בן לבו נכמר,
צורת נפשו ברחמים סוגה,
בעין מלא חמלה 'בני', אמר,

'כבר נשלם הקף ההשגה.
אלכה לי אל הר שם אהלי,
שמה אחורי עוד הוא כשנגה!'

'אדוני', אמרתי, 'כמדמה לי
ראיתך ככר בימי נערוי,
ותמונתך ל'א תבאר אצלי.

אחר אם לקתך משפט חרות,
שם כבודך אשאל נא בדמע,
שם מדריךך וכן בית הספרות.

ואם מי חקמתך עוד אגמע,
כרכני עת אשאר בלתך!
'ושמע - 'השיב, 'ושמע -

אם א'ך תזמן או צוק עתך
צרו לזכרון ונימחק,

Dimmi tu, maestoso cherubino, nella tua grande bontà,
tra le molte tue faccende ti sei forse volto
alla testimonianza, l'eccelsa Dimora che hai innalzato,
dacché il Santuario del mio Signore le tue mani hanno eretto?

Custode del tuo segreto è la gazzella,
il tuo possesso, il ministro che hai acquisito:
alla tua destra l'hai avvinta senza mai mutare consiglio.
A te siamo grati quando l'ammiriamo di giorno in giorno.

Quale sapienza posseggono le schiere dei reggimenti celesti
se Ti hanno mosso a offrirci l'onore
di porre tra noi l'impronta della loro virtù!

Giacché in lei sola carpiremo la loro maestà e
a contemplare l'alto splendore e la corona saliremo
il giorno in cui la gazzella in noi fisserà lo sguardo.

MOSÉ DA RIETI
Dal poema *Il piccolo tempio*

Il giorno declinava e volgeva alla sera
e il canuto, giusto padre di sapienza,
il volto fissò contro di me da presso.

E mentre tra i sommi astri comparivano
le tre stelle che luce e oscurità
a un capello distinguono

allora come uomo che tace dinnanzi a canti divini,
o come chi muto resta di fronte a un appello celeste,
egli la forma di un angelo assunse e serrò le parole.

Poi, come un uomo il cui cuore è mosso
per la dipartita del figlio prediletto, da pietà fu invasa
la sua anima e con occhio benevolo «figlio mio» disse

«già ha compiuto il suo corso la luce dell'intelligenza.
Sul monte mi ritirerò, là dov'è mia dimora,
che il mio tardare non sia preso per un peccato».

«Mio signore» dissi «mi pare che
ti vidi già nei giorni di giovinezza
ma la tua sembianza presso di me non è chiara.

Se dunque il tuo andare già è decreto
il nome tuo onorevole lasciate che io chieda nel pianto,
il nome e il luogo della vostra casa di studio.

Se le acque della tua saggezza più non berrò,
benedicimi ora che senza te rimango!»
«Sarà esaudita la tua richiesta» rispose «Ascolta».

«Se il trascorrere del tempo e le molte angustie
contro la memoria han cospirato annientandola,

או ע'צם מראָה זוּ מבעתך -

ימים רבים נשאתיך על חיק,
ובתורה שפכתב מלשוני
הן בתבל היית משחק.

אביך זה ולךב אני!
נער היית עת אשר בלה
ענן חיי נסלק למעוני'.

אזי מתני אהזו חלקה,
נאק' ד' לפניו מאין אונים.
ונעלם מעיני שם, נעלה -

לקח דרכו פני שר הפנים.
וקול יורד אז מפתח שמיו,
רגע אשר נכנס לפני לפנים:

'ואל שדי יתן לך רחמיו'.

יוסף צרפתי

זמן, החן אשר זרע במצחך -
יאספהו ול' א יוסף לתתו.
וכס גבהך אשר חשבת לנצחך
שאול יורד בבוא יומו נעתו.
וחבל בו קשרתיני בנצחך -
זמן יכר'ת במזמרתו נאתו.
זמן משפיל, זמן מרים ומקים,
נעושה דין ומשפט לעשוקים.

מאור עיניך נניצוציו תצצים
ונבותיו קשתות הם דרוכות
ולפר'ץ בתשוקתך פרצים
בקלעת הם עליותר ערוכות
למחצם נופלים יום יום רצוצים
רקבות גנעים מאין ארוכות
ולבך צר נעז מצר נאכזר
ומפך איו נדיד נצל ננעזר.

שמואל ארקוולטי

שיר שמולל החמור

למה עלי שכמי יביאון ס'לת,
ובפי יהי תבון, ולחם אין?
אשטה במי בורות, נאשא יון.
מקל ושימני רצוצ גלג'לת.

אשכ'ן כמו חרבה ובמפ'לת,
כצור בעיר מבצר, ופתח אין.
אשא בכורות צ'אן ומנחת קון,
הוי הוי, לבד דרדר לפי מפ'לת!

o se la forza della visione ti abbatte con la paura,

per molti giorni ti ho portato in seno
e dalla mia lingua hai appreso la Legge Scritta
dove tu sulla terra hai gioito.

Io sono tuo padre, colui che ti ha generato!
Eri un fanciullo quando dissolta fu la nuvola
della mia vita ed esiliata nel luogo dove ora dimoro».

Allora furono prese da tremito le mie membra,
e privo di forze il capo chinai al suo cospetto.
Là svani dai miei occhi e sali,

prese la sua via verso l'angelo della Divina Presenza.
E quando dinnanzi a me entrò
una voce scese dalla porta dei cieli,

«Ti conceda Dio Onnipotente la Sua misericordia».

YOSSEF TZARFATI

La grazia che seminò sulla tua fronte
il tempo mieterà e non tornerà a largire.
E il tuo alto trono, che pensasti essere eterno,
nella fossa sarà calato, quando verrà il suo tempo.
E il laccio con cui mi legasti nel tuo trionfo
il tempo taglierà col suo coltello e la sua vanga.
Il tempo abbatte, il tempo innalza e solleva,
e retta giustizia concede agli oppressi.

La luce dei tuoi occhi e le loro scintille sono dardi,
le sopracciglia sono archi tesi
ad aprire breccie in quanti ti bramano.
Pronti a ogni istante con la corda tirata,
sotto i loro colpi cadono annientati miriadi di corpi
ogni giorno, e di risanamento non v'è speranza.
Avverso e duro è il tuo cuore, più di un nemico crudele,
e non v'è amante che da te si salvi e trovi riparo.

SAMUEL ARCHIVOLTI

Il lamento dell'asino

Perché sul mio dorso caricano fior di farina,
ma nella mia bocca c'è paglia e non pane?
Bevo acqua dei pozzi eppure trasporto vino
e la verga si abbatte a spaccarmi il cranio.

Tra desolazione e macerie io dimoro,
come un nemico chiuso in un fortino, senza via d'uscita.
Trasporto i primogeniti del gregge e le primizie della terra,¹
ma, ahimé, solo centaurea è il mio cibo.

רַבּוּבוֹת גְּנוּעִים מֵאֵין אַרוּכוֹת
וְלִבְךָ צַר וְעַז מִצַּר וְאַכְזָר
וּמִמֶּךָ אֵין יָדִיד נִצְלַל וְנִעְזָר.

אֵל צוֹר יִשׁוּעוֹת א' מְרָה: וְכִנִּי
לְשֵׁאת מְשִׁיחֶךָ חַיֵּשׁ, וְל' א' יְפוּצוּ
בְּגַיִם בְּכָל פְּנֵה כְּדָל וְחֶלֶךְ.

יהודה אריה מודנה

קינה שמור אי מה כי פס אוצר בו
כל טוב אילים כוסי אור דין אל צלו
משה מורי משה יקר דבר בו
שם תושיה און יום כפור הוא זה לו
כלה מיטה ימי שן צרי אשר בו
ציוון זה מות רע אין כאן ירפה לו
ספינה בים קל צל עובר ימינו
הלים יובא שבי ושי שמנו

יעקב פראנשים

דוד, מְרָאָה נוֹרָאָה אֶתְמוֹל הֶרְאִיתִי,
וְאָפֶ' ל' עַל פְּנֵי פֶתָא' מ' מִפְּחָד.
פְּנֵי וַיְחִידֵתִי נִפְלוּ בִי יַחַד,
וְאִ' מֵר' תוֹךְ קֶרְבִּי: 'אוֹי לִי, נִדְמִיתִי!'

דוד, בְּמֶרְאָה הַזֹּאת קִצְצִי נִבְאֵתִי -
הִיא, כִּי מִנֵּת עָלַי כִּי חֶרְבּוֹ יַחַד.
אִם עַל שְׁעָרַי שׁוֹקֵד קְרוֹב הַפֶּחַד,
אוֹי, אֵיךְ אֶבְרַח אִם בְּשְׁעָרַי הוֹבְאֵתִי?

הַעַל שְׂצֻמְתִּי גְאוֹת לְבִשְׁתִּי
כִּי נִתְלוּ בָּהּ חַיִּי כְּתִלוּנִי חֶבֶל,
וְכִאֲבָשְׁלוֹם בְּשְׁעַר ר' אֲשִׁי נִתְפַּשְׁתִּי?

צָחָר, ל' א' עוֹד שְׁחוֹר, יִהְיֶה אוֹת אֶבֶל:
עַד כִּי הַפְּקָרוֹת גִּיל בְּלֵב הֶרְגָּשְׁתִּי,
וְכֵל כֶּן זֶה הַיּוֹם אֶרְגִּישָׁה חֶבֶל.

מתוך "ציוני-קבר"

לאישה
גַּל זֶה לְמִשְׁא, ל' א' לְמִצְבָּה,
שְׂמֵתִי לְאִשְׁתִּי עַל קְבוּרָתָה,
פֶּן, חַס וְשָׁלוֹם, אֶחָרִי מוֹתָה
תִּקְוִים וְאֵל בֵּיתִי תִּהְיֶה שְׂבָה.

Anche dopo la mia morte si ostina l'uomo a percuotermi:
grido a gran voce e al mio richiamo accorrono
le truppe al completo, gli ufficiali e i re.

Alla Rocca della mia Salvezza² dico allora: concedimi
presto di portare il tuo Messia³ e non saranno dispersi i tuoi figli
in ogni angolo della terra, come misere e infelici creature.

LEON MODENA

Chi nasce, muor. Oimè, che passo [a]cerbo!
Colto vi è l'uom, così ordina 'l Cielo
Mosè morì, Mosè: già car di verbo
Santo sia ogn'uom, con puro zelo
Ch' alla metà, già mai senza riserbo
Si giunge, ma vedran in cangiar pelo
Se fin abbiám, ch'al cielo ver ameno
- Ah - l'uomo va, se viv' assai, se meno.

YAAKOV FRANCES

Amico, una terribile visione ieri mi han mostrato
sì che subito caddi, faccia a terra, dal terrore.
Il mio volto e la mia anima, entrambe si abatterono d'un colpo
e io dissi tra me e me: «meschino, son perduto».

Amico, profezia della mia fine è questa visione,
ahimè, la morte su di me la lama della sua spada affila.
Se alla mia porta la sorte vicina mi attende,
ahi, come potrò scappare se sono i miei capelli a condurmi?

È forse perché le mie trecce di orgoglio ho vestito
che a esse come un impiccato è appesa la mia vita
e, al modo di Assalonne⁴, nella chioma del mio capo sono preso?

Bianco, non più nero, sarà il segno del cordoglio:
finora nel nero il mio cuore ha gioito
e nel biancore quest'oggi proverà la mestizia.

IMMANUEL FRANCES

Da *Epitaffi*

Alla moglie
Questo mucchio di pietre come peso ho deposto,
non come lapide, sulla tomba della mia sposa,
perché, Dio non voglia, dopo il trapasso
d'un tratto non si alzi e faccia ritorno alla mia casa.

אפרים לוצאטו

דברים נחומים אל החכם הנעלה כמוהר"ר יעקב
 חי חפץ מ"ץ בק"ק גוריציאה, בחלותו בכאב
 הכליות כי השקט לא יוכל ויגרשו מימיו רפש
 וטיט, וכל קהל ישראל עומד בית י"י ביום צום
 להפיל תחנה לישועתה לו, ותחל רוח י"י לפעמו
 והוציא את האבן הראשה ברב חיל:

עורָה, אָדוֹן דְּנָה, וּרְאָה כִּי מִיָּם
 יָנָה הַעֵם הַזֶּה דוֹמָם בְּאָבוֹן,
 וּלְשִׁבְרֵי אֲנָחְתָם נִעְרָמוּ מִיָּם,
 כְּפִיס מַעֵץ תִּצְעַק, מְקִיר - הָאָבוֹן.

אֲתָה עֲתָה, כְּבִיר, הִטָּף הַמַּיִם,
 וּבְנַחַת וּרְנוּחָה הוֹצֵא הָאָבוֹן;
 וּלְכַב הַנְּצָבִים נָמַס כְּמַיִם -
 אֵל נָא יִבְרַךְ לְבָבְךָ חֲזַק מֵאָבוֹן.

הָאֵל חַנּוּן, הַהוּא, כִּי נָחַל מִיָּם
 אֶזְ בִּישִׁימוֹן מְדַבֵּר הַזֵּיל מֵאָבוֹן,
 מִמַּעַיְנֵי יִשְׁעוֹ יִרְיַק לְךָ מַיִם.

הֵן עוֹד מִפִּי הַבּוֹר תִּסְרֵר הָאָבוֹן,
 עוֹד כְּמִשְׁפָּט רֹאשׁוֹן תִּשְׁקֶנּוּ מַיִם -
 עַד כִּי בְּהַר הַטּוֹב יִנְסַד אָבוֹן.

רחל מורפורגו

ואלה דברי רחל בבוא לאזניה כי שמה נזכר לתהלה במכתבי העתים:

אוי לי ת'אמר נפשי, כי מר לי מר,
 טפח רוחי עלי נאֲתִימָר.
 שְׁמַעְתִּי קוֹל אוֹמֵר: שִׁירְךָ נִשְׁמַר,
 מי כמותך רחל לומדת שיר?

רוחי ישיב אלי: היחי נמר,
 גולה אחר גולה, עורי סמר,
 טעמי ל'א עמד בי, פרמי זמר,
 מפלמות אפקד, ל'א עוד אשיר.

אֲפִנָּה צְפוֹן דְּרוֹם קְדָמָה וְנִמָּה.
 דַּעַת נְשִׁים קְלָה, לְוֹ אֵת הוֹרְמָה.
 אַחַר כְּמָה שְׁנַיִם, הֵן עֲתָה לְמָה

יִזְכֹּר מְקַלֵּב מֵת פֶּלְעִיר פֶּלְפֶּלֶךְ?
 הַגָּה הַעֵד יַעֲזִיד תּוֹשֵׁב נְהַלְךְ,
 אֵינִי חֲכָמָה לְאִשָּׁה כִּי אִם בְּפֶלְךְ.

נפל אשת יעקב מורפורגו ה'תר"ז, 1847

EFRAYIM LUZZATTO

Parole di conforto dedicate al nostro alto e illustre maestro e rabbino, Rav Yaakov Hay Hefetz, Maestro Giusto della Santa Comunità di Gorizia, il quale aveva contratto una malattia renale. Poiché non aveva pace e le sue acque erano torbide e melmose, l'intera Comunità Israelitica si riunì nella Casa di Dio e proclamò un giorno di digiuno per chiedere a Dio la sua salvezza. Allora lo spirito di Dio cominciò a comuoversi ed egli espulse la pietra con grande forza.

Alzati, afflitto maestro, e guarda come acqua
 asperge questo popolo silente quale pietra,
 e all'erompere del loro gemito grandi acque si raccolgono.
 Un travicello dall'albero grida e dalla parete – la pietra.

Tu ora, sommo maestro, fa' gocciare acqua
 e in quiete e sollievo espelli la pietra.
 Il cuore dei presenti si dissolve come acqua,
 ma tu, di grazia, non abbatterti, ché il tuo cuore è più forte della pietra.

Il Dio pietoso, Lui, che allora un profluvio d'acqua
 fece scorrere da pietra nella desolazione del deserto,
 dalle fonti della Sua salvezza per te vuoterà acqua.

Dalla bocca del pozzo tu certo rimuoverai la pietra;
 come in passato, ancora ci dissesterai con l'acqua della tua sapienza,
 fino a che sul Monte⁵ buono sarà innalzata la pietra.

RACHEL MORPURGO

Queste sono le parole di Rachel dopo aver udito che il suo nome era stato elogiato sui giornali

Geme la mia anima perché amara, così amara è la sorte!
 Inorgoglito, s'innalzò il mio spirito,
 ho udito una voce dire: «Il tuo canto è sopraffino!
 Chi, o Rachel, nel canto è dotta a par tuo?»

Il mio spirito risponde: si è alterato il mio profumo,
 esilio dopo esilio, si è inasprita la mia pelle,
 il mio gusto è mutato, la mia vigna l'han potata.
 Per timore di vergogna non canterò più.

Mi volgo a nord, a sud, a oriente e a occidente:
 la sapienza delle donne cosa leggera è stimata in ogni dove.
 Dopo pochi anni chi davvero ne serberà memoria

più che per un cane morto in città o nella regione?
 Viandanti e cittadini, ognuno farà fede:
 non c'è scienza per la donna se non nel fuso.

Aborto⁶ della moglie di Yaakov Morpurgo, 1847.

עד ל'א זקנתי, עת ל'א ישנתי
הסכנו הסכנתי, לאמר שירה.
עם לבן גרתי, לבן אחרתי
אמור אמרתי, תכלה צרה.
בהון בתנתי, ספרי טמנתי
העט צפנתי, לאמר סורה.
אמנם ראיתי, לשוא צפיתי
עת כי חזיתי, דובר סרה.
גם כי עניתי, יום יום אויתי
קו'ה קויתתי, מאל עזרה:

ה'תר"כ"א, 1861

שמואל דוד לוצאטו

קשט נישר אמת בת שמים,
אותך מנ' ער ועד כ'ה אהבתי.
מע'ז מצר בעבורך נצבתי,
דורך הקשת וחוגר מתנים.

לפני השקר פרועי ברבים
רבים ראיתי, ואת ריבך רבתי.
מרמה שקצתי, נכלים תעבתי,
כבוד הנחלתי לברי כפים.

על פן משטמה ומשאת החלה
ביני וידידי; חסר לב שמוני
ולדון קישוט המושגע דמוני.

נאנה ושחורה, גבירתי, עד קבר
טוב לי עלוך שאאת חרפת גבר.
אהיה קישוט מפני קשט סלה.

Prima d'invecchiare, quando non dormivo,
la consuetudine avevo d'intrecciare un canto.
Con Labano⁷ ho vissuto, perciò ho tardato;
sicura mi son detta: la pena finirà.
Senza posa ho atteso finché il libro ho nascosto
e la mia penna dicendo: via!
Di fatti ho capito: fu vana la speranza.
Ora ho veduto: è fallace la sua parola.
E seppur nel dolore ogni giorno bramavo,
smaniosa speravo l'aiuto di Dio.

1861

SHEMUEL DAVID LUZZATTO

Pregio e virtù, Verità figlia dei cieli,
te dalla fanciullezza fino a oggi ho amato;
rocca contro il nemico per causa tua mi sono eretto,
con l'arco teso e i fianchi cinti.

Al cospetto della menzogna inginocchiati
molti ho veduto e te nella disputa ho difeso;
l'inganno ho spregiato, gli intrighi ho aborrito
onore ho lasciato in retaggio a quanti hanno le mani pure.

Perciò astio e affanno principiarono
tra me e miei amici: un uomo dissennato mi considerano
alla stregua del folle Don Chisciotte.

Bella eppure nera⁸, mia signora, fino alla tomba
mi piacerà sopportare l'insulto dell'uomo a favor tuo;
un Don Chisciotte sarò per la Verità⁹, *selah*¹⁰!

NOTE

¹ *Le primizie della terra*: nel testo originale "l'offerta di Caino"; secondo *Genesi* 4,2 egli infatti coltivava la terra.

² *Rocca della mia Salvezza*: espressione ebraica piuttosto comune in ambito liturgico per indicare Dio.

³ *Di portare presto il tuo Messia*: secondo la tradizione ebraica il Messia giungerà sul dorso di un'asina bianca.

⁴ *Assalonne*: figlio ribelle del re Davide, morì coi capelli impigliati in un albero di terebinto (cfr. *II Samuele* 18).

⁵ *Sul Monte buono*: s'intende sul Monte del Tempio di Gerusalemme.

⁶ *Aborto*: termine con cui talvolta l'autrice indica i propri com-

ponimenti.

⁷ *Labano*: suocero di Giacobbe. Qui usato come proverbiale esempio di uomo sleale e avvezzo a ingannare il prossimo, in particolare non mantenendo le promesse (cfr. *Genesi* 29).

⁸ *Bella eppure nera*: cfr. *Cantico dei Cantici* 1,5.

⁹ *Un Don Chisciotte sarò per la verità*: l'originale presenta un gioco di fatto intraducibile tra il nome di Don Chisciotte e la parola ebraica *qoshet*, "verità".

¹⁰ *Selah*: parola che nel *Libro dei Salmi* compare sovente alla fine una strofa o di un intero inno, come segno per la melodia. Alcuni ritengono che il suo significato sia "per l'eternità".

TRA CIELO E TERRA

La poesia di Marija Barbarić-Fanuko



Pablo Picasso - Donna con ventaglio, olio su tela, 1908.
San Pietroburgo, The State Ermitage Museum

Marija Barbarić-Fanuko (1936-) debuttò nel lontano 1954 col poema *Dah proljeća* (*Soffio primaverile*). Da allora scrive regolarmente soprattutto poesia e prosa per bambini. Le sue opere vengono pubblicate da periodici e da riviste letterarie e trasmesse alla radio; di data più recente è la loro diffusione in rete, sul sito dell'International Society of Poets (Maryland, Stati Uniti d'America). La poetessa, che vive a Zagabria e sull'isola di Veglia (Krk), è membro della «Società degli scrittori croati» («Društvo hrvatskih književnika»). Molte sue poesie e favole sono state incluse in antologie croate, jugoslave e internazionali, come pure in abbecedari e libri di lettura per le scuole elementari. Ha composto anche qualche dramma e alcune scenografie per pantomime. Nel 1968 ha pubblicato un libro di prosa poetica, *Jedna ptica pjeva u pustinji* (*Un uccello canta nel deserto*), e nel 2003 una raccolta di poesie intitolata *Ogrlica od kiše* (*Collana di pioggia*).

Nella poesia di Marija, come nella sua prosa poetica, l'elemento essenziale è «la creazione di un'atmosfera infantile particolare, di un mondo in cui sia le nuvole sopra la testa che l'erba sotto i piedi sono infantili, cioè essenzialmente pieni e totalmente vivi. La capacità eidetica che ha il bambino di vedere i colori e le linee degli oggetti in modo di gran lunga più vivido e plastico dell'adulto, viene riattivata così intensamente nelle favole di Maria da darci l'impressione quasi fisica di sentir rifluire in noi il verde dell'erba, la densa umidità delle foreste, il candore abbagliante dei fiori e la pienezza azzurra e lucente del mare» (D. Cvitan).

Le poesie della raccolta *Ogrlica od kiše* (*Collana di pioggia*), a cui appartiene il ciclo *O ruži* (*Della rosa*) da noi tradotto, ci rivela una poetessa dall'immaginazione giocosa, che dispiega le sue metafore in intima comunione col mondo infantile. Il bambino infatti percepisce l'esistere come un miracolo meraviglioso e lotta con tutte le sue

forze contro la vacuità della vita degli adulti. Analogamente Marija fonde emozione e contemplazione in creazioni poetiche dove trapela costantemente il profondo desiderio di un mondo inviolato, un mondo tutto per sé. La dimensione etica della sua vena poetica consiste precisamente nell'esaltazione e nella difesa di sogni e spazi infantili, nel timore che la realtà non guasti i segreti delle scoperte e non faccia scomparire quegli esseri preziosi che vivono unicamente nello sguardo del bambino.

Come fili in un tessuto, nei versi di Marija si intrecciano immagini naturali e immagini oniriche, sfavillanti di bellezza pur nella semplicità dell'espressione. Forse proprio l'essenzialità del linguaggio ci permette di intuire il senso profondo di quelle poesie. Questo senso risiede nel mistero della drammatica tensione tra Terra e Cielo che segna la vita umana.

La ricchezza e la bellezza della natura, trasfusa nell'anima contemplativa e traboccante d'ammirazione del bambino, filtrate dall'esperienza della sofferenza e del dolore che colpiscono l'essere umano senza alcun senso apparente, e rielaborate dalla scrittura poetica diventano una fonte inestinguibile di simboli. Questi ci rimandano alla nostra condizione originariamente ancorata alla Terra e al nostro non meno originario slancio verso il Cielo. Ma il Cielo è irraggiungibile per la nostra «mano sveglia» che «non coglierà mai la rosa che si cela nel sonno». L'anelito umano deve accontentarsi di quell'indefinibile «profumo – soffio lucente» che resta «sulla palma della mano». Il Cielo è un dono e noi non possiamo né afferrarlo né fabbricarlo. Solo la rosa ne conosce il mistero, poiché essa è «tacita ascasa del cuore sui bianchi monti del sonno».

La poetessa non descrive la rosa, non ne evoca né la forma né il colore. Forse proprio per questo la rosa può conservare la sua ricca simbolicità: essa è il «fiore paradisiaco» (senza spine), ma è anche il simbolo del martirio, della purezza morale e dell'amore; nel contesto della morfologia religiosa, la rosa simbolizza l'iniziazione, la rigenerazione e la rinascita mistica (M. Eliade). Si ha

l'impressione che proprio in virtù della sua ampia simbolicità la rosa permetta alla poetessa di tematizzare il rigoglio della vita, la sua interruzione e la possibile rinascita: «Il giardiniere [...] / semina polline dorato / sulle aiuole inaridite...»

Nell'abbandono sereno e fiducioso, nella calma dell'espressione che a tratti sfiora la tragicità della solitudine («Un albero... solo sta lì – appoggiato al cielo nudo...»), la poetessa unisce Cielo e Terra tramite ciò che si trova tra di loro, sia che scenda dall'alto – la luce (della luna, delle stelle, del sole), la pioggia, le foglie che cadono, la cascata, la goccia, – sia che cresca dal basso – l'erba, il fiore, l'albero, la primula, la rosa, la formica e l'uomo –, sia che si trovi nel mezzo, là dove Cielo e Terra si trovano riuniti – le nuvole, il vento, gli uccelli, la locusta e l'arcobaleno, cioè la collana di pioggia: «Ecco l'arcobaleno – collana di pioggia! È sospeso nell'aria felice». L'arcobaleno è formato di gocce di pioggia sospese «nella collana intorno al cielo» e «attraverso la tua fronte», ma l'uomo corre «dalla sorgente alla foce» per conservare l'arcobaleno, quel testimone di riconciliazione, di pace e d'alleanza tra Cielo e Terra, «perché non crolli, perché non si intenebri nel lato buio della luce».

Ed il sonno – quella porta simbolica attraverso cui l'uomo, «mano sveglia», deve passare mettendosi in cammino «verso l'altra riva del cielo...»? Chissà che non gli dia veramente l'accesso alla sua destinazione originaria! Ma neanche questo l'uomo può ottenerlo da solo, deve affidarsi al giardiniere: è lui che «depone il sole dalle spalle» perché «la coppa di miele trabocchi», «l'erba rosseggia / ed il cuore della rosa / indori il giorno». Ma è opera sua anche il «coglier la rosa» quando «lo sguardo dorato» di questa

«valica il recinto del giardino». Una fine prematura che porta con sé il suo peso di dolore; non resta che riposare e attendere: «il piccolo seme della rosa / ora riposa / nel profondo / sonno / della dura terra» e «aspetta che il giardiniere / apra la porta / ed imponga le mani / sul suo sonno...» È la stagione invernale, quando tutto è coperto di neve, ma anche allora «con una rosa / della più silenziosa neve / il giardiniere / con mano alta / orna le nubi...» Ma quando giungerà il momento, «sul finir della sera», «s'alzerà il sonno del piccolo seme» e «porterà via il giardino / ed il giardiniere / col segreto della rosa / in mano», e ancora di più, «porterà via anche il cielo / con una stella / in fiore...» È questa la festa solenne della Vita che il sonno lascia intuire.

Il segreto della rosa e il segreto del giardiniere ci indirizzano verso «l'altra sponda», dove «lassù in alto c'è un prato azzurro», e dove «crescono stelle e non finiscono mai». Di questo si può parlare solo per immagini piene di speranza, compenetrandosi di luce, di una luce che fa rivolgere lo sguardo verso l'alto. Per arrivare là dove c'è «quel grande briciolo immerso in un rosso splendore, che si eleva in cima al cielo», l'uomo deve vincere la disperazione e passare «attraverso il buio pungente dei rovi»; allora troverà davanti a sé «il chiarore del cielo nella valle lontana» e le stelle che «guardarono negli occhi del bambino e si misero a brillare e rimasero invaglite– incantate...»

Questa è una promessa. Ma chissà se l'uomo potrà veramente arrivare là dove dirige il suo sguardo?

Stjepan Kušar

O Ruži*mojoj Nives*

I.

Tvoja budna ruka
nikad neće dokučiti ružu
koja se u san zaklanja.
Samo miris – sjajni vjetar
držiš na dlanu.

O ružo,
tiho uspinjanje srca
preko bijele planine sna ...

II.

Ružo,
koliko snova
pod tolikim vjeđama.
Iz tihe daljine
koračam iz sna u san
samotnim puteljkom
koji se oko neba ovija ...

III.

S večeri silazi ruža
niz obronak
snena pogleda
daha opojna
s krunom od mjesečine.
Dotakne vrt
s korijenom
i malo nebo u rosi.
Zaleluja
kroz plavu maglicu
jutra
kroz jeku
svoga imena
putem duge
do daleka obzorja ...

IV.

U ljetno popodne
ruža preletjela ogradu
i gore visoko na oblaku
žarko procvjetala.

ROSA*alla mia Nives*

I.

La tua mano
sveglia
non coglierà mai la rosa
che si cela nel sonno.
Sulla palma della mano
avrà solo profumo – soffio lucente.

O rosa,
tacita ascesa del cuore
sui bianchi monti del sonno ...

II.

Rosa,
tanti sogni
sotto tante ciglia.
Da un lontano silenzio
vado camminando
di sogno in sogno
per un sentiero solitario
che gira salendo intorno al cielo ...

III.

Colla sera
lungo il pendio
scende la rosa
sguardo sonnolento
soffio inebriante
incoronata di chiaro di luna.
Sfiora il giardino
colla radice
ed il piccolo cielo nella rugiada.
Ondeggia
nella nebbiolina azzurra
del mattino
nell'eco
del suo nome
seguendo l'arcobaleno
fino all'orizzonte lontano ...

IV.

Nel pomeriggio estivo
la rosa è volata oltre il recinto;
lassù in alto su di una nube
arde e fiorisce.

Od ruže
samo mali ružičasti vjetar
sam u vrtu
otvara i zatvara vrata ...

V.

I kad vrtlar
spusti sunce s ramena
prelije se čaška meda
zarumeni trava
a srce ruže
pozlati dan.
U svetkovini vijenca
obleti leptir
nebo u cvatu ...

VI.

Dok se sunce
s leptirima naginje
nad čaškom meda
od milja tope se krilca
na slatkim usnama ruže.
Radost kao pjena
oblaka i cvijeta
dan uzvisuje ...

VII.

Ne budi ružu
nek u tajnosti ocvjeta.
Kad se okrene
na drugu stranu sna
tiho zatvori vrata vrta ...

VIII.

I kad vidje vrtlar
da zlatni joj pogled
prelazi ograde vrta
ubere ružu
i sjenu njezinu
i cijeli vrt
uze u naručje
i nesta preko polja ...

Della rosa rimane
un roseo venticello;
solo nel giardino
apre e chiude la porta ...

V.

E quando il giardiniere
depone il sole dalle spalle
la coppa di miele trabocca
l'erba rosseggia
ed il cuore della rosa
indora il giorno.
Nel tripudio della corolla
vola una farfalla
intorno al cielo in fiore ...

VI.

E mentre il sole
s'inclina colle farfalle
sulla coppa di miele
fondono di delizia le ali
sulle dolci labbra della rosa.
La gioia –
schiuma di nubi e fiori –
esalta il giorno ...

VII.

Non svegliar la rosa
che fiorisce in segreto.
Quando si girerà
dall'altro lato del sonno
chiudi piano
la porta del giardino ...

VIII.

E quando il giardiniere
vide
il suo sguardo dorato
valicare
il recinto del giardino
colse
la rosa
e la sua ombra
e tutto il giardino
prese nelle braccia
e scomparve
oltre il campo ...

IX.

Maleno sjeme ruže
sad počiva
duboko
u tvrdom snu zemlje
u košuljici od mraka
kišom pokriveno
i čeka da vrtlar
otvori vrata i položi ruke
na njegov san ...

X.

Kad se opraštala s vjetrom
zapjeva s pticama
glasom iz dubokog korijena
iz prepune čaške meda.
Kad se opraštala s vjetrom
kroz bijelu tišinu
ptice od snijega
poletješe za njezinim glasom ...

XI.

Kroz san vidim
davu ružu:
S oblaka se naginge
zagledana u tišinu
zatvorenih vrata vrta
tražeći kroz blijedo lišće
svoju praznu čašku
rasuti vijenac
svoje jutro u rosi
ljeskav leptirov let.

Tamo gdje joj oko počiva
drhti trava ...

XII.

Pod tamnim zalaskom sunca
u bljesku vjetra i ruže
kruna od pepela
i suha sjena na ogradi.
Pod tamnim zalaskom sunca
u oku vrtlara
nebo je ostalo samo ...

IX.

Il piccolo seme della rosa
ora riposa
nel profondo
sonno
della dura terra
nella sua camicina di buio
coperto di pioggia
aspetta che il giardiniere
apra la porta
ed imponga le mani
sul suo sonno ...

X.

Quando disse addio al vento
intonò un canto cogli uccelli
la sua era voce
di radici profonde
di coppa stracolma di miele.
Quando disse addio al vento
uccelli di neve
s'alzarono in volo
attraverso il bianco silenzio
dietro alla sua voce ...

XI.

Attraverso il sonno
vedo la rosa di un tempo:
si sporge dalla nube
fissa lo sguardo nel silenzio
della porta chiusa del giardino
cercando
tra il pallido fogliame
la sua coppa vuota
la corona dispersa
il suo mattino di rugiada
il volo ondeggiante della farfalla.

Dove il suo sguardo si posa
trema l'erba ...

XII.

Sotto i raggi cupi del tramonto
nel bagliore del vento e della rosa
una corona di cenere
ed un'ombra secca sul recinto.
Sotto i raggi cupi del tramonto
nell'occhio del giardiniere
il cielo è rimasto solo ...

XIII.

U sredini vrta
stablo u bijelom
bijeke sjene.

Vrtlar blagom rukom
podiže Sunce
sa smrznute grane.

A ptice –
grude snijega
na ogradi –
čekaju ...

XIV.

Ružom od najtišeg snijega
vrtlar visokom rukom
oblak kiti ...

XV.

Na kraju večeri
podiže se san
malog sjemena
obasjan snijegom.

S pahuljama
vrt ponese
i vrtlara
s tajnom ruže
u njegovoj ruci.
S pahuljama
i nebo ponese
s jednom zvijezdom
u cvatu ...

XVI.

Večer kraj lišća počiva
Mjesec u travi
Sjene posrebrene.

Iz sanjanog vrta
od sna otkinuto
stabalce tanano
s vijencem od rose
srca nečujna
korača nečujno.

Uz Mjesec zaplovi
s plavim jablanima
prema drugoj obali neba ...

XIII.

In mezzo al giardino
un albero in bianco
dalle ombre bianche.

Il giardiniere
con mano delicata
solleva il sole
dal ramo gelato.

Uccelli –
palle di neve
sul recinto
aspettano ...

XIV.

Con una rosa
della più silenziosa neve
il giardiniere
con mano alta
orna le nubi ...

XV.

Sul finir della sera
s'alzò il sonno
del piccolo seme
illuminato dalla neve.

Coi fiocchi
portò via il giardino
ed il giardiniere
col segreto della rosa
in mano.
Coi fiocchi
portò via anche il cielo
con una stella
in fiore ...

XVI.

La sera riposa accanto alle foglie
La Luna nell'erba
Ombre d'argento.

Dal giardino sognato
strappato al sonno
un alberello sottile
incoronato di rugiada
dal cuore silenzioso
avanza silenzioso.

Prende il largo accanto alla Luna
coi pioppi azzurri
verso l'altra sponda del cielo ...

XVII.

I kad vrtlar
s teškom kuglom noći
na ramenu
prođe kroz oštri mrak trnja
vidje
sjaj neba u dalekom dolu:
mravi žurno ograđuju vrt
grudicama Sunca.
Vrtlar otvori vrata
stablu i ptici
dozove kiše i zvijezde
i radosnom rukom
posije zlatnu pelud
na žedne gredice
na mlade oblake ...

P. S.

Rominjaju uspomene
lišće s kišom kaplje,
drhte tanka gudala trave.

Na putu nikoga nema.
U tamnoj tišini
jesenja brda počivaju.

A ja sanjam u dalekom vrtu
bijeke kiše na ružama ...

XVII.

E quando il giardiniere
con in spalla
la sfera pesante della notte
esce dal buio pungente dei rovi
vede
il chiarore del cielo nella valle lontana:
frettolosamente
le formiche recingono il giardino
con briciole di Sole.
Il giardiniere apre la porta
all'albero e all'uccello
chiama la pioggia e le stelle
e con mano allegra
semina polline dorato
sulle aiuole inaridite
sulle giovani nuvole ...

P. S.

Piovano ricordi,
piovano foglie e gocce,
vibrano archetti d'erba sottile.

Nessuno sulla via.
Nell'oscuro silenzio
riposano i monti autunnali.

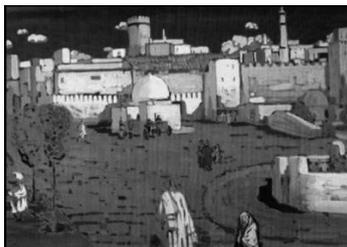
Ed io sogno in un giardino lontano
piogge bianche su rose ...

Dal libro : *Ogrlica od kiše [Collana di pioggia]*, Zagreb, Lukom 2003, pp. 27-44.
Traduzione italiana di Stjepan Kušar ed Alessandra Lukinovich.

DUE POESIE DI JULIJ GUGOLEV

di Elisa Baglioni

Inediti russi



Vasilij Kandinskij, *Città araba*, 1905
Musée National d'Art Moderne, Paris

Julij Gugolev è nato a Mosca nel 1964. Ha esordito con la rivista samizdat «Mitin Žurnal» per poi pubblicare nelle riviste «Junost'», «Znamja», «Oktjabr'», «Kritičeskaja Massa». Sono uscite due raccolte di versi, *Opere complete*¹ del 2000 e *Istruzioni per viaggi d'affari*; sue sono anche alcune traduzioni di poeti anglofoni e svedesi contemporanei. Nel panorama della poesia russa contemporanea la produzione di Gugolev si situa vicino alla poetica di Michail Aizenberg, nel tentativo di introdurre l'intonazione discorsiva, il linguaggio parlato all'interno di un tracciato ritmico e metrico tradizionale. Un'altra linea presente nei suoi testi è tuttavia riconducibile alla poesia ironica di autori come Igor' Irtenev, Vladimir Druk e all'esperienza di Timur Kibirov, al quale è dedicato il primo testo della raccolta *Командировочные предписания (Istruzioni per viaggi d'affari)*. I suoi versi assumono spesso un carattere dialogico e narrativo che si riflette sia sul piano prosodico, attraverso l'adozione dell'andamento tipico delle ballate e delle canzoni popolari russe, sia sul piano lessicale, con

casi di efficace mimetismo linguistico. Tale strategia stilistica è particolarmente evidente nei testi proposti in traduzione.

Inoltre i personaggi che popolano le poesie di Gugolev acquistano di volta in volta individualità e originalità per mezzo di un sottile e arguto humour composto di rimandi e citazioni letterarie, come anche doppi sensi presi in prestito dal lessico quotidiano e gergale.

Quanto alla sfera tematica, la peculiarità delle sue opere è stata individuata dal critico e poeta Dmitrij Kuz'min «nell'eterno ritorno al tema del cibo, trattato non solo per circoscrivere uno spazio privato e come segno distintivo di una determinata epoca o stile di vita, ma rivisitato nella sua dimensione esistenziale come esempio di una dialettica di appropriazione e di trasferimento dell'esterno all'interno».

Presentiamo qui di seguito due poesie tratte dalla raccolta *Istruzione per viaggi d'affari (Командировочные предписания, М.: "Новое издательство", 2006)*

* * *

Целый год солдат не видал родни.
Целый год письма не писал из Чечни.
Почему? Недолюбливал писем.
А придя домой, он приветствовал мать.
Поприветствовав мать, принялся выпивать.
Алкогольно он был зависим.

А и пил солдат десять дней подряд
В одиночку пил, и друзьям был рад,
а потом обнаружил вдруг как-то,
что за эти дни выпили они
(битых не считал, — целые одни)
всё, что нажил он по контракту.

Per un anno un soldato non ha visto i suoi cari.
Né ha mandato notizie dalla Cecenia.
Perché? A scrivere lettere non è portato.
Ma al suo ritorno ha salutato la madre
e dopo averla salutata, ha preso a bere.
Da tempo era un alcolizzato.

Il soldato ha bevuto dieci giorni di fila.
Beveva da solo, o insieme agli amici,
quando d'improvviso s'è accorto
che in quei giorni s'era scolato tutto
(senza considerare le bottiglie rotte)
quel che aveva rimediato da contratto.

Был ещё солдат кой-чему не рад,
но не мог он не обратить свой взгляд
на особый род обстоятельств
да на ряд причин, в силу каковых
не пришёл к нему средь друзей иных
закадычный его друг-приятель.

Начал тут солдат на друга роптать,
помянуть его в бога-душу-мать,
и козлом звать, и пидором гнойным.
А ему в ответ говорят друзья:
«О покойном так на Руси нельзя.
Ну, зачем же так о покойном?»

Друг-приятель твой, закадычный друг
нынче ровно год, как лишился рук,
наш товарищ, твой лучший друг детства, —
ни поднять стакан, ни швырнуть сапог,
в общем, ничего он теперь не мог,
ни поссать без мук, ни одеться...

И не зная, как ему дальше жить, —
и ведь рук не мог толком наложить, —
он, с досады в уме повредившись,
раз пошёл тудой, где река течёт,
лёд разбил ногой и ушёл под лёд,
ни с тобой, и ни с кем не простившись».

Встал солдат в слезах и сказал в ответ:
«Не забудем мы дружбы прежних лет,
ни забав молодецких, ни игр.
Ты, товарищ мой, не попомни зла,
это я в сердцах ляпнул про козла, —
не козёл ты и вовсе не пидор».

А ему друзья говорят в ответ:
«Посмотри, ещё скольких с нами нет,
почитай, человек девятнадцать,
кто пропал в лесу, кто повис в петле,
кто навек заснул на сырой земле, —
да уж скоро не будет и нас тут».

Тут созвал солдат мать, друзей, родню:
«Снова еду я воевать Чечню,
не ругайся, маманя, пойми же,
я за десять дней понаделал трат,
так что впору вновь заключать контракт,
да и смертность там вроде как ниже».

И пошёл солдат прямо на Кавказ.
Он там видел смерть, как видал он вас.
Ну, а где и когда, если честно,
суждено ему завершить войну,
знает только тот, кто идёт по дну.
А вот нам сие не известно.

Eppure il soldato non era contento
e non poteva fare a meno di notare
il singolare stato delle cose e i motivi,
per i quali tra gli amici non era venuto
a trovarlo il compagno di sempre,
l'amico per la pelle.

A quel punto il soldato ha borbottato,
imprecando al compare, alla madonna e ai santi
lo chiamava carogna, sporco finocchio.
Mentre gli amici hanno risposto:
«Nella Rus' non si parla così di un defunto.
Poi per quale ragione parlarne così?»

Già da un anno esatto,
da quando ha perso un braccio,
il nostro compagno, il tuo amico d'infanzia,
non riusciva a far niente,
ad alzare un bicchiere, a lanciare uno stivale
a vestirsi, o a pisciare senza sentire male ...

e non sapendo come andare avanti
non potendo finirli con le proprie mani,
è uscito di testa per il fastidio,
se n'è andato dove scorre il torrente,
ha rotto il ghiaccio con il piede e s'è immerso,
senza dire addio a te né ad altra gente».

Il soldato s'è alzato e in lacrime ha detto:
«Non dimenticheremo le amicizie passate,
né i giochi, né le imprese scapestrate.
O compagno, non serbar odio nel cuore²,
per la rabbia t'ho chiamato carogna, -
ma non sei carogna e neanche finocchio».

E gli amici in risposta gli hanno detto:
«Guarda quanti di noi ne sono morti,
saranno all'incirca diciannove,
chi s'è perso nel bosco, chi appeso a un cappio,
chi giace in eterno nella terra fredda,
presto anche di noi non resterà più traccia».

Allora il soldato ha riunito la madre, gli amici, i cari:
«Vado in Cecenia a combattere ancora,
capiscimi, mamma, non portarmi rancore,
in dieci giorni ho fatto vita da signore,
ma è meglio che io venga di nuovo arruolato,
si muore più qui che a fare il soldato».

Il soldato è andato nel Caucaso di filato
e vedeva la morte, come vedeva prima voi.
Ma dove e quando gli sarà accordato
di finire la guerra, a parlar chiaro e tondo,
lo sa solo colui che va nel fondo.
Non lo può sapere nessuno di noi.

Исповедь

1

«— Ну, так что мы будем с вами делать?! — спрашивал меня святой отец. — А...?»

Дайте, я скажу, как было дело, —
что меня вообще так угораздило, —
и ведь надо ж, перед самым праздником, —
я ж сперва не знал, куда мне деться:

выпала мне вдруг командировка, —
между прочим!
ничего серьёзного!
у людей серьёзнее бывали! —
так сказать, в заоблачные дали, —
в направленьи гордого, седого,
северного, солнечного, грозного, —
ну, зачем указывать точнее, —
вам-то что? Казбека ли, Эльбруса? —
важно, что — восточнее Ростова,
Ставрополя, главное, южнее;
главное, чтоб все пришли домой.

Дело было нынешней весной.
Отмечал, не праздновал я труса,
так что на неделе на Страстной
взял да и отправился на исповедь —
(где ж тут трусость? согласитесь, чисто ведь
здравый смысл, подернувшийся ленью?) —
и молился — истово? — не-истово? —
«Господи, по щучьему веленью...
Господи, ах, боже, боже мой...»

Был ли мой порыв богоугоден?
Всё ж надеюсь; хоть на всяких войнах
я пригоден лишь к нестройной, нах...
В мирное-то я вообще не годен.
В армии я даже не служил.
Говорю об этом между прочим
потому, что строгий иерей
зыркал, как святой, но всё же отчим;

одного из сказочных старшин
мне напоминал святой отец, —
тех, кто хоть и мог на арамейском,
но предпочитал всё ж на армейском
строить и гундосов и чмырей.

Видно, пастырь знал своих овец.

2

Подозвал. Пошёл я, спотыкаясь
и, одновременно, семена

La confessione

1

«Ebbene, che dobbiamo fare con Lei?!»
mi ha chiesto il santo padre. «Allora?...»

Lasciate che vi racconti cos'è successo,
quello che è toccato proprio a me,
e per di più, in periodo di festa,
io per primo non sapevo dove sbattere la testa:

mi hanno assegnato un viaggio di lavoro,
uno tra i tanti,
niente di serio!
Alla gente capita di peggio!
In una landa sperduta, per così dire,
in direzione di un'orgogliosa e imbiancata,
nordica, assoluta e terribile³,
insomma, perché precizarlo?
Voi che dite? Vicino al monte Kazbek o Elbrus?
Importante è immaginarla a oriente di Rostov
e a sud di Stavropol';
importante è tornare sani e salvi.

Il fatto s'è svolto la primavera scorsa.
Ho festeggiato senza risparmiarmi,
poi, di punto in bianco, sono andato
a confessarmi, era proprio la Settimana Santa —
(è forse codardia? Condividerete che sia
un pensiero del tutto sano, velato di apatia?)
e ho pregato — con devozione — senza? —
«Signore Iddio, e come per incanto...
Ah, Dio mio, Signore Iddio...»

Ha gradito il Signore il mio entusiasmo?
Lo spero, malgrado in una guerra qualsiasi
io possa servire a malapena da ausiliare,
in tempo di pace sia un completo incapace.
Non ho neppure fatto il militare.
Ne parlo tra l'altro in quanto,
il severo prete mi studiava,
con aria da patrigno e tuttavia da santo;

il santo padre assomigliava
a uno dei leggendari presbiteri,
di quelli che potrebbero in aramaico,
ma preferiscono nel gergo delle armi,
mettere in riga feccia e rammolliti.

È evidente che il pastore conosceva il suo gregge.

2

Mi ha chiamato. Mi sono avviato,
tra un inciampo e un passo rapido,

на манер испуганной левретки,
но решил, при всём честном народе я
всё скажу, и слышат пусть меня
слишком близко вставшие соседки:

«Mea culpa! Извиняюсь, — каюсь!
Мой любимый грех — чревоугодие,
без него мне не прожить и дня,
от него я нынче отрекаюсь!

Мало того, есть ещё условия,
буду соблюдать и их отныне я,
откажусь от гнева и уныния,
сребролюбия, гордыни, празднословия.

Коль не прекратим собой являть
небреженье службой и молитвой,
нас за это перед главной битвой
могут не призвать, — комиссовать!

Сроки ж настают! Уже борьба
достигает своего предела!
Ну, а нам-то что же, нет и дела?
Суеверие, кощунство и божба —

вот что многих занимает нынче!
Пагубна для нас сия стезя!
Вот уже написан *Код Да Винчи*!
Ничего откладывать нельзя!

Кровь Христова и Христово тело!...»
Я чуть не залаял под конец.
Сам себя я как-то стал накачивать
и уже не мог остановиться:
«— Надо жизнь бесовскую заканчивать!!»

«— Ну, так что мы будем с вами делать?! —
вновь переспросил святой отец. —
Будем человеком становиться?!»

alla maniera di un levriero impaurito,
e ho deciso, di fronte al popolo onesto,
di dirla tutta, e che mi sentano pure
le vicine che mi stanno quasi addosso:

«Mea culpa! Chiedo perdono, mi pento!
Il mio più grande peccato è l'ingordigia,
senza non sopravvivere un giorno,
ma la rinnego d'ora in poi!

Ciò detto, pongo altre condizioni,
che m'impegnerò sin d'ora a rispettare,
respingo rabbia e tedio,
avarizia, superbia e vaniloquio.

Se non cesseremo di mostrare
negligenza verso le funzioni e la preghiera,
al momento della battaglia finale
potranno non chiamarci o peggio riformare!

L'ora s'avvicina! La battaglia
volge al suo compimento!
E a noi non ci importa?
Superstizione, blasfemia e giuramento,

ecco le occupazioni di molti oggi giorno!
Perniciosa per noi è questa via.
Il codice Da Vinci è già stato scritto!
Non possiamo più rimandare!

Il corpo e il sangue di Cristo...»
Quasi ululavo indemoniato sul finire.
Mi ero spinto fino a infervorarmi,
ormai non potevo interrompermi:
« Bisogna finirla con questa vita diabolica!»

«Allora, che dobbiamo fare con Lei?!»
Ha chiesto un'altra volta il santo padre:
«Vogliamo diventare un uomo, o no?!»

(traduzione di Elisa Baglioni)

NOTE

¹ Il titolo *Полное. Собрание сочинений* è un *calembour* che gioca, tramite l'aggiunta del punto, sulla polisemia della parola 'полный', 'completo', che può anche intendersi come 'pieno' in senso fisico.

² Citazione da un famoso canto popolare russo *Стень да*

стень кругом (*Solo la steppa tutt'intorno*), che riecheggia attraverso rimandi più o meno espliciti in tutto il testo.

³ L'autore utilizza il termine russo 'Грозный' (terribile) alludendo al nome della città russa, nonché capitale della Cecenia, Groznyj. L'allusione continua con i riferimenti alla toponomastica.

ANTONIO CARVAJAL

Una canzone più chiara

a cura di Lucia Valori

*Perdona mi alabanza,
pues cuando vuela más, menos te alcanza.
Pulchritudo ab intus.*

Perdona la mia lode,
ché più alta vola, meno ti raggiunge.
Pulchritudo ab intus.

Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*
(Paradiso chiuso per molti, giardini aperti per pochi)

*Ojos claros, serenos,
si de un dulce mirar sois alabados,
¿por qué, si me miráis, miráis airados?
Si cuanto más piadosos
más bellos aparecéis a aquel que os mira,
no me miréis con ira,
porque no parezcáis menos hermosos.
¡Ay, tormentos rabiosos!
Ojos claros, serenos,
ya que así me miráis, miradme al menos.*

Occhi chiari, sereni,
se per lo sguardo dolce avete lode,
perché, se mi guardate, siete irati?
Se più compassionevoli
tanto più belli siete per chi guarda,
non guardatemi in ira,
affinché non sembriate meno belli.
Ah, rabbiosi tormenti!
Occhi chiari, sereni,
pur guardando così, almeno guardatemi.

Gutierre de Cetina, *Madrigal* (Madrigale)

Una canción más clara («El Parnasillo», Simancas ediciones, (Dueñas) Palencia 2008) di Antonio Carvajal (Albolote, Granada, 1943) è un libro che ha avuto lunga gestazione documentata da rari testi sparsi con varianti (uno fra i *Seis poemas* usciti in «Revista Atlántica de Poesía», 9, 1995, 83-91; due nel volume della Fundación Juan March di Madrid *poética Y POESÍA*, a cura di Antonio Gallego, pubblicato in occasione del ciclo di conferenze tenuto da Carvajal nel 2004) ed è uscito in una squisita edizione speciale a ristretta circolazione e in copie numerate, realizzata dal poeta Antonio Piedra che chiese un inedito all'autore per festeggiarne il 65° compleanno con un dono amicale.

Libro «sopraggiunto» con un'ispirazione libera e unitaria, ma elaborato e decantato nell'arco compositivo di almeno quindici anni e cinque altri libri di tono diverso (da *Miradas sobre el agua*, Hiperión, Madrid 1993, a *Carta a los amigos*, Antigua Imprenta Sur, Málaga 2009), nell'originaria coesione di struttura, è un'illuminazione delle ragioni di una poesia originale e viene a motivare a distanza che l'uso sapiente della metrica, tanto del repertorio romanzo comune quanto di quello autoctono, diventi una modalità naturale del *dezir* che Carvajal ha saputo acclimatare nella lingua odierna, in apparenza refrattaria a modelli di armonia 'classica' e ricettiva piuttosto alla dissonanza che l'attraversa con la sensazione cocente di una scissione inevitabile nel cuore dei segni e, riverberando dalle parole al senso, la sradica. L'esercizio poetico di Car-

vajal si è dispiegato in modo singolare e sicuramente non conforme al contesto immediato, per quanto gli elogi accreditati al poeta come «Góngora secondo» e «miglior fabbro» della poesia spagnola contemporanea» siano entrati nella topica letteraria accostandolo a una linea cosiddetta 'culturalista' della poesia degli anni '70.

L'inconfondibile intensità della poesia di Carvajal nel corso di un'opera di una ventina libri si manifesta sempre più nella volontà di racchiudere nel verso una teoria e una filosofia della scrittura per cantare il mondo. La metrica, percepita nella qualità variabile e recitativa – Carvajal è lettore di versi e ha composto libretti per musica – identifica così, con il *mestiere* appreso, un modo personale di aggregare le parole in una misura completamente attualizzata nella dizione e nell'inflessione del pensiero. La ricchezza di accenti, che trasmette quintessenziato un patrimonio espressivo colto e popolare, riapre una breccia squisitamente lirica, cantabile e musicale, nella sensibilità poetica contemporanea e con essa un orizzonte etico che attiene al difficile ma felice compito di scrivere dall'autenticità di una dimensione vivificatrice del linguaggio e che è affidato alla poesia e alla bellezza della verità nel breve spazio disegnato dal canto.

Una canción más clara rivela la geografia spirituale della poesia carvajaliana nel 40° anniversario dello splendido esordio con *Tigres en el jardín* (Ciencia Nueva, «El Bardo», Madrid-Barcelona 1968), celebrato dall'Università di Granada, in cui Carvajal è docente di Teoria della

letteratura e Letteratura comparata e direttore della Cattedra Federico García Lorca.

Granada è centro e costellazione di un giardino alto e trasparente, in cui lo spazio si trasfigura e lascia apparire un paradiso aperto al canto che lo rispecchia nel segreto visibile delle cose più pure e universali.

La *Canción* si sviluppa come variazione di un madrigale in parti che prediligono il verso e la composizione breve, come percezioni di un'unica atmosfera conoscitiva e sensibile. Il madrigale appare qui la forma trovata della poesia che vuole mantenere il silenzio e la presenza. Carvajal ne fa una stilizzazione di poesia concreta, affine al giardino arabo-andaluso, il nucleo dell'intimità abitativa arabo-mediterranea, in cui la voce del poeta vuole fondersi con altre e perdersi felicemente: la musica è acqua dei canali nella città-giardino; la metrica, la geometria paziente di scoperta di questo spazio; il segno, l'epigrafi che continua ad adornare le pareti dell'Alhambra accanto alle parole dei poeti arabo-andalusi fra i quali volle essere Lorca nel *Diván del Tamarit*. Il 'paradiso conchiuso e aperto' costruito da Soto de Rojas, in una dimora – la casa-carmen granadina – e in un poema che si sviluppano insieme e con lo stesso nome a rappresentare il segreto dell'arte profondamente elaborata del Barocco, è una *vivencia* che Carvajal riacquisisce e trapianta nella poesia contemporanea dalla suggestione che a Lorca aveva ispirato il libro più precoce benché pubblicato nella maturità creativa, e che Ganiwet, sul finire del secolo precedente, aveva condensato nel titolo e appellativo *Granada la bella* (1896) in un libro in cui l'immagine ideale lasciata in fieri è l'eredità viva della cultura da costruire affidata alle generazioni future.

L'arte 'pura' non esime dall'impegno, ma è la fantasia di una bellezza impensabile che il poeta con tutte le proprie facoltà e nella libertà da schemi costruisce per il mondo in cui vive accanto ai propri simili in una dimensione di finitezza riassunta in una poesia di *Miradas sobre el agua*: «Forse della poesia sono io il miglior fabbro. / [...] però pochi capiscono che forgio nel vocabolo / questa fossa con fiori che chiamiamo poesia». Se una ferita metafisica è all'origine della profondità di orizzonte di questa poesia, al di là della drammaticità ben presente allo sguardo del testimone poetico, c'è una gioia coltivata con cortesia antica, tante volte provata dal sale dell'ironia e temperata dall'armonia che il verso corto di *Una canción más clara*, come una poetica di vita in versi, libera in tutta la sua leggerezza nel risultato inatteso di un cammino sottostante a numerosi libri.

L'evocazione di Granada contiene implicitamente il riferimento a espressioni linguistiche, artistiche e culturali plurime diventando nell'opera di Carvajal centro di una geografia ideale che, raccolta per salvaguardare piuttosto che per escludere, si fa luogo di manifestazione della passione della poesia, luogo fondativo di una civiltà accogliente nella profondità dei legami che stringe. L'artificio creativo ha il proprio tema centrale nell'amore che alimenta una concezione dell'amicizia in cui va letto anche

il rapporto con la tradizione, o meglio, con la comunità culturale. Il transito della poesia nelle arti è anche una via della memoria – e come ha scritto Carvajal in una poesia amorosa «Risfogliare un ricordo si converte / in un lavoro pieno di rugiada» – che spinge il poeta a curarsi del mondo in una dimensione umanistica e a individuare un'etica nel compito di «generare, conservare e trasmettere la bellezza» approfondendo la materia del suo operare assieme ad altri scrittori e artisti. Così la poesia per Carvajal non può stare in un modello idiomático univoco e territoriale e si interseca naturalmente con il teatro, la musica, la pittura, poiché per il poeta è impossibile concepire «la lirica come unico modo di creazione attraverso la parola».

L'invenzione di un madrigale del sec. XXI scaturisce in questo libro dalla coerenza di una strada metrica che, nata anticamente nella semplicità e libertà più ideativa di una misura massimamente flessibile per accogliere la materia sorgiva del canto, arriva al cuore della melodia del verso per farlo coincidere con l'espressione pura in cui parola, suono, immagine si fondono in un disegno unificante di tutta l'opera che quasi viene ad esplicitarsi nella *Canción*.

Forse è proprio d'acqua la chiarezza di questa canzone, acqua di Granada e dell'Alhambra. Certo c'è un tema della trasparenza e un motivo di fondo, musicale e figurale, che torna a *Testimonio de invierno* (Hiperión, Madrid 1990), che valse al poeta il Premio de la Crítica, e specialmente alla sezione «La presencia lejana» che doveva dare titolo al libro. Canto in cui la presenza e la figura si confondono e si fondono con la voce della poesia che le insegue e le ritrae con la nostalgia incurabile e insieme con la più alta gioia della passione. Acqua e sete, specchio che lascia intatto ogni segreto mentre ne canta l'origine.

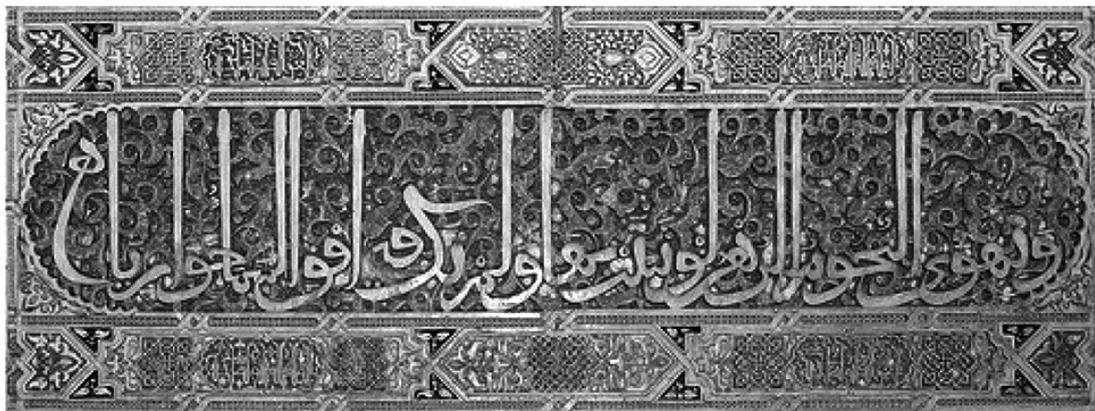
Immagine e visione di questo canto del cuore e della mente feriti d'amore è la bambina che racchiude il firmamento intero del giorno e della notte e, volando nel cielo di un giardino speculare alla geografia eletta, porta negli occhi il mistero del cantico che va oltre il dire. Così Malaga, «città non sulla terra», spiccava il suo candido volo fra mare e cielo in *Sombra del paraíso* (1944), il libro più personale e di maggior portata letteraria di Vicente Aleixandre, diletto maestro di Carvajal.

Oltre la finitudine, che pure affina i sensi assorti a percepire il tenero splendore di ciò che muore, resta, con la sete di assoluto, la testimonianza, la «canzone più chiara», a cui il poeta ha dichiarato in questo libro di altissimo volo lirico e intensa passione intellettuale il suo amore più fedele.

La raffinata veste di *Una canción más clara* si attaglia alla qualità della raccolta che, per la sua bellezza intrinseca e la rilevanza nell'opera dell'autore fa auspicare un'ulteriore diffusione e ad essa desidera contribuire la versione integrale in preparazione di cui è qui anticipata una scelta. L'opera precedente di Carvajal è stata presentata in Italia nell'antologia *Rapsodia andalus* (intr. di Tito Furnari, Il Fauno, Catania 1994), rivista e aumentata in *Poemi di Granada e altri versi* (Armando Siciliano, Messina 2006), entrambe curate e magnificamente tradotte da

Rosario Trovato, che ringrazio sentitamente per i preziosi consigli su queste mie traduzioni. Accompagnate, per gentile concessione dell'autore, dallo spartito, anch'esso inedito, di un brano dell'opera in fieri del musicista Héctor Eliel ispirata alla poesia carvajaliana, rendono omaggio al

poeta quale vincitore del nuovo Premio Ceppo Internazionale Piero Bigongiari, concesso dall'Accademia Pistoiese del Ceppo, in collaborazione con «Semicerchio» e con il Centro Studi Jorge Eielson di Firenze, alla 54esima edizione del premio nazionale (2010).



Ornato epigrafico sui muri dell'Alhambra, Granada, attribuito al poeta nasrid Ibn Zamrak.

*En el arco difuso
de la tarde volaba
una niña vestida
de jazmines y plata.*

*En sus ojos traía
una estrella gemela
que era risa del cielo
y era rumor de perla.*

*Y se marchó en silencio.
Y nos dejaba un placido
gozo de haberla visto
como sol en los ramos.*

*

*Por la escalera arriba
mi tedio te seguía,
un tedio de magnolia
que el aliento marchita.*

*Por la escalera abajo,
cubierta de glicinias,
la tarde era más tarde
porque yo te seguía.*

*Te volviste a mirarme,
pero no me veías.
Ya sé que no me amabas,
lenta luz de mi vida.*

*

Nell'arco rarefatto
della sera volava
una bimba vestita
d'argento e gelsomini.

E negli occhi portava
una stella gemella
che era riso del cielo
e rumore di perla.

E se ne andò in silenzio.
E ci lasciava un placido
gaudio di averla vista
come sole tra i rami.

*

Salendo per la scala
t'inseguiva il mio tedio,
un tedio di magnolia
che avvizzisce al respiro.

Scendendo per la scala,
ricoperta di glicini,
la sera era più sera
perché io t'inseguivo.

Ti voltasti a guardarmi,
però non mi vedevi.
Tu non mi amavi, lenta
luce della mia vita.

*

*Cuando te beso en el alba
y tú te dejas besar
sin besarme, sé que puedes
quererme, pero no amar.
Porque de labio a mejilla
no fluye el mismo caudal
que fluye de labio a labio:
Agua celeste y carnal
que pone cercos de fuego
y flor a la soledad
y que nos hace olvidarnos
de los yermos de la edad.*

*Cuando te beso en la tarde,
cuando me pongo a temblar
porque se acerca otra noche
de lucero y soledad,
cuando suspiras y cierras
los ojos por no mirar
las estrellas que mirabas
en otras noches sin paz,
sé que me quieres y llevo
en el alma un vendaval
que a veces se llama vida
y a veces sombra final.*

*

*Oigo fuera la lluvia:
oigo mi vida fuera
de mí, con sus latidos
de arroyos y de estrellas.*

*Envuelto por la luz
blanca y sola, que fuera
no ha mucho albergue cálido
de cuerpos como estrellas,
oigo cómo la lluvia
cae sobre la tierra
y su sed sacia y sacia
los arroyos de estrellas.*

*Si entre mis brazos lluvia,
si por mi cuerpo estela
fueras perennemente
de arroyos y de estrellas,
cómo te cantarí
mi corazón la trémula
rima de los arroyos
que aprendió en las estrellas.*

*

All'alba quando ti bacio
e tu non baci e ti lasci
baciare, so che mi puoi
voler bene, non amare.
Perché dal labbro alla guancia
non corre lo stesso peso
che corre da bocca a bocca:
Acqua celeste e carnale
che in cerchi di fuoco e fiori
assedia la solitudine
e ci fa dimenticare
i deserti dell'età.

A sera quando ti bacio,
quando comincio a tremare
perché si avvicina un'altra
notte di astro e solitudine,
quando tu, per non guardare
le stelle che in altre notti
senza riposo guardavi,
sospirando chiudi gli occhi,
so che mi vuoi bene ed ho
una tempesta nell'anima
che a volte si chiama vita
e altre volte ombra finale.

*

Sento fuori la pioggia:
sento la vita fuori
da me, con i suoi battiti
di ruscelli e di stelle.

Avvolto dalla luce
bianca e sola, che è stata
poco fa caldo manto
di corpi come stelle,
sento come la pioggia
cade sopra la terra
e la sua sete sazia
i ruscelli di stelle.

Se pioggia fra le braccia,
dentro il mio corpo scia
fossi perennemente
di ruscelli e di stelle,
come ti canterebbe
il mio cuore la rima
tremula dei ruscelli
che ha appreso fra le stelle.

*

*Si fueras un crisantemo
–flor del amor en Japón–
trasplantado entre mis brazos,
te habría quemado mi amor.*

*Si fueras una azucena
–flor del amor en San Juan–
trasplantada entre mis brazos,
qué lento y dulce espirar.*

*Pero has sido flor de cuerpo
y alma entregada en la flor
y me has llevado a tus brazos
y me has quemado de amor.*

*

*Por el árbol te supe,
por las ramas te sé,
suave rumor desnudo
sobre mi extensa piel.*

*Por el tronco, sonoro
a savia y no sé qué
secreto tacto dúctil
de viento y ajimez.*

*Por el pájaro blanco,
por el pájaro aquel
que cantaba en tus ramas,
te supe y te encontré.*

*

*El Guadalén no tiene
suficientes remansos
para copiar tus ojos,
dulce cielo entre ramos.*

*Ni Castellar te tiene,
ni te tienen las Navas
ni Arquillos, pues tus ojos
son más que cielo y agua.*

*Te supe por tus ojos
después que me miraste,
ojos color de sueño,
ojos color del aire.*

*

Se tu fossi un crisantemo
–fiore d’amore in Giappone–
trapiantato nel mio abbraccio,
ti avrei bruciato d’amore.

Se tu fossi un giglio bianco
–fiore d’amore in San Juan–
trapiantato nel mio abbraccio,
che lento e dolce spirare.

Ma sei stata fiore-corpo
e anima aperta nel fiore
e mi hai preso nel tuo abbraccio
e mi hai bruciato d’amore.

*

Dall’albero ti seppi,
e dai rami ti so,
dolce rumore nudo
sulla mia pelle sparsa.

Dal tronco, risonante
di linfa e non so che
segreto tatto duttile
di vento e archi di bifora.

Da quell’uccello bianco,
da quell’uccello che
cantava tra i tuoi rami,
ti seppi e ti trovai.

*

Il Guadalén non ha
specchi d’acqua bastanti
per copiare i tuoi occhi,
dolce cielo fra rami.

E Castellar non ti ha,
e neppure las Navas
né Arquillos, ché negli occhi
tuoi c’è più cielo e acqua.

Ti seppi dai tuoi occhi
dopo che mi guardasti,
occhi color di sogno,
occhi color dell’aria.

*

A Antonio Carvajal

Si fueras un crisantemo

Antonio Carvajal

Héctor Eliel

Sosegado

Canto

Piano

p

Ped.

poco rit.

5

poco rit.

Ped.

8 **a tempo**

a tempo

a tempo

m.d.

m.i.

mp

Ped.

2

11

ta-da en-tre mis bra-zos, quélen-to y dul-ce es-pi rar. Pe-ro has si-do flor de cuer-po

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

14

Ancho

y al-ma en-tre - ga-da en la flor y me has lle - va-do a tus bra - zos

Ancho

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

16

y me has que-ma-do de a-mor.

Ped. Ped. Ped.

*
verano de 2006

Fallax gratia, et vana est pulchritudo

*Falaz es la belleza
y es la hermosura vana,
alimentos del sueño,
extravíos del alma.
No has de buscar engaños
de la carne galana
sino el don del espíritu
que es sutil y honda gracia,
esa luz de la aurora
que te toca con ala
de brisa y te conmueve
donde la voz no alcanza.
Es una voz oscura
que dentro de ti mana
y te une a otra vida
en la noche cerrada.
Se llama paz, y gozo
de alta entrega se llama.
Es tu carne hecha aliento
de una canción más clara.*

MADRIGAL EN EL PATIO DE LA ACEQUIA

*Vi tu rostro en las aguas,
vi en las aguas tu cuerpo
y en cada flor te vi.
Eras. No eras. Canta
el color tu silencio,
la fuente tu perfil.*

*La inquieta acequia traza
un mocárabe inverso
de estrellas en redil
que una rosa derrama,
que apresada un pensamiento,
que concreta un jazmín.*

*Quise mirar tu cara,
ver tus labios de besos:
quise beber de ti.
Surtidores y palmas
acunaban mi sueño
sin fin, sin fin, sin fin.*

MADRIGAL DEL DESEO

*Déjame que resbale por tu alma
como la brisa sobre el agua tersa,
dame tu piel y dame tus palabras
de luna llena.*

*Que, cuando yo te busque por el alba
entre rosas y copas de azucenas,
las nubes canten: Por su amor te salvas,
su luz te llena.*

Fallax gratia, et vana est pulchritudo

Fallace è la bellezza
e l'avvenenza è vana,
alimenti del sogno,
smarrimenti dell'anima.
Non cercherai gli inganni
della carne leggiadra
ma il dono dello spirito,
grazia fine e profonda,
quella luce d'aurora
che ti tocca con ala
di brezza e ti commuove
dove voce non giunge.
È una voce che oscura
sgorga dentro di te
e nella notte fitta
ti lega a un'altra vita.
Si chiama pace, e gaudio
di alta unione si chiama.
È carne tua, respiro
di più chiara canzone.

MADRIGALE NEL PATIO DEL CANALE

Vidi il volto nell'acqua
e nell'acqua il tuo corpo,
vidi te in ogni fiore.
Eri e no. Il tuo silenzio
canta il colore e il tuo
profilo la sorgente.

Il canale irrequieto
traccia un ornato inverso
di stelle nel recinto
che una rosa sparpaglia,
che un pensiero raccoglie,
che forma un gelsomino.

Volli guardarti il viso
e le labbra di baci:
volli bere di te.
Getti d'acqua e palmizi
cullavano il mio sogno
infinito, infinito.

MADRIGALE DEL DESIDERIO

Lascia che io scivoli nella tua anima
come sull'acqua tersa fa la brezza,
dammi la pelle tua, le tue parole
di luna piena.

Perché quando io ti cerchi fra corolle
di gigli e rose all'alba – *La sua luce
ti ricolma, nel suo amore ti salvi,*
le nubi cantino.

GIAN MARIO VILLALTA

FROTTOLA IMPERFETTA

1

Nella casa dei genitori per intere estati
e soprattutto negli ultimi due lunghi autunni
prima della partenza,
mi turbava talvolta pensare
che il segreto della fortuna
fosse nel cuore: i carri lucenti d'uva,
l'oro delle pannocchie, e le corse, all'imbrunire
le risate cristalline
che colmavano il desiderio del tempo,
forse erano il merito
di una fede che non pativa indugi.
E così, angustiando i pensieri,
sapevo di inquietare la sorte -
mia sarebbe stata la colpa
della sventura a venire.

2

Per il temporale tremavo, e ogni volta che la grandine
colpiva il raccolto, quando qualcuno cadeva
nella nuova contesa
del lavoro, ma soprattutto quando sferzavano
gli occhi degli animali
per umiliarli, era mia
la colpa, che mi ero svelato
a me stesso povero, ignorante, ridicolo
nel vestito della festa
già in viaggio in un altro tempo,
abbandonati mio padre e mia madre
soli a proteggere i beni
insignificanti della casa e dei campi.

3

Quell'anno non nacque un vitello con gli occhi azzurri
né si sentirono i gufi soffiare nei granari,
eppure popolò i sonni degli adulti
un nuovo ceppo di visioni, resistenti ai vaccini
inoculati nei secoli dalle miserie
che obbligavano a sostenersi,
anche quando si detestavano, i contadini.
In quei loro sogni, inseguendo un futuro
uguale all'adesso, ma assai più felice,

la morte lasciava cadere la falce
e poi li svegliava (prima che potessero
vederla esultare sulla trebbiatrice).

4

Poi tutti si sono spostati, con le loro case nuove,
le nuove occupazioni, le auto, la televisione,
in un altro posto più grande, snervante
e pieno di futuro, pieno di libertà e di ansie,
senza muoversi da dove erano nati.

5

Meravigliosa è la riprova
di come la giovinezza trovi rigoglio
e potenza negli studi, sin dai tempi più antichi,
rinnovando i fasti della caducità nel conoscere,
e sarebbe pretesa impensabile
che per questo l'età non ferisca
e non s'intreccino vincoli incauti
nella contesa. Maledetto invece il tempo
che non onora i suoi morti.

6

Il mio compagno di camerata in caserma
veniva, come me, da un paesino incredibile
dove le streghe di notte accendevano
le fresatrici nei capannoni
e facevano muggire le vacche:
impossibile ammettere,
come era tentato di fare
che l'origine dei suoi fallimenti
fosse una pessima congiunzione
della Luna e di Urano,
posto che già credeva in Dio e nel marxismo.

7

Cambiavano i nomi, con le parole di tutti i giorni
si perdevano anche le cose, e altre, più nuove,
sostituivano quelle nuove, sempre più in fretta,
sempre più facili,
ma come giocattoli,
non suscitavano più il rispetto
dei vecchi macchinari, delle suppellettili
ereditate, e noi maschi superbi nel conflitto

che insanguinava il mondo
 senza che alcuna guerra
 fosse dichiarata, immaginavamo le donne
 tramutarsi ora in creature musicali
 e risanatrici, magnifiche
 nella metamorfosi, ora in armigere astute e, inanellate
 le chiome, splendenti trofei,
 come ai tempi de' cavalieri antiqui.

8

Incredibile, e infatti
 nessuno vuole più credere,
 che questo sia il tempo dove staremo
 per sempre, impegnando la nostra esistenza
 a migliorarci
 nel reddito, nei farmaci e nelle vacanze.

9

Le orde, che presto saranno ai confini,
 si adunano in moltitudine
 nelle vie polverose
 per aspergersi con il sangue del drago.
 Li osserviamo sui nostri schermi
 quando passa il satellite,
 poi scattiamo a provare gli allarmi
 e torniamo a difendere i nostri valori
 col braccio intorno al piatto.
 Quando iniziò questo tempo a insinuarsi,
 senza preavviso di gelo o di venti
 in quella che allora appariva
 una stagione ancor bella?
 Ora esigono che non sia permesso
 a nessuno sostare inoperoso
 o fermarsi sospetto a parlare
 fuori dalle proprietà accatastate,
 ma restino solo i beni mobili, le verzure e le piante
 atte a produrre profitto
 o a dimostrarlo.
 Chiamano sicurezza
 questo deserto.

10

È noto, sono io l'impostore, l'irricoscente,
 quando è vero che sempre più gente
 vagheggia con mente diversa
 in opposte fazioni il rinascere
 delle usanze antiche,
 e in quale tempo mirabile, in che passato eterno,
 oh!, di paesaggi intatti e di sagre,
 che nell'oggi ripaga l'ammanco d'amore
 mitragliando dovunque il vocabolo *cuore*.
 Si dice "gente", in questo posto di sosta

nel presente, con ardimento, mentre devasta
 il paese l'assalto degli elettori.

11

Ora che il male ha contagiato anche il sole
 e gli animali non nutrono più il terrore
 nei nostri sonni, ora che disponiamo dei semi
 e dei frutti, testimoni del corrente miracolo
 delle moltiplicazioni,
 non resta da guarire che la sostanza
 degli elementi primi
 dall'aridità, dal furore dei nostri sogni.

IL RUMORE CHE NON SENTI ANCORA

1

Come 'n peschiera ch'è tranquilla e pura
 Dante, *Paradiso V*

«Quando affollano a morsi non l'acqua
 o l'aria, ma la superficie,
 è una pioggia scrosciante

ma all'incontrario, da sotto:
 lì divorano in cerchio
 la farina delle madri

è uno spettacolo
 la ferocia dell'appetito,
 anche nell'essere più mite.

Le vasche devi vedere,
 bellissime, dalla torre,
 l'impianto
 è dell'ottocento: digrada seguendo il declivio
 tra i salici, i quercioli –
 ma la trota di pregio richiede distinti bacini,
 tecnologie più evolute: di queste faranno mangimi.

Vai a dirlo ai cinesi, che vengono di notte
 con i retini.

Abbiamo un guardiano solo,
 un autista in pensione,
 come tutti gli autisti
 un sognatore».

2

E se cominciassimo a sorridere e a salutarci

da dentro le auto, nei sottopassaggi,
nei visi riflessi sui vetri azzurrati?

È una mite mattina di mezzo inverno
che ha tenere velature di sudiciume
nella luce di cemento e verticali lacerazioni.

Mio padre entrerà nel tunnel della speranza tra un anno.
Adesso ancora non si lascia abbracciare.
C'è questo vento, adesso, che sale dall'erba,
fruga la terra marcia tra le radici,
sa quasi di primavera
e pare volerci adunare per una partenza.

Mai avuto il tempo di abituarci
a questa nostalgia,
eppure siamo qui da una vita.
Sono giganteschi i girasoli grigi e neri
che salgono dai marciapiedi e svettano sui tetti
dove ci aspettano.
Migliaia di storni vorticano sui viali.

3

Sogno che è lui che mi sveglia
ma io sto alla finestra.
Non mi sono mosso dall'alba.

Sto guardando
e non so se è il sonno
oppure è il sogno dove sono guardato.

Dentro un quadrilatero di pioppi così pieni di foglie
da non sembrare veri, un vecchio aratro ruggine
con i manici di legno
è appoggiato su una sequenza di lastre di vetro
che era la copertura della serra.

La terra si vede che sotto è fertile,
pronta per la semina, inondata di cielo.

4

I cani, nella pineta crepano i cani bastardi, alani,
dalmati di moda anni fa, affamati, magri
fino a perdere il colore, assomigliare alla sabbia,
alla tua paura, adorano la colonna di vetroresina
con le foglie di acanto, con la scritta *toilette*
a forma di freccia, dimenticata dall'estate.

5

Gli animali non sono domestici né selvaggi,
solo avezzi a passare dentro i condotti
di cemento, salire gradini, percorrere l'anfiteatro
e al miracolo, d'inverno, del cibo portato.

Doveva restare una pausa, e invece ci siamo persi
troppe volte in questi giorni troppo uguali.

I daini hanno brucato i germogli degli arbusti
findove arriva in altezza
la tensione del collo e delle zampe dei maschi adulti.

È una linea regolare che continua, in profondità
da fogliame a fogliame, sospesa sul prato,
così che, camminando, ti viene incontro
una lamina di orizzonte, una barra viola,
tra il grigioazzurro di sopra e il grigioazzurro di sotto,
che potrebbe essere smalto
e potrebbe essere il mare, se solo si muovesse,
se ci fosse un riflesso, un'increspatura.

6

Davanti alla scuola di musica, anzi all'interno
del cortile aperto sui giardinetti,
dove le donne ucraine contrattano i badati, all'imbrunire
centinaia di uccelli, invisibili, dentro le chiome dei platani,
eseguono un coro assordante:
alla fine delle lezioni di flauto
e di pianoforte zittiscono, perché è l'ora,
quando già i genitori fanno la fila
con i fari accesi, per rincasare la prole
e nessuno sa questo segreto, tranne l'impreparato,
che è rimasto seduto fuori, è ancora là seduto.

7

Non c'è metallo nelle lenzuola, dormi!
il rumore che non senti ancora
non ti raggiungerà oggi, né domani, né mai

il rumore che non senti ancora
nutre l'asfalto, affolla i cespugli, ghiaccia solo di notte
nelle pozze, è quello che sempre assilla

con un mancamento nel cuore (una pienezza
pare) che viene da dove il rumore
è iniziato, in un'ora, in un luogo sconosciuti

e ha cancellato già giorni, pensieri, volti
cancellerà tutto, avanzando, e non vedrai niente
anche sempre vegliando non lo sentirai

quando ti avrà raggiunto, il rumore
non lo sente nessuno, mai, non c'entra niente il metallo
con le lenzuola, non serve stare in ascolto, dormi!

ROBERTO MINARDI

OMETEPE

sul ciglio del sentiero
fanno finta di niente i cavalli
e le mosche impazzite dal caldo
ronzano isteriche attorno.
li osservo, ma non disturbo
mentre mi chiedono di Mussolini
e questa mafia com'è. non certo i cavalli
ma questa compagnia sudata
di isolani col vizio del bere.
è una pelle, la loro, usurata
sotto il sole e le piogge,
e si mischia ai maiali al machete
alla terra.
i vulcani nel petto rimbombano
e le loro risate
somigliano a quelle di altri villani,
a parte quella del giovane che fa le domande
e si chiede quest'isola dove comincia.
non c'è niente da nascondere,
si vede anche il lago da qui:
i bambini hanno forza
e nell'acqua schiamazzano.
odore di frittura e sterco,
le nuvole gonfiano:
- ...un poquito mas? i - tta - llia - no -
i vulcani mi hanno parlato, mi gira la testa,
ma i vostri bicchieri non c'entrano.
sono solo turista e domani, di sera, riparto.

AILIGANDI

sulla terra d'argilla ogni tanto
una noce di cocco rimbomba.
le canoe sono state legate
ed ora stanno riposando...
il buio filtra nelle capanne,
ognuno dorme sulla propria amaca.
zio Alfredo russa, la bisnonna si lamenta
e Fernando accende la radio
che il cugino dottore
ha portato dalla città.
abbassa il volume

e apre il suo quaderno dove
gli piace disegnare:
una tigre, un pappagallo, un aereo.

ACCADRÀ E FARÀ CALDO

questa fitta che dà benessere,
queste catene di parole che tintinnano
magre a tal punto da non poterci credere...
scriverò la più bella poesia e sarà
come bruciare un po' dappertutto,
sotto luci distanti che scrutano
la postura di un uomo che curva,
che si scioglie ed aspira
mentre è vivo, in balcone, e trasogna
(torso nudo e pantaloncini).
basterà un niente e gli occhi arrossiranno,
come quando provo a immaginarti
(nella foto hai tre anni
e la tua canottiera è sbiadita)
a rincorrere un cane fra palme e galline,
con la grazia terrena
dei tuoi piedi piccoli e scuri,
con l'innocenza dei tuoi sandali di gomma.

PARLANDO DI FRONTIERE

a un bel po' di persone

scarabocchiare è un dono.
non sottovalutare le ore
che si sviluppano attorno agli accendini.
dovranno rimanere rinchiusi
gli appunti che inondano,
quindi verranno arginati
da eventuali frammenti di terra...
manco a dirlo, gioia,
se riuscissimo a trasmettere il sorriso
della vecchia indiana che curva
ogni mattina offre il pane ai piccioni
forse qualcosa potrebbe cambiare...
per la burocrazia, però, noi siamo cifre.
ed è un modo per dire

che per ciascuno c'è un'intossicazione
e che la carta
vale la pena usarla
per disegnarci una vignetta;
i miei occhiali
con gli occhi dentro
ed il ricordo di come sei fatta,
accanto alle parole che ti mando.

VENT'OTTO GRADI ALL'OMBRA

desiderare di essere
un poco rettile, per così dire.
è un pomeriggio sciroccato
e l'aria trema,
oppure è la vista che illude;
non devo risolvere io
il mal di testa che annulla
qualsiasi slogan sventolato
comodamente a primavera.
è meglio qui, al riparo di questo carrubo...
un po' più in là, sotto una lente,
un altro scherzo si accende
e poi va in fumo. ora che sudo,
dipende solo da me: non disturbare
il pisolino dei giusti
o scatenare un putiferio.
questo cuore sordo abbastanza
volentieri sfugge all'invasione
di chi è convinto di sapere
perché nella memoria ha inciso
il nome che mi fa voltare indietro...
chi mai potrebbe, dopo tutto,
dire ad un albero cosa è giusto
e consigliare quale atteggiamento
assumere di fronte alle vicende?

FIORI

non si tratta di incontri setosi
sotto stereotipi stellari,
ma di momenti maldestri
quando tutto si torce
e nasce una spirale...
le palpebre cedono,
sotto il cappotto
non si capisce niente
e d'improvviso
uno più uno fa uno.
potrebbe darsi il caso, infatti,
che tutti i ricordi più alti

si ricongiungano a una lingua molto morbida,
ad unghie dipinte di rosso bordeaux
e a quattro piedi piantati nel fango autunnale
in un terreno deserto,
sotto i non occhi dei pali della luce.

E VISSERO

è risaputo che in certi quartieri
l'aria è svilita da vari fattori.
avevo, comunque, giurato a me stesso
– alla platea di assenti, quindi -
di scendere in strada,
con più frequenza,
a coltivare nuovi saluti
e non restarmene chino, imbestialito,
a trascinare frasi per la coda,
con addosso i pantaloni della tuta
e la maglietta di turno;
impersonando quest'immagine ridicola
di conseguenza. mi basterebbe avere
il coraggio di chi si arrabbia,
ma questo infuso di zenzero col miele
apre le vie respiratorie
e in questa sera è bello
starsene qui a sorseggiare,
con l'altra mano stretta alla sua
mentre guardiamo questo film,
- le sue dolcissime gambe sulle mie -
ché se alla fine tutto andrà bene,
non ci saranno pensieri che gravano,
verrà automatico di stringersi con forza
facendosi un po' male, ma per scherzo.

L'UOMO NOBILITA IL LAVORO

good morning, how are you?
non posso raccontarvi cosa
ho fatto ieri, però sorrido,
mantengo il buon aspetto e mi riscopro
affezionato alla gente
(a certe *virtuosaggini*,
a certe debolezze).
e se il manager ride,
la mia collega ride. il direttore ha detto
che siamo tutti uguali, l'ho sentito;
voglio capire di chi parla mentre,
lontano da qui, il mare spinge verso riva,
spinge, il fiume sfocia proprio dentro il mare
ed io, bacucco come altri,
rispetto i mocassini che indosso.

FABIO TETI

DEL MALINTENDERE [2006-2009]

l'ha svegliato, la luce, bestemmia
– e invece è solo, è sera, è
sino ai polsi a divorarsi
le unghie, più dopo: era

in un sogno a piante monde,
radiocentriche – la mano
a coppa sullo scroto, sul suo
delirio d'acque in
spugna

*

(dopo piovuto)

poi i lumaconi usciti neri, e scon-
chigliati, sul terrazzo: e che ne vengono; e
contati, anche: (più di una
decina). a pugni di sale allora

loro stanno là a guardarli
torcere effervescere squagliarsi

finire in una schiuma amara,
ributtante.

*«anche questo.
come se tutta quanta l'ignoranza nostra
non fosse e già da sola
sufficiente»*

*

può starsene che è veglia, sentendo il tatto
– o così crede di credere. a dire il grado di marcito
è in grado l'indice, odore,

poi a aprire vede: muro tro-
ppo gonfio, è andato
fracico; – butta una pasta
di calcine, gli acari le triple gocce
dalle crepe a fulmine,
in diagonale.
venirne di scorpioni, eco cieca.

di che cosa

...

*

si vuole che riguardi, e la luce; e non riguarda la luce. c'è
questo stanotte la grandine, sugli àceri

– arresta: è la schermata sovrincisa.

dècima, decifra. distingui pelle, da pellicola. con
«brucia»:
delle due è quella che grida

.....
.

l'animale stato visto massacrato,
la schiena bucata dai dischi
delle vertebre. lo scolo e più nero di materie
sul catrame, pezzi di cere-
bro, dalle narici, il derma-e-pelo,
soprattutto, preso al san-
gue raggrumato. l che sono
intorno pietre, mani di, – o loro
ombra risalita. che non è
stata la grandine.

ricorda

*

invece inverti – (e dura). è sera.
l'acquario di vetrine, di luci a

ciclo alternato. / se vedi,

più non sai se vedi targhe
cifre, esposte robe

o due
coròidi rosse ha il manichino – le tue
inteschiate

*

la retta è sopra è scarica, del neon, fa l'arco
di ocrà chiaro-chiuso sul sequestro, mi-
nuto, dei minuti, e lavoro, faldoni in
fila data fissa, cronistoria come fos-
sse immune all'urto – al buio – lo spazio quando
salta la corrente che non trova, se
torna, al ronzio nuovo del fusibile ne-
ssuna cosa più al suo posto [] quello di prima,
non giusto – *que tout, même la* – quello
soltanto per un poco
cagliato

...

*

sta senza pausa nella pausa fuori, diana rossa, sei tiri e il
filtro acceso nel tombino: se staglia fra le grate
buio, i trifogli la melma, più una sequenza rapida con
mani che ricorda

[*data in fosfèni, ore dopo*]

che fanno lager con le righe di
cipermetrina, nebulizzate, è
per gli insetti; / due passano
ma come con i ventri de-
vastati dai laser – quegli altri chiusi,
bene gelati, *liberati* nell'esa-
tta coalescenza de-
lla fame

*

così è lo stesso *non potere* che sostanzia
i materiali e scarsi nessi della frase

– fase dove l'anno non è quello e
lui spalanca scatola in cui tiene
plastica ocrà dei soldati, che

trova vuota, che trova anzi
è alcune parti di Neviera
lacune / acacie / poi la zucca
cava marcia coi barbieri
che in latino gli stenagliano
via i denti

– il solo fosforo *vicino* è alle
lancette, quando si sveglia. continua
la torsione della faglia. continua questa guerra
d'ipotetica frizione con
la guerra

*

...tanto ha fatto il toro

il cane alla catena dà gli strappi –
è iniettato. suono dei rotòri,
carrelli estratti, / *niente succede.*

le immagini seguenti
in quanto tolte dalle retine
così è costretto a chiudere,
pur di vedere: – i cremati le nubi
bianche, di fosforo, esplose. e le altre bombe
che aggiornano le impronte digitali
sulla carta delle nostre
banconote

*

qui le parole dall'afelio – sì il sole a filo
sui parchimetri. possono andare,
passare asciutti sopra asfalto
i passi – quello che fanno è
delocato, calce su chiostrre, costati,
le zolle zeppe dove esplodono,
bruciando, brucando i vermi
quelle parti, caviglie sparse, sul terreno
– tutto levato; spostato tutto.

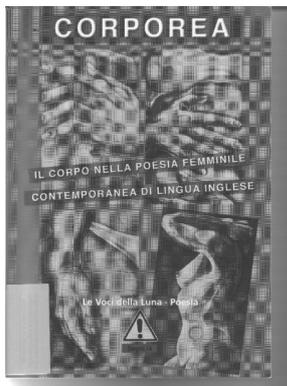
cioè pure l'afelio è tolto – niente deporre la
versione, della lepre, quell'emisfero,
la retina è costretta a travisare,
per vedere, a fare il vero con
distorcere, con incistare ora nell'aria
il proprio poltergeist, la mac-
chia a margine, di nero – e accade
adesso: le buste in terra hanno una storta in
epitèli, di scuoiati, / è il malinteso,
il male inteso, – se serve
(e serve) serve
a questo

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).

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.



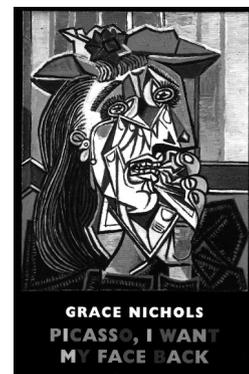
Molte differenze, di stile e sensibilità, per le 33 autrici, nate tra il 1911 e il 1965, ma prevalgono le affinità. Anche per volontà delle curatrici, che hanno scelto di offrire un panorama in cui spicca un'omogeneità di fondo, sui grandi temi e *topoi* condivisi. «This is not I/I stare at you in fear, 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 irricognoscibile 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 casualità/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-memoried*, *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’, donata dalla sua peculiare 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 impostole 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 pitää aloittaa alusta**, Helsinki, Otava 2009, pp. 125.

Del 2009 è l’ultimo lavoro di Pertti Nieminen, dal titolo *Maailma pitää 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 delinearsi 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 finlandese. *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 numero* 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 finlandese, svedese, latino (e.g. «Puella nata in Helsinki / Cust'iloitze, Ystävä-rinki / Halle, Halleluja... / Puella nata in Mulieri Clinicka: / mikä hohdokas Picku-Licka! / Halle, Halleluja!»): non solo il finlandese 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 acri d'inferno: «nous habitons/entre les aboiments 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 poemato, rinuncia ad ogni connotato formale; altrimenti, rifiuta ogni marca culturale, per accogliere una parola del tutto epurata dalle idiosincrasie nazionali. Quasi interamente sopraffatta 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 deambulatoria, 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, riconosciuta 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 Perec – Inglese lo ricorda – l'«infraordinario»: se una cualtialità 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 deiette, 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 paestoso) 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 *Margerites, 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).

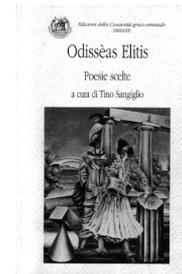
Ben diversa la vena del maledetto Mohammed Khaïr-Eddine, riconosciuto tra i maggiori autori francofoni, di cui si pubblica nel 2009, a cura di J.-P. Michel, la nuova edizione di *Soleil arachnide* (1969). Poeta della negatività, del dolore, della lacerazione e della flagellazione (pensiamo alle raccolte *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 greicità, 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 intrav-

vedono all'orizzonte le prime nubi, so-
praggiungono 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'ακόυς*, 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 *Genesis*, 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 Oxopetra* (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 συνοδείας, καὶ τιμές, καὶ θρήνου* («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 Salonicco 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 ἀγάπης και του έρωτα: 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 Ghiorghios 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 nebulose» (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: Ἰδανκίς φωνές 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 ἰδανκός, 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 'zeppe', talora inutili, come (sempre in *Voci*): ἦχοι ἀπὸ τὴν πρώτη ποιησι 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 Šumarice, 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 prose) 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 prose 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 incominciasse 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 scolaretta 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 / Fidanamento* 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, scucendo 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 ansimante 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'esperienza 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.

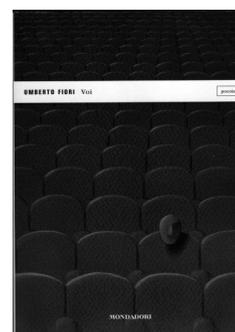
La collana *inNumeri* diretta da Giancarlo Alfano per Giulio Perrone Editore si apre con un libro di Jolanda Insana: *Satura di cartuscelle*. Il titolo, come noto, rinvia al termine latino *satura*, indicante un piatto colmo di primizie, ma anche una composizione letteraria caratterizzata da molteplici 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: «Monsieur 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: «“Pezzenti!” 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 irrisistibilmente 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 sdrucchiole) 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 servite / 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 magistero 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 espianato 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 bellistica 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 sofferza, 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 dei variabili impazziti 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'avvallamento 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 *piède* 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 *piède* 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 tavolata la culla 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 apoftegma 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*, trascendendo 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 atrio 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 richiamo il recente *Dal balcone del corpo*, il dantismo purgatorio di *Stlanik*. 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 / arrendo di ogni vita / fino all'ultima vita [...]». Il suo congedo è un invito rivolto all'umanità per trattenerne 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 forgiate 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 anestesigiani 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, afori 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, proponendo 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 *Credevo 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 Novcentocinquante* (*Девятьсот пятый год*) e *Il luogotenente Schindt* (*Лейтенант Шмидт*), dedicati alle rivolte del 1905 e scritti alla fine degli anni Venti: «Marciaipiedi di gente che fugge. / Si fa buio. / Il giorno non riesce a levarsi. / Al crepitio 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 foltissimo 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 Shuyler, 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.

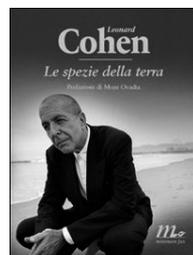
Anche alla sua America occorrono numerose note esplicative (accuratamente approntate dai curatori), ma non nella misura debordante e costitutiva del testo di *Americus*. Lo sforzo dei traduttori sembra essersi giustamente concentrato sul tentativo di trovare un corrispettivo in italiano della cadenza 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 (*Ballata*), 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 proferebbe 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 emoziono 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, aurgale 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

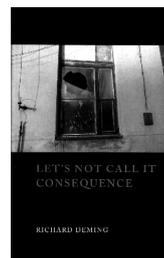
carne / Dovresti essere un uomo per sapere / com'è bello questo, com'è dolce...». È proprio vero che la semplicità è il segreto della poesia. Cohen ci fa di nuovo innamorare della parola poetica. Non è un caso che egli sia insieme un solitario e un personaggio che riempie stadi di fan.

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 un'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. // Eccessi 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 metafica 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 cantano 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 / sottile 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 trasmutante 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 avvicendano nelle diverse sezioni secondo un coerente discorso narrativo» (p. 17). Allo stile è dedicato il capitolo *Arcimbolito 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 Cortellesa 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 *Cerondo* (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 farsene 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 re-canatese 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 magiore*: 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'*enérghiea*, 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. Viesseux 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. Notturme 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 extratemporale 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. Una 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 angolatura 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'ecclettismo della Ugolini è pari solo al suo uso ardo 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'inghioite / 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 fiammiferata, 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 retrospettione, si pone inevitabilmente in seno ad una civiltà che, avendo rinnegato gli «anciens parapets» (per riprendere la celebre espressione del *Bateau ivre* rimbaldiano 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 précieuse 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 sopraccitato *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 Röhrert, 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. Maar 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 leurre 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 positivisticò, 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 Lupérini, 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, *Manuscript 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 *Pitture 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 Nadaismo. 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. Semestrale di ricerca transdisciplinare, a. II, numero 3, luglio 2009. Direzione: Donatella Bisutti; redazione: via Anelli 8 – 20122 Milano; rivistapoesiastiritualita@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 apparterebbero 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 sezione «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 Testaferrata 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. Semestrale 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 Villalta, 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 Solighetto 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 Armellin, 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» propagandato 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 Falchetto. 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, 2044-2005) 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 coerenza 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; Rembrandtstr. 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 Lalibala 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.