

SEMICERCHIO

rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

XLIII (2010/2)

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 (Letteratura spagnola, Univ. di 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 (Lett. comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Gabriella Macrì (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Lit., Princeton Univ.), Daniela Meneghini (Lett. persiana, Univ. di Venezia), Camilla Miglio (Letteratura tedesca, Univ. di Roma "La Sapienza"), 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: Lorenzo Amato, Nausikaa Angelotti, Addolorata Bellanova, Cecilia Bello Minciocchi, Mohammed Bennis, Giuseppe Bertoni, Pietro Bocchia, Paola Brusasco, Daniele Claudi, Carmen Concilio, Irene De Lio, Riccardo Donati, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Federica Di Egidio, Federico Fastelli, Marina Fastoso, Marco Fazzini, Lucia Claudia Fiorella, Marino Fuchs, Michela Graziani, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Domenico Ingenito, Federica Ivaldi, Laura Maggi, Antonio Maccioni, Luigi Marfè, Isabella Martini, Valentina Morana, Valeria Paglino, Leonardo Marcello Pignataro, Eleonora Pinzuti, Paola Quazzo, Daniela Marina Rossi, Stella Sacchini, Michela Salani, Marianna Salvioli, Sonia Sandroni, Barbara Servidori, Cristina Uroni, Maria Ventre, Ambra Zorat.

Testi poetici di: Mohammed Bennis, Sujata Bhatt, Dianjiugujiu, Marco Corsi, Gabriele Frasca, Janice Kulyk Keefer, Dama del Mondo (Jahan Malek Khatun), Floriano Martins, Xu Xiangchou, Yan Jun, Zelda S. Zanolini, Zheng Xiaoqiong.

Si recensiscono libri di: Prisca Agustoni, Sandro Bianconi, Franco Buffoni, Anna Cavallera, Marco Cerocchi, Claudia Corti, Marco Giovenale, Elias Lönnrot, Sindiwe Magona, Valerio Magrelli, Francesca Matteoni, Alda Merini, Camilla Miglio, Paul Muldoon, Neil Novello, Remo Pagnanelli, Laura Pugno, Fabio Pusterla, Bianca Rizzardi Perutelli, Fulvio Senardi, Helena Sinervo, Slavoj Žižek.

Le riviste: Collettivo R Atahualpa, Hebenon, Neohelicon, Testo a Fronte, Anterem, Atelier, Caffè Michelangiolo, Erba d'Arno, L'immaginazione, Kamen', Poesia e Spiritualità, Steve, Trattati.

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>
I testi proposti alla rivista sono accettati dopo processo di peer review.

MIGRAZIONI TESTUALI

Saluto di Francesco Stella p. 3

Odorico Mendes, un traduttore brasiliano dei classici in chiave poetica, di Paulo Sérgio de Vasconcellos p. 5

«Le mie notti sono piene di Virgilio»: immagini del poeta augusteo nell'opera di J.L. Borges, di Addolorata Bellanova p. 11

Tradurre Marziale oggi, con prefazione di Simone Marchesi p. 25

Inediti internazionali

La poesia e l'appello alla promessa, di Mohammed Bennis p. 29

«Sedavo il dolore ardente dei giorni con l'acqua del canto poetico». I versi della Dama del Mondo, di Domenico Ingenito p. 40

Gli «sconfinamenti» della poesia cinese contemporanea, di Maria Ventre p. 61

Janice Kulyk Keefer, «The Burial of the Commons», a cura di Valentina Morana p. 74

«Where Is Your Silver Dream?»: Le farfalle di Sujata Bhatt, a cura di Isabella Martini p. 77

Floriano Martins, a cura di Michela Graziani p. 86

* * *

Nuova poesia italiana

Varianti e altri démoni per Milo De Angelis, di Luigi Tassoni p. 89

Inediti italiani

Tre tavole da rimi, di Gabriele Frasca p. 93
Marco Corsi p. 95

Poeti di Semicerchio

Zelda S. Zanolini p. 96

RECENSIONI DI POESIA ITALIANA E INTERNAZIONALE

RIVISTE/JOURNALS

P. 98

p. 114

Direzione: Piazza Leopoldo, 9 - 50134 Firenze, Italia

E-mail: semicerchiorpc@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.e.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 luglio 2011

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: ?????????????????????????

SEMICERCHIO NORME REDAZIONALI

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

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

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

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

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

SALUTO

di Francesco Stella



Théodore Géricault, *La zattera della Medusa* (1818-1819, Paris, Louvre)

Migrazioni testuali

Con questo numero, in un momento della storia italiana che sta rendendo eroici i sacrifici di editori e autori di cultura, si chiude la collaborazione di «Semicerchio» con la casa editrice Le Lettere. Dal 2011 «Semicerchio» continuerà con altro editore a pubblicare i suoi fascicoli e i libri che ne nascono, e si augura di vivere una stagione di ulteriore rilancio culturale e di più estesa diffusione, ma non sarà possibile dimenticare questi 20 anni. Dal 1991 al 2010 la rivista, fondata nel 1986 e arrivata a Le Lettere dopo essere stata per tre anni inserto 'militante' di «Pégaso» e per altri tre anni periodico dell'editore Marenghi (in entrambi i casi con tiratura di migliaia di copie), aveva ristrutturato il proprio piano editoriale inserendosi in un catalogo prestigioso con un editore, erede della gloriosa esperienza di Sansoni, accreditato nella pubblicazione di testi e studi di antica tradizione e alto livello qualitativo, anche se rivolto a un pubblico più selezionato. Grazie a questa scelta e all'ambiente ideale trovato presso Le Lettere la rivista è cresciuta per contenuti, collaborazioni, grafica e qualità redazionale, e insieme ad essa è cresciuta la casa che la ospitava. Sono stati vent'anni entusiasmanti, nei quali la piccola cerchia di poeti, traduttori e studiosi universitari che componeva la redazione dei primi tempi si allargava a collaborazioni con autori e critici di tutta Italia e, dopo la svolta 'interculturale' del 1996, di tutto il mondo. La rivista e la Scuola di scrittura creativa che la affianca con i suoi seminari, i suoi convegni e i suoi festival sono diventati, se è lecito auto-definirsi, un punto di riferimento per la conoscenza critica della produzione poetica e comparatistica in tutte le lingue: le sezioni di recensioni, studi e traduzioni di poesia araba, africana (nelle sue varietà linguistiche), coreana

e cinese, angloamericana, portoghese e brasiliana, finlandese, lituana, persiana, che si affiancavano a quelle di poesia italiana, francese, inglese, tedesca, russa e spagnola, perimetrata dalla sezione classico-medievale e da quella sulla poesia per musica, uniche in tutta la pubblicistica italiana, fornivano e forniscono al lettore e allo studioso un quadro senza paralleli per estensione, completezza e, ci auguriamo, per il rigore impegnato ma non partigiano con cui abbiamo inteso esercitare il nostro ruolo di lettori. Culmine di questa attività di esplorazione internazionale sono stati i volumi antologici di «Poesia straniera», pubblicati da «Repubblica» nel 2004 in decine di migliaia di copie e realizzati grazie al lavoro del Comitato Scientifico e redazionale di «Semicerchio» e ai materiali della rivista. Al tempo stesso le antologie diacroniche su temi, antropologici o stilistici, che ogni numero ha affrontato – da *La malattia* al *Denaro*, dalla *Cucina poetica* al *Sonetto interculturale*, dal *Linguaggio della natura nel Medioevo* ai *Futurismi extraitaliani*, dalle relazioni fra *Firenze e San Pietroburgo* alla nuova *Poesia del Pacifico* (l'elenco è sul sito) – hanno stimolato prospettive nuove e fornito agli studi materiali sui quali tuttora si esercitano le nuove ricerche. È stata una stagione frenetica per numero di impegni e di collaborazioni, che ha portato su «Semicerchio» firme illustri (premi Nobel, premi Pulitzer, premi Viareggio e Montale) e autori emergenti che hanno spesso confermato la propria qualità, con una disponibilità e un'apertura (istitutivi del nome stesso di 'cerchia aperta') che sono riusciti a fare della rivista la camera di incubazione di alcuni dei migliori poeti fiorentini e italiani e insieme la vetrina di nomi eccellenti o rivelazioni di poesia internazionale. Gradualmente, le 'scoperte' segnalate da «Se-

micerchio» trovavano spazio editoriale, e in primis lo trovavano nelle collane della casa editrice Le Lettere, soprattutto nel «Nuovo Melograno», che ha pubblicato il viaggio sapienziale del carolingio Audrado di Sens e le prime traduzioni italiane della poesia del Nobel Andrić, il caso popolare di Anne Sexton e i best-sellers di poesia femminile angloindiana, e così via fino a diventare un serbatoio permanente di suggerimenti e anticipazioni. Collaborazioni con enti pubblici e privati, fondazioni e università italiane ed estere hanno fatto di «Semicerchio» un ponte privilegiato fra ricerca accademica e militanza critica, e se questo ha comportato un profilo forse meno vistoso nel mondo letterario italiano e nel grande pubblico, si è tramutato in un beneficio evidente per la conoscenza reciproca fra autori italiani ed esteri in un ambiente di verificata qualità, un primo esperimento di rivista europea come oggi la scuola 'interculturale' e la cittadinanza transnazionale delle nuove generazioni di fatto richiede. In questo, cioè nella sua 'poetica' fondativa e nella sua attività di collegamento come nella scelta di temi 'politici' o nell'apertura alla scrittura della migrazione (che su «Semicerchio» ha trovato voce ancor prima che dilagasse in pubblicazioni anche non specialistiche), la rivista si augura di aver svolto anche un ruolo civile, in un dialogo

continuo con le questioni sociali senza il quale il discorso letterario è destinato a inaridirsi in un soliloquio autoreferenziale.

Tutto questo non sarebbe stato possibile senza il supporto della casa editrice, sia attraverso la direttrice Nicoletta Pescarolo, che ha accolto con favore non solo la concezione della rivista ma tutte le collaborazioni che dalla rivista sono nate, sia attraverso le forze che si sono succedute in una redazione sempre attenta alla qualità editoriale e – elemento non secondario ma non comune – alla dignità estetica della pubblicazione. È a loro dunque che va il nostro ringraziamento. Qualunque innovazione «Semicerchio» possa generare in futuro, è inevitabile che un periodo di venti anni di vivacissima attività e brillante espansione, anche se in perenne affanno per la scarsa sensibilità delle istituzioni, rimarrà un'avventura irripetibile, che coincide con la stagione migliore della vita di molti di noi, quella in cui più forte è stata la fiducia nel valore fondante e non rinunciabile della creazione letteraria e dell'apertura all'altro, specie se più debole e oscuro perché meno familiare per epoca, lingua, stile o abitudini di lettura. Di questo tempo, che è stato il tempo della giovinezza nostra e di «Semicerchio», l'editore che salutiamo saprà serbare certamente la memoria più degna.



Sara Gavioli, *Migrazione*
(<http://saragavioli.blogspot.com>)

ODORICO MENDES, UN TRADUTTORE BRASILIANO DEI CLASSICI IN CHIAVE POETICA¹

di Paulo Sérgio de Vasconcellos



Vergilius Romanus (Vat. Lat. 3867 f. 44v)

Nel 1854 usciva a Parigi, ad opera del politico² e giornalista³ brasiliano Manuel Odorico Mendes (1799-1864), una traduzione dell'*Eneide* intitolata *Eneide Brasiliana* (*Eneida Brasileira*), evocando provocatoriamente un'altra traduzione, quella del portoghese Franco Barreto, giustamente chiamata *Eneide Portoghese* (*Eneida Portuguesa*), del secolo XVII. Quattro anni dopo, Odorico Mendes nella stessa città pubblicò il *Virgilio Brasiliano* (*Virgílio Brasileiro*), traduzione di tutte le opere virgiliane in versi endecasillabi⁴; qui la versione dell'*Eneide* veniva rivista e modificata, e veniva aggiunto il testo latino che mancava nella prima edizione. Già nel volume del '54, sulla prima pagina si leggeva «traduzione poetica», formula che riassumeva tutto un progetto di poetica della traduzione: una ricreazione poetica in altra lingua degli effetti poetici dell'originale e non una semplice parafrasi in prosa. Dopo una carriera politica molto attiva in Brasile, nel 1847 Odorico Mendes si trasferì in Francia, dove si dedicò totalmente al suo lavoro di traduzione dei classici. Come si legge nelle sue lettere piene di amarezza, trovava difficoltà, talvolta estreme, a sopravvivere ed educare i figli. Postume uscirono le pubblicazioni dell'*Iliade* (1867)⁵ e dell'*Odissea* (1928)⁶, un lavoro faticoso che debilitò la salute del traduttore. Per avere accesso ai materiali necessari al compimento della traduzione di Omero, Odorico si recò a Pisa, dove rimase per circa due anni (dal 1861 al 1863) prima di ritornare a Parigi⁷. Dopo molti anni di soggiorno europeo, nel 1864 morì a Londra, dove si era recato per un'ultima visita alla città prima di ritornare in Brasile⁸.

La fortuna del traduttore è stata piuttosto controversa: se la critica fu divisa riguardo alle traduzioni di Virgilio fin dalla pubblicazione dell'*Eneide* e di tutto Virgilio (ma non mancarono gli ammiratori, anche entusiastici), fu prevalentemente negativa per quanto riguarda il suo Omero – talvolta ferocemente negativa⁹ – attraverso gli anni fino a che Odorico non ebbe il suo riscatto clamoroso. Questa rivalutazione ebbe luogo prima grazie alla voce autorevole di pochi critici, come il poeta brasiliano e teorico della traduzione Haroldo de Campos, dopo in tutta una serie di pubblicazioni fatte in modo accurato, corredate di note e commenti, necessari a causa della difficoltà di molti passi dei testi. In Brasile oggi si può dire che si è fatta giustizia al progetto di Odorico e non si sentono più critiche forti o ingenuie: le traduzioni vengono apprezzate come un progetto originale, innovativo in un'area di studio, le lettere classiche, talvolta troppo conservatrice per accettare una traduzione lontana da qualsiasi pretesa di fedeltà stretta alla lettera del testo che ne sacrifici la poeticità.

Oltre agli effetti di suono, ritmo, ordine delle parole, va considerata la poeticità dei significati, cioè un modo di esprimerli che li allontana dal linguaggio comune creando una «stranezza» che viene percepita come linguaggio marcato. Una caratteristica delle traduzioni di Odorico che le contraddistinguono da altre traduzioni dei classici in lingua portoghese è la ricreazione del senso degli originali in modo che la sua singolarità riceva un equivalente che provocherà la stessa «stranezza» o senso della non-banalità in portoghese. Un piccolo esempio: nel primo libro

dell'*Eneide*, l'espressione *oscula libauit natae* (v. 256) è tradotta «da filha ósculos liba» (v. 275): al lettore il compito di interpretare cosa significa «libar ósculos» (cfr. il lemma *libo* dell'*Enciclopedia Virgiliana*, III, p. 207). Invece la maggior parte dei traduttori parafrasa il testo, spiegandolo e banalizzandolo. Sarebbe facile moltiplicare gli esempi di questo aspetto delle traduzioni di Odorico Mendes.

Certo la definizione del discorso poetico è una questione complessa; si sarebbe portati a credere che nell'Antichità un discorso poetico si contraddistinguesse per la sua metrica regolare, ma basta ricordare Aristotele per renderci conto di come sia difficile precisare la natura della poesia in opposizione alla prosa: per il filosofo, infatti, Empedocle, nonostante si fosse espresso in versi, non dovrebbe essere considerato un poeta (*Poetica* 1447 a)¹⁰. Dall'*Orator* (XX, 66) si ricava che gli antichi discutevano sulla differenza fra il poeta e l'oratore e una risposta frequente era che essa consisteva soprattutto nel ritmo e nel verso della poesia (*numero maxime uidebantur ante et uersu*), ma l'esistenza anche di un ritmo oratorio complicava le cose. Inoltre l'elocuzione di Platone e Democrito, che pure non utilizza dei versi, ad alcuni sembrava più prossima a un poema rispetto alle opere dei poeti comici, che a parte i versi hanno un linguaggio del tutto simile al *sermo cotidianus* (67)¹¹. Per Quintiliano, Cornelio Severo è migliore verseggiatore che poeta (*Cornelius autem Seuerus, etiam si est uersificator quam poeta melior...* *Inst. Or.*, X, 1, 89) e Lucano deve essere imitato più da oratori che da poeti (*magis oratoribus quam poetis imitandus*, I, 1, 90). Lo stesso Quintiliano in un celebre brano afferma che la *historia* è molto vicina alla poesia (*proxima poetis*, X, 1, 31). Insomma, una lunga discussione che è arrivata ai nostri giorni e che abbiamo appena segnalata qui.

Uno degli aspetti interessanti delle traduzioni di Odorico è il suo carattere intertestuale: non solo il traduttore incorpora soluzioni di altri (anche da traduzioni italiane o francesi) che gli sembrano esemplari, ma riproduce espressioni o versi di altri poeti, soprattutto di Camões. Se il Lusitano programmaticamente inizia la sua epopea sulle navigazioni portoghesi traducendo con leggera modifica la proposizione virgiliana (*As armas e os barões*; cfr. *Arma uirumque*), Odorico accoglie versi ed espressioni camoniani soprattutto quando il poeta portoghese imita da vicino un brano virgiliano che Odorico sta traducendo. Ad esempio, nel libro VII, v. 676, nel testo di Virgilio compare l'ablativo assoluto *instructo Marte*. Odorico traduce «[em] Marte instructo», un sintagma che produce stranezza, ma che il lettore di Camões riconosce, giacché nella sua epopea si legge «com Marte instruto» (*Os Lusíadas*, II, 453, 1). Camões traduce letteralmente Virgilio, e Odorico riproduce questa traduzione camonianiana dello stesso brano. Traduttori portoghesi avevano già operato così e Odorico li imita, talvolta indicandolo nei suoi commenti alle traduzioni, come per esempio:

'Ao verso 518 adaptei um de Camões, e assim faço algumas [vezes].'¹²

('Nel verso 518 ho adattato uno di Camões, e così faccio alcune [volte.]')

Infine per il lessico Odorico ricorre spesso a Camões, soprattutto quando si tratta di latinismi che conferiscano alla traduzione un tono arcaizzante.¹³ Traducendo il latino, il portoghese si latinizza, spesso attraverso Camões.

Ma in cosa consiste l'audacia delle traduzioni di Odorico? Perché esse erano bersaglio facile per molti critici? Certo la scarsa tradizione classica in Brasile fu un grosso impedimento per la formulazione di un giudizio più sereno: ai lettori privi di latino o greco risultava impossibile osservare che nelle traduzioni c'era una ricerca quasi ossessiva della 'fedeltà' non al senso primo dei testi ma ai loro effetti poetici: al ritmo, al suono¹⁴, all'ordine espressivo delle parole che il traduttore copriva negli originali e cercava di riprodurre nella sua lingua, ricreando la 'poeticità' del latino virgiliano o del greco omerico in portoghese del Brasile. C'è poi l'immensa ricchezza lessicale e sintattica di quel Brasiliano che stando al poeta romantico Gonçalves Dias, padroneggiava il portoghese come nessun altro riusciva a fare al suo tempo¹⁵. Basti pensare che i dizionari moderni di lingua portoghese non sono sufficienti per capire tutto Odorico: per certe parole occorre consultare dizionari più antichi e più pieni di lemmi o sensi riscontrabili in classici della lingua portoghese poco letti oggi. Per quanto riguarda la sintassi, le brusche inversioni nell'ordine delle parole esigono lettori pronti ad impegnarsi per capire il disegno delle frasi. Per i classicisti il lavoro diventa molto più facile, perché si accorgono che la sintassi tortuosa in certi brani imita quella dell'originale. Odorico cerca di 'latinizzare' o 'ellenizzare' il portoghese, cioè di fare sì che il portoghese subisca una forte influenza dalla lingua originale dei testi che traduce. Per fare un esempio, nella sua traduzione dal greco, Odorico moltiplica i composti poetici, creati da lui¹⁶ o presi a prestito da classici portoghesi: «flutissonante» ('dai flutti che risuonano'), «dulciloquo» ('dalle parole dolci'), «arcitenente» ('che tiene l'arco'), «albinite» ('dal bianco brillante'), ecc.¹⁷ In questo modo il portoghese viene arricchito dall'influsso delle lingue tradotte e ciò porta al risultato indicato da Ortega y Gasset come l'obiettivo ideale della traduzione: «Il punto decisivo rimane quello di cercare nel tradurre di allontanarci dalla nostra lingua per andare verso le altre e non l'inverso, come di solito si fa».¹⁸

Haroldo de Campos, capostipite del cosiddetto movimento della poesia concreta e uno dei maggiori teorici della traduzione in Brasile, proponeva, in alternativa alla spesso sostenuta «tesi dell'impossibilità di principio della traduzione dei testi creativi» (p. 34), la tesi del lavoro traduttorio come lavoro creativo.¹⁹ Non a caso il critico considerava Odorico Mendes un pioniere in Brasile della traduzione creativa, che invece di soggiogarsi a un ideale ingenuo di fedeltà al senso letterale, si assume il compito di

‘ricreare’ i testi originali. «Così testo di partenza e testo di arrivo, diversi quanto al linguaggio, saranno in una relazione di omologia di sistema» (p. 34); insomma, «la traduzione dei testi creativi sarà sempre *ricreazione*» (p. 35). Se il discorso è valido per qualsiasi testo di natura letteraria, vale ancor più per i testi poetici, in cui il linguaggio è messo in rilievo al punto da lasciarci dubbi sulla possibilità di trasferirlo ad un’altra lingua.

Spesso nelle prefazioni alla traduzione dei classici troviamo il discorso della fedeltà all’originale senza che questa ‘fedeltà’ sia messa in discussione, problematizzata. Cosa significa essere fedele a un testo in cui il lato più concreto del linguaggio (il suono, il ritmo, l’ordine delle parole) è così appariscente?²⁰ A Odorico non piacevano affatto – è lui stesso a dichiararlo – le parafrasi dei testi poetici che si presentavano come traduzioni. Essendo poeta lui stesso e sottile lettore di poesia, voleva vedere del poetico nelle traduzioni dei suoi classici più amati. Da parte nostra, non critichiamo le edizioni di testi classici che ci propongono una traduzione senza pretese poetiche, fedele al senso letterale e accompagnata di note e commenti. Anzi, queste edizioni e traduzioni, tipiche dei filologi, sono imprescindibili, hanno il loro ruolo e la loro destinazione. Ma che questi testi letterari, che hanno influenzato non a caso molti dei maggiori poeti dell’Occidente, non ricevano delle traduzioni più impegnate dal punto di vista della poeticità sarebbe frustrante. E succede spesso che i filologi – nel loro uso legittimo dei testi – non si accorgono degli aspetti più propriamente poetici, che verrebbero discussi e utilizzati anche in lavori di natura filologica. Ma questo è un altro discorso che ci porterebbe lontano.

La poesia è intraducibile? Nel sottotitolo stesso della sua traduzione dell’*Eneide*, Odorico Mendes dimostra la sua posizione: «traduzione poetica». E non si tratta soltanto di adottare una forma metrica rigida quale l’endecasillabo ma di ricreare in portoghese effetti poetici degli originali. Tuttavia, come riprodurre in un’altra lingua aspetti del latino o del greco che ci sembrerebbero appunto non traducibili? Come sfidò Odorico questa pretesa intraducibilità? Cominciamo con alcuni esempi²¹ dell’aspetto che può sorprendere di più: la riproduzione, o meglio, la ricerca di un *omologo* del ritmo quantitativo. La lingua portoghese, naturalmente, non ha un ritmo quantitativo.

Si sa che i poeti antichi giocano con gli effetti prosodici delle quantità brevi e lunghe delle sillabe. Una successione di lunghe può dare l’impressione di un ritmo solenne o lento, e una successione di brevi trasmette il senso della velocità²². Ma come riprodurre queste sequenze di sillabe in una lingua di ritmo non quantitativo? Qualche esempio ci porterà nell’officina del traduttore che non si ritrae certo davanti alle difficoltà. Uno dei passi descrittivi magistrali dell’*Eneide* si trova nel secondo libro, quando Virgilio menziona il cadere su Troia di quella che sarebbe la sua ultima, tragica notte. In quei momenti che precedono l’irruzione sanguinosa dei greci, il poeta rappresenta

le tenebre che sembrano coprire tutto il mondo:

*Vertitur interea caelum et ruit Oceano nox
īnuōluēns ūmbrā māgnā tērramque polumque* (vv. 250-251)²

Abbiamo segnalato i quattro piedi spondaici del verso 251: un ritmo regolare, pausato, che suggerisce il cadere delle ombre mentre poco a poco si abbattano sulla città, un effetto al quale contribuiscono i tre trisillabi (*īnuoluēns, terramque, polumque*). La traduzione di Odorico:

Vira o céu, no Oceano a noite cai,
E embuça em basta sombra a terra e o pólo

(‘Il cielo gira, nell’Oceano cade la notte
e involge in ombra fitta la terra e il polo’.)

Oltre a mantenere il monosillabo alla fine del verso 250, Odorico utilizza un ritmo assolutamente regolare in portoghese, una successione di piedi ‘giambici’, cioè una sequenza in cui ad una sillaba atona succede una tonica (queste segnalate *infra* in maiuscole):

(e) emBU/ç(a) em BAS/ta SOM/br(a) a TER/r(a) e o PÓ (l’ultima non viene considerata, come normale nella scansione dei versi endecasillabi nella tradizione lusobrasiliiana).

Si noti l’allitterazione delle labiali: emBuça em Basta somBra e la forte presenza delle nasali: EMbuça EM basta sOMbra. Nel latino: *INUoluENS UMbra MagNa*. Infine, le sibilanti: embuÇa em baSta Sombra... Un verso che suona bellissimo e che ci offre un equivalente del ritmo spondaico di Virgilio: un ritmo di accento intensivo, ma con le sillabe disposte in modo regolare.

Un altro esempio, anch’esso dall’*Eneide*. Ecco un brano tratto dal celebre episodio della caccia del libro quarto:

*pōstqu(am) āltōs uēnt(um) īn mōntīs ātq(ue)īnuia lūstra,
ecce ferae saxi deiectae uertice caprae
decurrere iugis* (vv. 151-153)

Il verso 151 è pieno di lunghe; invece il secondo comincia con un dattilo saltellante; le tre parole che lo iniziano, tutte bisillabiche, sembrano contribuire al ritmo agile e in contrasto con il ritmo precedente. La traduzione di Odorico cerca di mettere in rilievo la rapidità e crea un effetto di armonia imitativa:

Chega-se a alpestres montes e invias furnas,
Eis, de íngreme rochedo, despenhando-se,
Bravias cabras pelos picos pulam.

(‘Si è venuto a dei monti alpestri e recessi impraticabili.
Ecco dalla rocca ripida, lanciandosi giù,

Delle capre selvagge per i picchi saltano.’)

Il «despenhando-se» alla fine del verso, con le sue cin-

Paulo Sérgio
de Vasconcellos

que sillabe ritmiche, viene contrapposto alla successione di disillabi nel verso che segue; in questo secondo verso, abbiamo delle parole disillabiche (alla eccezione solo di «bravias») e tutte parossitone, cioè in rimo 'trocaico':

bravias CABras PElos PICos PULam

Si noti la forte allitterazione della labiale sorda: «Pelos Picos Pulam». Si ha l'impressione di sentire il saltare degli animali. Noto anche l'iconicità del gruppo «despenhando-se»: il pronome atono 'se' allunga il polisillabo ad esso accoppiato, creando così un effetto curioso: la rappresentazione in chiave ritmosintattica dell'idea di queste capre che sembrerebbero sospese dalle rocce come 'sospesa' dal verbo è la forma pronominale.

Insomma, Odorico Mendes percepisce che c'è un effetto ritmico nell'originale e lo ripropone in portoghese, anche facendolo più vistoso nella traduzione. Questo brano si impone come testo poetico indipendentemente dal fatto che sia una traduzione.

Un'altra caratteristica delle lingue antiche che producono degli enunziati apparentemente intraducibili è la possibilità – trattandosi di lingue flessive – di spostare con più grande libertà le parole della frase per ottenere maggiore espressività o iconicità.²⁴ Siccome il portoghese non è una lingua flessiva, sarebbe forse impossibile riprodurre certe frasi che giocano con l'allontanamento (talvolta molto accentuato) dei suoi membri? Una lettura attenta ci mostra che Odorico spesso percepisce nell'ordine delle parole degli originali un'espressività che tenta di non perdere nella traduzione.

Un esempio di «intraducibile» nella seconda bucolica: il pastore Coridone fa menzione del mazzo di fiori che una Naiade offrirebbe al giovane Alessi se questi si decidesse a venire in campagna:

*tum casia atque aliis intexens suavis herbis
mollia luteola pingit uaccinia calta.* (II, vv. 49-50)

Il verso 50 è *aureus*, giacché presenta due aggettivi se-

guiti da due sostantivi che quelli modificano (nel mezzo, il verbo):

mollia luteola pingit uaccinia calta.

a b A B

L'ordine delle parole imita l'intrecciarsi dei fiori²⁵: la calta, in mezzo ai giacinti, assortirà i colori del mazzo. Nella traduzione di Odorico:

E *jalde*, o ramallete salpicando,
Moles jacintos lhe matiza a *calta*.

(«E, gialla, cospargendo il mazzo,
con molli giacinti la calta lo dipinge».)

Il sintagma «*jalde calta*» è stato separato nei suoi elementi in modo da far sì che l'aggettivo venga quasi in prima posizione nel primo verso, mentre il sostantivo che esso modifica è espresso solo alla fine del verso seguente: *jalde.../ calta*. In questo modo, iconicamente, l'ordine delle parole imita l'oggetto riferito: la calta gialla avvolgente i delicati giacinti. Non è il medesimo effetto del testo virgiliano, ma è un effetto simile (l'imitazione di un disegno sintattico di natura iconica), ottenuto con economia di mezzi espressivi e un ordine di parole non usuale, come non usuale, anzi raffinatissimo, è quello di Virgilio.

Il classicista si renderà conto che spesso le traduzioni di Odorico non si attengono con rigidità alla lettera del testo²⁶, sebbene i sensi principali siano mantenuti con accuratezza. Ma dovrà anche accorgersi di quanto sia profonda la sua comprensione degli effetti poetici degli originali e di quale sistematico impegno egli metta nel ricrearli in portoghese. Leggere originale e traduzione penetrando nell'officina del traduttore per coglierlo al lavoro è un esercizio affascinante nel caso di questo pioniere della traduzione poetica o (ri)creativa in Brasile che ha compiuto un lavoro inedito e mai uguagliato nel paese, la traduzione in versi di tutto Virgilio e di tutto Omero fatta da un singolo traduttore.

Paulo Sérgio de Vasconcellos
[UNICAMP – Università di Campinas, Brasile]

NOTE

¹ Ringrazio Silvia Ottaviano, che ha fatto una lettura attenta del mio testo, correggendo errori di italiano e proponendo delle modifiche per migliorarne lo stile e Andrea Cucchiarelli, che in un periodo di intensa attività ha trovato il tempo per leggere con la consueta perizia e generosità queste pagine, non senza propormi molti suggerimenti preziosi. Gli errori ancora rimanenti sono responsabilità dell'autore.

² Odorico fu eletto deputato più di una volta ed ebbe un ruolo importante negli avvenimenti del primo e del secondo Impero in Brasile. Sappiamo che faceva arrivare all'Imperatore D. Pedro II qualche traduzione. Di recente sono stati ritrovati nel Palazzo Imperiale di Petrópolis, a Rio de Janeiro, i manoscritti (preceduti da un prologo inedito) della sua *Iliade*.

³ Sull'attività di Odorico come fondatore di periodici e articlista sempre combattivo e polemico, si possono leggere: Cardim, Elmano, *Vidas gloriosas*, Rio de Janeiro, 1971; Ignotus (Joaquim Serra), *Sessenta anos de jornalismo. A imprensa no Maranhão*. São Paulo, 2001. Manca però una biografia complessiva del personaggio.

⁴ Mendes, Odorico, *Eneida Brasileira ou tradução poética da epopéia de Publio Virgílio Maro*, Paris, Na Typographia de Rignoux 1854; *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino*, Paris, Na Typographia de W. Remquet, 1858.

⁵ *Iliada de Homero*, Rio de Janeiro, Henrique Alves de Carvalho, 1874. Bisogna dire che Odorico Mendes fu il primo a tradurre integralmente Omero in lingua portoghese.

⁶ *Odysseia*, Rio de Janeiro, Freitas Bastos & Cia, 1928.

⁷ Una curiosità sui rapporti di Odorico con la Francia: Maurice Druon, lo scrittore francese morto di recente, discendeva da Odorico e nel bicentenario della nascita del traduttore andò in Brasile per le celebrazioni dell'evento.

⁸ In viaggio per nave da Lisbona, che intendeva fare in compagnia del suo amico e conterraneo Gonçalves Dias; ma anche l'amico poeta morì qualche tempo dopo, facendo naufragio vicino alla costa brasiliana. Entrambi, dopo anni passati all'estero, non hanno potuto rivedere il paese natale.

⁹ Molto spesso i critici lodarono il politico e il giornalista allo stesso tempo in cui rimproveravano aspramente il traduttore. Anche il poeta che aveva scritto qualche componimento molto apprezzato fu spesso lodato alla sua epoca e anche dopo. Uno dei giudizi più celebri e più aspri sulle traduzioni partì da un critico brasiliano che ebbe grande influenza negli studi letterari del paese, Silvio Romero: «Per quanto riguarda le sue traduzioni di Virgilio e di Omero tentate dal poeta, la massima severità sarebbe ancora insufficiente a condannarle. Lì tutto è falso, artificiale, stravagante, impossibile. Sono delle vere mostruosità» (*História da literatura brasileira*, 4ª ed., Rio de Janeiro 1949, p. 35). E oltre: «In questo stile è sparita completamente la poesia del vecchio Omero. Le traduzioni di Odorico Mendes sono ingiustificabili; questo uomo, sebbene talentoso e colto, fu vittima di un sistema assurdo. Che ci serva di esempio per evitarlo» (p. 38). Quando si citano delle opere scritte originariamente in portoghese in questo saggio proporrò sempre la nostra traduzione in italiano.

¹⁰ La polemica sulla distinzione fra verso e prosa è riecheggiata da Filodemo (cfr. Introduzione di Janko a *Philodemus On poems, Book one*, Oxford, Oxford University Press 2000, p. 155ss.).

¹¹ Cicerone ritorna al tema della somiglianza e della distinzione fra poeta e oratore nel *De oratore*, I, XVI, 70; III, VII, 27.

¹² *Virgílio Brasileiro*, p. 255.

¹³ Rimettiamo all'edizione seguente dell'*Eneide* di Odorico Mendes, nelle cui note e commenti sono indicati molti prestiti da Camões: Vasconcellos, Paulo S. (ed.), *Eneida Brasileira ou tradu-*

ção poética da epopéia de Públio Virgílio Maro, Campinas, Editora da Unicamp-Fapesp, 2008.

¹⁴ Cicerone testimonia l'importanza dei suoni in poesia per gli Antichi: secondo lui, i poeti scelgono le parole soprattutto per la loro sonorità (*exquisita ad sonum, Orator*, 49, 163).

¹⁵ «Mi viene in mente che ho lodato moltissimo la purezza del suo portoghese, confessando che fra i contemporanei non conosco nessun altro, né in Portogallo, né in Brasile, che lo scriva meglio di lui» (lettera a Antônio Henriques Leal, in Gonçalves Dias, *Poesia e Prosa Completa*, Edizione di Alexei Bueno, Rio de Janeiro, Nova Aguilar 1998, p. 1130).

¹⁶ Odorico Mendes conia dei neologismi, ma spesso i neologismi che i critici gli censuravano erano parole prese da antichi scrittori portoghesi. Talvolta questi neologismi sono dei composti poetici che hanno anche la funzione di rendere più concisa la frase. Che questo fosse un ideale perseguito dal traduttore lo dimostra un dato curioso: dal canto VIII in poi, l'*Eneide* di Odorico presenta un numero minore di versi del numero dell'originale. In totale, il testo latino adottato da lui presenta 9.901 versi; la sua traduzione, nella seconda edizione, più concisa della prima, 9.946; quella del Caro e quella del Dryden 15.433 e 13.700 rispettivamente.

¹⁷ Cf. Silvio Romero (*Op. cit.*, p. 37): «La traduzione dell'*Iliade* è cinquanta volte peggiore: la *clavi-argentea espada* [...] la *olhicerúlea-crimi-pulcra deia*, la *predadora Palas pulcricoma*», ecc. Quattordici anni dopo la morte del traduttore ecco un giudizio sull'*Eneide Brasileira* che mostra come questo aspetto della traduzione di Odorico non sia stato compreso: «È così frequente l'uso di latinismi che diventa un abuso intollerabile» (Correa, Frederico José, *Um livro de crítica*, Maranhão, Typ. do Frias 1878, p. 50).

¹⁸ Dal saggio *Miseria y esplendor de la traducción* (Miseria e splendore della traduzione), del 1937, che citiamo nella traduzione italiana di Amparo Loazano Raniero e Claudia Rocco, in Nergaard, Siri (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani 1993, p. 205. Un'opinione del tutto diversa da quella di Ortega y Gasset si vede in Silvio Romero (v. nota precedente): «Una buona traduzione richiede soprattutto due cose, fedeltà e una naturalezza tale che il lettore si convinca di leggere un'opera originale invece di una versione» (*ibidem*, p. 54). Accettare come *unica* forma 'corretta' quella che evita qualsiasi impressione di stranezza davanti al nuovo testo porta questo critico a rigettare in blocco le traduzioni di Odorico. Noi crediamo che si debba sempre sostenere che non c'è un modello ideale di traduzione, atto a riprodurre l'essenza dell'originale. Assumere che ogni traduzione crea un nuovo testo in un altro sistema linguistico ci fa vedere l'illusione di chi pensa di aver trovato la traduzione 'giusta' – l'argomento è stato già molto discusso, ma i 'laici' hanno ancora spesso quella immagine della traduzione matematicamente corrispondente all'originale. Goethe punta sul fatto che ci siano vari tipi di traduzioni tutti validi (ma si noti l'ironia di fronte a un tipo specifico di traduzione): «Per la moltitudine, sulla quale occorre agire, una traduzione fluente è sempre la migliore. Queste traduzioni critiche, che rivalgono con l'originale servono soltanto per intrattenere i sapienti fra di loro» (*Memórias: Poesia e Verdade*, Porto Alegre, Globo 1971, volume 2, p. 381).

¹⁹ *Da tradução como criação e como crítica* in: Campos, Haroldo de, *Metalinguagem & outras metas*, 4ª ed., São Paulo 1992, p. 34. Certo non è una tesi nuova, ma il Campos ha il gran merito di aver divulgato in Brasile delle idee che erano in quel contesto, alla sua epoca, nuove. Soprattutto ha messo in pratica (come suo fratello Augusto de Campos) le sue idee traducendo un numero esteso di testi poetici in lingue diverse (latino, greco, ebraico, giapponese, inglese, francese, russo ecc.); in questo intenso lavoro ha

privilegiato quei testi più difficili, come qualche brano del *Finnegans Wake*. Per quanto riguarda i classici dell'Antichità ha tradotto fra gli altri qualche carme di Saffo e di Catullo, e tutta l'*Illiade*. Bisogna dire che non sempre la teoria e la pratica dei fratelli ricevettero un'accoglienza favorevole in ambito universitario: all'inizio tra i classicisti le reazioni contrarie non furono poche.

²⁰ Come dice Jakobson: «Ma in che cosa si manifesta la poetica? – Nel fatto che la parola è sentita come parola e non come semplice sostituto dell'oggetto nominato né come scoppio d'emozione. E ancora nel fatto che le parole e la loro sintassi, il loro significato, la loro forma esterna ed interna, non sono un indifferente rimando alla realtà, ma acquistano peso e valore propri» (R. Jakobson, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, trad. di Renata Buzzo Margari et alii, Torino, Einaudi 1985, p. 53).

²¹ Gli esempi che qui proponiamo sono tutti tratti dalla traduzione di Virgilio alla quale da tempo stiamo lavorando, coordinando un gruppo di ricerca che si dedica alla preparazione di edizioni annotate e commentate del Virgilio di Odorico. Per ulteriori informazioni, si veda lo spazio dedicato al gruppo nel sito www.iel.unicamp.br.

²² Alcune testimonianze antiche: *Ne spondeus quidem funditus est repudiandus, etsi, quod est e longis duabus, hebetior uidetur et tardior; habet tamen stabilem quandam et non expertem dignitatis gradum* (Cicero, *Orator*, 64). Secondo Cicerone, Eforo prediligeva il peone ed il dattilo a causa delle brevi di questi piedi (tre o due); impiegandoli, grazie alla brevità e velocità delle sillabe, le parole fluivano in modo più rapido (*breuitate et celeritate syllabarum labi putat uerba procluius*); invece, Eforo evitava lo spondeo, che rendeva il discorso troppo lento (*nimis tardam orationem*), e il tribacco, che lo avrebbe reso troppo veloce (*nimis incitatem* – *Orator*, 57, 192). Il ritmo fluisce più velocemente grazie alla brevità dei piedi e più lentamente grazie alla loro lunghezza (*Fluit omnino numerus a primo tum incitatus breuitate pedum, tum proceritate tardius* – *Orator*, LXXIII, 212). Secondo Quintiliano (*Inst. Or.*, IX, 4, 83), se la frase è ricca di sillabe lunghe, il discorso diventa «più grave» (*grauiores faciunt orationem*); se prevalgono le brevi, esso diventa «celere ed agile» (*celerem ac mobilem*). «La successione di lunghe ha maggiore peso e autorità, come ho detto; la successione di brevi maggior rapidità» (*Plurimum igitur auctoritatis, ut dixi, et ponderis habent longae, celeritatis breues*) (IX, 4, 91).

²³ I testi virgiliani citati in questo articolo sono riprodotti come si leggono nell'edizione di Mynors: *P. Vergili Maronis Opera*, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano 1990.

²⁴ Mi sembra che talora i latinisti non prestino la dovuta attenzione al fatto che i testi poetici (nel senso, qui, di letterari) presen-

tano un ordine delle parole che sarebbe considerato inconsueto nel linguaggio quotidiano. Sulla *transgressio uerborum*, si veda la *Rhetorica ad Herennium*, IV, 32, 44. L'esistenza di una sensibilità per l'ordine naturale delle parole si può ricavare da Seneca *Ep. ad Lucilium* 100, 5, che critica un modo di ordinare le parole *contra naturam suam posita et inuersa*. La definizione stessa di *transgressio* data dalla *Rhetorica* – *Transgressio est quae uerborum perturbat ordinem peruersione aut transiectione* – lo attesta bene: se l'iperbato *perturbat* l'ordine delle parole, si sentiva che c'era nel linguaggio ordinario un ordine che la linguistica chiamerebbe 'non marcato'. Quintiliano offre come esempio di *transgressio uerborum* la frase del *Pro Cluentio* di Cicerone: «*Animaduerti, iudices, omnem accusatoris orationem in duas diuisam esse partes*» (*Inst. Or.*, VIII, 6, 65). E aggiunge «*in duas partes diuisam esse rectum erat, sed durum et incommptum*» (*ibidem*). Chi lavora con i testi classici sa bene che questo è un esempio poco appariscente di fronte ai complessi disegni sintattici che troviamo in prosa come in poesia. Odorico Mendes sta attento a questi fenomeni: si ricavano dalle sue traduzioni – e da qualche nota – i tentativi di riprodurre disposizioni sintattiche che sembrano impossibili da tradurre.

²⁵ Come dice Coleman: «The interweaving word order of the so called golden live ... reflects the complex visual pattern» (Coleman, Wendell (ed.), *Vergil Eclogues*, Cambridge 1994, p. 102).

²⁶ Per esempio, Odorico non è 'fedele' allo stile formulare dell'epica. Per lui, le ripetizioni che si trovavano nelle epopee se tradotte alla lettera sarebbero ineleganti e perciò un tradimento della poesia dell'originale. Odorico osserva anche che talvolta delle presunte ripetizioni non lo sono propriamente in latino o greco, poiché in queste lingue la desinenza del caso cambia. Tradurre, diciamo, *fluctus, fluctibus*, ecc. sempre con 'onda' o simili nello stesso brano non sarebbe essere fedele nemmeno alla lettera del testo. È molto illustrativa la traduzione di un brano della tempesta nel primo libro dell'*Eneide* (vv.106-120, compresi i quattro versi che precederebbero *arma uirumque*; Odorico li considera autentici e li traduce): la parola *fluctus* qui si legge cinque volte, con variazione di caso, ma il traduttore non ripete mai una parola per tradurla, cercando la *uarietas* e sorprendendoci con la ricchezza del suo lessico (chi si immaginerebbe che ci fossero tanti sinonimi di 'onda' in portoghese?). Per il dettaglio, si veda Vasconcellos, Paulo Sérgio de (ed.), *op. cit.*, p. 59. Infine: c'è in Odorico un impegno di natura filologica, come si vede dalle sue note erudite di commento ai poemi, ma quando gli interessi del filologo si confrontano con quelli del poeta, questi ultimi hanno in genere il sopravvento.

«LE MIE NOTTI SONO PIENE DI VIRGILIO»: immagini del poeta augusteo nell'opera di J. L. Borges

di Addolorata Bellanova



Ritratto di Virgilio nel *Vergilius Romanus* (Vat. Lat. 3867, f. 14r)

Migrazioni testuali

«¿En cuál de mis ciudades moriré? / ¿En Ginebra, donde recibí la revelación, / no de Calvino ciertamente, sino de Virgilio y de Tácito?». Questi versi di *Qué será del caminante fatigado*... del 1980¹ rendono omaggio a Ginevra, riservandole il primo posto, in apertura, nella lunga schiera di città borgesiane. Ed è nella città svizzera, precisamente nel collegio Calvino, che Borges «incontrò» Virgilio e Tacito. Ma se la rivelazione ha avuto luogo a Ginevra, negli anni dell'adolescenza, e se ancora dura il ricordo, ora che è prossima la morte, mentre Borges cerca un porto per l'ultimo approdo, ciò vuol dire che l'antico idioma lo ha accompagnato durante tutta la sua esistenza, proprio attraverso le sapienti voci di Virgilio e di Tacito. Non vogliamo soffermarci sulla presenza dello storico latino nell'opera di Borges. Vogliamo parlare di Virgilio invece, i cui versi riempiono le notti di Borges per tutta la vita². Sempre più, con l'avanzare degli anni e della cecità. Fino ai suoi ultimi giorni, stando a quanto leggiamo in *Una vita di poesia*³.

I «versi che non vogliono andarsene»⁴ non appartengono solo alla maggiore delle opere virgiliane di cui Borges scrive un prologo raccolto in *Biblioteca personal* (1988)⁵: restano anche immagini e esametri dalle *Bucoliche* e dalle *Georgiche*. In più Borges riconosce al poeta latino un ruolo importante nella tradizione occidentale di cui si sente partecipe. Per questo afferma: «Siamo tutti figli di Virgilio. E Virgilio, a me, ha spalancato non le porte dell'Inferno, ma quelle dell'Universo»⁶.

Siamo tutti figli di Virgilio, dunque, anche gli argentini

– europei in esilio –, perché condividiamo una cultura, una civiltà, di cui il poeta dell'*Eneide* può essere considerato emblema. Come non individuare una consonanza di toni rispetto all'Eliot di *Che cos'è un classico?*⁷ Alla maniera di Eliot, Borges riconosce alla poesia di Virgilio un ruolo ben più grande di quello di un qualunque altro poeta latino. Il complesso di valori di cui si fanno tramite i versi virgiliani costituisce infatti il cuore della civiltà occidentale. In forza di questo Borges dopo può affermare «Siamo tutti figli di Virgilio». Non a caso, d'altronde, Dante volle la guida del poeta latino nel suo viaggio ultramondano: la scelta del poeta della *Commedia* rispecchia, secondo Borges, un sentimento comune («da perdurable forma estética a lo que sentimos y agradecemos todos los hombres»)⁸: quasi a dire che tutti gli uomini si sono incamminati insieme a Dante, appoggiandosi a Virgilio.

Borges sintetizza la posizione della tradizione in merito a Virgilio, spogliandola però delle implicazioni cristiane. Al contrario di Eliot infatti, che riconosce nel poeta latino un'anima «naturalmente cristiana», *naturaliter christiana*⁹, egli non osserva una relazione con i valori del Cristianesimo¹⁰. Neppure quando accosta, in *Fragmentos de un Evangelio apócrifo*¹¹, le parole di Virgilio a quelle di Cristo: nella beatitudine tutta terrena, che riecheggia la modalità del Vangelo di Matteo, non è prospettata una redenzione etico-religiosa.

49. Felices los que guardan en la memoria palabras de Virgilio o de Cristo, porque éstas darán luz a sus días¹².

La luce che la poesia latina e la 'poesia' dei passi evangelici possono fornire è quella letteraria. Virgilio, dunque, nella ricezione borgesiana non è sentito in rapporto alla sensibilità cristiana, e, anzi, anche le parole di Cristo sembrano avere un valore che prescinde dall'insegnamento religioso. L'illuminazione degli occhi del cieco – cecità fisica o interiore – è l'illuminazione che proviene dall'esperienza estetica della poesia: è questa che fa dire a Borges: «e Virgilio, a me, ha spalancato non le porte dell'Inferno, ma quelle dell'Universo».

La mano sulla seta e altre immagini

Nelle pagine borgesiane l'allusione a Virgilio procede spesso per immagini o espressioni significative e particolarmente evocative: un'immagine intima, ritaglio di vita quotidiana, com'è la mano del poeta che accarezza la seta, o l'usignolo, che è l'emblema dell'ispirazione poetica, oppure una luna intima, silenziosa e complice.

1. Virgilio e l'usignolo

Borges incontra la definizione dell'usignolo come «immortal Bird», ovvero emblema dell'atemporalità e dell'immortalità, nei versi di Keats, letti fin da bambino¹³. Il melodioso usignolo non è nato per la morte, così come la poesia non nasce per la morte. Proprio da questo accostamento scaturisce il componimento *Al ruiseñor*¹⁴ (*La rosa profunda* 1975).

¿En qué noche secreta de Inglaterra
o del constante Rhin incalculable,
perdida entre las noches de mis noches,
a mi ignorante oído habrá llegado
tu voz cargada de mitologías,
ruiseñor de Virgilio y de los persas?
Quizá nunca te oí, pero a mi vida
se une tu vida, inseparablemente.
Un espíritu errante fue tu símbolo
en un libro de enigmas. El Marino
te apodaba sirena de los bosques
y cantas en la noche de Julieta
y en la intrincada página latina
y desde los pinars de aquel otro
ruiseñor de Judea y de Alemania,
Heine el burlón, el encendido, el triste.
Keats te oyó para todos, para siempre.
No habrá uno solo entre los claros nombres
que los pueblos te dan sobre la tierra
que no quiera ser digno de tu música,
ruiseñor de la sombra. El agareno
te soñó arrebatado por el éxtasis
el pecho traspasado por la espina
de la cantada rosa que enrojeces
con tu sangre final. Asiduamente
urdo en la hueca tarde este ejercicio,
ruiseñor de la arena y de los mares,
que en la memoria, exaltación y fábula,
ardes de amor y mueres melodioso.

Il prodigioso elenco di usignoli letterari si apre con un riferimento al «ruiseñor de Virgilio y de los persas». Nel ricordo fuggevole è riassunto un patrimonio più grande: tutti i miti che cantò la poesia virgiliana e anche i miti, differenti, della poesia persiana. Mancando nell'opera del poeta augusteo immagini dell'usignolo particolarmente rappresentative¹⁵, il significato simbolico sarà in questo caso prevalente: l'espressione «ruiseñor de Virgilio» vuole dunque designare l'ispirazione poetica virgiliana degna dell'immortalità¹⁶.

Diverso il discorso per l'accostamento dell'usignolo ai persiani. L'immagine dell'usignolo è infatti ricorrente nella letteratura persiana¹⁷ ad esempio nei versi di Omar Khayyam, che Borges lesse e da cui rimase affascinato, a tal punto da citare o alludere spesso alle sue quartine. E viene il sospetto che egli faccia riferimento al poeta persiano anche quando scrive «El agareno / te soñó arrebatado por el éxtasis / el pecho traspasado por la espina / de la cantada rosa que enrojeces / con tu sangre final». L'immagine dell'usignolo che si sacrifica per creare una rosa rinvia al racconto di Oscar Wilde, che è sicuramente un ricordo delle letture di Borges bambino¹⁸. Ma la definizione dell'autore come «agareno», ovvero «arabo», ci porta piuttosto a credere che Borges stia fondendo il ricordo di due usignoli letterari diversi: l'usignolo di Oscar Wilde e quello di Omar Khayyam. Anche nelle quartine del poeta persiano infatti l'immagine dell'usignolo è spesso associata alla rosa¹⁹.

Il successivo riferimento a «l'intricata pagina latina» sembrerebbe ribadire l'accostamento dell'usignolo, e quindi della poesia immortale, al nome di Virgilio. Ma potrebbe anche trattarsi di un riferimento alle pagine delle *Metamorfosi*, sebbene i rimandi alla poesia di Ovidio siano scarsi nell'opera di Borges e il nome del poeta compaia con una certa frequenza solo in *El libro de los seres imaginarios* (1968)²⁰: l'episodio di Filomela infatti è trattato nel VI libro con ricchezza di particolari e in un modo a cui ben si adatta la definizione di «intricata» (vv. 439-676). L'oscuro progetto di Tereo, marito di Procne, per impossessarsi di Filomela, è interamente svolto all'insegna dell'inganno e della finzione: già questo basta a rendere intricata la pagina latina. Ma è intricato anche il destino di Filomela, che da vittima dell'inganno del cognato si fa carnefice, insieme alla sorella, del piccolo Iti, prima di essere tramutata in uccello per sottrarsi all'ira del suo seviziatore.

2. La mano sulla seta

In tutta l'opera di Borges c'è un unico, sebbene ripetuto, tentativo di offrire una vera e propria immagine fisica di Virgilio²¹: si tratta dell'interessante metonimia della mano del poeta presentata nel momento in cui accarezza una tela di seta.

Per la prima volta l'immagine compare in *El Oriente*²² (*La rosa profunda* 1975).

La mano de Virgilio se demora
sobre una tela con frescura de agua
y entretejidas formas y colores
que han traído a su Roma las remotas
caravanas del tiempo y de la arena.
Perdurará en un verso de las *Geórgicas*.
No la había visto nunca. Hoy es la seda.
En un atardecer muere un judío
crucificado por los negros clavos
que el pretor ordenó, pero las gentes
de las generaciones de la tierra
no olvidarán la sangre y la plegaria
y en la colina los tres hombres últimos.
Sé de un mágico libro de hexagramas
que marca los sesenta y cuatro rumbos
de nuestra suerte de vigilia y sueño.
¡Cuánta invención para poblar el ocio!
Sé de ríos de arena y peces de oro
que rige el Preste Juan en las regiones
ulteriores al Ganges y a la Aurora
y del *hai ku* que fija en unas pocas
sílabas un instante, un eco, un éxtasis;
sé de aquel genio de humo encarcelado
en la vasija de amarillo cobre
y de lo prometido en la tiniebla.
¡Oh mente que atesoras lo increíble!
Caldea, que primero vio los astros.
Las altas naves lusitanas; Goa.
Las victorias de Clive, ayer suicida;
Kim y su lama rojo que prosiguen
para siempre el camino que los salva.
El fino olor del té, el olor del sándalo.
Las mezquitas de Córdoba y del Aksa
y el tigre, delicado como el nardo.

Tal es mi Oriente. Es el jardín que tengo
para que tu memoria no me ahogue.

Qui come in numerosi altri componimenti Borges sfida il lettore con incalzanti riferimenti ai suoi libri della memoria. La letteratura che egli produce è infinitamente intessuta di altra letteratura. Così, in questa poesia che vuole fornire un ritratto letterario dell'Oriente, il primo riferimento è al Virgilio delle *Georgiche*, ma non è il solo degno di interesse. Seguono un chiaro accenno alla morte di Cristo, quindi uno ai fiumi di sabbia e ai pesci d'oro del celebre regno del prete Gianni, e poi ancora un verso di Giovenale ricordato male e tradotto secondo quel ricordo²³, e ancora la forma letteraria brevissima e densa dell'haiku che proprio da terre orientali trae la sua origine, il genio della lampada e i Caldei e Goa e Kim, dall'omonimo romanzo di Kipling, per finire con altre evocazioni: l'odore sottile del tè e del sandalo, le moschee, e la tigre. «Questo è il mio Oriente: il giardino che serro / perché la tua memoria non mi anneghi»: così si chiude la poesia. Il tu è forse da interpretare come un ricordo sentimentale. All'improvvisa irruzione di questa memoria, forse anche lacerante, Borges oppone una tramatura letteraria, un fantastico giardino orientale di memorie, che costituisce un baluardo. La genialità del poeta

sta nel fatto che prima ha dipinto l'Oriente e poi lo ha presentato come suo scudo letterario contro la memoria invadente che ferisce.

Ma torniamo a Virgilio e alla sua mano che si sofferma su una tela di seta portata a Roma da «remote carovane del tempo e della sabbia». Fotografato nell'istante in cui scopre la freschezza del tessuto, Virgilio è il poeta che decide di fare poesia, anche se solo in un brevissimo esametro, dell'Oriente. È un'immagine quasi privata, intima, del poeta latino a contatto con un oggetto nuovo che le carovane hanno portato a Roma dalla lontana terra dove i Sertessoni la seta. Ed è l'immagine che resta nelle *Georgiche*: Il 121 *velleraque ut foliis depectant tenuia Seres*.

La stessa immagine di Virgilio che accarezza la seta ricorre in *Himno*²⁴ (*La cifra* 1981).

Esta mañana
hay en el aire la increíble fragancia
de las rosas del Paraíso.
En la margen del Eufrates
Adán descubre la frescura del agua.
Una lluvia de oro cae del cielo:
es el amor de Zeus.
Salta del mar un pez
y un hombre de Agrigento recordará
haber sido ese pez.
En la caverna cuyo nombre será Altamira
una mano sin cara traza la curva
de un lomo de bisonte.
La lenta mano de Virgilio acaricia
la seda que trajeron
del reino del Emperador Amarillo
las caravanas y las naves.
El primer ruiseñor canta en Hungría.
Jesús ve en la moneda el perfil de César.
Pitágoras revela a sus griegos
que la forma del tiempo es la del círculo.
En una isla del Océano
los lebreles de plata persiguen a los ciervos de oro.
En un yunque forjan la espada
que será fiel a Sigurd.
Whitman canta en Manhattan.
Homero nace en siete ciudades.
Una doncella acaba de apresar
al unicornio blanco.
Todo el pasado vuelve como una ola
y esas antiguas cosas recurren
porque una mujer te ha besado.

L'impianto del testo è lo stesso del precedente. Allusioni di vario genere si rincorrono dall'inizio alla fine: tra le altre, una ad Adamo che scopre la freschezza dell'acqua nel paradiso terrestre, o un'altra all'amore di Zeus che si muta in pioggia d'oro per giungere al grembo di Danae²⁵, quindi un riferimento ad Empedocle che si ricorda di essere stato un pesce²⁶, un altro a Pitagora che parla del cerchio ai suoi discepoli²⁷, e ancora a Gesù che osserva nella moneta il profilo di Cesare. Nella folla di immagini come non notare di nuovo la carezza di Virgilio sulla seta? Come si vede, Borges si sofferma su partico-

lari 'storici' importanti alternati a momenti 'minori' sentiti tuttavia come storici in quanto emblematici di una vita, di una stagione di idee, di miti o di canti.

La poesia si conclude con la spiegazione di quest'affollamento di allusioni: «Tutto il passato torna come un'onda e queste antiche cose ritornano perché una donna ti ha baciato». La letteratura, dunque, la memoria del passato, è una forma di felicità speciale, tanto speciale che il poeta non trova di meglio che enumerare preziosi ricordi da libri per celebrare la felicità che può dare una donna.

L'impianto, come si diceva, è lo stesso di *El Oriente*: prima il poeta si diverte ad innalzare tutto un castello di memorie letterarie che quasi lo inebriano, poi svela che tutto questo è conseguenza di un tratto sentimentale della concreta vita, nel bacio evocato a sorpresa nel fulmine del finale.

L'immagine intima della carezza sulla seta ritorna in *Siete noches* (1980) nel capitolo su *Las mil y una noches*²⁸ dove Borges immagina un Virgilio ancora giovane che si trova tra le mani un oggetto nuovo proveniente dalla sconosciuta Cina e solo più avanti negli anni, ricordandosene e ricordandosi dei templi, degli imperatori, dei fiumi, dei laghi e dei ponti effigiati su quella tela, decide che ne rimanga traccia nella sua opera in un unico verso dove per sempre i Cinesi continueranno a intessere i fili ricavati dai bozzoli dei bachi²⁹.

E ancora nel prologo a *La descripción del mundo*³⁰ (*Biblioteca personal* 1988) quanto l'attenzione si sofferma sul cammino della seta, percorso da Marco Polo, per giungere in Cina, il celebre tragitto annovera nella sua storia anche il passaggio delle carovane che portarono una stoffa a Virgilio e gli suggerirono così un esametro.

Non sarà poi un verso a caso «el verso en que perdura la caricia» in *Alejandro 641 d. C.*³¹ (*Historia de la noche* 1977):

[...]
Aquí está su labor: la Biblioteca.
Dicen que los volúmenes que abarca
dejan atrás la cifra de los astros
o de la arena del desierto. El hombre
que quisiera agotarla perdería
la razón y los ojos temerarios.
Aquí la gran memoria de los siglos
que fueron, las espadas y los héroes,
los lacónicos símbolos del álgebra,
el saber que sondea los planetas
que rigen el destino, las virtudes
de hierbas y marfiles talismánicos,
el verso en que perdura la caricia,
la ciencia que descifra el solitario
labirinto de Dios, la teología,
la alquimia que en el barro busca el oro
y las figuraciones del idólatra.
[...]

La poesia su Alessandria³² è in realtà un pretesto per

parlare della propria condizione: Borges è un bibliotecario, sebbene cieco. E nella Biblioteca si possono trovare tutti i libri e soprattutto tutto ciò che è necessario alla conoscenza del mondo. «El verso en que perdura la caricia» che è possibile trovare tra i libri e le pagine dei libri non può non essere quell'unico verso delle *Georgiche* in cui è trasfusa la carezza di Virgilio sulla seta. Di nuovo è significativo che un minimo particolare di Virgilio si elevi a cifra di una cosa che conta, e conta molto, non meno che le scienze dei destini e della decifrazione di Dio. La minuscola sensazione umana si fa simbolo di qualcosa di più grande. Né è senza senso che la sensazione di Virgilio sia di natura tattile, particolare non secondario se si riflette sulla condizione di cieco in cui vive lo stesso Borges.

Ma se il ricordo di questo verso delle *Georgiche*, e ancor più l'immagine di Virgilio che ne è scaturita nella mente del poeta, è rimasto indelebile nonostante il passare del tempo, perché non pensare che Borges alluda proprio a questo esametro e non ad altri quando in *La clepsidra*³³ (*La moneda de hierro* 1976) accenna alla composizione da parte di Virgilio come ad un momento particolarmente intenso, uno dei momenti contenuti nell'ultima goccia di tempo, dolce e viscosa come il miele?

No de agua, de miel, será la última
gota de la clepsidra. La veremos
resplandecer y hundirse en la tiniebla,
pero en ella estarán las beatitudes
que al rojo Adán otorgó Alguien o Algo:
el recíproco amor y tu fragancia,
el acto de entender el universo,
siquiera falazmente, aquel instante
en que Virgilio da con el hexámetro,
el agua de la sed y el pan del hambre,
en el aire la delicada nieve,
el tacto del volumen que buscamos
en la desidia de los anaqueles,
el goce de la espada en la batalla,
el mar que libre roturó Inglaterra,
el alivio del oír tras el silencio
el esperado acorde, una memoria
preciosa y olvidada, la fatiga,
el instante en que el sueño nos disgrega.

In questo testo, secondo un procedimento catalogico caro a Borges, troviamo una rassegna di istanti intensi, carichi di percezione e rilevanza. C'è il rosso Adamo degli gnostici e c'è il tatto del libro cercato dalla mano, senza l'ausilio dello sguardo; c'è ancora il sapore epico delle battaglie e c'è il mare solcato dalle navi dell'Inghilterra; c'è la musica, l'accordo cercato, musica delle *milongas* ma anche musica del verso voluto. L'ultimo istante è pensato come totale e, dunque, non può non trovarvi posto il momento in cui l'idea si fa creazione, non può non esserci la perfezione dell'invenzione dell'esametro virgiliano, sia esso il verso delle *Georgiche* o un altro tra i tanti amati.

3. Virgilio: musica e avorio

In *Elegía*³⁴ (*La cifra* 1981) il nome di Virgilio è accostato alla musica e all'avorio:

Sin que nadie lo sepa, ni el espejo,
ha llorado unas lágrimas humanas.
No puede sospechar que conmemoran
todas las cosas que merecen lágrimas:
la hermosura de Helena, que no ha visto,
el río irreparable de los años,
la mano de Jesús en el madero
de Roma, la ceniza de Cartago,
el ruiseñor del húngaro y del persa,
la breve dicha y la ansiedad que aguarda,
de marfil y de música Virgilio,
que cantó los trabajos de la espada,
las configuraciones de las nubes
de cada nuevo y singular ocaso
y la mañana que será la tarde.
De otro lado de la puerta un hombre
hecho de soledad, de amor, de tiempo,
acaba de llorar en Buenos Aires
todas las cosas.

Il titolo fa pensare all'elegia greca del lamento e dell'assenza. Le lacrime versate dal poeta sono lacrime su «tutto quello che merita lacrime». Il breve elenco che segue si apre all'insegna dell'emblematica bellezza di Elena. Seguono i riferimenti al fiume eracliteo degli anni, quindi a Cristo, e precisamente alla sua mano nel crocifisso, e ancora a Cartagine ormai divenuta cenere. Il pianto sull'usignolo ungherese e persiano³⁵, ovvero il pianto sulla poesia, precede il nome di Virgilio, accostato alla musica e all'avorio, in considerazione della poesia che egli scrive: l'esametro ha un suo ritmo ed è d'avorio, ovvero preziosissimo. Virgilio è qui definito come poeta della spada: Borges lo fotografa dunque nella sua identità di poeta epico che «cantò le fatiche della spada». Ma Virgilio è anche il poeta che ha cantato delle configurazioni delle nuvole e dei tramonti e delle mattine che saranno di nuovo sera. Nel rimpianto del poeta cieco c'è tutto Virgilio e, nelle parole di Virgilio scandite nel ritmo dell'esametro, c'è ogni cosa. Il poeta latino aiuta Borges nell'arduo compito di ricreare il suo mondo annesso. Così la forma delle nuvole (e la formazione delle nuvole) è riscoperta nel ricordo del ritmo latino e, allo stesso modo, tramonti e mattine. Le mattine che ridiventano sere perché in Virgilio trovano tanto più spazio l'imbrunire e la notte: Virgilio è poeta dai toni lievi, malinconici, non poeta dai colori forti, diurni. Tanto congeniale al lento imbrunire degli occhi di chi lo sta ricordando.

Si può forse azzardare che Borges voglia alludere alle tre diverse opere di Virgilio. Fuor di dubbio le fatiche della spada rimandano all'*Eneide*. I crepuscoli possono facilmente essere un riferimento alle *Bucoliche*. Indimenticabile è infatti la chiusa della I egloga, ma le ombre della sera al tramonto vengono cantate da Virgilio anche nella II

bucolica, dove la quiete della sera che sta per arrivare non attenua lo smisurato amore dell'infelice Coridone per Alessi (*ecl.* II 66-68), e, ancora, nella IX ecloga, dove Licida che teme una notte piovosa invita Meri a cantare e a raggiungere, cantando, la città, dopo aver descritto il silenzio del pianoro e la caduta di ogni soffio di vento (*ecl.* IX 57-58). Infine con l'accenno alle nubi Borges vuole forse riferirsi alle *Georgiche*, il che trova conferma nella presenza all'interno dell'opera virgiliana di una sezione dedicata ai pronostici meteorologici (I 322-324, 441-443, 461-463).

4. Virgilio come talismano: la memoria che salva

Diverse volte il nome di Virgilio è associato alla possibilità di arginare l'oblio: il poeta è talismano, sostegno della memoria umana che è labile, e ancora più labile diventa senza il supporto della vista. Così in *Poema*³⁶ (*La cifra* 1981). Memoria e oblio costituiscono, come due facce della stessa medaglia, i temi del componimento. Se in *Anverso* la memoria, frutto del risveglio, è la facoltà che consente di scegliere e riscrivere, in *Reverso* invece fa tremare perché impone la prigione dell'universo, impedisce l'oblio, resuscita Lazzari oppressi da troppi ricordi.

Ebbene, in *Anverso*³⁷ la memoria porta il nome vivificatore della poesia di Virgilio.

Anverso

Dormías. Te despierto.
La gran mañana depara la ilusión de un principio.
Te habías olvidado de Virgilio. Ahí están los [hexámetros.

Te traigo muchas cosas.
Las cuatros raíces del griego: la tierra, el agua, el [fuego, el aire.

Un solo nombre de mujer.
La amistad de la luna.
Los claros colores del atlas.
El olvido, que purifica.
La memoria que elige y que redescubre.
El hábito que nos ayuda a sentir que somos inmortales.
La esfera y las agujas que parcelan el inasible tiempo.
La fragancia del sándalo.
Las dudas que llamamos, no sin alguna vanidad, [metafísica.

La curva del bastón que tu mano espera.
El sabor de las uvas y de la miel.

Il risveglio nel mattino reca il nome di Virgilio e, dal dono degli esametri, sembrano scaturire molte cose, quasi che attraverso il ritmo della poesia latina si potesse sottrarre qualcosa alla rovina della cecità. Come in un nuovo inizio, i versi di Virgilio descrivono il mondo.

Non sorprende allora leggere il nome di Virgilio accanto a quello di Frost³⁸ tra gli innumerevoli portafortuna che si affollano, eterogenei, in *Talismanes*³⁹ (*La rosa profunda* 1975), incapaci di arginare l'oblio definitivo della morte ma utili forse contro la minaccia della dimenticanza.

Addolorata Bellanova

Un ejemplar de la primera edición de la *Edda Islandorum* de
[Snorri, impresa en Dinamarca.

Los cinco tomos de la obra de Schopenhauer.

Los dos tomos de las *Odiseas* de Chapman.

Una espada que guerreó en el desierto.

Un mate con un pie de serpientes que mi bisabuelo trajo de
[Lima.

Un prisma de cristal.

Una piedra y un abanico.

Unos daguerrotipos borrosos.

Un globo terráqueo de madera que me dio Cecilia Ingenieros y
[que fue de su padre.

Un bastón de puño encorvado que anduvo por las llanuras
[de América, por Colombia y por Texas.

Varios cilindros de metal con diplomas.

La toga y el birrete de un doctorado.

Las *Empresas* de Saavedra Fajardo, en olorosa pasta española.

La memoria de una mañana.

Líneas de Virgilio y de Frost.

La voz de Macedonio Fernández.

El amor o el diálogo de unos pocos.

Ciertamente son talismanes, pero de nada sirven contra la
sombra que no puedo nombrar, contra la sombra que
[no debo nombrar.

In *The Thing I am*⁴⁰ (*Historia de la noche* 1977) ancora
è la memoria che giustifica e introduce la citazione del
nome di Virgilio, questa volta accostato a Fedro, eviden-
temente perché anche le favole sono facili da ricordare.

[...]

Soy al cabo del día el resignado
que dispone de un modo algo distinto
las voces de la lengua castellana
para narrar las fábulas que agotan
lo que se llama la literatura.

Soy el que hojeaba las enciclopedias,
el tardío escolar de sienes blancas
o grises, prisionero de una casa
llena de libros que no tienen letras
que en la penumbra escande un temeroso
hexámetro aprendido junto al Ródano,
el que quiere salvar un orbe que huye
del fuego y de las aguas de la Ira
con un poco de Fedro y de Virgilio.

[...]

Il poeta dice di aver dimenticato il suo nome e non è
più Borges: la sua identità si sostanzia allora delle sue
azioni, del suo comporre, del suo scandire, da studente in-
vecchiato, un esametro imparato accanto al Rodano. Que-
sto è Borges: colui che cerca di salvare «con un poco de
Fedro y de Virgilio» un mondo che fugge dal fuoco e dalle
acque dell'Ira. I due autori antichi allora servono a sal-
vare ciò che si può salvare, servono a dare ancora una
forma all'invisibile, sono l'emblema di una salvezza cul-
turale.

La salvezza attraverso la letteratura è poi la prospet-
tiva possibile nel finale di *El hacedor*⁴¹ (*La cifra* 1981).

Alla definizione iniziale del tempo come fiume, secondo
la ricorrente metafora eraclitea, seguono versi che sono un
mosaico di vita: ad un tratto, tra immagini quotidiane,
come le lacrime d'amore o gli opprimenti rintocchi del-
l'insonnia, troviamo gli esametri del greco e del romano,
ovvero la poesia di Omero e quella di Virgilio. Questi
versi, che valgono in se stessi ma sono probabilmente
anche emblema della letteratura tutta, collaborano con gli
altri ingredienti di una vita, tradotti anch'essi in poesia, di-
venuti musica, ritmo, e consentono al poeta, per quanto
«cieco e frantumato», di «limare il verso incorruttibile» e
di salvarsi, com'è suo dovere.

[...]

Otra cosa no soy que esas imágenes
que baraja el azar y nombra el tedio.
Con ellas, aunque ciego y quebrantado,
he de labrar el verso incorruptible
y (es mi deber) salvarme⁴².

In *Shinto*⁴³ (*La cifra* 1981) tra le altre avventure della
memoria – ancora una sorta di inventario – che si susse-
guono con ordinata passione nella poesia e che salvano il
poeta in un istante quando la sfortuna lo annichilisce, tra
il sapore di un frutto e il sapore dell'acqua, i gelsomini,
una chiave, l'odore della biblioteca o del sandalo, c'è
anche il ritmo dell'esametro, che è senza dubbio quello
virgiliano. E anche l'esametro, come tutti gli altri elementi
di questo elenco, è accostato da Borges ad una delle nu-
merose, segrete e modeste divinità dello Shintoismo.

5. Virgilio lunare

La voce di Virgilio è detta argentea e lunare, «voz de
plata y luna», in *Baltasar Gracián*⁴⁴ (*El otro, el mismo*
1964). L'associazione, che è ricorrente, tra il poeta e la
notte può trovare diverse giustificazioni. Una prima mo-
tivazione sta nella vicenda personale di Borges: mentre si
avvicina la vecchiaia il poeta argentino vede sempre
meno, affondando in una notte crescente; non potendo più
leggere con i suoi occhi, egli nutre la sua passione per la
letteratura con il ricordo di passate letture e, tra queste,
Virgilio ha un ruolo di primo piano. Gli esametri sono fa-
cili da ricordare: il ritmo resta in mente più facilmente
della prosa. Allora non può stupire che Virgilio abbia un
suo posto speciale nella notte del poeta argentino. In più
Virgilio è poeta che predilige le atmosfere raccolte e not-
turne o le descrizioni di un mondo che digrada verso la
notte. Se è vero che il poeta cieco rivive la realtà attra-
verso la letteratura, allora è inevitabile che si ricordi della
notte di Virgilio. Indimenticabile senz'altro è per lui il
verso 255 del II libro dell'*Eneide*, *Tacitae per amica si-
lentia lunae*. In *Poema*⁴⁵, di cui abbiamo già parlato, die-
tro l'espressione «la amistad de la luna» è da riconoscere
proprio la memoria dell'esametro virgiliano. E anche l'in-
cipit di *La cifra*⁴⁶ (*La cifra* 1981) è all'insegna del ri-
cordo.

La amistad silenciosa de la luna
(cito mal a Virgilio) te acompaña
desde aquella perdida hoy en el tiempo
noche o atardecer en que tus vagos
ojos la descifraron para siempre
en un jardín o un patio que son polvo.
[...]

Il componimento sa del dramma della cecità e dell'amore per la letteratura. Il ricordo della luna, decifrata per sempre con gli occhi già vaghi, non può essere espresso meglio che con il verso virgiliano: nella sua veste letteraria⁴⁷ la luna diventa la portatrice di un'amicizia silenziosa, nell'abitudine dolce della notte. Anche se nelle intenzioni di Virgilio l'esametro aveva un significato diverso, descrivendo nella *nyctomachia* l'interlunio, l'oscurità che permise ai greci di entrare nella città di Troia, nella ricezione borgesiana – in forza della natura dell'oggetto libro che non è una serie di strutture verbali ma piuttosto un dialogo con il lettore – il verso suggerisce l'immagine di una luna complice e intima⁴⁸.

Comprendiamo allora perché Borges scriva «Mis noches están llenas de Virgilio»⁴⁹ e anche perché la dimensione lunare dei versi del poeta latino sigilli la definizione di un personale Paradiso a fronte di un sempre personale Inferno in *El grabado*⁵⁰ (*Historia de la noche* 1977). Il supplizio e la felicità eterni, entrambi contenuti nelle grotte e nei palazzi della memoria⁵¹, sono trasferiti da Borges in una dimensione tutta terrena.

[...]
A veces me da miedo la memoria.
En sus cóncavas grutas y palacios
(dijo San Agustín) hay tantas cosas.
El infierno y el cielo están en ella.
Para el primero basta lo que encierra
el más común y tenue de tus días
y cualquier pesadilla de tu noche;
para el otro, el amor de los que aman,
la frescura del agua en la garganta
de la sed, la razón y su ejercicio,
la tersura del ébano invariable
o – luna y sombra – el oro de Virgilio.

Il suo inferno è l'incubo notturno o «il più comune dei tuoi giorni». Il paradiso è l'amore, è la freschezza dell'acqua nella gola della sete, la ragione, l'ebano, e infine l'oro di Virgilio. Per definire l'inferno bastano i cattivi sogni e uno qualunque dei giorni. Per definire il paradiso invece Borges impiega sì immagini che rimandano al quotidiano – il sentimento di quelli che amano o, ancora meglio, l'acqua fresca nella gola dell'assetato o ancora l'uso della ragione e l'ebano – ma a chiudere non è qualcosa di quotidiano, almeno non per tutti: c'è la poesia di Virgilio con il suo oro, con la sua perfezione. Luna e ombra: Virgilio di nuovo abita la notte, perché scrive della dimensione notturna conferendole una preziosa immagine

letteraria – e scrive della luna e delle ombre –, ma anche perché vive nella notte perenne del poeta lettore e rischiera come la luna, attraverso il ricordo che permane. Virgilio lunare, notturno è la massima felicità per il poeta cieco. Non a caso il suo nome è lasciato a sigillare, a chiudere la poesia.

6. Sognare Virgilio

Non è difficile pensare che la frequentazione assidua delle pagine del poeta latino possa aver condizionato le immagini notturne di Borges. D'altronde, se il mondo dell'autore, nonostante gli occhi velati, anzi ancora di più nella cecità, è intriso di letteratura, è naturale che anche i suoi sogni siano fatti di immagini letterarie. Con tutta probabilità Borges non avrà sognato la presenza fisica di Virgilio ma piuttosto, come si evince da ricorrenze sparse nell'opera di Borges, momenti della poesia di Virgilio: ad esempio il VI libro dell'*Eneide* con la discesa agli Inferi di Enea, che contiene già in sé il tema del sogno nel celebre passo delle due porte (*Aen.* VI 893-896), ispirato a quello dell'*Odissea* (XIX 560-567). Borges se ne ricorda benissimo e, infatti, dopo averne parlato nell'introduzione a *Libro de sueños*⁵², inserisce il passo nel catalogo di sogni letterari⁵³:

Gemelas son las puertas del sueño, de las cuales una dicen que es de cuerno, por la cual se da salida fácil a las verdaderas sombras; la otra, reluciente, primorosamente labrada en blanco marfil, es aquella por la cual envían los manes los falsos sueños a la tierra.

Invece in *La pesadilla*⁵⁴ (*Siete noches* 1980), trascrizione di una delle conferenze tenute al teatro Coliseo, scopriamo che, forse a causa dell'originale oralità del testo, Borges è dubbioso circa il libro da cui l'episodio virgiliano è tratto e esita tra libro IX e libro XI: «Y hay un pasaje en la *Eneida* (un pasaje que ha provocado innumerables comentarios): en el libro noveno, o en el undécimo, no estoy seguro, Eneas desciende a los Campos Elíseos, más allá de las Columnas de Hércules»⁵⁵. In più sembra fondere elementi del viaggio oltremondano di Ulisse con tratti del viaggio di Enea: infatti i campi Elisi nell'*Eneide* non si trovano al di là delle Colonne d'Ercole, come può essere nell'*Odissea*, e la conversazione con Achille fa parte della narrazione odissica e manca invece nell'avventura di Enea.

Il ricordo della discesa di Enea nell'aldilà è al centro di un sogno profetico in *Veinticinco de agosto 1983*⁵⁶ (*La memoria de Shakespeare* 1983). Il titolo è la data in cui Borges sessantenne sogna l'incontro con un altro se stesso prossimo alla morte per aver ingerito un flacone di barbiturici⁵⁷. Già nel momento in cui leggiamo dell'incontro tra i due – che sono in realtà uno – nella stanza d'albergo, ci troviamo a dubitare dell'identità del sognato e del sognatore: chi sogna chi?

Addolorata Bellanova

- Qué raro – decía – , somos dos y somos el mismo. Pero nada es raro en los sueños.
Pregunté asustado:
– Entonces, ¿todo esto es un sueño.
– Es, estoy seguro, mi último sueño⁵⁸.

Dalle parole del Borges che sta per morire⁵⁹ apprendiamo che il VI libro dell'*Eneide* è stato oggetto di una conferenza e che recitare un esametro è stato e sarà chiave di un destino, rivelazione della strada da seguire.

- Los estoicos enseñan que no debemos quejarnos de la vida; la puerta de la cárcel está abierta. Siempre lo entendí así, pero la pereza y la cobardía me demoraron. Hará unos doce días, yo daba una conferencia en La Plata sobre el libro VI de la *Eneida*. De pronto, al escandir un hexámetro, supe cuál era mi camino. Tomé esta decisión. Desde aquel momento me sentí invulnerable. Mi suerte será la tuya, recibirás la brusca revelación, en medio del latín y de Virgilio, y ya habrás olvidado enteramente este curioso diálogo profético, que transcurre en dos tiempos y en dos lugares. Cuando lo vuelvas a soñar, serás el que soy y tu serás mi sueño.

L'intero racconto sembra risentire del VI libro virgiliano. L'impianto stesso infatti ha a che fare con il viaggio oltremondano di Enea. Borges come Enea scopre il suo futuro, e il futuro in questo caso ha il suo stesso volto, anche se invecchiato e indebolito: addirittura il futuro è una conferenza sul VI libro e la rivelazione ottenuta nel verso.

Infine il vecchio Borges tace. L'altro Borges, chinandosi sul letto, scopre che non c'è più nessuno. Il sogno si svela e altri sogni attendono il Borges sessantenne fuori da quella stanza d'albergo. L'immagine che torna alla mente è quella di Enea che esce dal mondo dei morti attraverso la porta eburnea.

Un altro sogno che ha a che fare con Virgilio è quello narrato in *Las hojas del ciprés*⁶⁰ (*Los conjurados* 1985).

[...] Me condujo al pie de uno de ellos y me ordenó que me tendiera en el pasto, de espaldas, con los brazos en cruz. Desde esa posición divisé una loba romana y supe dónde estábamos. El árbol de mi muerte era un ciprés. Sin proponérmelo, repetí la línea famosa: *Quantum lenta solent inter viburna cupressi*.

Recordé que *lenta*, en ese contexto, quiere decir flexible, pero nada tenían de flexibles las hojas de mi árbol. Eran iguales, rígidas y lustrosas y de materia muerta. En cada una había un monograma. Sentí asco y alivio. Supe que un gran esfuerzo podía salvarme. Salvarme y acaso perderlo, ya que, habitado por el odio, no se había fijado en el reloj ni en las monstruosas ramas. Solté mi talismán y apreté el pasto con las dos manos. Vi por primera y última vez el fulgor del acero. Me desperté; mi mano izquierda tocaba la pared de mi cuarto [...]⁶¹.

Borges racconta di un incubo: sogna di essere condotto a morire dal suo unico nemico e l'albero della sua morte è un cipresso; nell'istante in cui si rende conto di questo gli torna alla mente un verso virgiliano della prima bucolica che cita proprio la parola *cupressi*. Il ricordo del verso e insieme un volume di Emerson preso dalla propria biblioteca personale prima di essere condotto a morire, volume che ora viene ricordato come fosse un talismano, sembrano contribuire alla salvezza, che altro non è se non il risveglio: Borges comprende di trovarsi in realtà nella sua camera da letto e il suo incubo gli appare molto strano; intanto il suo nemico personale è scomparso, imprigionato per sempre nell'incubo, mentre nello scaffale rimane il posto vuoto del volume di Emerson.

Nel contesto della I bucolica il verso 25 è il compimento della celebrazione della città di Roma da parte di Titiro, scampato alla confisca delle terre e all'esilio: Titiro confessa a Melibee di aver creduto erroneamente che la città di Roma fosse simile a quella dove di solito i pastori portano la tenera prole del gregge; ha scoperto poi che Roma è molto più grande, solleva il suo capo molto più in alto, come fanno i cipressi tra i flessibili viburni.

Borges, dicevamo, ha presente il verso e ha presente anche il significato della parola *lenta*⁶², conoscenze queste che risalgono con ogni probabilità agli studi giovanili a Ginevra. Si rende anche conto però che niente hanno di flessibile i rami del cipresso che sta per presenziare alla sua morte. A ragione, diremmo, visto che *lenta* nella bucolica virgiliana non erano i cipressi ma i viburni.

Francisco García Jurado rammenta⁶³ che alcuni passi dell'opera di Borges, e non solo, suggeriscono che certe letture possono incrementare gli incubi o determinarli: ad esempio le illustrazioni delle *Mille e una notte* decorano gli incubi di Dahlmann, protagonista di *El sur* (*Ficciones* 1940)⁶⁴.

Ricorda ancora⁶⁵ quello che accade ad un personaggio di Charles Maturin in *Melmoth the wanderer*: il protagonista legge Virgilio (ancora Virgilio) e il suo incubo successivo presenta visibili tracce del II libro dell'*Eneide*, in particolare l'episodio del sogno dell'apparizione di Ettore ad Enea. Apparentemente di poca importanza, il fatto è in realtà di una certa rilevanza ai fini della comprensione del passaggio del racconto di Borges. Il personaggio di Maturin rivive nell'incubo i versi di un autore scolastico, per l'appunto Virgilio. Evidentemente, sostiene García Jurado, il sognatore si ricorda della citazione virgiliana in sé e anche di essersi dedicato allo studio del poeta latino durante gli anni scolastici⁶⁶. Ebbene, la presenza di Virgilio nella vita di Borges è così forte e le notti del vecchio poeta sono talmente piene di Virgilio che la poesia del latino può influenzare un sogno, dettare i particolari di un incubo, dalla lupa romana alla natura dell'albero della morte, fino alla citazione del verso e alla salvezza⁶⁷. Che questo momento narrato sia o meno realmente vissuto poco importa: ciò che conta è che Borges vuole farcelo pensare quotidiano e possibile nella sua esistenza, vuole mostrarcelo

come «uno dei fatti della sua vita»⁶⁸: con naturalezza Virgilio passa nel testo moderno.

Immaginiamo dunque un Borges adolescente che impara gli esametri latini nel Collegio Calvino e poi un Borges già vecchio, gli occhi offuscati, che ripete quegli stessi versi, capaci di resistere all'oblio per la loro musica. Immaginiamo non un monologo, ma un dialogo lungo una vita, per dirla con le parole di Brodskij:

Non credo di sapere della vita più di un qualunque altro individuo della mia età, ma mi pare che un libro, come interlocutore, sia più fidato

di un amico o dell'innamorata. Un romanzo o una poesia non è un monologo, bensì una conversazione tra uno scrittore e un lettore [...] E nel momento in cui questa conversazione avviene lo scrittore è uguale al lettore, come del resto viceversa, e non importa che lo scrittore sia grande o meno grande. Questa uguaglianza è l'uguaglianza della coscienza. Essa rimane in una persona per il resto della vita sotto forma di ricordo, nebuloso o preciso; e presto o tardi, a proposito o a sproposito, condiziona la condotta dell'individuo ⁶⁹.

NOTE

¹ *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé Editores 2003, pp. 215-6 («In quale delle mie città morirò? / A Ginevra, dove ebbi la rivelazione, / non certamente da Calvino, ma da Virgilio e da Tacito?», trad. it. a cura di Cacho Millet in Cacho Millet, *L'ultimo Borges*, Lecce, Argo 1996, p. 67). La poesia viene pubblicata una prima volta su «Clarín», il 20 marzo 1980. Il testo avrebbe forse avuto una sua collocazione naturale nella raccolta *La cifra*, dell'anno successivo. Non fu così invece. A detta di Cacho Millet (*L'ultimo Borges*, cit., p. 65) probabilmente Borges la giudicava troppo esplicitamente autobiografica, simile ad un curriculum o ad un profilo giornalistico da pubblicare in caso di morte improvvisa del personaggio.

² L'opera di Borges si presenta come uno straordinario labirinto di citazioni dalla letteratura di tutti i tempi: tra queste il percorso del patrimonio greco e latino è quanto mai significativo. Eppure la critica lo ha in genere sottovalutato: prova ne è l'assenza quasi totale di studi sull'argomento. Si limitano a catalogare le ricorrenze i lavori di Balderston (Daniel Balderston, *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An index to references and allusions to persons, titles, and places in his writings*, compiled by Daniel Balderston, New York, Greenwood Press 1986) e di Fishburn e Hughes (Evelyn Fishburn - Psiche Hughes, *A Dictionary of Borges*, London, Duckworth 1990) che non sono specifici sulla questione né tanto meno esaustivi. Berveiller dedica alcune pagine alla permanenza dei classici greci e latini in Borges nel suo volume *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges* (Michel Berveiller, *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, Paris, Didier 1973, pp. 371-460), ma manca di prendere in considerazione alcuni autori antichi che hanno invece avuto un peso notevole nella produzione borgesiana, e rimane inoltre abbastanza in superficie circa altre ricorrenze; alcuni riferimenti risultano, infine, ad una verifica, errati. Più specifiche sono le pagine di Huici che però predilige la presenza del mito antico e in maniera particolare il tema del labirinto (ad esempio si veda Adrián Huici, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, Sevilla, Alfar 1998) e non si sofferma invece sulle ricorrenze degli autori.

Più interessante invece l'articolo di García Gual (C. García Gual, *Borges y los clásicos de Grecia y Roma*, «Cuadernos Hispanoamericanos» 505-507 (luglio-settembre 1992) pp. 321-45. Infine grande attenzione per le permanenze dei greci e dei latini nelle pagine borgesiane è riservata da García Jurado (F. García Jurado, *Melancolias y «Clásicos cotidianos»*, *Hacia una historia no académica de la literatura grecolatina en las letras modernas*, «Tropelías» 12-14 (2001-2003) pp. 149-77; F. García Jurado, *Lengua perfecta e inutilidad etimológica entre San Agustín y Jorge Luis Borges*, «Variaciones Borges» 14 (2002) pp. 23-38; F. García Jurado, *Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi, el caso de las vidas imaginarias y la historiografía literaria latina*, «Variaciones Borges» 18 (2004) pp. 115-35) che dedica anche dei saggi specifici alla presenza virgiliana (F. García Jurado, *Plinio y Virgilio: textos de literatura latina en los relatos fantásticos modernos. Una página inusitada de la Tradición Clásica*, «Cuad. Filol. Clás. Estudios Latinos» 18 (2000) pp. 163-216; F. García Jurado, *Borges, las lenguas clásicas y la cultura europea*, «Variaciones Borges» 20 (2005) pp. 231-49; F. García Jurado, *Borges autor de la Eneida*, Madrid, Luis Revenga 2006).

³ J. L. Borges, *Una vita di poesia*, trad. a cura di A. Atti e A. G. Mariano, Milano, Spirali 1986. Questo libro è il testamento spirituale e poetico che Borges ha rilasciato a Milano, dove rispose a varie interviste per dodici giornate nel dicembre del 1985. Vi si evince che nel periodo che precedette immediatamente la sua morte, Borges si dedicò ancora alla lettura e allo studio di Virgilio (p. VI «dopo un paio di ore di lavoro su Virgilio nella sua stanza») e nelle giornate di Milano ebbe modo di dialogare sul poeta latino, dichiarando di apprezzarne la malinconia, anch'essa preziosa, anch'essa una forma di ricchezza (p. 77).

⁴ L'espressione è di Bettini in M. Bettini, *Postille ad una «discussione»*, «Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici» 6 (1981) p. 158.

⁵ J. L. Borges, *Obras completas*, IV, Barcelona, Emecé Editores 1996, pp. 521-522.

⁶ C. Quarantotto, *Poeta cieco fra gli specchi*, in M. Bernardi Guardì, *L'io plurale (Borges et Borges)*, Milano, Il Falco 1979, p. 160.

⁷ In T. S. Eliot, *Opere 1939-1962*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani 1992-1993, pp. 491-4. Ma si tenga presente anche *Virgilio e la cristianità* (T. S. Eliot, *Opere 1939-1962*, cit., pp. 981-94).

García Jurado in alcune delle sue pagine si è occupato di confrontare le posizioni di Borges e Eliot: si veda Francisco García Jurado, *Borges, las lenguas clásicas y la cultura europea*, cit., specificamente alle pagine 242-8.

⁸ *Prólogo a la Eneida (Biblioteca personal 1988)*, *Obras completas*, IV, cit., p. 522.

⁹ T. S. Eliot, *Opere 1939-1962*, cit., p. 993.

¹⁰ F. García Jurado, *Borges, las lenguas clásicas y la cultura europea*, cit., pp. 244-5.

¹¹ J. L. Borges, *Obras completas*, II, cit., p. 390.

¹² «Felici coloro che serbano nella memoria parole di Virgilio o di Cristo, perché daranno luce ai loro giorni» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori 1985, vol. II, p. 347).

¹³ J. L. Borges, *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Crítica 2001, p. 120.

¹⁴ J. L. Borges, *Obras completas*, III, p. 88. «In che notte segreta d'Inghilterra / o del costante Reno incalcolabile, / persa nelle notti delle mie notti / al mio ignorante udito sarà giunta / la tua voce densa di mitologie, / usignolo di Virgilio e dei persiani? / Forse non ti udii mai, ma alla mia vita / la tua si unisce, inseparabilmente. / Uno spirito errante fu il tuo simbolo / in un libro di enigmi. Il Marino / ti chiamava la sirena dei boschi / e canti nella notte di Giulietta, / nell'intricata pagina latina / e dentro le pinete di quell'altro / usignolo di Alemagna e di Giudea, / Heine il burlone, l'infiammato, il triste. / Keats ti ascoltò per tutti e per sempre. / Non esiste un sol nome tra i bei nomi / che le genti ti danno sulla terra / che non voglia esser degno del tuo canto, / usignolo dell'ombra. L'agareno / ti ha sognato trascinato dall'estasi / col petto trapassato dalla spina / della cantata rosa che il tuo sangue / finale arrossa. Assiduamente tesso / questo esercizio nella vuota sera, / usignolo del deserto e dei mari, / che nel ricordo, esaltazione e favola, / ardi d'amore e muori melodioso» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 685).

¹⁵ Improbabile che Borges intenda riferirsi alla similitudine in bocca a Proteo, nel IV libro delle *Georgiche*: il dio sta rivelando ad Aristeo il perché delle sue sventure e gli racconta dunque la tragedia, di cui l'apicoltore è causa, quella di Orfeo, che, persa per sempre Euridice, è come un usignolo infelice che lamenta i figli perduti (*Geo.* IV 511-515 *qualis populea maerens philomela sub umbra / amissos queritur fetus, quos durus arator / observans nido implumis detraxit; at illa / flet noctem ramoque sedens miserabile carmen / integrat et maestis late loca questibus implet*). Neppure vorrà riferirsi al passo a proposito di Filomela, trasformata, come si sa, proprio in usignolo: *ecl.* VI 68-81 (nel canto di Sileno) *aut ut mutatos Terei narraverit artus, / quas illi Philomela dapes, quae dona paravit, / quo cursu deserta petiverit et quibus ante / infelix sua tecta super volitaverit alis?*

¹⁶ Vogliamo ricordare in questa sede un'altra interessante ricorrenza dell'immagine dell'usignolo che conferma l'associazione all'idea della poesia e dell'immortalità che con essa si raggiunge. Si tratta di una poesia della raccolta *El otro, el mismo* (1964): *A un poeta menor de la Antología (Obras completas, II, cit. p. 249)*. Ad ascoltare l'usignolo, ovvero la voce della poesia, è il poeta minore a cui Borges si rivolge già nel titolo: non esiste dunque – sembra di intendere – poesia maggiore o minore e, anche se gli dèi sono stati avari di fama, un poeta dal nome pressoché sconosciuto può aver ascoltato la voce della vera poesia ed essersi guadagnato una forma

di immortalità. L'ignoto dedicatario dei versi di Borges – evidentemente un poeta dell'*Antologia greca* – ha ascoltato la voce dell'usignolo di Teocrito: «[...] / de ti sólo sabemos, oscuro amigo, / que oíste al ruiseñor, una tarde. / [...] / En el éxtasis de un atardecer que no será una noche, / oyes la voz del ruiseñor de Teócrito» («[...] / de te sappiamo solo, oscuro amico, / che una sera udisti l'usignolo. [...] / Nell'estasi d'una sera che non sarà mai notte, / tu odi la voce dell'usignolo di Teocrito.» trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 35). A Borges non importa affatto farne conoscere l'identità: piuttosto il componimento è una riflessione sull'ispirazione poetica – l'ascolto dell'usignolo – che, sebbene non sempre si accompagni al raggiungimento della fama, è di per sé un privilegio.

È interessante che Borges utilizzi Teocrito quale paradigma di alta poesia. Tanto più che il nome del poeta ellenistico non ricorre in altri testi borgesiani. Berveiller (*Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges*, cit., p. 376) trova nella poesia da noi citata la conferma al fatto che Borges non ha totalmente trascurato i poeti alessandrini. In realtà sono rintracciabili altri rapidi riferimenti alla produzione alessandrina e alla Biblioteca di Alessandria. In *Invocación a Joyce (Elogio de la sombra 1969)*, in *Obras completas*, II, cit., p. 382, compaiono le strofe a forma di colomba, che sono poi i famosi *technopaegnia*, uno dei quali attribuito proprio a Teocrito. In *Nota sobre el ultraísmo (Textos recobrados 1956-1986, cit., p. 127)* invece Borges accenna all'invenzione della punteggiatura da parte dei filologi alessandrini. La biblioteca di Alessandria è ricordata anche in *Poema de los dones (El hacedor 1960)*, in *Obras completas*, II, cit., p. 187, come luogo in cui sono riposti ardui manoscritti, proprio i manoscritti su cui si affaticarono i filologi alessandrini. E ancora, in *Alejandro 641 a. D. (Historia de la noche 1977)*, in *Obras completas*, III, cit., p. 167, la rievocazione della presa di Alessandria da parte del califfo Omar consente di accennare alla grandezza accumulata nella biblioteca. I riferimenti sono in realtà troppo generici e vaghi per giustificare una conoscenza puntuale. È evidente che Borges risente del mito della Biblioteca di Alessandria. A ciò si aggiungono due aspetti famosi propri degli alessandrini: la scrittura di carmi figurati e l'uso della punteggiatura da parte dei filologi che analizzarono Omero.

¹⁷ La lirica persiana era composta da un numero estremamente limitato di temi e motivi simbolico-poetici, al punto da essere stata definita poesia di «gol e bulbul», ossia, della rosa e dell'usignolo, dal ricorrere ininterrotto di questi due protagonisti. Sulle quartine della letteratura persiana e specificamente sulle quartine di Khayyam, si veda A. Pagliari-A. Bausani, *La letteratura persiana*, Firenze-Milano, Sansoni-Accademia 1968, pp. 318-55.

¹⁸ Un Borges giovanissimo si dedicò alla traduzione de *Il principe felice* di Wilde e probabilmente doveva conoscere anche le altre fiabe dell'autore: tra queste per l'appunto *L'Usignolo e la Rosa* (cfr. O. Wilde, *Opere*, trad. it. a cura di M. D'Amico, Milano, Mondadori 2000, pp. 381-90).

¹⁹ Alcuni esempi della presenza di usignolo e rosa nelle quartine: «Quando l'ebbro Usignolo trovò la via del Giardino / e ridente trovò il volto della Rosa e la coppa del Vino, / venne e in misterioso bisbiglio mi disse all'orecchio: / Considera bene: la vita trascorsa mai più, mai più non si trova» (O. Khayyam, *Quartine*, a cura di A. Bausani, Torino, Einaudi 1956, p. 11); «È una dolce giornata, l'aria non è né calda, né fredda / la nube deterge di gocce la polvere al volto dei fiori, / l'usignolo in un suo muto linguaggio grida alla pallida rosa: / bere dobbiamo, dobbiamo, bere, bere, vino» (O. Khayyam, *Quartine*, cit., p. 31); «Guarda! La brezza dell'alba ha strappato le vesti alla Rosa, / e l'Usignolo ebbro è di gioia per la sua lieta bellezza. / Siedi all'ombra dei fiori, ché di questi fiori, poi, molti / si sfoglieran sulla terra, quando noi terra saremo» (O. Khayyam, *Quartine*, cit., p. 56).

Non ci sembra però che ricorra il tema dell'usignolo che plasma una rosa col suo canto, immagine che appartiene invece al racconto di Oscar Wilde.

Ricordiamo che l'edizione delle *Quartine* di Khayyam nota a Borges era probabilmente quella a cura di Fitzgerald (New York 1942) e che un certo peso nell'approccio all'opera dell'autore persiano dovette averlo la figura di Borges padre: a proposito si veda Juan Gustavo Cobo Borda, *Omar Khayyam: puente entre Borges padre y Borges hijo*, in *Borges enamorado*, Santafé de Bogotá, Panamericana 1999, pp. 29-39.

²⁰ Ovidio non è tra gli autori più ricordati da Borges. Diverse ricorrenze sono rintracciabili all'interno di *El libro de los seres imaginarios* (1967): il poeta latino è citato come fonte a proposito della Fenice (*Obras completas en colaboración*, Barcelona, Emecé 1997, p. 588), a proposito del Centauro (Ivi, p. 604), di Scilla (Ivi, p. 626), dei Lemuri (Ivi, p. 657), del Minotauro (Ivi, p. 664), del Mostro Acheronte (Ivi, p. 669) e delle Sirene (Ivi, p. 696). In poche altre occasioni il nome di Ovidio ricorre nelle pagine borgesiane. In *Libro de sueños* (J. L. Borges, *Libro de sueños*, Madrid, Alianza Editorial 1976, p. 341) è ricordato il passo della casa del Sonno, dal II libro delle *Metamorfosi*, ma indirettamente, attraverso l'opera di Sebastián de Covarrubias Orozco. Nella recensione a *Mutaciones*, libro di poesie di Betina Edelberg (*Textos recuperados 1956-1986*, cit., p. 108) è invece ricordata l'espressione *tempus edax rerum*, «tempo devorador», che sta ovviamente per *tempus edax rerum*, citazione da *Metamorfosi* XV 234 oppure da *Ex P.* IV 10,7.

Con cautela va invece considerato il racconto uscito sulla rivista *Multicolor* con la firma di José Tuntar, *Ovidio en el país de las flechas*, attribuito dalla Zangara a Borges (I. Zangara, *Borges en Revista Multicolor obras, reseñas y traducciones inéditas de Jorge Luis Borges*, *Diario Crítica Revista Multicolor de los Sábados 1933-1934*, vol. II, Madrid, Promoción y Ediciones 1997, pp. 83-91). Vi si rintracciano una serie di puntualissimi riferimenti all'opera del poeta latino (opere erotiche e opere dell'esilio).

²¹ La ricostruzione letteraria della figura di Virgilio non ha mai interessato molto Borges. Mancano nella sua opera le immagini che invece campeggiano nell'opera di altri grandi del Novecento. L'opera di Broch, *Der Tod des Vergil* (1945), per esempio, ci offre un ritratto di Virgilio tutto preso dal desiderio di vedere bruciata la sua *Eneide*. Borges invece cita appena l'angoscia del poeta moriente, accostandola alla preoccupazione abbastanza simile di Franz Kafka per la sopravvivenza della sua opera, anch'essa destinata ad incenerirsi se non fosse per la pietà dell'amico Max Brod, in *Prólogos con un prólogo de prólogos* (*Obras completas*, IV, cit., p. 97) e in *Un sueño eterno* (*Textos recuperados 1956-1986*, cit., p. 238).

²² *Obras completas*, III, cit., p. 114. «La mano di Virgilio si sofferma / sopra una tela che ha freschezza d'acqua / intessuta di forme e di colori / che hanno portato a Roma le remote / carovane del tempo e della sabbia. / Rimarrà in un verso delle Georgiche. / Non l'aveva mai vista. Oggi è la seta. / In un crepuscolo muore un giudeo / messo alla croce con i neri chiodi / che il pretore ordinò, però le genti / delle generazioni della terra / non scorderanno il sangue e la preghiera / e i tre ultimi uomini sul colle. / So di un magico libro di esagrammi / che segna le sessantaquattro rotte / della nostra sorte di veglia e sonno. / Che fantasie per popolare l'ozio! / So di fiumi di sabbia e pesci d'oro / soggetti al Prete Gianni nelle zone / al di là del Gange e dell'Aurora / e del *hai ku* il quale fissa in poche / sillabe un momento, un'eco, un'estasi; / so del genio di fumo imprigionato / dentro il vaso di rame color giallo / e quello che promise nella tenebra. / O mente che tesaurizzi l'incredibile! / Caldea, che per primi vide gli astri. / Le alte navi lusitane; Goa. / Le vittorie di Clive, ieri suicida. / Kim e il suo lama rosso che proseguono / per sempre nel cammino che li salva. / L'odore sottile del tè e del sandalo. / Le moschee di Cordova e dell'Aksa / e la tigre, delicata

come il nardo. / Questo è il mio Oriente: il giardino che serro / perché la tua memoria non m'anneghi» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 739-41).

²³ In *Ulteriores al Ganges y al Aurora* si può cogliere un'eco di un verso di Giovenale. In realtà il ricordo sembra essere falsato dal tempo: le parole di Borges sembrano una traduzione di *Ultra Auroram et Gangem* ma nel testo di Giovenale che è la Satira X (vv. 1-2) l'espressione non è esattamente questa: abbiamo invece *usque / Auroram et Gangem*. L'espressione serve comunque, anche nel testo latino, ad alludere ad un posto lontano, all'Oriente. Nell'incipit di *El hombre en el umbral* (*El Aleph* 1949), in *Obras completas*, I, cit., p. 612, leggiamo: «*Ultra Auroram et Gangem*, recuerdo que dijo en latín, equivocando un verso de Juvenal» («*Ultra Auroram et Gangem*, rammento che disse in latino, confondendo un verso di Giovenale», trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 880). Ma teniamo presente che *El Aleph* è del 1949. Dunque la poesia raccolta ne *La rosa profunda* è successiva. Ciò vuol dire che Borges, quando scrive il racconto, è già consapevole di ricordare male, di equivocare un verso di Giovenale.

La stessa citazione ricorre in *Mi primer encuentro con Dante* (*Textos recuperados 1956-1986*, cit., p. 72) e in *Las mil y una noches* (*Obras completas*, III, cit., p. 233), entrambi posteriori al racconto.

²⁴ *Obras completas*, III, cit., p. 305. «Questa mattina / c'è nell'aria l'incredibile fragranza / delle rose del Paradiso. / Sulla riva dell'Eufrate / Adamo scopre la freschezza dell'acqua. / Una pioggia d'oro cade dal cielo: / è l'amore di Giove. / Salta dal mare un pesce / e un uomo di Agrigento si ricorda / d'essere stato quel pesce. / Nella caverna che chiameranno Altamira / una mano senza volto traccia la curva / di un dorso di bisonte. / La lenta mano di Virgilio accarezza / la seta che portarono / dal regno dell'Imperatore Giallo / le carovane e le navi. / Il primo usignolo canta in Ungheria. / Gesù vede sulla moneta il profilo di Cesare. / Pitagora rivela ai suoi greci / che la forma del tempo è circolare. / In un'isola dell'Oceano / i levrieri d'argento inseguono i cervi d'oro. / Su un'incudine forgiano la spada / che sarà fedele a Sigurd. / Whitman canta a Manhattan. / Omero nasce in sette città. / Una donzella riesce a catturare / l'unicorno bianco. / Tutto il passato torna come un'onda / e quelle antiche cose sono qui / solo perché una donna ti ha baciato» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1181).

²⁵ Il mito antico è particolarmente caro a Borges. Come conoscesse le varie vicende mitiche non è possibile dirlo. Di certo la letteratura di tutti i tempi, di cui egli era lettore onnivoro, ha avuto il suo ruolo in ciò. Una certa importanza avrà avuto senz'altro la lettura de *I miti greci* di R. Graves, di cui Borges scrive il Prologo in *Biblioteca personal* (*Obras completas*, IV, cit., p. 465).

²⁶ «Già, infatti, un tempo io fui fanciullo e anche fanciulla, / cespuglio, uccello, pesce che balza fuori dal mare, infiammato». Il passo di Empedocle è riportato da Diogene Laerzio in *Vite dei filosofi* VIII 77 (trad. di Giovanni Reale, in Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, a cura di G. Reale, con la collaborazione di G. Girgenti e I. Ramelli, Milano, Bompiani 2005, p. 1007). È possibile che Borges abbia letto l'opera. Ma se non abbiamo certezza che egli la lesse per intero, è probabile che passi della stessa fossero antologizzati nei vari repertori di filosofia greca che il poeta ebbe a disposizione. Tra gli altri W. Capelle, *Die Vorsokratiker*, di cui leggiamo una recensione in *Textos cautivos* (*Obras completas*, IV, cit., p. 361). Stando alla ricchezza di informazioni che il testo presenta a proposito dei diversi filosofi presocratici, compresi diversi passi antologizzati dello stesso Diogene Laerzio, è possibile che l'opera sia stata una delle fonti di Borges. Il passo da *Vite dei filosofi* a proposito di Empedocle è ricordato nell'opera di Capelle (W. Capelle, *Die Vorsokratiker*, Stuttgart,

Kroener 1938) a p. 243. Ma ricordiamo che l'epigramma è raccolto anche nell'*Antologia Palatina*, altra lettura borgesiana (*Anth. Pal.* IX 569).

La vicenda delle molteplici trasformazioni di Empedocle è narrata anche in *Vies imaginaires* di Marcel Schwob, libro noto a Borges, come si desume dalla presenza di un prologo all'opera in *Biblioteca personal* (1988), in *Obras completas*, IV, cit., p. 486. García Jurado (Francisco García Jurado, *Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi*, cit., pp. 115-35), rileva come l'autore argentino abbia potuto utilizzare *Vies imaginaires* come modello e come fonte per numerosi dei suoi scritti. Borges si sarebbe ispirato all'opera di Schwob per *Historia universal de la infamia*. La stessa conoscenza della vita empedoclea può essere stata determinata, almeno in parte, dalla lettura della sua vita immaginaria.

²⁷ Il cerchio rimanda al tempo ciclico e al labirinto, temi ricorrenti nell'intera opera di Borges. A proposito del labirinto in Borges si veda Adrián Huici, *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*, cit., pp. 121-200.

²⁸ *Obras completas*, III, cit., p. 233: «Pensamos en el joven Virgilio que está palpando una seda estampada, de un país remoto. El país de los chinos, del cual él solo sabe que es lejano y pacífico, muy numeroso, que abarca los últimos confines del Oriente. Virgilio recordará esa seda en las *Geórgicas*, esa seda inconsútil, con imágenes de templos, emperadores, ríos, puentes, lagos distintos de los que conocía» («Pensiamo al giovane Virgilio che sta toccando la seta stampata di un paese lontano. Il paese dei Cinesi, di cui sa solo che è lontano e pacifico, fittamente abitato e che abbraccia gli ultimi confini dell'Oriente. Virgilio ricorderà questa seta nelle *Georgiche*, seta senza cuciture, con immagini di templi, imperatori, fiumi, ponti, laghi diversi da quelli che conosceva», in J. L. Borges, *Sette notti*, trad. it. a cura di M. E. Moras, Milano, Feltrinelli 1983, p. 51).

²⁹ L'enumerazione delle figure sulla stoffa, che tenta di suggerire un'immagine dell'Oriente distante, ci spinge ad ipotizzare che Borges abbia fuso il ricordo del verso II 121 con la memoria della scena allegorica del proemio al III libro delle *Georgiche*. Nel tempio sul Mincio infatti le immagini si affollano: trionfi (Cesare al centro), fiumi (non solo quelli rappresentati ma anche lo stesso Mincio sulle rive del quale il tempio è innalzato), popoli (anche i popoli d'Oriente) e battaglie.

³⁰ *Obras completas*, IV, cit., p. 485: «Por el camino de la seda, por el arduo camino que fatigaron antiguas caravanas para que un paño con figuras llegara a manos de Virgilio y le sugiriera un hexámetro, Marco Polo, atravesando cordilleras y arenas, arribó a la China [...]» («Attraverso il cammino della seta, attraverso l'arduo cammino che affaticarono le antiche carovane affinché una tela con figure arrivasse alle mani di Virgilio e gli suggerisse un esametro, Marco Polo, attraversando catene montuose e sabbie arrivò in Cina [...]»).

³¹ *Obras completas*, III, cit., p. 167. «[...] La sua fatica è qui: la Biblioteca. / Dicono che i volumi che comprende / vanno ben oltre la cifra degli astri / o della sabbia del deserto. L'uomo / che volesse esaurirla perderebbe / la ragione e i suoi occhi temerari. / Qui la distesa memoria dei secoli / che trascorsero, le spade e gli eroi, / i laconici simboli dell'algebra, / il sapere che interroga i pianeti / che reggono il destino, le virtù / dell'erba e degli avori talismatici, / il verso in cui permane la carezza, / la scienza che decifra il solitario / labirinto di Dio, la teologia / l'alchimia che nel fango cerca l'oro / e le figure dell'idolatria [...]» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1033).

³² Nel titolo viene rievocata la presa di Alessandria ad opera del califfo Omar. La città venne espugnata e tolta ai bizantini.

³³ *Obras completas*, III, cit., p. 157. «Non d'acqua, di miele

sarà l'ultima / goccia della clessidra. La vedremo / brillare e sprofondarsi nelle tenebre. / Ma in essa ci saranno le beatitudini / che al rosso Adamo largì Qualcuno o Qualcosa: / il reciproco amore e la tua fragranza, / l'atto di intendere l'universo, / sia pur fallacemente; quell'istante / in cui Virgilio inventa l'esametro; / l'acqua della sete e il pane della fame, / la neve impalpabile nell'aria, / il tatto del libro che cerchiamo / nel disordine degli scaffali, / il giubilo della spada nella battaglia, / il mare libero che arò l'Inghilterra, / il piacere di udire dopo il silenzio / l'anelato accordo, una memoria / preziosa e dimenticata, la spossatezza, / l'istante in cui il sonno ci dissolve» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1019).

³⁴ *Obras completas*, III, cit., p. 307. «All'insaputa anche dello specchio, / ha versato qualche lacrima umana. / Non può sospettare che esse lamentino / tutto quello che merita lacrime: / la bellezza di Elena, mai vista, / il fiume irreparabile degli anni, / la mano di Gesù nel crocifisso / di Roma, la cenere di Cartagine, / il rusignolo ungaro e persiano, / la breve gioia e l'ansietà che assilla, / la musica e l'avorio di Virgilio, / che cantò le fatiche della spada, / le configurazioni delle nuvole / di ogni nuovo ed unico tramonto / e la mattina che sarà la sera. / Al di là della porta un uomo fatto / di solitudine, di amore e tempo, / ha appena piantato a Buenos Aires / su tutte le cose» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1187).

³⁵ Se è evidente che con l'espressione «usignolo del persiano» Borges voglia riferirsi a Khayyam, più difficile è definire l'identità del «ruiseñor del húngaro». Un candidato probabile sembra essere Balint Balassa, noto come primo grande poeta lirico ungherese (1554-1594), che canta la gioia di fronte alla bellezza dei confini patrii paragonandola al risveglio degli usignoli: «Su questa vasta terra, o cavaliere, / che cosa c'è di più bello dei confini / quando i mattini destano / la gioia degli usignoli, / e i freschi pungenti odori dei prati / disperdono i cieli nei venti ancora arrossati?» (cfr. Folco Tempesti, *La letteratura ungherese*, Firenze-Milano, Sansoni 1969, p. 38). Proprio al primo poeta di Ungheria Borges dedica un componimento, pur senza fare mai il suo nome: *Al primer poeta de Hungría (El oro de los tigres)* 1972), in *Obras completas*, II, cit., p. 495.

³⁶ *Obras completas*, III, cit., p. 317.

³⁷ «Dormivi. Ti sveglio. / Il gran mattino reca l'illusione di un inizio. / Avevi dimenticato Virgilio. Sono qui gli esametri. / Ti porto molte cose. / I quattro elementi dei greci: la terra, l'acqua, il fuoco, l'aria. / Un solo nome di donna. / L'amicizia della luna. / I chiari colori dell'atlante. / L'oblio, che purifica. / La memoria che sceglie e che riscrive. / L'abitudine che ci aiuta a sentirci immortali. / Il quadrante e le lancette che dividono l'inafferrabile tempo. / La fragranza del sandalo. / I dubbi che chiamiamo, non senza vanità, metafisica. / Il manico del bastone che la tua mano attende. / Il sapore dell'uva e del miele» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1211).

³⁸ L'accostamento di Frost a Virgilio si spiega con la predilezione che il poeta americano sentì sempre per l'autore latino. In tutta l'opera di Frost si riconosce la presenza virgiliana, sia nei temi per lo più legati alla natura, sia nelle scelte stilistiche. Al centro della sua poesia è sempre il New England, con la campagna, la vita rurale, i valori della terra e la gente umile. La poesia colloquiale e ironica, basata sul dialogo e sui ritmi della parlata comune, è ispirata, per stessa ammissione dell'autore, dalla lettura di Virgilio, soprattutto il Virgilio delle *Bucoliche*. Borges nutre un certo apprezzamento per Frost, testimoniato da alcune sue affermazioni dirette: si veda ad esempio quelle riportate in *Conversazioni americane* (J. L. Borges, *Conversazioni americane*, a cura di W. Barnstone, trad. it. a cura di F. Moggi, Roma, Editori Riuniti 1984, pp. 156-157) oppure l'intervista con R. Campra (R. Campra, *America Latina: l'identità e la maschera*, Roma, Meltemi 2000, p. 123).

³⁹ *Obras completas*, III, cit., p. 111. «Un esemplare della prima edizione dell'*Edda Islandorum* di Snorri, stampata in Danimarca. / I cinque tomi dell'opera di Schopenhauer. / I due tomi dell'*Odissea* di Chapman. / Una spada che guerreggiò nel deserto. / Un *mate* con una base di serpente che il mio bisavolo portò da Lima. / Un prisma di cristallo. / Una pietra e un ventaglio. / Alcuni dagherrotipi sbiaditi. / Un mappamondo di legno che mi diede Cecilia Ingenieros e che apparteneva al padre. / Un bastone col manico ricurvo che camminò le pianure di America, la Colombia e il Texas. / Vari cilindri di metallo con diplomi. / La toga e un berretto di un dottorato. / *Le Imprese* di Saavedra Fajardo, in profumata carta spagnola. / La memoria di una mattina. / Versi di Virgilio e di Frost. / La voce di Macedonio Fernández. / L'amore o il dialogo di pochi. / Certamente sono talismani, ma non servono a nulla / contro l'ombra che non posso nominare, / contro l'ombra che non devo nominare» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 733).

I versi di Virgilio erano considerati talismani della memoria già in una poesia precedente: *Invocación a Joyce (Elogio de la sombra)* 1969) in *Obras completas*, II, cit., pp. 382-383): «pero la memoria tiene sus talismanes, / sus ecos de Virgilio» («ma la memoria ha i suoi talismani, / ha echi virgiliani», trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 327). Sul valore dei «talismani» per Borges in questa e in altre poesie e sui lunghi e particolareggiati elenchi dell'ultima produzione poetica si vedano le pagine di Alazraki (J. Alazraki, *I talismani di Borges*, in *Jorge Luis Borges 1899-1999: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 31 marzo-30 aprile 1999*, a cura della Fondazione internazionale Jorge Luis Borges, Milano, F. M. Ricci 1999, pp. 29-43).

⁴⁰ *Obras completas*, III, cit., pp. 196-7. «[...] Sono al cader del giorno il rassegnato / che dispone in modo un po' diverso / le voci della lingua castigliana / per narrare le fiabe che esauriscono / ciò che si chiama la letteratura. / Sono chi sfogliava enciclopedie, / il tardo scolaro di tempie bianche / o grigie, prigioniero di una casa / piena di libri che non hanno lettere, / che nella penombra scandisce un pavidio / esametro imparato accanto al Rodano, / che vuole salvare un orbe che fugge / dal fuoco e dalle acque dell'Ira / con un poco di Fedro e di Virgilio [...]» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1099).

⁴¹ *Obras completas*, III, cit., p. 309.

⁴² «[...] Altro non sono che codeste immagini / che il caso mescola e he il tedio nomina. / Con esse, benché cieco e frantumato, / devo limare il verso incorruttibile / e (mio dovere) salvarmi» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1191).

⁴³ *Obras completas*, III, cit., p. 331.

⁴⁴ *Obras completas*, II, cit., pp. 259-60.

⁴⁵ *Obras completas*, III, cit., p. 317.

⁴⁶ *Obras completas*, III, cit., p. 337. «L'amicizia silente della luna / (cito male Virgilio) ti accompagna / fin da quella smarrita ormai nel tempo / notte o crepuscolo quando i tuoi vaghi / occhi la decifrarono per sempre / in un giardino o cortile che son polvere» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1257).

⁴⁷ La luna per Borges non può non avere una veste letteraria, in cui ai tratti virgiliani, senz'altro dominanti, si intrecciano immagini di altri autori, per esempio, le descrizioni di Galileo, a meno che non si vada indietro nel tempo tanto da arrivare alla prima volta che egli vide una «ignorante luna». Così in *Yesterday (La cifra)* 1981), in *Obras completas*, III, cit., p. 310: «Soy [...] / la servidumbre de los dos crepúsculos, / las antiguas mañanas, la primera / vez que vi el mar o una ignorante luna, / sin su Virgilio y sin su Galileo» («Sono [...] / la servitù dei due crepuscoli, / le antiche mattine, la prima / volta che vidi il mare o un'ignorante luna, / senza i suoi Virgilio o Galileo», trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1193).

⁴⁸ In *Nota sobre (hacia) Bernard Shaw (Otras inquisiciones*

1952), in *Obras completas*, II, cit., p. 125: «Quienes practican ese juego olvidan que un libro es más que una estructura verbal, o que una serie de estructuras verbales; es el diálogo que entabla con su lector y la intonación que impone a su voz y las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. [...] las palabras *amica silentia lunae* significan ahora la luna íntima, silenciosa y luciente, y en la *Eneida* significaron el interlunio, la oscuridad que permitió a los griegos entra en la ciudadela de Troya» («Coloro che praticano codesto giuoco dimenticano che un libro è più di una struttura verbale, o di una serie di strutture verbali; è il dialogo che intavola col suo lettore e l'intonazione che impone alla sua voce e le mutevoli e durature immagini che lascia nella sua memoria. [...] le parole *amica silentia lunae* significano ora la luna intima, silenziosa e lucente, e nell'*Eneide* significarono l'interlunio, l'oscurità che permise ai greci di entrare nella cittadella di Troia...», trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 1057).

Sempre a proposito dell'esametro virgiliano e della sua ricezione si veda un passo da *Una vita di poesia (Una vita di poesia*, cit., p. 126): «L'amicizia silente della luna (cito male Virgilio). Lo cito male, infatti Virgilio parla del silenzio dicendo: *amica silentia lunae*. Non pensa alla luna ma al senso della luna, all'oscurità amata dai Greci. E invece noi lo leggiamo pensando ad altre cose: all'amicizia della luna, alla compagnia della luna. Dicendo *amica silentia* si pensa alla luna come ad un'amica silenziosa, ma per Virgilio queste parole significarono l'interlunio, l'oscurità complice che permise ai Greci la conquista di Troia».

⁴⁹ *Un lector (Elogio de la sombra)* 1969) in *Obras completas*, II, cit., p. 394. Un esplicito rimando a *Un lector* è presente in *Al idioma alemán in El oro de los tigres* (1972), in *Obras completas*, II, cit., p. 492: «Mis noches están llenas de Virgilio / dije una vez» («Le mie notti sono piene di Virgilio, / ho detto una volta», trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 501).

⁵⁰ *Obras completas*, III, cit., p. 188. «[...] Talvolta m'impaurisce la memoria. / Nelle sue concave grotte e palazzi / (disse Agostino) stanno tante cose. / L'inferno e il cielo si trovano in essa. / Per primo basterà quanto racchiude / il più comune e tenue dei tuoi giorni / e qualsiasi tuo incubo notturno; / e per l'altro, l'amore di chi ama, / la frescura dell'acqua nella gola / della sete, la ragione ed il suo uso, / la tersezza dell'ebano invariabile / o – luna ed ombra – l'oro di Virgilio» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1081).

⁵¹ Inevitabile è un accenno alla memoria di S. Agostino (cfr. *Confessiones* X 8 e 17).

⁵² *Libro de sueños*, cit., p. 10.

⁵³ Ivi, p. 64 («Gemelle sono le porte del sogno: si dice che l'una sia di corno, dalla quale escono facilmente le vere ombre; l'altra, splendente, delicatamente lavorata in bianco avorio, è quella per la quale i mani mandano in terra i falsi sogni», in J. L. Borges, *Libro di sogni*, trad. it. a cura di T. Riva, Parma-Milano, Franco Maria Ricci editore 1985, p. 62).

⁵⁴ *Obras completas*, III, cit., p. 224.

⁵⁵ «C'è poi un passo dell'*Eneide* (un passo che ha dato adito a molte interpretazioni): nel libro nono, o nell'undicesimo, non ne sono sicuro, Enea scende ai Campi Elisi, oltre le colonne d'Ercole» (in J. L. Borges, *Sette notti*, cit., p. 36).

⁵⁶ *Obras completas*, III, cit., pp. 375-8.

⁵⁷ A proposito del rapporto tra Borges e il suicidio, si veda il commento al racconto, in J. L. Borges, *Il libro di sabbia*, a cura di T. Scarano, trad. a cura di I. Carmignani, Milano, Adelphi 2004, p. 156.

⁵⁸ *Obras completas*, III, cit., p. 375. «– Che strano – diceva, – siamo due e siamo la stessa persona. Ma nulla è strano nei sogni –. Chiesi sgomento: – Allora, tutto questo è un sogno? – È, ne sono certo, il mio ultimo sogno –» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, p. 1122).

⁵⁹ *Obras completas*, III, cit., p. 378. «– Gli stoici insegnano che non dobbiamo lamentarci della vita: la porta del carcere è aperta. L'ho sempre pensata in questo modo, ma la pigrizia e la viltà mi fecero indugiare. Una dozzina di giorni fa, tenevo una conferenza a La Plata sul sesto libro dell'*Eneide*. Improvvisamente, scendendo un esametro, seppi qual era la mia strada. Presi questa decisione. Da quel momento mi sono sentito invulnerabile. La mia sorte sarà la tua, riceverai la brusca rivelazione in mezzo al latino di Virgilio, e avrai già dimenticato completamente questo curioso dialogo profetico, che si svolge in due tempi e due luoghi. Quando tornerai a sognarlo, sarai colui che sono, e tu sarai il mio sogno» (trad. it. in J. L. Borges, *Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 1125-6).

⁶⁰ In *Obras completas*, III, cit., pp. 481-82. A proposito della citazione si veda C. García Gual, *Borges y los clásicos de Grecia y Roma*, cit., p. 341.

⁶¹ *Obras completas*, III, cit., p. 481-82 («Mi condusse sotto uno di essi e mi ordinò di stendermi nell'erba, supino, con le braccia in croce. Da quella posizione scorsi la lupa romana e seppi dove ci trovavamo. L'albero della mia morte era un cipresso. Senza essermelo proposto, recitai il verso famoso: *Quantum lenta solent inter viburna cupressi*. Ricordai che *lenta*, in questo contesto, vuol dire flessibile, ma non avevano nulla di flessibile le foglie del mio albero. Erano uguali, rigide e lucide e di natura morta. Su ognuna c'era un monogramma. Sentii ribrezzo e sollievo. Seppi che un grande sforzo avrebbe potuto salvarmi. Salvarmi e forse liberarmene, perché, invasato di odio, non aveva fatto caso né all'orologio né ai mostruosi rami. Abbandonai il mio talismano e strinsi l'erba con entrambe le mani. Vidi per la prima e l'ultima volta il luccichio dell'acciaio. Mi svegliai; la mia mano sinistra toccava il muro della stanza», in J.L. Borges, *I congiurati*, a cura di D. Porzio e H. Lyria, Milano, Mondadori 1986, p. 79).

⁶² Al ricordo di un verso virgiliano, simbolo della lontana adolescenza ginevrina, si somma in questo passaggio l'amore per l'etimologia: «lenta quiere decir flexible». Sul passo si veda Gar-

cía Jurado *Lengua perfecta e inutilidad etimológica entre San Agustín y Jorge Luis Borges*, cit., p. 37.

⁶³ F. García Jurado, *Plinio y Virgilio: textos de literatura latina en los relatos fantásticos modernos*, cit., pp. 184-6.

⁶⁴ *Obras completas*, I, cit., p. 524.

⁶⁵ F. García Jurado, *Plinio y Virgilio: textos de literatura latina en los relatos fantásticos modernos*, cit., p. 184.

⁶⁶ Ivi, p. 186. Identico concetto è però affrontato già da García Gual in C. García Gual, *Borges y los clásicos de Grecia y Roma*, cit., p. 340.

⁶⁷ È possibile che Borges in questa prosa voglia far riferimento ad un suo racconto precedente. Infatti nell'impianto del racconto che trova nel ricordo del verso virgiliano il suo momento di massima tensione e di snodo, c'è una singolare consonanza con il racconto *El milagro secreto* (*Ficciones* 1944) *Obras completas*, I, cit., pp. 508-13: anche in questo caso infatti il protagonista ricorda Virgilio, nello specifico la quarta bucolica.

⁶⁸ «Virgilio ci accompagna non più come un emblema, ma come uno dei fatti della nostra vita», scrive Ungaretti (G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori 1974, p. 405).

⁶⁹ I. Brodskij, «Un volto non comune», *discorso per il premio Nobel*, 1987, trad. it. di Giovanni Buttafava, in I. Brodskij, *Dall'esilio*, Milano, Adelphi 1988, pp. 50-1.

Mentre questo articolo, tratto dalla mia tesi di dottorato dal titolo «I classici nel labirinto: la memoria dei classici greci e latini nell'opera di Borges», discussa il 16 febbraio 2009, era in stampa, è apparso un articolo di Paolo Fedeli, che per alcuni aspetti giunge, indipendentemente, a conclusioni analoghe alle mie, ma del quale non ho purtroppo potuto tenere conto: si tratta di «Borges e il fascino del classico», in «Da classico a classico. Paradigmi letterari tra antico e moderno», Atti del convegno della CUSL (Fisciano-Salerno, 8-10 novembre 2007), a cura di P. Esposito, Pisa, Edizioni Ets 2010, pp. 101-42 (specificamente sulla presenza di Virgilio, pp. 124-33).

TRADURRE MARZIALE OGGI

di Simone Marchesi



Xavier. Velly, *Etretat Library*
(<http://uncommons.it/pagine/articolo.php?id=17>)

Dal latino al dialetto

Le traduzioni pubblicate di seguito sono quelle risultate vincitrici del *Translation Slam* che si è tenuto a Napoli il 29 novembre, un concorso per alunni delle scuole medie superiori bandito, in coincidenza con il Festival della Traduzione *Tradurre (in) Europa*, dal progetto «EST: Europe as a Space of Translation» e da «Semicerchio», con il patrocinio dell'Unione Europea e dell'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale». Una giuria tecnica, formata da docenti di letteratura latina e esperti di traduzione, ha selezionato tra le molte decine di proposte di traduzione 10 finalisti, che si sono affrontati in uno slam, un 'torneo' di *performance* ad eliminazione diretta, valutate da una giuria popolare di studenti liceali e, per l'ultima *manche*, dai loro docenti. Inserito nella rassegna «L'Antico parla oggi», il concorso intendeva essere un momento di incontro e confronto tra studenti liceali intorno a un testo antico che contavamo – come ha in effetti dimostrato di saper fare – fosse capace di parlare ancora al presente: al di là del successo, in termini quantitativi, riscosso dall'evento, la risposta degli studenti è stata sorprendente per la qualità e la varietà linguistica e tonale delle proposte di traduzione.

Ai concorrenti era stato chiesto di produrre dei testi che risolvessero una difficile equazione, essendo allo stesso tempo rispettosi del significato letterale degli epigrammi che traducevano, fedeli al tono del testo di Marziale e originali nella resa finale. Per rendere insieme possibile e remunerativo tentare di bilanciare queste tre esigenze di traduzione, gli epigrammi messi a concorso erano spesso del tipo che produce una nota di disperazione («Gioco di parole intraducibile in italiano» o «Allusione non chiara») da parte del curatore delle edizioni vulgate. A dettare questa scelta c'era la convinzione che ciò che si presenta come pietra d'inciampo per i lettori professionisti può diventare un'occasione di intervento attivo per i traduttori, chiamati – se non, forse, obbligati – a operare delle scelte, tanto più libere e responsabilizzanti quanto meno costrette a fare i conti con interpretazioni e rese ormai passate in giudicato.

Alla fine è stato premiato chi ha saputo confrontarsi con il testo di Marziale, vestendolo – ma la metafora della 'vestizione' non rende giustizia al processo di re-invenzione dall'interno che caratterizza queste versioni – di un idioletto contemporaneo, ricreando per il mondo dell'epigramma antico uno spazio in cui naturalizzarsi, senza mai ricorrere all'indulgente franchigia archeologica dei lettori. Un ultimo dato notevole: non è forse un caso che la proposta di traduzione che aveva raggiunto il punteggio massimo nella fase di pre-selezione, è stata la stessa che ha raccolto il consenso della giuria popolare. Unanimamente, dunque, *imprimatur*.

Marziale

POETRY SLAM SU MARZIALE

«TRADURRE (IN) EUROPA»
FESTIVAL DELLA TRADUZIONE
LUNEDÌ 29 NOVEMBRE 2010

a cura di Maria Arpaia



Dal latino al dialetto

CONCORRENTE VINCITORE:

Marina Fastoso, Classe II sez. A – Liceo Classico «Agostino Nifo» Sessa Aurunca (CE)
TRADUZIONE in vernacolo sessano

EPIGRAMMA II, 41

*'Ride si sapis, o puella, ride'
Paelignus, puto, dixerat poeta:
sed non dixerat omnibus puellis.
Verum ut dixerit omnibus puellis,
non dixit tibi: tu puella non es,
et tres sunt tibi, Maximina, dentes,
sed plane piceique buxeique.
Quare si speculo mihique credis,
debes non aliter timere risum,
quam ventum Spanius manumque Priscus,
quam cretata timet Fabulla nimbum,
cerussata timet Sabella solem.
Voltus indue tu magis severos,
quam coniunx Priami nurusque maior;
mimos ridiculi Philistionis
et convivia nequiora vita
et quidquid lepida procacitate
laxat perspicuo labella risu.
Te maestae decet adsidere matri
lugentique virum piumve fratrem,
et tantum tragicis vacare Musis.
At tu iudicium secuta nostrum
plora, si sapis, o puella, plora.*

EPIGRAMMA II, 41

«Rir, rir vagliò, si tien 'a cap bbona!»
accussì m' pare ca ricett chill 'e Peligno
ma n'ha itt mica a tutt 'e vagliole.
E se pur l'avesse itt a tutt quant
vir c' a te nun t'ha itt:
tu nun ce sì na vagliola, Massimì,
tiè sul tre rient zuzz 'mmocc,
niri comm 'a pece e vierdi comm a ru bosso!
Rà retta a me e a ru specchj,
tu tè pijà paur e rir,
comm 'e capill 'e Spanio ten'n paure ru vient,
comm 'e spall 'e Prisco re 'na botta,
comm 'a facc tutta 'mbiancata 'e Fabulla ru maletiem,
comm a' facc chien 'e stucc 'e Sabella ru sol.
'Mpost na facc cchiù n'tustat
'e chell r'a muglier e ra figliast 'e Priamo.
Leva man ra ri spettacoli comici re Filistione,
ra 'e mmagnat tropp arrevutat e ra tutt chell che,
c'a facc e sfaccimm, te fa schiattà 'e risat sguajat:
sientm bbon, fai mej a sta vicina 'a mamm scunsulat,
ca chiagn 'o marit o chill pover frat
e a i a verè sulament 'e ttraggedje rà Musa.
Sientenn a me, allò:
«Chiagn, chiagn, se tiè 'a cap bbona, vagliò!

EPIGRAMMA II, 56

*Gentibus in Libycis uxor tua, Galle, male audit
inmodicae foedo crimine avaritiae.
Sed mera narrantur mendacia: non solet illa accipere om-
nino. Quid solet ergo? Dare.*

EPIGRAMMA II, 64

*Dum modo causicum, dum te modo rhetora fingis
et non discernis, Laure, quid esse velis,
Peleos et Priami transit et Nestoris aetas
et fuerat serum iam tibi desinere.
Incipe, tres uno perierunt rhetores anno,
si quid habes animi, si quid in arte vales.
Si schola damnatur, fora litibus omnia fervent,
ipse potest fieri Marsua causicus.
Heia age, rumpe moras: quo te sperabimus usque?
Dum quid sis dubitas, iam potes esse nihil.*

EPIGRAMMA II, 88

*Nil recitas et vis, Mamerce, poeta videri:
quidquid vis esto, dummodo nil recites.*

EPIGRAMMA IV, 81

*Nostrum cum Fabulla legisset,
negare nullam quo queror puellarum,
semel rogata bisque terque neglexit
preces amantis. Iam, Fabulla, promitte:
negare iussi, pernegare non iussi.*

EPIGRAMMA II, 56

'O Gall bell, vir ca mujert port
a mala nnummenat miez
a ri Libbici: ricon ca chella
ten na tirchiaggine
ca fa paura. Ma chist so sul murmurij:
essa nun vò pijà proprio niente.
E che vò fa'? Chell a vò sul rà!

EPIGRAMMA II, 64

Pe tramend ca sturiav pe fa mo
l'avvocat e mo o pruvessor,
senza pijà na decision
su chell ca vuliv addiventà,
Lauro mij, già so jut all'uojo
Peleo, Priamo e Nestore
e foss pur passat l'ora e ì in pension.
Rint a n' ann sul
già so muorti tre prussori: accummenc,
si tien nu poc e curagg, si saj
fa caccos int'o mestiere tuo.
Si schif a scola, ru tribunal
sta rignut e prucess:
e jamm, ca pur a statua e
Marsia putess fa l'avvocato!
Jamm belle eà: pè quant tiemp
ancor t'amm aspettà?
Pè mentr pij sta decision
Su chell che vuò addiventà,
già nient chiù putiss fà!

EPIGRAMMA II, 88

Oè Mamerco, nun reciti manc na poesia,
e pò pur poeta t'vuò fa chiammà!
Poi esse chell ca t'pare, ma per piacere
nun te mette a recità!

EPIGRAMMA IV, 81

Chella ntrunat 'e Fabulla,
vist ca leggette na cos c'avevo scritt,
addò stev sfastrjato ca nisciuna vagliola ricess maj ca no,
'mplorata, ricett ca no a chill pover uaglion suo,
'a primm vota, 'a second e pur 'a terza!
Ma, Fabulla, vir 'e me fa stu piacere:
agg'itt e rice ca no, ma mica semp!

Marziale

EPIGRAMMA VI, 54

*Tantos et tantas si dicere Sextilianum,
Aule, vetes, iunget vix tria verba miser.
"Quid sibi vult?" inquis. Dicam quid suspicer esse:
tantos et tantas Sextilianus amat.*

EPIGRAMMA VI, 60

*Laudat, amat, cantat nostros mea Roma libellos,
meque sinus omnes, me manus omnis habet.
Ecce rubet quidam, pallet, stupet, oscitat, odit.
Hoc volo: nunc nobis carmina nostra placent.*

EPIGRAMMA VIII, 69

*Miraris veteres, Vacerra, solos
nec laudas nisi mortuos poetas.
Ignoscas petimus, Vacerra: tanti
non est, ut placeam tibi, perire.*

EPIGRAMMA VIII, 74

*Oplomachus nunc es, fueras ophthalmicus ante.
Fecisti medicus quod facis oplomachus.*

EPIGRAMMA X, 47

*Vitam quae faciant beatiorem,
Iucundissime Martialis, haec sunt:
Res non parva labore, sed relictas;
Non ingratus ager, focus perennis;
Lis numquam, toga rara, mens quieta;
Vires ingenuae, salubre corpus;
Prudens simplicitas, pares amici;
Convictus facilis, sine arte mensa;
Nox non ebria, sed soluta curis;
Non tristis torus, et tamen pudicus;
Somnus, qui faciat breves tenebras:
Quod sis, esse velis nihilque malis;
Summum nec metuas diem nec optes.*

EPIGRAMMA VI, 54

Aulo, vir ca si nun faj rice a Sestiliano «tuost» e «ross»
chill purell nun t potrà rice manc tre parole appriess.
«Ma allò chist che vò?» m' staj a chiere.
Ti dirò chell c'a me m' pare:
tuosti e pure rosse c' piaccion a Sestalian!

EPIGRAMMA VI, 60

A chella Roma mia bella c' piaccion, s' addecrea e sta nca-
[pat cu ri libbri miei,
stann rent a tutt 'e sacche, e rent 'e mman 'e tutt' quant.
Ma vir 'lloc! Caccherun s' fa russ, bianc, m' schif, sbadij
[e s'ancant.
Assafà: mo piac'n pur a me ste ppoesie mie ccà!

EPIGRAMMA VIII, 69

Sùl de ri poeti 'e na vota te ne fott, Vacerra,
e venchj 'e compliment sul chill sutt a terra.
Oì Vacè, scusaci tant eh: re murì proprij nun ce ne tè,
sul pè fa cuntient a te!

EPIGRAMMA VIII, 74

Primm faciv ru mierico r'a vista,
mo faj 'o ggladiatore.
Struccav ll'uocchj primm,
e mo ru faj ancor.

EPIGRAMMA X, 47

Marziale mij bell,
chest ra vit so i cos bell!
Nu patrimonio ca t'hanno lassat,
e ca nun te si surat;
nu camp semp coltivat
e nu fuoc semp appicciato;
maj na sfaccimma e causa,
maj na toga ndussata
e 'a cerviell semp arripusat;
nu cumpurtament a comm te vene,
nu fisic ca 'e salut schiatt,
esse sincero quann t' cunvien,
e poc cumpagn stritt;
ospiti 'e forchetta bona
e na cen nu poc cafona
'e nuttat senz e te 'mbriacà,
e senz nient ca te fa 'ngrippà!
Nu liett né tropp muscio,
nè tropp scetat.
Nu suonni ca accorcias 'a nuttat
esse chell ca sì, e nun vulè nient'at;
paur ra mort nun tenè,
e nun sperà ca subit vè!

Dal latino al dialetto

Le poème et l'appel à la promesse La poesia e l'appello alla promessa

di Mohammed Bennis

Il grande poeta marocchino Mohammed Bennis, noto al pubblico italiano per *Il dono del vuoto* (San Marco dei Giustiniani, 2001) e il più recente *Il Mediterraneo e la parola* (Donzelli, 2009), ha ricevuto il Premio Ceppo Internazionale «Piero Bigongiari» 2011 perché, si legge nella motivazione, «esprime, nella sua opera in versi e in prosa, l'istanza profonda del dialogo fra l'io e l'altro e l'appello ineludibile ad ospitare l'Altro nella definizione dell'identità, molteplice e corale, di un nuovo uomo contemporaneo, euro-mediterraneo, di contro a ogni falso umanesimo globale». Nel corso delle tre giornate fitte di incontri tra Pistoia e Firenze (24-26 marzo), in luoghi eterogenei e a contatto con un pubblico di volta in volta diverso per età, interessi e competenze, Bennis ha incantato tutti con la forza della sua parola poetica e la lucidità del suo pensiero, donandoci generosamente dalla riva sud del Mediterraneo la densa e appassionata *lectio magistralis*, e la bellissima poesia inedita, che presentiamo qui in versione originale e in traduzione.

(Marianna Salvio)

Inediti arabi

Mais c'est pourquoi je confesse
Comme si je ne dirais à personne

Piero Bigongiari

Je suis, aujourd'hui, ravi d'être ici présent à Florence, centre prestigieux d'une culture méditerranéenne en mouvement. Il s'agit de donner à ce moment le signe de dialogue, qui détermine la parole poétique. C'est un dialogue qui part des interrogations que pose le sens de la poésie dans notre temps. À travers ces interrogations nous nous retrouvons, en tant que poètes méditerranéens, si proches les uns des autres, comme de nos amis poètes dans un monde en pleine mutation.

1.

Le poète méditerranéen vit, aujourd'hui, à l'instar des autres poètes du monde, un temps qui est celui de la mondialisation. Il est en rapport, jours et nuits, avec le temps d'une mondialisation de l'argent, de l'industrie, du commerce, des médias et de la culture. Point de souffles. Et l'œil perd ce qu'il voit.

Ce temps est celui de l'écho majeur du XIX^e siècle. Avec prudence j'écoute, à nouveau, cet écho. Grandissant. Et changeant, en même temps, le lieu d'une connaissance du temps. La prudence veut dire la difficulté de distinguer la différence entre ce temps, le temps de la mondialisation, et la poésie d'une part, et l'impossibilité de continuer à résider sur la terre, sans distinguer la différence entre ce temps et la poésie, d'autre part.

Comment distinguer la mondialisation de la poésie? Et

Ma è perciò che quello che io confesso
è come non fosse detto a nessuno

Piero Bigongiari

Sono, oggi, felicissimo di essere qui presente a Firenze, centro prestigioso di una cultura mediterranea in movimento. Si tratta di dare a questo momento il segno del dialogo, che determina la parola poetica. È un dialogo che parte dalle domande che il senso della poesia pone nel nostro tempo. Attraverso queste domande ci ritroviamo, come poeti mediterranei, così vicini gli uni agli altri, quanto ai nostri amici poeti in un mondo in pieno mutamento.

1.

Il poeta mediterraneo vive, oggi, come tutti gli altri poeti del mondo, un tempo che è quello della globalizzazione. È in rapporto, giorno e notte, con il tempo di una globalizzazione del denaro, dell'industria, del commercio, dei media e della cultura. Senza respiro. E l'occhio perde ciò che vede.

Questo tempo è quello dell'eco maggiore del XIX secolo. Con prudenza ascolto, di nuovo, questa eco. Che cresce. E che cambia, allo stesso tempo, il luogo di una conoscenza del tempo. La prudenza vuole significare la difficoltà di distinguere la differenza fra questo tempo, il tempo della globalizzazione, e la poesia da un lato, e l'impossibilità di continuare a risiedere sulla terra, senza distinguere la differenza fra questo tempo e la poesia, dall'altro.

Come distinguere la globalizzazione dalla poesia? E come

comment lire la multiplicité des rencontres internationales (et régionales) sur la mondialisation et la poésie (ou la culture)? Ces deux questions sont indivisibles.

2.

Un miroitement, me bouscule. Il y a ce qui motive, intériorité, des questions multiples dans le silence. Je n'ai que la prudence dans l'écoute des discours et des lieux où ces discours se produisent. J'entends, par là, les discours qui circulent, avec vitesse, dans des rencontres internationales (et régionales), pour imposer des réponses incompatibles avec la poésie à une question qui se répète: « Que peut la poésie dans le temps de la mondialisation? » Cette question est elle-même un écho majeur de la question de Hölderlin: « ...et pourquoi des poètes en temps de détresse? »

Distinction, non-distinction. La tâche est difficile. La prudence, dans l'écoute des discours, indique que celui qui se charge aujourd'hui de poser la question, ou au moins de lui apporter une réponse, n'est pas le poète seul et non plus le poème seul, comme il l'a été au XIX^{ème} siècle, ni même la réponse des poètes du XX^{ème} siècle, dans un temps qui est dissemblable à notre temps.

3.

Dans l'écoute, dans la prudence des réponses faciles, je découpe pour moi-même une part d'un chemin dans le poème. Depuis le XIX^{ème} siècle, le poète européen avait heurté ces « villes énormes » selon l'expression de Baudelaire, sur lesquelles les poètes arabes n'en savaient rien. Les poètes arabes, arrivants, rares, à cette époque, en Europe, étaient enchantés de voir (et de célébrer) la Lumière dans la ville européenne. Paris. Précisément. Et puis Londres, cette ville là, où le poète européen moderne avait vécu l'aliénation et la soustraction de la vie et de la connaissance au connu. Nous devons méditer sur l'action de ce poète, portant la langue poétique de l'espace du connu à l'espace de l'ambition métaphysique, c'est-à-dire l'espace d'une langue par laquelle le poète défendait une pensée de l'existence. Cela n'était pas clair, en ce moment là, pour le poète arabe.

Et le temps de la mondialisation accentue, aujourd'hui, les réponses faciles qui rendent indéchiffrable le pouvoir du connu. Le connu se déferle. Un torrent de bibliothèques, de marchés, d'activités, de produits. Ils te coupent le souffle. Point de souffles. Et toi, tu es pris par le monde. Connu. Plus puissant. Et soumis, tu te livres à la consommation. Dévoué, tu t'intègres dans le connu, qui n'a pas de limite. Ton univers est connu, en un clin d'œil. Enfermé dans une boîte. Les extrêmes de l'Orient se fondent dans les extrêmes de l'Occident. Rien que l'Occident. Et toi, tu n'arrives plus à distinguer l'information du savoir, la mondialisation de la poésie.

4.

Deux orientations nouvelles gouvernent les politiques in-

leggere la pluralità degli incontri internazionali (e regionali) sulla globalizzazione e la poesia (o la cultura)? Queste due domande sono inscindibili.

2.

Un'illuminazione, mi sollecita. C'è qualcosa che fa sorgere, interiormente, delle domande che si moltiplicano nel silenzio. Ho solo la prudenza nell'ascoltare i discorsi e i luoghi dove questi discorsi si producono. Intendo, con ciò, i discorsi che circolano, in velocità, negli incontri internazionali (e regionali), per imporre risposte incompatibili con la poesia a una domanda ricorrente: « Che cosa può la poesia nel tempo della globalizzazione? ». Questa domanda reca in se stessa l'eco maggiore della domanda di Hölderlin: « ...e perché i poeti nel tempo della povertà? ».

Distinguere, non distinguere. Il compito è difficile. La prudenza, nell'ascoltare i discorsi, indica che chi s'incarica oggi di porre la domanda, o almeno di fornire una risposta, non è il singolo poeta e nemmeno la singola poesia, come è accaduto nel XIX secolo, e non è neppure la risposta dei poeti del XX secolo, in un tempo che è dissimile dal nostro tempo.

3.

Nell'ascolto, nella prudenza a dare risposte facili, mi ritaglio una parte del cammino nella poesia. A partire dal XIX secolo, il poeta europeo si era scontrato con quelle « città enormi », secondo l'espressione di Baudelaire, delle quali i poeti arabi non sapevano niente. I poeti arabi, arrivando, rari, a quell'epoca, in Europa, erano entusiasti di vedere (e di celebrare) il Lume nella città europea. Parigi. Appunto. E poi Londra, proprio la città in cui il poeta europeo moderno aveva vissuto l'alienazione e la sottrazione della vita e della conoscenza al noto. Dobbiamo meditare sull'azione di questo poeta, che portava la lingua poetica dallo spazio del noto allo spazio dell'aspirazione metafisica, ossia lo spazio di una lingua con la quale il poeta difendeva un pensiero dell'esistenza. Ciò non era chiaro, in quel momento, al poeta arabo.

E il tempo della globalizzazione accentua, oggi, le risposte facili che rendono insuperabile il potere del noto. Il noto dilaga. Una marea di biblioteche, mercati, attività, prodotti. Ti tolgono il respiro. Senza respiro. E tu, sei preso dal mondo. Noto. Più potente. E sottomesso, ti abbandoni al consumismo. Devoto, ti integri nel noto, che non ha limiti. Il tuo universo è conosciuto, in un batter d'occhio. Chiuso in una scatola. Gli estremi dell'Oriente si fondono con gli estremi dell'Occidente. Nient'altro che l'Occidente. E tu, non riesci più a distinguere l'informazione dal sapere, la globalizzazione dalla poesia.

4.

Due nuovi orientamenti governano le politiche internazio-

ternationales et régionales, dont le profit rapide est leur logique. Logique qui pousse à priver l'être humain de l'essentiel, à savoir la langue.

Cette constatation ne nous permet plus de confronter le problème de la distinction entre le temps de la ville planétaire, de la mondialisation, et la poésie, sans confronter, tout d'abord, l'abandon de la langue. La mondialisation accélère l'abandon de la langue, sans laquelle il serait impossible à l'être humain de rester présent et actif dans la désignation de la subjectivité et du destin, inséparables dans la langue, la vie et la poésie.

Chaque poète moderne, dans notre monde méditerranéen, concerné par le problème de la distinction que traduit la prise en considération de la subjectivité et du destin, se trouve confronté à l'abandon de la langue. Le poète arabe ne diffère pas, en cette confrontation, des autres. La mondialisation, à laquelle le monde arabe s'intègre, d'un jour à l'autre, se reflète sur lui. Elle se présente dans sa vie quotidienne comme dans sa vie culturelle. Abandon dévastateur, qui ne se prête qu'au regard inflexible, habité par le sens du deuil.

5.

« *Qui donc, si je criais, parmi tes cohortes des anges, m'entendrait?* ». C'est la perplexité de Rilke, au début des *Élégies de Duino*. Une voix verticale. Elle monte du poète à lui-même. Dans le silence qu'on ne repousse pas. Un cri qui est la violence de voir l'abandon de la langue. Ainsi, je peux, aujourd'hui, interpréter le cri de Rilke.

Le mouvement moderniste de la poésie arabe a son propre cri. C'est le signe de la résistance, incarnée dans les valeurs de la critique et de la découverte. Par ces deux valeurs le poème est devenu étranger. Résidant à l'extrême, extrême du dire. Cet itinéraire enflammé a fait venir la promesse et lui a dit : habite ma langue, l'arabe. A son tour, la pensée moderne du poème, dans la promesse s'est constituée, alors que le poème donnait l'hospitalité à l'autre, poèmes et langues qui appartiennent à des temps et des civilisations.

La liberté du poème arabe était le chemin que le poème avait découvert dans son chemin vers la promesse de la langue, en tant qu'héritage et hospitalité. C'est le chemin que le poète arabe moderne avait choisi en prenant partie pour un temps poétique différent. La face lumineuse de la culture arabe ancienne, riche de son divan, de son écriture, de sa pensée, de sa mystique et de son art, a permis au poète arabe moderne d'entrer en dialogue avec la langue de la vie quotidienne et avec la littérature internationale, et lui a appris la liberté de la critique et de la découverte. C'est le même chemin suivi par les poètes italiens modernes, qui savent mieux que d'autres ces fameux vers de Dante : « ainsi du bois brisé sortaient à la fois/des mots et du sang ; moi je laissais la branche/ tomber... » (L'Enfer, XIII, vv 43-45). Tradition bien conservée à travers l'histoire italienne, depuis le Moyen Âge. Dante avait comme maître Virgil, Pétrarque les anciens grecs et latins. Le temps

nali e regionali, di cui il profitto rapido ne è la logica. Logica che spinge a privare l'essere umano dell'essenziale, vale a dire della lingua.

Tale constatazione non ci permette più di affrontare il problema della distinzione fra il tempo della città planetaria, della globalizzazione, e la poesia, senza affrontare, prima di tutto, l'abbandono della lingua. La globalizzazione accelera l'abbandono della lingua, senza la quale sarebbe impossibile all'essere umano restare presente e attivo nel designare la soggettività e il destino, inseparabili nella lingua, nella vita e nella poesia.

Ogni poeta moderno, nel nostro mondo mediterraneo, interessato dal problema della distinzione che l'attenzione alla soggettività e al destino traduce, si trova a confrontarsi con l'abbandono della lingua. Il poeta arabo non differisce, in questo confronto, dagli altri. La globalizzazione, nella quale il mondo arabo si integra, da un giorno all'altro, si riflette su di lui. Si presenta sia nella vita quotidiana che in quella culturale. Abbandono devastante, che si presta solo ad uno sguardo inflessibile, abitato dal senso del lutto.

5.

« *Chi, se io gridassi, mi udirebbe mai dalle schiere degli angeli?* ». È la perplessità di Rilke, all'inizio delle *Elegie duinesi*. Una voce verticale. Sale dal poeta a se stesso. Nel silenzio che non viene più respinto. Un grido che è la violenza di vedere l'abbandono della lingua. Così, posso, oggi, interpretare il grido di Rilke.

Il movimento modernista della poesia araba ha il suo proprio grido. È il segno della resistenza, incarnato nei valori della critica e della scoperta. Attraverso questi due valori la poesia è diventata straniera. Risiedente all'estremo, estremo del dire. Questo itinerario in fiamme ha fatto venire la promessa e le ha detto: abita la mia lingua, l'arabo. A sua volta, il pensiero moderno della poesia nella promessa si è costituito, mentre la poesia dava ospitalità all'altro, a poesie e lingue che appartengono a dei tempi e a delle civiltà.

La libertà della poesia araba era il cammino che la poesia aveva scoperto nel suo cammino verso la promessa della lingua, come eredità e ospitalità. È il cammino che il poeta arabo moderno aveva scelto schierandosi a favore di un tempo poetico differente. Il volto luminoso della cultura araba antica, ricca del suo *diwan*, della sua scrittura, del suo pensiero, della sua mistica e della sua arte, ha permesso al poeta arabo moderno di entrare in dialogo con la lingua della vita quotidiana e con la letteratura internazionale, e gli ha insegnato la libertà della critica e della scoperta. È lo stesso cammino seguito dai poeti italiani moderni, che conoscono meglio di altri questi famosi versi di Dante: « *si de la scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue; ond'io lasciai la cima / cadere...* » (Inferno, XIII, vv. 43-45). Una tradizione ben conservata attraverso la storia italiana, a partire dal Medioevo. Dante aveva come maestro Virgilio, Petrarca gli antichi greci e latini. Il tempo moderno ita-

moderne italien nous le dit sans déstabiliser la tradition : Montale ou Zanzotto, l'un et l'autre est fixé sur la face lumineuse d'une poésie italienne, d'une culture européenne et internationale, pour atteindre le nouveau et le moderne. Cette expérience si riche du dialogue est, aujourd'hui, menacée, sous prétexte de céder au monde de l'utilité, que la mondialisation glorifie sans remords, à l'encontre de l'option du chemin de la subjectivité et de l'ouverture de la modernité sur l'hospitalité des langues et des cultures. Les conséquences immédiates dans le bassin méditerranéen ne sont pas identiques. La langue arabe moderne, par exemple, est, aujourd'hui, au vu d'un cri qui se déclenche dans la nudité du cri d'Al-Mutanabbi (poète du X^{ème} siècle) « *étranger de visage, de main et de langue* », traversant à l'extrême, unifié à une vision par quoi il lit un temps.

6.

Le poète européen du XIX^{ème} siècle fut le prophète de la langue. Constructeur d'une poétique de la vision. Ce qui a rendu au poète la qualité de prophète, et à la poésie le statut de la vérité.

Lorsque la langue du connu devint étroite sur une pensée poétique, le poète du XIX^{ème} siècle ouvrit les portes de sa demeure (poétique) pour donner l'hospitalité à d'autres langues et cultures, de l'extrême, de l'Orient, de l'étranger, au moment où il descendait dans son intériorité pour faire parler l'inconnu de la langue. Confronté à la langue, séduisant ses secrets, ensorcelant ses spectres. Le poète apercevait que la langue, en tant qu'héritage et hospitalité, est ce qu'il possède et ce qui l'interroge sur ce qu'il fait d'elle dans le poème.

7.

Mais l'apologie du profit, que la mondialisation généralise, n'abandonne pas seulement la poésie, elle procède également à l'abandon de la langue. Positions qui, vigoureusement, se complètent. Il ne faut pas s'étonner. Celui qui abandonne la poésie est conduit à renoncer à la langue. L'abandon de la poésie est à la fois l'abandon de la langue et de sa promesse. Dans l'échange quotidien entre informatisation, médiatisation et consommation, la mondialisation se désengage vis-à-vis de la langue. N'importe laquelle. L'abandon de la langue est une contagion qui touche plusieurs langues. Nous assistons à cet abandon de la langue-des langues qui reste, malgré tout, caché derrière des idéologies protagonistes. On ne considère pas cet abandon de la même manière que celui de l'idée de la poésie, qui est suffisamment répandue. C'est le côté clair du discours de la mondialisation. Il tranche. La poésie n'a plus de promesse. Elle est l'inutile. Heureusement que nous sommes bien préparés à ne pas croire à un jugement de valeur pareil. Le discours sur l'abandon de la poésie a déjà une histoire. Par ailleurs, la mondialisation a, pour sa part, confirmé cet abandon, en privilégiant la langue de l'utile, pour mieux faciliter l'abandon de la langue et sa promesse.

liano ce lo dice senza destabilizzare la tradizione: Montale o Zanzotto, entrambi sono ben saldi sul volto luminoso di una poesia italiana, di una cultura europea e internazionale, per raggiungere il nuovo e il moderno.

Questa esperienza così ricca di dialogo è, oggi, minacciata, con il pretesto di cedere al mondo dell'utile, che la globalizzazione glorifica senza rimorso, contro la scelta del cammino della soggettività e dell'apertura della modernità all'ospitalità delle lingue e delle culture. Le conseguenze immediate nel bacino mediterraneo non sono identiche. La lingua araba moderna, per esempio, è, oggi, sotto gli occhi di un grido che esplode nella nudità del grido di Al-Mutanabbi (poeta del X secolo) « *straniero nel volto, nella mano e nella lingua* », che attraversa l'estremo, unito a una visione con la quale legge un tempo.

6.

Il poeta europeo del XIX secolo fu il profeta della lingua. Il costruttore di una poetica della visione. Ciò che ha reso al poeta la qualità di profeta, e alla poesia lo statuto della verità.

Quando la lingua del noto divenne troppo angusta per contenere il pensiero poetico, il poeta del XIX secolo aprì le porte della sua dimora (poetica) per dare ospitalità ad altre lingue e culture, dell'estremo, dell'Orient, dell'estero, nel momento in cui si calava all'interno della propria interiorità per far parlare l'ignoto della lingua. Confrontandosi con la lingua, seducendo i suoi segreti, ammalando i suoi spettri. Il poeta percepiva che la lingua, come eredità e ospitalità, è ciò che lui possiede e che lo interroga su cosa fa di lei nella poesia.

7.

Ma l'apologia del profitto, che la globalizzazione generalizza, non abbandona solamente la poesia, procede ugualmente all'abbandono della lingua. Posizioni che, vigorosamente, si completano. Non c'è da meravigliarsi. Chi abbandona la poesia è condotto a rinunciare alla lingua. L'abbandono della poesia è insieme abbandono della lingua e della sua promessa. Nello scambio quotidiano tra informatizzazione, mediatizzazione e consumo, la globalizzazione si disimpegna di fronte alla lingua. Di qualsiasi lingua. L'abbandono della lingua è un contagio che colpisce più lingue. Assistiamo a questo abbandono della lingua/delle lingue che resta, malgrado tutto, nascosto dietro il protagonismo delle ideologie. Non si considera tale abbandono nello stesso modo di quello dell'idea di poesia, che è sufficientemente diffusa. È l'aspetto chiaro del discorso della globalizzazione. Taglia corto. La poesia non ha più promesse. È l'inutile. Fortunatamente siamo ben preparati a non credere ad un simile giudizio di valore. Il discorso sull'abbandono della poesia ha già una sua storia. Peraltro, la globalizzazione ha, da parte sua, confermato questo abbandono, privilegiando la lingua dell'utile, per meglio agevolare l'abbandono della lingua e della sua promessa.

La langue de l'utile, qui se multiplie dans les discours de la consommation et de l'information, donne pouvoir au clos, dont le nom recouvre les fanatismes de l'identité et de la croyance qui ont causé des ravages dans plusieurs coins du monde.

L'utile et le clos exilent la poésie et la privent de la promesse dans la ville planétaire. Lorsqu'on fait l'éloge de la langue de l'utile on prêche l'abandon de la poésie, nous nous désintéressons, tout simplement, de l'abandon de la langue-des langues. L'abandon d'une promesse de l'héritage et de l'hospitalité. Un monde où règne la langue de l'utilité et du profit, où la poésie est chassée de la ville planétaire, est un monde où l'humain et l'essentiel sont menacés de ne plus survivre. Dans la conception, radicalement moderne de Humboldt : « *la langue est une brèche par où s'engouffre et où demeure sans cesse en alerte le dynamisme spirituel de l'humanité.* » Ce dynamisme spirituel est la promesse de la langue qui est, toujours d'après Humboldt « *une vision du monde* » et « *une suite ordonnée de pensée* ». L'existence de la langue est reliée à ce dynamisme que traduisent l'inconnu et l'infini qui trouvent leurs sens forts dans la poésie. La poésie est la source de la langue, sa matrice, son eau, et sa lumière. Elle est le travail d'une subjectivité, qui traverse la langue, par laquelle l'homme « *donne forme en même temps à lui-même; et au monde* », selon Humboldt.

Dans la langue, le poème découvre l'extrême, lieu où la langue retrouve le souffle, où le poème est lui-même et ne l'est pas. Il fait voir, dans un clin d'œil, à ceux qui l'affrontent, son extrême pour se dérober. L'exil de la poésie de la ville planétaire est une annonce, avant tout, d'une aphasie qui mettra l'humain hors de l'humain. L'abandon de la langue de l'inconnu et de l'infini, la langue que seule la poésie invente, se présente désormais comme la pâleur qui touchera le monde. L'aphasie est une détention du monde, de l'humain et de l'essentiel, dans un lieu hors du monde. L'abandon de la poésie est l'abandon d'une pensée, inconnue et infinie. Aphasie à ceux qui vont venir, ceux qui ne donneront, plus, ni une vision inconnue, ni une forme infinie à eux même ou à leur monde.

8.

Devant une mondialisation qui se précipite, nous avons à poser la question : « Que peut le monde pour sauver la poésie afin de sauver la langue? » La question apparaît prioritaire, et elle est adressée aux institutions, qui décident de l'avenir des sociétés humaines et de leurs civilisations. C'est la question, qui porte la poussière noire de la poésie au monde, par le renversement de la question. Nous apprenons que le point de vue de notre monde sur la poésie, en étant le contraire de l'utile et du profitable, est obligé de douter de son postulat qu'il soutient pour exclure la poésie de la ville planétaire, exil et exclusion.

Le monde n'écouterà pas une telle question, parce qu'elle vient de l'extérieur de la logique du profit. Dans la non-écoute, le regard du poète s'oriente vers un ailleurs. Le

La lingua dell'utile, che si moltiplica nei discorsi del consumismo e dell'informazione, dà potere alla chiusura, il cui nome nasconde i fanatismi dell'identità e della fede che hanno causato devastazioni in molti angoli del mondo. L'utile e la chiusura esiliano la poesia e la privano della promessa nella città planetaria. Nel momento in cui si fa l'elogio della lingua dell'utile si predica l'abbandono della poesia, noi ci disinteressiamo, molto semplicemente, dell'abbandono della lingua/delle lingue. L'abbandono di una promessa di eredità e di ospitalità. Un mondo in cui regna la lingua dell'utile e del profitto, in cui la poesia è cacciata dalla città planetaria, è un mondo dove è minacciata la sopravvivenza stessa dell'umano e dell'essenziale. Nella concezione, radicalmente moderna di Humboldt: « *la lingua è una breccia in cui si riversa e in cui dimora continuamente all'erta il dinamismo spirituale dell'umanità.* ». Questo dinamismo spirituale è la promessa della lingua che è, sempre secondo Humboldt, « *una visione del mondo* » e « *una sequenza ordinata di pensiero* ». L'esistenza della lingua è legata a questo dinamismo che l'ignoto e l'infinito, che trovano i loro significati forti nella poesia, traducono. La poesia è la fonte della lingua, la sua matrice, la sua acqua, e la sua luce. È il lavoro di una soggettività, che attraversa la lingua, con la quale l'uomo « *dà forma nello stesso tempo a se stesso; e al mondo* », secondo Humboldt.

Nella lingua, la poesia scopre l'estremo, luogo dove la lingua ritrova il soffio, dove la poesia è se stessa e non lo è. Fa vedere, in un batter d'occhio, a coloro che l'affrontano, il suo estremo per sfuggire. L'esilio della poesia dalla città planetaria è un annuncio, prima di tutto, di un'afasia che porrà l'umano al di fuori dall'umano. L'abbandono della lingua dell'ignoto e dell'infinito, la lingua che solo la poesia inventa, si presenta ormai come il pallore che toccherà il mondo. L'afasia è una prigionia del mondo, dell'umano e dell'essenziale, in un luogo fuori dal mondo. L'abbandono della poesia è l'abbandono di un pensiero, ignoto e infinito. Afasia per quelli che verranno, quelli che non daranno, più, né una visione ignota, né una forma infinita a loro stessi o al loro mondo.

8.

Davanti ad una globalizzazione che precipita, noi dobbiamo porre la domanda: « Che cosa può fare il mondo per salvare la poesia al fine di salvare la lingua? ». La domanda appare prioritaria, ed è rivolta alle istituzioni, che decidono dell'avvenire delle società umane e delle loro civiltà. È la domanda, che porta la polvere nera della poesia al mondo, con il rovesciamento della domanda. Apprendiamo che il punto di vista del nostro mondo sulla poesia, essendo il contrario dell'utile e del proficuo, è obbligato a dubitare del postulado che sostiene per escludere la poesia dalla città planetaria, esilio ed esclusione.

Il mondo non ascolterà una tale domanda, perché sorge al di fuori della logica del profitto. Nel non-ascolto, lo sguardo del poeta si orienta verso un altrove. Il poeta che

poète veillant sur la langue dans l'extrême. La promesse. Poser la question, en tant que telle, est une étape sur le chemin de la distinction entre le temps de la mondialisation et la poésie. Cela veut dire que le poète doit chercher un autre chemin, et c'est à lui que revient de trouver une réponse, juste, à la question du comment sauver la poésie afin de sauver la langue.

9.

Les poètes critiques, de part le monde, sont intégrés dans la recherche d'un autre chemin, qui évite le remords sur le choix de la solitude et les lois de l'hospitalité dans la solitude. Le projet de toute institution non libre se confirme, exactement, dans le rejet de l'efficacité de la recherche d'un autre chemin du poème vers l'appel à la promesse. Ainsi la distinction entre le temps de la mondialisation et la poésie se précise. Si le temps de la mondialisation est le temps de la négation de la poésie et de l'abandon de la langue-des langues, en tant que promesse, l'idée poétique sur notre temps mène à une critique de l'idée de l'abandon de la langue. Autant l'idée de la poésie se base sur la conception de la poésie comme source de la langue, autant la critique du temps de la mondialisation démontre qu'il est, au titre de la résistance, le temps de la poésie. Chemin autre. Déviation. Marge sur l'autoroute du temps de la mondialisation. C'est la sagesse d'un poème qui s'obstine à donner à la langue un lieu extrême, qui se prolonge dans la terre nue, dans la solitude. Un poème qui est l'écriture, le souffle qui s'enracine dans l'essentiel. Départ dans les distances les plus appauvries. Il part vers les sources d'une connaissance inconnue. Ni plus élevée que d'autres connaissances ni moins. Elle est une connaissance différente, celle des secrets de l'inconnu et de l'infini. Vers elle nous nous orientons, partant dans le froid et la chaleur, pour être tout près du poème. Le poème fait appel à la promesse, chaque fois le poème se trouve abandonné par les laboratoires de l'information et de la consommation, ou par les prisons des fanatismes, qui interdisent, tour à tour, la langue de l'inconnu et le mot de la suggestion.

10.

Le poète européen du XIX^{ème} siècle, constructeur de la poétique de la vision, ou le poète du XX^{ème} siècle, engagé dans un conflit avec la langue, sur la propriété de la langue, sont deux poètes qui appartenaient, déjà, à un temps où la langue représentait l'Histoire, l'Universalité et l'Absolu. Valeurs suprêmes des systèmes de pensées qui se réjouissaient de voir l'Histoire marcher en Avant, vers le Progrès. Mais le poète d'aujourd'hui vit dans le temps d'une mondialisation qui abandonne entièrement la langue, déclarant l'inutilité de la langue-des langues, la fin de la promesse de la langue et de la poésie. Quoi qu'il en soit, la déclaration de l'inutilité de la langue ou de la fin de la promesse n'est que la fin d'une interprétation de l'utilité et de la promesse. Le malheur ne nous attrapera pas en nous renvoyant à la fin d'une interprétation, qui ne

veglia sulla lingua nell'estremo. La promessa. Porre la domanda, in quanto tale, è una tappa sul cammino della distinzione tra il tempo della globalizzazione e la poesia. Ciò vuol dire che il poeta deve cercare un altro cammino, ed è a lui che spetta trovare una risposta, giusta, alla domanda di come salvare la poesia al fine di salvare la lingua.

9.

I poeti critici, in tutto il mondo, sono uniti nella ricerca di un altro cammino, che evita i rimorsi di scegliere la solitudine e le leggi dell'ospitalità nella solitudine. Il progetto di ogni istituzione non libera si conferma, esattamente, nel rigettare l'efficacia della ricerca di un altro cammino della poesia verso l'appello alla promessa. Così la distinzione fra il tempo della globalizzazione e la poesia si precisa. Se il tempo della globalizzazione è il tempo della negazione della poesia e dell'abbandono della lingua/delle lingue, in quanto promessa, l'idea poetica sul nostro tempo porta a una critica dell'idea di abbandono della lingua. Tanto l'idea della poesia si basa sulla concezione della poesia come fonte della lingua, quanto la critica del tempo della globalizzazione dimostra che esso è, a titolo della resistenza, il tempo della poesia.

Cammino altro. Deviazione. Margine sull'autostrada del tempo della globalizzazione. È la saggezza di una poesia che si ostina a dare alla lingua un luogo estremo, che si prolunga nella nuda terra, nella solitudine. Una poesia che è la scrittura, il soffio che si radica nell'essenziale. Partenza nelle distanze più impoverite. Parte verso le fonti di una conoscenza ignota. Né più né meno elevata di altre conoscenze. È una conoscenza differente, quella dei segreti dell'ignoto e dell'infinito. Verso di lei ci orientiamo, partendo nel gelo e nella calura, per essere vicini alla poesia. La poesia fa appello alla promessa, ogni volta la poesia si trova abbandonata dai laboratori dell'informazione e del consumo, o dalle prigioni dei fanatismi, che vietano, di volta in volta, la lingua dell'ignoto e la parola della suggestione.

10.

Il poeta europeo del XIX secolo, costruttore della poetica della visione, o il poeta del XX secolo, impegnato in un conflitto con la lingua, sulla proprietà della lingua, sono due poeti che appartenevano, già, a un tempo in cui la lingua rappresentava la Storia, l'Universalità e l'Assoluto. Valori supremi dei sistemi di pensiero che si rallegravano di vedere la Storia camminare in Avanti, verso il Progresso. Ma il poeta di oggi vive nel tempo di una globalizzazione che abbandona completamente la lingua, dichiarando l'inutilità della lingua/delle lingue, la fine della promessa della lingua e della poesia. Comunque sia, la dichiarazione dell'inutilità della lingua o della fine della promessa non è che la fine di un'interpretazione dell'utilità e della promessa. L'infelicità non ci colpirà rinviandoci alla fine di un'interpretazione, che non significa mai

signifie jamais la fin de la langue ni de la poésie ou de la promesse.

Et de près, nous observons ce qui a changé, maintenant, dans l'idée qu'avait la poésie au XIX^{ème} siècle. Le poète se retrouve, aujourd'hui, retiré du territoire de la langue, interdit d'une intériorité, d'une subjectivité et d'un destin. Les promesses des Lumières ne sont pas les seules abolies, après deux guerres mondiales et les guerres de colonisation, mais la promesse de la prophétie, elle-même, est abolie. La chute du mur de Berlin a entraîné, de sa part, une crise des valeurs politiques et morales dans un monde de mutations technologiques sans précédent. Par là, le devoir du poète n'est plus de s'installer dans la promesse d'une nouvelle prophétie, ou de continuer à croire dans l'idée de la vision prophétique du poète du XIX^{ème} siècle sur la poésie. Son attachement à la promesse a changé de lieu une fois le lieu lui-même de la langue a changé.

Dans le menacé, demeure le poète, aujourd'hui, en observant ce que fait la mondialisation de l'abandon de la langue. Par la demeure dans la langue et par son observation, l'action du poète consiste à accueillir le souffle extrême des mots dans le poème. Demeurer dans la langue est par quoi le poème rejoint l'appel à la promesse de la langue. Il suffit de suivre de près la vitesse des discours, d'observer au jour le jour le changement des positions, pour se rendre compte des dangers qui entourent l'existence de la langue. Une politique linguistique orchestrée se prolonge, sans merci, au delà de l'abandon, vers l'anéantissement de la pluralité et du dialogue des langues dans le monde. Mais, malheureusement, nous ne sentons pas cet anéantissement avec la rigueur qu'exige la responsabilité d'être avec et dans le monde. Les poètes eux-mêmes font rarement attention à cet anéantissement de la pluralité et du dialogue des langues dans le monde.

11.

L'abandon de la langue-des langues porte le devoir du poète au lieu de l'essentiel, qui est la demeure sur le territoire de la langue, défendant une pensée poétique autre, alors qu'il défend, par le souffle, la pureté des mots. La langue dans le froid de l'abandon. En marge des autoroutes. Elle est aujourd'hui, là-bas. Elle avoisine le léger, l'éparpillé, le murmurant, le dissimulé, l'oublié, le souffrant, l'informe. Voilà la demeure qui devient primordiale du poème. Elle est la langue, la langue du menacé dans notre vie et notre mort. Ce qui ne représente aucune valeur dans les bourses de l'utile. Revisité par le souffle poétique, d'une subjectivité qui ne se prête pas, l'inutile se protège de l'anonymat d'une vie et d'une mort, sur les boulevards du froid. Le poète fait, aujourd'hui, appel à la promesse parce qu'il est le veilleur sur l'inutile, la langue, la langue de l'inconnu, la poésie.

Dans le léger, l'éparpillé, le murmurant, le dissimulé, l'oublié, le souffrant, l'informe, le poème veille sur la langue, sur l'appel à la promesse de la langue, inconnue et infinie, afin qu'elle mérite l'héritage et l'hospitalité, secret difficile

la fine della lingua né della poesia o della promessa.

E da vicino, osserviamo ciò che è cambiato, adesso, nell'idea che la poesia aveva nel XIX secolo. Il poeta si ritrova, oggi, scacciato dal territorio della lingua, privato di un'interiorità, di una soggettività e di un destino. Le promesse dell'Illuminismo non sono le uniche ad essere abolite, dopo due guerre mondiali e le guerre di colonizzazione, ma la promessa della profezia stessa è abolita. La caduta del muro di Berlino ha determinato, da parte sua, una crisi dei valori politici e morali in un mondo di cambiamenti tecnologici senza precedenti. Di qui, il compito del poeta non è più quello di insediarsi nella promessa di una nuova profezia, o di continuare a credere nell'idea della visione profetica della poesia che era del poeta del XIX secolo. Il suo attaccamento alla promessa ha cambiato luogo, una volta che il luogo stesso della lingua è cambiato.

Nello spazio minacciato, abita il poeta, oggi, osservando ciò che la globalizzazione fa dell'abbandono della lingua. Abitando nella lingua e osservandola, l'azione del poeta consiste nell'accogliere il soffio estremo delle parole nella poesia. Abitare nella lingua è il modo in cui la poesia raggiunge l'appello alla promessa della lingua. È sufficiente seguire da vicino la velocità dei discorsi, osservare giorno per giorno il cambiamento delle posizioni, per rendersi conto dei pericoli che circondano l'esistenza della lingua. Una politica linguistica orchestrata si prolunga, senza pietà, al di là dell'abbandono, verso l'annientamento della pluralità e del dialogo delle lingue nel mondo. Ma, sfortunatamente, non sentiamo questo annientamento con il rigore che esige la responsabilità di essere con il mondo e nel mondo. I poeti stessi fanno raramente attenzione a questo annientamento della pluralità e del dialogo delle lingue nel mondo.

11.

L'abbandono della lingua/delle lingue conduce il compito del poeta nel luogo dell'essenziale, che è la dimora nel territorio della lingua, che difende un pensiero poetico altro, mentre difende, con il soffio, la purezza delle parole. La lingua nel gelo dell'abbandono. Ai margini delle autostrade. Lei è oggi, laggiù. Lambisce il lieve, il disperso, il mormorante, il dissimulato, il dimenticato, il sofferente, l'informe. Ecco la dimora che diventa primordiale per la poesia. E la lingua, la lingua del minacciato nella nostra vita e nella nostra morte. Ciò che non rappresenta alcun valore nelle borse dell'utile. Rivisitato dal soffio poetico, di una soggettività che non si piega, l'inutile si protegge dall'anonimato di una vita e di una morte, sui viali del gelo. Il poeta fa, oggi, appello alla promessa perché è la sentinella dell'inutile, la lingua, la lingua dell'ignoto, la poesia.

Nel lieve, disperso, mormorante, dissimulato, dimenticato, sofferente, informe, la poesia veglia sulla lingua, sull'appello alla promessa della lingua, ignota e infinita, affinché meriti l'eredità e l'ospitalità, segreto difficile da iscrivere

à inscrire dans une prophétie ou dans l'imitation d'une vérité extérieure au poème. La promesse de l'héritage et de l'hospitalité est une promesse d'une connaissance en processus, à jamais en processus. Par cet acte, le poème résiste à l'abandon de la langue, invente une pensée poétique d'une subjectivité à venir, dans l'avenir.

12.

L'abandon de la langue est pluriel. Il est l'abandon dans l'abandon. L'abandon de la langue dans la poésie et l'abandon d'une vision et d'une forme dans la poésie. Ce n'est pas sans raison que le doute nous atteigne lorsque nous remarquons le développement de l'aspect de performance, du spectacle, qui remplace les mots dans la poésie, par la musique, par la danse, comme si la langue était condamnée à devenir muette. Il y a des poètes qui deviennent les ennemis d'eux-mêmes, en devenant ennemis de la langue dans le poème.

Si « *le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue* » précision donnée par Mallarmé dans *Crise de vers*, la poésie était, toujours, créatrice du lointain, de l'extrême et du solitaire. C'est la poésie en elle-même, non comme elle est définie par Aristote à partir des seules espèces de l'art poétique grec, de sa finalité, et des règles de sa composition. La poésie en elle-même est le pluriel qui est unique dans le départ vers l'extrême, langue d'une connaissance que ne l'on n'arrive pas à toucher que par la transe. Sur le chemin du poème, vers le poème, par la demeure dans la langue et par l'hospitalité de la langue de l'autre, durant les moments d'une nuit qui ne se dévoile jamais, « *une nuit qui n'a pas de matin* » dans le dire d'Ibn Arabi. Là-bas, dans l'extrême de la langue, des poétiques se rencontrent et dialoguent par des espèces et des règles infinies.

La poésie, certes, est ouverte à tous ceux qui la désirent, sans aucune discrimination. Mais une fois qu'on établit l'abandon de la langue, dans le but de croiser le grand public, le contrat du profit s'impose. Le contrat dans la poésie est la résiliation du contrat, comme l'écrivait Jacques Derrida. La performance n'est qu'une invitation à l'abandon de la langue. Par contre, le poème doit douter d'une réponse qui l'exterminerait, dans la place de l'anéantissement. La défense de la langue, de la poésie, est la défense de l'essentiel dans l'interaction entre les hommes. Ce qui signifie l'interaction du souffle entre le poète et les autres dans et avec le monde. Accompagnement des étrangers d'un étranger qui donne à la langue le mérite de devenir un héritage.

13.

L'abandon dans l'abandon occupe les discours, qui fondent la civilisation du profil. Il y a ce qui accélère la vitesse de l'abandon des langues et de la poésie. La communication est une formule tempérée de l'abandon dans l'abandon. Lorsqu'on prononce à partir de ce postulat, qui réserve à la langue la fonction communicative, on accepte l'ambiguïté de substituer une langue à une autre. A cette

in una profezia o nell'imitazione di una verità esterna alla poesia. La promessa dell'eredità e dell'ospitalità è una promessa di una conoscenza *in fieri*, sempre *in fieri*. Con questo atto, la poesia resiste all'abbandono della lingua, inventa il pensiero poetico di una soggettività a venire, nell'avvenire.

12.

L'abbandono della lingua è plurale. È l'abbandono nell'abbandono. L'abbandono della lingua nella poesia e l'abbandono di una visione e di una forma nella poesia. Non è senza motivo che il dubbio ci assale quando notiamo lo sviluppo dell'aspetto performativo, dello spettacolo, che sostituisce le parole nella poesia, con la musica, la danza, come se la lingua fosse condannata a diventare muta. Ci sono poeti che diventano nemici di loro stessi, diventando nemici della lingua nella poesia.

Se « *il verso che dà molti vocaboli rifà una parola totale, nuova, straniera alla lingua* », come precisa Mallarmé in *Crise di verso*, la poesia era, sempre, creatrice del lontano, dell'estremo e del solitario. È la poesia in se stessa, non come è definita da Aristotele partendo dalle sole specie dell'arte poetica greca, dalla sua finalità, e dalle sue regole di composizione. La poesia in se stessa è il plurale che è unico nella partenza verso l'estremo, lingua di una conoscenza che si riesce a toccare solo con la transe. Nel cammino della poesia, verso la poesia, abitando nella lingua e ospitando la lingua dell'altro, nei momenti di una notte che mai si rivela, « *una notte che non ha mattino* » nelle parole di Ibn Arabi. Laggiù, nell'estremo della lingua, delle poetiche si incontrano e dialogano attraverso specie e regole infinite. La poesia, certamente, è aperta a tutti quelli che la desiderano, senza nessuna discriminazione. Ma una volta che si stabilisce l'abbandono della lingua, per incrociare il grande pubblico, il contratto del profitto s'impone. Il contratto nella poesia è la rescissione del contratto, come scriverebbe Jacques Derrida. La performance non è altro che un invito all'abbandono della lingua. Ma, la poesia deve dubitare di una risposta che la stermina, nella piazza dell'annientamento. La difesa della lingua, della poesia, è la difesa dell'essenziale nell'interazione fra gli uomini. Che significa interazione del soffio fra il poeta e gli altri nel mondo e con il mondo. Il gesto di accompagnare gli stranieri da parte di uno straniero che dà alla lingua il merito di diventare un'eredità.

13.

L'abbandono nell'abbandono occupa i discorsi, che fondano la civiltà del profitto. Vi è quanto accelera la velocità dell'abbandono delle lingue e della poesia. La comunicazione è una formula moderata dell'abbandono nell'abbandono. Se ci si pronuncia partendo da questo postulat, che riserva alla lingua la funzione comunicativa, si accetta l'ambiguità di sostituire una lingua all'altra. A questo

face dérobée de l'anéantissement de la langue, on ne prête pas suffisamment attention. Quand il s'agit de l'observation, il faut commencer par soi-même. L'abandon de la langue arabe est ce que nous vivons au Maroc, comme d'autres peuples vivent l'abandon de leurs langues. L'anglais, lui-même, ne se sauverait pas du risque de l'abandon. Du côté du devoir, la réflexion des poètes, sur les situations de la langue dans la ville planétaire, est urgente, dans tout appel à la promesse.

Par la notion de communication, des poètes aussi se déplacent, aujourd'hui, de leurs langues d'héritage culturel, pour opter pour la langue de l'autre. C'est la différence entre l'hospitalité de la langue de l'autre et l'abandon de la langue de l'héritage culturel, quand on se déplace vers d'autres langues. A chaque poète le droit de se déplacer de la langue de son héritage culturel pour écrire dans une autre langue. Mais ce droit réservé à chaque sujet, ne peut pas faire du poète un veilleur sur la langue, sur une vision et une forme de la langue de son héritage culturel sur le monde. Dès lors la prudence de l'ambiguïté doit se maintenir. Ce droit réservé à un sujet est inconcevable pour imposer un tel choix à une société ou de faire de lui une réalité linguistique (et culturelle) admise dans une société, dans un temps qui est le temps de l'abandon de la langue, la langue d'une culture, d'une société et d'une civilisation, c'est-à-dire la langue par laquelle des sociétés humaines donnent une vision et une forme à leurs vies et leurs morts.

14.

La critique des discours qui renient la poésie en elle-même, dans la réponse à ce que peut la poésie au temps de la mondialisation, n'aboutira pas à une cohérence si elle n'est pas pensée à partir de l'idée de la résistance, et de la résistance dans la résistance. Il est impératif, dans ce sens, de réfléchir sur le discours de l'identité. Je voudrais dire la relation entre la langue et l'identité, dans un temps qui multiplie les guerres entre identités et nationalismes, lorsqu'elles se fortifient dans le clos. Si le national est un niveau de la langue, la poésie n'est pas une invention de la nation. Il est l'invention d'un sujet, sujet unique. L'identité comme adresse postale du nationalisme ne s'enracinera pas, par conséquent, dans le soubassement unique de l'invention poétique ni dans la conception de la langue dans la poésie. On peut, aujourd'hui, voir comment l'idée du nationalisme et de l'identité a, souvent, réduit la poésie à un discours qui n'existe qu'avec le besoin de l'ennemi. La poésie est le contraire de cet esprit. Elle est la rose de l'amitié, de l'hospitalité, de l'ouverture, et de l'infini.

La résistance de la poésie, par opposition à l'abandon de la langue, devient significative chaque fois qu'elle se délivre de l'idée de l'ennemi et lève le rapport avec la poésie à l'essentiel, dans la poésie et dans la langue. Sans quoi, le poète se traînera, derrière une idée que les poètes avaient déjà soulevée auparavant, selon laquelle on ne peut en poésie oublier que celle-ci est, avant tout, une recherche du beau, de l'amical, et de l'impossible.

aspetto nascosto dell'annientamento della lingua non si presta sufficiente attenzione. Quando si tratta di osservare, bisogna cominciare da se stessi. L'abbandono della lingua araba è quanto noi viviamo in Marocco, così come altri popoli vivono l'abbandono delle loro lingue. L'inglese stesso potrebbe non salvarsi dal rischio dell'abbandono. Sul piano del dovere, la riflessione dei poeti, sulle condizioni della lingua nella città planetaria, è urgente, in ogni appello alla promessa.

Con la nozione di comunicazione, anche alcuni poeti si allontanano, oggi, dalle lingue della loro eredità culturale, per optare per la lingua dell'altro. È la differenza tra l'ospitalità della lingua dell'altro e l'abbandono della lingua dell'eredità culturale, quando ci si sposta verso altre lingue. Ogni poeta ha il diritto di allontanarsi dalla lingua della sua eredità culturale per scrivere in un'altra lingua. Ma tale diritto riservato ad ogni soggetto non può fare del poeta una sentinella della lingua, di una visione e di una forma della lingua della sua eredità culturale nel mondo. Quindi la prudenza dell'ambiguïté deve mantenersi. Questo diritto riservato a un soggetto non è concepito per imporre una simile scelta a una società o per fare di essa una realtà linguistica (e culturale) ammessa in una società, in un tempo che è il tempo dell'abbandono della lingua, la lingua di una cultura, di una società e di una civiltà, cioè la lingua con la quale le società umane danno una visione e una forma alle loro vite e alle loro morti.

14.

La critica dei discorsi che rinnegano la poesia in se stessa, nella risposta a ciò che la poesia può nel tempo della globalizzazione, non porterà a una coerenza se non è pensata a partire dall'idea di resistenza, e di resistenza nella resistenza. È d'obbligo, in questo senso, riflettere sul discorso dell'identità. Vorrei dire la relazione tra la lingua e l'identità, in un tempo che moltiplica le guerre fra identità e nazionalismi, quando esse si fortificano nella chiusura. Se il nazionale è un livello della lingua, la poesia non è un'invenzione della nazione. È l'invenzione di un soggetto, un soggetto unico. L'identità come indirizzo postale del nazionalismo non si radicherà, di conseguenza, nel fondamento unico dell'invenzione poetica né nella concezione della lingua nella poesia. Si può, oggi, vedere come l'idea del nazionalismo e dell'identità abbia, spesso, ridotto la poesia a un discorso che esiste solo con il bisogno del nemico. La poesia è il contrario di questo spirito. È la rosa dell'amicizia, dell'ospitalità, dell'apertura, e dell'infinito.

La resistenza della poesia, in opposizione all'abbandono della lingua, diventa significativa ogni volta che si libera dell'idea del nemico ed eleva il rapporto con la poesia all'essenziale, nella poesia e nella lingua. Altrimenti, il poeta si trascinerà dietro un'idea che i poeti avevano già sollevato in passato, secondo la quale in poesia non si può dimenticare che questa è, prima di tutto, una ricerca del bello, dell'amichevole e dell'impossibile.

15.

L'appel à la promesse, en tant que pensée poétique indispensable à toute existence humaine se présente, aujourd'hui, à partir de la demeure du poème dans l'infini et l'inconnu de la langue. Demeure qui bouge, lentement, dans l'incertain, descendant aux traces cachées de l'hospitalité des langues et des cultures, dans des directions que nous ne connaissons pas a priori. Le poème seul nous renseigne sur elles, dans des coups répétés, écoutant la langue, lieu de l'essentiel, en choisissant les marges et les rivages. Faire durer l'héritage et l'hospitalité est, aujourd'hui, un appel à la promesse. C'est la résistance du poème face à l'abandon de la langue. Chaque fois que nous nous arrêtons devant un mur qui barre le chemin. Par le peu, le menacé, le douteux, le rejeté, l'abandonné, le poète accueille l'un des jours de la poésie, en elle-même, dans l'espace de la langue, lieu païen dont nous n'apercevons les balbutiements que par la transe. De nouveau, dans la solitude, le poète expérimente et se reprend, posant sur le chemin le souffle du chemin.

Ainsi, le poète méditerranéen ne refuse pas le tragique, rocher incontournable du temps de la mondialisation. A l'encontre de ça, il écoute le tragique pour apprendre à nouveau le chemin du poème vers l'appel à une promesse autre de la langue.

L'horizon de l'héritage et de l'hospitalité est l'horizon de l'appel de l'existence. Oui. Que l'héritage de la langue parle dans le poème. Et que l'hospitalité des langues y parle à son tour. Dans les marges et les rivages difficiles à effacer. Là-bas, une autre connaissance du poème, et une autre vérité dans le poème. Un air à l'extrême. Un bruit bas rattrape le poème

15.

L'appello alla promessa, in quanto pensiero poetico indispensabile a ogni esistenza umana, si presenta, oggi, a partire dalla dimora della poesia nell'infinito e nell'ignoto della lingua. Dimora che si muove, lentamente, nell'incerto, discendendo alle tracce nascoste dell'ospitalità delle lingue e delle culture, in direzioni che non conosciamo a priori. Solo la poesia ci informa su di esse, a più riprese, ascoltando la lingua, luogo dell'essenziale, scegliendo i margini e le rive.

Far durare l'eredità e l'ospitalità è, oggi, un appello alla promessa. È la resistenza della poesia di fronte all'abbandono della lingua. Ogni volta che ci fermiamo davanti a un muro che sbarra il cammino. Con il poco, minacciato, dubbioso, reietto, abbandonato, il poeta accoglie uno dei giorni della poesia, in se stessa, nello spazio della lingua, luogo pagano di cui percepiamo i balbettii solo attraverso la trance. Di nuovo, nella solitudine, il poeta sperimenta e ricomincia, posando sul cammino il respiro del cammino. Così, il poeta mediterraneo non rifiuta il tragico, roccia imprescindibile del tempo della globalizzazione. Contrariamente a questo, ascolta il tragico per apprendere di nuovo il cammino della poesia verso l'appello a una promessa altra della lingua.

L'orizzonte dell'eredità e dell'ospitalità è l'orizzonte dell'appello dell'esistenza. Sì. Che l'eredità della lingua parli nella poesia. E che l'ospitalità delle lingue vi parli a sua volta. Nei margini e nelle rive difficili da cancellare. Laggiù, un'altra conoscenza della poesia, e un'altra verità nella poesia. Un'aria all'estremo. Un rumore basso raggiunge la poesia.

[Trad. di Marianna Salvio]



Paul Klee, *Arab Song*, 1934
(Washington D.C., The Phillips Gallery)

غُبْطَةُ الرَّاقِصِ

إلى مهدي القطبي

ثَمَّةٌ نَشِيدٌ فَوْقَ اللُّوْحَةِ يَنْدَاخُ
تَلْمَسُ الْيَدُ ذَاكِرَتَهَا
قَرِيبًا بَعِيدًا
تَقُودُ نَحْوَ جِهَةٍ
لَا تَتَعَرَّفُ فِيهَا الْخُطُوطُ أَبَدًا عَلَى ذَاتِهَا

ابْتِهَاجُ يَدٍ
تَخْطُ حُرُوفًا عَرَبِيَّةً فِي
شَكْلِ
سُطُورٍ تَائِهَةٍ
طَرِيقُهَا الرِّغْبَةُ

يَقَعُ النَّظَرُ
عَلَى امْتِدَادٍ لَا وَجُودَ لَهُ
إِلَّا فِي غُبْطَةِ الرَّاقِصِ

سُطُورٌ فِي سُطُورٍ يَتَلَاوُ
الْفَرَاغُ
مِنْ حَرَكَةٍ اقْتِنَاحٍ
مَرَكْزُهَا يَغِيبُ

هَوَاءُ النَّفْسِ
ذُبْذُبَةٌ مَخْجُوبَةٌ
تَنْصَبُّ الْعَيْنُ إِلَى نَشِيدٍ يَذُوبُ
شَيْئًا فَشَيْئًا تَغْيَرُ الْأَشْكَالُ النَّظَرَ
لَا خُضُوعٌ

La gioia del danzatore

A Mehdi Qotbi

C'è un inno che si allarga sulla tela
La mano tocca la sua memoria
da vicino da lontano
conduce la calligrafia
verso dove le lettere non si riconoscono più

Giubilo di una mano
che traccia lettere arabe
in forma
di linee erranti
Il desiderio è il loro cammino

Si posa lo sguardo
sulla distesa che esiste
solo nella gioia del danzatore

Una linea dopo l'altra si illumina
il vuoto
da un movimento inaugurale
dove il centro è assenza

L'aria del respiro
Invisibile oscillazione
L'occhio ascolta diluirsi il canto
A poco a poco le forme cambiano lo sguardo
Niente sottomissione

[Trad. di Marianna Salvioli e Paolo Fabrizio Iacuzzi]

«Sedavo il dolore ardente dei giorni con l'acqua del canto poetico»

I versi della Dama del Mondo, principessa persiana del Trecento*

di Domenico Ingenito

La Dama del Mondo (Jahan Malek Khatun, Iran, ca. 1324 - ca. 1382) è senza dubbio la maggiore poetessa medievale non solo di Persia, ma di tutto quell'universo islamico che, per otto secoli, ha disseminato di gemme letterarie uno spazio che va dall'Asia centrale alla penisola iberica.¹

Al lettore italiano, nelle pagine che seguono, è concesso il privilegio di poter apprezzare non solo quella che è in assoluto la prima traduzione in lingua straniera di alcune sue canzoni, ma anche un documento di importanza straordinaria che aspira a rivoluzionare la percezione che abbiamo della poesia persiana classica.²

Al di là dell'altissimo valore estetico dei versi, l'importanza del Canzoniere della Dama del Mondo è determinato dalla presenza di un'introduzione autografa, in cui sono esplicitati i caratteri di una poetica nei termini del rapporto tra visibile e invisibile, sacro e profano, metaforico e reale in funzione della scrittura. Si tratta, inoltre, del primo documento letterario persiano, e islamico tout court, in cui viene affrontato il discorso del genere sessuale in relazione al canone poetico e alla trasfigurazione lirica del proprio vissuto personale.

Le 1413 canzoni della principessa injuide (contemporanea e concittadina del massimo poeta persiano di tutti i tempi, Hafez di Sciraz) si situano in quel patrimonio poetico persiano che è per eccellenza il luogo dove emergono sinteticamente le contraddizioni dell'incontro storico tra l'islam arabo e la tradizione culturale iraniana. Si tratta di un'alchimia che ha dato forma a una delle più ricche storie letterarie del mondo, e la cui eco, rielaborata in una personalissima forma di adesione al canone classico, riemerge nei versi della Dama del Mondo arricchita da un originale slancio erotico. All'interno dell'ecumene islamico medievale, la lingua persiana, priva di marche grammaticali del genere sessuale, è diventata la superficie epidermica dello stratificato e complesso rapporto tra maschile e femminile che fa della Parola il principale veicolo di permanenza della sensualità nella spiritualità: «il significato, come vergine, si lascia penetrare dalla maschia parola nel talamo dell'Eloquio», come preannuncia nel dodicesimo secolo il teologo Ahmad Ghazali, nelle sue *Occasioni Amoroze*.³

Qui l'eros, più che allegoria del divino amore, è ponte verso le realtà superiori attraverso la mediazione dei sentieri del corpo. Il corpo non può farsi segno d'Amore se non è strumento di conoscenza superiore, così come la trascendenza non può essere rappresentata senza la raffigurazione delle membra umane, eccellenza estetica dell'intero atto di Creazione.

Nella sua presa di distanze dal dato biografico, la poetessa non nasconde mai il proprio genere femminile: non solo, nella propria introduzione si presenta esplicitamente come donna, ma sceglie anche un nom de plume, *Jahan*, «Mondo», che nel linguaggio poetico persiano è associato alla femminilità suadente e traditrice («non aspettarti fedeltà dal mondo, ché fragili ha le fondamenta / ed è come una perfida sposa che ha mille mariti», ci ricorda Hafez di Sciraz).

Il rimando all'io empirico femminile, seppur velatamente presente, non impedisce all'io lirico di rispettare pienamente il canone estetico persiano mostrando se stesso quale uomo posto ad amare un giovane dalle forme aggraziate, specchio della Bellezza divina. I versi di Jahan sono quindi pervasi da una particolare forma di omoerotismo letterario che, paradossalmente, è condizione canonica affinché anche una donna possa accedere alle camere intime del discorso poetico.

Considerando anche l'indifferenziazione sessuale che caratterizza la grammatica persiana, tradurre la Dama del Mondo in italiano comporta una profonda riflessione sul rapporto tra genere e creazione poetica seguendo un percorso divergente rispetto alle tendenze 'sessualmente impegnate' affermatesi nella poesia italiana degli ultimi cinquant'anni. Le costanti oscillazioni presenti nei versi di Jahan tra mascolino e femminile, omoerotismo di maniera e velato eteroerotismo, ci invitano a storicizzare meglio i modi socialmente 'non lineari' con cui la scrittura può essere vista innestarsi nel corpo. Perché fanno luce su uno strato più sottile dell'essere maschio e dell'essere femmina, dove il corpo è piacevolmente conturbante prima ancora di essere genere definitivamente compiuto e orientato in una direzione esclusiva.

È questo un modo per 'amare in due direzioni', dove

amante e amato sono funzioni profonde di un'antropologia conscia della natura carnale del Divino: la lingua persiana, inebriante per dolcezza, consente questo scambio semiotico, capace di dare accesso a una rappresentazione totale della metafisica d'Amore.

Ma l'italiano non aiuta. Laddove il genere sessuale è confine certo tra le parole e i corpi, la traduzione dal persiano diventa un atto di aggressione permanente nei confronti di una fluidità amorosa che è di gran lunga più sovversiva della rivendicazione sociale di genere. L'obbligo di una scelta, sebbene mai definitiva, s'impone quasi ad ogni canzone tradotta seguendo il ritmo ora lento ora rapido della metrica quantitativa persiana.

In attesa che il panorama editoriale italiano riconosca con lungimiranza quanto necessaria sarebbe la pubblicazione di buona parte dell'opera della Dama del Mondo, offriamo in anteprima la traduzione integrale dell'introduzione autografa al Canzoniere accompagnata da una selezione di canzoni (*ghazal*, funzionalmente corrispondente al nostro sonetto) che possono essere rappresentative di alcune delle più ricorrenti modalità letterarie praticate dalla poetessa.

Le versioni qui proposte, pur sfidando apertamente il valore estetico dell'originale, purtroppo non sono all'altezza della sua densità di genere, erotica e poetica, estesa e multivocale. Limite che, come ogni margine invalicabile, diventa ulteriore stimolo per uno scavo sempre più profondo nel testo persiano, al fine di comprendere meglio e introiettare tutto ciò che non può oltrepassare il confine tra le due lingue. Di questo passaggio interiore il lettore attento può tuttavia cogliere i segnali incompiuti che tendono alla comprensione senza fine di chi, morta da tempo, non può che parlarci ad occhi chiusi.

Nel nome di Dio, il Clemente, il Misericordioso

Incomparabili elogi e profusione di omaggi al Creatore – *esaltata sia la Sua Gloria, la Grazia Sua universale* – che all'uomo concesse l'orgoglio dell'eloquio e lo distinse dalle altre creature per mezzo delle virtù eccelse della Parola.

All'Onnipotente che ai piedi dell'Adamo di fango fece inchinare gli Angeli che sorreggono il trono divino.

All'Artista che dipinse le vergini immagini del pensiero sulla suprema materia, custodita nell'intimità dei cuori.

Al Purissimo, la cui potente Mano adornò l'anima

e l'immagine del volto suo con *la più bella delle forme* [*ahsan al-taqvim*].⁴

Sia lodato quel Sapiante che tramite la Parola fece di

un pezzo di carne la chiave che dischiude il tesoro dei segreti della Scienza. Lode a Lui, Grazia pura, che distinse i Prescelti di ogni tempo e luogo con l'ornamento di prodigi incontrastati: nella bocca di un infante lasciò che scintillasse il miracolo del Cristo, e poi depose la salvezza del mondo e dell'aldilà nell'eloquenza di chi nella scienza di parola dapprima fu ignaro [*ommi*], il Santo Profeta Mohammad.⁵

Tale è l'uomo per cui ogni Sovranità è dovuta e che solo potrà penetrare il Segreto divino.

Salute infine a Mohammad il Prescelto, giardino di splendore, corona sul capo di tutti i Profeti:

Il Sole nel cielo della Sacra Legge che all'Universo nel tempo della Sua Profezia concesse il retto verso.

A lui rendiamo il più virtuoso degli omaggi e porgiamo il più perfetto saluto, ché il mattino della sua Profezia ha rischiato l'intero mondo dal buio dell'iniquità e con il lenzuolo della Guida ha polito lo specchio dei cuori velati dalla ruggine. Sull'anima e sullo spirito dei suoi cari e sulla sua stirpe calò un perdono senza limiti e per loro si innalzò il paradiso senza fine.

È per la melodia degli usignoli del celeste Loto
Che ascende in gloria il giardino della fede di Mohammad.

*

Al cuore dei sapienti e dei sovrani della scienza è noto che la più profonda aspirazione degli uomini acuti è votata all'impegno di lasciare sulle pagine del tempo un segno della loro esistenza. Dal momento che il volgere dei giorni deposita polvere d'oblio sul volto del ricordo e il trascorrere del tempo disfa ogni linea dei suoi tratti, è necessario lasciare un segno che, anche dopo l'estinzione del corpo, faccia perdurare in eterno il proprio nome. Agli uomini d'intelletto è parso chiaro che le fondamenta della Parola non possono essere sradicate dal ciclone del turbinare delle epoche: è il segno della parola a perdurare sulla pagina dei giorni, Parola che è la perla più pura della creazione divina, orgoglio del Creatore e degli esseri creati, quintessenza del visibile [*majaz*] e delle verità invisibili [*haqayeq*]:

La Parola fu calata dalla volta celeste:
fu dai cieli che la Parola discese.

Se altra fosse stata l'essenza pura, superiore alla Parola, altro sarebbe disceso a noi in luogo della Parola.

Ne consegue che nessuna testimonianza della memoria può essere considerata superiore alla scrittura, in poesia oppure in prosa:

La Dama del Mondo

Perché se un giorno una persona di cuore leggerà,
Con le sue lacrime placherà le fiamme di un dolore.

È dalla poesia che il saggio attinge consigli,
Nei versi così si ristora il cuore sapiente.

Secondo tali premesse io, la Dama del Mondo, figlia del re Mas'ud, dinanzi alla violenza del volgere del tempo cercai la salvezza nelle braccia di una ferma contentezza, e recai il cuore alla Mecca della pace interiore e così composi questo verso:

Scegli l'Uno e non cercar compagni tra gli amati
siedi sola, e non cercar compagnia e conforto tra i tuoi cari.

Per ogni forma che si offriva ai miei occhi, mille erano i pensieri che all'anima mia affioravano. Ogni tanto, per diletto e intrattenimento dello spirito, quando tra i disastri del tempo ero presa dal doloroso volgere del giorno e della notte, componevo frammenti simili alle emozioni degli amanti perduti, all'animo degli appassionati sconvolti, versi spezzati come il cuore della Gente di Sguardi. Ciecamente vani, come le speranze sbarrate dei Signori del Desiderio.

Davo forma alla Realtà Trascendente [*haqiqat*] con le vesti della metafora [*majaz*], e sedavo il dolore ardente dei giorni con l'acqua del canto poetico. Tutto questo malgrado la presenza di alcune persone che, prive di alcuna fiamma sacra o elevata aspirazione, si fermavano alla superficie di quelle forme e consideravano spregevole il riflesso mondano di queste meraviglie. Data la loro poca forza di sguardo essi, infatti, non riuscivano a scostare il velo dal volto che desideravano contemplare:

Non tutti gli sguardi osano fissare il sole,
non tutte le gocce sanno come giungere al mare.

Ma presso gli studiosi dallo sguardo raffinato e al cospetto degli scrutatori dalla solida capacità d'indagine è ormai chiaro che l'oggetto ultimo della Parola non è il significato esteriore, al contrario, la sua finalità generale è la comprensione dei segreti. L'espressione poetica delle metafore [*irad-e haqayeq-e majazat*] è il principale strumento per giungere alle verità [*haqayeq*], da cui il detto: la metafora è il ponte verso la Realtà [trascendente; in arabo nel testo: *al-majaz qantarat al-haqiqat*].⁶ Tra uomini di scienza, intellettuali e letterati è risaputo che se la poesia non fosse contraddistinta da eccellenti virtù in grado di conferire nobiltà agli eletti, i grandi uomini del passato e i più famosi sapienti (*che Dio li abbia in grazia*) non si sarebbero mai sforzati nel percorrere proficuamente questa via.

Eppure, siccome pochissime sono state le donne persiane che si sono cimentate con la poesia, anche io ho con-

siderato questa pratica come un difetto, e pertanto da essa mi sono astenuta. Ma con il trascorrere del tempo mi sono accorta che in realtà sono molte le donne, sia arabe che persiane, che hanno coltivato l'arte della parola e grazie ad essa sono diventate famose. Se infatti questa fosse stata una pratica proibita, la donna preferita del Profeta Mohammad, la luna dallo stendardo solare, la perla dello scrigno del pudore, la Dama del giorno della Resurrezione, Fatima, non avrebbe mai composto poesia e non avrebbe mai pronunciato versi come questo:

*Invero le donne sono profumati fiori per voi creati
possiate allora tutti voi annusarne i petali.*⁷

E tutte le donne arabe hanno composto versi, e tra le persiane posso citare il nome di 'Aysha Moqriya⁸, che faceva parte degli iniziati al sentiero della fede e ed era tra gli uccelli del cielo della verità, eppure fu famosa per i suoi versi, tra i quali posso citare le seguenti quartine:

Splendida cosa se potrò godere del tuo incontro,
splendido sarà ricevere in petto le tue frecce,
ma so che non è possibile per me raggiungerti,
splendido sarà allora attraversare i tuoi pensieri.

È un'intera vita che m'abituò al tuo dolore,
da te nascosta, con te ho vissuto mille amori,
e mai ti ho detto tutto questo, perché mai io
mi son vista degna della tua presenza.

E molte altre poetesse persiane, come la Dama Padeshah e la Dama Qotloghshah⁹, a loro volta e a misura del proprio talento si sono messe alla prova in questa piazza e hanno sciolto le briglie della loro arte poetica. Anche io allora, seppur donna, seguendo il loro esempio ho imitato la loro audacia, anche se, come dicono:

L'arte del verso non è cosa da tutti
la mercanzia della poesia non è per tutti,
la Parola richiede grazia e raffinatezza d'animo,
non c'è poesia, senza il ricorso alla Sapienza.

Alla universale pietà e al profondo favore di tutti gli uomini di scienza, gli intellettuali e i letterati chiedo che, davanti al modesto talento e alla povera mercanzia poetica di questa donna, senza alcun indugio e senza nascondere alcuna repulsione esprimano il proprio parere. E quando rileveranno le mie imperfezioni e le mie cadute di stile, prego che mi concedano l'onore, fin dove possibile, di correggere i miei versi così che la poesia di questa Dama non permanga nel buio della mediocrità.

Non se la prendano a male per ogni difetto:
che i grandi non ne vogliano a chi poca cosa vale.

بسم الله الرحمن الرحيم

شکر و سپاس و حمد بی قیاس حضرت خالقی را جل جلاله و عم نواله که آدمی را به شرف نطق و فصاحت و کمال
فضل و بلاغت بر دیگر مخلوقات تفاخر بخشید.

آن قادری که آدم خاکی سرشت را
مسجود ساکنان زوایای عرش کرد

مصوری که صور ابکار افکار بر صفحات ضمیر اولی الالباب کشید

مقدسی که بیاراست دست قدرت او
مثال صورت جان را به احسن التقویم

حکیمی که گوشت پاره ای به قوه نطق کلید گنجینه اسرار حکمت ساخت. کریمی که هر شخصی از آحاد کاینات و
افراد ممکنات به لباس کرامتی خاص بیاراست، گاه اعجاز عیسوی را در سخن طفل تعبیه کرد و گاه سبب نجات
دنوی و اخروی در کلام امیی به ودیعت نهاد

چنین کس راست زیب پادشاهی
کس آگه نیست از سر الهی

و صلوات بی حد و تحیات بی عد بر روضه زاهره طاهره تاج تارک انبیاء محمد مصطفی

خورشید آسمان شریعت که روزگار
در نوبت نبوت او گشت بانوا

علیه افضل الصلوات و اکمل التحیات باد که صبح رسالت او صحن گیتی را از ظلمت ضلالت پاک کرد و آیین زنگ
آلود دلها به مصقل هدایت جلا داد و غفران فراوان و رضوان بی پایان بر جان و روان اصحاب و احباب او

آن بلبلان سدره که از صیت صوتشان
بستان سرای دین محمد نوا گرفت

اما بعد بر ضمیر ارباب خرد و اصحاب هنر پوشیده نیست که همگی همت اهل عقل بر آن مصروفست که از آثار
وجود ایشان نشان رقمی بر روی ورق روزگار باقی ماند چون بواسطه مرور ایام گرد فراموشی بر چهره اثر آن
می نشیند و طول زمان صورت آن از خاطر محو می کند لاجرم ناگزیر است از تمهید بنا یادگاری که بعد از فزونی
جسم موجب بقای اسم باشد و نزد عقلا روشن است که اساس سخن به تندباد حوادث منهدم نگردد و نشان آن بر صفحه
ایام ثابت می باشد و نفیستریں جوهری است که موجب رضای خالق و خلایق و مخلص مجاز و حقایق می شود چنانکه
گفته اند

شعر

سخن از گنبد کبود آمد
ز آسمانها سخن فرود آمد

گوهری گر بدی و رای سخن
آن فرو آمدی به جای سخن

پس هیچ یادگاری و رای ترکیب نظمی یا ترتیب نثری نباشد

که گر اهل دل روزی بخواند
به آتش دردش نشاند

وجود عاقل از وی پند گیرد

دل داناش آسانی پذیرد

بنابر این مقدمات چون این ضعیفه جهان بنت مسعود شاه بواسطه دست تپاول روزگار پای قناعت در دامن عافیت کشیده روی دل در کعبه فراغت آورد و این بیت شعار خود ساخت:

وحدت گزین و همدی از دوستان مجوی

تنها نشین و محرّمی از دودمان مخواه

در هر صورت که روی می نمود فکری زیاد می شد خاطر را گاه گاه قطعه ای چون حال عاشقان بی سمان و چون ضمیر مشتاقان پریشان و چون دل اهل نظر شکسته و مانند امید ارباب هوس بر بی حاصلی بسته در عین ملالتی که تصاریف لیل و نهار روی می نمود از برای مشغولی خاطر املا می کرد و حقیقتی به لباس مجاز بر می آورد و به آب اظهار وصف الحال آتش غصه ایام را تسکین می داد و هر چند جمعی که بواسطه قصور همت در ملاحظه صورت آن باز مانند و به حسب قلت استعداد تقاب از چهره مقصود آن گشودن نتوانند هر آینه این غریب از قبیل معایب شمرند

هر چشم به خورشید نیارد نگرید

هر قطره به دریا نتواند پیوست

اما نزد محققان دقیقه شناس و مدققان مستوی قیاس صورت آن حال و مجاری آن مقال معین و مبین آید که غرض از کلام معانی ظاهر نیست بلکه مقصود کلی فهم سرائر است و ایراد دقایق مجازات سواد ارشاد حقایق حالات است که المجاز قنطرة الحقیقة و نزد ارباب علم و خداوندان عقل و ادب واضح و لایح باشد که اگر شعر فضیلتی خاص و منقبتی بر خواص نبودی صحابه کبار و علمای نامدار رضوان الله علیهم اجمعین در طلب آن مساعی مشکور و اجتهاد موفور به تقدیم نرسانیدندی، اما چون تا غایت بواسطه قلت و ندرت مخدرات و خواتین عجم کمتر درین مشهود شد این ضعیفه نیز به حسب تقلید شهرت قسم نوع تقصی تصور می کرد و عظیم از آن مجتنب و محترّز می بود اما به تواتر و توالی معلوم مفهوم گشت که کبرای خواتین و مخدرات نسوان هم در عرب و هم در عجم به این فن موسوم

شده اند چه اگر منهی بودی جگر گوشه حضرت رسالت ماه خورشید رایت در درج عصمت خاتون قیامت فاطمه زهرا
رضی الله عنها تلفظ نفرمودی به اشعار و از جمله از آن حضرت با عظمت است

ان النساء ریاحین خلقن لکم

وکلکم تشتهی شم الریاحین

و تمام خواتین عرب شعر فرموده اند و در عجم عایشه مقریه که به اتفاق از سالکان راه دین و طایران طریقه یقین
است خود را به قسم شعر مشهور فرموده و این دو رباعی از آن اوست

از وصل تو گر بر خورمی نیکستی

از تیر تو را در خورمی نیکستی

این خود چه محالست که من در تو رسم

در خاطرت ار بگذرمی نیکستی

عمریست که با غم تو در ساخته ام

پنهان ز تو با تو عشقها باخته ام

زان با تو نگفته ام که هرگز خود را

شایسته حضرت تو نشناخته ام

و دیگر خواتین عجم مثل پادشاه خاتون و قتلغشاه خاتون و غیرهن هریک به حسب استعداد درین میدان اسب هوس را
جولان داده اند. این ضعیفه نیز اقتدا به ایشان نموده ملتزم این جسارت گشت اگر چه گفته اند

حدیث نظم کار هر کسی نیست
متاع شعر بار هر کسی نیست

سخن را دستگاه فضل باید
سخن بی عون دانش بر نیاید

مأمول و امیدوار از کرم عمیم و الطاف جسیم جمهور اهل علم و ادب و جمله ارباب عقل و ادب چنان است که چون
قلت بضاعت و حقت استطاعت این ضعیفه معلوم دارند به شایبه غرض و دافعه عرض به عین عنایت ملحوظ فرموده
چون بر غث و سمین و نیک و بد این مبترات اطلاع یابند به آنچه ممکن است تشریف اصلاح ارزانی فرموده این
ضعیفه را در مزلت اقدام مأخوذ نگذارند.

بیت

اگر سهویست آنرا در پذیرند
بزگان خرده بر خردان نگیرند

La Dama del Mondo

I. Come le donne malfido¹⁰

Chi sia afflitto da incurabili, atroci dolori
solo dalle tue labbra potrà ricevere la cura.

Abbate pietà delle pupille, ospitate nella casa dello
[sguardo.

Fa che da quella fonte mi sgorgino stille sulle labbra:
prima che l'anima mi scivoli presto via dalla bocca.

Come le donne malfido non esserlo mai più, e ricorda
che degni del gioco d'amore solo i maschi lo sono.

Come potrei mai davanti al tuo viso serrare gli occhi
[all'anima
quand'anche le frecce fendessero da parte a parte il mondo
[intero?

Ubriacami come si deve con il vino d'amore
perché lo sai: ebbrezza è il costume dei veri libertini!

Tu sei tutto anima e portasti via da noi il cuore
come potremmo mai parlarti da commuoverti nell'animo?

Misero questo cuore sorpreso dal tuo addio,
fin quando vagherà smarrito per amore?

Occhi miei vi scongiuro, cessate di versar sangue adesso!

Quesito giusto e dritto come il cipresso del tuo corpo,
ma sappi che senza il tuo viso il Mondo ci è prigioniero!

گر کسی را درد بی درمان بود از لبست درمان او آسان بود¹
قطره ای زان چشمه ام بر لب چکان اعتمادی نیست تا بر جان بود
دیده جان بر ندوزم از رخت گر جهانی سربه سر پیکان بود
تو همه جانی که دل بردی ز ما با تو ما را چون سخن در جان بود
یک دمک ای دیده خون دل مرین مردمی کن مردم مهمان بود
چون زنان ز نهار بدعهدی مکن عشق بازی عادت مردمان بود
از شراب عشق خویشم مست کن ز آنکه مستی عادت رندان بود
این دل بیچاره ام در هجر تو تا به کی در عشق سرگردان بود
راست می پرسی چو سرو قامتت بی رخت بر ما جهان زندان بود

II. Mi ritorcesti tutta¹¹

Dai tuoi boccoli febbrili torsioni mi son crollate nel cuore,
e da quel momento per il tormento ogni notte
scompigliati e sconvolti i sogni miei.

Per tutta la notte s'è fatto ospite il mio sguardo alla tua
[immagine,
e servirò sangue come vino dagli occhi al banchetto del
[tuo ricordo.

Dai due occhi disfatti verso il sangue del cuore nella
[coppa,
e del mio ventre faccio carne da offrire arrostita.

«Un solo sguardo, ti prego – dissi
– lancia al cuore mio spaccato!»

E quali parole sentii pronunciare
dalla grazia dell'amato!

«Più di questo – implorai
– non torturarmi!»
ché nelle pene della partenza
ho versato dagli occhi
il vino più rosso.

Ogni pazienza portasti via del cuore impotente e ferito,
mi ritorcesti tutta con la mano sanguinante dell'addio.

Al Mondo velata non si può vedere la luna,
oh, ti prego, luna è il tuo volto, discostali quei veli!

افتاده در دلم ز دوزلف تو تابها زان هر شبم ز غصه پریشانست خوابها
مهمان دیده است همه شب خیال تو آرم برای بزم خیالت شرابها
خون دل از دو دیده مهجور می کنم اندر پیاله وز جگر خود کبابها
گفتم نظری به حال من خسته دل فکن از روی لطف دوست شنیدم جوابها
گفتم مکن جفا به من خسته بیش ازین کز دیده رفت در غم هجرم شرابها
تابم بیردی از دل مجروح ناتوان دادی مرا به دست غم هجر تابها
مه در تقاب می نتوان دید در جهان بگشابه لطف از رخ چون مه تقابها

III. Due rivoli di sangue¹²

Non ancora portati al mondo dalla madre del tempo
che slacciammo l'anima all'amore per lui.

Legammo poi il cuore alle ciocche dell'amato
e subito dagli occhi sgorgarono due rivoli di sangue.

Come rondini esperte noi a solcare l'aria
quando di rovina cademmo nel laccio del cuore.

Oh se mai, così storpiati per amore,
ci avesse partoriti la madre del tempo!

Se a notte come i tuoi occhi siamo ubriachi,
sul far del giorno le tue labbra c'inebriano.

Nel fuoco dell'addio siamo acqua di ruscello
e sul suolo del Mondo trascorriamo come vento.

از مادر دهر تا بزادیم جان در سر مهر او نهادیم
تا دل به دوزلف یار بستیم از دیده دو جوی خون گشادیم
از روی هوا چو مرغ زیرک در دام بلائی دل فتادیم
ای کجای ز مادر زمانه در عشق بدین صفت ندادیم
چون چشم تو ار شبانه مستیم مخمور لببت ز بام دادیم
در آتش هجر آب جوییم بر خاک جهان بسان دادیم

IV. Radice in mezzo ai nostri occhi¹³

Aggrovigliate e lucenti, come le volute dei tuoi capelli
hai scagliato in noi le fiamme,
d'ora in poi non slacciarli i tuoi boccoli
e non torcere via da noi lo sguardo tuo.

Fino a quando resterai celato agli occhi del mio cuore?
Chi mai l'ha visto il sole avvolgersi in un velo il volto?

Astro ardente è il viso tuo, per il suo fulgore infiamma
il cuore nostro, sollievo non esiste se non al chiaro di luna.

Luna è il tuo volto, non tenerlo lontano da questa sgraziata.
Può mai il sole tener lontani da sé i fasci di luce?

Rimedia con una cura alle affezioni di chi in amore soffre,
[lo sai,

giusta ricompensa si profila per chi offre rimedio agli
sventurati.

Oh cipresso elevato, metti radice in mezzo ai nostri occhi
[piangenti,
sai bene che è il pelo d'acqua la casa per il cipresso che
[ondeggia.

Si è acceso un fuoco nel cuore nostro, pietà, pietà!
È come acqua corrente ormai il sangue che versiamo
[dagli occhi.

Mi dissi che con la tua giustizia splendente in eterno
si sarebbe fatto il Mondo, ma adesso ne sono certa:
in rovina la vuoi la Dama del Mondo!

در ما فکنده ای چو سر زلف خویش تاب زین بیش آن مپیچ و سر از سوی ما متاب
تا کی نهان شوی ز دو چشم دلم بگو هرگز که دید صورت خورشید در تقاب
ما را ز مهر روی تو در دل حرارتیست تسکین آن نمی شود الا به ماهتاب
ماه رخت مدار دریغ از من ضعیف از ذره کی دریغ کند مهر آفتاب
رنجور عشق را ز دوا چاره ای بساز زیرا که هست چهره بیچارگان ثواب
ای سرور راستی بنشین در دو چشم ما دانی که جای سرور و انست در سر آب
آتش گرفت در دل ما رحمتی نمای زان رو که خون همی رود از چشم ما چو آب
گفتم جهان ز عدل تو آبادتر شود اکنون یقین شدم که تو خواهی جهان خراب

V. Sull'amarezza delle notti¹⁴

Sull'amarezza delle notti lo giuro
e sull'addio,
sul mattino dell'incontro,
lo giuro sui due occhi dell'amato,
narcisi di magia,
lo giuro su quel neo
e sulla fine barba che appena spunta.

Lo giuro su quei capelli increspati
a spargere rivolte,
irruenti, sanguinari, tremendi,
lo giuro su quelle folte sopracciglia
che della mezzaluna hanno il profilo.

Lo giuro sul fuoco nelle gote dell'amore mio,
che di papavero ha il volto,
lo giuro su quella bocca che d'acqua sorgiva
le perle sparge.

Lo giuro, mi si oscura il mondo in faccia
anima mia,
quando da me tu sei lontano,
mi si struggono l'anima e il mondo in mano
lontano dal tuo volto.

Felice sia ad ogni respiro
il tuo cuore
nel volgere dei giorni,
e t'accompagni e ti salvi

e ti protegga Iddio
ad ogni momento.

Carezzami, per una notte,
con il tuo abbraccio
ché per il tuo addio
s'è disfatta la mia veste
nel sangue degli occhi.

Di torturare gli sgraziati
chi te lo ha mai detto?
Chi fu a rendere a te lecito
il sangue di un'intera città?

Al culmine della passione
m'è giunta la vita,
me misera,
eppure oltre ogni limite
perfetta la tua bellezza
che al cuore s'apprende.

Ascoltami, cuore,
come flauto non gemere
per mano dei rivali,
e non amare in due direzioni
come le facce del tamburo,
basta ormai,
non piangere ancora
come cetra impazzita!

به تلخی شب هجران و بامداد وصال به هر دونه گس جادوی دوست و آن خط و خال
بدان دوزلف پر آشوب فتنه انگیز بدان دو ابروی پیوسته اش به شکل هلال
به آتش رخ چون لاله رنگ دلبر من بدان دهان گهر بار او چو آب زلال
که در فراق تو جاننا جهان نمی بینم مرا ز جان و جهان بی رخ تو هست ملال
دل تو شاد ز ایام باد در همه دم معین و یار تو بادا خدای در همه حال
شبی به وصل نوازم که شد مرا دامن ز خون دیده هجران کشیده مالا مال
که گفت بر تو که با خستگان جفا می کن که کرد خون دل خلق شهر بر تو حلال
رسیده حال من بینوا به غایت شوق گذشته حسن دلاویز تو به اوج کمال
دلا ز دست حریفان خود چونی مخروش چو دلف مباحش دوروی و چو چنگ هیچ منال

VI. Il prezzo infame dello stagno¹⁵

Non mi resta che l'ardore bruciante, come fossi candela
[alle fiamme:
sottile in mezzo alle folle, addolorata, dalle lacrime
[soffocata.

Te ne stai nella grazia del tuo riposo, lontano dal mio pianto
ma non giunge alle orecchie tue il tormento del mio lamento?

Ha fatto di me stagnola accartocciata il dolore
[dell'amato che va via

e la pena d'amarlo, nelle pozze dell'anima mi fece
[ristagnare il cuore.

Per l'intera notte sino all'alba sfioro il guanciale di
[chi voglio
e m'assottiglio, fatta fiaccola piangente nell'addio agli
[amati.

Maledetti, maledetti questi vili astri che come scellerati
svendono l'argento, al prezzo infame dello stagno.

به غیر سوز و گدازیم چاره نیست چو شمع نزار و زارم و گریان ز غم میانه جمع
فراغتی ز من و حال زار من داری مگر نمی رسد حال زار بنده به سمع
اگر چه کرد غم هجر دوست قلع مرا نمی کند غم عشقش دل من از جان قمع
منم مدام به بالین دوست تادم صبح ز درد هجر عزیزان نزار و زار چو شمع
تو چرخ سفلہ بین کاو چگونه قلاشت که فرق می نکند نقره را کنون از قلع

VII. Quelle labbra rosse a coppa¹⁶

Mecca è la tua casa, guarda come in tondo vortica il cuore mio
mentre l'anima sfacciata pretende la fortuna di baciarti il
[volto!

Implorai che una notte venisse a stringermi con baci e carezze
«Basta! – mi disse – sta zitto, basta con questi vaneggi!»

Non importa se acqua pura oppure inebriante lordura: nella
[bocca
di noi assetati versa qualche sorso da quelle labbra rosse a
[coppa.

Potrai graziarci, o trapassarci con la spada della collera:

altro peccato non grava su di noi, se non l'averti servito.

Nulla è la voglia in cuore tuo di darci piacere con le labbra
ci basterà allora un solo sguardo, dagli occhi tuoi d'affetto.

Ritorna, ché per te sofferente la Dama del Mondo perde
[i sensi

e il senno quando l'urlo suo oltrepassa la soglia delle

s
t
e
l
l
e

ای دل به گرد کعبه کوی تو در طواف وای جان زده ز دولت وصل رخ تو لاف
گفتم شبی به دولت و صلت نوازشی فرما جواب داد مگوبیش از این گزاف
گفتم به خلق تشنه ماریز جرعه ای زان جام لعل رنگ تو از درد یاز صاف
مارا به غیر بندگی تو گناه نیست گرمی زنی به تیغ جفاور کنی معاف
گر نیست در دلت که دهی کام ما ز لب مارا ز عین عاطفت یک نظر کفاف
در بحر خاطرت نگذشتم چو کاه برگ باریست بر دلم ز غمت همچو کوه قاف
باز آ که در غمت ز جهان رفت صبر و هوش بگذشت زاریم ز سر فا و لام و کاف

VIII. Roseto di dolore¹⁷

Il dolore adesso è l'amore mio e io son l'amore del dolore
 è il dolore ad alleviarmi il dolore e al dolore faccio lieve
 [il dolore.

Altri amati e confidenti ormai non ho se non il dolore
 [d'amarti
 coglierò forse infine una rosa da questo rovo di dolore?

Il fuoco d'ingojar dolore gettò alle fiamme la mia bellezza
 chi vorrà più comprarci adesso alle porte del mercato
 [di dolore?

Io non passo certo inosservata nella strada della pena
 [per te:
 acqua scrosciante dagli occhi e sangue sul petto: i
 [segreti di dolore.

Si spezzò la schiena di speranze in cuore, gravata dalla

[tua violenza:
 ad ogni respiro si caricò sempre più con il peso del dolore.

Il mio ventre è martoriato, apri a me gli occhi del tuo
 [favore
 guarda sul volto dell'anima mia tutte le cicatrici del
 [dolore.

Dalle ciglia verso acqua all'arbusto del nostro abbraccio
 di respiro in respiro è lambito dalle fiamme il cuore
 [mio per dolore.

Eppure d'incontrarti non posso godere, te ne scappi da me
 e non vedo altri frutti spuntare dai rami gravati dal dolore.

Tutti al mondo cercano la gioia, il diletto e una vita serena,
 perché mai il cuore mio a pezzi se n'è andato al roseto
 [di dolore?

ای شده غم یار من من شده ام یار غم غم شده غمخوار من من شده غمخوار غم
 مونس و غمخوار من جز غم عشق تو نیست بو که بچینم گلی آخر ازین خار غم
 آتش غمخوارگی مایه و سودم بسوخت کیست خریدار مادر سر بازار غم
 در سر کوی غمت جلوه کنان می روم دیده و طوفان خون سینه و اسرار غم
 پشت امید دلم گشت خم از جور یار ز آنکه بر او می نهد هر نفسی بار غم
 چشم عنایت گشایر من خسته جگر بر رخ جانم ببین این همه آثار غم
 شاخ وصال تو را آب ز مرگان دهم شعله زنده دم به دم در دل من بار غم
 شادی و صلت مرا نیست ولی در فراق لیک نمی آورد میوه بجز بار غم
 مقصد اهل جهان خرمی و شادیست خسته دل من چرا رفت به گلزار غم

La Dama del Mondo

IX Un'ora di abbracci¹⁸

Oh tu dai fianchi sottili ascoltami,
m'abbraccia il sangue se tu non m'abbracci,
io dalle rive dei tuoi fianchi quanto ancora alla deriva?

Dov'è la fortuna di stringerti a me per un'ora d'abbracci
là, dove con favore tu venga a baciarmi?

S'appresero ai miei occhi gli occhi tuoi,
– oh tu che per me sei sguardo e fiaccola –
fluenti dagli occhi miei vedrai fonti di sangue!

Diglielo tu vento, a lui che ha il cuore di granito,
violento ma bello come un dipinto:
gli amici veri non si comportan così con gli amati.

So bene che mai sarò dimentico in cuore
del tuo ricordo e mai via dall'anima
la tua memoria.

Se aspiri all'incontro non volgere il volto
dalla lama d'addio, se della Mecca desideri splendore
non ritrarre le briglie dal deserto.

Per quanto ancora amato mio da me te ne andrai
nella stagione della rosa?
L'usignolo colto da passione non rinuncia al giardino.

Infonde anima al corpo unirsi al tuo corpo
fammi felice, o anima, o Mondo!
Quanto ancora mi terrai smarrita in questa pena?

بی کنارت در میان خونم ای نازک میان زین میان تا چند باشم از کنارت بر کران
آن سعادت کو که گیرم یک زمانت در کنار و آن عنایت کو که بامن یکدم آیی در میان
گرفتند بر چشم من چشم تو ای چشم و چراغ چشمه های خون دل بینی ز چشم من روان
ای صبا با آن نگار شوخ سنگین دل بگو این چنین پرسند آخر دوستان از دوستان
گرچه یادت در دلم دانم که هرگز نگذرد یک نفس بیرون نخواهد شد مرا یادت ز جان
آرزوی وصل داری رخ متاب از تیغ هجر گر جمال کعبه میخواهی متاب از ره عنان
چند رانی از برم ای دوست در دوران گل بلبل شوریده نتواند برسد از بوستان
از وصال روح بخت یک زمانم شاد کن تا کیم سر گشته داری در غم ای جان و جهان

X. Nell'amarti sono vetro¹⁹

Come sfera scagliata mi disperdo nel deserto del tuo
[andare,
cosa dire allora amore mio di tutti i tuoi soprusi?

Quale polvere al vento hai dato via ogni lealtà, eppure
ai piedi della tua porta vivo, nel suolo dove tu abiti.

L'affanno del tuo addio m'è montagna greve sul cuore,
sole il tuo viso, e d'attorno i capelli come me sconvolti.

Sei tutto sguardo per me, come potrò fiatare da te lontano
se ad ogni respiro è con l'acqua degli occhi che mi lavo il volto?

Mi son detta che forse come pettine le mani potrò baciarti:
oh miseria che nell'amarti sono vetro che su pietra
[s'infrange.

Spada su di me sgraziata la tua violenza, vuoi fendermi
[ancora?
Pianta mi credi, ad ogni momento pronta a rispuntare?

Cento volte più di questo potrai violare il Mondo e
[l'anima,
ma non credere che io dica ai miserabili del tuo sopruso.

در بادیه هجر تو سرگشته چو گویم ما شرح جفاهای تو ای دوست چه گویم
بر باد صبا گر چه بدادی تو وفا می ساکن شده بر خاک درت بر سر کویم
بر دل غم هجران تو ام کوه گرانتست بر روی چو خورشید تو آشفته چو مویم
دم بی تو نیارم زدن ای دیده و هر دم از آب دو دیده به غمت روی بشویم
گفتم که چو شانۀ مگرت دست بیوسم فریاد که در عشق تو چون سنگ و سبوم
تا چند زنی تیغ جفا بر من مسکین آخر نه گیاهم که هر لحظه برویم
بر جان و جهان گر صد ازین بیش کنی جور با مدعیان شرح جفای تو نگویم

XI. Di chi c'invidia non curarti²⁰

Statua mia, mazza è la tua violenza e io palla lanciata
come dirò la storia tua violenta e del mio dolermi per te?

Si dispera e piange per me il medico ad ogni momento
perché cercare ancora rimedio al cuore mio spezzato?

Forse non lo sapevi effige mia che disperata dal tuo partire
è con il sangue degli occhi e del cuore che mi lavo il
[volto dell'anima.

Unica mia – per me addolorata – speranza nell'intero
[universo,
e allora degnami d'uno sguardo, di chi c'invidia non
[curarti.

Te lo dico io una volta per tutte: sto morendo nel turbamento
come capelli slacciati attorno al tuo volto mi disfo
[dell'anima.

Finché ci saranno il mondo e l'anima, e in me il respiro
con il cuore e l'anima io percorrerò il sentiero d'amarti.

پیش چو گان جفایت صنما چون گویم قصه درد خود و جور تو را چون گویم
چون طبیب از من بیچاره ملولست مدام چاره درد دل خسته چرا می جویم
خبرت نیست نگارا ز غم هجرانت که به خون دل و دیده رخ جان می شویم
چون امید من دلخسته تویی در عالم به علی رغم حسودان نظری کن سویم
بشنو از من که به جان آمدم از درد فراق من آشفته که بر روی تو همچون مویم
تا جهان باشد و جان هست و نفس خواهد بود من ره عشق تو را از دل و جان میپویم

XII. Ci tatuiamo per te il petto²¹

Abbiamo riposto il cuore nel desiderio di vederti,
ferro rovente il dolore, ci tatuiamo per te il petto e andiamo
[oltre.

Legammo il cuore ai tornanti dei tuoi boccoli, e in pena
[per te
lasciammo che il sangue sgorgasse dagli occhi spalancati
[e andiamo oltre.

Straziante il tuo addio, e quasi l'anima si fa alle labbra:

دل را به بوی وصل تو دادیم و می رویم داغ غمت به سینه نهادیم و می رویم
دل در شکنج زلف تو بستیم و در غمت خون دل از دودیده گشادیم و می رویم
گر در غم فراق تو جان می رسد به لب ما بر امید وصل تو شدیم و می رویم
آبی بر آتش دل مازن که در غمش بر خاک راه دوست چو بادیم و می رویم
تا صیت عشق روی تو در عالم افتاد جان و جهان به یاد تو دادیم و می رویم

XIII. Alla maniera dei pazzi²²

Un sentiero, l'amare il tuo viso, dove sbadati ce ne
[andiamo,
alla maniera dei pazzi ce ne andiamo per i crinali
[delle montagne.

Vertiginoso sentiero di tornanti scosceso come i capelli
[dei belli,
meglio sarebbe che ce ne andassimo sulla luna con
[l'immagine del suo volto.

Dell'incontro nostro non m'arriva più alcun profumo
[alle narici,
vieni qui cuore, incamminiamoci ancora per qualche
passo.

ma siamo felici con la sola speranza di vederti e andiamo
[oltre.

Versa dell'acqua sul fuoco del cuore nostro, ch  per dolore
siamo come vento a sfiorare il suolo dove cammina amato
[e andiamo oltre.

Da quando sulla terra si sparse notizia dell'amore per il
[tuo viso
consegnammo il mondo e l'anima al tuo ricordo, e
[andammo oltre.

Come freccia sottile di pioppo   letale lo sguardo di
[chi ami,
l'anima fatta scudo, ce ne andiamo verso il dardo di
[dolore.

Rovina per i popoli del mondo gli occhi suoi, cosa far ?
Forse ce ne andremo pi  lontano, ben oltre la caduta.

Nella nostra terra non abbiamo avuto alcuna fortuna,
vieni cuore, vieni presto, ce ne andremo verso
[un'altra citt .

Oh dolcissima vita mia, mostra il volto tuo lunare
e ce ne andremo fuori di noi, trafitti dai tuoi raggi.

در راه عشق روی تو مابی خبر رویم مجنون صفت همیشه به کوه و کمر رویم
راهیست پیچ پیچ چو زلف بتان دراز آن به بود که بارخ او در کمر رویم
بویی ز وصل او به مشام نمی رسد ای دل بیا که تا قدمی پیشتر رویم
دانی خدنگ غمزه دلدار قاتلست در پیش ناوک غم او جان سپر رویم
چشمش بلای خلق جهانست چون کنم شاید که از بلا قدری دورتر رویم
چون در دیار خویش ندارم رونقی ای دل بیا بیا که به شهری دگر رویم
بنمای روی مهوشست ای عمر نازنین تا از شعاع روی تو از خود بدر رویم

XIV. Come fiore scarlatto²³

Mi s'insanguina ad ogni respiro il cuore nell'amarti,
e poi è dagli occhi che riverso il sangue del cuore.

Giallo lucente di dolore si fece il mio volto per te,
ma di nuovo poi come fiore scarlatto
per le lacrime mie di sangue.

So bene che fievole era il mio ricordo nel petto tuo
eppure a dismisura nell'anima s'accresceva l'amarti.

Slanciata ero come una I quando mi stringevi a te
ma adesso guarda come Z si spezza
la mia schiena per il tuo abbandono.²⁴

Un tempo eri incline a me, mi volevi,
ma che importa se incostante d'ora in ora è la tua natura?

Ascolta cuore, non proviene da chi stringe il cuore
questa violenza, sarà forse la sorte avversa
che tutto così nero dispone.

M'ero decisa a liberare il cuore e l'anima
sulla strada del tuo amore, per vedere quali strade
avrebbero un giorno percorso.

È di roccia il cuore di chi ci stringe il cuore,
e non si cura di noi se sanguina poco a poco
il ventre della Dama del Mondo.

هر دم از عشقت دلم خون می شود خون دل از دیده بیرون می شود
روی من چون کهربا گشت از غمت وز سرشکم باز گلگون می شود
گر چه یادم بر دلت کمتر بود مهر تو بر جانم افزون می شود
از وصلت چون الف بودم کنون در فراق پشت من نون می شود
گر چه با ما داشتی میلی چه سود هر زمان طبیعت دگرگون می شود
ای دل از دلبر مبین این جورها این همه از بخت و آرون می شود
جان و دل در کار عشقت کرده ام تا ببینم عاقبت چون می شود
دلبر سنگین دل از ما فارغست گر جهانی را جگر خون می شود

La Dama del Mondo

XV. Come i capelli dei belli la vita²⁵

Lunga come i capelli dei belli la desidero la vita,
ché io ti parli ancora – per un respiro – delle mie pene.

Poserò la bocca accanto al tuo orecchio per parlarti
del destino del Mondo, ché tu, mosso dall'affetto,
conceda uno sguardo a questa sgraziata.

No, a nessuno potrò raccontare il mistero d'amarti,
nemmeno al vento potrò parlarne, incapace di serbare i
[segreti.

S'affretta verso il suo termine l'incontro nostro,
come la vita, benché lunghe notti io mi lamenti
e pianga nel tuo dolore.

Era come fiaccola l'anima del Mondo,
davanti alla figura di luna del tuo viso,
a bruciare, nelle fiamme dell'addio.

«Per te, io addolorata,
mi è arrivata alle labbra l'anima»

imploravo piangendo,
e tu mi ripetevi che «sì, sventurata,
dovrai sopportarle queste pene».

Cosa può fare questo povero cuore
per sostenere il tormento d'amarti,
in nessun modo sul falco può avventarsi la fragile
[colomba.

L'uccello dell'anima
di questa sventurata, nel volerti,
solo questo può fare:
volare dritto verso il tuo vicolo.

Oddio,
ti scongiuro,
ritorna, anima mia
ritorna al mio corpo anima,
perché dicano infine
che sì, trascorsa è la vita,
ma tornata è l'anima al petto
della Dama del Mondo.

هست چون زلف بتانم هوس عمر دراز تا دمی درد دل خویش بگویم به تو باز
سر به گوش تو نهام حال جهان عرضه دهم تا نظر بر من بیچاره کنی از سر ناز
سر عشق تو نخواهم که بگویم با کس خاصه با باد صبا کاو نبود محرم راز
دور وصل تو چو عمر ست شتابان چه کنم چند نالم ز غم عشق تو شبهای دراز
چند پیش رخ مه پیکر تو جان جهان همچو شمع بود از هجر تو در سوز و گداز
چند گویم به لب آمد ز غمت جان عزیز چند گویی به من خسته که با درد بساز
دل بیچاره من با غم عشقت چه کند چون کبوتر نتواند که کند حمله به باز
مرغ جان من مسکین به هواداری تو آن تواند که کند بر سر کویت پرواز
واپس آ جان گرامی به تنم تا گویند عمر بگذشت ولی جان به جهان آمد باز

XVI. Gravidò è il tempo²⁶

Per me forse una porta dall'occulto spalancherà il
[Creatore,
e per grazia sua mi segnerà la via per giungere alla tua
[casa.

Spezzato è il mio cuore, eppure speranzosa ancora
nella Sua misericordia:
forse scioglierà il nodo dei nostri stretti affanni.

Più a fondo per le tenebre potrà trascinarci la notte
[dell'addio,
così che d'improvviso il sole del tuo abbraccio mostri il
[suo volto.

Per la violenza degli astri su questo cuore martoriato
l'intelletto si sconvolge e colto da stupore
si morde le mani.

Tanto profonde son le ferite dell'animo
per la lama del tuo tormento
che solo la divina grazia potrà curarle.

È gravidò adesso come madre il tempo
della Dama del Mondo,
attendiamo pure per vedere che cosa da lì ancora
verrà al mondo.

کردگارم مگر از غیب دری بگشاید ره‌ی از لطف به کوی تو مرا بنماید
هست امید من دلخسته که لطف و کرمش گره از کار فرو بسته ما بگشاید
پیش از این در ظلمت شب هجرم بگشاید بو که خورشید وصال تو رخی بنماید
از جفایی که فلک کرد بدین خسته دلم عقل سرگشته سر انگشت تحیر خاید
خاطر از تیغ جفای تو چنان مجروح است که و را مرهمی از لطف خدا می باید
گر کسی درد نهد بر دل مسکین کس گرش از لطف دوا نیز فرستد شاید
حالیامادر ایام جهان حامله است تا ببینم که دیگر چه از او می زاید

NOTE

* Nell'impossibilità di riprodurre la metrica dell'originale (basata su un sistema quantitativo) la traduzione è stata condotta in modo libero, ma con una forte attenzione alle variazioni semantiche dettate dagli aspetti formali del dettato persiano. Le proporzioni tra distico ed emistichio sono state rispettate in modo da riprodurre le pause ed il respiro del verso persiano, mentre la rima (che nel caso del ghazal segue lo schema aa ba ca) è stata sostituita, ove possibile, dalla ricerca di consonanze interne, assonanze, anafore e ripetizioni. La densità idiomantica del linguaggio poetico persiano, soprattutto per quanto concerne metafore, similitudini ed espressioni allegoriche entrate a far parte del canone letterario, è stata molto spesso mantenuta in modo da mostrare per intero la potenza figurativa dell'immaginario classico. In alcuni casi, tuttavia, è stato necessario sciogliere le metafore al fine di rendere più scorrevole la lettura del testo in traduzione. In generale, seguendo il principio traduttologico della compensazione, si è cercato di rendere non tanto il senso della lettera, quanto l'effetto estetico che quella stessa lettera dovrebbe o potrebbe generare.

¹ È a cura di Dominic Parviz Brookshaw l'intervento più completo, dal taglio storico-biografico, sulla poetessa: *Odes of a Poet-Princess: the Ghazals of Jahān-Malik Khātūn*, «Iran», 43 (2005), pp. 173-95.

² Le traduzioni sono tratte dalla prima e unica edizione integrale del canzoniere della poetessa, *Divan-e Kamel-e Jahan Malek Khatun*, a cura di Purandokht Kashani-Rad e Kamal Ahmadi-Nezhad, Tehran, 1995. Chiediamo venia per l'adozione di un sistema semplificato di traslitterazione. Lo specialista saprà ricostruire facilmente i punti diacritici omessi per agevolare sia la lettura da parte del lettore non avvezzo alla frequentazione dei testi persiani.

³ Traduzione nostra. Il trattato è stato introdotto, tradotto e commentato in modo eccellente da Carlo Saccone: Ahmad Ghazali, *Delle Occasioni Amorese*, Roma, Carocci 2007.

⁴ Parziale citazione coranica (95:4), in arabo nel testo.

⁵ Secondo alcune fonti islamiche tradizionali Dio avrebbe manifestato all'umanità la propria onnipotenza attraverso miracoli specifici delle arti in cui gli uomini eccellevano in tempi diversi. Il miracolo del bastone di Mosè sarebbe servito a contrastare i sortilegi dei maghi del Faraone mentre il potere di Gesù di portare in vita i morti deriverebbe dall'eccellenza medica del proprio tempo. Il Corano è qui presentato come miracolo della parola, discorso di insuperabile eloquenza rivelato a Muhammad, tradizionalmente ritenuto illetterato. Cfr. I. Zilio-Grandi, *Il Corano e la letteratura come miracolo*, in *Mappe della letteratura europea e mediterranea*. Vol. 1: *Dalle origini al Don Chisciotte*, Milano, Bruno Mondadori 2000. La rappresentazione della Parola come miracolo e tratto distintivo della superiorità dell'uomo su tutte le creature diventerà, soprattutto fra Trecento e Quattrocento, un luogo comune in seno alle riflessioni persiane sul valore sacrale e della poesia e in difesa della sua legittimità. In questo caso è interessante notare come la poetessa, citando sia il miracolo di Cristo che la natura divina della parola coranica, prepari il terreno affinché la poesia sia associata non solo a un afflato dal potere vivificante ma anche all'origine trascendente del linguaggio.

⁶ Non è la prima volta che la Dama del Mondo menziona la contrapposizione tra queste due parole, *majaz* e *haqiqat*, che tra-

duciamo riduttivamente con «metafora» (per questioni etimologiche) e «realtà trascendente». In realtà i due termini nascono molto presto in seno alle riflessioni islamiche d'espressione araba sul senso del linguaggio e il suo rapporto con il mondo. Per *majaz* si intende linguaggio figurato, e originariamente indica il senso delle espressioni linguistiche, una sorta di interpretante in termini Peirciani, mentre *haqiqat* è il significato concreto della figurazione e originariamente si riferisce alla realtà contingente cui una parola rimanda. È sorprendente come, nella riflessione mistica persiana, *haqiqat*, da realtà concreta esteriore, sia passato a significare piano trascendente cui rimandano i segni che si offrono all'esperienza sensibile. Notiamo come sia stata una poetessa, le cui canzoni sono apparentemente basate sull'esclusivo registro erotico, a far convergere per la prima volta il piano retorico e il piano mistico della riflessione sul rapporto tra *majaz* e *haqiqat* nello spazio del pensiero intorno alla legittimità del fare poesia.

⁷ In arabo nel testo.

⁸ Poetessa di espressione persiana vissuta tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo. Pur non disponendo di alcuna informazione biografica sul suo conto, la presenza di alcuni suoi versi in diverse antologie e raccolte biografiche del tempo ci fanno pensare che, quantomeno dopo la sua morte, il suo nome fosse piuttosto noto.

⁹ La prima è una principessa mongolo-persiana che governò per alcuni anni la regione di Kerman prima di essere assassinata nel 1295. La seconda potrebbe essere la nipote di quest'ultima, meglio nota come Qotloghkhān (m. 1383), andata in sposa nel 1328 a Shah Shoja', patrono di Hafez (e probabilmente della Dama del Mondo) che governò a Shiraz prima tra il 1358 e il 1363 e poi tra il 1366 e il 1384.

¹⁰ N. 662, p. 243.

¹¹ N. 47, p. 26.

¹² N. 1082, p. 392.

¹³ N. 56, p. 29.

¹⁴ N. 874, p. 319.

¹⁵ N. 848, p. 310.

¹⁶ N. 855, p. 312. Rendiamo sgraziatamente un verso, l'ultimo, in cui la poetessa menziona i nomi delle consonanti della parola che significa 'stelle', *falak*. Letteralmente in italiano potrebbe suonare come: la soglia della 'esse', e 'ti', poi 'e', e la 'elle', la 'elle' e la 'e'. Ma in traduzione abbiamo preferito adottare un espediente grafico 'futurista', in modo da evocare il modo con cui la poetessa ha mostrato i limiti del significante oltrepassati dall'urlo di dolore dell'io lirico.

¹⁷ N. 1008, pp. 366-7.

¹⁸ N. 1118, pp. 404-5.

¹⁹ N. 1113, p. 403.

²⁰ N. 1107, p. 401.

²¹ N. 1104, p. 400.

²² N. 1103, p. 399.

²³ N. 679, pp. 249-50.

²⁴ Traduciamo con I e Z, due lettere dell'alfabeto arabo persiano che per forma dovrebbero ricordare una schiena dritta (la 'alef': ا, che corrisponde foneticamente alla 'a') e una dorso ricurvo (la 'nun': ن che corrisponde alla nostra 'n').

²⁵ N. 779, p. 286.

²⁶ N. 711, pp. 260-1.

Gli 'sconfinamenti' della poesia cinese contemporanea

di Maria Ventre



Mi Fei, (1051-1107), *I pini si stagliano tra i monti primaverili*, Tapei, Taiwan (National Palace Museum)

Poesia cinese

Un' incredibile crescita della produzione poetica e del numero dei lettori di poesia caratterizza il panorama letterario della Cina contemporanea, in cui riviste, internet, forum e blog costituiscono la geografia di una nuova comunità di poeti dove è possibile che passi di tutto ma per il quale può transitare anche una nuova e vera voce poetica, soprattutto quando la poesia scende dalla propria isolata torre d'avorio e sceglie di competere o di affiancarsi ad altre forme d'arte. Proprio questi due aspetti, il legame tra poesia ed internet da un lato e l'intrecciarsi della poesia con la pittura, il teatro e la musica dall'altro, verranno di seguito presi in considerazione.

Innanzitutto è fondamentale tener presente che nella Cina odierna coesistono due realtà, due scene poetiche differenti e distinte tra loro: una considerata 'ufficiale' (*guanfang*) e l'altra 'non ufficiale' (*fei guanfang*)¹. Da un lato una produzione accademica, fedele alla tradizione e pubblicata con il beneplacito delle autorità e dall'altro una produzione sperimentale, anti-tradizionalista, costretta a pubblicazioni clandestine e sempre più insofferente della presenza egemonica della prima. Questa seconda realtà, nella quale sono sensibilmente più evidenti i due aspetti della poesia cinese contemporanea ai quali si è sopra accennato, rappresenta l'approdo di un'intricata serie di ricerche e di soluzioni che inizia alla fine degli anni Settanta e passa nel decennio successivo attraverso i cosiddetti 'poeti oscuri' (*menglong*) prima e quelli 'post-oscuri' (*post-menglong*)² dopo, per proseguire fino ai giorni nostri con una grande varietà di forme e contenuti e inaugurando quella nuova fase della sperimentazione poetica il cui ini-

zio si è soliti far coincidere con il 1989. Questa data, che porta con sé l'inevitabile ricordo del massacro di piazza Tian'anmen del 4 giugno, appare infatti come fondamentale punto di svolta che ha operato negli intellettuali cinesi una funzione di lampante e drammatico disvelamento, oltre a costituire un vero e proprio spartiacque nell'elaborazione artistica e letteraria.

Da allora buona parte della produzione poetica cinese si è configurata sempre più in termini di avanguardia, di rifiuto radicale dei codici culturali, del gusto dominante e dei mezzi espressivi abituali nel tentativo da parte dei poeti di recuperare un ruolo autonomo proprio attraverso la sperimentazione di nuove forme, ardite e sconcertanti, di linguaggi inediti fino al punto da risultare incomprensibili, urtanti, e perché no censurabili. Per condurre questa battaglia i poeti di norma si coalizzano in gruppi, elaborano teorie e poetiche, pubblicano manifesti e riviste³. E se queste ultime, note come *minkan*⁴, costituiscono una caratteristica quasi esclusiva degli ultimi decenni, in quanto, con la varietà delle posizioni sostenute, sono la testimonianza delle inquietudini culturali del tempo, tuttavia è internet a rivelarsi il vero nuovo spazio della creazione poetica. Infatti il ruolo che svolge è senza dubbio di grande importanza e soprattutto per la cultura cinese costituisce un altro modo di diffusione, più veloce e talvolta più produttivo e democratico⁵.

Dei tanti gruppi poetici nati in rete negli ultimi anni vanno qui menzionati almeno due: il cosiddetto *Gruppo poetico della spazzatura* (*Laji shipai*) e il *Movimento della poesia bassa* (*Di shige yundong*).

«Tra arte e spazzatura c'è pochissima distanza... la spazzatura che contiene un grano di follia è per questo più vicina all'arte» dichiara Douglas Sirk, regista tedesco autore di alcuni tra i più bei film della Hollywood classica. E in effetti al legame tra arte e spazzatura siamo ormai abituati da tempo: dai *ready-made* di Marcel Duchamp ai *combine-painting* di Robert Rauschenberg, dalla *Merda d'artista* di Piero Manzoni fino ai più recenti esperimenti della cosiddetta *junk music*. Né la poesia poteva rimanere immune a quest'ondata di *trash* che invade la società contemporanea. E sebbene gli esempi non siano così numerosi come nel campo dell'arte, tuttavia anche in questo caso non ne mancano di illustri. Basti pensare che il tema del rifiuto e del 'trionfo della spazzatura' nella moderna società industriale sono presenti nell'ultima produzione di Eugenio Montale (*Satura*, 1971), caratterizzata da un'evidente svolta in senso prosastico.

Il gusto per la provocazione tipico degli artisti dada, convinti che l'esperienza estetica sia possibile con qualunque oggetto, il tentativo di togliere all'arte l'aura sulla quale Baudelaire aveva già ironizzato molto tempo prima, le preoccupazioni ecologiste dei nuovi gruppi musicali, l'abbandono a moduli discorsivi e "facili" e il ripiegare di Montale dalla riflessione alla satira di fronte alla definitiva constatazione dell'inautenticità alla quale l'uomo di oggi è condannato, tutti questi elementi si ritrovano variamente mescolati nelle poesie del *Gruppo poetico della spazzatura*⁶. Riguardo al concetto di 'spazzatura' i membri di questo gruppo, formatosi nel marzo del 2003, concepiscono il rifiuto non solo come oggetto buttato via, ma anche e soprattutto come parole, suoni e visioni cacciate nel dimenticatoio della cosiddetta 'cultura ufficiale'. Il loro obiettivo infatti è quello di sovvertire i valori dominanti e di portare alla ribalta quelli 'marginali', propongono una nuova forma d'arte che dissolve luoghi comuni e abitudini di pensiero radicate, che costringe a vedere la realtà da prospettive inedite e che propone un nuovo stile di vita che è esattamente il contrario di ciò che normalmente si potrebbe desiderare. Xu Xiangchou, uno dei membri più rappresentativi del gruppo, nella poesia intitolata *La mia vita spazzatura* (*Wo de laji rensheng*) scrive:

Xu Xiangchou

La mia vita spazzatura - 我的垃圾人生

我的理想就是考不上大学
即使考上了也拿不到毕业证
即使拿到了也找不到工作
即使找到了也会得罪领导
我的理想就是被单位开除

我的理想就是到街上去流浪
且不洗脸不刷牙不理发
精神猥琐目光呆滞
招干的来了不去应聘

招兵的来了不去应征
我一无所有家徒四壁
过了而立还讨不上老婆
我的理想就是不给祖国繁衍后代

我的理想就是把自己的腿整瘸
一颠一拐地走过时代广场
我的理想就是天生一副对眼
看问题总向鼻梁的中央集中
我的理想就是能患上癫痫
你们把我送去救护
我却向你们口吐泡沫

*Il mio sogno è non superare l'esame di ammissione
[all'università
anche se lo passassi non conseguire il certificato di laurea
anche se lo conseguissi non trovare un lavoro
anche se lo trovassi offendere il datore di lavoro*

*Il mio sogno è vagabondare per le strade
senza lavarmi il viso né i denti, senza tagliarmi i capelli
con l'anima sporca e lo sguardo smorto
non accettare le offerte di lavoro presso i quadri
non arruolarmi quando è richiesto
non possedere assolutamente niente
superare i trent'anni e non avere moglie
il mio sogno è non dare una discendenza alla madrepatria*

*Il mio sogno è diventare zoppo
sobbalzando e svoltando attraversare le piazze delle
[epoche
il mio sogno è di avere due occhi strabici innati
guardare i problemi concentrarsi sulla punta del naso
il mio sogno è contrarre il morbo della mucca pazza
se mi manderete al pronto soccorso
io vi sbaverò addosso*

Lo stesso poeta, dopo aver messo a nudo le fobie dell'uomo contemporaneo, quali appunto quelle di non trovare un lavoro, una casa, di essere colpito all'improvviso da qualche malattia mortale ecc., va ben oltre e in una poesia intitolata *Un tributo di escrementi* (*Shi de fengxian*), con la quale mira volutamente a suscitare scandalo tra le menti benpensanti, dopo aver divagato nei primi versi sulle funzioni corporali dell'uomo arriva infine a dichiarare:

Xu Xiangchou

Da Un tributo di escrementi - 屎的奉献

...
别人都用鲜花献给祖国
我奉献屎
*tutti danno in dono fiori freschi alla madrepatria
io offro escrementi*

Uno sberleffo maleodorante alla poco amata madre patria o segnale di degenerazione e decadenza della poesia contemporanea è quello che verrebbe da pensare ad una prima lettura. Ma anche in questo caso, proprio come in quello della già citata *Merda d'artista* di Manzoni, bisogna più che altro intravedervi una dimostrazione di come la personalità dell'autore sia in grado di trasformare in arte anche i propri rifiuti biologici e quindi indirettamente una critica al mercato culturale, ormai disposto a comprare tutto purché firmato.

Scrivendo dei rifiuti o del mondo che produce giornalmente tonnellate di rifiuti, questi poeti fanno dichiarazioni politiche radicali non solo riguardo all'ambiente ma anche riguardo al governo. Ad esempio Dianqiujiu, altro importante esponente del gruppo, nella poesia *Voglio appendere il mio ritratto a Tian'anmen* (*Wo yao ba wo de xiang gua zai Tian'anmen*)⁷ profana l'immagine sacra di Mao e della piazza, luogo simbolo del governo cinese, dichiarando di volervi apporre la propria immagine. È chiaro allora come una simile poesia, così 'scomoda' per i suoi contenuti poco aulici e per le sue posizioni antigovernative, possa difficilmente avere accesso alle pubblicazioni su carta e avere invece più facilità di diffusione nello spazio relativamente più libero di internet.

Il Gruppo poetico della spazzatura è stato successivamente inglobato nell'altro gruppo sopra menzionato, il Movimento della poesia bassa, che ha riscosso maggiore successo non solo tra il pubblico dei lettori ma anche tra famosi critici di poesia che lo hanno definito «una meditata ideologia artistica e culturale»⁸.

L'origine del movimento risale all'apertura di un forum online il 29 marzo del 2004 da parte dei poeti Long Jun, Zhang Jiayan⁹ e Hua Qiang. Nel marzo dell'anno successivo sarebbe poi stato fondato il sito ufficiale del gruppo con l'inclusione dei siti e dei forum di almeno altri trenta gruppi poetici già esistenti¹⁰. Dal punto di vista teorico l'apparizione del gruppo è strettamente collegata alla 'rivoluzione' intrapresa da poeti più noti quali Shen Haobo, Yin Lichuan e Wu Ang del gruppo *Xiabanshen*¹¹, ai quali Zhang Jiayan riconosce innanzitutto il merito di aver infranto il tabù sociale di parlare e di scrivere di sesso anche in poesia, ma anche il merito di essersi opposti alla poesia 'intellettuale' importata dall'Occidente, aliena alla lingua e alla cultura cinese e di aver quindi intrapreso quella discesa verso il 'basso' che essi si propongono di proseguire allo scopo di purificare la lingua poetica cinese e di riportarla più vicino alla vita e alla lingua della gente comune. Tutto ciò in nome di un programma comune che fa appello alla mancanza di qualsiasi «proibizione, principio, ordine e meta finale», all'insegna «dell'ignoranza, della temerarietà, dell'estremo e dell'assoluto». Altri termini ricorrenti nelle dichiarazioni di questi poeti sono quelli di «esaltazione del basso» (*chongdi*) e «verso il basso» (*xiangxia*), che vogliono indicare la loro volontà di polemizzare contro la società, contro il conformismo e l'angusta mediocrità piccolo-borghese, di esprimere il pro-

prio rifiuto di un'arte tutta positiva, volontaristica che darebbe una falsa immagine del reale. Il che significa impegno per una rappresentazione che non sia ottimistica ed edulcorata da false speranze, ma che faccia posto al negativo, alle sacche di dolore e di miseria della società contemporanea. Si spiega così l'attrazione e la fuga verso l'inferno, verso le forme vili o miserabili dell'esistenza, la volontà di calarsi nella vita reale, concreta e quotidiana, quella che si osserva nei sobborghi e agli angoli delle strade dove pullula un mondo di figure marginali ed emarginate:

Zheng Xiaoqiong *Io scrivo - 我写着*

我在黑夜里写下路灯、街道和一个四处奔波的外乡人
我在黑夜里写下制衣厂的女工和她们命运中的咳嗽
我在黑夜里写下五金厂的炉火以及一截让机器吞掉的手指

我写到路灯，它孤独，是啊，它多象一个乡愁病患者
我写到街道，它宽广，灯火辉煌，但是哪里又有我站立的地方

我写到五金厂的炉火，它暗淡的光啊，它照亮我苍白的青春

我写到的爱情，它甜蜜的味儿，它不知明天会怎样的辛酸

我写到黄麻岭，这个收藏我三年青春的沿海村庄
啊，我又将写到自己，一个四处奔波的四川女孩
啊，这打工生活——我将要忍受怎样的孤独与命运

*Nell'oscurità della notte io scrivo alla luce di lampioni, di strade e di uno straniero che corre in giro
nell'oscurità della notte io scrivo di operaie nelle fabbriche di vestiti e della tosse dei loro destini
nell'oscurità della notte io scrivo di fornaci nelle fabbriche metallurgiche e di un dito ingoiato da una macchina*

*Scrivo di un lampione, della sua solitudine, sì!, somiglia tanto a un ammalato di nostalgia
scrivo di una strada, della sua ampiezza, le luci fiammeggianti, ma dov'è un luogo in cui posso fermarmi?
Scrivo di una fornace in una fabbrica di metallo, la sua luce fioca!, illumina la mia pallida giovinezza
scrivo dell'amore, del suo dolce sapore, non sa quanto amaro sarà domani
scrivo della catena di iuta, di questo villaggio sulla costa che custodisce tre anni della mia gioventù
oh, scriverò ancora di me, di una ragazza del Sichuan che corre in giro
oh, questa vita di lavoro— che solitudine e destino dovrò sopportare?*

Questa poesia intitolata *Io scrivo* (*Wo xieze*) è opera di Zheng Xiaoqiong¹², poetessa che fa parte dei cosiddetti Poeti lavoratori (*Dagong shiren*), un settore del Movi-

mento della poesia bassa nel quale prevale come tema appunto la descrizione della vita dei lavoratori, dei tanti operai che lavorano nelle infinite fabbriche e negli infiniti cantieri delle metropoli cinesi, dei minatori che silenziosamente muoiono nelle miniere di carbone, di tutti quei lavoratori dediti ai lavori più umili che costituiscono le rotelle insignificanti di un gigantesco meccanismo disumanizzante. Accanto a questa preoccupazione sociale è molto presente tra questi giovani poeti anche una forte attenzione alla politica, per lo più oggetto di una divertente e sprezzante satira, come nella poesia *Il discorso del presidente Hu commuove gli animi* (*Hu zhuxi de jianghua jidong renxin*) della poetessa nota con lo pseudonimo di «Piccola luna» in cui si ironizza sulla retorica, sull'incomunicabilità e sul vuoto di senso dei discorsi politici. L'altro grande tema tabù in Cina, il massacro del 4 giugno 1989, è ripreso da un poeta che scrive e pubblica esclusivamente in internet. Noto col nome eccentrico di «Farfalla azzurra lillà viola» (*dan hudie z: dingxiang*), in una poesia 'minimalista' intitolata *Poesia scritta il 4 giugno* (*Xie zai 6 yue 4 ri de shige*) scrive:

Farfalla azzurra lillà viola

***Poesia scritta il 4 giugno* - 写在6月4日的诗歌**

1
今天
是
6月4日
今天
是
2005年的6月4日
今天
不是
1989的6月4日
2
今天
是
6月4日
今天
是
2005年的6月4日
今天
什么都不记得了
今天
就记得
在网上泡了一整天
3
今天
是
6月4日
今天
是
2005年的6月4日
今天
在网上泡了一整天

不是在
论坛
论坛
就像一个痰盂
吐
一口痰
就可以走人
4
今天
是
6月4日
今天
是
2005年的6月4日
今天
不是
1989的6月4日
今天
一直都在
玩游戏

1
Oggi
è
4 giugno
Oggi
è
il 4 giugno 2005
oggi
non è
il 4 giugno 1989
2
Oggi
è
4 giugno
oggi
è il 4 giugno 2005
oggi
non ricordo niente
oggi
ricordo
di aver sprecato tutto il giorno in internet
3
Oggi
è
4 giugno
oggi
è
il 4 giugno 2005
oggi
ho sprecato tutto il giorno in internet
ma non in una
chatroom
le chatroom sono come sputacchiere
dopo aver sputato

il catarro
puoi andare
4
Oggi
è
4 giugno
oggi
è il 4 giugno 2005
oggi
non è
il 4 giugno 1989
oggi
tutto il tempo
giocando

La ripetizione ossessiva di questa data se da un lato suona come un mantra che mira effettivamente a ridurre quella parola e i significati di cui è carica a un'arma inoffensiva per farla ricadere ancor di più nel dimenticatoio della coscienza collettiva, dall'altro sembra invece voler essere soprattutto un tentativo di imporre all'attenzione di tutti l'importanza di quell'evento, di sollecitarne il ricordo e la discussione di fronte alla volontà del governo di negare ed insabbiare la verità dei fatti.

Si capisce allora come questa produzione poetica che nasce e si diffonde attraverso i canali offerti dalla nuova tecnologia, se in alcuni casi appare di dubbio valore letterario, in molti altri invece è innanzitutto una testimonianza efficace non solo della realtà che ci circonda, e sulla quale spesso si è indotti a sorvolare con sguardo indifferente, ma anche di una nuova generazione di poeti che ha ritrovato la fiducia in sé e nella possibilità di incidere con la propria scrittura in una realtà ostile politicamente e socialmente, nella speranza di vedersi riconosciuta la propria identità, il proprio *status* di poeti.

Per quanto riguarda la seconda caratteristica della poesia cinese contemporanea a cui si è sopra accennato, ovvero del suo intrecciarsi con altre forme d'arte, va subito ricordato come nella cultura cinese il legame tra poesia e musica, poesia e teatro ed ancora tra poesia e pittura, abbia origini antichissime.

Tutti i generi della poesia cinese tradizionale sono nati da canti¹³, a cominciare dalla più antica raccolta di poesia giunta fino a noi, lo *Shijing* (*Libro delle odi*), ed è solo negli ultimi tempi che quest'antico legame tra poesia e musica, e ancora prima tra poesia e voce, è stato recuperato e ulteriormente esplorato e sviluppato grazie all'emergere di nuovi modi di fare poesia (poesia d'azione, poesia sonora, poesia visiva, *public poems*, videopoesia, *computer poetry*, ecc.) che vengono tutti inclusi nell'etichetta generale di poesia performativa. La poesia si fa *performance*, recupera cioè il suo carattere originario racchiuso nell'etimologia stessa del termine 'poesia' che rimanda al greco *poiesis*, ovvero 'creare', per cui il poeta è innanzitutto colui che crea, che fa, che plasma, che agisce sui più diversi fronti della creatività contrastando la staticità della

scrittura tradizionale con tutti i materiali che ritenga opportuno utilizzare, dentro e fuori dalla pagina.

Come esempio di questo nuovo modo di vivere la creazione poetica verrà qui preso in considerazione Yan Jun, figura centrale nella scena *underground* della capitale cinese non solo per le sue qualità musicali ma anche come critico, poeta, artista, organizzatore di eventi musicali e editore. Fondatore dell'etichetta indipendente *Subjam*, ha pubblicato fino ad oggi due collezioni di poesie: *Infrasuoni* (*Cishengpo*) nel 2001 e *Impossibile* (*Bu keneng*) nel 2006. Ma è durante una serata organizzata l'8 aprile del 2003 al caffè *Xingke* di Pechino che Yan Jun si esibisce in una delle sue migliori *performance* multidimensionali in cui poesia, musica e arti visive trovano la loro ragion d'essere proprio nel loro reciproco mescolarsi¹⁴.

In uno stile che si richiama tanto alla scrittura visionaria e delirante di Burroughs e di Ginsberg quanto all'immaginario poetico di Xi Chuan¹⁵, Yan Jun compone un lungo poema dal titolo *Contro ogni inganno organizzato* (*Fandui yiqie you zuzhi de qipian*), animato da forti accenti di autoironia e sarcasmo, da rabbia e crudele oscenità, con continue allusioni a fonti differenti: Yu Hua¹⁶, Li Bai¹⁷, Maksim Gorky, il maggio parigino del 1968, Mao Zedong, L'Internazionale, John Lennon, ecc.

Yan Jun

Da *Contro ogni inganno organizzato* -

反对一切有组织的欺骗

昨夜我梦见了酱油；昨夜我开始发芽；昨夜，广阔的沙漠像一道叹息远远地离去了。我听见乌云的声音，房檐下，最后一个拆迁的少年抽完了烟。昨夜，因为没有女人的眼泪，上海变成了木马的城市；因为没有薄雾从桥上走过，广州变成了药片的天空……而西宁的街灯灭了，小伙子揣着刀，从滴满酱油的小路上跑过；昨夜，北京的上帝出门了。

反对一切有组织的欺骗！

反对在星星出没的傍晚开会。反对在树上呼喊我的名字，反对在细雨中呼喊。反对资本家思考。反对两面三刀。反对借尸还魂。反对你降低我的智商。反对一场中断的电影——

当光线扯破我们的外衣，噩梦中的仙女停留在空气里，她没有爱情，也没有未来，她的孤独就是我们的孤独……反对权力。

旧货市场永垂不朽！

昨天你还是个书生，今天你就是流氓，明天你说梦话变成了哲学家，难道人生就是这样？难道手机打不通，飞机就可以公开行走，擦过脆弱的天空？出去吧，和牛魔王一起看看上帝，一年的时间，足够你学习沉默、观察、住进钢铁和泥土的洞穴哭泣，冬天就要结束了，你要相信你的回忆。

Maria Ventre

Poesia cinese

性生活包治百病！

反对广告，反对遗忘。反对撕毁任何证件和嘴脸。
反对从流星雨中经过，身披金黄的斗篷却忘记了女儿的名字。反对食肉动物跳舞。反对电脑死机。反对像镰刀一样生活。反对夜来香死在夜里。反对时尚杂志和网络公司。反对白日做梦，穿上透明的衣裳，心脏像鸿毛一样爆炸……二锅头十步杀一人……傻逼统治着世界……一本色情杂志就是一次考试……反对恐惧。

让暴风雨来得更猛烈一些吧！

反对大气功师，反对摇滚英雄。反对电流破坏美丽的大气层。反对关闭游魂的酒吧。反对拐弯的上帝。反对乳房崇拜。反对卖花，反对出卖七星游动的幽冥之花，反对情人节和母亲节的花，反对吃花。反对皮。反对蔚蓝色阴谋。

把草原从艺术家手中解放出来！

人们怀疑，是因为血压刺激着大脑，但人们也崇拜，难道是因为饥饿？所以要反对螳螂的演说，要反对有洁癖的科学家，她伤害了我！并且进一步反对知识分子化装成流氓的样子。同理，反对森林化装成鸟类旅居的木屋，最终被卖艺的带走，囚禁到歌里，失了火，像梦一样消失在艺术的峡谷中，永远

...

同性恋又怎么了。

向李白同志学习——
改变这个世界，改变我们自己。

现在你相信来世了吧？

远方的牛羊瞪着眼睛反对婚姻。
废除精神奴隶制。

有钱人需要钱包。

春天的每一个细节，都像是海岸线。

上树！像鸟一样俯视斗争者。
上树！欢迎小妖精的到来。
上树！解散美国。

谁会飞谁就是魔术师。
当然苍蝇除外。
反对。反对一切。
反对我们自己。反对我们反对的一切。
反对我们没有反对的一切。
反对我们自己的一切。
反对一切不可以反对的和不可能反对的。
反对。

La notte scorsa ho sognato la salsa di soia; la notte scorsa ho cominciato a germogliare; la notte scorsa, l'immenso deserto se n'è andato lontano come un sospiro. Ho sentito il suono delle nuvole nere, sotto le grondaie, l'ultimo dei giovani costretto a lasciare la sua casa che sarà abbattuta finisce la sua sigaretta. La notte scorsa, in mancanza delle lacrime di una donna, Shanghai è diventata la città dei cavalli di legno; in mancanza di nebbia attraversando il ponte, Guangzhou si è trasformata in un cielo di pasticche... e i lampioni di Xining si sono spenti, ragazzi corrono per le strade macchiate di grasso di pecora nascondendo coltelli tra i vestiti; la notte scorsa, il dio di Pechino è uscito di casa.

Contro ogni inganno organizzato!

Contro gli incontri serali quando le stelle vanno e vengono. Contro il mio nome gridato dall'alto di un albero, contro le grida nella pioggia sottile. Contro il pensiero capitalista. Contro l'opportunismo. Contro la reincarnazione. Contro il tuo quoziente intellettuale più basso del mio. Contro un film lasciato a metà... quando la luce squarcia i nostri soprabiti, la fata degli incubi si ferma a mezz'aria, non ha amore né futuro, la sua solitudine è la nostra solitudine... contro il potere.

L'immortale mercato delle pulci!

Ieri eri ancora un intellettuale, oggi sei un teppista, domani parlerai in sogno e diventerai un filosofo, non è mica così la vita? Non sono mica i cellulari a non funzionare e gli aerei ad avanzare in pubblico graffiando cieli fragili? Esci fuori a vedere Dio con la mucca, principe dei demoni, un anno è sufficiente affinché tu impari il silenzio, ad osservare, a vivere tra pianti e caverne di fango e ferro, l'inverno sta arrivando, devi credere nei tuoi ricordi.

Il sesso è una panacea!

Contro la pubblicità, contro la dimenticanza. Contro le apparenze e i documenti stracciati. Contro una mantella d'oro venuta da una pioggia di meteore ma dimentica del nome della figlia. Contro le danze carnivore. Contro la morte cerebrale dei computer. Contro una vita da falce. Contro le tuberose che muoiono la notte. Contro le riviste alla moda e le aziende in internet. Contro i sogni a occhi aperti, i vestiti trasparenti, i cuori che esplodono come le piume di un oca... l'erguotou¹⁹ che uccide un uomo a dieci passi di distanza... gli stupidi che governano il mondo... una rivista porno come foglio d'esame... contro la paura.

Lascia che la tempesta infuri con più violenza!

Contro i maestri di qigong, contro le rock star. Contro l'elettricità che distrugge la bella atmosfera. Contro la chiusura dei bar dei vagabondi. Contro un Dio che cam-

bia opinione. Contro l'adorazione del seno. Contro i venditori di fiori, contro la svendita dei fiori del mondo degli inferi con sette stelle mobili, contro i fiori della festa della mamma e della festa degli innamorati. Contro chi mangia i fiori. Contro la pelle. Contro complotti azzurri.

Libera le praterie dalle mani degli artisti!

Gli uomini dubitano perché la pressione del sangue stimola il cervello, ma se gli uomini adorano non è mica perché sono affamati? Perciò bisogna opporsi ai discorsi delle mantidi, agli scienziati misofobici, lei mi ha ferito! E bisogna opporsi agli intellettuali travestiti da teppisti. Per lo stesso motivo, opporsi alle foreste che si fingono capanne di tronchi d'albero per uccelli stranieri, alla fine portati via da chi vende la propria arte, imprigionati nel canto, arsi dal fuoco, come un sogno che svanisce nella valle delle arti, per sempre...

*...
l'omosessualità, e allora?*

*Impara dal compagno Li Bai-
cambiare il mondo, cambiare noi stessi.*

Ci credi adesso in un'altra vita?

*Mucche e pecore in lontananza guardano fisso, contro il matrimonio.
Abolire la schiavitù mentale.*

Chi ha soldi ha bisogno di un portafoglio.

Ogni dettaglio della primavera sembra una linea costiera.

*Sugli alberi! Come gli uccelli a sorvegliare i combattenti.
Sugli alberi! Benvenuta la giovane donna civettuola.
Sugli alberi! Congedare gli Stati Uniti.*

*Chi sa volare è un mago.
Tranne le mosche ovviamente.*

*Contro. Contro tutto.
Contro noi stessi. Contro tutto ciò siamo contro.
Contro tutto ciò non siamo contro.
Contro tutti noi stessi.
Contro tutto ciò non dobbiamo e non possiamo essere contro.*

Contro.

La recitazione di questo poema-racconto, al limite tra flusso di coscienza e libera associazione delle immagini, è accompagnata dalla proiezione di un filmato in cui le scene (soldati e carri armati in Iraq, Rumsfeld, Saddam, Lenin, dottori e pazienti, maestre e alunni, case che stanno per essere distrutte nella vecchia Pechino, scene di vita quoti-

diana) sembrano legate tra loro in modo apparentemente privo di ogni connessione logica, ma che in realtà confluiscono infine per creare un vero e proprio poema visivo che, in un tumulto incessante e in una sinfonia effervescente di immagini, vuole fornire uno sguardo sul mondo contemporaneo e sulla sua follia. Una particolarità è non solo che le immagini appaiono spesso modificate nel colore e nei contrasti, sovrapposte e incastrate tra loro a formare un puzzle informe, ma anche che su di esse sono proiettati alcuni versi del poema contemporaneamente recitato da Yan Jun, senza però che vi sia alcuna coincidenza e sincronismo, il che accresce il grado di confusione nella mente dello spettatore al quale viene pertanto richiesto un vero sforzo di attenzione. In realtà si tratta soprattutto di un esperimento estetico che, non prevedendo una trama razionalmente definita, si sviluppa lungo un viaggio altamente simbolico in cui immagini, parole e suoni conseguono una sintonia essenziale e continua tra lo spettatore e il messaggio che ne deriva.

L'ultimo aspetto da considerare a questo punto sono gli effetti sonori. Dal punto di vista musicale Yan Jun è noto soprattutto come esecutore di musica elettronica che si destreggia con grande abilità tra sintetizzatori, campionatori e *drum machine*, ma nell'accompagnamento ai versi di *Fandui* il poeta preferisce un tessuto sonoro molto più scarno e basilare, fatto di pochissimi elementi, sempre generati però elettronicamente. In questo caso si cimenta infatti in una composizione di tipo minimalista in cui è la ricerca dell'estetica del suono a essere messa in primo piano, caratterizzata da ripetitività, evocazione e simmetria, dall'analisi dell'attimo inteso come massimizzazione e cristallizzazione degli elementi. Un ritmo lento e cadenzato che ben si adatta tanto alla recitazione dei versi quanto al flusso delle immagini che scorrono sullo schermo, in modo da formare un congiunto visivo e uditivo fortemente suggestivo.

Fandui si può quindi considerare a tutti gli effetti un buon esempio di *performance* in quanto si pone come luogo della confluenza di varie discipline artistiche e, con i suoi chiari attacchi alla società contemporanea, incarna fin dal titolo, l'essenza stessa della *performance* che nasce come evento fortemente oppositivo, con il quale si scardinano le regole del mercato dell'arte, del linguaggio e dei comportamenti socio-culturali.

Ugualmente fondamentale nella tradizione cinese è il legame che unisce il teatro alla poesia, se si pensa che la forma di teatro nota come *zaju* nacque dall'alternanza di monologhi, dialoghi, azione e sequenze *qu*, ovvero canzoni che facevano uso dell'idioma poetico convenzionale, e che lo stesso teatro cinese delle origini si sviluppò come composito insieme drammaturgico in cui tutti i diversi elementi continuavano a svolgere ruoli vitali: testo, musica, canto, recitazione, acrobazia, danza, trama, costumi e trucco. Una caratteristica rimasta pressoché invariata in alcuni esponenti del teatro d'avanguardia contemporaneo, tra cui il premio Nobel Gao Xingjian che ad esempio in-

troduce la poesia sia all'interno del romanzo, riprendendo la tradizione dei grandi narratori dell'epoca Ming e Qing, ma anche all'interno del testo teatrale, alla stessa maniera delle opere classiche cinesi, perché si dichiara sensibile ad una poetica che penetra dovunque, mette sottosopra i generi e le consuetudini, attraversa il teatro come il cinema o il romanzo.

Di seguito, come esempio della riuscita collaborazione e compenetrazione tra queste due forme d'arte, verrà presentato *Dossier n.0 (Ling dang'an)*, un lungo componimento poetico scritto nel 1992 dal poeta Yu Jian²⁰ e portato in scena dal regista teatrale Mou Sen²¹.

Il testo di Yu Jian, che al momento della sua apparizione fu giudicato un «suicidio letterario» o più semplicemente «un mucchio di lingua-spazzatura», è costituito da sette parti (un prologo, cinque capitoli ed un epilogo) durante le quali viene narrata l'anonima vita di un anonimo cittadino cinese così come apparirebbe descritta in uno dei tanti dossier o file personali di cui il governo si serve per esercitare il suo stretto controllo sulla vita pubblica e privata delle persone. La lunga composizione²², che non parla di un dossier ma che vuole essere un dossier essa stessa, è chiaramente una critica a questa pratica illiberale dello stato che, così facendo, non solo sottrae agli individui ogni possibilità d'intervento e libertà d'azione, ma, cosa ancor più grave, si limita a considerarli solo come un'ingombrante somma di cifre:

Yu Jian

Da *Dossier n.0* - 0 档案

... 此人正年轻 只有50多页 4万余字
外加 十多个公章 七八张像片 一些手印
净重1000克...

...questa persona è giovane solo 50 pagine 40 mila caratteri circa
in più una dozzina di sigilli d'ufficio sette, otto fotografie qualche impronta digitale peso netto 1000 grammi...

Strettamente collegata a questa vi è, poi, un'altra possibile interpretazione che più in generale riguarda una difficoltà esistenziale che è propria dell'uomo contemporaneo. Non è, infatti, difficile scorgere il riferimento ad una tipologia umana e ad un modo di essere prodotti dalla società attuale: l'essere umano privato della sua irripetibile individualità. L'individuo non conta più, l'io s'indebolisce, perde la sua identità e non può far altro che riprodurre passivamente e giorno dopo giorno gesti e parole che non sente come propri perché qualcun altro li ha stabiliti al suo posto. Da questo punto di vista particolarmente significativo è il capitolo quarto, che descrive la vita quotidiana dell'anonimo protagonista. Tutto è scandito da orari ben precisi, tutto appare terribilmente calcolato e finalizzato, niente è lasciato al caso e niente può uscire fuori dagli schemi:

... 穿短裤 穿汗衣 穿长裤 穿拖鞋...

... 吃早点 两根油条一碗豆浆
一杯牛奶一个面包 轮着来
穿羊毛外套 穿外衣 拿提包 再看一回镜子
锁门
用手判断门已锁死 下楼 看天空 看手表
推单车 出大门...

...indossa le mutande indossa una maglietta indossa i pantaloni infila le pantofole va in bagno

...
fa colazione due frittelle ed una tazza di latte di soia un bicchiere di latte ed un panino subito dopo
s'infila un maglione di lana indossa il cappotto prende la valigetta quindi si guarda allo specchio chiude la porta a chiave
controlla con la mano se è chiusa scende le scale guarda il cielo guarda l'orologio
prende la bicicletta esce fuori dal cancello...

ed anche il tempo libero manca di qualsiasi creatività o novità, tutto è ossessivamente ripetitivo, banale ed alienante:

... 每天 零食 20克蛋糕 20克葵花子...
... 看一次日历 看8回手表 坐下去9次 蹲20分钟
躺下去11回 靠着4个小时 背着手 枕着手 手在裤袋里...

...ogni giorno fa uno spuntino 20 grammi di torta 20 grammi di semi di girasole...
dà un sguardo al calendario 8 occhiate all'orologio si siede 9 volte sta a gambe incrociate per 20 minuti si sdraia 11 volte rimane seduto 4 ore le mani dietro la schiena le mani dietro la testa le mani nelle tasche dei pantaloni...

Questo è dunque l'individuo alienato della nostra società, colui per il quale al di fuori del sistema in cui vive, non ci sono altri possibili modi di esistere. L'alternativa sarebbe l'esclusione e l'emarginazione.

Va, in fine, notato quanto abilmente funzionale alla corretta ricezione di questi contenuti siano le scelte stilistiche: lo stile è dimesso, colloquiale e volutamente antilirico, il tono distaccato ed indifferente, abbondante l'uso dei parallelismi, nevrotica la ripetizione delle parole, pungente l'ironia nel disvelare la banalità di ogni azione. Tutto insomma contribuisce a trasmettere l'immagine tragica e terribilmente reale di un modo di essere che riguarda tutti da vicino e che si ritrova forse ancora più compiutamente realizzata nella sua resa scenica per l'innegabile capacità di maggiore coinvolgimento emozionale connaturata ad ogni rappresentazione teatrale.

La commedia si snoda attraverso tre percorsi narrativi: uno che, per mezzo di una voce registrata che riproduce il poema di Yu Jian, presenta appunto la vita di un uomo co-

mune di trent'anni negli stadi della nascita, crescita e innamoramento; un secondo che analizza i dati contenuti nei dossier ufficiali e un terzo che narra la storia del suo primo amore. In una stanza segreta, che è la stanza dei fascicoli informativi che segnano la vita di ogni cinese, alla voce del poema registrato su un nastro si intreccia quella fisicamente viva dell'attore che, entrato in scena e di spalle ad un grande ventilatore montato su un carrello, si presenta col proprio nome: Wu Wenguang²³. Questi, in abito da lavoro ma occhiali da intellettuale, comincia a parlare del suo rapporto con il padre, un uomo comune, disprezzato per essersi asservito durante la Rivoluzione Culturale. Il suo racconto è più volte interrotto non solo da brani del poema registrato, avviati da una giovane donna che si aggira in silenzio per la scena, ma anche dal filmato di un'operazione di trapianto cardiaco o dall'immagine di un telo bianco che ondeggia sotto la forza impressa dalla macchina del vento. Intanto un altro attore sul fondo della scena, con mole e fiamma ossidrica, ha cominciato a tagliare e saldare pezzi di ferro con cui forgiare esili sculture metalliche sulle cui cime vengono poi piantate mele e pomodori rossi, destinati ad essere lanciati con rabbia contro le pale del ventilatore. Alla fine anche il secondo attore si fa avanti a leggere un proprio brano che è quello di un amore tradito²⁴.

Se è pur vero che una parte della critica ha visto soprattutto nella scena finale delle mele e dei pomodori ridotti a poltiglia dalle pale meccaniche del ventilatore un chiaro riferimento ai tragici eventi di piazza Tian'anmen, è tuttavia innegabile che l'opera di Mou Sen, così come del resto il testo poetico di Yu Jian a cui si ispira, miri soprattutto a denunciare e contestare il negativo della vita contemporanea. Ispirandosi al teatro crudele e violento di Ionesco e al teatro dell'assurdo di Beckett, Mou Sen mette a nudo il dissolvimento dell'uomo di oggi, presentato come immutabile condizione dell'uomo, la cui esistenza, secondo la pregnante definizione di Heidegger, è «deiezione dell'esserci»: la condizione umana è in altre parole un essere gettati nell'esistenza, ignari della propria provenienza e del proprio destino, ignari cioè del senso ultimo del proprio esistere. Ma il protagonista di *Dossier n.0* ci ricorda soprattutto il kafkiano Joseph K. che si rende conto che al processo non si sfugge, che un potere sinistro e inconfondibile ha già deciso, che la condanna e la morte erano già in tutta quanta la trama di quei giorni che prima gli erano sembrati vita.

Infine il poeta Yan Li è stato scelto in quanto esempio di una sensibilità artistica nella quale convivono in perfetta simbiosi espressioni solo apparentemente diverse di comunicazione, quali la pittura e la poesia, e soprattutto in quanto custode di un'antica tradizione, quella di «poetare dipingendo e dipingere poetando», che risale alle dinastie Yuan e Ming. Da allora molti pittori che erano anche letterati presero il vezzo di scrivere brani calligrafici sui

loro dipinti. Si tratta di poesie, brani dell'artista, brani tratti da classici o semplici riflessioni dell'artista. Una cosa è certa, il dipinto e il brano calligrafico non sono due realtà separate o sovrapposte, ma fanno parte di un'opera unica, si completano a vicenda, l'uno rende più comprensibile l'altro. Spesso il brano calligrafico non è altro che l'anima del dipinto, dà la chiave di lettura dell'opera artistica, rivelando i sentimenti, le sensazioni, le idee dell'autore. Una funzione che si può trovare ancora nell'arte contemporanea, proprio nell'opera di Yan Li²⁵.

L'inizio della sua carriera poetica e pittorica coincide con uno dei momenti più importanti nella storia della letteratura cinese contemporanea, quando cioè al termine della Rivoluzione culturale il ben noto gruppo dei poeti *menglong*, con la fondazione della rivista *Jintian* (tra i collaboratori vi è lo stesso Yan Li), intraprendono una vera e propria rivoluzione estetica oltre che esistenziale creano una nuova scena socio-politica ed estetica fuori da ogni canone precedente. All'incirca negli stessi anni è tra i fondatori del gruppo artistico *Stelle* (*Xingxing*), che nel settembre del 1979 fa la sua prima apparizione in pubblico con un'esposizione in un parco di Pechino poco distante dalla Galleria d'Arte Nazionale, mentre è nel 1984 che Yan Li realizza la sua prima mostra personale a Shanghai. Il successivo trasferimento in America²⁶ fa di lui soprattutto un artista cosmopolita, pienamente inserito nel suo tempo, capace di trasformare il mondo reale in un universo capovolto e grottesco attraverso il suo sguardo irriverente. Fondamentale per lui è l'idea infatti che un poeta o un pittore non può distaccarsi dalla realtà per isolarsi in un mondo che ha solo del fantastico e dell'invenzione, l'arte non è un fatto personale o circoscritto ma deve riguardare e coinvolgere tutti così come la poesia deve fondare la sua essenza sulla socialità, attraverso la proiezione del reale. Devono avere entrambe un messaggio da comunicare affinché non si riducano a puro estetismo e virtuosismo esibizionistico. Tutto ciò è ben evidente in una serie di poesie e di quadri strettamente legati tra loro oltre che dalla comune giustificazione morale da cui nascono anche dal ritratto che della società contemporanea ne emerge. Un esempio tra i tanti è il componimento intitolato *Il privilegio della fortuna* (*Xingyun de zhuanli*), scritto nel 2002, amara riflessione sulla reale condizione dell'umanità:

Yan Li

Il privilegio della fortuna - 幸运的专利

人类真幸运！
太阳离地球不远不近
像阴道与阳具的天地配合
人类不得不幸运
在吸扁了地球的乳房后
如今享受着科技的酥胸
电子游戏转化了千年的良心事业
弱肉强食是

软件内老少咸宜的娱乐
人类的新闻多么幸运！
整版整版的广告围绕在名牌的群下
人类的流行曲是多么幸运！
仅仅几首握着你小手的专集
就能点燃千百万张碟片的畅锁的火
还有那么壮观的尘土飞扬的股票市场
人类的骑手多么幸运！
克隆改变了
精子与卵巢的供求关系
人类进进出出地
忙于从欲望里面直接提货
绝不在设一个仓库来留给虚伪的求波
人类的幸运属于人类的！
人类能在闯下大祸之后
申请幸运的专利

*L'umanità è davvero fortunata!
Il sole si trova ad una perfetta distanza dalla terra
come la coordinazione tra cielo e terra, pene e vagina
l'umanità non può non essere fortunata
dopo aver aspirato il seno della terra
godiamo adesso del nettare della tecnologia
i video games hanno trasformato la centenaria causa della
coscienza
la carne debole e il buon cibo sono
nei software un buon divertimento per giovani e vecchi
come sono fortunate le notizie dell'umanità!
Pubblicità a tutta pagina affollate da gonne di marca
com'è fortunata la musica pop dell'umanità!
I pochi album che stringi tra le tue piccole mani
bastano ad appiccare un incendio di centinaia di dischi in
svendita
e poi c'è il magnifico e polveroso mercato delle azioni
come sono fortunati i cavallerizzi dell'umanità!
I cloni hanno cambiato
il sistema di offerta e richiesta di sperma e ovaie
l'umanità va avanti e dietro
impegnata ad estrarre beni dai desideri
senza più costruire un deposito per gli sguardi falsi di una
donna
la fortuna dell'umanità appartiene all'umanità!
L'umanità dopo esser incappata nella sfortuna
può richiedere il privilegio della fortuna*

Con l'adozione di una lingua poetica attinta dal registro colloquiale che non esclude sperimentalismi con risultati strani o, talvolta, acutamente ironici, Yan Li rivolge la sua attenzione alla realtà sociale, osservata in questo caso nel suo contraddittorio rapporto con gli sviluppi della scienza e della tecnologia. Da un lato la fiducia illuministica nel progresso della società umana, il fervido entusiasmo per le conquiste della scienza che sfida i limiti e gli ostacoli dell'ignoranza, assicurando all'uomo il dominio sulla natura, la pace e la felicità, dall'altro però l'oscuro timore che la scienza sia un'attività trasgressiva,

uno smisurato peccato d'orgoglio che perciò non può non attirare maledizioni e sventure. Altre volte lo stesso occhio critico del poeta si volge ad osservare la società odierna nelle sue piatte assuefazioni consumistiche e in una abitudinaria e routinesca mediocrità piccolo borghese, come nella poesia *Sole sul mercato del mattino* (Zaoshi de taiyang):

Yan Li

Sole sul mercato del mattino - 早市的太阳

看着自己在早市上拎着
一袋食品
一袋
各种个样的叫卖声
一袋
经过精打细算的脂肪蛋白质以及生素
一袋
生活的重量
很久很久地
我继续站在路品味自己的生命
日常是多么自然
太阳拎着一袋自己的阳光

*Guardarsi portare al mercato del mattino
una busta di cibo*

*una busta
di grida dei venditori
una busta
di grassi, proteine e vitamine meticolosamente calcolati*

*una busta
del peso della vita*

*per lungo tempo
sono stato in strada ad assaporare la mia vita*

*la routine è così naturale
il sole trasporta una busta della propria luce*

È la società industriale nella fase del capitalismo avanzato, la civiltà di massa ad essere presa di mira, con tutte le sue caratteristiche che vanno dal consumismo all'omogeneizzazione del gusto collettivo alla riduzione dell'uomo a stereotipo fabbricato in serie, incapace di dialogare con l'altro se non attraverso uno scambio di poche impersonali parole. Ed è soprattutto in uno dei tre dipinti della serie intitolata *Pacifica evoluzione* (Fig. 1) che, nell'immagine delle sedie vuote, Yan Li meglio esprime quest'altra condanna dell'uomo contemporaneo: l'impossibilità o incapacità della comunicazione, il senso della banalità dei rapporti interpersonali, l'insignificanza del linguaggio, perché l'uomo vede astrarsi da se stesso, dal senso della sua umanità per considerarsi al pari delle cose che produce, come i mattoni che siedono al tavolo al suo posto.

Quella pietra che è il simbolo della fine e dell'inanimato, è antitesi naturale di vita e di azione, materia inerte che cristallizza ciò che è stato, suoi attributi sono la durezza, la mancanza di vita, la pesantezza che tanto contrasta con la leggerezza dei palloncini:



Fig. 1

In questo dipinto si possono cogliere alcuni elementi (forme, colori, simboli) caratteristici di tutto il suo processo figurativo e narrativo e che costituiscono il suo peculiare e complesso linguaggio. Con una pittura surrealista che evoca luoghi ed oggetti apparentemente irreali, Yan Li esprime il suo distacco dal processo mimetico e la necessità di ricreare, attraverso altre associazioni mentali e formali, uno spazio diverso, un mondo parallelo dalle atmosfere rarefatte, assolutamente visionario. Nei suoi dipinti egli gioca con la realtà presentandola come pezzi di un immaginario puzzle che l'osservatore è chiamato a ricomporre. E sono soprattutto i colori, caldi e pastosi, che invitano a fermarsi, a riflettere, a entrare in sintonia con il complesso mondo onirico dell'autore, con una realtà che passa inosservata ai nostri occhi.

Paesaggio ricorrente nei dipinti e nelle poesie di Yan Li è la città contemporanea (Fig. 2), le città del benessere e



Fig. 2

dell'opulenza, pagate però con un tipo di vita che trasforma l'uomo in minuscola rotellina di un ingranaggio inesorabile che lo espropria della sua individualità. La città appare come una sorta di inferno dominato dalla potenza demoniaca del denaro, che tutto asservisce alle sue leggi, anche la poesia e l'arte, è il luogo in cui si addensano tutte le colpe e le vergogne da cui si fugge con una disperata nostalgia di innocenza.

E se in una poesia come *New York* la consueta lucidità ironica e sarcastica che contraddistinguono la sua scrittura gli permettono in qualche modo di disarmare e tenere sotto controllo una materia impervia e difficile da accettare, la vista invece di un dipinto come quello riprodotto nella Fig. 3 non lascia possibilità di gradimento e approvazione, ha volutamente un effetto di shock sullo spettatore. Le figure monolitiche dei due bambini, le piccoli automobili volanti, gli enormi grattacieli allineati su uno sfondo rosso sangue, i colori cupi, violenti e drammatici, il tratto scarno e deciso delle forme, i mattoncini che richiamano ancora una volta il contrasto tra uomo e natura (solo le nuvole e il cielo infatti non sono composti da mattoni), ci comunicano il senso inquietante e senza scampo di un profondo disagio, di un malessere che difficilmente potrebbe essere comunicato a parole.

Quindi è ancora una volta il tema dell'alienazione dell'uomo contemporaneo²² a diventare dominante nell'opera poetica e pittorica di Yan Li che, proprio attraverso l'espressione di questa situazione di perdita, di mancata integrazione e disadattamento rispetto all'ambiente, di isolamento ed esclusione da certe possibilità, cerca di liberarsene e di recuperare la propria essenza repressa dalla civiltà esistente.

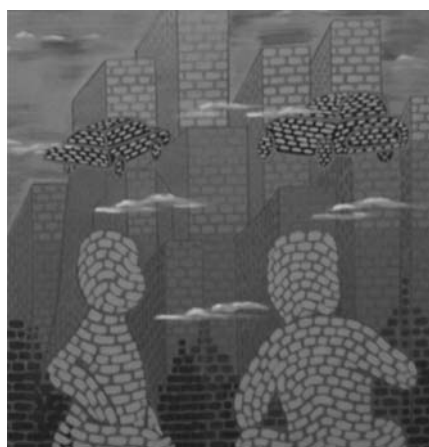


Fig. 3

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Barnestone T. (a cura di) 1993, *Out of the Howling Storm: the New Chinese Poetry*, Wesleyan Up, Hanover.
- Cang Er 2001, *Zhongguo ershi nian xianfengshi pianlun (Vent'anni di poesia d'avanguardia cinese)*, in *Xin shijie* 2001-1.
- Chang Li e Lu Shourong 2002, *Zhongguo xin shi (Nuova poesia cinese)*, Shanghai Renmin Meishu, Shanghai.
- Cheng Guangwei 2003, *Zhongguo dangdai shige shi (Storia della poesia cinese contemporanea)*, Zhongguo renmin Daxue, Pechino.
- Chen Zhongyi 1993, *Di san dai yu menglong shi zhi bijiao (Un confronto tra terza generazione e poesia menglong)*, in *Zuojia* 1993-12.
- Day M. M. 2005, *China's Second World of Poetry: the Sichuan Avant-garde, 1982-1992*. Leiden, DACHS, pubblicazione online.
- Day M. M. 2007, *Online Avant-garde Poetry in China Today*, in Lupke 2007.
- Fontana G. 2006, *Scritture performative e nomadismo po(i)etico*, in *Doc(k)s* 2006.
- Hockx M. 2004, *Links with the Past: Mainland China's Online Literary Communities and their Antecedents*, in *Journal of contemporary China* 2004-13.
- Hockx M. 2005, *Virtual Chinese Literature: a Comparative Case Study of Online Poetry Communities*, in *The China Quarterly* 183.
- Huang Chaogeng 2008, *Laji shipai li bu jinjin you laji (Nel gruppo poetico della spazzatura non c'è solo spazzatura)*, pubblicazione online.
- Huang Lihai (a cura di) 2001, *70 hou shiren shixuan (Poesie scelte dei poeti post- Settanta)*, Haifeng, Fuzhou.
- Lee G. (a cura di) 1993, *Chinese Writing and Exile*, The Center for East Asian Studies, University of Chicago.
- Lin Li-juan 2009, *Write with Fate and Pain - Zheng Xiaoqiong's Poetic Writing*, in *Journal of Shenzhen Polytechnic* 2009-01.
- Link P. 2000, *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton UP, Princeton.
- Long Jun 2007, *Di shige pipan (Critica della poesia bassa)*, Zhongguo guoji wenhua chubanshe, Pechino.
- Lü Zhouju 2001, *Zhongguo dangdai xianfeng shige yanjiu (Studio sulla poesia d'avanguardia cinese contemporanea)*, Zhongguo guangbo dianshi, Pechino.
- Lupke C. (a cura di) 2007, *New Perspectives on Contemporary Chinese Poetry*, Palgrave MacMillan, New York.
- Pagnini M. 1974, *Lingua e musica: proposta per un'indagine strutturalistico-semiotica*, Il Mulino, Bologna.
- Pisciotta M.C. 1999, *Nuove tendenze del teatro di prosa contemporaneo in Cina*, in *La letteratura cinese contemporanea: invito alla lettura*, atti del convegno 22-23 ottobre 1999.
- Pozzana C. (a cura di) 2003, *Bei Dao. Speranza Fredda*, Einaudi, Torino.
- Pozzana C. (a cura di) 2004, *Dove si ferma il mare?*, Scheiwiller, Milano.
- Pozzana C. e Russo A. a cura di) 1996, *Nuovi poeti cinesi*, Einaudi, Torino.
- Pozzana C. a e Russo A. (a cura di) 1999, *Un'altra Cina. Poeti e narratori degli anni Novanta*, in *In forma di parole* 1999-1.
- Van Crevel M. 2001, *File 0*, tradotto da Maghiel Van Crevel, in *Renditions* 2001-52.
- Van Crevel M 2003, *The Poetry of Yan Jun*, MCLC Resource Center, pubblicazione online.
- Van Crevel M. 2005, *Not a Quite Karaoke: Poetry in Contemporary China*, in *The China quarterly* 2005-9.
- Van Crevel M. 2007a, *Unofficial Poetry Journals from the People's Republic of China: a Research Note and an Annotated Bibliography*, MCLC Resource Center, pubblicazione online.
- Van Crevel M. 2007b, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Brill, Leiden.
- Van Crevel M. 2008, *Lower Body Poetry and Its Lineage: Dissavowal, Bad Behavior and Social Concern*, in Jie Lu (a cura di), *China's Literary and Cultural Scenes at the Turn of the 21st Century*, Routledge, Oxford.
- Wang Jiaxin e Sun Wenbo (a cura di) 2000, *Zhongguo shige: jiushi niandai beiwanlu (Poesia cinese: Memorandum degli anni Novanta)*, Renmin wenxue, Pechino.
- Xie Youshun 1999, *Huidao shiwu yu cunzai de xianchang: Yu Jian de shi yu shixue (Tornare al luogo delle cose e dell'esistenza: la poesia e la poetica di Yu Jian)*, in *Dangdai zuojia pinglun* 1999-4.
- Yeh M. 1996, *The Cult of Poetry in Contemporary China*, in *Journal of Asian Studies* 1996-1.
- Yeh, M. 2005, *The Poet as Mad Genius: Between Stereotype and Archetype*, in *Journal of Modern Literature in Chinese* 2005-1.
- Yeh M. 2007, *Anxiety and Liberation: Notes on the Recent Chinese Poetry Scene*, in *World Literature Today* 2007-5.
- Yu Jian 2000, *Yu Jian de shi (La poesia di Yu Jian)*, Renmin wenxue, Pechino.
- Zhang Qinghua 2009, *Gaodiao de shige zhi shi (L'alto profilo della poesia bassa)*, pubblicazione online.
- Zhao Gaiyan 2010, *Predicament of Female Farmer Workers: Study on Literary Works by Zheng Xiaoqiong and Wang Shiyue*, in *Journal of Shenzhen Polytechnic* 2010-02.

NOTE

- ¹ Per maggiori dettagli si veda Van Crevel M. 2005 e 2007b.
- ² Per un'ampia traduzione in italiano di poesie *menglong* e *post-menglong* si veda Pozzana C. (a cura di) 2003 e 2004, Pozzana C. e Russo A. (a cura di) 1996 e 1999. Per un confronto tra le due generazioni si legga Chen Zhongyi 1993.
- ³ Particolarmente attivi in questo senso sono stati negli anni Ottanta e Novanta i gruppi poetici nati nella provincia del Sichuan (Day M. M. 2005).
- ⁴ Per un elenco dettagliato di questo genere di pubblicazioni si veda Van Crevel M. 2007a.
- ⁵ Sul ruolo di internet nell'ambito della produzione letteraria in Cina si veda Day M. M. 2007, Hocks M. 2004 e 2005.
- ⁶ V. Huang Chaogeng 2008.
- ⁷ Pubblicata sul sito internet <http://weiquanshiji.blog.epochtimes.com/article/show?articleid=238>.
- ⁸ Zhang Qinghua 2009.
- ⁹ In particolare di questi si legga l'articolo contenuto in Long Jun 2007.
- ¹⁰ Si veda il blog al seguente link: <http://blog.sina.com.cn/dpoem>
- ¹¹ Per maggiori informazioni sull'attività di questo gruppo poetico si veda Van Crevel M. 2008.
- ¹² Sull'attività letteraria di questa poetessa si legga Lin Li-juan 2009 e Zhao Gaiyan 2010.
- ¹³ Un'eccezione è costituita dal *fu* nato all'epoca degli Han Occidentali, ideato per essere letto ad alta voce, non cantato.
- ¹⁴ A questo proposito si legga Van Crevel M. 2003. Altre informazioni sull'artista sono reperibili alla pagina web http://www.rockinchina.com/w/Yan_Jun
- ¹⁵ Noto poeta contemporaneo.
- ¹⁶ È possibile ascoltarne una versione sulla pagina personale

del poeta nel sito myspace.com

- ¹⁷ Noto scrittore contemporaneo.
- ¹⁸ Uno dei più famosi poeti di epoca Tang.
- ¹⁹ Bevanda alcolica estratta dal sorgo.
- ²⁰ Nato a Kunming nel 1954, è considerato uno dei maggiori talenti della nuova poesia cinese in cui è venuto alla ribalta quale esponente della cosiddetta scrittura 'popolare' (*minjian*), caratterizzata da una poetica 'sliricizzata', del quotidiano che ripudia ogni tono alto e ogni elevata tensione espressiva.
- ²¹ Considerato uno dei precursori del teatro sperimentale cinese, ha fondato nel 1993 la compagnia teatrale *Officina* (*Xiju chejian*) in una palestra statale di Pechino attrezzata a piccolo teatro. Influenzato dall'esperienza di Jerzy Grotowsky e soprattutto dal suo modo di integrare il pubblico all'azione negli spettacoli e dall'intensa autenticità emotiva della recitazione degli attori, ha sempre prediletto la rappresentazione dell'azione su tutto.
- ²² Per una traduzione integrale del testo in inglese si veda Van Crevel 2001.
- ²³ Nato nello Yunnan nel 1956 è oggi noto soprattutto come autore di documentari e film indipendenti.
- ²⁴ La rappresentazione si riferisce allo spettacolo messo in scena nel dicembre del 1995 al Teatro dell'Acquario Romano (Pisciotta M. C. 1999).
- ²⁵ In particolare il rapporto tra poesia e pittura in Yan Li viene analizzato da Paul Manfredi in *Yan Li and the global city* (Lupke C. 2007). Altre informazioni sulla vita del poeta sono presenti in un'intervista concessa a Michael Standaert e pubblicata sulla pagina web http://mclc.osu.edu/rc/pubs/yan_li.htm.
- ²⁶ Negli anni Ottanta sono molti i poeti e gli scrittori cinesi costretti all'esilio (Lee 1993).
- ²⁷ Quello dell'alienazione dell'uomo contemporaneo è un tema ricorrente soprattutto nella poesia *post-menglong* (Yeh 19 M. 96).

Janice Kulyk Keefer

«The Burial of the Commons»

(da *Midnight Stroll*, Parte III, prima sezione)

a cura di Valentina Morana

Nata a Toronto nel 1953 da genitori di origine ucraina, Janice Kulyk Keefer è poeta, narratrice, saggista e docente di letteratura inglese e scrittura creativa alla University of Guelph, nella provincia dell'Ontario, in Canada. «The Burial of the Commons» è tratta da *Midnight Stroll*, un volume in tre parti in cui Keefer esplora, spesso in toni ironici, alcuni temi caratteristici della sua scrittura come l'appartenenza etnica e l'eredità storica. Nella prima parte, che dà il titolo al libro, Keefer sottopone a critica dissacrante gli stereotipi attribuiti alle donne ucraine, tradizionalmente viste come «ceriatrici d'oro» e legate agli aspetti più materiali dell'esistenza. Nella seconda parte «Etty Hillesum 1941-1943», l'autrice prende spunto dal diario di Etty Hillesum, un'ebrea deportata a Westerbork e morta ad Auschwitz nel 1943, per costruire un'originale raccolta di poesie in cui la voce dell'autrice s'intreccia a quella della protagonista dando vita ad una sorta di tributo ai milioni di vittime dell'Olocausto in Ucraina per mano di ucraini e nazisti. La terza parte, intitolata «The Waste Zone», è invece incentrata sulle manifestazioni e la durissima repressione della polizia a Québec City in seguito al Summit of the Americas (19-21 aprile 2001) per la creazione di un blocco commerciale del valore di 17 trilioni di dollari entro il 2005: The Free Trade Area of the Americas (*Zone Libre Echange des Amériques*). Nelle cinque sezioni di questa terza parte, che ricalcano anche nel titolo *The Waste Land* di T.S. Eliot, l'ironia tagliente di Keefer attacca il libero scambio, il *global village* e i suoi protagonisti sulla scena politica del Canada e dell'America del Nord sperimentando un pastiche letterario in cui si mescolano più voci e richiami letterari.

I The Burial of the Commons

*April is the cruellest month, breeding
protest in the lulled land, mixing
tear gas and champagne, bruising
true, patriot roots with chain link, concrete.
Winter worried us, melting ice caps,
thawing perma frost, thwarting
migration patterns of the caribou.
Summer threatens the usual astonishments:
floods and tornados, forest fires, drought. Acts*
10 *of God's self-appointed anointed. Near Ajax
on exhaust-clogged 401, we pass Travelodge,
its giant TM Teddy Bear (blue jacket, socks
and stocking cap) packaging instant
innocence. My husband drives; the kids
sleep. I read, much of the way, Little Dorrit,
as the car crawls east.*

*What are the roots that clutch, what branches grow
out of asphalt, out of grass
parched beneath*
20 *styrofoam cups and plastic bags? Citizen,
how can you speak out, knowing from web and net,
newspaper columns, television screens*

I La sepoltura dei comuni

Aprile è il mese più crudele, genera¹
protesta nella terra addormentata, mischiando
gas lacrimogeno e champagne, ammaccando
vere radici patriottiche con catene e cemento.
L'inverno ci fece preoccupare, sciolsse calotte polari,
liquefece il permagelo, ostacolando
i corsi migratori dei caribù.
L'estate minaccia le solite meraviglie:
inondazioni e tornado, incendi di foreste, siccità. Atti
10 degli unti auto-nominati di Dio. Vicino Ajax
su una 401 intasata di scarichi, passiamo il Travelodge,
il suo gigantesco orsacchiotto (giacca blu, calzini
e berretto di lana) involucro di istantanea
innocenza. Mio marito guida; i bambini
dormono. Io leggo, per la maggior parte del tragitto,
[La piccola Dorrit,
mentre la macchina gattona verso est.

Quali sono le radici che si afferrano, quali i rami che
[crescono²
dall'asfalto, dall'erba
disseccata sotto
20 bicchieri di polistirolo e borse di plastica? Cittadino,
come fai a dire la tua sul *global picture*
con quello che sai da Internet,

the global picture. *From hardwoods' ashy foam, the*
[dying]
arms of winter, from a few pared bones
of birch, hidden miracles of sap and leaf.
Somewhere north are rivers
of jade silk, and mountain crocus
springs from lichen-scribbled rock. When we came
[back,
late, from Miles Canyon, our faces wet with spray,
30 *eyes peeled of billboards, logos, we were*
alive, open
as our freely empty hands:
épilation au Laser Diode
varices, rides, collagène
Truckers lunge past, underpaid and underslept.
The Last battle—kids wake
to read aloud how Shift talks poor, dim
donkey Puzzle into wearing godly
Lion's skin. Clennam draws from Pancks
40 *«The Whole Duty of Man in a commercial country»*
business, i.e. squeeze the poor to oil the rich.
50% exchange rate on US currency
at gas stations near Kingston. Win Points:
Redeem Your Points. Nearly nine, blue
thickens into black, the kids now singing
un Canadien errant
bani de ses foyers.

Madame Shelagh, famous clairparlante
has a bad cold, nevertheless
50 *is known to be the wisest woman in Canada*
with a wicked laugh. Here,
says she, are twin sister-students, and the Lady of
[Protests.
(Once, those rubies were your eyes. Look!
Here is Lady Liberty, on stilts
the lady of crisis situations.
Here is the globe and the Star-Striped
Phallus, fucking it up.
And here the water-cannon; here are
one-eyed, double-dealing merchants, and this page
60 *which is blank, is something they carry in attaché*
[cases
which you are forbidden to see. I do not find
The Statesman. Fear death by choking.
I see crowds of people, watching and stricken,
falling back and pushing forward.

Unreal City,
Under the blue & white of fleurs-de-lys
a crowd flowed into Place du Théâtre, so many
I had not thought dissent could rouse so many.
Cheering and explosions,

dalle cronache di giornale, dagli schermi televisivi?
Dalla schiuma di cenere dei legni duri, braccia
morenti dell'inverno, da un paio di ossa potate
di betulla, segreti miracoli di linfa e foglie.
Da qualche parte a nord ci sono fiumi
di seta giada e crochi
che spuntano da rocce scarabocchiate di licheni.
[Quando tornammo,
tardi, dal Miles Canyon, con le facce bagnate,
30 gli occhi sbucciati di cartelloni, di loghi, eravamo
vivi, aperti
come le nostre mani libere vuote:
épilation au Laser Diode
varices, rides, collagène
Camionisti ci passano davanti, sottopagati, sottoforma.
L'ultima battaglia —i bambini svegli
leggono a voce alta di come Cambio convince il
[povero, sciocco
asinello Enigma a mettersi addosso pelle
divina di Leone. Clennan impara da Pancks
40 «Ecco qual è il dovere degli uomini in un paese
[commerciale³»
business, es. spremere i poveri per ungere i ricchi.
tasso di cambio del 50% sulla moneta statunitense
alle pompe di benzina vicino Kingston. *Guadagna*
[*Punti:*
Converti i Tuoi Punti. Quasi nove, il blu
si infittisce di nero, i bambini cantano adesso
un Canadien errant
bani de ses foyers.

Madame Shelagh, famosa *clairparlante*
ha un brutto raffreddore, ciononostante
50 è nota come la donna più saggia⁴ del Canada
con una risata diabolica. E qui,⁵
dice, due studentesse gemelle, e la Signora delle
[Proteste.
(Quelli sono i rubini che furono i vostri occhi.
[Guardate !].⁶
E qui è⁷ Lady Liberty, sui trampoli
la signora delle crisi.
Ecco qui⁸ il globo e il Fallo
a stelle e strisce, che se lo fotte.
E qui⁹ l'idrante; e qui¹⁰
i mercanti doppiogiochisti con un occhio solo, e
[questa pagina,
60 vuota, contenuta in valigette ventiquattrore
che non è permesso vedere. Non trovo
l'Uomo di Stato. Temere la morte¹¹ per soffocamento.
Vedo turbe di gente, che guardano, e colpiti,
cadono e spingono in avanti.

Città Irreale,
Sotto il bianco & blu dei *fiordalisi*
una gran folla fluiva¹³ su *Place du Théâtre*, così tanta

Janice Kulyk Keefer

Inediti canadesi

70 *bandannas dipped in lemon vinegar, plywood-*
blinded windows. Riot cops studded in rows, blocking
side streets. There I saw one I knew
and stopped him crying: 'Stevens!
'You were on NAFTA's side!
'That corpse you planted in this country's garden—
'has it sprouted into this? Or has civil discontent
'disturbed its bed? Oh keep Watch Dog far hence,
[that's friend to men
'or with his nails he'll dig it up again!
'You! Hypocrite free-trader—mon semblable,
 80 *'mon frère!'*

ch'io non avrei mai creduto che¹⁴ dissenso tanta
 [n'avesse sollevata.
 Grida di incoraggiamento ed esplosioni,
 70 bandane inzuppate di aceto al limone, finestre
 [oscurate
 di compensato. Poliziotti antisommossa sparsi in file,
 [bloccavano
 i lati delle strade. Là vidi uno che conoscevo,
 e lo fermai, gridando: «Stevens!»¹⁵
 Eri per il NAFTA tu!
 Quel cadavere che piantasti l'anno scorso nel giardino
 [del paese—
 è questo che ha germogliato? O il malcontento civile
 ne ha danneggiato l'aiuola? Oh, tieni il Cane da
 [Guardia a distanza, che è amico dell'uomo,
 se non vuoi che con le unghie lo tiri fuori di nuovo!
 Tu! Ipocrita libero-scambista —*mon semblable,*
 80 *"mon frère!"*»¹⁶



Sara Gavioli, *Migrazione 2*
 (<http://saragavioli.blogspot.com/2011/03/migrazione.html>)

NOTE

¹ Traduzione di Roberto Sanesi, in T.S.Eliot, *Opere*, Milano, Bompiani 1961.

² *Idem* p. 85.

³ Charles Dickens, *La Piccola Dorrit*, traduzione di Vittoria Rossi, Torino, Giulio Einaudi 2003, p. 206.

⁴ Cfr. Eliot, *Opere* cit., p. 85.

⁵ *Idem* p. 87.

⁶ *Idem* p. 85.

⁷ *Idem* p. 86.

⁸ *Idem* p. 87

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

«Where Is Your Silver Dream?»: Le farfalle di Sujata Bhatt

a cura di Isabella Martini

Inediti angloindiani

Sujata Bhatt nasce nel 1956 ad Ahmedabad; trascorre parte dell'infanzia tra Pune e New Orleans per poi trasferirsi, dodicenne, in Connecticut quando il padre, virologo, riceve l'invito dall'Università di Yale per condurre un programma di ricerca presso il Dipartimento di Medicina Comparata. Sujata Bhatt inizia a scrivere poesie da adolescente, ottiene un MFA (Master of Fine Arts, che negli Stati Uniti corrisponde al massimo livello del curriculum studiorum, fatto salvo l'ingresso a programmi di dottorato e di ricerca universitaria) dal Writers' Workshop dell'Università dell'Iowa, è stata Lansdowne Visiting Writer alla University of Victoria, nella British Columbia, Visiting Fellow presso il Dickinson College in Pennsylvania e, di recente, Poet-in-Residence al Poetry Archive di Londra. Dopo una lunga gestazione, pubblica nel 1988 la sua prima raccolta, *Brunizem*, che le vale il *Commonwealth Poetry Prize (Asia)* e l'*Alice Hunt Bartlett Award* e che inaugura alcune tra le tematiche indagate più di frequente nella sua produzione poetica, quali la questione linguistica e identitaria, la possibilità del multiculturalismo, l'interesse per le arti figurative, l'erotismo, il mondo animale, l'universo scientifico e la mitologia, indiana e occidentale. Sempre con Carcanet Press pubblica *Monkey Shadows* (PBS recommendation, 1991), *The Stinking Rose* (in lizza per il *Forward Poetry Prize*, 1995), *Point No Point* (1997), *Augatora* (PBS Recommendation, 2000), e *A Colour for Solitude* (2002). Riceve il *Cholmondeley Award* nel 1991 e il premio della rivista italiana «Tratti» nel 2000. Ha tradotto dal Gujarati, la sua lingua madre, all'inglese alcune poesie per la *Penguin Anthology of Contemporary Indian Women's Poetry*, e poesie di Günter Grass e Günter Kunert dal tedesco all'inglese. La metamorfosi nelle sue più varie accezioni metaforiche è il tema che raccoglie i componimenti di *Pure Lizard* (2008), la sua ultima raccolta pubblicata presso Carcanet Press, e che interessa anche la sequenza inedita *Where Is Your Silver Dream?* qui presentata nella sua prima traduzione italiana.

La farfalla è il motivo simbolico sul quale si intesse la trama del senso nelle dodici liriche ed emerge già nei titoli dei singoli testi, spesso coincidenti con il verso incipitario, che individuano fin da subito un'unitarietà di fondo della sequenza poetica. Il legame con l'arte figurativa, che la raccolta *A Colour for Solitude* (2002) precorre, si rinnova in questa breve silloge attraverso il vivace cromatismo della precisione scientifica con cui le varie specie compaiono nei singoli componimenti. *Malaysian Tree Nymph* o *Paper Kite Tree Nymph*, *Swallowtail Tiger*, *Plain Tiger*, *Scarlet Mormon*: ecco i nomi comuni inglesi dell'*Idea Leuconoe*, della *Papilio glaucas*, della *Danaus chrysippus* e della *Papilio rumanzovia*, sui quali Sujata Bhatt insiste per creare un tessuto fonico e visivo in *She Flies High*, *The Tired Butterfly*, *No Tiger is Plain* e *Where Is Your Silver Dream?*, giocando sulle associazioni tra le risonanze dei nomi e i loro referenti. Nel componimento eponimo della sequenza, alla rarefazione delle immagini evocate corrisponde un linguaggio altrettanto misurato che conduce un dialogo con un'interlocutrice muta attraverso una ritmica scandita da profondi silenzi e da una versificazione scarna, essenziale. Le immagini ricreate sono sospese in un'atemporalità che abbraccia la collisione di mitologie lontane eppure simili nella loro formulazione, riassunte ad esempio nei versi «Scarlet and male and Mormon - / Why Mormon? / Is Eros so new, so American? / The God of Love craves eggs. / Sappho would have found you». La sensualità dell'animale sembra arginata da quel nome di etimo così recente e così americano, in cui Sujata Bhatt mescola anche tradizione induista e pantheon greco per suggerire un'immagine universale del processo metamorfico di cui, come in un racconto mitico, la farfalla è quanto a noi è concesso vedere.

La trasformazione zoomorfa ritorna anche in *Gregor's Sister Speaks*, eco intertestuale kafkiana in cui la sorella di un certo Gregor, che di cognome non potrà che fare Samsa, si produce in un monologo in cui rivolge al fratello l'affettuoso rimprovero di non aver scelto di mutarsi, piuttosto, in un'enorme farfalla. L'insetto diventa qui simbolo di un'elevarsi della condizione umana che, in quell'unica occasione, avrebbe potuto affrancarsi dalla corporeità e volare via per sfuggire al proprio destino. Si tratta di una liberazione effimera, per questo il tono della lirica è rammaricato piuttosto che rivendicativo: dietro l'illusione si nasconde la transitorietà intrinseca dell'esistenza delle farfalle, che svela come un simile desiderio sia invero una pulsione di morte.

Sujata Bhatt

Associazione simbolica assiologicamente opposta è quella relativa al concepimento in *At First She Was a Butterfly*: la figlia, nei suoi primi istanti di vita all'interno del ventre materno, ha tutta la delicatezza e l'eleganza di una farfalla. Di uguale segno positivo è la latente identificazione zoomorfa con le ragazze che rincorrono le farfalle sul prato in pieno sole di *Long Yellow Dresses*. La metafora dell'inseguimento si ripete anche nella poesia conclusiva, *Faux Fable With Butterfly*, che gioca sulla dialettica tra apparenza e sostanza, autoinganno e verità, in un susseguirsi di immagini che Sujata Bhatt illumina con tratti essenziali, quasi onirici, evocativi di realtà mitiche e inconfondibili plasmate attraverso il suo linguaggio poetico, che qui sacrifica i silenzi per offrire squarci molteplici, immagini giustapposte di questa criptica pseudofavola.

Il verso libero, le lunghe pause, il tessuto fonico-simbolico, i ritmi aprono prospettive e offrono sfumature e toni di volta in volta dissimili, distinguono il respiro di ogni singolo componimento e, al tempo stesso, svelano l'armonia profonda del discorso che attraversa l'intera sequenza. La silloge rispetta l'ordine voluto da Sujata Bhatt, il disegno unitario in grado di restituire lo spiraglio di un mondo poetico che queste dodici liriche ricompongono nella sua caleidoscopica integrità.

Isabella Martini

Nota: le traduzioni che seguono sono frutto di un laboratorio tenuto da Andrea Sirotti nel corso del Master di II livello in Traduzione di Testi Post-coloniali in Lingua Inglese dell'Università di Pisa, edizione 2009-2010.

Inediti angloindiani

Sujata Bhatt**List and order of poems****Sequence title: Where is your Silver Dream?**

1. *Always Choose the Jack of Hearts*
2. *Gregor's Sister Speaks*
3. *A Word Spoken on Land*
4. *She Flies High*
5. *The Tired Butterfly*
6. *No Tiger is Plain*
7. *Where is your Silver Dream?*
8. *You Have the Blue*
9. *Oblique*
10. *At First She was a Butterfly*
11. *Long Yellow Dresses*
12. *Faux Fable, with Butterfly*

Sujata Bhatt**Lista e ordine delle poesie****Titolo della sequenza: Dov'è il tuo sogno d'argento?**

1. Scegli sempre il jack di cuori
2. La parola alla sorella di Gregor
3. Una parola detta a terra
4. Vola alto
5. La farfalla stanca
6. Nessuna tigre è ordinaria
7. Dov'è il tuo sogno d'argento?
8. Tu hai il blu
9. Obliquo
10. All'inizio era una farfalla
11. Lunghi abiti gialli
12. Pseudofavola, con farfalla

Always Choose the Jack of Hearts

Always choose the jack of hearts, my friend.

*The king is blind, the queen is cold,
and the ace is full of lies.*

*But the jack of hearts
knows the way.*

*The jack of hearts can speak
with worm-light
and crushed butterflies.*

*

*Does your soul have chromosomes too?
And a few broken cells?*

What colour? What colour?

You'll never know.

*Can your soul really be
a butterfly?*

Gregor's Sister Speaks

*Gregor, dear brother,
why didn't you think of wings?*

Why didn't you turn into a butterfly instead?

*I would have joined you, and mother and father too—
if only you had told us how.*

*We could have all grown huge orange wings,
you could have added tiger stripes
to be different—*

*We could have made the sky
orange and gold with black tiger lines
brushing against the clouds.*

We could have inspired lilies to grow as tall as trees—

And the neighbours would have called us the new angels—

*We could have flown far away
migrating to India or Costa Rica—*

Scegli sempre il jack di cuori

Scegli sempre il jack di cuori, amica mia.

Il re è cieco, la regina è gelida,
e l'asso è un impostore.

Ma il jack di cuori
ci sa fare.

Il jack di cuori sa parlare
con la luce vermiforme
e le farfalle sgualcite.

*

Anche l'anima ha cromosomi?
E qualche cellula spezzata?

Di che colore? Di che colore?

Non si saprà mai.

L'anima sa davvero essere
una farfalla?

(traduzione di Michela Salani)

La parola alla sorella di Gregor

Gregor, benedetto fratello,
a delle ali, non hai proprio pensato?

A mutarti, invece, in farfalla?

L'avrei fatto con te, e anche mamma, e papà –
bastava solo dirci come.

Potevamo farci spuntare enormi ali arancioni,
e tu metterci anche strisce da tigre
per farti notare –

Potevamo far diventare il cielo
arancio o oro con le strisce nere da tigre
a sfregare le nuvole.

Potevamo invogliare i gigli a farsi alti come alberi –

E per i vicini saremmo stati i nuovi angeli –

Potevamo volarcene via lontano
migrando in India o in Costa Rica –

Sujata Bhatt

*We could have escaped our fate,
our ordinary deaths—
truly escaped what History expected from us.*

A Word Spoken on Land

*A word spoken on land
is worth nothing at sea—*

*It's a meaningless, dangerous sound,
he's told.*

*So the sailor turns mute
as the ship sails south—*

*Then, in a new land he has never seen,
he watches butterflies;
catches two of them to bring back
to his treeless island—*

Little nymphs he won't set free.

*«What shall I name you?»
He asks—*

«What shall I name you?»

She Flies High

She flies high, this Malaysian Tree Nymph—

White wings translucent with black loops—

Snow leopard spots—

*Pale greyish white
with black spots, and veins dusted black—
Yes, black dusted.*

*Higher and higher, she flies close to the treetops—
A lost scarf, a lost ribbon
carried away by the wind—*

*Rice paper,
paper kite tree nymph—*

*and the snow leopard design on her wings
opens and opens—*

Soul of a leopard.

potevamo sfuggire al nostro destino,
alle nostre morti ordinarie –
sfuggire, allora sì, alle attese della Storia.

(traduzione di Leonardo Marcello Pignataro)

Una parola detta a terra

Una parola detta a terra
non vale nulla in mare—

È un insensato, pericoloso suono,
gli dicono.

Così si fa muto il marinaio
mentre la nave scivola verso sud—

Poi, in una terra nuova che non ha mai visto,
osserva le farfalle;
due ne cattura per riportarle
alla sua isola senz'alberi—

Piccole ninfe che non libererà.

«Che nome vi darò?
Chiede—

Che nome vi darò?»

(traduzione di Cristina Uroni)

Vola alto

Vola alto, questa Idea della Malesia—

Ali bianche traslucide con occhielli neri—

Macchie di leopardo delle nevi—

Bianco grigiastro pallido
con macchie nere e vene di nero irrorate—
Sì, irrorate di nero.

Sempre più in alto, vola in vetta agli alberi—
Sciarpa perduta, nastro perduto
sospinto dal vento—

Carta di riso,
riso di farfalla aquilone—

e il disegno del leopardo delle nevi sulle ali
si schiude e si dischiude—

Anima di leopardo.

*We say she's full of kindness;
we say she's elegant and able
to speak with trees.*

*But maybe she's not.
Maybe she's bitter and mean,
simply oozing with viciousness,
waiting to grow back into a leopard—*

*

*And now, watch her resting on a leaf,
wings erect,
and then, hanging upside down, her wings
gathered together like ruffles on a skirt
Audrey Hepburn might have worn—*

The Tired Butterfly

*The tired one we saw—
a butterfly— that swallowtail tiger
we saw hovering over black soil—*

Not a flower in sight.

*Was it dying? Or was it just drowsy?
Was it famished? Why so lethargic?*

Not a flower in sight, just a vast lawn—

*Vast lawns and tall trees,
and the light waiting for Edward Hopper—*

No Tiger is Plain

No tiger is plain—

*Even you,
Plain Tiger Butterfly,
are not plain.*

*Creature of the blazing sun,
can we avoid your poison?*

*Ignored by birds and lizards,
you burn in the fields,
surviving everything.*

Ci pare buona e gentile,
ci pare elegante e capace
di parlare agli alberi.

Ma forse non lo è.
Forse è malvagia e feroce,
e trasuda solo crudeltà,
nell'attesa di tornare leopardo—

*

E ora, la osservo a riposo su una foglia,
ali erette,
e poi, appesa a rovescio, ali
raccolte come pieghe di una gonna
che Audrey Hepburn avrebbe potuto indossare—

(traduzione di Daniela Marina Rossi)

La farfalla stanca

Ne vedemmo una stanca –
una farfalla – la tigre dalla coda di rondine
che vedemmo librarsi sulla terra nera –

Non un fiore in vista.

Stava morendo? O era solo fiacca?
Soffriva la fame? Perché tanto apatica?

Non un fiore in vista, solo un grande prato –

Grandi prati e alti alberi,
e la luce attende Edward Hopper –

(traduzione di Paola Quazzo)

Nessuna tigre è ordinaria

Nessuna tigre è ordinaria –

Persino tu,
Ordinaria Farfalla Tigre
non sei ordinaria.

Creatura del sole ardente,
possiamo noi evitare il tuo veleno?

Ignorata da uccelli e lucertole,
bruci nei campi,
sopravvivi a ogni cosa.

(traduzione di Federica Di Egidio)

Sujata Bhatt

Inediti angloindiani

Where is Your Silver Dream?*Scarlet and male and Mormon—**Why Mormon?**Is Eros so new, so American?**The God of Love craves eggs.**Sappho would have found you.**You used to be a tall girl
with dark hair.**You used to wear a silver necklace
with that red dress.**Where is your silver dream?**Where is your love, the dragonfly,
from whom you have stolen so much?***You Have the Blue***'You have the blue I want,'
he said, 'and I'll kill you for it.'**And he did.**He killed and took the blue
from a thousand butterflies—**And he rubbed the blue into his skin
everywhere— slowly, slowly—
especially on his face—**And he swallowed what he could
even though it was metallic
with a dizzy, glittering light—**But the magic had gone,
the power had gone to the Lord of Death,
who arrived promptly and took him away
despite his efforts to reach blueness.***Oblique***Oblique, gentle—
a fluttering near your peripheral vision—**First, she powdered her eyelids
until they shimmered like butterflies—***Dov'è il tuo sogno d'argento?***Scarlatto e maschio e Mormone –**Perché Mormone?**È poi tanto nuovo Eros, tanto americano?**Il dio dell'amore ha voglia di uova.**Saffo ti avrebbe trovato.**Eri una ragazza alta
con i capelli scuri.
Indossavi una collana d'argento
con quel vestito rosso.**Dov'è il tuo sogno d'argento?**Dov'è il tuo amore, la libellula,
da cui così tanto hai rubato?**(traduzione di Valeria Paglino)***Tu hai il blu***«Hai il blu che voglio,»
disse, «e per questo vi ucciderò.»**E lo fece.**Uccise e prese il blu
da migliaia di farfalle –**E si strofinò il blu sulla pelle
ovunque – piano, piano –
soprattutto sul viso –**E inghiottì quel che poté
sebbene fosse metallico
di vertiginosa luce scintillante –**Ma la magia se n'era andata,
il potere era andato al Signore della Morte,
che fulmineo arrivò e lo portò via
malgrado i suoi sforzi di raggiungere il blu.**(traduzione di Stella Sacchini)***Obliquo***Obliquo, lieve –
un palpito vicino alla tua visione periferica –**Prima, si è sfumata di ombretto le palpebre
Fino a farle luccicare come farfalle –*

*Butterflies in the sun,
early in the morning.*

The story you tell defines you—

Will you add lilacs, will there be butterflies?

*How many birds will be allowed
to interrupt your voice?*

*Will the butterflies be white or blue,
orange or yellow?*

Plain white, or just orange and ordinary?

Can a butterfly be ordinary?

*The story you tell defines you—
Will there be butterflies?*

*And if there are butterflies,
who will be the first to see them?*

At First She was a Butterfly

*At first she was a butterfly
my daughter,
the way I felt her within me—*

*And then she grew into a fish,
a strong swimmer from the start—*

*But I hold on to the first day
I felt her move,
a small butterfly touching flower after flower—*

Long Yellow Dresses

*Three girls chase butterflies
across the garden—*

*Back and forth they sprint in their long yellow dresses,
dresses with purple ribbons—*

*Back and forth—
how their long flaxen hair flies,*

*and now their braids begin to unravel,
their fine hair soon to be tangled*

Farfalle nel sole,
di mattina presto.

La storia che narri ti definisce –

Ci metterai anche i lillà, ci saranno farfalle?

A quanti uccelli sarà concesso
di interrompere la tua voce?

Le farfalle saranno bianche o azzurre,
arancio o gialle?

Bianche semplici, o arancio e comuni?

Può una farfalla essere comune?

La storia che narri ti definisce –
Ci saranno farfalle?

E se ci saranno farfalle,
chi sarà il primo a vederle?

(traduzione di Barbara Servidori)

All'inizio era una farfalla

All'inizio era una farfalla,
mia figlia,
per come la sentivo dentro di me –

Poi è diventata un pesce,
abile nuotatrice da subito –

Ma son ferma nel ricordo del primo giorno
in cui l'ho sentita muoversi,
una piccola farfalla che tocca fiore dopo fiore –

(traduzione di Laura Maggi)

Lunghi abiti gialli

Tre bambine a caccia di farfalle
nel giardino—

Avanti e indietro sfrecciano dentro lunghi abiti gialli,
abiti con nastri viola—

Avanti e indietro—
i lunghi capelli biondo pallido volano,

ora le trecce cominciano a sciogliersi,
i fini capelli a breve un groviglio

Sujata Bhatt

Inediti angloindiani

*as they toss their heads against the light,
against the wind—*

*It's freedom they're after—
freedom contained in the slant of the light—*

*They've just finished their dance lessons—
or have they run away?*

*It's the chasing they like—
they don't want to hurt the butterflies—*

*And they're not sure
they want the butterflies to touch them.*

Faux Fable, with Butterfly

*Sky, cloudless.
Light, unhampered as it falls across the mountains,
across the lake, across the trees surrounding the lake.
Day after day, a woman watches this light
move across the landscape.
In her story, the hero sails away, saddened, angry—
while the light casts harsh shadows.
The hero is never seen again.
Everyone speaks of the lake in her story,
wrongly assuming the hero has drowned.
Even though the title of her story is 'Butterfly'.
Singular. Solitary. One butterfly.
No one pays attention.
Yet, there is one butterfly;
one butterfly the heroine follows
through the woods for hours,
even though the woods are full of wild boars
and archers, handsome archers she would prefer not to
[meet;
still, the heroine is not deterred.
How she gasps as the butterfly settles on a log
and opens its dark wings, blue and blue-violet.
The light suddenly caught by those wings,
caught by hunger; by love, by urgent need—
by a need so urgent, the light is caught unawares.
Even though there is a butterfly, huge—
the wings, sheer petals with fine veins, almost like skin,
moist, quivering, drinking in the light—
while the body at the centre, the deep, deep brown
pretends to sleep, each sheath of hair resting,
engulfed in its own dream—
Even though there is a butterfly, huge—
the wings drinking in the light—
a flash of colours—
no one sees it. Everyone is blind to it;
everyone speaks of the lake instead,*

*mentre rovesciano le teste contro luce,
controvento—*

*È la libertà che inseguono—
la libertà racchiusa in un raggio di sole—*

*Sono appena uscite da lezioni di danza—
o ne sono fuggite?*

*È la caccia che le attrae—
non vogliono far male alle farfalle—*

*E non sono certe
di volere che le farfalle le sfiorino.*

(traduzione di Nausikaa Angelotti)

Pseudofavola, con farfalla

*Cielo, limpido.
Luce, incontrollata mentre cade sui monti,
sul lago, sugli alberi intorno al lago.
Giorno dopo giorno, una donna osserva la luce
muoversi attraverso il paesaggio.
Nella sua storia, l'eroe salpa, afflitto, irato –
mentre la luce proietta ombre crudeli.
L'eroe non tornerà più.
Tutti parlano del lago nella sua storia,
con l'erronea convinzione che l'eroe sia annegato.
Anche se il titolo della sua storia è «Farfalla».
Singolare. Solitaria. Una farfalla.
Nessuno ci fa caso.
Eppure c'è una farfalla;
una farfalla che l'eroina segue
attraverso i boschi per ore,
anche se i boschi sono pieni di cinghiali
e arcieri, begli arcieri che preferirebbe non incontrare;
eppure l'eroina non demorde.
Come trasale quando la farfalla si posa su un tronco
e apre le ali scure, blu, blu-viola.
La luce colta d'improvviso da quelle ali,
colta dalla bramosia, dall'amore, dal desiderio pressante –
da un desiderio così pressante, la luce è colta alla
[sprovvista.
Anche se c'è una farfalla, enorme –
le ali, petali sottili dalle vene delicate, quasi una pelle,
umide, vibranti, bevono la luce –
mentre il corpo al centro, bruno scuro, scuro,
finge di dormire, ogni poro riposa,
avvolto nel suo sogno –
Anche se c'è una farfalla, enorme –
le ali bevono la luce –
un lampo di colori –
nessuno la vede. Sono tutti ciechi;
tutti parlano del lago invece,*

*not knowing that the lake is an ornament,
a backdrop for the hero
who is actually searching for that butterfly,
that blue-violet butterfly, hidden
to all, except, of course, to the heroine;
the heroine who is quiet and knows
where to look. Remember, the heroine is a daughter
who rejects her mother's bitterness. She refuses
to inherit such anger, such bitterness.
Meanwhile, the light is generous
to the mountains and to the lake,
generous to the trees and the flowers,
as if knowing that always
a butterfly's wings will reshape it—
prisms restructured with such hunger—*

non sanno che il lago è un ornamento,
uno sfondo per l'eroe
che in realtà cerca quella farfalla,
quella farfalla blu-viola, nascosta
a tutti, eccetto, ovvio, all'eroina;
l'eroina che è quieta e sa
dove guardare. Ricordatelo, l'eroina è una figlia
che rifiuta l'amarezza della madre. Rifiuta
l'eredità di tanta rabbia, di tanta amarezza.
Intanto, la luce è generosa
con le montagne e con il lago,
generosa con gli alberi e i fiori,
come se sapesse che ogni volta
le ali di una farfalla la rimodelleranno –
prismi ricomposti con la stessa bramosia –

(traduzione di Isabella Martini)



Kansas City Library - garage

FLORIANO MARTINS

a cura di Michela Graziani

Floriano Martins, nato a Fortaleza nel 1957, è un artista poliedrico, in quanto critico letterario, traduttore, direttore della rivista «A Agulha» insieme a Cláudio Willer, ma soprattutto poeta fortemente legato al movimento surrealista iberoamericano, di cui le otto poesie qui presentate recano testimonianza. Si tratta, infatti, di testi in cui la ricerca e l'analisi dell'Io generano una serie di riflessioni non solo sull'uomo, sull'amore, sulla religiosità, pazzia, infanzia, violenza, ma anche sulla poesia; la quale - in tal senso, e nello specifico la poesia surrealista -, rappresenta il percorso scritturale per arrivare all'esistenza umana con i suoi abissi, le ombre, la vertigine e il meraviglioso. Per questo la sua produzione poetica può essere definita 'un'avventura' nella psiche e vita umane.

À SOMBRA DA ORIGEM

*Quem somos? Os magníficos restos de espécie,
sacerdotes de ruínas, vastas e frustrantes?
Proseguimos banhados de cinzas e fétidas
memórias, em comunhão com a dor infatigável.
Somamos aos milhares os lamentos das divindades,
féretro de peregrinos, mórbida colheita de cadáveres.
Na ilha inteira, nada se revela que não seja a grande*
[catarse
*do vazio. Todas as lembranças alucinam,
não há onde esquecer o sofrimento e as dores humanas.
Sangra o carvalho dos celtas, a árvore cósmica
sumeriana. O jícara do popol-vuh e o desprezado
ficus-benjamin do nordeste brasileiro.
Decaem as cidades com o degrado de suas árvores.
Somente a Nergal caberia o amor de sua Eresquigal.
Somos os magníficos trapos encharcados
de óleo e argila. Invocados, uma vez mais seremos
o nascimento e a queda. Abismos descontinuos.*

ANOTAÇÕES DO CARTÓGRAFO

*Busca-se a força no tempo, em suas largas raízes.
Uma noite me falou Alexander Search dos mapas
que ele próprio rascunhara, as distâncias
que nos unem sem que as percebamos. Nas mãos
do próprio tempo as do alucinado cartógrafo,
explorando a memória como um banho de óleos.
Paredes desfiguradas, chão de restos, luz
quase nada. O incenso rastejante. Tecidos urdiam
o sinistro significado de suas vértebras longevas.
Nada era descrito ou classificado, um atormentado
mundo de insinuações. Ali, não éramos senão bestas,
anotações baseadas em nossa própria parvoíce.
Sua mão, contudo, seguia traçando a contradição
entre arte e ciência: «Não estamos retocando*

ALL'OMBRA DELL'ORIGINE

Chi siamo? Magnifici resti della specie,
sacerdoti di rovine, vaste e frustranti?
Proseguiamo bagnati di ceneri e fetide
memorie, in comunione con l'infaticabile dolore.
Sommiamo a migliaia i lamenti delle divinità,
feretro di pellegrini, oscura raccolta di cadaveri.
Nell'isola, niente si rivela se non la grande catarsi
del vuoto. Tutti i ricordi impazziscono,
non c'è ove obliare sofferenza e dolori umani.
Sanguina la quercia dei celti, l'albero cosmico
sumeriano, la palma del popol-vuh e il disprezzato
ficus-beniamino del nordest brasiliano.
Decadono le città con l'esilio degli alberi.
Solo a Nergal spetterebbe l'amor della sua Eresquigal.
Siamo magnifici stracci inzuppati
d'olio e argilla. Invocati, una volta ancora saremo
la nascita e la fine. Abissi discontinui.

ANNOTAZIONI DEL CARTOGRAFO

Si cerca la forza nel tempo, nelle ampie radici.
Una notte mi parlò Alexander Search delle carte
che lui stesso aveva abbozzato, le distanze
che uniscono senza percepirle. Nelle mani
dello stesso tempo quelle del cartografo allucinato,
esplorando la memoria come un bagno di oli.
Pareti sfigurate, terra di resti, luce
quasi niente. Incenso serpeggiante. Tessuti ordivano
il sinistro significato delle sue vertebre longeve.
Nulla era descritto o classificato, un tormentato
mondo d'insinuazioni. Lì non eravamo che bestie,
annotazioni basate sulla nostra idiozia.
Ma la mano andava tracciando la contraddizione
tra arte e scienza: «Non stiamo ritocando

*os velhos traumas – disse-me -, mas sim elegendo
melhor nossos equívocos», e seguiu convincente.*

ESTATUETAS

A Rolando Toro

*Ser tua imagem sem causar-te aflição,
figurando em teu ser como o fogo.
Passas por mim e não me fraudas a dor,
em paz com o deus de tua morada.
Tu me deste o espírito e me deste o olho,
o còvado profundo em que me ponho
para que lutes com toda a força do nome.
Teu duplo refaz o que tive e vi e fui,
sombras cujos atributos conspiram ainda.
Uma delas mora na esquiva escuridão.
Outra se arrasta por rostos que recuam
Haverá uma que me vê trazendo a noite.
São como palavras herdadas pelo fogo.
Por toda a terra vagam e nada cresce ali.
O nome é apenas parte de seu legado,
um dos símbolos da morte que entalham
em formas várias e suplicantes versos
que dizem o mesmo dá-me um caminho.
Figuras de pedra e madeira e porcelana,
as mesmas que temos sempre em casa
e que não deixam de bater o coração.
Tu és um pássaro e um sol e o tûmulo
de um deus que imita o curso de teus dias.
Tua bela forma golpeia qualquer escriba
em tradução de trevas ou terra santa.
Passagem e selo abissal de toda crença.
O que buscas e o que o livro oculta
em linhas invisíveis a quem supõe sabê-las.*

DIANTE DO FOGO

*Meu pai envelhecido diante do fogo,
árvore não mais guardada em tremores.
Oh doce treva, tua idade se extingue
para sempre? Que obscuro cântico
afasta o homem do júbilo de sua morte?
Terra e homem diante do fogo, névoa
a voz das cinzas. A língua não pode
conter sua imagem derramada em cal.
Meu pai, com seu pesado corpo alheio
ao tempo, parece haver desnudado
o inferno, aprendido as palavras com que
se faz o abismo descarnar. Rodeado
por ávida quietude, o fogo, eterno súdito
de impiedades, rege o olhar do morto.*

vecchi traumi – mi disse – ma sì scegliendo
meglio i nostri equivoci» e proseguì convincente.

STATUETTE

A Rolando Toro

Essere tua immagine senz'affliggerti,
apparendo in te come fuoco.
Mi trapassi e non privi il dolore,
in pace col dio di casa tua.
Tu mi desti lo spirito e lo sguardo,
il profondo cubito in cui mi pongo
affinché lotti con tutta la forza del nome.
Il tuo doppio rifà ciò che ebbi, vidi e fui,
ombre i cui attributi ancora cospirano.
Una vive nella schiva oscurità.
Un'altra dimora si trascina tra visi che fuggono.
Ci sarà una che mi veda portando la notte.
Sono come parole ereditate dal fuoco.
Sulla terra vagano e niente lì cresce.
Il nome è solo parte del suo lascito,
uno dei simboli di morte che incidono
in forme varie e versi supplicanti
che ripetono lo stesso *dammi un percorso*.
Figure di pietra, legno e porcellana,
le stesse che abbiamo sempre in casa
che non smettono di far battere il cuore.
Sei un passero, un sole e il tumulto
di un dio che imita il corso dei tuoi giorni.
La tua bella forma colpisce qualunque scriba
in traduzione di tenebre o terra santa.
Passaggio e sigillo abissale di ogni credo.
Ciò che cerchi e ciò che il libro oculta
in linee invisibili a chi suppone saperle.

DAVANTI AL FUOCO

Mio padre invecchiato davanti al fuoco,
albero non più coperto di tremori.
Oh dolce tenebra, la tua età si estingue
per sempre? Quale cantico oscuro
allontana l'uomo dal giubilo della morte?
Terra e uomo davanti al fuoco, nebbia
voce delle ceneri. La lingua non può
trattenerne l'immagine calcificata.
Mio padre, col pesante corpo estraneo
all'epoca, sembra aver denudato
l'inferno, appreso le parole con cui
l'abisso si fa scalzare. Attorniato
d'avidità calma, il fuoco, eterno suddito
di empietà, dirige lo sguardo del morto.



Floriano Martins

SÉC. XX: SECRETAS RUÍNAS

A Sérgio Lima

*Estrondos da linguagem repercutem confusos.
Nada entre nós suporta seu próprio centro,
não há expansão e sim degeneração.
Ruídos
de uma relojoaria fantasma, bagaços do tempo.
Tudo o que somos está fora de seu lugar,
festim de simulações, sistema sem princípio.
Rigor único da decadência, nenhum manifesto
contra a ciência do ser e sua mordaz idolatria.
Abolidos os diários do espírito, torna-se
virtual a história, vítima de sua própria ilusão.*

HÉCATE

*Esquecemos o mito, que somos cem
e que tudo esteja por trás do nome.
Recostamo-nos sobre o dorso de Deus.
Suas imagens disformes folheamos,
a nobreza resignada de suas criaturas.
Estamos todas ali em meio às páginas
de uma anônima escritura, quietas.
Curva-se o verbo diante do alpendre
das oferendas: o culto deforma o mito.*

POR TRÁS DA MEMÓRIA

*Resplenda um mito, seu nome vago.
Manchas do ser fuligem, contemplação.
Reino fugaz de formas, fulgor mutante.
Sua sombra concentrada na memória
define a cartografia do abismo, a queda
abismada pelo equívoco da matéria.
Arquivo de sombras, zelos e fraudes,
a imagem duplica-lhe a horda de vultos,
errância fantasmagórica de conceitos.
Não importa Klee ou Bacon, anotações
sutis do assombro. Da própria cauda
cuida a memória, Uroboros regurgitada
a cada confronto com a matéria do ser.*

SEC. XX: ROVINE SEGRETE

A Sérgio Lima

*Stridori del linguaggio risuonano confusi.
Niente tra noi sopporta il proprio centro,
non c'è espansione, ma degenerazione.
Rumori
d'una orologeria fantasma, residui del tempo.
Tutto ciò che siamo sta fuori posto,
festa simulatrice, sistema senza principio.
Rigore solo della decadenza, nessun manifesto
contro la scienza dell'essere e l'empia idolatria.
Aboliti i diari dello spirito, diventa
virtuale la storia, vittima della sua illusione.*

ECATE

*Dimentichiamo il mito, che siamo cento
e che tutto sta dietro il nome.
Ci adagiamo sul dorso di Dio.
Sfogliamo le sue immagini deformi,
la rassegnata nobiltà delle sue creature.
Stiamo tutte lì in mezzo alle pagine
d'una anonima scrittura, calme.
Il verbo si piega davanti alla loggia
delle offerte: il culto deforma il mito.*

DIETRO LA MEMORIA

*Risplenda un mito, il suo nome vago.
Macchie dell'io, fuliggine, contemplazione.
Regno fugace di forme, fulgore mutante.
L'ombra concentrata sulla memoria
fissa la cartografia dell'abisso, la fine
sommersa dall'equivoco della materia.
Archivio d'ombre, zeli e frodi,
l'immagine duplica l'orda di volti,
fantasmagorica erranza di concetti.
Non importa Klee o Bacone, annotazioni
sottili di sgomento. Della propria coda
si occupa la memoria, Uroburo rigurgitato
a ogni confronto con la materia dell'essere.*

(Trad. it. Michela Graziani)

VARIANTI E ALTRI DÉMONI

PER MILO DE ANGELIS

di Luigi Tassoni



Su Milo De Angelis

1.

Per quanto una lettura critica si impegni nell'interpretazione e nel commento della poesia di Milo De Angelis, non se ne saprà mai abbastanza finché non si sarà indagato a fondo nel magma in movimento al di sotto e al di qua di ogni edizione, testimoniato da un insieme di lezioni autografe o a stampa (in rivista o miscellanee), che talvolta costituiscono la memoria del testo, talvolta un tracciato di senso, talvolta il percorso delle correzioni, aggiunte, cancellature e spostamenti. Ci troviamo di fronte ad un materiale che accompagna e spesso abbandona la scrittura e riscrittura del testo, e comunque un materiale che vale la pena di sondare e interrogare a tempo debito, giacché stiamo parlando di uno dei grandi poeti del nostro tempo.

Quando si scrive di un libro di De Angelis, non si può avere la presunzione di dire tutto; anzi è necessario scendere a patti, parlare delle parti, tentando di capire ciò che la lettura coglie dapprima intuitivamente nel suo flusso, come seguendo i fili di discorsi intrecciati, intricati, complicati da relazioni fra strette analogie. E una cosa è certa: l'utilizzo del campo semantico di riferimento colto dalle parole-sema funzionali a questa poesia, e cruciali, è d'una precisione strabiliante. Dimostra di testo in testo la propria fedeltà al medesimo nucleo semantico, senza ambiguità.

Ad ogni nuovo libro di De Angelis la critica si interroga con risposte differenti (si veda quanto scrivono con passione e intelligenza Stefano Verdino e Isabella Vincenzini su «Poesia», n. 251, luglio-agosto 2010, pp. 53-55) sulla questione della continuità o novità d'ogni nuovo tassello dell'iter deangelisiano. Ritengo che la spiegazione di

tanti suggestivi dubbi stia proprio nel lavoro delle varianti che conservano interi tracciati di senso e li traducono da un'epoca a un'altra epoca della storia di questo poeta. Perciò ogni libro è 'nuovo' e allo stesso tempo fedele alla marca del linguaggio di De Angelis.

Anche per il settimo capitolo dell'*opus magnum* (fin qui affidato alle attente cure di Eraldo Affinati con le *Poesie* dell'Oscar Mondadori 2008) il discorso andrebbe tentato tenendo conto dello spazio di scrittura che preme sul testo, e che lo circonda. Adesso che il titolo appare finalmente certo sulla copertina e che è *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (Mondadori, Milano ottobre 2010), dopo varie proposte ultimative, e oscillazioni di titoli sottoposti agli amici in accorate e-mail e coinvolgenti telefonate. Il titolo è un significativo sviamento dell'endecasillabo: mutando, per la metrica, *andarsene* in *andare*, si sarebbe certo persa la presenza del soggetto, e anche quell'effetto di inversione dell'azione o rovesciamento che si trae da una delle ultime poesie del libro (in corsivo nel testo): «*quell'andarsene dei cortili nel buio*». Là dove il luogo, lo spazio del ritrovamento, del gioco, del misurarsi, il cortile appunto («Io ero lì, ero / nel cortile che fu tutto»), pretende l'azione e porta l'io fuori dal campo visivo, nel viaggio dall'origine al passato.

2.

Per render conto, almeno di stretta misura, dell'incalzare del *démone* variantistico nel corso dell'elaborazione del testo (quale mano avrà sottratto il foglio dallo scrittoio al momento della lezione *ne varietur?*), comincerei dall'inizio, dalla prima poesia del libro, ovvero la seguente:

Luigi Tassoni

Su Milo De Angelis

A volte, sull'orlo della notte, si rimane sospesi e non si muore. Si rimane dentro un solo respiro, a lungo, nel giorno mai compiuto, si vede la porta spalancata da un grido. La mano feriva con una precisione vicina alla dolcezza. Così si trascorre dal primo sangue fino a qui, fino agli attimi che tornano a capire e restano imperfetti e interrogati.

Ognuno può controllare da sé che nell'anticipazione datane nell'*Almanacco dello Specchio 2009* (a cura di M. Cucchi e R. Riccardi, Mondadori, Milano 2010, p. 69) la lezione è leggermente differente (partiamo dal v. 6, di seguito in corsivo la lezione cassata):

si trascorre *ignoti* dal primo sangue
fino a qui, fino agli attimi che tornano a capire
e cercano il significato dei corpi e restano
imperfetti e interrogati.

In una lezione dattiloscritta in mio possesso (licenziata il 13 dicembre 2009, e ignoro per ora se vi sono altri testimoni a stampa) la versione è ancora differente:

si trascorre *ignoti* dal primo sangue
fino a qui, fino agli attimi che tornano a capire
e cercano il significato di quel numero e restano
imperfetti e interrogati.

Senza voler trarre cavillose e inutili congetture, poiché siamo qui a parlare del nuovo libro di Milo De Angelis, torniamo diligentemente alla lettura del testo che apre *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, testo che introduce il tema della sospensione al di qua della morte. È più che altro un'occasione («A volte»), un effetto casuale e momentaneo, non consueto come lo sono invece alcuni gesti e oggetti che ricompaiono puntualmente e invariati nella loro funzione (i cortili, il citofono, i corpi, il buio). L'orlo della sospensione somiglia a un restare a lungo, su un limite, dentro un limite che è la soglia disegnata da questo respiro che unisce. La notte è una giornata mai compiuta, qualcosa che non si decide a finire o a morire. La sintassi per allineamento ad asindeto, così caro al ritmo della frase di De Angelis, propone la possibilità di una doppia interpretazione: «Si rimane (...) / a lungo», e contemporaneamente «a lungo (...) si vede / la porta spalancata da un grido».

Il soggetto impersonale rende ancora più estraniante e generale l'azione del vedere. Così «si vede» l'immagine shock della porta che si spalanca, in una apertura provocata dal grido. Grido che ferisce e rompe (da dentro? da fuori?) una chiusura, così come la mano che «feriva / con una precisione vicina alla dolcezza». Qui il racconto entra prepotentemente in gioco con il passaggio dall'occasione presente dell'evento all'imperfetto della sua realizzazione, come storia di una situazione. Perché questo

collegamento tra la precisione della ferita inferta e la precisione della dolcezza? Forse perché il gesto è netto, è diretto, è dolce nel senso che non si disperde, non è ambiguo, rasenta la carezza. Opposizione risolta: ferire e dolcezza. Mentre è ancora impersonale il modo dell'azione che segue: ovvero quella del passaggio inconsapevole, senza che l'essere sia completamente noto a se stesso, da un inizio fino a ciò che si è. «Così», l'avverbio del v. 5, fa da collegamento tra la prima e la seconda parte del testo, e pone sullo stesso piano il senso della precisione e quello dell'ignoto, indica la certezza dell'ignoto e dell'imprevedibile divenire dell'io. Vi è un 'verso dove': «fino a qui» (v. 6), «fino agli attimi» (v. 7). Sono gli attimi del presente, il qui e ora, il momento in cui gli attimi (e in essi l'io, il noi del testo) riconquistano consapevolezza, nuovamente capiscono, «tornano a capire», ma che cosa? Probabilmente la consistenza di questo finalizzare un 'verso dove' fino a ciò che si è diventati, comprendendo qualcosa che rimane sepolto dentro l'io e che, anche se non ha un nome, un numero, un corpo, ciò nonostante mantiene la sua concretezza senza bordi nella coscienza del proprio movimento.

In questa parte del testo si inserisce la doppia variante che rendeva più esplicito (dunque, minacciandolo) l'effetto sospensione del campo semico principale: sono gli attimi che cercano il significato dei corpi e, nell'altra lezione, il significato di quel numero. Corpo e numero come rappresentazione visibile di una memoria che invece il poeta vede in divenire, fino al suo sostanzializzarsi nel presente, nel dire, nell'agire, nel pensare. Le due varianti censurate forse avrebbero resa visibile una condizione che, anche se si svolge al passato, non può trarne oggetti, corpi, numeri, ovvero emblemi o amuleti che montalianamente sarebbero sopravvissuti nel loro consistere senza riferimento. In effetti nel pensiero di De Angelis non passano gli oggetti perché rimane attiva e urgente la consapevolezza di quell'ignoto che porta fino al presente. Non oggetti noti, non precisi contorni, ma un senso, una percezione, una traccia che dura (non muore, come dice all'inizio la poesia) nell'individuo che è, qui e ora. Non, dunque, le nostalgie, che sarebbero la morte, né le memorie, che sarebbero la sepoltura del tempo. Ecco perché, a fine testo, gli attimi (che, cassate le varianti, non cercano più di oggettivarsi) «restano / imperfetti e interrogati». Perché questi attimi hanno vinto l'immobilità del tempo, non sono perfette memorie, e proprio perché imperfetti, e dai contorni vaghi, possono continuare a essere interrogati e a consistere nella coscienza.

Il testo d'apertura è una poesia sull'importanza dell'essere, del sentirsi sospesi, del riconoscersi ignoti; e su quell'essere che acquista consapevolezza pur senza rinunciare alla sospensione, all'ignoto che lo ha formato e fatto muovere dall'inizio fino al presente. È come se la memoria non oggettivata dell'inizio arrivasse a fisicizzarsi come presente nell'individuo, e dunque non fosse mai separata dal suo essere nel momento, qui. Il viaggio all'indietro di tanta memoria nella poesia europea si trasforma in De An-

gelis in concentrazione del presente e nel presente, che mette in gioco tutto l'essere, la storia, il ricordo, li fa divenire.

3.

Questo discorso potrebbe derivare dal ricordo che non ricorda di Campana, e procede per altre strade che non sono oggi la visionarietà. Diremo più avanti quali sono. E per farlo partiamo da due luoghi esemplari del libro, la cui esemplarità è rimarcata dalla loro presenza nel titolo. Si tratta del sema del buio (per sema s'intenda il campo dei significati incrociati) e di quello dei cortili o del cortile. La terza poesia del libro, *Era buio. Il centro di agosto era buio*, insiste sul buio, sulla concretezza del buio, sul suo rapportarsi ad una condizione di elemento tangibile e inseparabile dall'essere, profondo e superficiale allo stesso tempo, e comunque presente, coincidente con l'essenzialità di un corpo nudo come con l'essenza dell'io. Di fronte e dentro l'io: «Era buio. Il centro di agosto era buio / come il corpo nudo» (vv. 1-2); «Il buio / giungeva dal respiro aperto» (vv. 4-5); «Il buio / era lì. Era lì, nel vertice / della prima caduta, era me stesso» (vv. 6-7).

Come il buio che è presente, che è costitutivo dell'identità dell'io e del suo esserci, così il cortile è anche il luogo della presenza. In *Tu dov'eri? Ti aspettavo* la richiesta di presenza rivolta all'altro si trasforma in affermazione della presenza dell'io e, si badi bene, non si connatura con il «qui», ma con l'altra provocazione del deittico più caro al modo di questo libro: «Dov'eri? / Io ero lì, ero / nel cortile che fu tutto. Ero lì» (vv. 9-11). Là dove l'enunciato propone al lettore la presenza dell'io nel cortile, per un esserci pregresso che potrebbe durare nel tempo, in quel cortile dove è rimasta traccia dell'io, tutto il possibile. Il «lì» ne accerta la distanza. Nel libro se il protagonista o i protagonisti portano la loro storia verso il buio dei cortili, come dice il titolo, ciò significa che la parte buia dell'essere, quella non ridotta all'annientamento, quella sopravvissuta e non del tutto traducibile sin dalle epoche dell'infanzia, è comunque consistente e resistente. Il buio non è ora al fondo ma alla superficie dell'agire. Sicché non sorprende se in uno degli ultimi testi del libro, *...allora mi chiamò un drappello*, la risposta al richiamo delle «anime sole» si manifesta in un'inversione rispetto al titolo, segnalata in corsivo come espressione cornice rispetto al testo: «*quell'andarsene dei cortili nel buio*». Anche i cortili vanno verso il buio, l'irriducibile non detto della storia individuale, che accoglie in sé lo spazio emblematico di questa storia collettiva.

Il buio è il luogo della caduta e del nascondiglio, dell'attesa e del possibile, del segreto e dello svelamento («come un corpo nudo»), ma soprattutto della continuità tra passato e presente.

Il cortile è il luogo della distanza («e volerai sul cortile», *Nessuno riposa. Il ragazzo*) e del limite, di ciò che rimane e di ciò che non si snatura, del riferimento (come i pali e i citofoni) e della fedeltà. Perché se davvero

«ognuno è solo il suo andarsene» (*È qui, in un angolo della stanza, scocca*), fra quei muri sta il 'dove' di questo andarsene, dopotutto verso il proprio buio, dove s'incontra «la pattuglia di ragazzi innamorati del numero giusto» (*Vicina all'anima è la linea verticale*), tra la greca necessità tragica della vittoria e il finale che privilegia l'agonismo, rispetto alla perdita, nelle figure rappresentative dei ragazzi della via Pál.

Riassumiamo. Il cortile è uno dei luoghi deangelisiani per localizzare «la ferita più buia» (*Ciò che vedo mi fu consegnato*), la riproposizione di una distanza; il buio è come l'ombra che continua a custodire i corpi nudi, condizione necessaria perché altrimenti «l'amore passa senza suono» (*Non ho saputo capire*); l'andare, in questa poesia che ha un passo *en prose*, è speculare all'arretrare nel tempo: «Indietreggia / ogni evento fino alla sua cellula» (*Passioni del vento*).

4.

Il discorso per De Angelis consiste in una precisione del dire, come testimonia un testo fra i più esemplari di un libro esemplare, *È tardi*, dove la promessa d'amore, lo smarrimento, l'incertezza, la meta, la fuga, sono presentati come eventi dispersivi, di un difficile ritorno a casa, un impossibile ritorno al porto sepolto, ovvero nel cortile buio di un'altra età. Eppure a tutto ciò reagisce la precisione della sillaba, la consapevolezza netta che la parola della poesia rende dicibile e possibile l'inconsistenza stessa del pensiero, persino il più vicino al nulla, al dubbio, al mutismo: «... ma la sillaba / che stringeva la gola / è questa» (*È tardi*): è proprio questa della parola che promette dopo l'accumulo muto, di chi tutto guarda da quel suo buio. È questa la «sillaba che chiama / dai sotterranei» (*Ma poi quell'ansia ostruita*). Ed è così che l'infinito, *L'infinito appare nel poco*, nella poesia di De Angelis prova la propria consistenza, nella misura minima, nello spazio millimetrico, nel tempo sottile e incalcolabile che corre nei due centimetri «tra il corpo e l'asticella». L'infinito è nella memoria di un uomo, «È così. La memoria / di un uomo era solamente questa / manciata di sillabe», là dove e quando la parola è come un bisbiglio: «bisbigliamo / parole esterrefatte, sono un battere / di ali protese e fedeli / a un ordine oscuro. Adesso tu / devi tradurre». Dunque, se la parola stessa mantiene il filo sottile con quell'ordine oscuro, quel buio e quel silenzio che continuano a nutrirla, essa deve dire per il poeta la traducibilità di quell'ordine e di quell'obbedienza, che vengono dal buio, dall'oscurità, dalle cantine, dalle segrete presenti. La parola traccia questo percorso, si fa superficie percorribile anche per il lettore, a patto che condivida con la voce del testo la vittoria nel «finale d'assedio», ovvero dell'assedio delle infinite possibilità fattosi concreto nei pochi centimetri di un frammento testuale. In questo tormentato spostamento dal buio verso la sua conquista come cosa tangibile, in questo gesto tragico e irrinunciabile, sta il senso, la traducibilità, la realtà dicibile del mondo confinato nel buio cortile di ogni

Luigi Tassoni

io. In questo la poesia di De Angelis è sempre metapoetica, ovvero racconta di se stessa come parola in lotta con la banalità infinita del dicibile e del vissuto; racconta di se stessa, questa poesia, come figlia di un buio di per sé in-comunicabile, e fa partire il discorso esplorando con pazienza un mutismo di partenza, e un accumulo di sensi indistricabili.

5.

Mettere in gioco tutto l'essere, con il buio che è l'indicibile, l'insensato, l'incomunicabile, mettere così in gioco tutto l'essere, come nella poesia di Hölderlin, per De Angelis vuol dire arretrare nel ricordo (senza ricordi), con tracce di consapevolezza che dimostrano d'essere quella parte, per altri invisibile, della visibilità e tangibilità del presente. Nel presente si fa un gesto attuale che non vale tanto in sé quanto per la sua traccia retroattiva; il gesto, la parola, l'oggetto hanno senso se comunicano con l'agire, il parlare, il guardare, che nel tempo li ha preceduti lungo la parabola dell'io bambino-adolescente che porta il proprio agonismo nel mondo. Agonica è l'esplosione della parola, agonica la percezione del presente, la sua relazione con il tempo, e agonici i compagni di strada. La lotta non è contro qualcosa, non contro la morte, ma è lotta come riproposizione nel ralenti mentale e quotidiano di quel pulviscolo di attimi che portano ad esplodere, e realizzarsi, un certo momento presente.

Per questo motivo la scrittura di De Angelis è costante nelle consuetudini. Il modello conoscitivo che essa propone oggi al lettore meno immediato e nient'affatto ingenuo consiste appunto nella scoperta di una costante consuetudine che porti l'individuo a riconoscersi se riconosce i punti che del proprio passato, dell'esserci, nel presente che in sé è atemporale, momento inafferrabile, momento irrapresentabile. *Quell'andarsene nel buio dei cortili* indica l'andare incontro a ciò che si ri-conosce, a ciò che perdura anche nel suo connotato emozionale riproponibile, e che vale come spostamento in avanti, non come memoria o nostalgia.

Il cortile e il buio: ovvero da un lato il luogo dell'agonismo sportivo adolescenziale e dall'altro il luogo del

nulla, del mistero e dell'inconsapevolezza. Entrambi appartengono allo stesso tempo, al tempo in cui non si sa cosa si fa davvero, non si ha la piena consapevolezza, eppure si fa, e tutto resta scritto nella storia dell'individuo e della sua condivisione con l'altro. È questa la chiave di *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, una chiave detta apertamente in *Ciò che vedo mi fu consegnato*:

Ciò che vedo mi fu consegnato
da un respiro fratello e nemico
fino a quel teatro sgomento
dove abbiamo preso la parola,
tra l'allegria dei papaveri
e la rovina celeste. Era
una frase che, penetrando
nella ferita più buia, la fa sua,
la guarisce, l'aggrava, la sposa
era il talismano
stesso del nulla, quando divampa
nel grande paese di Milano
e riscalda milioni di fantasmi.

Ciò che l'io è, la sua possibilità di vedere, si fa come conseguenza di una consegna, un dovere e una necessità, legati al parlare stesso, al dire se stessi, e perciò con la percezione di un «respiro fratello e nemico», che ha il doppio valore della fede e della sfida. È straordinario il modo in cui De Angelis vede nettamente questo scenario mentale d'ogni nascita, coincidente con la nascita stessa della parola (non del comunicare in sé) come «teatro sgomento», sgomento perché al culmine della sorpresa (parlare è esserci) si toccano i limiti del piacere e della tragedia. Ecco, dunque, la frase, (soggetto della seconda enunciazione del testo) compiere il percorso della conquista del dire che va dal buio al congiungersi finale con le cose, a patto che «la ferita più buia» sia penetrata, spazio d'una conquista e d'una sopravvivenza. Ecco la frase come «talismano stesso del nulla», frammento che comunica il nulla in sé e perciò «divampa», circola, si espande nella città visibile, Milano, e fra milioni dei suoi fantasmi che sono sorpresi come apparenze visibili, esistenti, incidenze.



TRE TAVOLE DA RIMI

di Gabriele Frasca

Inediti italiani

all'angolo di via del grande archivio c'era una svolta e non era quella. la strada che cercava la teneva chiusa nel cuore ma non davanti agli occhi. più stretta si torceva e tanto lunga quanto la corsa che l'allontanava. dai giorni in cui l'aveva attraversata per qualche commissione o per la scuola. provò a raccapezzarsi senza un punto che l'orientasse a fare la partita. che si svolgeva rimanendo in stallo con le volute stesse della mente. appena distinguibili le carte restava da puntare poca puglia. ma il gioco stesso le prevede stinte perché è l'oblio che sala la conserva. e sbagliata che fosse quella strada la ricordava come fosse ieri. qualcosa del quartiere era immutato persino troppo per non depistare. la familiarità talvolta svia disseminando trappole di tracce. e scorgi presto un segno che stordisce finanche la memoria più tenace. figuriamoci poi se un male oscuro si allea all'età per scioglierne la colla. tutto ritorna eccetto la struttura da sovrapporre a ciò che s'è disgiunto. e si finisce in tanti luoghi noti con lo smarrirsi proprio come in sogno. ma ammetterlo sarebbe stato cedere a quel torpore che anima la vita. solo al sudore che faceva velo imputava pertanto l'incertezza. non certo alla fatica o all'equilibrio così precario della sua andatura. il sole data l'ora si specchiava sulle saracinesche dei negozi. avvampava la mole dei palazzi dalle facciate con le imposte a lutto. di passanti nient'altro che turisti pochi e perplessi dietro la cartina. si guardò in giro e nulla parve estraneo anche nel reiterare dell'errore. quella piazzetta la riconosceva e malgrado il restauro la fontana. pisciava sempre un getto così esiguo che c'era da giurarsi svaporasse. quasi senza toccare la sua vasca ricoperta d'un'umida peluria. la conosceva asciutta e deludeva a chiederne il conforto di una goccia. di giorni afosi senza un filo d'aria ne ripescava quanti ne voleva. ma persino col freddo e nella pioggia era una calamita lo zampillo. si rivedeva tendere la mano arrotolato sul braccio il grembiule. un migliaio di volte per lo meno e poi tirare dritto verso il corso. con la cartella che sentiva ancora battere ad ogni passo sulla coscia. ma riuscire a scoprire da che violo imboccasse lo slargo era un mistero. ce n'erano diversi e per ognuno s'apriva assai possibile un tragitto. a destra e poi a sinistra per imbattersi in quello da cui scor-

gere il balcone. suo padre a volte in ansia o per il fresco restava di vedetta alla ringhiera. bastava che svoltasse e dalla luce avvistava nell'ombra la sua giacca. era quella vinaccia che indossava con le nappe alla cinta solo in casa. l'avesse reperito il punto esatto chissà la delusione nello sguardo. certo a comando se non c'è rimpianto che non forzi una rima che non viene. sempre che non volesse combaciare quell'ombra vuota con il suo svuotarsi. era per quello oppure no che andava in cerca d'una strada ormai remota. non era capitato che per anni tirasse avanti a giungervi nei pressi. dal giorno in cui li avevano sfollati anche senza badarci la evitava. era ancora in divisa suo fratello quando l'accorse in quelle poche stanze. s'erano trasferiti nei dintorni vicino al mare che aggrediva il tufo. papà non ce la fa diceva è debole e finì tutto in capo a pochi mesi. ma proprio non riusciva più a distinguerli i volti sovrapposti dei suoi cari. e il padre adesso lo scorgeva vecchio nel letto di corsia dove il fratello. te la ricordi sussurrava appena la nostra casa in via seguiva il nome. la strada non esiste gli rispose ci sono ancora e vedi non la trovo.

come dal campo venne su la nebbia spalancò la finestra per accoglierla. erano ore che guardava il nocce che non aveva smesso di morire. da sempre a sua memoria divideva la vista della valle fino al mare. che rifletteva all'alba in pieno autunno una scaglia di sole fra le fronde. d'estate invece s'accendeva il prato qualche minuto prima della baia. allora un po' d'umore traluceva fra le foglie pennate ancora fresche. che fossero davvero tutte dispari ancora mica si capacitava. ma aveva rinunciato da un bel pezzo a contarle passandole in rassegna. per non parlare poi dell'apparire dei fiori sugli stecchi ancora spogli. quando ci capitava in primavera non finiva ogni volta di stupirsi. era raro però che lo vedesse prima di giugno o dopo di gennaio. sebbene s'augurasse al tempo giusto di stabilirsi lì per tutto l'anno. aveva altrove tutto il suo daffare ma non per molto a essere sinceri. una mezza dozzina di stagioni prima di ritirarsi in quel rifugio. del resto a cosa avrebbe rinunciato se non a quanto s'era già sottratto. col tempo il

mondo che ci stringe i nodi li allenta al punto che agitarsi è vano. si scivola con grazia dai viluppi senza nemmeno i segni delle funi. persino per chi prodiga i suoi sforzi per dare senso al compiersi dei giorni. finisce che si fa confuso il segno che si tenne di mira fra gli ostacoli. e non si scorge più nessuno accanto di chi pareva averlo condiviso. i più sono scomparsi gli altri peggio che morti s'arresero alla vita. al punto che tanto valeva andarsene a svaporare gli ultimi rammarichi. in quel lembo di terra che una scelta non i natali aveva consacrato. persino chi l'aveva ancora a cuore se ne sarebbe fatta una ragione. l'assenza si dilegua e in capo a poco rimargina ferite l'abitudine. e l'esistenza avrebbe preso invece a fare i conti con la messa in mora. senza finzioni e senza diversivi nell'orbita allungata dei residui. s'intravedeva spegnersi nel calco del susseguirsi degli stessi segni. disperando ogni inverno la rinascita accolta poi col solito sollievo. ai primi fiori sopra i rami secchi senza una foglia che li dica vivi. e invece con sorpresa era toccato all'albero precedere il suo corso. l'aveva visto spegnersi nel campo scrollandosi gl'involucri carnosì. e restarsene scabro sotto il soffice assedio che portava l'erba fitta. cocciuto nel suo inverno in pieno sole pareva quasi un monito o un presagio. ma non riusciva proprio a immaginarla senza il suo forte fusto la radura. e non perché l'avesse visto crescere anzi così lo ricordava sempre. esattamente con la stessa ampiezza dei rami sporti fin sopra la panca. e un anno dopo l'altro al suo ritorno protendeva insensibile i suoi frutti. a volte li vedeva ancora in gemme gonfiarsi con lentezza esasperante. prima un po' verdi e poi come la pece a difesa del seme rinsecchito. ma adesso a fine estate andava fatto prim'ancora di chiudere la casa. non poteva lasciarlo a infradiciarsi nel prossimo acquitrino delle piogge. tutta la notte andando alla finestra l'aveva visto scuro come il cielo. sarebbero venuti con il sole per abbatterlo in tempo per il camion. col falegname s'era concordato che ne facesse almeno una dispensa. vi avrebbe messo quello che occorreva ai giorni riservati dal futuro. ora però con la finestra aperta scorse la nebbia avvolgerlo per primo. eppure non spariva poi del tutto intirizzito cupo contro il grigio. frusciava appena il prato e più nel folto sentì il verso da farsa di una gazza. poi con le sue volute l'aria densa raccorciò con la casa la distanza.

combaciate le porte della gabbia si sorprese a pensare al suo rientro. non che volesse già tornare allora appena date le mandate all'uscio. con quella punta di soddisfazione con cui si mette sotto chiave un incubo. almeno quando uscirne neanche basta e nemmeno schizzare via dal letto. a volte per disperderne le larve persino i primi passi per la strada. scura com'era all'alba e intrisa d'acqua fallivano infiacchiti dai residui. un piede scivolava sul

selciato e non sentiva il duro ma una spinta. morbida a un cielo fatto poi di polvere e grigio da trascorrere in un balzo. protratto e interminabile nei lembi d'un istante squarciato al suo tessuto. solo per atterrare col sussulto della prima inattesa apparizione. fosse un volto calato con le palpebre o lo scoppio alle tempie d'una voce. che non sedimentava che l'invito di completare in proprio la battuta. allora solo a prenderne coscienza se la cavava col guardarsi attorno. come cercando il bar appena aperto che lo sapeva che distava ancora. un paio d'isolati per lo meno nella foschia delle saracinesche. ma il gesto in sé svolgeva la funzione di riagganciare al cavo dei contorni. quel po' di mente vigile che ottiene l'insensato esercizio di contare. il susseguirsi a tempo dei portoni o le finestre ch'erano in un piano. e calcolando a volte la distanza con il totale esatto dei palazzi. a volte invece il tanto per facciata di luci accese al cielo ancora buio. mantenendo distinti i due conteggi beh l'imbrogliava tanto da destarsi. quasi del tutto e senza che restasse della sua notte altro che il richiamo. cui non aveva dato la risposta e quanto al resto il senso di una fuga. oh non la propria quella delle immagini intervallate all'algebra a rovescio. se uno si mette rifinisce in niente quel niente che ci fa così sfinite. e meno male che scoccando un numero usciamo dalla torre dell'organico. a passeggiare un po' fra tante inezie che sono il bene stesso da spartire. se ci s'incontra invece d'indurirsi in un brusio fra noi è grazie a loro. c'è una virtù cattiva lo sappiamo che copre con l'intonaco lesioni. ma che spezziamo assieme come il pane e ci accomuna un mondo che non c'era. a perderla sarebbe un dormiveglia proprio per tutti e senza chi lo nomini. a regime non fa che approfondire quella ferita stessa che svegliò. nella materia inerte il solo stimolo a dissipare il sogno per il sonno. infine non vogliamo che dormire così come si dice come un sasso. allucinati o lucidi a proteggere il nocciolo di senape assopito. si tratta insomma di materia identica strozzata in due ma solo con gli strangoli. eppure quelle immagini se solo non vi s'intercalasse ecco una cifra. o magari una lettera chi mai risolverebbe il rebus della vita. a perdersi persino nei suoi passi appena rischiarati dai lampioni. con quel che serve d'esercizio avrebbe o con la giusta pratica compreso. se non tutto una parte del dettato che poi è il pensiero senza chi lo pensi. e sia pure a riuscirvi che guadagno ne avrebbe tratto a interpretare un morto. nemmeno ancora morto ma geloso in tanta poca luce delle tenebre. averlo dentro è un dato ma prestargli persino ascolto è roba da scoppiati. un racconto si fa con la sua fine ma è sempre quella e vada dunque al diavolo. almeno con la conta non si sbaglia e se ne somma sempre un altro all'ultimo. identico elemento in successione e basta questo a dilungare il tempo. e se nell'ascensore che calava si vide all'improvviso risalire. non fu per desiderio ma per dare all'incubo in attesa la sua pace. come se gli chiedesse non seguirmi per poi rassicurarlo tanto torno.



MARCO CORSI

da NOVE POESIE D'AMORE

I.

sono rimasti sospesi nel vento
i tuoi occhi prolungando una nota
avventata che ha trafitto oramai
la partitura – asciugando intorno
il morso in una giostra, la chiostra
di denti più che bianchi (purissimi)
come nodi lasciati sotto sale
aspettando il natale delle ombre
i bulbi ricchi della terra e
i pochi minutissimi semi di febbre
col calore del corpo che si piega
chiedendo se è il momento di portare
la stufetta e lega pelo a pelo
la miseria celeste che ti crebbe.

II.

fu il cancello verde di un cortile
l'ovile primo cui legasti la tua forma
di bianca pecorella, salutandomi dall'alto.
e invero, c'era una torre millenaria
che dell'aria faceva vetta per più alte
aspirazioni, scalate, manciate di nozioni
sentimentali almeno in parte, e allineate
come le asole che apristi assieme alla
camicia. nei lunghi giorni tristi rivedrò
la tua premura come il segno delle pietre
che avanzai scalando nell'androne la paura
di ritoccarti al limite del giorno: la pinetina
su cui dava la finestra, coi lampioni che si andavano
spengendo, nel dilavare bianco dell'alba.

III.

per la noia si leggevano i titoli
dei libri: il maestro di vivevano,
lo scafandro e la farfalla, menandro,
la ballata dell'impiccato, l'interpretazione
dei sogni. e mentre agogni sui cumuli di carte
i tuoi nervi s'addensano all'intorno
granendo sui rami che porti fra le tempie.
di certo fu quello il tuo essere fossile
una frattaglia di fretta combusta
la firma sulla busta schizzata d'inchiostro
e appena si legge il nome che porta
da un paese distante. mentre lontani altri
ancora sporgevano sull'orlo contornando
lo scaffale: alcyone, piccoli poemetti, la critica
del giudizio, il poema osceno, corporale.

VI.

in nome di un letto fraterno stanotte
ho accalorato le mie ossa e rimosso poi
la cenere svuotandola in fondo al lavandino.
e poteva sembrare una perfetta impressione
quella da te fermata in ogni tratto
nella danza di gesti che mai avrei detto
compitati. adesso c'è l'epilogo del sogno
annidato fra le travi di legno, incrostato
al soffitto da cui pende ritorta una macchia
d'umido, le sedie sono in ordine,
sulle tende non cresce che la muffa.

VII.

per poco che ogni cosa riportasse alla
natura, tra le mura di casa tutto avvenne
come un miracolo: il calcolo preciso delle
ore, il tappeto dei commenti, persino
la conta per portare fuori gli escrementi
fioriti con le mosche, sopra il terrazzino.
e dal divano l'odore di vino sciamava
assieme a quello più lungo dell'incenso
distendendosi nell'atto dell'attesa –
quella rappresa tra i corpi, da tagliare
col coltello, dall'alto verso il basso
e poi sciogliere nell'acqua calda col ritmo
lento delle arterie e delle vene.

VIII.

volevi rimanesse un'ode terrestre
la crosta del pane come scoglio sulla
tovaglia, rupestre e ferina. erano quelli
i segni della nostra storia, le miche
che voltavano la strada nel ritorno
e al rovescio erano pasto buono – solo pei
piccioni. dai cornicioni il muto sorbire
delle ore si dilungava accendendo a tratti
il rumore dell'ombra ed era tutto un tubare
poi di ugone pedestri dai marciapiedi
nelle sillabe che scuotemmo sul vialetto
dei vicini, tra i pini, per un desiderio
sordo di totalizzare la ventura.

Inediti italiani



ZELDA S. ZANOBINI

L'involucro velando

È così costruirsi un esterno
scostare la persiana
insinuarsi in strada, una diversa
identità indossando
soprabito o stilemi, poi superstiti
di un pudico le ali
pallore ricoprire o nel riverbero
spiumare.

È così che le increspature dirigono le dita
al nudo poco a poco della pelle e
piumato ricopiarvi
un testimone tatuaggio
del volo vero
l'involucro velare.

Le parole
sono sparse dalle pagine e le pagine
sbancate cadono.
Accade di conviverci
convincere la carne in prestito
assumere sembianze
disumane.

Bianco il chiostro

Pregi d'acqua ha il chiostro
ed archi d'ombra
cerchi al centro il pozzo
stampa. Nelle vesti
l'erba custodisce
spigoli di rondini
fretta di frati. Al refettorio
sostano composti
siedono e insalata
d'erba in abbondanza
bevono mangiando
d'acqua. Al chiostro
loro lo svolazzo delle vesti
gioca. Al chiostro
covano gli spigoli
lievi si sollevano
ali e nella pancia
delle rondini si immerge
l'aria e l'aria

arranca. È bianca.

Trafelata al refettorio
bianca d'erba la colomba
sbanda. Stanca
bocca di colomba chiede acqua e l'acqua
manca e manca
pace nella cerchia nella pancia. Ovunque
manca. E d'acqua
cerchi include il chiostro e il chiostro
pregi tiene ed archi
vesti svolazzanti
rondini di spigoli
lievi in volo.

Siamo delle rondini le ali
bianche.
Siamo mani di colomba
stanche e stanchi
mali.

In grembo agli alberi

Ricordiamoci che c'era tutt'altro da decidere
nei giorni peregrini dell'inverno
dove viveva il vero e ciò che vero non era
segregavamo in grembo agli alberi
or ora in verde.

Ricordiamoci che decidere contemplava valide
ipotesi d'intesa
e vicinanze e vocazioni
al velo squarcio inarrivabili
il vulnerabile volersi.
E tutto si poteva ammettere ma niente affatto
manchevole la mano ed il morente
dolendo grido di gabbiano
la dell'intesa fine peregrina
pura verità di prematura
svicinanza all'ipotesi.

Tu non ricordi ma dobbiamo dirlo
che peregrino fu provare a rincasare i rami
al velo squarcio vulnerabili vocarsi
l'intorno nero
in volo d'angelo aggiustare per in grembo restare agli alberi

Or ora in verde ed era in ruggine, ricorda:
viveva il vero e veri
volevamo.

Vino nuovo

*A Fred Vargas, con riconoscenza, per quel suo commissario
Adamsberg che mi è fratello di carta*

Jean Baptiste tu mi trascini in territori rarefatti
scollegli continenti e prelibanti
cibarie mi cucini
e in dote di dovizie tu mi doni
meritamento e mala
rendizione.

Le taglie storie sono tue, l' insostenuto
abbaglio di diamante,
è tuo lo smalto matto
rosso di sprint o sussurrato, stante
in elevato e tondo
cadendo arrotolato
come il duale è donna e alla deriva
dritto sderaglia. E droga
ti è la curva dello scorcio
il monte matto orlato d'ombra
droga dei Pirenei ti è il bosco eterno
nato di corna o niente, nato niente
di lupo Jean Baptiste
di uomo rovesciato Jean Baptiste
nel bosco tu risiedi, tu
di me.

Ed io che cosa scollegati
che cosa continenti rarefatti
seguendo mi aspettassi
che cosa te seguendo
accompagnassi, qui, da sola,
snocciolo al vino nuovo e disnodando
la notte reiterata mi riaccendo
il fermentato autunno
d'ammutilito vino, e intanto i monti
d'orlate ombre bevo, e tu
la droga d'ombra, tu
che mi sderagli alla deriva, tu
mi sei bevanda
e nuovo vino
montagna Jean Baptiste.

Un dongiovanni ed una donna

Un bar
un dongiovanni ed una donna amanti

botta e risposta frizzanti, «a lei un rinfresco,
a me da bere» al barman
ammicca l'uomo e muove il barman
la premura e prepara
(qualunque cosa significhi) un rinfresco
ed energico dal gomito il da bere
capendo shackera e non batte
capendo ciglio. Eppure chi
un rinfresco, chi cotanto
parlare sborderebbe? Caro barman
non è banale
c'è da sentirsi «cosa, scusi?» apostrofare
e da nascondersi o da un lesto
opporre dietro-front e repentini
andarsene sgommando. E magra
resterebbe la figura e al bar
non c'è da ritornarci. Non conviene.
Malgrado il barman, la premura
con cui prepara.

Per giunta non esiste
il dongiovanni con la donna amanti
botta e risposta frizzanti
che nel film americano dal finale
nostrano e in bianco-nero al bar
prende la donna il dongiovanni e il dongiovanni al bar
prende da bere. Ed è banale
sbiadire sbicchierando
caro barman shakerare
sfumando nel finale.

Lisbeth

*«A me stessa che in un'estate oltre a un fratello una sorella
pure ho trovato di carta avendo la pazienza di estrarla
da un cumulo enorme di pagine e parole»*

Questa estate mi hai percorso di piscina
perclorata, mi hai percorso
dalla pancia
tesa al sole per sorreggerti, seicento
pesanti pagine
seicento e passa pagine, sdraiata
al sole ti ho aspettato e solo te
inutili aspettando
sequele ho sopportato
prolissi intrighi

tu che non sei, ma come me
vetrifici chiunque
al tocco

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); NICCOLÒ SCAFFAI, Université de Lausanne (Riviste e strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris (Poesia italiana).

SINDIWE MAGONA, **Please, Take Photographs**, Athlone (South Africa), Modjaji Books 2009, pp. 79.



«At that time, when Independence arrived – 15 August 1947 – even before that, Calcutta was bathed in blood. Everywhere. All over India. But that day all of Calcutta was on the streets, there was jubilation all around –

Independence was here. After that first day's excitement, we learnt to hate that independence.»

Mahasweta Devi (An Interview with Naveen Kishore, 2010)

«[In 1981] Antigua got its independence from Britain, making Antigua a state in its own right, and Antiguanians are so proud of this that each year, to mark the day, they go to church and thank God, a British God, for this.»

Jamaica Kincaid (*A Small Place*, 1988)

Independence and its subsequent decolonization process are not always celebrated by intellectuals and writers from the ex-colonies of the British Empire. Both Mahasweta Devi and Jamaica Kincaid, among others, see the contradictions brought by the aftermath of those pi-

votal historical events. Similarly, the Xhosa short story writer, novelist and poet Sindiwe Magona greets South Africa's liberation from apartheid, in 1994, with suspicion and suspense. Her poems *Fear of Change* and *The taste of change* explore the possibility of a less rosy future than expected at that time. While asking questions about an uncertain future for the people of her country, where ghettos, violence, hatred and poverty are not likely to disappear, Magona laments that «On these people was performed a / National lobotomy that has left them with no tongue of their own...»; «we die.»! As a poet Magona is as sharp and crude as in her short stories: about motherhood and women she has no consoling nor reassuring statements.

Her searched for rhymes are sadly, yet not melodramatically, hammering on the violation of rights of women – to whom she wishes «Freedom to live free of fear» –, of men humiliated when working (*Mine boys*) as well as when unemployed (*Men at the corner of the road*). The past and the future of «Afrika» are her concerns, village and communal life are nostalgically idealized, AIDS is the threat behind the cynical poem that gives the title to the collection, where she incites people to take and preserve pictures of children before they are all gone. Brothers who are bad fathers, polygamy, photo-reporters in Africa, all are passed under scrutiny with a «sharp tongue», so that even her poems on the act of writing (*Writing* and *Why I write*) sound superfluous. These poems are straightforward, denouncing, resisting interpretations from «your / Black Studies Department».

(Carmen Concilio)

BIANCA RIZZARDI PERUTELLI (a cura di), **Il paesaggio immaginario. Poesia contemporanea in lingua inglese**. Supplemento a *Soglie. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria*, anno XI, n. 1, aprile 2009.



Ventisette sguardi su altrettanti paesaggi, geografici e dell'anima, di autori anglofoni provenienti da Africa, Australia, Canada, Caraibi, India, Irlanda, Nuova Zelanda e Scozia, compongono questa raccolta di poesia contemporanea. Spesso non rassicuranti, iscritti in una lingua globale e tuttavia connotati per lessico e immagini dalle culture locali, sono paesaggi che di volta in volta soverchiano l'essere umano, ne permettono l'identificazione con la terra, mostrano equilibri compromessi dalla modernità, corrispondono a spazi contesi infestati da fantasmi.

La raccolta, assai varia, non intende fornire una rassegna storica, né presentare l'evoluzione del genere: nessuna pretesa di esaustività dunque, bensì una selezione operata in base al gusto di singoli lettori – gli studenti del Master in Traduzione di Testi Postcoloniali in Lingua Inglese dell'Università di Pisa – che ne sono anche stati i traduttori.

La scelta del testo poetico – considerato il limite estremo della traducibilità –

quale saggio di un periodo di formazione, sia pure di alto livello, non è esente da rischi. A fronte di traduzioni efficaci, che rendono significati e, in certa misura, sonorità, ci pare infatti di poter affermare che alcune soluzioni, pur gradevoli nel singolo verso, indeboliscono il senso del testo o trascurano tratti fondamentali nella sua economia generale. Sarebbe ingiusto criticare i traduttori sulla base di prove così brevi, ma varrebbe la pena far risaltare, per esempio, il senso di rassegnata attesa davanti all'incombente minaccia della montagna nella chiusa di *Nella foresta* (*Bushed*, A.E. Birney); la gioiosa sensualità di *Summer* (P.K. Page), o la contrapposizione fra aborigeni e bianchi in *Ce ne stiamo andando*, (scomparsi il possessivo «their», il sostantivo «tribe», l'immagine dei fantasmi che tornano), aspetti importanti dato l'attivismo della poetessa O. Noonuccal.

Pur con queste osservazioni, la qualità illustrativa del testo ne fa una lettura assai interessante.

(Paola Brusasco)

ELIAS LÖNNROT, Kalevala. Il grande poema epico finlandese, a cura di Marcello Ganassini, prefazione di Luigi G. de Anna, introduzione di Elias Lönnrot, Roma, Edizioni Mediterranee 2010, 378 pp., euro 24.50.

Si è già avuto modo in questa rubrica (nel n. 39, a proposito della sciagurata riedizione della versione di Pavolini edita dai tipi de Il Cerchio), di trattare del celebre poema finlandese *Kalevala*, composto da Elias Lönnrot nella sua versione definitiva, o *Uusi Kalevala*, nel 1849, e suddiviso in 50 canti per un totale di 22.795 versi. Creato sulla base della ricombinazione dell'antica tradizione dei canti epici di lingua finnica in metro tetrametro trocaico, nel 1909 il poema fu integralmente tradotto da Igino Cocchi in endecasillabi sciolti; nel 1910 da Paolo Emilio Pavolini in ottonari; nel 1912 da Francesco di Silvestri-Falconieri in prosa; e nel 1988 ancora in prosa da Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini, che utilizzarono largamente le traduzioni di Falconieri e di Pavolini. A distanza di cento anni dalla traduzione pavoliniana, considerata la versione italiana classica per eccellenza, vede la luce una nuova versione integrale a cura di Marcello Ganassini, che si distingue dalle precedenti sia per diversità delle scelte traduttive, sia per il dotto apparato di commento nel quale sono spiegati (anche con rimandi bibliografici) gli elementi tradizionali, religiosi e mitici evocati o sottintesi dai versi ka-

levaliani. Il che risulta di grande aiuto sia per meglio comprendere le vicende e le motivazioni dei canti, sia per approfondire le conoscenze delle radici di una civiltà affascinante, quella baltofinnica, che oggi si considera europea per mera inclusione geopolitica, ma che è del tutto peculiare per origini storiche, linguistiche e religiose. Precede il poema, oltre alle due introduzioni di Lönnrot (scritte nell'ambito delle edizioni del 1835 e del 1849) una prefazione di Luigi de Anna, studioso dei rapporti letterari fra Italia e Finlandia, che in poche pagine delinea una rapida ma efficace storia delle versioni italiane del *Kalevala*, inclusi gli adattamenti minori e gli esperimenti metrici abbondanti soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento.

La scelta di Ganassini di tradurre il tetrametro trocaico in un verso libero che, pur tendente alla prosa, cita gli schemi dell'ottonario senza evitare versi maggiori o minori, è dettata dalla programmatica fedeltà all'originale. Fedeltà intesa tuttavia, a differenza di quella pavoliniana, non come aderenza alla partitura metrica del tetrametro finnico, quanto piuttosto come restituzione delle connotazioni storiche e antropologiche del lessico kalevaliano. Illuminante il raffronto con le altre principali proposte traduttive: si veda ad esempio il celebre brano del canto V nel quale la fanciulla Aino, divenuta pesce, rivela a Vänämöinen la sua vera natura poco prima di abbandonare il vecchio e scomparire per sempre nelle gelide profondità lacustri. Pavolini interpreta: «"O tu vecchio Vänämöinen / Io non ero già venuta / che, salmone, mi tagliassi, / come il pesce mi affettassi / per il pasto del mattino, / per la prima colazione, / per godermi al desinare / e con quello per cenare /.../ Certo venni perché fossi / colombella nel tuo braccio, / per passar la vita teo / ...»; così invece il Cocchi: «"Fatta non fui per esser messa in pezzi, / Cotta e mangiata, come vil salmone, / Ne' tuoi pasti diurni e verspertini! /.../ Per essere tua sposa fatta fui; / Per riposare su '1 tuo seno, eterna / Compagna...»; così infine il Ganassini (p. 68): «"Oh tu vecchio Vänämöinen! / Non ero destinata a diventare / Un salmone perché m'affettassi, / un pesce perché mi tagliassi, / per finir nel pasto del mattino, / dentro alla ghiotta colazione, / nel pranzo a base di salmone, / nella grande cena della sera. /.../ Avrei dovuto diventare / una colomba tra le braccia, / un'eterna compagna / ...». È evidente, rispetto al rigido e cantilenante ottonario di Pavolini, la maggior naturalezza del verso libero del Ganassini, e di contro la miglior aderenza al dettato e allo spirito dell'origi-

nale finnico rispetto alle ambizioni classicheggianti degli endecasillabi del Cocchi (si noti in questi ultimi l'impegnativa citazione dantesca, nonché la sostanziale assenza della figura del parallelismo). Nel complesso la versione del Ganassini è, rispetto alle precedenti, sia più leggibile che più fedele al dato filologico del lessico e del contesto narrativo originari, a scapito ovviamente di quella coerente rimodulazione ritmico-melodica che era la scopo dei poeti-traduttori del primo Novecento.

Nel complesso la proposta di Ganassini va accolta come un notevole arricchimento del panorama italiano di traduzioni del *Kalevala*. Si spera che questa nuova edizione dell'*Uusi Kalevala* stimoli ulteriori edizioni di poesia classica finlandese. Sarebbe auspicabile, in particolare, la traduzione dei canti raccolti dalla viva voce di Arhippa Perttunen, Ontrei Malinen, e degli altri *laulajat* che forniscono a Lönnrot il materiale per costruire il *Kalevala* e che, essi soltanto, possono fregiarsi dell'abusato titolo di poeti orali del popolo finnico.

(Lorenzo Amato)

HELENA SINERVO, Väärän lajin laulut, Helsinki, WSOY 2010, 75 pp., euro 19.60.

Helena Sinervo (n. 1961) è già conosciuta in Italia per la piccola selezione di poesie tradotte in *Quando il sole è fissato con i chiodi*, a c. Antonio e Viola Parente (cfr. «Semicerchio» 30, 114-115). Gli stessi Parente recensivano (*ibid.* p. 115) la raccolta *Oodeja korvalle*, offrendo un saggio di traduzione di questa poetessa complessa e poliedrica, attenta alla poesia tradizionale finlandese ma anche alle suggestioni della tradizione europea. Nel 2010 nella sua ottava raccolta la Sinervo sceglie di giocare con lo spettro illimitato delle parole e delle vibrazioni sonore originanti da una natura che in questa occasione è anche protagonista assoluta. Sostanza stessa dell'essere ed essenza, grammatica fondamentale e in apparenza logica del cosmo, la natura rivela in questi versi la sua bizzarra imprevedibilità.

Il titolo dell'opera risulta, di per sé, volutamente enigmatico e densamente polisemico. Due lemmi del lessico biologico (*väärän lajin* – 'dell'errata specie') sono accompagnati dalla parola 'canti' (*laulut*): le poesie sono infatti veri e propri canti, ovvero motivi che esaltano la musicalità e l'armonia della natura, seguendo apertamente l'eredità animista della lirica popolare finnica. I componi-

menti sono, però, della *specie errata*, laddove l'aggettivo *väärä* va inteso non in senso stretto come 'logicamente erroneo' quanto piuttosto come l'attributo di fenomeni che esulano dalla consueta prevedibilità degli eventi naturali. *Laji* è il primo e chiaro riferimento alla materia prettamente biologica dell'opera: *specie*, in senso darwiniano.

La natura procede secondo un sistema di regole che l'uomo arriva faticosamente a conoscere senza essere in grado di comprenderle appieno, essendone lui stesso parte: accade a volte qualcosa d'inspiegabile, di 'sbagliato', d'insolito e imponderabile, che esula dagli schemi e sfugge a ogni imbrigliamento razionale. Così ad esempio in *Traumspiel*, p. 67, dove lo zigolo perde il legame naturale con la sua specie («sirkkupolo menetti kai yhteyden»). In realtà, argomenta la poetessa, andrebbe ampliato il sistema empirico di osservazione e arricchito il dizionario a disposizione di chi ambisce a decifrare la natura, nei confronti della quale «la lingua risuona come in trappola» (p. 18: «*Kieli kalkuttaa pyydyksiään*). In questo senso la figura del poeta acquisisce una funzione sciamanica, nella sua capacità mistica di gioire, lui solo, dell'irregolarità ciclica dell'Universo e di percorrere e svelare nuove vie al pensiero umano (p. 46: «sono qui da sola e canto / una canzone dell'errata specie»). Da qui prendono le mosse il richiamo al mito, e il bisogno, spesso deriso, di riscoprire una dimensione arcana di avvicinamento alla comprensione di certi fenomeni naturali (p. 43: «chi mai, di questi tempi, potrebbe rubare il fuoco agli dei?»). Per la poetessa la natura è anche cultura: enciclopedia di segni e richiami che l'osservazione diretta può far salire in superficie ma mai penetrare del tutto (p. 41: «*Loogista olisi hajottaa logiikka*» - «sarebbe logico rompere la logica»). Occorre riaprire un dialogo tra l'arte e la natura, e la poesia si pone come strumento eletto di questa sublime intermediazione.

Dalla lettura complessiva del libro emerge una riflessione che è anche un monito: quando la natura fatica a sorprendere ed è incatenata da regole che si vorrebbero razionali e immobili, allora esplode in tutta la sua temibile magnificenza, colpendo duramente l'uomo. Da questo assunto filosofico, al limite del religioso, la Sinervo critica duramente certi aspetti della cosiddetta globalizzazione, e si pone a difesa dei principi ecologici: senza il rispetto per la natura, della quale noi siamo solo un frammento, non può esserci miglioramento ed evoluzione, ma solo stravolgimento e caos.

L'opera è divisa in tre sezioni: la prima parte (*epävakaita virtauksia* - 'correnti instabili') si presenta come un viaggio fisico verso l'emisfero australe; la seconda (*tiedonsiirtoa* - 'trasferimento della conoscenza') è un'ascesi, durante la quale la padronanza sperimentale del mondo fluttua incanalandosi verso percorsi nuovi e non lineari; la terza (*tuntematon lintu* - 'l'uccello sconosciuto') conduce al più alto livello possibile di comprensione della natura, ovvero quello simbolico della mitologia.

Nel complesso la raccolta, pur densa di richiami epici e filosofici, risulta assai scorrevole. D'altronde versi come «potrei dunque essere altro che una marmaglia di dolore? / Non so rispondere, la domanda si è già trasferita altrove» (p. 69) mostrano una raffinata autoironia, che smorza i toni dei pur urgenti argomenti trattati, evitando così il rischio di scadere in un facile patetismo.

(Sonia Sandroni)

PAUL MULDOON, *Poesie*, a cura di Luca Gurneri, Milano, Mondadori 2008, pp. 406, € 15.

PAUL MULDOON, *Sabbia*, traduzione di Giovanni Pillonca, Parma, Guanda, 2009, pp. 184, € 16.

L'universo poetico che ospita una placenta e la vede come un paracadute, o cavalle infuriate come amache di pelle, un fiume come tappeto rosso, colline dormienti come un'anaconda dopo un pasto pesante, e falene come medaglie date ai coraggiosi, è un mondo che merita almeno l'aggettivo di 'imprevedibile', o quantomeno di 'strano'. Paul Muldoon che, fin dal primo libro, *New Weather*, pubblicato nel 1973 all'età di 22 anni, diretta e naturale conseguenza della frequentazione assidua di quella piccola società di letterati e poeti che si era ricostituita attorno allo spirito organizzativo di Philip Hobsbaum, con personalità locali della statura di Seamus Heaney, Michael Longley e, tra gli altri, Michael Allen, è sempre stato un ventriloquo eccellente. Dedito a quella pratica che potremmo definire post-moderna, non ha disdegnato di assumere e mettere in gioco una varietà di voci che lo hanno spesso portato ai limiti del funambolismo linguistico e intellettuale. Di certo il gusto per il 'conceit', o per il 'wit' metafisico, che gli ha fatto amare negli anni tanto Michael Drayton e John Donne quanto T.S. Eliot, ma anche Robert Frost e Craig Raine, lo rendono uno sperimentatore d'eccezione. È vero che in una delle sue prime interviste si trovò a confessare che uno dei suoi doveri

principali come scrittore era stato quello di scrivere ciò che stava proprio di fronte a lui, o proprio dietro le sue spalle - leggi: la sua terra natale, e la sua contea specifica in Irlanda - eppure, egli ha fatto questo sempre con il gusto per lo scarto metaforico, le ardite analogie logico-sintattiche e un melange chandleriano di sequenze quasi cinematografiche. Nonostante si riferisca a quel territorio prospiciente The Moy, che continua a riaffiorare in molte delle sue poesie, terra che diventa il pretesto per leggere l'intero mondo, l'Irlanda che nostalgicamente egli richiama per dire del suo ambiente natale diventa sempre qualcosa d'altro. La tecnica l'aveva già sperimentata Seamus Heaney, suo tutor alla Queen's University di Belfast, amico e mentore, per il quale l'*omphalos* era strategia per dire tutta una poetica non solo personale, ma che abbraccia l'isola tutta.

Fu proprio Heaney a pubblicare in rivista i primi testi del giovane Muldoon, che al tempo frequentava il gaelico più che l'inglese, anche se si rese conto presto che la lingua della sua Irlanda doveva soccombere per lasciare spazio ai funambolismi in inglese che poi lo hanno reso famoso, con quella mistura tutta sua che fa d'ogni singolo testo «un piccolo mondo in sé». «Sono interessato», continua Muldoon, «alla narrazione, alle storie, e alla scrittura quasi di un romanzo dentro una poesia. Mi piace pensare che una società intera stia informando i versi di una poesia, e che ogni dettaglio sia accurato. Mi piace anche usare vari personaggi, per presentare differenti visuali sul mondo».¹

Di recente pubblicazione in Italia sono due libri che rendono giustizia al grande irlandese, riuscendo a coprire più o meno tutta la sua produzione maggiore: *Poesie* (uscito per Mondadori nel 2008, e curato da Luca Gurneri) e *Sabbia* (uscito per Guanda nel 2009, e curato da Giovanni Pillonca) lasciano fuori dalla scelta solo il recentissimo *Horse Latitudes* del 2006, un libro probabilmente arrivato dopo che i curatori avevano già deciso il loro campo d'azione, e di traduzione. Paul Muldoon non è di quei poeti che si possano tradurre alla leggera, come d'altronde tutti i grandi poeti, e non è poeta che lasci al traduttore tanti successi, visti i giochi di parole, i riferimenti dotti e meno dotti, le ambiguità sottese quasi ad ogni verso, le rime intrecciate dentro quartine, sonetti, e terzine al fulmicotone, allitterazioni alla maniera anglosassone, terze rime e sestine costruite su assonanze e mezze rime piuttosto che su rime giuste. Eppure, i meriti di questi libri sono evidenti, e anche il lavoro sui testi, una pena

traduttiva che Guerneri riassume dicendo come «la misuratissima ambizione di queste traduzioni è di stare dentro nel migliore dei modi possibili a quella pratica di mediazione e di incontro che del tradurre dovrebbe costituire i numi tutelari».² Facendo ricorso ad una metafora caproniana, si potrebbe arrivare a dire che per questo tipo di poesia vale la regola che la capacità di tradurla non appartiene al traduttore ma al poeta originale, che «investe» il traduttore e sveglia in lui una parte dormiente, «notturna», così da spingerlo a fungere quasi da «interprete» musicale e trascrivere per violino quanto è stato scritto per flauto, vedendosi «quindi costretto a risolvere o a cercar di risolvere certi passi o effetti tipicamente flautistici con altri tipicamente violinistici, e questo proprio per non tradire l'idea del musicale originale attraverso l'ineliminabile differenza dei timbri e delle relative risonanze».³ Si leggano a questo proposito due brevi frammenti a firma di Guerneri e Pillonca:

Avevo aspettato in fila l'autobus che attraversa
[la città
quando un potente scroscio
fece del marciapiede un torrente in piena.

E benché contenesse solo la primissima
vaga idea di questa poesia, sapevo che non
[osavo
mettere giù la valigetta
e smanacciare la tasca alla ricerca di un obolo-

per paura che strisciasse dentro a una
[conduttura
e puntasse lungo l'East River
verso il mare. E qui intendo il mare 'aperto'.
(trad. Luca Guerneri)

Probabilmente Bap, che sotterrò due zangole
come urne funerarie a zigzag
tra i pali di un cancello,
voleva ora punirmi
perché avevo usato confutare
il mito della vena madre.
(trad. Giovanni Pillonca)

Snodandosi da *New Weather* (1973) a *Mules* (1977), da *Why Brownlee Left* (1980) a *Quoof* (1983), da *Meeting the British* (1987) a *Madoc* (1990), e ancora da *The Annals of Chile* (1994) a *Hay* (1998) e *Moy Sand and Gravel* (2002), il volume mondadoriano è un'intensa cavalcata attraverso alcune delle poesie più memorabili di Muldoon. Tra queste *Mules* (Muli) in cui il poeta presenta la sua personalissima teoria dell'«ibridazione», poi ripresa in *The Mixed Marriage* (Il matrimonio misto), quindi *Immram* a metà strada tra epica pseudo-autobiografica e romanzo postmoderno, *Meeting the British* (Incontrando i britannici) che

riscrive a suo modo una delle storiche poesie di Heaney (*Act of Union*, Atto d'unione) sull'incontro dei colonizzatori britannici (ma qui anche francesi) in regioni straniere (qui irlandesi e indiani d'America patiscono un *trait d'union* assai efficace), e ancora *Cauliflowers* (Cavolfiori) in cui s'uniscono memoria e fantasia, mettendo in gioco un «innesto genetico» che, come in *Mules*, circuisce una progressione di associazioni parzialmente autobiografiche, storiche e letterarie, rasentando il nonsense ossessivo. Ian Gregson già diversi anni fa ravvisava in Muldoon quella particolare bravura che infonde alla poesie dell'irlandese «irrequietezza nella forma di una instabilità cosciente, un rifiuto di spiegazione e rivelazione, e un amore per l'inspiegato e l'inspiegabile».⁴ L'unico neo di questo libro è che la splendida elegia per la madre di Muldoon, *Yarrow* (Achillea), e il suggestivo quanto onirico *7, Middagh Street*, in cui il poeta intesse un improbabile quanto suggestivo dialogo con Louis MacNeice, Salvador Dalí e W.H. Auden, abbiano subito evidenti tagli nel corso dell'antologizzazione.

Sabbia è invece la traduzione integrale di *Moy Sand and Gravel*, il libro che si è aggiudicato il Premio Pulitzer nel 2003, un tour de force che non poteva non attrarre la curiosità di un attento poeta italiano, quel Valerio Magrelli che di certo lo ha in simpatia per una certa rispondenza diretta con la sua stessa strategia scritturale, quella che definisce «rara sapienza compositiva, capace di tradursi, oltre che nel ricorso a forme chiuse, in un vertiginoso, virtuosistico impiego della rima».⁵ La contaminazione di voci qui è ancora protagonista, soprattutto nelle elegie *Homesickness*, scritta per i genitori, e *At The Sign of the Black Horse, September 1999*, sulla quale Giovanni Pillonca nota giustamente: «Attraverso questa riflessione, nel raggio visuale del poeta entra l'atroce storia del secolo che sta per chiudersi al momento della composizione. Ma non solo: oltre alle vittime della Shoah, si materializzano, infatti, nei versi anche quelle di altre catastrofi della storia, altri fantasmi, legati al luogo di residenza del poeta, vale a dire gli sterratori irlandesi che tra il 1830 e il 1842 morirono scavando il Raritan Canal nel New Jersey. Giovani in fuga dalla sequela di carestie ricorrenti in patria...».⁶ E, infine, quale scarto ulteriore verso la pluralità di voci, Muldoon si muove verso il campo intrigante della traduzione e della riscrittura, traghettando a suo modo le intuizioni di Valéry, Orazio e Montale, traducendo dell'italiano, non a caso, quel testo in cui la sinuosità e la sfuggevo-

lezza dell'*Anguilla* si fa referente e metafora d'una intera poetica, come era già successo ad un altro grande della cintura gaelica, il poeta laureato di Scozia, il post-moderno Edwin Morgan, recentemente scomparso.

Lunga la lista dei premi ricevuti da Muldoon nel corso della sua carriera che si avvicina ormai ai quarant'anni di scrittura. Si ricordino, tra gli altri: il T.S. Eliot Prize nel 1994; l'American Academy of Arts and Letters Award in Literature nel 1996; l'Irish Times Poetry Prize nel 1997; il Pulitzer Prize nel 2003; lo Shakespeare Prize nel 2004; l'Aspen Prize for Poetry nel 2005; lo European Prize for Poetry nel 2006, ecc. Del tutto condivisibile, quindi, la scelta di tributare volumi così prestigiosi ad un autore che, anche se appena sessantenne, esce fuori, e giustamente, come uno dei grandi del panorama mondiale, uno di quei protagonisti ai quali la grande editoria italiana ha dato l'assenso per il penoso 'servizio' sia della traduzione che della pubblicazione, in tempi grami per la poesia, una traduzione che serva non solo il poeta e la sua statura, ma i lettori tutti (leggi: non accademici, non fini conoscitori della lingua straniera, non cercatori di libri di nicchia) che in nessun altro modo avrebbero potuto accedere ad un tesoro di così intensa e pesante preziosità. Questa procedura la si auspicherebbe per tanti altri che, da varie lingue, non hanno ancora ricevuto un simile riconoscimento, pur meritandolo. Qualche nome? Eugénio De Andrade e Manuel Alegre (Portogallo); Norman MacCaig, Douglas Dunn e Don Paterson (Scozia); Richard Murphy e Michael Longley (Irlanda); Patrick Cullinan e Douglas Livingstone (Sud Africa); Chris Wallace-Crabbe e Peter Porter (Australia); G. Elliott Clarke e Margaret Atwood (Canada); Linton Kwesi Johnson (Inghilterra) e, infine, Robert Pinsky (USA). Buon lavoro a traduttori ed editori

(Marco Fazzini)

¹ John Haffenden, *Viewpoints: Poets in Conversation with John Haffenden*, London, Faber and Faber, 1981, p. 133.

² Luca Guerneri, «Camminando sull'aria con Paul Muldoon», in Paul Muldoon, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2008, p. 406.

³ Giorgio Caproni, «Divagazione sul tradurre», in *La scatola nera*, Milano, Garzanti, 1996, p. 64.

⁴ Ian Gregson, «'The Best of Both Worlds': The Hybrid Constructions of Paul Muldoon», in *Contemporary Poetry and Postmodernism*, London, Macmillan, 1996, p. 43.

⁵ Valerio Magrelli, «Nota in risvolto di bandella», in *Sabbia*, Parma, Guanda, 2009.

⁶ Giovanni Pillonca, «Un disdegno assoluto per ogni frontiera», in Paul Muldoon, *Sabbia*, Parma, Guanda, 2009, pp. 15-16.

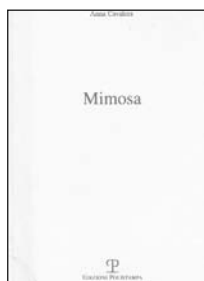
PRISCA AGUSTONI, **Casa delle ossa**, Lugano, Edizioni Opera Nuova 2010, 60 pp. Chf 20,00 / € 14,00.



Certo, la scrittura è fatta di parole e con le parole; qui però se la «scrittura» è detta «ossario» delle «parole», non a caso all'inizio della sezione «Varcare la soglia» (quasi un approccio all'atto dello scrivere), allora questo vocabolo ripetuto più e più volte allegoricamente struttura il testo cosicché le «parole», come «ossa», vengono ad essere lo scheletro di un corpo/scrittura: *Casa delle ossa*, un libro-contenitore delle parole. Parole vane, di un mondo vano, cercato di capire invano dal vano della propria 'tana', la casa, il testo o corpo testuale. Le parole sono «nuove», sono «scarne», «scarne come ossa», «poche», «sfilacciate», sono «tregua», «viso intimo», «ossessione» di «spezzare il silenzio»: non dicono cose, non rappresentano qualcosa, non riescono più ad essere, se sono mai state, segni convenzionali per la comunicazione o l'espressione della realtà, interiore, esterna, circostante: «il codice» linguistico è «simbolo senza memoria». Procurano esse sofferenza, perché in quanto ossa sono le parti più radicate del corpo biologico, costituiscono qualcosa che quando si pronuncia si stacca un po' da esso, in un processo di perdita parziale di sé (di rosselliana memoria) tramite una scarnificazione progressiva del corpo che le produce, che le usa, che le sprema – fino all'osso appunto – per originare un'altra «gabbia» (claustrofobico 'spazio spastico' al modo di Gio Ferri, verrebbe da dire), quella «della scrittura» dove talora possono confluire «una alla volta» «tutte le vertebre». «Persi» dunque «nel mezzo del cammin della vita» di un linguaggio che non ha più (ma già da ieri o ieri l'altro) connessione e credibilità comunicativa, l'unica presenza è quella dell'«involucro della voce», della «lingua», «del verbo», della sua risonanza acustica, tanto che l'amplesso viene deflorato nella metafora di un dialogo («Poco oltre la soglia / strisciano i verbi / tra la lingua e l'imene»). Nel regno dell'incomunicabilità «poche sfilacciate parole» divengono «una pausa di piacere».

Rimane dell'esperienza del libro precedente l'ammiccamento al genere thriller: «un coltello tra i denti», «chele», «morsi», una «tenaglia», «ombre, / fantasmi dietro le verande» continuano a tendere agguati dietro l'angolo di una stanza di casa, ossia nelle pieghe o in congedo di componimento. E contribuiscono a mantenere uno stato di sospensione emotiva, l'unico, in fondo, connotato che le ossa, ovvero le parole, possono trasudare fuori dai pori della pelle, o da qualunque altro involucro, sia esso un lenzuolo o le mura domestiche, «per espellere / gli unguenti oleosi / del testo». In ultimo, bisogna rilevare come in un ambiente umano più mediatico che mediato, dove il presente viene archiviato prima ancora di essere interamente svolto, le parole intese come ossa assumono funzione di reliquie, secondo il paradigma «scrittura» / «ossario» / «reliquiario», al punto tale che questo breve saggio, per un qualunque lettore dotato di olfatto 'sensibile', potrebbe già emanare odore di indagine archeologica. (Giuseppe Bertoni)

ANNA CAVALERA, **Mimosa**, Polistampa, Firenze 2010, pp. 95, € 7, 50.



Quinta raccolta di liriche della poetessa salentina che tanti consensi ha raccolto sulle prestigiose pagine letterarie de «Il Corriere della Sera» o in antologie internazionali come nelle cerchie amatoriali degli appassionati di poesia di Firenze, la città dove ha studiato, lavorato e sofferto. Anche in questa occasione i temi che impressionano la sua sensibile pellicola fotografica sono le memorie personali e familiari, i paesaggi del mare pugliese o delle piazze fiorentine e i personaggi teneri e angelici che sono apparsi all'improvviso sulle scene di un'esistenza crepuscolare – dal venerato maestro Luigi Baldacci alle creature di un'umanità marginale ma non rassegnata – raggruppati in emblemi elementari e ingenui: fiori, alberi, profumi, dolori accettati, improvvise accensioni di luce. Silvio Ramat nella lucida prefazione ne mette in risalto il linguaggio diretto e soprattutto l'assoluta indipendenza, diremmo quasi indif-

ferenza, alle tendenze e alle mode poetiche del secondo novecento e di questo inizio di secolo, e ben intuisce come questa poesia nasca pulita e definitiva, «già proporzionata in questa frugalità», ma ne coglie in profondo anche la saldezza granitica di paesaggio in miniatura di rocca, la «rientranza favolosa» dove c'è posto anche per Enea e per Clorinda e Tancredi. Quello che si può aggiungere a quanto è stato detto e scritto in questi anni su di lei è forse l'identikit di una dimensione formale che crea nelle liriche di Anna Cavalera una sorta di versione italiana dell'haiku, come si leggeva anche nelle prime raccolte di Donatella Bisutti: recupera dal modello ungarettiano la versicolarità cesellata ma le dona una sorta di astrattezza 'occidentale' grazie alla capacità di creare chiuse affidate a un simbolo o a un movimento inatteso, quello che la retorica classica chiamava 'epifenomena', o sospese in una apertura indefinita. Il primo caso è quello di «Ad Andrea», ricordo di un allievo che sembra concludersi ma, dopo il punto finale, aggiunge: «Lo rivedo ancora»; in «Una voce» un breve paesaggio di dolore chiude all'improvviso con «Una voce interiore: / "La luce apparirà"»; in «Ricordo», mentre registra le divagazioni del pensiero sulle ombre rinate, integra in modo inatteso «Un bacio le sfiorerà»; «In campagna», dopo una descrizione nostalgica, sospende con «e il tempo stupito si fermava»; anche «Passano», dove il soggetto è «i giorni», finisce ex abrupto con un verso bellissimo come «I morti non tacciono mai». Ma la forma-haiku si coglie, senza imitazioni consapevoli del modello giapponese, nella sintassi secca e assoluta ma piena di senso di testi come «L'asceta parla con Dio. / Dio gli risponde» o nell'incipit assorto di «La vita»: «Tutti percorriamo delle / scalinate. Si deve raggiungere / il mondo» o nella clausola di «Il carcere»: «non ci è dato giudicare». Dietro la semplicità del dettato, che qualche volta non si emancipa da una tentazione retorica, si nascondono invenzioni acute come «il vigore invisibile», «riconoscenza ... per il folto bosco», che si collega poche pagine dopo a «Ci appagano / le infinite foglie», e ancora «Cammino gesti / ancora gesti», «È lontano il respiro / del mare. Si è dileguato / con i suoi rintocchi / nella mia mente», o come una per la Cavalera fin troppo audace *reduplicatio*: «La mente la mente pura / per luce divina / ha aperto finalmente / i ricordi frantumati». Ma quasi più forte delle memorie affettive è il richiamo linguistico, che ricrea un universo sonoro dove tutte le presenze perdute ritrovano la loro vitalità: «Gli occhi

sono pieni / di mare, il dialetto / irresistibile risuona nella mente. / Il ricordo non appassisce».

(Francesco Stella)

MARCO GIOVENALE, *Shelter*, Roma, Donzelli 2010, pp. 117, € 14,00.

«così nel foglio – non di necessità – / trovano, possono avere riparo sì, parti, la parola ‘come’; come sì / dentro le cliniche bianche i cerchi intorno ai nomi sono i malli / del verbo, persone lasciate felici». Il foglio – bianco quanto le «cliniche» – è non solo *luogo* della parola, ma possibile «riparo». L’idea della separazione, del cerchio che accoglie, circonda e avvolge i «nomi», che contiene e custodisce, è insita in quello che in alcuni appunti di lavoro Marco Giovenale definiva «luogo-parola»: *shelter*, ovvero ‘rifugio’, ‘ricovero’, ‘asilo’, ‘ospizio’. E *Shelter*, luogo che offre riparo e cura, ma al tempo stesso isola e chiude, «ingabbia e protegge», è il titolo di uno dei più densi libri di poesia di Giovenale. Un libro decantato dal lungo lavoro testuale compiuto tra il 2003 e il 2009, e soprattutto un libro concepito e organizzato come tale, dall’architettura elaborata, come è abituale di Giovenale, basti pensare alle cinque diverse parti che strutturano *La casa esposta* (Le Lettere, 2007). Da tempo nella scrittura di Giovenale, nella sua indagine dei processi di perdita, di spossamento e di lutto, affiora la lezione di due poetesse a lui care; in *Shelter*, particolarmente, si avvertono in finissima eco *Serie ospedaliera* di Amelia Rosselli e *Residenze invernali* di Antonella Anedda. Ma diversa è qui, e vincolante e inderogabile, la cristallizzazione dei testi, diverso il trattamento narrativo ellittico e trasversale che distanzia le singole storie. Uno dei motivi più intensi e ricorrenti della poesia di Giovenale – motivo fondante – è la vulnerabilità, l’esposizione al dolore, l’«essere-senza-difesa», per citare Derrida a proposito dei *Minima moralia* di Adorno. Derrida e Adorno, insieme a Foucault e Deleuze, sono per Giovenale una costellazione filosofica necessaria. Se molti sono i modi di scrivere del dolore, Giovenale ha il merito – ed è scelta morale e politica – di rifiutare soluzioni vulgate e d’effetto, di non servirsi del dolore alla stregua di un espediente strumentale. Di non usare il patetismo diretto dell’evento subito riconoscibile che impone e garantisce adesione sentimentale. Libro asciuttissimo, dal dettato nitido, esatto e affilato, *Shelter* ha un effetto spiazzante. Mentre si muove all’interno e all’esterno del concetto stesso di *clinica* – malattia/salute, normalità/

anormalità –, raggela il *pathos*, fa convergere le emozioni in oggetti e atti minimi, e li le incardina. Le storie da cui è abitato, ellittiche, si condensano in immagini parcellari di spazi definiti e gesti puntuali: «delle pareti come cornee, / come di osso»; «sale d’asfalto, azzurate»; «non si libera dagli aghi, se ne veste»; «la torre giocattolo, il modulo / d’entrata, l’ossigeno, le garze»; «due / fibbie alle scarpe slacciate». Le immagini sono vivide, impresse, come «la luce di lutto del lenzuolo caldo», verso stemmatico, che della sinestesia fa uso non retorico o esornativo, ma sostanziale. Temi e concezione di *Shelter* sono legati alla storia, ma a quella *minuta* del presente e della datità del reale: «Piccoli malati e piccoli prigionieri battuti e illusi sono fitti e finiti nelle pagine, qui nell’andirivieni. Bloccati, narranti, riportati a mutismo. Se ne fa la storia, le vicende puntiformi, non ‘attraverso’ ma ‘da dentro’ la loro voce. Tutti i personaggi che compaiono non sono frutto di immaginazione, sì di travestimento. Tutto è reale, diffratto», così l’autore nelle Note conclusive. Il suo *pathos* è nell’esercizio elaborato e filtrato del travestimento; la sua lettura critica nell’inquadrare fotogrammi disvelanti, nel rendere obliqua e ambigua la sintassi, e nel sospettare «il reale / come irrelato»; la compromissione nel ‘dar voce da dentro’ a singoli attanti anonimi, nel render loro rilevanza politica. Chi agisce, ed è agito, è una corallità frantumata, una costellazione di autonome, individue voci che sono *res*, concretezza di storie minute. Il risultato è una tragedia corrosiva e sorda, accanita, che non smette, non smette e riparte. Ogni ossessione muove, inesorabile e severa, da *clinica I* in un dinamismo negato eppure coatto. Interrompere il moto, bloccare il processo significa non vedere esiti, non ingannarsi su potenziali sbocchi. Non c’è orizzonte salvifico, ci sono opposizioni nette e coincidenze: il dentro e il fuori, il bianco e il nero, ciò che è interno e ciò che è esterno all’epidermide. Per questo assume tanta importanza, in una poesia che mette a fuoco immagini esatte e che insiste sulla vulnerabilità e sul ‘riparo-gabbia’, il lavoro di due fotografi come Francesca Woodman e Mario Giacomelli. Il corpo nudo reiteratamente esposto, con finalità anche autoptica, è vulnerabile ed è *per se* ‘clinica-casa’, è un «serrarsi continuo»; il bianco e il nero assoluti e abbacinanti dividono, tracciano linee, pieghe e rughe, spaccano, fendono, si oppongono e allegoricamente coincidono. La scrittura di *Shelter* «completa il bianco» e fa affiorare le cose «viste nel nero», e per farlo si muove «controcampo controtampo», ri-

corre all’asindeto che mette in frizione e all’anfibologia che moltiplica i significati e disorienta. Sembra raccontare e invece «ferma la scena», e se vuole descrivere ambienti d’inquietudine, con volte ampie e bianco-campite, corridoi opachi e vasche come «arche» ingombranti, «entra dove è più buio». È una mira alta, quella di Giovenale, che con la scrittura intende esperire dove e come si raggruma il dolore, mostrando «cretti» e grinze, crepe e piaghe, facendosi «voce che rileva / pietrisco, dal nero del fondale».

(Cecilia Bello Minciocchi)

MARCO GIOVENALE, *Storia dei minuti*, con traduzione in francese di Michele Zaffarano, Massa, Transeuropa 2010, pp. 40 + CD di Claudio Lolli, *La scoperta dell’America*, € 15,00.

A guardia del nuovo libro – una raccolta da leggere e rileggere felicemente – Marco Giovenale ha sistemato una delle sue poesie più mature. Davvero, in assoluto, una delle più belle. E così, sulla soglia del libro, questa poesia addita – è da supporre – una svolta: la (piena) maturità dello stile di Giovenale. A prima vista, l’eleganza compiuta della punteggiatura, con pause ben dosate, l’intonazione ferma e il respiro delle inarcature, il motore a lento giro del ritmo che aggancia la sintassi (mobilissima) sono altrettanti indizi di una nuova stagione. E si ascolti la melodia ‘vetrosa’ del testo, dove il tema dello «scasamento», a cui l’autore ha intitolato *La casa esposta* del 2007, ritorna come tema scopertamente d’autore. «Poi l’ultimo è stato cruciale, / l’ultimo compratore – fa. Per chiarire / sapere la prima volta / (in mezzo secolo, di teatro) / quali fossero i confini della casa, / effettivi, della proprietà, tenuta, lasciandola / si è potuta vedere: intera (altrui). Esattezza, poi / testarda, senza oggetti / nei colori solo millimetrati: / i detriti, il tetro / puro dei dati». Ad apertura del volume si entra d’improvviso, *in medias res*, nella *Storia dei minuti*. Qui, si diceva, fa subito comparsa il motivo della ‘casa lasciata’: da una angolatura, diciamo così, espositiva. Il termine che qui risuona al secondo verso, «fa», ritorna alcune poesie più avanti, a delineare con identica funzione l’atteggiamento narrativo eterodiegetico. «Non hanno messo il gas – fa lui, e copre / con la lana il tubo viola. Cattura gli insetti / e li folgora [...]»: dove la qualità poetica è poi data dallo stile ellittico di Giovenale, con ‘sottrazione’ del soggetto dal primo al secondo periodo. Come nel libro del 2007, anche qui si tratta di «una narrazione continuamente allusa ed

elusa»: che si fonda – lo ha chiarito Cecilia Bello Minciocchi – «sulle ellissi, sulle connessioni negate». Stavolta però, già col titolo, c'è un orizzonte più compatto; e il sottotitolo del libro, (*casa. clinica*), distingue perfino in due tempi. Di quale storia si tratta? Anche questo lo dice il titolo: è una storia che si consuma 'in un lampo'. Un tempo che precipita. Ma è valido anche l'altro significato. È la vicenda dei personaggi «minimi», che riparano nell'ombra della clinica. A conforto della prima immagine, si possono citare versi dal libro del 2007: «Dopo lungo commercio andando / in perdita ha imparato / a entrare solo in quelle / case che stanno per crollare. / In cose corte, per i minuti / che reggono, listate tenute / solo dai raggi, abita. // [...]». Della versione francese di Michele Zaffarano, collocata a fronte nel volume (a cui è anche allegato un CD di Claudio Lolli), si può dire che, là dove la punteggiatura di Giovenale sottrae legami, la tradizione aiuta nel raffronto a disambiguare la frase. Un esempio: «Cosa *creaturale*, attenua»: «Chose à *créature*, elle atténue». Ma ora, per concludere, ciò che importa sottolineare della raccolta è questo. La dimensione compiuta del 'libro'.

(Daniele Claudi)

FRANCESCA MATTEONI, *Tam Lin e altre poesie*, Massa, Transeuropa 2010, pp. 36, € 15,00.



Esce, nella collana «Inaudita» di Transeuropa, la nuova *plaque* di Francesca Matteoni, che prende il titolo da uno dei componimenti finali, *Tam Lin*, a sua volta ricavandolo – si legge nelle note conclusive – dal nome «del protagonista di un'omonima ballata tradizionale scozzese, rapito dalle fate e riscattato da una ragazza umana». L'onomastica esotica e fiabesca collega *Tam Lin* all'opera precedente di Francesca Matteoni, la serie di *Higgiugiuk la lappone*, accolta all'inizio del 2010 nel *Decimo quaderno di poesia contemporanea* curato da Franco Buffoni. Nonostante la vicinanza cronologica delle due pubblicazioni e la comune appartenenza delle figure eponime a un remoto

immaginario nordico, notevole è la distanza formale e tematica fra i versi di *Tam Lin* e quelli di *Higgiugiuk*. Nei secondi prevale la dimensione narrativa, stabilita in primo luogo dai riferimenti a uno spazio e a un tempo avventurosi ma realistici; in secondo luogo, dalla possibilità di rendere descrivibile quello spazio e raccontabile quel tempo, mediante il trasferimento della percezione nella memoria e la trasformazione dell'impressione in dato. Come aveva osservato Fabio Pusterla nella prefazione di *Higgiugiuk*, il segreto di quella poesia stava nella relazione tra l'aspetto del mondo narrato e le risonanze presenti dietro quel mondo. Accadeva cioè che tra il contesto – natura e paesaggio – da un lato, e l'espressione – parola e verso – dall'altro si instaurasse un rapporto di rispecchiamento e quasi di creazione, per cui le piante, gli animali, gli elementi di una suggestiva *res extensa* sembravano esistere per essere inventariati e concretizzati dalla poesia. Un procedimento che presupponeva però una separazione sia spaziale che temporale tra quella *res extensa* e la *res cogitans*, in modo che la seconda potesse contemplare la prima dall'esterno e successivamente ricreare la visione nella poesia. In *Tam Lin e altre poesie* quella separazione viene annullata (con la sola eccezione, forse, della conclusiva *L'orso polare*, più simile per immagini e modalità alla serie di *Higgiugiuk*), anche per via del cambiamento di scenario o meglio di polarità ambientale: gli spazi aperti di *Higgiugiuk*, pur trovandosi anche in alcune poesie di *Tam Lin*, sono quantitativamente e soprattutto tematicamente meno significativi degli spazi forse non chiusi, ma comunque delimitati da confini sia pure estensibili e porosi. Un'altra *Alice*, la poesia iniziale, anche se dissonante nel tono dal resto della raccolta, assume in questo senso un rilievo programmatico, alludendo, attraverso l'ipotesto fiabesco, a uno spazio concluso eppure fantasticamente dilatato: «Era un giorno banale nella stanza. / Aprii il cassetto dove tenevo / l'anima tra le altre cianfrusaglie. / Il gatto mi fissava dal tappeto / vedeva la mia anima in un topo, / un passero stranito dall'inverno». L'estensione è perciò anche *intento*, tanto che i confini, tra l'umano e il vegetale o tra l'animato e l'inanimato, sono aboliti a vantaggio di una simultanea convivenza di due entità in un corpo sottoposto a una continua dinamica di trasformazione. Come in *essere un angelo*, quinto movimento della *Stanza immaginaria*: «Ti spalanco la bocca dissonante / deviandola sui seni cocchi bianchi / il fiato denutrito nei tuoi denti. // C'è un atrio dove dormo sulle assi / le fenditure dritte

di capelli / l'alba si tarma di segni, pietrisco - / fa questi cerchi, corde sopra il collo». Si ha qui un esempio dell'oltranza analogica che caratterizza i testi della *plaque* e che appare non tanto una soluzione tecnica quanto un'implicazione necessaria rispetto alla prospettiva fenomenologica che le poesie esprimono: forse sarebbe più corretto parlare di preretorica o di retorica intrinseca all'oggetto. Così è anche per la carica espressiva che qualifica il lessico: «Dai rigagnoli il fiume incrosta le scarpe / il residuo di scantinati molli / di stalattiti sciolte nelle condutture» (ancora da *La stanza immaginaria*, primo movimento); «Le pelli cozzano, rese nel vetro / squamano tra le ginocchia e il ventre» (*L'uomo senza le parole*). 'Pelle' (e le sue varianti vegetali o genericamente materiali, come 'corceccia' o 'schermo') è appunto una delle parole-chiave di *Tam Lin e altre poesie*: tenue involucro in cui germina la creazione, camera gestatoria in cui la maternità (uno dei temi principali di questi versi, evocato ora in modo implicito ora esplicito, come nella poesia *Tam Lin*: «se mi svuoti in un figlio... sono una madre senza latte / e con un laccio al polso») si nutre tanto di muscoli e sangue quanto di materia disincarnata: «elio», «nylon», «acetilene», «propilene» per citare alcuni degli elementi che compongono la sezione 'chimica' del vocabolario qui impiegato dalla Matteoni. La pelle è descritta come una superficie che non trattiene l'io all'interno e non lo divide quindi né dagli elementi esterni con cui senza posa si amalgama e si apparenta (il movente dell'analogia), né tantomeno da un 'tu' privato con cui la fusione diviene gesto erotico. Nessun sospetto di abbandono sensuale o di esaltazione panica, però, in queste poesie dove gli attraversamenti continui della soglia tra io e non-io non suscitano compiacimento ma provocano le dolorose lacerazioni necessarie per 'corporalizzare' il pensiero. Si legga, tra le altre, *Pelle d'asino*: «L'animale fantastico è sformato / le nervature d'oro sul mio sangue / le zampe tumefatte escoriazioni. / [...] / Il mio tanfo irrancidisce il latte / lo fa amaro, spesso sulla lingua. / Mi nutro da sotto la pelle / scavandomi monili nelle ossa». Se la categoria 'poesia femminile' non fosse discutibile, incerta e spesso limitativa come è, si potrebbe dire che in *Tam Lin e altre poesie* Francesca Matteoni ha recepito in modo originale alcuni motivi del presunto genere, soprattutto quelli legati alla grande tematica del corpo, unendoli – per dirlo con le parole della stessa autrice nell'intervista che si legge nel suo libro *Artico* (2005) – all'«espressione di tutte le cose intorno».

(Niccolò Scaffai)

ALDA MERINI, **Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953-2009**, a cura di Ambrogio Borsani, Milano, Mondadori 2010, pp. LXVIII-1112, € 38,00.

A un anno dalla scomparsa della poetessa era più che auspicabile la pubblicazione di un volume che riunisse gli scritti più significativi di Alda Merini facilitando lo studio della sua opera e mettendone in evidenza le linee evolutive. La sfida è stata raccolta da Ambrogio Borsani in un grosso volume di più di mille pagine. Come ricorda il curatore, il titolo del libro fa riferimento a una prosa degli anni Sessanta in cui Alda Merini dichiarava «Ecco l'unica cosa che mi piacerebbe veramente di tenere in pugno, il suono dell'ombra» (*Il ladro Giuseppe*, 1999). Se il riferimento al suono può essere letto come un rinvio alla poesia stessa, alla sua sostanza fonica e musicale, l'ombra ricorda quelle «ombre della mente», con cui Maria Corti aveva indicato la sofferenza psichica di Alda Merini, internata per un decennio in un manicomio della periferia milanese. Ma la sinestesia altamente evocativa del titolo può anche e soprattutto essere letta come un'allusione alla densità espressiva della parte migliore della poesia della Merini. Nell'introduzione Borsani propone al lettore una ricostruzione biografica ricca di dati presentando alcune fini osservazioni sulle caratteristiche dell'universo poetico di Alda Merini. Il volume, inoltre, riunisce non solo dei versi ma anche delle prose e degli aforismi. Ciò permette di rendere conto delle diverse sfaccettature della scrittura meriniana, ma anche di rendere accessibili alcune sue opere difficilmente reperibili. *Il suono dell'ombra* costituisce dunque un importante omaggio a un'autrice dal percorso singolare, talvolta guardata con sospetto dalla critica. Tale diffidenza va ricollegata sia alla prolificità meriniana sia alla diseguale qualità dei suoi scritti, caratteri che si sono fatti sempre più evidenti nell'ultima fase della sua produzione letteraria dominata dall'improvvisazione e dall'oralità. Ambrogio Borsani avventurandosi in questo progetto editoriale si è assunto un arduo compito, quello di mettere un po' d'ordine nella tumultuosa produzione della poetessa, soprattutto nell'ultima fase. Le scelte operate sono in alcuni casi convincenti, in altri discutibili. Alcune considerazioni possono essere formulate in particolare per quanto riguarda la poesia. Le raccolte uscite prima dell'esperienza dell'internamento psichiatrico vengono tutte integralmente riproposte nel volume mondadoriano: *La presenza di Orfeo* (1953), *Nozze romane* (1955),

Paura di Dio (1955), *Tu sei Pietro* (1962). Si tratta di opere di indubbio valore dominate dalla spinta religiosa e da quella erotica. Confrontando queste opere giovanili con quelle posteriori all'internamento in manicomio, è possibile notare come lo stile meriniano evolva da costruzioni sintattiche preziose e analogiche verso scelte linguistiche più nude e piane. Si veda ad esempio l'incipit della poesia *S. Teresa del Bambino Gesù*, scritta nel 1950: «Dalla tua adolescenza / fatta di lunghi brividi ai capelli / e d'usignoli infitti alle tue palme, / sgorgava la vertigine di un giglio / esalante profumo di domanda» (p. 25). La produzione poetica degli anni Ottanta si fa stilisticamente più originale e matura. Ambrogio Borsani riprende integralmente delle raccolte come *Destinati a morire* (1980), *Le rime petrose* (1983), *Le satire della Ripa* (1983) e *Fogli bianchi* (1987), che già in passato erano state ristampate assieme a *La Terra Santa*, il 'libro di poesia' più importante di Alda Merini, pubblicato per la prima volta nel 1984 per Scheiwiller a cura di Maria Corti. Ne *La Terra Santa* l'esperienza dell'internamento è associata alla tematica biblica con un rapporto sia di somiglianza che di opposizione tra le due realtà, come si legge nei versi: «il manicomio è il monte Sinai, / maledetto, su cui tu ricevi / le tavole di una legge / agli uomini sconosciuta» (p. 204). A nome di tutto il popolo dei malati, il soggetto poetico può dichiarare: «Allora abbiamo ascoltato sermoni, / abbiamo moltiplicato pesci, / laggiù vicino al Giordano, / ma il Cristo non c'era: / dal mondo ci aveva divelti / come erbaccia obbrobriosa» (p. 209). Assolutamente condivisibile è la scelta di Borsani di affiancare a *La Terra Santa* curata da Corti *La Terra Santa e altre poesie* uscita nello stesso anno, per la casa editrice Lacaita, a cura di Giacinto Spagnoletti (e non di Michele Pierri come per errore e per ben due volte si indica a pagina LXVI: il secondo marito della poetessa si occupò infatti della selezione delle prose de *L'altra verità. Diario di una diversa*, libro qui giustamente ristampato nella prima edizione del 1986). Se la ripresa dell'edizione Lacaita curata da Spagnoletti deve essere accolta con gioia, Borsani ha purtroppo deciso di non ristampare le poesie della raccolta presenti anche nell'edizione Scheiwiller curata da Corti senza considerare che alcuni di questi testi presentano delle varianti di grande rilievo. Nel caso più importante, quello della poesia *La Terra Santa*, la versione Lacaita comprende infatti ben nove versi in più rispetto all'edizione Scheiwiller. Negli anni Ottanta inizia un singolare connubio tra critica e poesia: le

raccolte di Alda Merini devono la loro fisionomia sia al materiale di volta in volta fornito dalla poetessa ai curatori senza un pieno controllo del sistema delle varianti, sia al gusto letterario del critico che seleziona i suoi scritti. Per quanto riguarda le opere poetiche pubblicate dagli anni Novanta in poi, Ambrogio Borsani riprende soltanto le raccolte uscite per Einaudi. Oltre alla splendida antologia *Vuoto d'amore* (1991) curata da Maria Corti, lo studioso ristampa integralmente *Ballate non pagate* (1995) a cura di Laura Alunno e due libri che lui stesso aveva curato, *Superba è la notte* (2000) e *Il carnevale della croce* (2009). In quest'ultima raccolta in particolare, il tema erotico e quello religioso vengono di nuovo associati. Benché la poesia meriniana qui in genere non raggiunga le altissime vette de *La Terra Santa* o di *Vuoto d'amore*, alcune poesie spiccano per la loro perfezione e intensità allontanandosi da quella facile religiosità che di tanto in tanto fa capolino nell'ultima fase poetica. Ecco un esempio di alcuni recenti e potenti versi dal forte andamento anaforico: «Gesù, / forse è per paura delle tue immonde spine / ch'io non ti credo, / per quel dorso chino sotto la croce / ch'io non voglio imitarti. / Forse, come fece san Pietro, / io ti rinnego per paura del pianto. / Però io ti percorro ad ogni ora / e sono lì in un angolo di strada / e aspetto che tu passi. / E ho un fazzoletto, amore, / che nessuno ha mai toccato, / per tergerti la faccia» (*Il carnevale della croce*, p. 634). Ambrogio Borsani inserisce nel volume anche una decina di poesie inedite. Alcuni versi però, ingiustamente strappati all'oblio, non fanno onore a una poetessa di grande talento come Alda Merini, anche se certo devono aver fatto piacere al curatore: «I lazzi di Borsani mi hanno spesso ispirato, / lui è come il secolo, fa storia da solo e come qualche / cosa che congiunge gli anelli scomposti della vita» (p. 692). Alda Merini ha pubblicato centinaia di aforismi per la casa editrice Pulcino Elefante. Al posto degli inediti, sarebbe stato forse preferibile operare una scelta testuale più ampia in campo aforistico dove la poetessa sa farsi ora tremenda e solenne «La pistola che ho puntato sulla tempia si chiama Poesia», ora fulminante e paradossale «Se Dio mi assolve lo fa spesso per insufficienza di prove» (p. 1008). *Il suono dell'ombra* è un libro che anche per il peso dell'editore è destinato a costituire un punto di riferimento importante per i lettori di Alda Merini. Per misteriosi motivi, nella bibliografia critica inserita alla fine del volume il curatore cita soltanto prefazioni e articoli di giornale saltando a piè pari i seri contri-

buti critici che negli ultimi anni sono stati pubblicati sia in monografia che sotto forma di saggi. Certo la qualità di molti scritti meriniani inclusi nel volume non potrà che incoraggiare i critici e i lettori a studiare e conoscere meglio i suoi testi, soprattutto nella loro specificità stilistica.

(Ambra Zorat)

LAURA PUGNO, *La mente paesaggio*, Roma, Giulio Perrone Editore 2010, pp. 96, € 10,00.

Poco prima del finale – a pagina 88 de *La mente paesaggio* – si staglia l'immagine definitiva di una foresta. È l'approdo a un'«oasi» marina. D'improvviso: appare un'isola che si raggiunge varcando una porta di casa... «la spiaggia circonda il bosco / in un cerchio / non puoi passare se non dal mare // e il mare si ripete, / lo specchio ripete / superficie / ti dice // adesso mondo, // ti quieti in sonno / tu-isola / coperta di bosco». Nell'ombra della foresta – lo sappiamo – c'è solitudine estrema e riparo. Si tratta, inoltre, di un'isola. Alberi e piante, col suolo del bosco naturale, qui rappresentano gli spazi irregolari del mondo marginale. (È un rifugio: contrapposto – nel sistema di valori degli uomini dell'Occidente – al luogo organizzato della città.) Il modello di figurazioni di questo tipo, è inutile dire, ha radice lontana. Si origina anzitutto con l'ambiente desertico figurato nella Bibbia in connessione al fenomeno religioso. Come a dire che viene dall'Oriente. In un bel saggio di Jacques Le Goff, *Il deserto-foresta nell'Occidente medievale*, leggiamo che «Nel cristianesimo medievale, l'ideologia del deserto si presentò in una forma inedita: [in assenza di grandi distese aride nel mondo temperato] il deserto fu la foresta». Più estrema, oggi, questa radiosa figura uscita dalla penna di Laura Pugno, dove l'ingresso nel bosco – come vedremo – conduce dritto a una fusione col paesaggio. Bene. Seguendo un suggerimento da *Paesaggi, mappe, tracciati* (2010) di Giancarlo Alfano – a cui si deve la cura della collana in cui è apparsa *La mente paesaggio* – «Perdersi nell'oggetto significa consegnarsi all'attività, all'azione, significa concedersi al puro divenire sino a perdere ogni staticità»; mentre ora ci si congeda anche dal linguaggio. Ed ecco allora il finale del libro. «dove sei adesso / il sole cuoce il pane / è perfezione // completato il corpo / e tu lingua puoi perderti / qui e non / altrove». Tenga presente il lettore che *La mente paesaggio* si compone di cinque sezioni, disegnando un viaggio per allegorie – fi-

gura cara a Laura Pugno è infatti l'allegoria – che si chiude nella foresta marina. La prima sezione del volume ruota attorno all'immagine tormentosa della perla, raffigurando «qualcosa» che sta per venire alla luce. L'ostrica ricopre un corpo estraneo, strato su strato, di una sostanza minerale: così viene al mondo l'oggetto desiderato. Ma, davvero, Laura Pugno ne fa un'immagine cruda. «non è pace, non è pace / questa è taglio / soltanto / fino alla perla nuova nel cervello / e tu guscio di calcio». Qui negli ultimi versi l'allegoria si sgrana d'improvviso – è una tecnica consueta a Laura Pugno – e il significato appare chiaro e assoluto. Ciò che struttura è la lingua... Nella poesia che segue – la lingua è, alla lettera, un emblema. È esattamente, nella scena, un segno di riconoscimento fra individui colti nel processo. «alla / perla che quella ha nella mano / rispondi / con la perla sotto / la lingua / dopo è vuoto / non c'è ragione di paura / se questo che è corpo quasi identico – / ti sparge». Ma l'immagine di Laura Pugno è ambivalente. Perché se «io» ridotto a corpo è male; «perdere ogni staticità» vuol dire ad ogni modo consegnarsi al corpo. E addentrarsi nel mondo. Come esattamente? Collocando l'occhio «dietro il paesaggio» (la lezione – lo sappiamo – è quella di Zanzotto). Si prendano questi altri versi. «alza le braccia – / sono i fiumi / in cui si versa il verde // corpi visti da sott'acqua / movimento di capelli, / gambe / verso superficie – // il non mai visto / sta per rompere l'acqua». È in gioco, a ben pensarci, la sovrapposizione di spazio e orizzonti di attesa. L'obiettivo è la frattura degli orizzonti. Tutto il libro è stato scritto per questo. Con quale meccanismo? Ebbene, la prima parte del libro mette in circolo (con la parola «misura») continui tentativi di orientamento: preparazione, ossessiva, degli orizzonti. «dici – è così, dici, / lascia andare / chiudi la misura». Con altrettanta freddezza *La mente paesaggio* comincia poi a ruotare attorno all'emblema del «bianco». L'occhio si dissolve in ciò che è smisurato: privo di misura. E la penna qui si scioglie nell'affabulazione, dallo stile pulito, di figure leggendarie di mutanti. La scena è aurorale. «la pianura / si copre nella stessa misura di erba e sale, / la superficie è piatta, / gli amundsen / entrano nel bianco – // è tutto lento e veloce, / grida di uccelli». Qui è davvero perfetto il cenno obliquo all'Amundsen, esploratore coraggioso, scomparso nell'Artide in un tragico volo. Finito – si può dire – nel paesaggio.

(Daniele Claudi)

FABIO PUSTERLA, *Corpo stellare*, Milano, Marcos y Marcos 2010, pp. 223, € 16,50.

Ormai quando si va a una lettura di Pusterla, anche i più avvertiti dicono: *poesia civile*. Intendiamoci, non è falso, dato che i temi che toccano la collettività sono sempre più espliciti nel lavoro del poeta ticinese. Riduttiva però, come tutte le etichette, anche questa potrebbe spingerci, per uscirne, a inventarne altre (del «poeta civile» Brecht, per esempio, donaiolo implacabile, si pubblicano raccolte di *Poesie d'amore*). C'è da dire che, rispetto ad altre classificazioni comode per critica e pubblico, quella di «poeta civile» risponde ad una voglia di impegno reale, esprime la nostalgia per lo spazio di intervento sociale che la letteratura ha saputo occupare in quegli anni Settanta che non finiamo di riscoprire. Quegli anni sono quelli della formazione del ticinese Pusterla (n. 1956), che, nello stile, qualcosa deve alla crudeltà romantica di Antonio Porta. Ci vuole un atto di fede per credere che i poeti sappiano vedere cose che politici e giornalisti non possono vedere. Si può però ammettere che, per quanto riguarda il desiderio di «impegnarsi», la poesia abbia il vantaggio, rispetto ad altre forme di espressione, di proporre una gestione delle «emozioni» ancora molto diretta. Ma se l'impegno si fa «di pancia», va subito detto che la ricchezza argomentativa è uno dei tratti più robusti di questa sesta raccolta di Pusterla, tutta di poesie composte negli «anni zero». Annunciamo però «etichette» da incollare accanto a quella «civile». Una può essere senz'altro quella di «poeta territoriale»: perché dal punto di osservazione particolare di un paese che sta tra le montagne, si possono auscultare, per uno strano gioco di ritardi e rifrazioni, gli echi della più tragica storia europea. E c'entrerà che la Svizzera è terra di molte lingue e che di ognuna condivide il repertorio di memorie. Il tempo delle montagne significa sensibilità per il tempo lungo, dare voce a tracce minerali, geologiche (alla Heaney), per raccontare storie sommerse e guerre preistoriche come nella poesia sul sito archeologico di Brassempouy. Lo stesso *corpo stellare* del titolo prende allora la consistenza geologica di un grosso meteorite, come quello contemplato dagli scimmioni all'inizio di *2001 odissea nello spazio*. Ma quel meteorite, siamo noi? Si direbbe di sì, una sorta di versione aggiornata dell'atomo opaco del male (pascoliano è peraltro l'intertesto di *Digitale terrestre* dove affiorano schegge di *Digitale purpurea*). Il racconto delle ere si fa graffiante dove Pusterla (che è in-

segnante), passa al tono didattico, come nella riuscitissima sequenza intitolata all'*Uomo dell'alba*, monologo dove l'uomo nuovo del titolo, una sorta di post-scimmia, riflette sul «mistero evolutivo». Burocraticamente preciso, come la scimmia-oratore della kafkiana conferenza *Davanti a un Accademia* («a voi tutti miei cari significo / intera la mia ammirazione, / la mia nostalgia»), l'umanoide che siamo noi è capace di un salutare sarcasmo: «Sono lo scherzo a cui tutti crederanno», «Leggetemi al contrario: sono il viaggio / da compiere, la meta non raggiunta, / il corpo da ritrovare», e può, pignolescamente, maledire: «Scrivo una lettera a te, / mio infingardo creatore, / signor avvocato. ... posso informarti che sei un dio dimenticato, / un dio minore. Un niente. // (...) Altri invocavano / il tuo nome, / e non in modo innocente». L'uomo-scimmia si intende di passaggi e situazioni-limite. La gestione dei traumi è infatti una scienza dei confini, delle geografie attraversate dalla mente e dai movimenti esterni della specie, così che abbiamo la possibilità di attaccare un'ulteriore etichetta alle precedenti: quella del poeta di frontiera. Giocano in questo suggestioni serene, ma soprattutto il fatto che Pusterla ha doppia nazionalità svizzera e italiana e dunque uno sguardo rivolto, non solo linguisticamente, all'Italia. Quasi un manifesto è *Aprile 2006. Cartoline d'Italia*, con la rievocazione di quando il voto degli italiani all'estero fece vincere il centro-sinistra all'ultimo respiro (lettori, in piedi!): «che sorpresa! Arriva dall'estero, sui giorni italiani / umiliati, / un po' di civile decenza, la nemesi degli emigrati». Ci ritroviamo, dunque, al tema civile, ed esaurito il gioco etichettatorio ci resteremo perché va visto ora come questa impossibilità di non dire l'esperienza di tutti è tradotta in immagini e in parole. Si può partire dalla constatazione della forte figuratività di questa poesia: visione fatta discorso. Il titolo stesso del libro annuncia una collezione di allegorie. Basti pensare, per fare un solo esempio, all'inesauribile bestiario (cani, furetti, scoiattoli, iene, rapaci, anitre, corvi, cigni, volpi) che lo attraversa. Gli animali sono emblemi, messaggeri di un altro mondo, ma insieme anche testimoni. Prenderne il punto di vista significa dotarli della voce di un'umanità minore, e permette di tornare poeticamente sui temi tragici del secolo: i *maiali deportati* lo sono per Sobibor e per Treblinka, e c'è un eloquente *Lamento degli animali condotti al macello*, e l'anti-corrida di *La pasqua del toro*. Sappiamo che lo stile dell'allegoria è lo stile alto. Un po' di sublime (si veda *Per un operaio precipitato*,

poesia in forma, anche grafica, di epitaffio, quasi da incidere sul marmo) è utile per rapportarsi con una realtà difficile da dire senza banalizzare. Anzi, si può dire che il sublime sia una delle cifre della 'poesia civile', fuori dai moduli populistici e oratori. L'orientamento sugli emblemi e sulle difficoltà traccia un percorso che va da Montale a Fortini a De S. Ignoribus. Del resto, lo sappiamo da Celan, l'oscurità è uno *shibboleth* da gettare in faccia al nemico. Il ricordo di questo Novecento è in un lessico che accoglie illuminazioni ascensionali e penetra linguisticamente un paesaggio di catastrofi, misteri, epifanie: *balugina, paesi d'arsura*, «il giorno è cavo», «insegue musiche ellittiche / di foglie e pianeti, catastrofi», «Là si accendono forse dei fari». Ma va insieme sottolineato con forza che il labirinto delle ore topiche e degli appuntamenti è espresso anche con una lingua e un atteggiamento più familiari, dove la durezza allusiva della grande tradizione si addolcisce e prende la forza indifesa del finale gandhiano del libro in *Thou Shalt Not Die* «È necessario / che il sentimento delle nostre debolezze ci faccia perdere / quello delle nostre forze». Del resto, un altro grande momento del libro è quando l'allegoria apocalittica incontra la favola per bambini (cioè il linguaggio mitico del privato), con la storia della migrazione dell'armadillo lungo il continente americano («Salve dice l'armadillo al carro armato»). Perché la poesia di Pusterla è molto di più che una variazione sulla lingua della tradizione del Novecento. L'assumerne una certa dose di 'tremendismo', che non è solo della tradizione italiana ma anche tedesca e francese, vale, certo, come atto di resistenza del codice letterario contro la volgarità della lingua di comunicazione o, perfino, delle ellissi del linguaggio totalitario. Vale anche come atto di espressione umanista, consapevole di tutta l'insufficienza, anche etica, del termine. Ma è soprattutto tale lingua, nel navigare a vista nella tradizione e nel non volere mai abbandonare una dimensione insieme affabile e conservativa, una lingua condivisa.

(Fabio Zinelli)

AA.VV., **Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco**, a cura di SANDRO BIANCONI, Bellinzona, Salvioni Edizioni 2009, pp.171, € 16.

Il volume *Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco* raccoglie gli atti del convegno tenuto a Locarno il 3-4 ottobre 2008. Queste giornate di studio ave-

vano un duplice fine: da una parte volevano ricordare l'intellettuale Enrico Filippini nelle sue molteplici attività di mediatore culturale e traduttore, dall'altra erano l'occasione per aprire al pubblico l'Archivio Enrico Filippini presso la Biblioteca cantonale di Locarno, anche grazie a una piccola esposizione di libri, carte, scritti e fotografie.

La pubblicazione rispecchia il duplice intento degli organizzatori: i contributi degli studiosi (Renato Barilli, Michele Sisto, Flavio Cuniberto, Anna Ruchat, Sandro Bianconi e Fabrizio Desideri) sono arricchiti dalla presenza in appendice del catalogo dell'Archivio privato e professionale di Enrico Filippini a cura di Sandro Bianconi, il quale ha svolto il lavoro d'inventariazione e di riordino del lascito. Di quest'Archivio scrive lo stesso Bianconi nell'Introduzione: «si tratta di un ricco insieme di materiali importanti e utili per la ricostruzione di trent'anni della vita politica, culturale e letteraria italiana». Infatti, nel corso del decennio 1959-1969, Enrico Filippini ha lavorato alacremente come consulente editoriale, traduttore e scrittore creativo, partecipando alle attività del Gruppo 63. Nell'Archivio è presente la documentazione riguardante gli incontri del Gruppo 63 di Palermo, Reggio Emilia e La Spezia di cui Filippini fu un importante protagonista, ma anche quella relativa al lavoro di Filippini presso Feltrinelli, Bompiani e Mondadori Il Saggiatore.

Gli anni in cui Enrico Filippini lavora come consulente editoriale e traduttore presso Feltrinelli costituiscono uno snodo fondamentale per capire la genesi del Gruppo 63 in Italia. Nel volume, i saggi più completi e interessanti per comprendere questo periodo fervente della sua attività intellettuale sono quelli di Renato Barilli, Michele Sisto e Anna Ruchat, in cui si evidenzia l'importanza di Enrico Filippini come mediatore tra la cultura italiana e quella tedesca.

Nel primo saggio, intitolato «Enrico Filippini e la Neoavanguardia», Renato Barilli traccia il percorso intellettuale di Filippini proprio partendo dalla sua «buona conoscenza della lingua tedesca». Grazie alla quale, in un primo momento, si rese tramite fondamentale nell'operazione di acquisizione e traduzione delle opere del filosofo Edmund Husserl auspicata fortemente da Enzo Paci, suo Professore presso l'Università di Milano. Barilli descrive quindi la figura di Filippini traduttore della migliore letteratura tedesca e l'incontro «fatale, necessario, quasi inevitabile» con Giangiacomo Feltrinelli, per la cui casa editrice diventa un inso-

stituibile funzionario. Il critico chiarisce i presupposti che portarono Filippini a intraprendere un ruolo di protagonista nella formazione del gruppo: la conoscenza diretta che ebbe dell'esperienza del Gruppo 47 e degli scrittori emergenti nel campo della letteratura tedesca lo spinse all'idea di creare qualcosa di simile anche in Italia. Filippini illustrò così a Nanni Balestrini, suo collega alla Feltrinelli, il modello tedesco e gli suggerì di adattarlo alla scena italiana. Barilli afferma: «ed ecco nascere il Gruppo 63, il cui *manager* è senza dubbio Balestrini, ma le regole del gioco le suggerisce Filippini, invitandolo a riprendere i tipici ingranaggi del sodalizio tedesco [...]». L'analisi di Barilli si sofferma poi sui profili intellettuali di Balestrini, Filippini e Sanguineti, sui loro rapporti di amicizia e sulla loro affinità culturale (l'Archivio Filippini raccoglie numerose lettere che attestano una fitta corrispondenza tra Filippini e gli altri protagonisti della neoavanguardia), nonché sulle analogie e sulle differenze tra le loro poetiche, alla luce delle quali fornisce una lucida analisi della produzione narrativa di Filippini.

Il contributo di Michele Sisto *Una grande sintesi di movimento: Enrico Filippini e l'importazione della nuova letteratura tedesca in Italia (1959-69)* approfondisce un aspetto fondamentale della questione accennato da Barilli: la centralità di Filippini ai fini della politica editoriale della nascente Feltrinelli. Secondo Sisto, nel decennio 1959-69 si definirono nuove politiche editoriali che apportarono mutamenti strutturali nel campo letterario italiano. Si crearono nuove collane con l'intento di divulgare opere della letteratura straniera appena uscite e non ancora consacrate dal successo di vendita. Nella politica editoriale di Feltrinelli, l'operazione stessa della traduzione di opere straniere divenne ben presto uno strumento di rinnovamento culturale. Filippini fu al centro di queste dinamiche poiché controllava quasi tutto il processo: dalla selezione dei testi, alla traduzione, alla scelta delle illustrazioni di copertina.

In quel decennio, la linea editoriale di Filippini e della nascente Feltrinelli assunse una direzione coerente; l'impegno, in particolare, fu rivolto alla divulgazione in Italia di una nuova idea di letteratura legata allo sperimentalismo del Gruppo '47, ad esempio quella proposta da un nuovo gruppo di narratori tedeschi portati all'attenzione della critica dalla Fiera del libro di Francoforte del 1959: Günter Grass e Uwe Johnson. Michele Sisto dimostra grazie alla corrispondenza dei consulenti editoriali di Mondadori ed Ei-

naudi (rispettivamente Lavinia Mazzucchetti e Cesare Cases), come Filippini a differenza di essi riconobbe il valore e il carattere innovatore delle opere di Grass, Johnson e di molti altri, e riuscì così ad assicurarli al catalogo Feltrinelli, molte volte traducendoli lui stesso.

Come sottolineano gli studi di Anna Ruchat e di Michele Sisto, in quest'impresa di traduzione non si mirò alla qualità ma piuttosto alla quantità. Infatti, l'impressionante volume di testi tradotti da Filippini si scontrò con critiche molto aspre sulla qualità delle sue traduzioni. I due critici sono concordi nell'imputare le distrazioni di Filippini all'urgenza di tradurre (il contributo di Ruchat s'intitola appunto *L'urgenza di tradurre un mondo*): «bisogna arrivare per primi, far uscire i libri, imporre la nuova letteratura» (Sisto).

In conclusione, il volume *Enrico Filippini, le neoavanguardie, il tedesco* offre svariati punti di chiarimento sulle vicende che legano Enrico Filippini alla nascente Feltrinelli e al Gruppo '63. La traduzione per Filippini e per l'editore Feltrinelli assunse un carattere militante: divenne uno strumento fondamentale per superare i vincoli del neorealismo, e veicolare un'idea nuova di letteratura. Questo impegno per Enrico Filippini si attuò dapprima presso la casa editrice Feltrinelli, e poi si estese nelle iniziative del Gruppo 63 al fianco di altri esponenti della neoavanguardia come Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Valerio Riva. Allo stesso tempo, la pubblicazione lascia aperte alcune questioni di possibile approfondimento relative all'impatto che ebbe l'importazione di alcune opere straniere in Italia, e alle implicazioni della politica editoriale di Feltrinelli nel momento in cui si apprestò a seguire l'impresa della neoavanguardia.

(Marino Fuchs)

FRANCO BUFFONI, *Laico Alfabeto in salsa gay piccante. L'ordine del creato e le creature disordinate*, Massa, Transeuropa 2010, pp. 100, € 14,00

«Perché tengo tanto a coniugare la riflessione sull'omosessualità a quelle sull'ateismo e sulla diffusione della cultura scientifica? Perché sono convinto che una vera e profonda accettazione dell'omosessualità nelle nostre società non possa che conseguire all'affrancamento dal retaggio abramitico». Così Franco Buffoni alla lettera O, Ordine del Creato, del suo *Laico alfabeto*. Se è noto come l'alfabeto sia, da sempre, simbolo stesso della possibilità di descrivere il 'creato',

di proporlo cioè una narrazione razionale e relazionale, ecco che Franco Buffoni costituisce per lemmi, in questa brillante e coltissima grammatologia della conoscenza, una nuova alfabetizzazione, una diversa 'genealogia della morale'. Lo studioso e il poeta indossano le fulgide vesti del logoteta (per dirla con Barthes) intento a ricreare un ordine altro del discorso repressivo scaturito dalle culture abramitiche e dai loro protocolli di alterizzazione: si forma così, sotto gli occhi del lettore, un alfabeto laico.

Oggetto della volontà illuministica e decostruttiva dell'autore è non soltanto l'essenzialismo proprio del retaggio abramitico, ma quella «deformazione dei processi di conoscenza che la credenza produce» (dalla voce Ateo). Lettera dopo lettera, Buffoni separa concettualmente l'uso del termine Natura/nature da quello di nurture/nutimento ambientale, secondo una efficace polarizzazione filosofica usata nel mondo anglosassone. La parola Natura/nature, con la sua semiosi, induce a posizioni fondate su un pre-concetto, atto a mantenere la marginalizzazione del 10 per cento dei cittadini ritenuti non conformi, per l'appunto «disordinati». La volontà illuministica di Buffoni svela l'inganno con cui il retaggio abramitico rigetta il giuspositivismo e il relativismo giuridico in favore dell'obsoleto giusnaturalismo (lettera D, diritto naturale). Ma Buffoni va oltre il dato lugubremente cronachistico rintracciando come sia il monoteismo stesso, con la sua coda di polarizzazioni (Vero vs Falso) e di dicotomie infinite (Inferno/Paradiso, Dannazione/Salvezza) a reificare una pseudo-conoscenza, frutto di «un retaggio mitico, con la sua coda di credenze babbonatalistiche: ordine del creato, diritto naturale, disegno intelligente».

Sono proprio i protocolli descrittivi - all'interno dei quali il soggetto non conforme viene oggettualizzato e reso kristevianamente abietto - ad innescare il processo di pseudospecazione, quella modalità di sotto-classificazione di alcuni gruppi di esseri umani che ha portato ai campi di sterminio.

Mentre l'autore offre una riscrittura della morale e una sua attivazione dialogica all'interno della coscienza illuministica, ricostruisce anche il versante letterario della cultura omosessuale, disegnando così 'inserti' storici del movimento gay e lgbt. Né passa inosservato il côté autobiografico che Buffoni inserisce nel testo, in virtù del quale l'io autoriale produce l'esperienza omosessuale. Perspicua, a questo proposito, la voce G, Gender Theory, dove Buffoni alza forse uno dei suoi «lai» (*Laico alfabeto*, come

«Laibeto», raccolta di alti lai) più robusti: «Ma ci rendiamo conto che – quando l'università italiana si deciderà ad aprire ai Gender Studies – dovremo riscrivere interi capitoli di storia della letteratura: da Pascoli a Palazzeschi a Montale, da Rebora a Gadda a Pavese...?». Di fatto, la cultura omosessuale è stata colpita proprio e soprattutto nella sua replicazione culturale, privando i ricercatori della possibilità stessa di compiere ricerche finanziate in aree considerate «troppo sensibili» per quel «neutro eterosessuale» a cui tanta accademia ancora indulge. Per questo, l'autore ribadisce con forza che «il concetto che occorre diffondere è quello dell'esistenza di una cultura omosessuale». Da intellettuale lucidissimo quale è, Buffoni sa bene infatti che non solo la conoscenza, ma la coscienza stessa, passa per i testi e si forma attraverso i testi, si tesse nelle narrazioni, nei mondi possibili, nelle simbologie del racconto. E sa bene che per cancellare il desiderio bisogna prima cancellare la possibilità stessa di trama, di sviluppo, di racconto: è noto, a questo proposito, come il «romanzo omosessuale», abbia fatto per un secolo dell'unhappy end il leitmotiv esistenziale, prima ancora che letterario, delle relazioni gay e lesbiche. Lo studioso, l'intellettuale, il poeta, sottolinea dunque la necessità di trasmissione fra generazioni di omosessuali di quel «sapere» che permette di «potere».

Ma ciò che Buffoni offre al lettore non è solo un grido di incitamento per l'intera comunità LGBT («Noi oggi lottiamo anche perché un liceale possa innamorarsi del compagno di banco senza doversene vergognare»); è al tempo stesso, e in virtù di questo, un richiamo forte alla cultura laica e alle menti libere di questo paese. La volontà filosofica di questo libro risiede infatti nella produzione, *in re*, di nuove pratiche del dicibile, di smontaggio dei dispositivi di marginalizzazione e, al tempo stesso, di una chiara professione di coraggio. Per dirla con Buffoni, e con i suoi versi dedicati a Leopardi, sono queste le armi che abbiamo, «Per eccellenza armi illuministiche / Contro antropocentriche metafisiche».

(Eleonora Pinzuti)

MARCO CEROCCHI, Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio, Firenze, Olshki 2010, pp. 158, euro 19,00.

Orchestrato in quattro capitoli, il volume illustra il processo di laicizzazione della cultura avvenuto nel XIV secolo grazie all'analisi tecnico-tematica del ruolo

della musica nelle opere volgari maggiori delle tre corone.

Il primo capitolo – *La concezione della musica nel Medioevo* (pp.1-15) – tratteggia un abbozzo della cultura musicale duecentesca e individua la formazione di una prospettiva antropocentrica del mondo nella *lauda* di San Francesco: in questo genere musicale extraliturgico, scritto in volgare, nelle prove seriori dotato di struttura strofica a ritornello tipica della canzone da ballo di origine trobadorica, la dimensione sacra si intreccia indissolubilmente a quella profana.

In seconda battuta l'A. riflette sulle complesse teorizzazioni musicali della tradizione precedente a Dante – da Pitagora a Platone fino ad Ambrogio, Agostino e Severino Boezio – e focalizza il «ruolo primario della musica nel sistema educativo del popolo» (p.11) che unisce cultura classica e cultura cristiana: tanto per Platone, quanto per i Padri della Chiesa l'elemento musicale, purché orientato dalla ragione, è sprone alla ricerca della virtù-verità.

Nel capitolo successivo – *La funzionalità della musica nella Divina Commedia* (pp.17-46) –, l'episodio di Casella (*Purg.* 2.76-117) mostra il potere suadorio dell'«amoroso canto» capace di amplificare il valore semantico delle parole al punto da modificare l'operazione della volontà umana; tuttavia questo canto, unico esempio di musica profana e non liturgica del poema, poiché distoglie i pellegrini dal viaggio verso Dio viene a rappresentare un «genere corrotto di musica» (p. 36) che contrasta nettamente la dominante liturgica del poema. Il pensiero musicale dantesco, pertanto, secondo l'A. è ancora «prigioniero» di una *mens* religiosa che, a detrimento del canto profano, approva unicamente la musica liturgica.

Nel terzo capitolo – *Francesco Petrarca, poeta fautore e simbolo di una nuova unione tra parola e musica* (pp. 47-77) – l'A. attribuisce a Petrarca uno scarto ideologico rispetto alla concezione musicale medievale: amico di Ludvig Van Kempen (il Socrate dell'epistolario petrarchesco), cantore e cappellano di Giovanni Colonna, e di Philippe de Vitry, teorico dell'*Ars Nova*, rispetto a Dante egli indugia sulla proprietà musicale del linguaggio per accrescere le qualità comunicative dei suoi componimenti; ne è patente dimostrazione la sua poesia per musica – le ballate dedicate al cantore Confortino – che dà adito al fenomeno definito anche in musicologia «petrarchismo»; l'interprete di maggior spicco di tale movimento è l'illustre Claudio Monteverdi di cui l'A. analizza la resa in musica del sonetto *Zefiro torna*.

Nell'ultimo capitolo – *Boccaccio e la musica: specchio del processo di secolarizzazione della cultura del Trecento* (pp.79-144) – la dettagliata analisi della «colonna sonora» del *Decameron*, sistematicamente tematizzata nella cornice dalle canzoni a ballo proposte dai re e dalle regine di giornata, intende evidenziare la concezione laica del Boccaccio: la musica da una parte svolge la funzione «terapeutica» di medicina che allevia la sofferenza della peste, dall'altra ricopre il compito di soddisfare le esigenze ricreative e di divertimento della «brigata». In alcune novelle essa è impiegata come «straordinario mezzo di amplificazione dei sentimenti umani» (p. 142) e rappresenta l'unico strumento in grado di garantire il successo delle azioni umane, al punto che l'A. individua nell'opera del certaldese la fonte letteraria primaria dell'*Ars nova* italiana. Estraneo al timore dantesco per il canto terreno, Boccaccio affida proprio alla musica profana l'intera vicenda dei suoi personaggi.

È un interessante scorcio tra Medioevo e Rinascimento quello che offre Marco Cerocchi; un punto di vista eccentrico rispetto alla canonica prospettiva letteraria che in modo chiaro e diretto, indagando «la radicale trasformazione del concetto di *musica profana*» (p. 145), focalizza il rapporto fra le tre corone alla luce di un presupposto ideologico di antitesi fra teocentrismo medievale (Dante) e antropocentrismo umanista (Petrarca e Boccaccio), peraltro limpidamente asseverato nella *Premessa*: «il profondo cambiamento nella percezione e, di conseguenza, anche nell'«impiego» della musica, le ha consentito di svolgere un ruolo primario nel lungo e complesso processo di emancipazione della civiltà italiana dal sistema teocentrico medievale» (pp.VII-VIII).

(Pietro Bocchia)

CLAUDIA CORTI, Esuli. Dramma, psicodramma, metadramma, Ospedaletto (Pisa), Pacini 2007, pp. 101, € 8,50.

All'unica opera teatrale di Joyce, *Exiles*, la cui stesura si colloca fra il 1913 e il 1915, è dedicato un recente lavoro di Claudia Corti, che, in uno stile godibile e una chiara articolazione della materia, ripercorre la genesi, la fortuna e i risvolti autobiografici del testo, per indagarne poi le strutture diegetiche, le complessità tematiche e le valenze metadrammatiche. Il punto di forza del saggio è probabilmente la fluidità dell'analisi, che si muove da una puntuale ricostruzione filologica dell'avantesto all'individuazione dei rapporti fra il dramma e l'opera

joyciana nel suo complesso (che Corti conosce per una frequentazione certo non occasionale), e arriva a mettere in prospettiva le reazioni critiche avvicinandosi nel tempo anche attraverso rilievi sulle scelte lessicali, considerate come spie di atteggiamenti estetico-emozionali. Ne è esempio quella percezione della *pièce* come di un'opera musicale, che fa parlare molti di 'orchestrazione' (p. 27), e che Corti più avanti dimostra essere non priva di fondamento, non solo perché misura l'ampiezza delle analogie intertestuali con alcuni luoghi wagneriani (pp. 95-98), ma anche perché, più in generale, questa idea risponde a una concezione drammatica come rigorosa esecuzione di una partitura 'satura', in cui niente è lasciato all'improvvisazione – il che costituisce il limite oggettivo, come pure la sfida più stimolante, per quanti si accingano a metterla in scena. Per questo Corti include nella dimensione testuale anche quelle *Note*, di difficile collocazione cronologica, che accanto a riflessioni più o meno estemporanee sulla vita e sull'arte, sviluppano a margine problemi di caratterizzazione dei personaggi, precisandone la natura profonda, e cioè quella di essere tutti facce della scomposizione prismatica di una stessa soggettività autoriale dispersa secondo il principio joyciano dell'*impersonalization*. Che, come puntualizza la studiosa, è stato spesso frainteso e scambiato per 'spersonalizzazione' (p. 17), laddove l'anomalia dell'etimo rimanda a una differenza concettuale importante che va addirittura in senso contrario, alludendo piuttosto a un'*incarnazione*, all'assunzione, invece che alla perdita, di personalità e maschere identitarie. Del resto l'idea di incarnazione, correlata al mito cristiano, ricorre altrove nel dramma, nella figura cristologica di quel Richard Rowan vittima di un tradimento che però lui stesso ha cercato, complice della propria estraniamento, per cui niente è come sembra e la verità è indecidibile. O comunque non si trova sulla scena, il cui valore veritativo risulta nettamente ridimensionato dall'allusione costante a un fuori-scena, a un non-detto o a un indicibile che sarà il più fecondo lascito al teatro di Beckett e Pinter (p. 26).

(Lucia Claudia Fiorella)

VALERIO MAGRELLI, *Nero sonetto solubile. Dieci autori riscrivono una poesia di Baudelaire*, Roma-Bari, Laterza 2010, pp. 230, € 25,00.

Nero sonetto solubile è il suggestivo titolo dell'ultima fatica saggistica di Va-

lerio Magrelli, volume nato per progressiva stratificazione di ricerche legate a un'unica idea-ossessione: la presenza, pervasiva e impalpabile (solubile, appunto, stando alla felice aggettivazione del poeta), del sonetto *Recueillement* di Charles Baudelaire nella letteratura francese del Novecento. Nel capitolo introduttivo, Magrelli si sofferma sui versi di *Recueillement* individuando in essi due fenomeni fondamentali, perlomeno in relazione alla fortuna successiva del testo: un rilevante processo di personificazione allegorica e il rapporto speculare, ma antitetico rispetto alle attese del lettore, che intercorre tra le figure della *Douleur* e del *Plaisir*. A partire da questi rilievi preliminari, il volume si snoda attraverso un percorso che incrocia alcuni tra i maggiori poeti e narratori d'Olttralpe, distribuiti secondo un criterio cronologico che, ci pare, autorizza a leggere *Nero sonetto solubile* anche come una sorta di storia, per episodi esemplari, del 'baudelairismo' nel Novecento francese; una storia che peraltro ha il pregio di unire a una raffinatissima e puntuale strumentazione critica una grande chiarezza espositiva. Particolarmente felici risultano, in questa prospettiva, i capitoli dedicati a Valéry, Michaux e Beckett, dove l'indagine sulla fascinazione per i versi di *Recueillement* diventa pretesto per una più ampia riflessione critica sulla natura delle poetiche dei tre autori. Anche negli altri capitoli Magrelli non di rado fuoriesce dal tema che si è assegnato per allargare il campo di indagine, indugiano spesso in considerazioni teoriche che offrono spunti di sicuro interesse: è il caso dei capitoli sugli esperimenti riproduttivo-interpretativi di Prévoist, sul rapporto tra regola e invenzione in Perec e sul ruolo della punteggiatura nella tradizione francese, il cui esempio più recente è dato dalla maniacale interpunzione che caratterizza la scrittura di Michel Houellebecq. Solo apparentemente fuori cornice rispetto a questo quadro franco-centrico, risultano le pagine dedicate al russo Nabokov, tra le più riuscite del volume, con un interessante *excursus* sulla francofilia dell'autore di *Lolita* e una riflessione sul rapporto tra il vero nome della protagonista del romanzo (Dolores) e la personificazione allegorica della *Douleur* nel sonetto baudelairiano. Il limite del libro è invece da rintracciare nei passaggi dove la 'gabbia' tematica che l'autore si è imposto finisce per rivelarsi una *contrainte*, per dirla nei termini cari a Georges Perec, più restrittiva che stimolante: è il caso, ci pare, del capitolo su Colette o di quello dedicato a Queneau, nei quali il pretesto bau-

delairiano, piuttosto esile, invece di essere foriero di spunti finisce per ridurre eccessivamente lo spazio di manovra del saggista. Di contro, Magrelli scrive pagine particolarmente felici, e in certa misura magistrali, quando si esercita nell'analisi metrico-stilistica dei testi poetici: si veda a tal proposito il paragrafo sull'opera di trasmettrizzazione di *Recueillement* compiuta da Prévoist, con il passaggio dall'alessandrino all'ottosillabo e il conseguente *devenir squelettique* del testo. Merita poi di essere segnalata, perché compiutamente 'magrelliana', una tesi che il critico avanza nelle pagine della premessa attraverso una spia testuale fuggevolmente evocata (il termine greco *pharmakon*) e poi ripresa con maggiore ampiezza nel saggio finale *Logiche di inclusione letteraria*. L'idea è quella di interpretare la pratica dell'intertestualità alla luce di un paradigma che non risponda più soltanto allo schema edipico sofocleo-freudiano (e dunque, almeno latamente, psicanalitico), ma che accolga l'ipotesi di un modello estetico-cognitivo di tipo virologico, parassitologico (l'autore chiama in causa tra gli altri il nome di Gilles Deleuze, ma viene spontaneo pensare anche ad alcuni protagonisti del Novecento letterario, a partire almeno da William Burroughs). La citazione, e la riscrittura, non sarebbero dunque (o non sarebbero soltanto) esperienze di filiazione più o meno fedeli al loro archetipo, bensì fenomeni infettivi, episodi di un contagio che agisce *intus et in cute*, trasformando il lettore in profondità. In questa prospettiva i versi di *Recueillement* non sarebbero molto diversi da un misterioso agente patogeno che intervenga a modificare il patrimonio genetico non solo di un autore, ma di una comunità intellettuale se non addirittura di un intero popolo, come testimonia la capillare diffusione di questo testo anche al di fuori dei circuiti letterari (Magrelli cita il caso dell'attrice Marie Trintignant che, poco prima di essere uccisa dal compagno, inviò alla madre un sms con i primi versi di *Recueillement*). Difficile non vedere quanto queste riflessioni interessino Magrelli non solo in qualità di studioso, ma anche di poeta e prosatore la cui esperienza autoriale è fortemente segnata dal tema della malattia, e di quella particolare malattia che è il contagio dei testi e delle idee; in quest'ottica bisogna augurarsi che le tesi qui esposte vengano riprese e ampliate nei suoi futuri lavori, fornendo piste di sicuro interesse per gli esegeti della sua opera poetica.

(Riccardo Donati)

CAMILLA MIGLIO, **Vita a fronte.**
Saggio su Paul Celan, Macerata, Quodlibet 2005, pp. 288, € 22,00.



Vita a fronte ripercorre le linee essenziali dell'esistenza linguistica di Celan. L'autore, che ha cambiato il proprio cognome dal rumeno Antschel al nome con cui la letteratura lo conosce, Celan, vagamente francofono-germanico, proviene da uno di quegli stati che a seguito della Seconda Guerra Mondiale vengono cancellati dalle carte geografiche: la Bucovina. Per Celan, come per altri intellettuali e artisti del tempo, questo nuovo riassetto territoriale diviene emblema di una condizione esistenziale.

Il testo ripercorre passo passo le scelte linguistiche compiute, significative per chi proviene da un'enclave multiculturale e non può riconoscersi in una identità linguistica unitaria. *Vita a fronte* richiama il sistema complesso della traduzione fra le lingue perché simile al percorso artistico e privato di Celan stesso.

Nonostante la scelta dell'esilio in Francia, come sopravvivenza, Paul Celan continua a scrivere in tedesco, 'a fronte' di una gestione quotidiana e di vita reale in cui il francese è veicolare. Il tedesco rappresenta la lingua madre, quella della famiglia paterna, la cultura letteraria, ma anche l'isolamento da quando egli risiede in Francia; il tedesco richiama alla comunità di appartenenza, ma è lo stesso idioma parlato dagli aguzzini nei campi di sterminio nazisti.

Dietro il continuo anelito alla ricerca di nuove soluzioni espressive permane la nostalgia della patria orientale perduta, la memoria dello sterminio di un popolo con una forte tradizione della 'lettera', del segno che è portatore di significato: la cultura ebraica.

L'attività della scrittura è condizione del vivere. E per scrittura s'intende anche la traduzione fra le lingue come percorso dialogico, interlocuzione fra linguaggi differenti, interpretazione di se stessi e dei propri pensieri. La vita come testo a fronte della scrittura, il pensiero come testo a fronte della manifestazione scritta del pensiero stesso. La traduzione,

in tal senso, è figura poetica ed esistenziale.

Il libro mette in luce questo aspetto in maniera ancor più evidente proprio per come è strutturato: quattro capitoli sono dedicati all'aspetto di Celan come traduttore di poesia – da nove lingue diverse. Mandel'stam, Valéry, Benn, Ungaretti, quattro poeti con cui egli ingaggia una personale lotta d'identificazione nel tentativo di ricomporre attraverso il dialogo la propria identità scompaginata dal trauma postbellico.

La domanda finale chiude a cerchio l'analisi. È possibile esprimere in forma poetica il trauma, la violenza e l'abnegazione umana dei campi di deportazione e sterminio nazisti?

Celan è la testimonianza della possibilità di raccontare in parola il dolore e darne una memoria. Il libro di Camilla Miglio ricostruisce questa originale interlocuzione con persone lontane nel tempo e nello spazio, con luoghi distanti sulle mappe geografiche, perduti nel tempo e nella memoria, nell'eco di situazioni estreme, quali l'esilio, la morte, lo sterminio, l'ombra della follia e della malattia mentale che ha accompagnato Celan negli ultimi anni della sua vita. Camilla Miglio si basa, nella sua accurata ricerca ai lasciti depositati presso l'Archivio Celan di Marbach. Le fonti sono di varia natura: testi dell'autore stesso, lettere, appunti.

(Irene De Lio)

NEIL NOVELLO (a cura di), **Apocalisse. Modernità e fine del mondo**, Napoli, Liguori 2008, pp. 299, € 28,50.

Il pensiero della fine – dell'umano, del mondano, della storia – segna le arti e la letteratura della modernità con una lucidità straordinaria. L'apocalisse – come già notato da Gian Mario Anselmi nella sua prefazione al volume curato da Neil Novello – si impone *sapientemente* non tanto come rivelazione sulla fine del mondo, ma come «capacità di accettare per vero che viviamo una fine crudamente scalfita sulla pelle dell'attuale ordine del mondo. D'altra parte, intorno all'idea della fine mondana germoglia la sua fisiologica elaborazione: il finire».

La questione centrale dei documenti raccolti nel volume *Apocalisse. Modernità e fine del mondo* è quella che chiama ad intercettare i luoghi, gli spazi, i momenti, il tempo della fine e del finire stesso. Poiché «la maglia del tessuto civile è divelta da poteri politici senza memoria del bene comune, l'economia delle nazioni oscilla tra la stabilità e la reces-

sione, lo stato sociale è sostituito dalla solitaria intrapresa del singolo individuo, mentre sullo sfondo del paesaggio umano vige l'effettiva mancanza al diritto di *produzione*, al diritto di *fare* la storia».

Le stesse citazioni del saggio di apertura firmato da Novello, *Sotto una stella umana*, lasciano le tracce di Marx, Engels, De Martino, e interrogano il pensiero della fine che guarda a «questo» e all'«altro» mondo. Quale dovrebbe essere la strada? Quale il percorso?

Nietzsche, Leopardi, Michelstaedter, Rilke, Kafka e la poesia moderna, da Zanzotto a Pasolini, segnano la prima parte del volume, *Verso il Novecento. Genealogia del disastro*, che raccoglie i contributi di Carlo Gentili, Marco Moneta, Marco Cerruti, Raoul Melotto, dello stesso Neil Novello e di Matteo Veronesi. La modernità si fa storia nella seconda parte, *Olocausto*, con le pagine di Stefano Zampieri, Francesco Lucrezi, Barnaba Maj. Nella terza parte, *Arte, musica e cinema*, sono stati raccolti, tra Scipione e Tarkovskij, i contributi di Dario Trento, Marcello Massenzio, Roberto Calabretto, Fabrizio Borin. Nella quarta parte (*Pensiero filosofico-letterario, pensiero globale-digitale, pensiero poetico*), Fabio Rodda, Angela Michelis, Carla Benedetti, Magda Indiveri, Francesca Rigotti e Vito M. Bonito attraversano i confini della filosofia e della letteratura. Prima di lasciare spazio, nella quinta e ultima parte del volume, *La 'pòlis', la nostra storia*, alle pagine di Antonio Clemente, Edoardo Greblo, Adriana Cavarero.

Francesca Rigotti (nel saggio *Apocalissi, globalizzazione, digitalizzazione: il caso di Vilém Flusser*) riconosce come il fenomeno della globalizzazione – proiezione nel futuro secondo i termini della filosofia della storia – si possa collocare nel luogo stesso dell'apocalisse. Dove l'economia globale minaccia un mondo standardizzato fatto da consumatori di merci sottomessi a un computer onnipotente, paradossalmente, Flusser coglie una premessa di pace per il mondo, già un messaggio di salvezza. «La storia continua con la scoperta della stampa, dei caratteri mobili e poi del computer, con le sue 'conseguenze imprevedibili': segue un elenco delle innumerevoli e straordinarie prestazioni dell'elettronica e dell'informatica e sono proprio quelle [...] che bloccano il millenarismo di Flusser impedendogli di naufragare nella deriva apocalittica». Ma la speranza non è ancora la fine.

L'Emil Cioran di Fabio Rodda (poiché «i più infelici sono coloro che non

hanno diritto all'incoscienza») pensa un essere umano che ha osservato l'infinito che lo precede, l'indistinto dal quale è venuto al mondo. «Prima di conoscere l'insonnia ero una persona normale. Per me è stata una rivelazione. Quando ho perduto il sonno mi sono reso conto di come esso sia una cosa straordinaria. Perché la vita è sopportabile solo grazie al sonno. Ogni mattina inizi una nuova avventura, o la stessa avventura, ma con un'interruzione. L'insonnia è una rivelazione straordinaria perché sopprime l'incoscienza». Dopo essere davvero caduto nel tempo dall'eternità, l'uomo di Cioran rischia la nuova caduta dal tempo. Aggiunge Fabio Rodda: «L'apocalisse sta nello smascheramento. Nel far propria l'esperienza dell'agonia, nel comprendere che non siamo altro che caso generato da caos, che solo il relativismo più assoluto può allontanare dalla menzogna senza pretendere nessuna verità, perché la verità non esiste». Persa la fede in Dio e nelle utopie, l'uomo rimane nudo: in assenza di fede, la grandezza dell'azione diviene possibile poiché scaturita senza altre finalità e senza speranza. (Antonio Maccioni)

REMO PAGNANELLI, *Scritti sull'Arte*, Piacenza, Edizioni Vicolo del Pavone 2007, pp. 79, € 12,00.

Gli scritti di Remo Pagnanelli, opere brevi fuggite dalla temperie semiotica e strutturale, in gran parte risalenti agli anni Ottanta e raccolte in questo caso da Amedeo Anelli in un piccolo volume di recente pubblicazione, si muovono dalle arti in generale al cinema, dalla pittura alla musica per dedicarsi maggiormente ad alcune questioni strettamente legate all'estetica. Nello scritto *Ipotesi (ipostasi) per una definizione della visionarietà*, soffermandosi in particolare sul portato di autori come Benjamin, Gombrich, Eco, Panofsky, Lotman e Uspenskij, Pagnanelli si concentrava sulla visionarietà dell'arte in senso lato: l'intento era appunto quello di dimostrare la visionarietà dell'arte di ogni tempo. Lo statuto della visione – secondo ascendenza freudiana – potrebbe essere una sintesi di poli antitetici dell'esistenza (spinte pulsionali dell'individuo e leggi della società). In questo senso, disturbi o perturbamenti diverrebbero visionarietà nel caso dell'arte, misticismo nella religione, allucinazioni nella psichiatria. Tale percorso porterebbe a considerare l'ordine come base del fatto artistico (anche il caos avrebbe le sue regole ben precise, sarebbe un or-

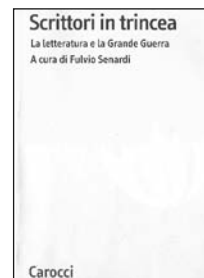
dine diverso ma mai disordine puro). «I fini eversivi e alternativi, rivoluzionari, se volete, del visionario, hanno illuso per parecchio tempo l'artista di poter cambiare il mondo (almeno nelle società in cui l'arte aveva un posto di rilievo), confluendo spesso con il movimento delle avanguardie: in realtà hanno cambiato il modo di vedere e di vivere il fatto estetico e il suo spazio, ma poco hanno potuto contro le omologazioni del potere» (p. 11).

L'arte di Remo Pagnanelli si presenta come un viaggio nell'ignoto: il vero artista si distinguerebbe dal folle o dall'allucinato poiché nel ritornare indietro porta con sé un resoconto personale dello stesso viaggio; formalizza una materia arcaica, tipicamente propria dell'umanità, recuperando un patrimonio straordinariamente vasto e comune. «Oggi che viviamo nella cosiddetta civiltà delle immagini, dobbiamo ammettere un'equazione triste, visionarietà/sembranza (ne segue l'ambiguità e inutilità dell'ermeneutica iper-soggettiva e asistemica). Siamo giunti ad un punto di non ritorno, di impossibilità di trasmissione di valenze semantiche, con aumento incontrollato del fenomeno rumore di fondo o eccesso di immagini. Nell'arte la sovrabbondanza di segnali si ribalta nel grado zero della testualità (testo, per Lotman, è anche l'intera società)» (p. 16).

Le pagine di Pagnanelli (che un editing più accurato avrebbe potuto valorizzare) ammiccano a brevi percorsi tra cinema, musica e poesia, riconoscendo così che, anche quando le arti si intersecano, «i loro specifici rimangono non complementari» (p. 27); il volume curato da Amedeo Anelli lascia concretamente spazio ad artisti come Rita Vitali-Rosati e Guttuso, e in chiusura a Carlo Bruzese, Valerio Cicarilli, Egidio Del Bianco, Pina Fiori, Mauro Puccitelli, Miranda Tesei, Andrea Zega. Del resto, già nei *Presupposti per un'estetica pedagogica*, l'autore predicava una disciplina oramai svincolata dal «ruolo ancillare della filosofia»: si è finalmente resa quale pensiero che riguarda l'arte e quale pensiero che emana l'arte. Il suo destino sarebbe comune a quello dell'ermeneutica: poiché l'opera diviene capace di muoversi e trasformarsi come un organismo, a seconda delle letture che lei stessa è in grado di suscitare; l'estetica guarderebbe in tal modo a qualcosa che si approssima all'origine, che si muove per una selva di simboli e che già precede la ragione.

(Antonio Maccioni)

FULVIO SENARDI (a cura di), *Scrittori in trincea. La letteratura e la grande guerra*, Roma, Carocci 2008, pp. 152, € 16,50



A novant'anni dalla conclusione della Grande Guerra, il 23 aprile del 2008, l'Istituto Giuliano di Storia e Documentazione e il liceo statale Galileo Galilei del capoluogo giuliano hanno chiamato diversi studiosi di storia delle letterature europee a raccogliere e discutere le testimonianze e i messaggi degli scrittori che hanno affrontato e raccontato il conflitto. Il volume curato da Fulvio Senardi raccoglie questi dodici interventi, dedicati a figure europee di scrittori soldati, ma anche di soldati scrittori, cioè di uomini in cui la volontà e la capacità della scrittura sono nate proprio dalla necessità imperiosa della testimonianza, del ricordo, della riflessione. Si tratta di autori non sempre noti al pubblico italiano, dal momento che il volume presta un'insolita attenzione al fronte orientale e alla produzione letteraria di guerra dell'Europa dell'Est; accanto ai nomi familiari di Giuseppe Ungaretti, Clemente Rebora, Giani Stuparich, Carlo Salsa, Henri Barbusse, Erich Maria Remarque e Wilfred Owen, trovano dunque spazio nel volume anche quelli di autori polacchi (Józef Wittlin), cechi (Karel Poláček), austriaci (Georg Trakl), croati (Miroslav Krleža e Miloš Crnjanski), ungheresi (Endre Ady, Mihály Babitz) e sloveni (Prežihov Voranc), sulle cui opere vengono sempre fornite le necessarie informazioni biografiche e i dati storico-geografici utili alla comprensione. Gli interventi, tutti di misura piuttosto breve, riflettono i diversi interessi e le diverse metodologie dei loro redattori: alcuni sono tratti di un autore, altri sono improntati al *close reading* di un'opera o a indagini di tipo tematico. Ne emerge un quadro articolato, complesso e per diversi aspetti inedito.

Il più ampio saggio introduttivo di Fulvio Senardi completa il panorama e gli dà maggior spessore, sia dal punto di vista della sistematizzazione dei temi che dell'impianto critico e teorico di riferimento. Il contributo del curatore, infatti, grazie all'ottica comparatistica, non solo intreccia

molti dei fili che emergono dai singoli interventi, ma apre anche spunti di riflessione teorica e mostra efficacemente, in autori provenienti dalle condizioni e dai luoghi più diversi, il ritorno di temi, immagini e sentimenti determinati da uno stesso vissuto traumatico e forte.

Sulla scorta degli studi di Mosse, Senardi indaga in primo luogo la funzione identitaria della memoria collettiva, che ha creato non solo le singole identità nazionali ma anche una sorta di *koiné* culturale europea, dal momento che questa guerra ha generato un senso di «doloroso struggimento che alimenta un senso postumo di vicinanza e condivisione con tutti coloro che ne hanno sopportato il peso» (p. 10). In seconda battuta il saggio introduttivo da una parte limita il campo d'indagine (considerando letteratura di guerra in senso stretto solo la «scrittura di reduci» cioè la letteratura che, nata dall'esperienza del conflitto, la tematizza) dall'altra mostra la varietà delle forme e dei generi letterari coinvolti (memorialistica, lirica e narrativa) e ne scandisce le tappe cronologiche (gli scritti a dominante cronachistica e autobiografica sono più diffusi, come prevedibile, negli anni del conflitto mentre i romanzi tradizionali sono di solito posteriori). Senardi si sofferma poi su un nodo teorico e metodologico importante, ovvero il gioco di intrecci e scambi fra memoria e fantasia, mimesi e fiction: i fenomeni di rifrazione e opacità sono allo stesso tempo 'rumore' e componente essenziale di ogni poetica della memoria, mentre elementi culturali, psicanalitici e biopsichici condizionano allo stesso tempo il «bisogno di rimuovere e la coazione a testimoniare», per dirla con Gibelli. Il curatore del volume entra poi nel vivo dei temi trattati, a partire da quello della fatica e del coraggio di contrastare le operazioni falsificanti delle retoriche nazionaliste, patriottiche e militaresche, mostrando invece il volto più reale e crudo, se non macabro e brutale, della vita di trincea, sul campo e negli ospedali. Infine, Senardi si sofferma sui sentimenti di trincea: il disorientamento, la frammentazione percettiva, lo spossamento fisico e intellettuale, la presenza ossessiva della morte, il cameratismo, l'odio per il nemico ma anche la progressiva consapevolezza che egli sia, soltanto, l'altro lato della stessa medaglia.

(Federica Ivaldi)

SLAVOJ ŽIŽEK, *Leggere Lacan. Guida perversa al vivere contemporaneo*, ed. orig. 2006, trad. dall'inglese di Marta Nijhuis, Torino, Bollati Boringhieri 2009, pp. 136, € 12,00.

Nel suo racconto più sornione e sur-

reale – *Bobòk* (1873) – Fëdor Dostoevskij mette in scena un personaggio, Ivan Ivanovič, che se ne va a spasso per il cimitero di Pietroburgo e resta affetto da un'incredibile allucinazione sonora. Da sotto le tombe, uno strano parlottio di cadaveri gli rivela che i morti, prima di sparire nel nulla, vivono sottoterra una breve seconda esistenza. «Propongo che si passino questi due o tre mesi nel modo più piacevole possibile e che non ci si vergogni più di niente», dice uno di essi. Interpretato di solito come una farsa sulla morte di dio, questo racconto, secondo Slavoj Žižek, annuncerebbe un'altra verità. Servendosi dell'arsenale concettuale di Jacques Lacan, egli nota come le voci dei morti rappresentino i fantasmi di un Super-io che ha invertito la funzione che gli attribuiva la psicanalisi freudiana: non più istanza sovrappersonale e proibitiva, ma imperativo ineludibile, che nella collettiva coazione a godere cerca di mascherare il trauma di una realtà sempre più inumana.

Spaziando – e spiazzando – dal cinema alla politica, dalla letteratura alta alla cultura popolare, analisi come queste hanno reso Žižek uno dei più influenti e ascoltati studiosi della società contemporanea. Per vocazione inattuali, i suoi libri, in forte polemica con gli approcci di tipo decostruzionista, considerano Hegel, Marx e Freud ancora le migliori guide possibili di una critica del presente. Così come *In difesa delle cause perse* (2009), *Lacrimae rerum* (2009) e *Dalla tragedia alla farsa* (2010) – le altre opere di Žižek recentemente tradotte in Italia – *Leggere Lacan* (2009) è pensato come un omaggio a questi filosofi. Ha cioè la funzione antropologica di un dono attraverso cui, come un mentale cavallo di Troia, stanare le 'cause perse' dal loro stanco passato, e rimetterle in gioco nel mondo di oggi.

Ripensando in particolare alla storia della psicanalisi, Žižek riprende alcuni concetti chiave di Lacan – come la distinzione tra 'reale', 'immaginario' e 'simbolico', oppure la nozione di «grande Altro» – per spiegare come il linguaggio e le azioni degli uomini facciano riferimento a un sistema di attese inconscio e collettivo, che li determina dall'esterno. Il concetto chiave è quello di «interpassività»: sommersi da stereotipi sempre più pervadenti, gli abitanti della società occidentale sarebbero diventati, con le proprie stesse parole, docili ingranaggi dei processi di rimozione della realtà da ogni forma di discorso pubblico. Dietro la frenetica circolazione di immagini manipolate, Žižek vede una sanguinante «piaga della fantasia», che ha ceduto ad astrazioni alienanti. L'invisibile meccanismo di questa resa può essere descritto attraverso la storia di

un operaio sospettato dai suoi datori di lavoro di rubare. Ogni volta che esce dalla fabbrica, i custodi ispezionano la sua carriola. Non trovano niente e lo lasciano passare, finché non si accorgono che è un ladro di carriole. «Non bisognerebbe mai dimenticare di includere nel contenuto di un atto comunicativo l'atto stesso», scrive Žižek: «la prima cosa da tenere a mente a proposito del modo di operare dell'inconscio» è che «non è nascosto nella carriola», ma è «la carriola stessa».

Come può un'opera così complessa divenire uno strumento di critica letteraria? *Leggere Lacan* mostra come la dialettica tra realtà e finzione sia un groviglio inestricabile e contraddittorio, in cui ciascuna delle due parti gioca a scambiarsi e a confondersi nell'altra, come in una trama shakespeariana. Se non mette costantemente in discussione queste categorie, la critica si riduce pertanto a una «credenza destituita» da ogni potere di convinzione: «cultura», scrive causticamente Žižek, «è il nome di tutte quelle cose che facciamo senza crederci davvero, senza prenderle granché sul serio». È questo l'atto di accusa che egli imputa alle poetiche dell'ironia – in particolare di stampo postmoderno – che, smascherando il carattere fittizio dell'arte, cercano di eliminare ogni contatto con il trauma dell'esistenza: «nella letteratura o nel cinema vi sono promemoria autoriflessivi che ci ricordano che quanto stiamo guardando è mera finzione. Anziché conferire a questi gesti una sorta di dignità brechtiana, percependoli come versioni dell'alienazione, bisognerebbe denunciarli per quello che sono: vie di fuga dal Reale, tentativi disperati di evitare il reale dell'illusione stessa».

Rileggere Lacan, nella prospettiva di Žižek, è un antidoto contro queste derive della cultura contemporanea, che nei suoi sforzi di costruirsi come spazio autonomo dalla realtà somiglia al Charlie Chaplin di *City Lights* (1931), quando è colto per strada da un singhiozzo e finge le azioni più assurde per occultarlo. Žižek crede che una cultura e una letteratura che vogliano essere forme di resistenza nei confronti della coazione a godere imposta dalle nuove forme del «grande Altro» debbano al contrario lasciarsi attraversare dal fascio di tenebre che proviene dal proprio tempo, ascoltare la voce di quel «suono spettrale che scaturisce dall'interno del corpo» che è l'inconscio, e accettarne il carattere deviante di «organo autonomo senza corpo, situato nel cuore stesso del corpo, eppure al medesimo tempo incontrollabile, come una sorta di parassita, un intruso straniero».

(Luigi Marfè)

RIVISTE / JOURNALS

a cura di Niccolò Scaffai

RIVISTE DI COMPARATISTICA

COLLETTIVO R ATAHUALPA. *Quadrimestrale di poesia. Organo ufficiale dell'Associazione culturale «Atahualpa»*, a. XXXIX, n. 10-12 (nuova serie), gennaio-dicembre 2009 direttore responsabile: Luca Rosi, via D. Cirillo 17 – 50133 Firenze.

Il nuovo numero della rivista si apre con un bel saggio di Lucia Valori (*Il colore della brezza. Senso e sensibilità nella poesia di Olvido García Valdés*), in cui viene esplorata la natura pittorica della poesia valdesiana; è ancora Valori a firmare le traduzioni che corredano lo scritto. Tra i «Percorsi» poetici, si segnala la voce di Filippo Nibbi (*Fantastica in esercizio. Buio alle stelle*), mentre nei «Contesti» Giovanni Pestelli si sofferma su un capitolo importante della storia culturale fiorentina e italiana: le edizioni Vallecchi, il cui catalogo (1919-1947) è stato curato recentemente da Luca Borigoni.

(Niccolò Scaffai)

HEBENON. *Rivista internazionale di letteratura*, a. XV, serie IV, nn. 5-6, aprile/novembre 2010. Fondatore e direttore Roberto Bertoldo, via De Gasperi 16, 10010 Burolo (Torino), e-mail: hebenon@hebenon.com.

Il numero si apre con una rassegna sulla letteratura lituana, presentata da Adriano Cerri, cui si devono anche le traduzioni degli autori esaminati: Donelaitis, Ivanauskaitė, Granauskas. Molto ampio è l'orizzonte geografico in cui si collocano anche i successivi contributi, dedicati a poeti cechi, finlandesi, tedeschi. Da segnalare, per il suo taglio comparatistico, lo scritto di Arturo Lascati e Francesca Tusciano su *La poetessa allo specchio. Anna Achmatova in due liriche di Ingeborg Bachmann e Pier Paolo Pasolini*.

(N. S.)

NEOHELICON. *Acta comparationis litterarum universarum*, tomus XXXVI, fasciculus 2, december 2009; tomus XXXVII, fasciculus 1, junius 2010. Budapest, Ménési út 11-13, H-1118 Hungary, e-mail: neohelicon@iti.mta.hu

Nel fascicolo del dicembre 2009, un'ampia sezione è occupata da un interessante dossier sull'ecologia letteraria (*Beyond Thoreau: Literary Response to Nature*), branca degli studi comparatistici che ha prodotto negli ultimi anni notevoli risultati. Tra i contributi, si segnala quello di Serenella Iovino, che affronta la questione attraverso le pagine, tra gli altri, di Italo Calvino e Roberto Saviano. Una seconda sezione monografica è dedicata al tema *Cyberliteratures: a Global Perspective*. Tema centrale di molti dei saggi che compongono questa parte è la relazione tra media elettronici ed elaborazione del testo letterario.

Non meno interessante si presenta il fascicolo del 2010, interamente dedicato al 'paratesto', nella sua tipologia materiale e nelle funzioni che ricopre in relazione alla strategia del libro di cui fa parte. L'argomento, già al centro del noto *Seuil* di Genette, è qui declinato in base alle competenze di diversi studiosi, ora di formazione filologica (come Maria Antonietta Terzoli, che ha fondato l'Archivio della dedica italiana), ora teorica.

(N.S.)

TESTO A FRONTE. *Teoria e pratica della traduzione letteraria*, anno XX, n. 41, II semestre 2009, dir. Franco Buffoni, Paolo Proietti, Gianni Puglisi. Redazione: Marcos y Marcos, via Ozanam 8, 20129 Milano, www.marcosy-marcos.com

Nel *carnet* dei saggi di teoria della traduzione che la rivista offre spiccano, tra gli altri, quelli di Jean-René Ladmiral (*Il 'salto mortale' del tradurre*), sul concetto di 'deverbalizzazione'; e quello di Simone Giusti (*Poesia 'versus' traduzione*), che prende avvio argutamente da uno scritto di Primo Levi che ha al centro l'idea di un 'traduttore automatico'. Al saggio di Giusti fa da *pendant* o piuttosto da controcanto lo scritto di Giovanni Nadiani (*Verso una poetica traduttiva informatizzata*). Pierluigi Cuzzolin si ferma invece sulle traduzioni del *Satyricon*, prendendo spunto dalla recente versione dell'opera latina allestita da Monica Longobardi. In coda alla sezione, è quasi un dossier di storia della critica sulla traduzione quello che allinea i contributi di due maestri del passato come Francesco Flora e Mario Fubini. Nel «Quaderno di

traduzioni», Giovanni Raboni restituisce in italiano *The Square* di John Londen e Buffoni *Behold the Infant* di Auden.

(N.S.)

RIVISTE ITALIANE

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

Il soggetto a cui è dedicato il numero viene riassunto nella formula *Le poetiche del pensiero*. È l'editoriale di Flavio Ermini che illustra il senso della proposta: «È una conoscenza impropria quella dell'arte poetica... Una conoscenza non influenzata da apparati categoriali. Un'esperienza estetica fondata su una comprensione sensoriale».

L'argomento è declinato dalla prospettiva di autori e critici diversi: da Hölderlin, di cui parla Pascal Gabellone, a Ponge, del quale si pubblica *My creative method*, nella traduzione di Adriano Marchetti; da Leopardi, di cui Bonnefoy volge qui in francese *L'infinito* (seguito da un commento di Remo Bodei) a Paul Celan, nella traduzione di Ajazzi Mancini.

(N.S.)

ATELIER. *Trimestrale di poesia critica letteratura*, a. XV, n. 60, dicembre 2010, c.so Roma 168, 28021 Borgomanero (NO), www.atelierpoesia.it.

Nel suo provocatorio editoriale, Andrea Temporelli si rivolge alla generazione dei poeti nati negli anni Ottanta, per incitarli a manifestare con maggior energia il senso della loro ricerca e a trovare una collocazione riconoscibile all'interno dell'attuale 'repubblica delle lettere'. A seguire, un dossier su Andrea Zanzotto introdotto dalla nota biografica di Luigi Metropoli. È di Giuliano Ladolfi il saggio sulla *flânerie* linguistica del poeta di Pieve di Soligo, a cui il critico dedica pagine che si vogliono 'non allineate' al giudizio prevalente della critica: «Zanzotto» scrive Ladolfi «è la prova che il vuoto non produce altro che vuoto, che l'eludere il problema non ne comporta automaticamente la soluzione, che ogni diagnosi sbagliata conduce al fallimento».

Sul versante poetico, si segnalano inoltre gli interventi critici su Roberto Amato, del quale vengono pubblicati diversi testi. (N. S.)

CAFFÈ MICHELANGIOLO. Lettere Scienze Arti Cinema. Accademia degli Incamminati. Quadrimestrale, anno XIV, n. 3, settembre-dicembre 2009. Direttore: Mario Graziano Parri, redazione: via Livorno 8/32, 50142 Firenze, e-mail: caffè@polistampa.com

Dopo l'editoriale di Mario Graziano Parri sulle condizioni e le risorse del romanzo nella società contemporanea, la rivista ospita un interessante colloquio tra la scrittrice Silvia Ballestra e Monica Venturini. La sezione poetica contiene versi di Giacomo Trinci («*Tutto continua uguale, dopo*»), di Anna Elisa De Gregorio («*La distrazione della bellezza*»), di Roberto Maggiani («*Una fallita impresa*») e di Ida Vallerugo («*Impressioni*»).

Si segnala, infine, l'articolo di Elena Frontaloni sugli ultimi due volumi dei «Meridiani» Mondadori sul *Giornalismo italiano* curati da Franco Contorbia.

(N.S.)

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, n. 118-119, autunno-inverno 2009-2010. Direttore: Aldemaro Toni. Sede: piazza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio, www.ederba.it.

È Franco Loi la prima voce poetica di questo numero; i versi che ne vengono presentati sono quelli di *Angel*, un poema le cui prime quattro parti vennero pubblicate da Mondadori nel 1994 e in cui Loi sperimentava un dialetto mescolato con influenze diverse, dal milanese al romanesco, passando per il genovese. Da segnalare, nella sezione «Note e rassegne», lo scritto di Luca Lenzini su Renzo Gherardini, poeta che debuttò nel 1952 con la raccolta *Poesie* e che ha pubblicato le sue ultime sillogi appena nel 2009. Erede della lezione di Betocchi, Montale, Parronchi, Renzo Gherardini ha saputo trovare una propria voce, per quanto riguarda sia l'assetto metrico che quello tematico.

(N.S.)

L'IMMAGINAZIONE. Rivista di letteratura, n. XXVI, n. 259, dicembre 2010. Direttrice: Anna Grazia D'Oria. Redazione: via Umberto I, 51 – 73016 S. Cesario di Lecce; e-mail: agdoria@man-nieditori.it.

Nel nuovo numero, la rivista presenta, tra l'altro, poesie di Alberto Casadei, critico e storico della letteratura, docente all'Università di Pisa, che di recente ha pubblicato testi creativi. Queste ultime prove condividono uno sfondo che coincide con il gioco del calcio, colto attraverso momenti e occasioni memorabili intorno a cui si coagula la coscienza dell'io. Ai versi di Casadei seguono quelli dialettali di Fabio Franzin, quelli di Ivo Prandin e di Mario Rondi. Nella sezione delle recensioni, si segnalano quella di Alida Airaghi su *Bestia di gioia* di Mariangela Gualtieri e quella di Antonio De Marchi-Gherini su *Paesaggi inospiti* di Giampiero Neri.

(N.S.)

KAMEN'. Rivista di poesia e filosofia anno XX, n. 38, gennaio 2011, red. Viale Vittorio Veneto 23, 26845 Codogno, e-mail: amedeo.anelli@libero.it

Curata in questo numero da Daniela Marcheschi, la sezione «Poesia» è dedicata a Magnus William-Olsson. Nato a Stoccolma nel 1960, William-Olsson, poeta, scrittore e critico è in un certo senso autore *unius libri*: la sua tendenza è infatti quella di riunire in uno stesso macrotesto antologico le precedenti raccolte. Vari sono i testi che il lettore italiano ha qui a disposizione: *Pindaro*, *Callimaco*, *Botticelli difeso*, *Il Nome* e altri ancora. La stessa Marcheschi firma poi il saggio sul tema *Antico e moderno nella poesia di Magnus William-Olsson*, in cui si parla tra l'altro del rapporto tra poesia e musica nei versi dello svedese.

(N.S.)

POESIA E SPIRITUALITÀ. Semestrale di ricerca transdisciplinare, dir. Donatella Bisutti, a. III n. 5, dic. 2010, pp. 318 con cd.

Il numero annuncia il trasferimento in Portogallo dei processi di impaginazione e stampa e pubblica un discorso di Marzi Guzzi sul tema cardine della rivista (in particolare sulla poesia come sperimentazione conoscitiva dell'ulteriorità), un dossier su Poesia e Filosofia risultato di una tavola rotonda alla Casa della Poesia di Milano con brevi ma intensi interventi di Tomaso Kemeny, Antonio Prete, Salvatore Natoli, la consueta antologia del poeta residente a Framura (quest'anno il turco Tuğrul Tanyol) e un autosaggio di Giuseppe Conte sugli influssi orientali nella propria poe-

sia seguito da un poemetto sinfonico in quattro sezioni. Il Laboratorio di traduzione presenta un Levine in versione Bacigalupo e prose poetiche di Gilles Mentre tradotte da Vera Verdiani. Interessantissima l'antologia di poesie di monaci buddisti curata da Livia Candiani. La «voce nuova» è Matteo Veronesi, il Dossier dedicato alla Musica, opportunamente integrato da un cd con composizioni del franco-canadese Michel Guay ispirate a poesie del mistico indiano Kabir.

(Francesco Stella)

STEVE. Rivista di poesia, n. 38, I semestre 2010. Direttore: Carlo Alberto Sitta. Contatti: Edizioni del Laboratorio, via Fosse 14, 41121 Modena, www.lab-poesiamo.it

Tema del numero della rivista modenese è l'India, la grande «incubatrice del metafisico», come la chiama Carlo Alberto Sitta nello scritto iniziale (*Passaggi in India*), prendendo a sua volta spunto dalle note di Gregor von Rezzori su un suo soggiorno in India del 1990. Ed è proprio la relazione tra la dimensione metafisica e quella razionale a generare, secondo Jean Robaey, lo «sprofondamento nella parola» a cui si collega la poesia. Al centro di molti degli interventi qui raccolti c'è la discussione su *India minima* dello stesso Sitta. Ma il numero ospita anche una *Microautobiografia in versi* del noto etologo Giorgio Celli, di cui si pubblica qui anche un album fotografico. Da segnalare infine le poesie di Ernesto Livorni e di Elio Grasso.

(N.S.)

TRATTI. Da una provincia dell'impero, anno XXVI, n. 83, 2010. Direttore responsabile: Giovanni Nadiani, redazione: Corso Mazzini 85, 48018 Faenza (RA), info@mobydickeditore.it

La sezione «In cantiere» ospita tra gli altri i versi di Andrea Longega, già autore di *El tempo de i basi* per le Edizioni d'If (2009); di Leila Falà, delicatamente minimalista nella scelta dei soggetti (come nel suo *Catalogo dei mobili casalinghi*); di Vanessa Sorrentino, che si ispira a oggetti e figure della tradizione fiabesca; di Carlo Falconi, poeta in lingua e in dialetto romagnolo. Tra gli autori stranieri, trovano qui spazio l'austriaco Bernhard Widder e l'irlandese Maurice Scully.

(N.S.)