

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach



XLV (2011/2)

Pacini Editore

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. LUISS Roma), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Univ. di Udine), Pietro Deandrea (Letteratura angloafricana, Univ. di Torino), Anna Dolfi (Letteratura italiana, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romana, Univ. di Siena), Gabriella Macrì (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton University), 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: Giancarlo Alfano, Cecilia Bello Minciocchi, Bruno Berni, Giuseppe Bertoni, Giusy Borrelli, Antonella Cassia, Attilio Castellucci, Daniele Claudi, Carmen Concilio, Liana Di Martino, Denise Fasano, Lucia Claudia Fiorella, Lara Fortunato, Roberto Galaverni, Marco Giovenale, Simone Giusti, Daniel Graziadei, George Guçu, Gabriella Infante, Federico Italiano, Monica Lumachi, Massimiliano Manganeli, José María Micó, Paola Maria Minucci, Carmen Mitidieri, Franco Paris, Antonella Pinto, Maria Rosa Piranio, Theresia Prammer, Salvatore Ritrovato, Virgilio Santoli, Simone Sibilio, Francesca Terrenato, Luigia Tessitore, Luisa Valmarin, Toni Veneri, Cristina Verrienti, Matteo Vignali.

Si recensiscono opere di: Alessandra Carnaroli, Nicola Crocetti, Eugenio De Signoribus, Stelvio Di Spigno, Riccardo Donati, Fabio Franzin, Alessandro Grossato, Titti Maschietto, Don McKay, Giuliano Mesa, Renata Morresi, Giovanni Nadiani, Vincenzo Ostuni, Juan Vicente Piqueras, Alessandro Polcri, Gilda Policastro, Filippomaria Pontani, Fabio Pusterla, Rosa Romojaro, Edoardo Sanguineti, Fabio Scotto, Italo Testa, Elisa Tonani, Jean-Claude Villain, Gian Mario Villalta, Aidan Wasley.

**Tradurre (in) Europa
Poesia moderna
al festival della traduzione**
Napoli, 22-29 Novembre 2010

a cura di Camilla Miglio e Monica Lumachi

Camilla Miglio, <i>Tradurre (in) Europa</i>	3
Spazi	
Camilla Miglio, <i>Spazi di traduzione</i>	6
Ingeborg Bachmann, <i>Canti di un'isola</i>	9
Marcel Beyer, <i>Geografia</i>	12
Michalis Pieris, <i>Metamorfosi di città</i>	17
Adonis, <i>Dodici lanterne per Granada</i>	20
Mahmud Darwish, <i>Vedo la mia ombra venire da lontano</i>	27
Emily Dickinson/Marco Giovenale, <i>Experiment of Green</i>	29
Divani contemporanei	
Camilla Miglio, <i>Divani contemporanei</i>	33
Maria Rosa Piranio, <i>Haiku occidentali-orientali</i>	34
«Il mio sguardo è una serra». <i>Antologie poetiche a confronto:</i>	37
Theresia Prammer, <i>Giardino in progresso</i>	37
Federico Italiano, <i>Spettri (giganti). Da un'antologia quasi in essere</i>	42
Terre emerse	
Monica Lumachi, <i>Terre emerse. Poesia dall'Europa delle 'lingue minori'</i>	48
A Nord	
Poesia danese: Morten Søndergaard (Bruno Berni)	50
Poesia nederlandese: Fleur Bourgonje (Franco Paris)	53
A Est	
Poesia rumena: Ana Blandiana (Luisa Valmarin)	57
Poesia rumena: Grete Tartler (Luisa Valmarin)	59
Poesia ungherese: Márton Kalász (George Guçu / Monica Lumachi)	61
Poesia bulgara: Mirela Ivanova (Lara Fortunato)	64
A Ovest	
Poesia catalana classica: Ausias March, a cura di José Maria Micó	68
Voci da una Spagna plurale:	
Lino Braxe, Kirmen Uribe, Laia Noguera i Clofent (Attilio Castellucci)	72
Poesia romancia: Ursicin G.G. Derungs	80
A Sud	
Poesia curda: Şêxmûs Hesen / Cigerxwîn (Antonella Cassia)	82
Poesia afrikaans: Antjie Krog (Francesca Terrenato)	85
Poesia afrikaans: Ronelda Kamfer (Francesca Terrenato)	87
Tra lingue e dialetti	
Roberto Galaverni,	
<i>Un'immagine della poesia di Michele Sovente</i>	88
Michele Sovente, <i>Poesie</i>	92
Rassegna di poesia internazionale	93

Testi poetici di: Adonis, Ingeborg Bachmann, Marcel Beyer, Ana Blandiana, Fleur Bourgonje, Lino Braxe, Bertolt Brecht, Randy Brooks, Alessandro Ceni, Dominique Champollion, Cynthia Chigiya, Mahmud Darwish, Ursicin G.G. Derungs, Emily Dickinson, Betty Drevnik, Gilles Fabra, Gabriele Frasca, Gabi Greve, Şêxmûs Hesen, Mirela Ivanova, Márton Kalász, Ronelda Kamfer, Antjie Krog, Antonio Machado, Valerio Magrelli, Ausias March, Laia Noguera i Clofent, Mayumi Onozuka, Michalis Pieris, Claire Pratt, Marie Jeanne Sakhinis/De Meis, Sister Mary Marguerite, Steve Shapiro, Morten Søndergaard, Michele Sovente, George Swede, Grete Tartler, Kirmen Uribe, Jan Wagner.

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: Pacini Editore SpA, via Gherardesca, 1
56121 Ospedaletto - Pisa, Italia - tel. +39 50 313011
www.pacineditore.it

Abbonamenti: Pacini Editore
abbonamento annuo: euro 35,00
singolo fascicolo: euro 18,00

ISBN 978-88-6315-387-3

Realizzazione grafica



Via A. Gherardesca
56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacineditore.it

Fotolito e stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di febbraio 2012

Registrazione Tribunale di Firenze n. 4066 del 4-2-1991

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.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono sottoposti a blind peer review (valutazione anonima).

In copertina: *Testo a fronte al porto*, foto di Paolo Morawski

Redazione: presso il Dipartimento di Teoria e Documentazione delle Tradizioni Culturali, Facoltà di Lettere e Filosofia di Arezzo (Università di Siena), viale Cittadini 33 - 52100 Arezzo (Italia)

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

Si pubblicano qui risultati di un progetto finanziato con il sostegno della Commissione europea. Gli autori sono i soli responsabili di questa pubblicazione (comunicazione) e la Commissione declina ogni responsabilità sull'uso che potrà essere fatto delle informazioni in essa contenute.

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc. vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I limoni*);
- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia fra « » («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*);
- le virgolette sono **sempre** uncinata (« »), salvo che nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief*, ove si usano gli apici semplici (' ');
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino 1925, pp. 26-7. 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 ([...]).

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: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano 1971 (1983), pp. 758, L. 20.000.

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.

Tradurre (in) Europa

Camilla Miglio

Questo numero di «Semicerchio» raccoglie testi di poesia moderna e contemporanea presentati al Festival *Tradurre (in) Europa*, svoltosi a Napoli dal 22 al 29 Novembre 2010. La manifestazione si è tenuta nella cornice del progetto EST (*Europa Spazio di Traduzione*) finanziato dal Programma 'Cultura' dell'Unione Europea.

Il progetto EST nasce all'«Orientale» di Napoli nel 2009, fortemente sostenuto dal rettore Lida Viganoni e da me coordinato, in collaborazione con Johanna Borek (Vienna) e Dieter Hornig (Paris 8). EST comprende, oltre al festival di Napoli, tre importanti appuntamenti: Parigi (giugno 2009), Vienna (novembre 2009) e Procida (settembre 2010). Da molteplici punti di vista – scientifico, pratico, performativo – il progetto ha restituito visibilità ai traduttori, esponendoli in prima persona, *on stage* nei luoghi pubblici di grandi capitali della cultura Europea. La traduzione è stata spazio di interlocuzione tra codici: non solo lingue diverse, ma linguaggi dei media e dell'espressione artistica hanno accolto e riscritto temi, miti, figure. Non solo le lingue maggioritarie, a livello nazionale e internazionale, ma i dialetti e le lingue cosiddette minoritarie con le loro letterature, culture, visioni etiche.

Tradurre (in) Europa è stato un evento memorabile per Napoli. Otto giorni d'incontri letterari, *slam translation*, *performing translation*, canti, musica, mostre, dibattiti filosofici. Appuntamenti distribuiti

in ventiquattro luoghi importanti della cultura e della *sociabilité* cittadine (teatri, gallerie, caffè, librerie, università, musei, accademie d'arte e di musica, castelli, cortili, palazzi nobiliari), hanno trasformato gli spazi urbani in libri viventi con tanto di testi e voci a fronte. Più di cento ospiti e relatori, quarantadue lingue, parlate, cantate, tradotte. L'affluenza, in tutte le fasce d'età, è stata straordinaria, a testimonianza della curiosità, della capacità di ascolto e di accoglienza della città. Dieci i percorsi tematici: *Il teatro della traduzione - Traduzione, musica, cinema - La traduzione verso il XXI secolo: arti performative, fotografia, fumetto, internet - Filosofie della traduzione - Pratiche e politiche della traduzione - L'antico parla oggi - Tradurre i classici della modernità - L'Italia esportata dai traduttori - L'Europa delle lingue e dei dialetti - Il mondo in Italia con le voci dei traduttori*. Di questi, diversi sono stati organizzati in collaborazione con «Semicerchio», attivissimo partner nella concezione del Festival. Nel fascicolo XLIII (2010/2) «Semicerchio» ha già documentato l'esito del 'Translation slam' su Marziale. Questo numero raccoglie gran parte delle traduzioni di poesia moderna e contemporanea, risuonate – spesso per la prima volta in italiano – nelle *performance* napoletane. In prossimi numeri ci auguriamo di poter ospitare i bellissimi testi letti e discussi nelle manifestazioni 'L'antico parla oggi', 'Redone-Dante, Ridondante, Read on Dante', o le riscritture del poeta persiano

Hâfez proposte sul palcoscenico del 'Teatro Nuovo' di Napoli da importanti poeti italiani di oggi.

La prima sezione di questo numero è intitolata *Spazi*. La poesia del paesaggio è di per sé traduzione e ricomposizione di uno spazio in tempi ritmici e musicali. La versione in italiano ne rappresenta l'ulteriore apertura eterotopica. La traduzione e invenzione di luoghi qui proposta passa attraverso Ingeborg Bachmann (austriaca, ma italiana d'adozione, da me tradotta per la lettura inaugurale, di cui ancora ricordo con emozione la grande interpretazione di Maddalena Crippa), Michalis Pieris (cipriota, tradotto dal neogreco da Paola Maria Minucci), Marcel Beyer (tedesco, tradotto da un'officina di traduzione davvero straordinaria cui hanno partecipato i laureandi dell' 'Orientale' coordinati da Monica Lumachi), Adonis e Mahmud Darwish (dall'arabo, tradotti rispettivamente da Francesca Maria Corrao e Simone Sibilio), Emily Dickinson tradotta dall'inglese da un poeta, Marco Giovenale.

La seconda sezione è intitolata *Divani contemporanei*. Il Festival della traduzione di Napoli ha allestito numerosi 'divani', alcuni occidentali-orientali secondo la tradizione goethiana, altri semplicemente europei, sul meridiano Nord-Sud. Lungo il filo

che corre tra oriente e occidente si situa la sezione *Haiku occidentali-orientali*, con traduzioni di haiku giapponesi, canadesi, africani, francesi, spagnoli, a cura di Maria Rosa Piranio. Impostato sull'idea di scambio e reciproca ospitalità il 'divano' dedicato alle antologie di poesia italiana e tedesca, a cura di Theresia Prammer e Federico Italiano.

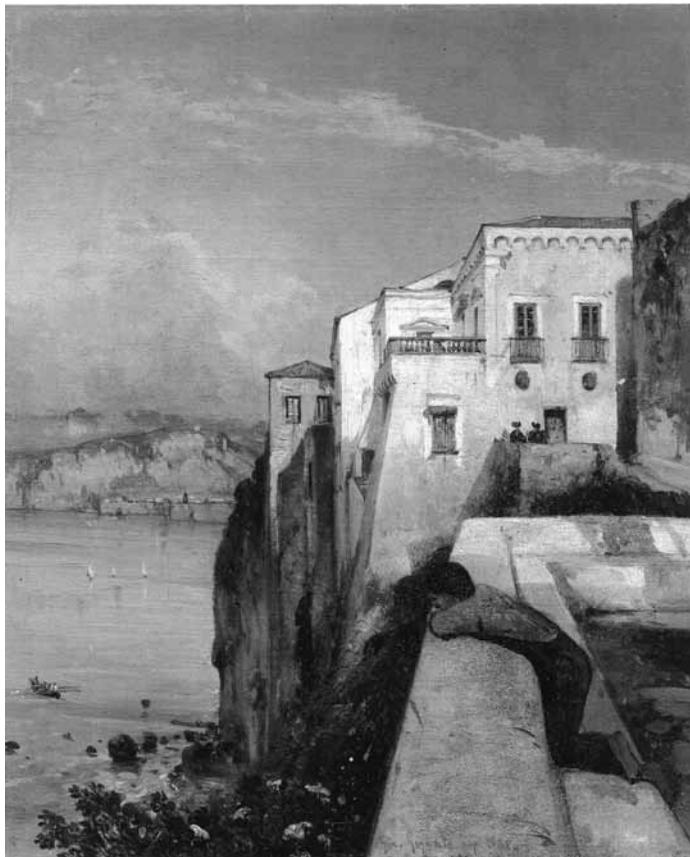
Nella terza sezione la traduzione è scoperta di *terra incognita*. *Terre emerse*, a cura di Monica Lumachi, illumina attraverso la traduzione luoghi e voci altrimenti disperse nel clamore della letteratura *mainstream*. Ne emerge un paesaggio sorprendente di cosiddette 'letterature minori', patrie di grande poesia, pubblicata per la prima volta in Italia.

Al confine interno che passa nella scrittura di un poeta tra italiano, latino e dialetto è dedicato il saggio di Roberto Galaverni su Michele Sovente. La partecipazione di Sovente al Festival, in un'aula dell' 'Orientale' gremita di studenti, scrittori, editori, amici di ogni età, è stata la sua ultima lettura. Un congedo. Vorrei ricordarlo così, già stanco ma sempre vivace negli occhi e nella voce, a quasi un anno dalla sua scomparsa, occorsa il 25 marzo 2011.

Roma, 20 gennaio 2012

Grazie agli allievi, ai colleghi, agli amici. Senza di loro nulla di tutto ciò che è stato sarebbe stato: Daniela Allocca, Maria Arpaia, Antonella Aruta, Camilla Balsamo, Lucia Barone, Michele Bernardini, Guia Boni, Jo Borek, Marco Campanile, Camilla Cederna, Antonella Cristiani, Enza Dammiano, Stefania De Lucia, Raimondo Di Maio, Francesco Fabrocile, Irene Fantappiè, Gianna Fusco, Carmen Gallo, Omar Ghiani, Dieter Hornig, Massimo Iacobelli, Domenico Ingenito, Donatella Izzo, Marie-Nadia Karski, Monica Lumachi, Paolo Morawski, Maria Rosa Piranio, Marianna Rascente, Dora Rusciano, Gabriella Sgambati, Francesco Stella, Lida Viganoni.

Spazi



Giacinto Gigante, *Casa del Tasso*, 1828 (coll. privata). In: Sergio Ortolani, *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, Sorrento, Franco Di Mauro Editore, 2009, tav. X.

Spazi di traduzione

Camilla Miglio

1. Radici: tradurre spazi

Il *tradurre*, atto e figura di pensiero dello spostamento, segna con la sua presenza i grandi passaggi culturali. La vicenda di Babele, intesa canonicamente come maledizione e perdita dell'unità o, nelle interpretazioni più moderne, come benedizione e accesso alla storia della diversificazione cioè alla libertà, fissa in entrambe le accezioni del mito un sostrato linguistico assodato. Si tratta della lingua di Adamo, di cui sentire nostalgia per recuperare l'antica innocenza, o da cui staccarsi per accedere all'esperienza del nuovo. In entrambe, la percezione dello spazio è determinante. Gli uomini di Babele si disperdono per tutta la terra. Allo stesso modo sono mandati in ogni dove, nell'episodio che nel *Nuovo Testamento* proprio a Babele risponde: Pentecoste. I soggetti parlanti – dopo Babele o dopo Pentecoste – ‘trasportano’ una o più lingue e con esse occupano porzioni di mondo.

Tradurre apre sin dall'etimologia la questione dello spazio. La radice della parola risale al latino *traducere*, *trasferire* ‘al di là’, usata tuttavia solo a partire dal 1520 circa nel senso di *trasferire da una lingua all'altra*, da cui *translate*, *übersetzen*, *übertragen*, *traduire*, *tradurre*. Secondo diverse gradazioni semantiche, nel lemma è intrinseco lo spostamento, il trasporto di un oggetto che si suppone stabile e persistente in sé. Questa concezione antica, lingu-

sticamente fondata nel suo essenzialismo, possiede un'evidenza che ci porta a immaginare la traduzione come dislocamento e deterritorializzazione, ma anche adattamento di un oggetto-testo. Quindi: come traduzione culturale. Tale adattamento comprende, è ovvio, una modificazione necessaria per innestare l'oggetto da un luogo all'altro, da una lingua all'altra, ma resta stabile un nucleo di significato ‘trasportato’.

Eppure l'idea di trasporto nello spazio, quando si parla di poesia, mostra tutti i suoi limiti. Tradurre poesia non è trasferirla, ma ri-produrla altrove. Più che di traduzione si può forse parlare di produzione di spazi. La produzione di spazi implica la presenza attiva di uno o più soggetti dentro l'azione, e non di un oggetto che subisce l'azione, in questo caso il trasporto. Il protagonista dell'azione sarà un soggetto interpretante. I greci lo chiamavano *hermeneus*.

2. Radici: produrre spazi

Torniamo alla *Scrittura* con un testo inaugurale del passaggio dall'evo antico a quello cristiano, scritto in greco, in cui compare in primo piano la figura dell'*hermeneus*. Nel prologo al *Vangelo di Giovanni*, un canto scritto in greco, composto a più mani ma forse ricucito da dita di poeta, l'evangelista veste i panni dell'*hermeneus*, esplicitamente indicando le parole aramaiche corrispondenti a ‘Maestro’, ‘Mes-

sia', 'Pietro', tracce dell'originario contesto aramaico dei fatti narrati. Ragioniamo su tre citazioni ben note, ma forse non abbastanza considerate secondo una teoria della traduzione come spostamento culturale fondante:

Giov 1, 38 *Rabbi*, (o *lèghethai hermeneuòmenon, didàskale*)

Interlineare: Rabbi, che si dice tradotto maestro

Vulgata: Rabbi (quod dicitur interpretatum, Magister)

Lutero: Rabbi (das ist verdolmetscht, Meister)

Concordata: 'Rabbi', che tradotto significa Maestro

Società biblica di Ginevra: Rabbi (che, tradotto, vuol dire Maestro)

Giov, 1, 41: *Messias, o esti metermeneuòmenon o Christòs*

Interlineare: Messia, che è tradotto Cristo

Vulgata: Messiam (quod est interpretatum Christus)

Lutero: Wir haben den Messias funden (welches ist verdolmetscht: der Gesalbte).

Concordata: Messia che tradotto significa il Cristo

Società biblica di Ginevra: 'Messia' (che, tradotto, vuol dire Cristo)

Giov, 1, 42

Kùphas, o hermenèuethai Pètros

Cefa, che si traduce Pietro.

Interlineare: Cefa, che si traduce Pietro.

Vulgata: Cephas (quod interpretatur Petrus).

Lutero: Kephass heißen (das wird verdolmetscht: ein Fels).

Concordata: Cefa, che vuol dire pietra

Società biblica di Ginevra: Cefa (che si traduce 'Pietro').

Occorre tre volte il verbo *hermeneuein*, *tradurre*, inteso come come 'interpretare', spiegare, mediare ad altri. Nell'*hermeneuein* è compresa l'idea di un destinatario. Giovanni determina così il suo compito di traduttore. Rende interdiscorsivo il suo messaggio, dona a parole come *Maestro*, *Messia*, *Pietro*, una plasticità linguistica. *Didaskalos*, *Christòs*, *Pètros* sono corpi che gettano sulla pagina la loro ombra antica, la loro voce aramaica: *Rabbi*, *Messias*, *Cuphas*. Questo testo si pone così tra i momenti culturali fondativi del tradurre: contro-narrazione del babelico disperdersi della lingua unica in idiomi incomunicanti, proclama la possibilità, tutta umana ancorché divinamente ispirata, di comunicare tra lingue e spazi diversi.

La radice greca vive nelle accezioni tedesche e

romanze di *interpretare* e *dolmetschen*. Porta con sé un ruolo attivo, performativo, interpersonale. *Dolmetschen* in tedesco è un forestierismo derivato dall'ungherese *tolmács*, derivato a sua volta dall'ottomano *dilmaç*. Non è difficile riconoscere in queste matrici la traccia di relazioni transnazionali: l'attività degli interpreti che accompagnavano i commerci economici e politici nell'area centro orientale d'Europa, dall'Eufrate al Danubio, seguendone l'innesto nell'ungherese e nelle lingue slave (serbo *тумац/ tumač*, polacco *tłumacz*, ceco *tlumočník*, russo *толмач*). Da Lutero in poi *dolmetschen* sarà un lavoro di continuo chiarimento, creazione di una lingua di una lingua atta non a trasportare le parole ma a creare una fede consapevole della Parola, una lingua che sia in sé Parola sacra. Resta centrale la figura del mediatore. Non il mercante né il diplomatico ottomano, ma il pastore-predicatore-interprete della parola, come soggetto creatore di chiarezza e *logos*. Forse proprio per questo l'evangelista preferito da Lutero era Giovanni.

La presenza umana, del soggetto parlante e attivo, è più evidente nell'accezione del tradurre compresa in *hermeneuein*. Il destino ha voluto che l'uso corrente ne avesse rovesciato i valori. Interprete è oggi il mediatore delle relazioni e delle comunicazioni immediate, colui che deve far passare nel più breve tempo possibile il messaggio. È un 'trasportatore' molto veloce, tanto più bravo quanto meno meccanico sarà il suo trasporto quanto più intelligente sarà il suo adattamento. Il patto è però quello di non 'creare' nulla nuovo.

3. Gli spazi interlineari della poesia

Con in mente le *radici* del discorso sul e del tradurre volgiamoci ora alla poesia, pensandola come una forma estrema di traduzione che mette a testa in giù tutte le nostre categorie d'orientamento. Pensiamo il traduttore-poeta come qualcuno che non guarda alle radici, quanto piuttosto ai rami di un grande albero. Lo suggerisce un poeta traduttore, Paul Celan, nei suoi scritti inediti, in gran parte disponibili in italiano nella bella scelta di Dario Borso (Trento 2010). In un appunto del 1959 leggiamo: «Non dalla radice, che non possiamo più percepire, ma dai rami protesi nel tempo – lontani dalla radice

[...] ricaviamo il vero fondamento» (Celan, *Der Meridian*, Frankfurt am Main 1999, p. 106. Trad. C. M.).

Tra ramo e ramo, gli spazi. I versi, come gli spazi bianchi, hanno una loro 'occupabilità' (*Besetzbarkeit*). Dalla possibilità di 'occupare' gli spazi bianchi (ecco lo spazio) e 'riattualizzare' la scrittura (ecco il tempo), Celan deriva un nuovo concetto della poesia come versione interlineare:

La poesia, come già detto, vuole essere compresa, si offre come versione interlineare. [...] La poesia in quanto poesia porta con sé la possibilità della versione interlineare, *realiter* e *virtualiter*; in altre parole: la poesia è, in un modo tutto suo, occupabile. [...] Non intendo gli spazi bianchi tra verso e verso; vi prego di rappresentarvi questi spazi bianchi nello spazio – nello spazio e nel tempo. Nello spazio e nel tempo dunque, e, vi prego, sempre in relazione con quella poesia (Celan, *Microlithen*, Frankfurt am Main 2005, p. 132. Trad. C. M.).

Ci sono opere che non 'raffigurano' spazi ma li creano, spazi non esistenti prima, spazi bianchi. In questo senso la poesia è dicibile come traduzione-interpretazione, come dinamica ripetizione e rilettura del testo, nello spazio e nel tempo. Le parole di Paul Celan ci faranno da viatico tra le letture e traduzioni proposte in questa sezione.

4. Rami

Nella prima serie di testi, *Canti di un'isola* dell'austriaca Bachmann, un'isola con i tratti di Ischia, luogo chiuso circondato da un grande e mobile spazio aperto, produce il proprio canto profondo, così profondo da diventare terra liquida, lava. Li ho ritradotti per rileggerne la partitura musicale, a volte coreu-

tica, tradizionale, arcaica, sottesa alla scrittura. La poesia è un paesaggio ritmico, verbale, fonico e mnemonico. A partire da un paesaggio, ne riempie gli 'spazi bianchi' di memoria e di possibilità.

Il tedesco Marcel Beyer, qui presentato nelle versioni dell'officina di traduzione dell'«Orientale», scende negli interstizi del minimale, nella terra, nella zolla, nella cellula, nella spora, nella pelle e dell'osso scavato sottoterra. Nelle porosità stratificate di un toponimo si può aprire lo spazio della storia rimossa, di un passato inquieto.

Il siriano Adonis dilata dai dettagli una grande e nuova mappa segnata da nomi di poeti ed elementi architettonici, da toponimi orografici e costruzioni di città. Dodici «nicchie d'infinito» sono gli spazi illuminati da queste *Dodici lampade per Granada* tradotte da Francesca Maria Corrao.

Il palestinese Mahmud Darwish, nella traduzione di Simone Sibilio, leva un canto a luoghi e nomi perduti, in cui riconfigura non solo gli spazi di una Palestina immaginata, ma i punti cardinali di una sincretica tradizione occidentale-orientale.

Il cipriota Michalis Pieris legge tra le linee della sua terra divisa e dilaniata ancora oggi da lotte sanguinose. Osserva la traduttrice Paola Maria Minucci: «Pieris attraversa con la rapidità propria del sogno luoghi e tempi, lingue e dialetti; nel presente della scrittura contrae passato e futuro, memorie e visioni».

Emily Dickinson è in grado di creare spazi del tutto fuori-luogo, eppure radicati nella mano di chi scrive. Dal chiuso di un «cuore in porto», all'aperto della passione in cui l'amato si dilata in un Eden da solcare come distesa marina. Gli spazi metafisici anche in Dickinson – non ci sorprenderà in una mistica – sono *loci* bianchi da risvegliare, spazi e tempi «dove il senso giace». Accediamo a questi spazi nella traduzione di un poeta, Marco Giovenale.

Lieder von einer Insel **Canti di un'isola**

Ingeborg Bachmann

Schattenfrüchte fallen von den Wänden,
 Mondlicht tüncht das Haus,
 und Asche erkalteter Krater trägt der Meerwind
 herein.

Frutti d'ombra cadono dai muri,
 luce di luna imbianca la casa, e cenere
 di crateri ormai freddi trasporta vento marino
 nelle stanze.

In den Umarmungen schöner Knaben
 schlafen die Küsten,
 dein Fleisch besinnt sich auf meins,
 es war mir schon zugetan,
 als sich die Schiffe
 vom Land lösten und Kreuze
 mit unserer sterblichen Last
 Mastendienst taten.

Negli abbracci di fanciulli belli
 dormono le coste,
 la tua carne sente la mia nella memoria,
 Mi era già accaduto,
 quando le navi
 si levarono dalla terra e croci
 col nostro peso terreno
 ci furono da albero maestro.

Nun sind die Richtstätten leer,
 sie suchen und finden uns nicht.

Ora i patiboli sono vuoti,
 ci cercano e non ci trovano.

Wenn du auferstehst,
 wenn ich aufersteh,
 ist kein Stein vor dem Tor,
 liegt kein Boot auf dem Meer.

Quando risorgi,
 quando risorgo,
 non c'è pietra davanti alla porta,
 non c'è barca sul mare.

Morgen rollen die Fässer
 sonntäglichen Wellen entgegen,
 wie kommen auf gesalbten
 Sohlen zum Strand, waschen
 die Trauben und stampfen
 die Ernte zu Wein,
 morgen am Strand.

Domani rotolano i tini
 incontro alle onde della domenica,
 arriviamo con unguenti
 ai piedi sulla spiaggia, laviamo
 l'uva e pigiamo
 il raccolto in vino,
 domani sulla spiaggia.

Wenn du auferstehst,
 wenn ich aufersteh,
 hängt der Henker am Tor,
 sinkt der Hammer ins Meer.

Einmal muss das Fest ja kommen!
 Heiliger Antonius, der du gelitten hast,
 heiliger Leonhard, der du gelitten hast,
 heiliger Vitus, der du gelitten hast.

Platz unsren Bitten, Platz den Betern,
 Platz der Musik, und der Freude!
 Wir haben Einfalt gelernt,
 wir singen im Chor der Zikaden,
 wir essen und trinken,
 die mageren Katzen
 streichen um unseren Tisch,
 bis die Abendmesse beginnt,
 halt ich dich an der Hand
 mit den Augen,
 und ein ruhiges mutiges Herz
 opfert dir seine Wünsche.

Honig und Nüsse den Kindern,
 volle Netze den Fischern,
 Fruchtbarkeit den Gärten,
 Mond dem Vulkan, Mond dem Vulkan!

Unsre Funken setzten über die Grenzen,
 über die Nacht schlugen Raketen
 ein Rad, auf dunklen Flößen
 entfernt sich die Prozession und räumt
 der Vorwelt die Zeit ein,
 den schleichenden Echsen,
 der schlemmenden Pflanze,
 dem fiebernden Fisch,
 den Orgien des Winds und der Lust
 des Bergs, wo ein frommer
 Stern sich verirrt, ihm auf die Brust
 schlägt und zerstäubt.

Jetzt seid standhaft, törichte Heilige,
 sagt dem Festland, dass die Krater nicht ruhn!
 Heiliger Rochus, der du gelitten hast,
 o der du gelitten hast, heiliger Franz.

Quando risorgi,
 quando risorgo,
 il boia pende alla porta,
 il martello sprofonda nel mare.

Una volta dovrà pur arrivare la festa!
 Sant'Antonio, tu che hai sofferto,
 san Leonardo, tu che hai sofferto,
 san Vito, tu che hai sofferto.

Spazio alle nostre preghiere, spazio a chi prega,
 spazio a musica e gioia!
 Abbiamo imparato la semplicità,
 cantiamo nel coro delle cicale,
 mangiamo e beviamo,
 i gatti smagriti
 si aggirano intorno al tavolo,
 finché non comincia la messa della sera,
 ti tengo per mano
 con gli occhi,
 e un cuore quieto e coraggioso
 ti offre in sacrificio i desideri.

Miele e noci ai bambini,
 reti colme ai pescatori,
 fertilità ai giardini,
 luna al vulcano, luna al vulcano!

Le nostre scintille andarono oltre i confini,
 oltre la notte i razzi lanciarono
 una ruota, in rivoli scuri
 si allontana la processione e fa
 spazio al tempo del mondo anteriore,
 alle lucertole sguscianti,
 alle piante voraci,
 al pesce febbricitante,
 alle orge del vento e del desiderio
 del monte, dove fedele
 una stella si sperde, si lancia
 sul suo petto e si polverizza.

Ora siate dignitosi, santi ottusi,
 dite alla terraferma che i crateri sono inquieti!
 San Rocco, tu che hai sofferto,
 oh tu che hai sofferto, Santo Francesco.

Wenn einer fortgeht, muss er den Hut
mit den Muscheln, die er sommerüber
gesammelt hat, ins Meer werfen
und fahren mit wehendem Haar,
er muss den Tisch, den er seiner Liebe
deckte, ins Meer stürzen,
er muss den Rest des Weins,
der im Glas blieb, ins Meer schütten,
er muss den Fischen sein Brot geben
und einen Tropfen Blut ins Meer mischen,
er muss sein Messer gut in die Wellen treiben
und seinen Schuh versenken,
Herz, Anker und Kreuz,
und fahren mit wehendem Haar!
Dann wird er wiederkommen.
Wann?
Frag nicht.

Es ist Feuer unter der Erde,
und das Feuer ist rein.

Es ist Feuer unter der Erde
und flüssiger Stein.

Es ist ein Strom unter der Erde,
der strömt in uns ein.

Es ist Strom unter der Erde,
der sengt das Gebein.

Es kommt ein großes Feuer,
es kommt ein Strom über die Erde.

Wir werden Zeugen sein.

(da Anrufung des Großen Bären, 1956)

Quando qualcuno va via, il cappello
con le conchiglie che ha raccolto
in estate, deve gettarlo in mare
e navigare coi capelli al vento,
il tavolo che aveva apparecchiato
per il suo amore, deve precipitarlo in mare,
il resto del vino
rimasto nel bicchiere, deve vuotarlo in mare,
il pane ai pesci deve dare,
e una goccia di sangue col mare deve mescolare,
il suo coltello nelle onde deve affondarlo bene
e fare affondare la sua scarpa,
cuore, àncora e croce,
e navigare coi capelli al vento!
Poi tornerà.
Quando?
Non chiedere.

È un fuoco sotto terra
e il fuoco è puro.

È un fuoco sotto terra
e pietra liquida.

È un fiume sotto terra
che scorre dentro di noi.

È un fiume sotto terra
e ustiona le ossa

Viene un grande fuoco,
viene un fiume e scorre sulla terra.

Noi saremo testimoni.

Traduzione di Camilla Miglio

Erdkunde Geografia

Marcel Beyer

I
 Mir träumte von Knochen,
 ich war im Gelände,
 mein Gesicht, meine Füße,
 ich schaute auf meine Hände,

in den Staub, den Niesel,
 ich wußte nicht, bin ich
 in Teplitz, in Teplice oder in Tepl¹,
 ich berührte nichts, alles,

fürchtete ich, würde zerbröckeln,
 so wie der Name, porös,
 porös in der Hand, der Senke,
 es roch, als sei etwas verbrannt,

eine Schürfstelle, sicher,
 ich stand unter der Erde,
 doch der Himmel blieb
 da. Nirgendwo Knochen.

I
 Mi apparvero ossa,
 ero sul terreno,
 il mio viso, i miei piedi,
 osservavo le mie mani,

tra la polvere e l'acquerugiola,
 smarrito, se sono
 a Teplitz, a Teplice, o a Tepl,
 nulla toccavo, temevo,

si sgretolasse tutto,
 come il nome, poroso,
 poroso nella mano, nella fossa,
 c'era puzza di bruciato,

di sicuro una cava,
 io mi trovavo sotto terra,
 mentre lì rimaneva
 il cielo. In nessun dove, ossa.

Traduzione di Giusy Borrelli

¹ Teplitz è il toponimo tedesco di Teplice, cittadina boema al confine nord-orientale del paese ai piedi dei Monti Metalliferi e celebre località termale nel XIX secolo. Tepl, in ceco Teplá, è invece una piccola località della Boemia Occidentale nota per la sua abbazia fondata nel 1193, in cui probabilmente studiò anche il protoumanista Johannes von Tepl (1350 ca.-1414), letterato trilingue (tedesco, latino, boemo) autore del dialogo in tedesco *L'aratore (Der Ackermann)*, del 1401, che prepara l'inizio della svolta culturale, linguistica e religiosa dell'età umanistica.

II

Auf eine warme Flasche
zum Nachbarn in den Keller,
meine Kohleneimer bleiben
draußen. Die Bar ist

Handarbeit, der Tropfenfänger
Spitze, Plauen. Kein Poster,
keine Hot Pants, keine
Titelseiten an der Wand,

dafür ein Knochenmann
aus Pappe, der sich bewegen
und im Dunkeln leuchten
kann. Gestern hat er den Wagen

vor die Leitplanke gesetzt,
seinen Renault, sponsored by
Mutti oder Mausei, Seit
Einer Woche nichts von ihr

gehört, sonst wären sie morgen
hinter die Grenze gefahren,
er geht da tanken und
beguckt die Frauen, sie zum

Friseur. Alles auf Deutsch,
im Zweifelsfall macht man so.
Manchmal ein Picknick, feuchte
Sitze, Kühlboxversagen.

II

Per una bottiglia calda
nella tavernetta del vicino,
i miei secchi di carbone restano
fuori. Il banco bar è

fatto a mano, salvagocce
merletto di Plauen². Nessun poster,
né hot pants, nessuna
prima pagina alle pareti,

ma uno scheletro
di cartone, che può muoversi
e nel buio risplendere.
Ieri ha messo la sua auto

davanti al guard rail,
la sua Renault, regalo di
mamma o del suo amore. Da
una settimana nessuna notizia da lei,

altrimenti l'indomani avrebbero
varcato la frontiera,
lui fa il pieno e
spia le donne, loro,

dal parrucchiere. Tutto in tedesco,
Nel dubbio si fa così.
A volte un picnic, posti
umidi, borse termiche rotte.

Traduzione di Giusy Borrelli

² Città della Sassonia meridionale, non lontana dal confine con la Repubblica Ceca, famosa per i suoi merletti.

III

Ich nicke, stelle keine
 Fragen, mein Blick geht
 ins Dunkel, wo eine Luke
 sein muß, ein Kohlenhaufen.

Möglich, er bringt sich was
 aus Tschechien mit, die glühen
 schnell, sind jung und
 verboten. Ich stochere nicht,

die Finger taub vom Eimergriff,
 die Knöchel, die Briketts, ich
 fasse auch nichts an. Meine
 Ossifizierung, starre Augen.

IV

Über den Kamm. Streiche
 Böhmen, streiche Land
 mit dem Finger auf der
 Karte. Fächer- und

Feuerpalmen, Sumpfyypressen,
 Torf, ohne Wattejacke,
 ohne Schutzhelm in die
 Sprache. Du schabst, sackst

Ab. Fuchsrote Klumpen, fremde
 Felder, Bitumenbänder
 aus der Palmenwachszeit. Mit
 dem Finger hinters

Ohr, verschorft seit Jahren,
 du spürst den Knorpel, du
 weißt nicht, ist es Grind,
 Talg, ist es ein Schwamm.

III

Annisco, non faccio
 domande, il mio sguardo
 è attratto dal buio, dove forse
 è un boccaporto, un mucchio di carbone.

Può darsi che ne riporti un po' con sé
 dalla Cechia, di quello che prende fuoco
 subito, giovane e
 proibito. Non attizzo,

le dita intorpidite dall'afferrare il secchio,
 le nocche, i mattoncini, non
 tocco niente. La mia
 ossificazione, lo sguardo fisso.

Traduzione di Antonella Pinto e Virgilio Santoli

IV

Sopra la cresta. Sfioro
 la Boemia, sfioro un paese
 con il dito sulla
 carta. Palme a ventaglio e

palme tropicali. Cipressi palustri,
 torba, senza giacca imbottita,
 senza casco protettivo dentro la
 lingua. Tu raschi,

crolli. Zolle rossicce, campi
 stranieri, bande di bitume
 dell'epoca in cui crescevano le palme. Con
 il dito dietro

l'orecchio, incrostato da anni,
 senti la cartilagine, tu
 non sai se è tigna,
 sego, o è una spugna.

Traduzione di Luigia Tessitore e Denise Fasano

V

An der Leitplanke dachte er,
Jetzt krazt du ab. Ich
folge nicht, ich höre nur
den Ton, die weichen Konsonanten.

Mein Nachbar schleppt den
Rasenmäher in den Garten,
ich bleibe in der Kellerluft,
oben das Radio, ein bißchen

Beat, ein bißchen Ballet,
aber leise, falls seine Frau
sich melden sollte, Telefon.
Hier unten Sommerfäule,

Kohlenstaub, Feuchtigkeit in
den Mauern. Keine Salonbriketts.
Er wartet. Ich murmele
ihm nach. Ich schwitze.

VI

Einmal habe ich Bälge
gesehen, aufgereiht in
ihrer Kiste, Stieglitze,
Varietäten von überall aus

dem Osten. Manche sind rund
hundert Jahre alt, keinerlei
Farbverluste, der Kopf,
der Schwanz, die Flügel, und

innen ist Watte. Erst seit
kurzem bewahrt man auch
ihre Knochen. Ich sah,
sie liegen gut in der Hand.

V

Al guard rail pensò
ora tiri le cuoia. Io
non seguo, sento solo
il suono, le consonanti morbide.

Il mio vicino porta il
tagliaerba in giardino,
io resto nell'aria della sua cantina,
di sopra la radio, un po'

beat, un po' balletto
ma bassa, in caso sua moglie
chiamasse, al telefono.
Qua sotto, afa estiva,

polvere di carbone, umido nei
muri. Niente bricchette di carbone da salotto.
Lui aspetta, io borbotto
dietro a lui. Sudo.

Traduzione di Luigia Tessitore e Denise Fasano

VI

Una volta ho visto uccelli imbalsamati,
messi in fila nella
loro cassa, cardellini,
varietà da ogni parte

dell'Est. Alcuni hanno circa
cento anni, tutti
i loro colori, la testa,
la coda, le ali, e dentro

sono imbottiti di cotone. Solo
da poco si conservano anche
le loro ossa. Ho visto,
si prendono bene in una mano.

Traduzione di Gabriella Infante

VII

Ackermanngegend. Kein
 Braunton, nichts reimt
 Sich auf Braun. An
 meinem Handrücken

die abgeschürfte Stelle.
 Versandete Areale, Lehm,
 alles pappig und grau.
 Da fand ich die GLANZERDE und

den GERENMANTEL, unsichere
 Lesart, Kopistenfehler
 Oder untergegangenener
 Sinn. Schoßmantel, Saum,

vor sechshundert Jahren.
 Die Gräber ausgehoben,
 Abraum, Grundwasserfragen,
 mir träumte von Knochen.

(da *Erdkunde*, 2002)

VII

Paesaggio dell'Aratore. Nessun
 tono marrone, niente rima
 con marrone. Sul
 dorso della mia mano,

il punto escoriato.
 Aree insabbiate, argilla,
 tutto appiccicoso e tetro.
 Fin quando non trovai TERRA SPLENDEnte

e il GERENMANTEL³, incerta
 variante, errore dei copisti
 o tramontato
 senso. Marsina con code, bordatura

di seicento anni fa.
 Le tombe svuotate,
 detriti, domande su acque freatiche,
 mi apparvero scheletri.

Traduzione di Liana Di Martino

³ Il termine non esiste in tedesco, ma è presente nel poema *Der Ackermann (L'aratore)*, di Johannes von Tepl.

Μεταμορφώσεις πόλεων Metamorfosi di città

Michalis Pieris

ΥΣΤΕΡΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΔΡΟΜΗ

Μέ τυραννοῦν οἱ δρόμοι πού ταξίδεψα.
 Τά μονοπάτια μπλέκονται στή μέση
 τοῦ κορμιοῦ μου. Ἀκούω μέσα μου
 φωνές. Νερά, πουλιά καί χρώματα
 μέ τυραννοῦν τά βράδνα.

Καλύτερα νά μήν ταξίδεψα.

Σέ κάμαρη κλεισμένος νά ἦμουν
 τή φύση καί τίς ὁμορφιές νά πλάττω
 νά νιώθω τέρψη κι ἠδονή
 ἀπ' τῶν σελίδων τήν ὀσμὴ
 καί τ' ἀνοιγμα σέ κόσμους
 μαγικούς. Χάρτινους κόσμους
 τεχνητούς νά φτιάχνω. Μέ θέληση
 κι ὑπομονή. Τό βούισμα ν' ἀκούω
 τῆς ἄχρονης στιγμῆς. Ὅχι τή μυστική
 φωνή τοῦ δάσους. Τοῦ ἀληθινοῦ.

Λίμνες βυθοί κι ὑψόμετρα.

Πού μέ γεμίζουν τρόμο.

Σταυρός της Ψόκας (Κύπρος): Μάρτιος 1995

Dopo la gita

Mi tormentano le strade su cui ho viaggiato.
 I sentieri si confondono dentro
 il mio corpo. Dentro di me
 sento voci. Acque, uccelli e colori
 tormentano le mie serate.

Meglio non avessi viaggiato.

Chiuso in camera
 che natura e che bellezza avrei plasmato
 per sentire gioia e piacere
 dall'odore delle pagine
 e l'apertura su mondi
 magici. Creare artificiali
 mondi di carta. Con volontà
 e pazienza. Sentire il ronzio
 dell'attimo senza tempo. Non la segreta
 voce del bosco. Del vero.

Laghi fondali e altitudini.

Che mi riempiono di paura.

Stavròs di Psokàs, Nicosia, marzo 1995

ΘΑ 'ΡΘΕΙ ΤΟ ΤΡΕΝΟ ΣΤΗ ΓΕΝΕΥΗ

Θά 'ρθεῖ τό τρένο στή Γενεύη, ἡ ὥρα
 πέντε ἀκριβῶς, θά κατεβεῖς ἀπ' τό βαγόνι
 μέ φτερά ξεδιπλωμένα κι ἀνοιχτά, βλέπεις
 μετέρχονται καί τέτοια μέσα στήν ἐποχή μας
 οἱ νεράιδες, στήν ἐποχή μας πού ὅλα
 γίνονται μέ ἀπό μηχανῆς θεοῦς μπορεῖ
 κι ὁ ἔρωτας ν' ἀνατραφεῖ μέ τεχνικές
 τί καρτεράς; Μή μέ κοιτᾶς σάν νά' μαι
 ἄγγελος ἢ φάντασμα. Εἶμαι γυναίκα
 ἀληθινή, τοῦ πόθου ἐτοιμασμένη
 στήν ὥρα της καί στόν καιρό πού πρέπει.
 Μήν τήν ἀφήσεις τή στιγμή
 γιά κάποιαν ἄλλη, ὁ πῖο σπουδαῖος
 μῦθος δέν εἶναι αὐτός τῶν ποιητῶν
 εἶναι τό θαῦμα πού σ' ἔφερε σ' αὐτή τήν πόλη
 καί τώρα τί κοιτᾶς;, ὅλα συμβαίνουν τώρα!

Θυμήσου τή στιγμή πού γίνηκες Θεός
 καί μοῦ 'πες μείνε, ἄν φύγεις μπορεῖ
 καί νά γραφεῖ κανένα σκάρτο ποίημα
 τῆς ψευτιάς, ὅπως αὐτά πού γράφονται
 σέ προγραμματισμένο πόνο ποιητῶν
 πού κάθονται σέ οἴκους ἀνοχῆς
 καί ἐκδίδουν ἔντυπα μέ μόνη ἀρχή
 (γιατί τ' ἀρχίδια τους στερέψαν)
 τήν προβολή καχεκτικῶν γραφτῶν
 μέ εὐφράδειες νά σκεπαστεῖ ἡ γύμνια
 κι ἡ ψευτιά κι ἡ νύστα τοῦ μυαλοῦ
 μέ μόνη ἀρχή τή μαστοριά τῆς προβολῆς
 τομπούρια τῆς συναλλαγῆς, κόλακες
 βδέλλες, σάλιαγκες, καλύτερα νά μείνεις
 εἶπες, κι ἔμεινα!, νά σέ κοιτῶ
 στά μάτια, τό χέρι σου νά τό κρατῶ
 νά παίρνω ἀπό τή ζέστα σου
 κι ἀπό τή μυρωδιά σου, ν' ἀκούω ὑγρά
 τραγούδια τοῦ κορμοῦ, φωνοῦλες
 τῆς ἀγάπης, καλύτερα ὁ ἔρωτας ἀμόλυτος
 νά μᾶς κρατᾶ, νά ξεχαστεῖ (ἐπιτέλους!)
 μιᾶ στιγμή τό πάθος τῆς γραφῆς

αὐτῆς τῆς σκρόφας τέχνης.

Ζυρίχη-Μόναχο: Μάιος 2001

Il treno arriverà a Ginevra

Il treno arriverà a Ginevra, alle
 cinque in punto, scenderai dalla carrozza
 con ali spiegate e aperte, vedi
 ricorrono anche a questi mezzi nella nostra epoca
 le nereidi, nella nostra epoca in cui tutto
 accade per volontà di Dio,
 anche l'amore può essere nutrito di tecniche
 cosa aspetti? Non guardarmi come fossi
 angelo o fantasma. Sono una donna
 vera, pronta alla passione
 nel momento e nel tempo dovuti.
 Non lasciarti sfuggire questo momento
 per un altro, il mito
 più interessante non è quello dei poeti
 è il miracolo che ti ha portato in questa città
 e ora cosa guardi?, tutto accade ora!

Ricordati il momento in cui diventasti Dio
 e mi dicesti resta, se te ne vai si potrà
 forse scrivere qualche mediocre poesia
 falsa, come quelle che si scrivono
 nel dolore programmato dei poeti
 che vanno in case di tolleranza
 e stampano fogli con l'unico scopo
 (infatti sono diventati sterili i loro testicoli)
 di diffondere scritti malaticci
 per coprire con l'eloquenza la nudità
 e la menzogna e il torpore della mente
 con l'unico scopo la maestria nella diffusione
 parassiti dello scambio, adulatori
 sanguisughe, lumache, meglio che tu resti
 dicesti, e rimasi! per guardarti
 negli occhi, tenerti la mano
 prendere il tuo calore
 e odore, e ascoltare le umide
 canzoni del corpo, le voci
 d'amore, meglio che ci prenda
 l'amore puro, dimenticare (finalmente!)
 per un attimo la passione della scrittura

di quest'arte puttana.

Zurigo-Monaco, maggio 2001

ΟΝΕΙΡΟ ΣΤΗ ΓΡΑΝΑΔΑ

Σέ περιβόλι κι ἔκοβα μπουμπούκια π' ἄνοιγαν
στόν πρωινό ἀγέρα. Τ' ἄνω κάτω τ' ἄκουγα
καί τά τριγύρω μέσα. Νιόπλυτη πόλη μύριζες
μιά πόλη μέ νερά, ὀλόφεγγη, σάν μουσική
μέ σταλαγμούς μέ στεναγμούς, φλογίτσες
μέσα στό νερό, βρύσες τυφλῶν ἐρώτων.

Ἔστερα ξύπνησα δέν ἦμουν σ' ὄνειρο
σέ πόλη ἦμουν ἀγνωστή, ἀγγελοκαμωμένη
καί στρίβοντας σ' ἓνα στενό μπήκα
σέ ἄλλη ἐποχή μέ χρώματα κι ἀρώματα
χειρῶν πού φύγαν κι ἀνάμεσα στά σύνεργα
τῆς τέχνης καρδοκοῦσε ὁ ἔρωτας
ντυμένος τή μορφή μιᾶς ὁμορφῆς γυναίκας
μέ κοιτάξε πού κοιτάζα χωρίς νά ξέρω
τί νά πάρω, τυφλός πού μόλις κέρδισε
τό φῶς, θέλω μονάχα νά κοιτῶ, νά βλέπω
νά θαυμάζω, τότε μοῦ χαμογέλασε
κι ἀπλώνοντας τό χέρι πάρε μοῦ εἶπε
τοῦτο τό βεργί, δέξ, εἶναι ἀπό ἔβανο ἢ λαβή
καί δαχτυλίδι ἀπό σμαράγδι τή δένει στό καλάμι
σουραύλι ἄν θέλεις γίνεται φιαμπόλι τῶν ἐρώτων
π' ἄκουσες βαθιά πρωί στόν καλαμιώνα
πάρτο, τί με κοιτᾶς, σοῦ τό χαρίζω
ἄν θέλεις τό δωρίζεις πάλι στήν ὁμορφότερη
τό βράδυ τῆς φωτιᾶς μέσ στό ρυθμό τῆς λιτανείας
τότε θά δεῖς τόν πιό ἐρωτικό χορό τοῦ κόσμου
θάνατος ἔρωτας κι ἀνάσταση μαζί στό ἴδιο σῶμα.

Ἐκεῖ νά πᾶς, σέ νύχτα σκοτεινή κι ἀσέληνη
ἄν θές νά νιώσεις τήν ὀρμή, οἷστρος ἀκολασίας
στό πάθος τό ἐρωτόσυρτο τῆς φλογερῆς Γρανάδας.

Γρανάδα-Μαδρίτη-Τολέδο: Ἀπρίλιος 2001

(*Inediti*)

Sogno a Granada

In giardino coglievo boccioli che si aprivano
nella brezza del mattino. Sentivo il cielo in terra
e ciò che era intorno dentro. Profumavi di città appena lavata
una città ricca d'acqua, di luce, come musica
con stalattiti e sospiri e fiammelle
sull'acqua, fonti di ciechi amori.

Poi mi svegliai non ero più nel sogno
ero in una città sconosciuta, creatura angelica
e svoltando in un vicolo entrai
in altra epoca con colori e profumi
di mani che se ne andarono e tra gli strumenti
dell'arte l'amore in attesa del suo momento
indossava l'aspetto di un bella donna
mi vide che guardavo senza sapere
cosa prendere, cieco che aveva appena ritrovato
la luce, voglio soltanto guardare, vedere
ammirare, allora mi sorrise
e allungando la mano prendi mi disse
questa bacchetta, vedi, è di ebano il manico
e un anello di smeraldo lo lega alla canna
zufolo se vuoi diventa flauto degli amori
che hai sentito la mattina lontano nel canneto
prendila, perché mi guardi, te la regalo
se vuoi la donerai alla più bella
la sera dei fuochi al ritmo della litania
allora vedrai la danza più erotica del mondo
morte amore e resurrezione insieme nello stesso corpo.

Vai là, in una notte buia e senza luna
se vuoi sentire l'impeto, estro dissoluto
nella passione d'amore dell'ardente Granada.

Granada-Madrid-Toledo, aprile 2001

Traduzione di Paola Maria Minucci

اثنا عشر قنديلاً لغرناطة

أدونيس

Dodici Lanterne per Granada

Adonis

I

بيتٌ واحدٌ للسماء والأرض،
هنا، بين المتوسط وسييرا نيفادا.
الجبلُ يضعُ يدهُ في يد الموج
والبحر يتسلقُ نوافذ الشجر.

إنه بابُ غُمارة،

أرى أطيافاً لشعراء يصعدون إلى الحمراء،
هوغو، غونغورا، خيمينيز، ريلكه، لوركا
وأسمع أرماندو بلاسيو فلديس :
« كم تمنيتُ أن أكونُ وُلدتُ في عصرِ غرناطة ».

ضيقٌ هو الفضاء على عطر هذا التاريخ،
ضيقٌ هو التاريخ على نكهة هذه الأرض.

اصعدُ، أيها الشاعر إلى أبراج الأسئلة،
اقرأ هواءَ الرّيحان،
ودربْ شفقتك على خمرة المعنى.

I

Una sola casa per la terra e il cielo
qui tra il Mediterraneo e la Sierra Nevada.
La montagna pone la mano nella mano all'onda,
il mare scala le finestre degli alberi.

È la porta di Gomérez,
vedo spettri di poeti salire verso Alhambra:
Hugo, Góngora, Jiménez, Rilke, Lorca.
Odo Armando Palacio Valdés:
«Fossi nato al tempo di Granada!».

Stretto è lo spazio per il profumo della storia,
stretta è la storia per il sapore della terra.

Scala, poeta, la torre delle domande,
leggi nell'aria del basilico
esercita le labbra al vino dei sensi.

II

إنها الحمراء تفتح أبوابها للسماء
لكي تخرج وتزور أطفالها.

يدٌ - صلواتٌ خمسٌ،

يدٌ - تعويذة تتقاتل مع الشر،
وماذا تحمل تلك الأيدي التي تلوحُ -
أرمانة تنزف، أم كبدًا تتأوه؟

وها هو نهر الحدره : خلخالٌ ، وقدمان حافيتان.

كانت الجردانُ تُمبِكُ بأطراف الشمس،
هكذا تركنُها تتمدُّ في طيلسان خطوطٍ واللوان،
ودخلتُ في لطائف غامضة،
ساجناً همومي في طلسمٍ أخضر :
الخيالُ آدمُ الخلق
والحمراءُ حواءُ العمارة.

III

باب الخمر ، -
هل كنت أدخل أم كنت أخرج ؟
سكرت مني منعطفات وأقبية
يرتعش فيها ياسمين التاريخ .

سكرتُ بحدائق الخط الكوفي والخط النسخي ، -
موسيقى تأتي بك وتذهب
في كل مكان وفي كل لا مكان.

قاعات - موشحات تسبح في بحيرات الضوء
وثمة فراشات تدخل لكي تخرج
من ألوانها - خشوعاً أمام الجدران،
حيث الطين تسبيحٌ
والجدار أخٌ للأثير.

حياة - سرّة في جسد الرقش،
والنجوم ذوابتٌ تحت أذنيها.

II

Ecco Alhambra apre al cielo le porte
per uscire a visitare i figli.

Una mano - cinque preghiere

una mano - un amuleto contrasta il male.
Cosa portano queste mani che si agitano -
una granata sanguinante o un cuore gemente?

Ed ecco il fiume Darro: cavigliere e piedi nudi.

Le mura afferrano le estremità del sole,
le ho lasciate, distese su uno scialle a strisce e colori,
sono entrato nelle oscurità sottili,
imprigionando i miei pensieri in un verde talismano:
l'immaginazione è Adamo per la creazione,
Alhambra è Eva per l'architettura.

III

La porta del vino -
entravo o stavo uscendo?
Gallerie sinuose e cave, ebbre di me
lì trema il gelsomino della storia.

Sono ebbro dei giardini della calligrafia,
il kuffi e il naskhi la musica ti prende e ti conduce
dovunque e da nessuna parte.

Saloni - muwaššahāt nuotano nei laghi di luce
scorgiamo farfalle che entrano per uscire
dai loro colori - si chinano dinanzi ai muri,
dove l'argilla è lode
e il muro all'etere è fratello.

Vita - ombelico nel corpo dell'arabesco,
e le stelle sono boccoli attorno alle orecchie.

IV

لا تخف أن تلامس الغيوم
 وقُل اطمئني، يا خطواتي.

في ساحةِ الأسودِ، في ساحةِ الرياحين
 ينزلُ القمرُ على سُلّمِ الماءِ
 ليلتقيَ في الماءِ وجهاً يُحبّه
 ينطفئُ حولَه، حياءً، ضوءَ القناديلِ.

في كواحلِ هذه الأعمدةِ، وسُوسنةً حلِيّ
 والأكتافُ سحبٌ وأمواج.

ومَن هذا النَّقَّاشُ النحيلُ؟ -
 أَسَرَ في رَقَشِهِ نجومًا
 لا يُرِدُّ أن يُفَرِّجَ عنهنَّ.

خَطٌّ - نَهْرٌ يحفرُه الحبرُ
 لكي يجريَ فيه ماءُ الزمنِ.

IV

Non temere di toccare le nubi
 dì: passi miei rassicuratevi.

Nella corte dei leoni, nella corte del basilico,
 la luna discende sulle scale dell'acqua
 per incontrarvi un viso amato.
 Per pudore, la luce delle lanterne
 intorno a lui si spegne.

Dalle caviglie delle collane viene un tintinnio di gioielli,
 hanno spalle di onde e di nubi.
 Chi è lo scultore emaciato?
 Nei motivi di stelle ha colto
 che non desideriamo lasciarle.

Calligrafia – fiumi scavati dall'inchiostro
 perché vi scoli l'acqua del tempo.

V

هُوَ ذا قُطْبُك، أيها المريدُ الرَّفِشُ،
 والقبابُ أحوالٌ ومقامات.

في القبةِ حفيفٌ تغارُ منه الأجنحةُ
 النشوةُ تحتها أرائكُ متقلِّةٌ
 تحملها غزلاًنُ الشوقِ.

هنا، تلبسُ اللأنهايةُ جُبَّةً،
 ويجلسُ الأفقُ في مشكاة.

أصغوا إلى الأروقة :

زواجُ الليلِ والشَّمسِ
 هو العرسُ الدائمُ بيني وبينِي.
 وجسدي ليس لي،
 أخذتُه مَتِي الرغبةُ واللذَّةُ.
 اتركوني، إذن،
 اخترقِ الحاسنةَ، وأبتكرْ أهوائي.

V

Ecco il tuo polo, mistico arabescato,
 le volte sono sessioni e tappe della trascendenza.

Sotto la cupola, viaggia un fruscio di ali.
 L'estasi le tue idee trasporta
 sulla gazzella del desiderio.

Qui l'infinito indossa una tunica,
 e l'orizzonte è seduto in una nicchia.

Ascoltate le arcate:
 le nozze della notte e il sole
 eterne nozze tra me e me stesso.
 Il mio corpo non mi appartiene,
 l'hanno preso il desiderio e il piacere.
 Lasciatemi, dunque,
 traspirare i sensi e creare le mie passioni.

VI

هي ذي أكوأُنْ شاسعة
تدخلُ في ثُوبِ الإبرِ التي تُخيطُ
ثيابَ النوافذ -

فيهنَّ سفنٌ وأعناقُ أبنال،
فيهنَّ صهواتٌ، علُوتُ إحداهنَّ
وهزرتُ نخيلَ المسافات.

لم أعرف لماذا كانت تلك النافذة تبيكي،
مع أنني رأيتُ الفضاءَ يقدّم لها منديلَه الأزرق.
وتروي هذه النَّافذة أن القمرَ في الحمراء
يصنعُ الأعاجيبَ عندما يتغطّى بالغيَم.

نوافذُ كمثل بحيراتٍ
لا تتسعُ إلا لمراكبِ الحلم،
نوافذُ - أقراطُ في آذانِ النجوم.

VII

الفراعُ لفظَةٌ لا تليقُ بأبجديةِ الحمراء.

في حَمَامِ قمارِش، بين الأصفرِ والأزرقِ والأحمر،
يعطشُ الماءَ لا يرتوي، وتَسْتَطِيعُ أن تعرفَ لماذا.

هكذا، تتلَطَّعُ النَّافورةُ لكي تصيرَ جسداً
ويَعْمَلُ الماءُ لكي يَتحوَّلَ إلى نشيد،
وكلُّ مستحَمِّ
يحسبُ السماءَ ذراعاً تُطَوِّقُ خاصرته،
حيثُ الطَّبَعُ
يُعانقُ الطبيعةَ وما وراءها،
أو هكذا شُبَّهَ لي،
وقلت، مأخوذاً بما شُبَّهَ لي :
حَسَنٌ، في هذا الشَّطْحِ،
أن تجهلِ الأشياءَ ما هي.

ذلك المساء، لم تَنَمْ غرناطة في مُخيلاتي
نامتُ بين ذراعي.

جُزِّي، غرناطة، أنبالِ برانسك
يطيبُ للزمن أن يتعثرَ بها.

VI

Ecco universi immensi
passare per crune d'ago,
cuciono

gli abiti delle finestre –
vi si trovano navi, colli di cervo,
vi si trovano groppe, ne inforco una
ho scosso le palme da lontano.

Non sapevo perché questa finestra ha pianto,
ma ho visto il cielo tenderle il fazzoletto azzurro.
Lei raccontava che la luna ad Alhambra
compiva miracoli quando si copriva di nubi.

Finestre – come laghi
contengono i vascelli del sogno,
finestre – orecchini di stelle.

VII

Il vuoto è una parola indignata dell'alfabeto di Alhambra.
Ai bagni delle donne tra il giallo, il blu e il rosso,
l'acqua ha sempre sete, non si disseta mai,
ne conosci la ragione.

Così il getto d'acqua aspira a divenire corpo
l'acqua s'adopa per trasformarsi in canto,
e ogni bagnante
pensa che il cielo è braccio e avvolge le anche,
là dove la natura umana
abbraccia la natura delle cose,
e quel che è oltre,
così mi par che sia,
e ho detto, preso dall'effetto dell'apparenza:
è bene che in questo stato d'estasi,
le cose ignorino quel che sono.
Quella sera, Granada non ha dormito nella mia fantasia,
ha dormito tra le mie braccia.

Dietro di te trascina, Granada, i lembi delle tue palandrane,
in cui il tempo ama inciampare.

VIII

وَشَوْشْتَنِي زَاوِيَةً :
 دخلت، أيها الشاعر، في مُنْتَلَي، وَهِيَهَاتَ أَنْ تُخْرَج،
 لي ضُرُوعٌ وليس لي أنية.
 كن مثلي - سافر، لكن في جسدك،
 لكي تُحَسِّنَ الإحاطَةَ بالكون.

وقالت زاوية :
 العقلُ هنا خادمُ الحاسة،
 والرَّقْشُ هو الذي يَعْلَمُ الطَّيْنَ الكلام.
 لكن، يكفي أن تُحَدِّقَ في هذا الرَّقْشِ،
 خلفه هراطقةٌ يَتَّبِحُونَ في الهواء،
 لابسِينَ أَرْجَوانَ الشكِّ.

تُكَدِّبُ زوايا الحمراء العِلْمَ :
 يَنْسَكِبُ فيه الصَّوَاءُ كَأَنَّهُ سائلٌ لم يُكْتَسَفَ بعد.

أخذت الزوايا تَلْمِزُ سِرَوايَها
 فيما كانت أشعةُ الشمسِ تَتَسَرَّبُ بِالظُّنونِ.

IX

ما أُوْهِنُ حَسَدَكَ، أيها الورْدُ.
 أتدثرُ بِأَنفاسِكَ وأَسْرَجُ مِصابيحَ الذِّكْرِى :
 هنا بين الرمانِ والفانرجِ، الزيتونِ والتينِ
 كان لي طفولَةٌ، وكان لي أبجدية.

إنَّها جنة العريفِ،
 آجذُ إكليلِ أسٍ وزنيقِ وَياسمينِ،
 وأتَوَجُّ بها قمرَ لوركا، تحت بُرجِ الجرسِ.
 أقولُ - الأسوارِ طالتْ أهدابها، يا صديقي،
 والأغصانِ تحضنُ طيوراً مهاجرة،
 وما أجملُ تَعَبَ الأخنحة.

إنَّها جنة العريفِ، -
 لا يعرفُ العطرُ أن يقولَ زفرةَ المغربي،
 لا يعرفُ الماءُ أن يقولَ نارَ الينابيع.

² Pantaloni dal cavallo basso, alla turca.

VIII

Un angolo di preghiera mi ha sussurrato:
 Poeta sei entrato nel mio triangolo sei lungi dall'uscirne!
 Vedi - ho seni ma non ho vaso
 fa come me - viaggia, ma nel tuo corpo,
 per meglio delineare l'universo.

E un angolo ha detto:
 qui la ragione è serva della sensazione
 l'arabesco insegna le parole all'argilla.
 Ma basterà fissare quest'arabesco
 per vedervi dietro eretici fluttuanti in aria,
 coperti dalla porpora del dubbio.

Gli angoli di Alhambra smentiscono la scienza:
 la luce si riversa come un liquido ignoto

Gli angoli cominciano a esser simili a sirwāā²
 così i raggi di sole s'avvolgono di dubbi

IX

Le rose avvolgono l'aria ballando la danza dell'essenza
 la tua forza è il profumo: fragile il tuo corpo, o rosa.
 Mi drappeggio dei tuoi sospiri e accendo le lampade
 della memoria:
 qui, tra melograni, aranci, olivi e fichi,
 avevo un'infanzia, avevo un'alfabeto.

È la Generalizia,
 prendo una ghirlanda di mirto, giglio e gelsomino,
 incorono la luna di Lorca sotto la torre campanaria.
 Dico - le ciglia dei bastioni si sono prolungate, amico mio,
 e i rami sono fitti di uccelli migratori.
 Com'è bella la fatica delle ali.

È la Generalizia -
 il profumo non sa esprimere i sospiri del Moro,
 l'acqua non sa dire il fuoco delle fonti.

X

تحت طبقات النُشس والرُقش،
أنهارٌ جَوْفِيَّةٌ للحلم، -
لا جَلَادٌ تحت هذه القبة
لا دمٌ في هذا الرّواق
لا أثرٌ إلا لخطوات الشّعر.

رجالٌ يَتَكُونُونَ على أبواب الحمراء،
كَأَنَّهُمْ فُذِفُوا لِتَوَهُمٍ من أعالي السّفَر،
كُلُّ يَحَاوِلُ أن يَجُزَّ الجَنَّةَ إلى بيته.
نساءٌ يَنْفُتْنَ في عَقَدِ غرناطة
والنّجوم تفكّ جدائلها، فوقهنّ.

لكن جسدي حَزِينٌ ، هذه اللّحظة -
هل أقولُ إِنِّي لم أُولد بعد ؟

لا تَجِيْ لا تَجِيْ، أيها الغد،
تمهّل، انتظرنا حتّى نعرف كيف نراك،
حتّى نتعلّم كيف نَسْتَقْبَلُكَ.

XI

زَمَنٌ - شَيْخٌ يجلس في ظلّ عَرَبِيَّةٍ مَكْسُورَةٍ،
ويبدخّن الفصول.

ترى، هل أقول لجدران الحمراء : شَقِيّ جيوبيك ؟
هل أطلبُ الأعمدة بالكاء ؟

« لم بعدُ لديّ وقتٌ لكي أضمدَ الجراح » :
أهو الوقتُ يُخَاطِبُنِي ؟

لكن، أصغي، غرناطة، إلى خيالك
يُواسي تجاعيدَ الواقع،
أصغي إلى أبراجك
تقرأ قصائدَ الحبّ.

لكن لكن،
ها هو الليلُ يُعطيني قيثارة،
لكي أغنّي الفجر.

X

Sotto gli strati graduati dell'incisione e dell'arabesco
il sogno ha fiumi sotterranei
niente boia sotto questa cupola,
niente sangue sotto questi portici
né tracce, solo orme di poesia.

Uomini si appoggiano alla porta di Alhambra
come se spingessero per immaginare l'apice di un viaggio.
Ognuno cerca di portare a casa il paradiso.
Donne soffiano sui nodi di Granada
e su di loro le stelle disfano le trecce.

Ma il mio corpo è triste in questo istante –
dirò di non essere ancora nato?

Non venire, non venire, o domani,
tarda ancora e attendi che noi si sappia come vederti,
che noi s'apprenda come accoglierti.

XI

Tempo – anziano all'ombra assiso d'un carro spezzato
fuma le stagioni.

Si vede, ai muri di Alhambra dirò: lacerate i vostri abiti?
Chiederò alle colonne di piangere?

«Non ho più il tempo per fasciare le ferite».
È il tempo che a me si rivolge?

Ma, Granada, ascolta la tua fantasia
consola le rughe della realtà,
ascolta le tue torri
leggi i poemi dell'amore.

Ma, ma,
la notte mi dona la sua chitarra
perché io canti l'aurora.

XII

هل ينشأ أسطرلابٌ آخر
 يقول الفلكُ مقيمٌ في كبد الحمراء،
 والشعر يحفرُ قسَمَاتِهِ على الفلكِ ؟
 ولماذا لا أحبُّ أن أتمرأى إلا في ما لا أراه؟

هكذا أُوحدُ بين الخلقِ وفعله،
 الشئىءِ ونَدَّه، الشئىءِ وضدَّه،
 وأقولُ بدا غرناطةٌ في حقولِ الغدِ
 والأشياءُ كُلُّها لكي تأتي من الأمام -
 وها هي خُطواتُ غرناطة :
 حَبْرٌ مُتَقَرِّدٌ يكتبُ موشحَ الكونِ.

أصغ، أيها الشاعر، إلى غرناطة :
 أنتَ لم تُعشَقْ مساءً ما مَضَى - إلا لَأَنَّكَ مأخوذٌ
 بصباح ما يأتي،
 المساءُ يُهَيِّئُ الفجر -

جذراً يفتح لك الأفق، وعمقاً يُغذيكَ بالعلو،
 ولكِ مثل الشمس، ومثل غرناطة، خَدَان :
 خَدَّ على الشَّرْقِ، وخَدَّ على الغربِ

(da *Kitāb al-mūdūn* 1999)

XII

Sorgerà un altro astrolabio?
 Dice che un corpo celeste abita nel cuore di Alhambra,
 e la poesia incide le sue parti nello spazio?
 perché non amo discutere se non di quello che non vedo?

Unifico la creazione all'atto creatore,
 la cosa, il suo pari e il suo contrario,
 dico: la mano di Granada è nei campi del domani.
 E le cose, tutte verranno incontro.
 Ecco i passi di Granada:
 un inchiostro unico iscrive il poema dell'universo.

Poeta, ascolta Granada:
 Non ami la sera che è trascorsa
 perché sei preso dal mattino che viene.
 La sera prepara l'alba –
 una radice ti apre l'orizzonte,
 il profondo ti nutre di nobiltà,
 e hai, come il sole e come Granada, due gote:
 l'una volta ad Oriente, l'altra verso Occidente.

Traduzione di Francesca M. Corrao

أرى شبحاً

قادمًا من بعيد ...

Vedo la mia ombra venire da lontano

Mahmūd Darwīsh

أطلُّ، كشرفة بيتٍ على ما أريدُ
أطلُّ على أصدقائي وهم يحملون بريءَ
المساء: نبيذاً وخبزاً،
وبعضَ الرواياتِ والأسطواناتِ ...

Come il balcone di casa, mi apro sui miei desideri
mi affaccio sugli amici che portano la posta della sera:
vino e pane, alcuni romanzi e dischi.

أطلُّ على نورس، وعلى شاحنات جنودٍ
تغير أشجارَ هذا المكانِ .
أطلُّ على كلب جاري المهاجر
من كندا، منذ عام ونصف...

Mi protendo verso i gabbiani e i carri armati dell'esercito
che mutano gli alberi di questo luogo
mi sporgo verso il cane del mio vicino emigrato
dal Canada un anno e mezzo fa.

أطلُّ على اسم "أبي الطيب المتنبي"
المسافر من طبريا إلى مصر
فوق حصان النسيبِ

Mi affaccio sul nome di Abū al-Tayyib al-Mutanabbī
che partì per l'Egitto da Tiberiade
sul cavallo del canto.

أطلُّ على الوردِ الفارسية تصعدُ
فوق سياج الحديدِ
أطلُّ، كشرفة بيتٍ على ما أريدُ

Mi protendo verso la rosa di Persia
rampicante sul cancello di ferro.
Come il balcone di casa, mi apro sui miei desideri.

أطلُّ على شجرٍ يحرسُ الليل من نفسه
ويحرس نوم الذين يحبونني ميتاً...

Sugli alberi che proteggono la notte da se stessa
e vegliano sul sonno di chi mi vuole morto.

أطلُّ على الريح تبحث عن وطن الريح
في نفسها...
أطلُّ على امرأة تتشمس في نفسها...

Mi apro sul vento
che dentro sé cerca la patria del vento
mi protendo verso una donna che si specchia nel sole

أطلُّ على موكب الأنبياء القدامى
وهم يصعدون حفاةً إلى أورشليم
وأسال: هل من نبي جديدٍ
لهذا الزمان الجديد؟

mi affaccio sul corteo degli antichi profeti
che scalzi ascendono a Gerusalemme
e chiedo: ci sarà un nuovo profeta
per questo nuovo tempo?

أطلُّ، كشرفة بيتي، على ما أريدُ
 أطلُّ على صورتِي وهي تهرب من نفسها
 إلى السلم الحجري وتحمل منديل أمي
 وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عُدتُ
 طفلاً؟ و عدتُ اليك.. و عدتُ اليَّ

أطلُّ على جذع زيتونة خبأتُ زكريا
 أطلُّ على المفردات التي انقرضتُ في "لسان العرب"

أطلُّ على الفرس والروم والسومريين
 واللاجئين الجدد

أطلُّ على عقد إحدى فتياتِ الطاغور
 تطحنه عرباتُ الأمير الوسيم

أطلُّ على هدهدٍ مجهدٍ من عتاب الملك

أطلُّ على ما وراء الطبيعة:
 ماذا سيحدث... ماذا سيحدث بعد الرماد؟

أطلُّ على جسدي خائفاً من بعيدٍ

أطلُّ كشرفة بيتي على ما أريدُ
 أطلُّ على لغتي بعد يومين. يكفي غيابُ

قليلٌ ليفتح أسفيلبوسُ البابَ للسلام،
 يكفي

خطابُ قصيرٍ يُشعل انطونيو الحرب
 تكفي

يدُ امرأةٍ في يدي
 كي أعانق حريتي

وأن يبدأ المدُّ والجزرُ في جسدي من جديد

أطلُّ كشرفة بيتي، على ما أريدُ

أطلُّ على شبحي
 قادمًا
 من
 بعيد ...

Come il balcone di casa, mi apro sui miei desideri.
 Sulla mia immagine che fugge da se stessa
 verso la scala di pietra e porta il velo di mia madre
 che vibra al vento.

Cosa accadrebbe se tornassi bambino?
 E tornassi da te, madre, e tu da me?

Mi protendo verso il tronco dell'ulivo
 che nascose Zaccaria.

Sulle parole estinte del Lisān al-'Arab¹.

Mi affaccio su Persiani, Bizantini e Sumeri
 e sui nuovi profughi.

Mi protendo verso una collana di una mendica di Tagore
 travolta dalla carrozza del bel principe.

Verso un'upupa sposata dai rimproveri del re.

Mi apro oltre la natura.

Cosa accadrà, cosa accadrà dopo la cenere?

Mi protendo sul mio corpo atterrito da lontano

Come il balcone di casa, mi apro sui miei desideri.
 Mi affaccio sulla mia lingua, dopo due giorni.

Basta una breve assenza perché Eschilo apra la
 porta alla pace.

Basta un breve discorso perché Antonio accenda il
 fuoco di guerra.

Mi basta la mano di una donna nella mia
 per abbracciare la libertà,

perché nel mio corpo riprenda il flusso e ritorni la
 marea.

Come il balcone di casa, mi apro sui miei desideri.

Mi protendo verso la mia ombra
 che viene
 da
 lontano

(da *Limādihā tarakta al-ḥiṣān wahīdan?*, 1995)

Traduzione di Simone Sibilio

¹ Il Lisān al -'Arab, alla lettera «la lingua degli arabi», è uno dei più imponenti dizionari di lingua araba completato dall'enciclopedista Ibn Manẓūr nel 1920.

249, 258, 1333

Experiment of Green

Emily Dickinson / Marco Giovenale

(249)

Wild Nights! – Wild Nights!
Were I with thee
Wild Nights should be
Our luxury!

Futile – the Winds –
To a Heart in port –
Done with the Compass –
Done with the Chart!

Rowing in Eden –
Ah, the Sea!
Might I but moor – Tonight –
In Thee!

Matte notti! – Matte notti!
Ma io fossi con te
Le notti matte per
Nostra lussuria sarebbero!

Futili – i venti –
A un cuore in porto –
Chiusa la bussola
Chiusa la carta!

Regando nell'Eden –
Ah, il Mare!
Io potessi – stanotte – gettare
Ancora in Te!

(1861)

L'iterazione battente dell'incipit, che è vocalica («wi» e «ni» in «wild nights»), è resa con un espediente consonantico in italiano, il raddoppiamento «tt». Sebbene «matte» abbia il riferimento aggiunto alla «matta» nel mazzo di carte, non è forse la soluzione migliore per «wild». Tuttavia il contesto della poesia conduce pure al senso di follia amorosa.

La rima «thee»/«be» è mantenuta con «te»/«per», mentre la eventuale terza, «luxury», potrebbe venir data da troncamento in «sarebber», ma tendo a mantenere «sarebbero» perché in ogni caso, dandosi parola sdrucchiola, non è metricamente così influente la chiusa in «-ro».

Nell'ultima strofa, la rima «Sea»/«Thee» è o può pensarsi in effetti 'recuperata' dalla rima di terzultimo e penultimo verso italiani, «mare»/«gettare».

Per «Rowing» ho preferito «regando» (con un senso di quasi agonismo) a «vogando» e «remando» per la doppia prossimità di «regando» sia a «pregando» che a «riga» («row», sillaba non incapace di echeggiare, in «Rowing»).

La maiuscola nella seconda occorrenza di «Thee» è d'obbligo, sia per la difformità (minuscolo nella prima strofa, maiuscolo qui), sia potendo il pronome – qui a maggior ragione – riferirsi all'amato come al mare come alla divinità.

(258)

There's a certain Slant of light,
 Winter Afternoons –
 That oppresses, like the Heft
 Of Cathedral Tunes –

Heavenly Hurt, it gives us –
 We can find no scar,
 But internal difference,
 Where the Meanings are –

None may teach it – Any –
 'Tis the Seal Despair –
 An imperial Affliction
 Sent us of the Air –

When it comes, the Landscape listens –
 Shadows – hold their breath –
 When it goes, 'tis like the Distance
 On the look of Death –

C'è un certo frangente di luce,
 Meriggi invernali –
 Che accascia, come eccesso
 Di suoni nelle cattedrali

Come celeste taglio, dà – noi
 Non ne troviamo cicatrice,
 Ma interno differire,
 Dove il senso giace –

Nessuno può divisare – quale –
 Tale è il Sigillo Disperazione –
 Una imperiale afflizione
 Accordata a noi dall'aria –

Quando viene, il paesaggio ascolta –
 Le ombre – tengono il fiato –
 Quando va, è tale alla distanza
 Nell'aspetto della morte –

(1861)

Per «Slant» avrei voluto usare «diagonale», ma ho preferito «frangente», che richiama «frangia», «frangere», «rifrangere», «diffrangere», «infrangere», (e frangente come momento, occasione, attimo).

Ho scelto l'antiquato «meriggi» non in onore del pallido assorto Montale ma per raccordare il verso almeno di una sillaba. Piccolo espediente forse utile; forse veniale il peccato *retorico*.

L'assonanza tra «Heavenly» e «hurt» (e n.b.: «Heavenly» non è «From Heaven») è data da «Co» e «ce» in «Come celeste». La scelta di «taglio» invece di «ferita» va a sovrascrivere un'eco di «frangia» (e viene da una poesia di Giuliano Mesa, che recita «lamina, frangia, intaglio»). «Taglio» e «frangia» si riferiscono anche all'arco semantico del vestire. Oltretutto, sarebbe stato bello istituire un legame tra «ferita» e «differenza», ma non c'è nell'inglese, che ha «Hurt» e «difference». Ho mantenuto però un suggerimento di ferita traducendo «difference» come qualcosa di attivo, agente: «*differire*».

La rima «scar»/«are» è data tanto da un non bellissimo «cicatrice»/«giace» (è «giace» che non amo; ma funziona), quanto dalla semplice (e imperfetta) assonanza «cicatrice»/«differire».

Usare il più ampio «senso» al posto di «significato» non solo estende la catena semantica, ma permette di ricomprendervi (in forma logica, diciamo) il plurale che non do: sarebbe infatti «Meanings», «significati».

Traducendo «None may teach it» con «Nessuno può divisare» ho forzato leggermente il testo. Ciò è funzionale a rendere in primis una continuità (possibile in inglese) tra «dove il senso giace» e (appunto) «nessuno può divisare». In più, a mio avviso, non è possibile tradurre (senza ridurre) quell'«it». Tanto che l'indefinito/indistinto si moltiplica e si sfrangia (rifrange) nel successivo «Any», privo di genere. Inoltre, «divisare» fa vaga e non illogica eco a [mettere in] «divisa» [quindi in qualche modo irrigidire, irregimentare, imporre], ma so-

prattutto significa «indovinare», «scrutare», «capire», e meglio ancora «discernere». Una «cernita»/scelta è in «discernere», ma anche un «viso» è in «divisare». Il viso di «Any», «quale» (chiunque, qualunque: e sarebbe bello poter usare *quale-che-sia*, se la metrica non ne venisse uccisa). [Tutto quanto appena detto non cancella la razionalità di una lineare resa di «None may teach it» con «Nessuno lo insegna» o «Nessuno sa insegnarlo» o «insegnare» – con «segno» a incastonarsi nel verbo].

Fantasiolosamente ma non assurdamente si può vedere in una lettura veloce di «the Air» un «dear». Utile allora, oltre che per segnalare la venuta dall'alto/Aria dell'«Affliction», usare «accordata» (contenente cor/cordis, quindi un *affetto*, diciamo; e quell'*accordo* sonoro che viene anche dalla conclusione – cfr. sopra – della prima strofa, con riferimento alla musica).

Nell'ultima strofa, ho resistito alla tentazione di tradurre «Landscape» con «l'intorno», che avrebbe neanche troppo segretamente fatto da contraltare alla «*internal difference*». Così come ho resistito a «il terreno» (ciò che è terrestre, terreno, limitato; e la terra, il suolo), forse troppo pesante perché troppo *alato*. (Ci sono dei vocaboli-icaro che vanno accuratamente schivati, talvolta. Piombano giù, magari nel ridicolo, con la rapidità con cui s'impennano). Bello il suggerimento della Lanati (nell'edizione Feltrinelli), che usa «spazio» – termine leopardiano. «Tale» e «accordata» sono ovviamente leopardiani, daccapo. Ma inoltre – ricorrendo «'tis» due volte – un vocabolo ponte era auspicabile. «Tale» mi è sembrato il più calzante.

(1333)

A little Madness in the Spring
Is wholesome even for the King,
But God be with the Clown –
Who ponders this tremendous scene –
This whole Experiment of Green –
As if it were his own!

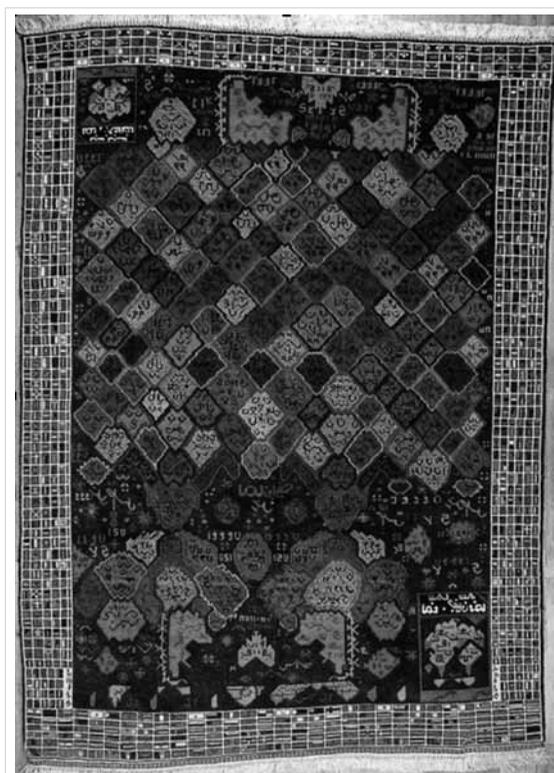
Un poco di follia la primavera
è un toccasana anche per il Re –
ma Dio protegga quel pagliaccio che
questo spettacolo tremendo pondera
– sperimentare questo ricco verde –
come cosa sua!

«Primavera» e «pondera» ripetono la rima all'occhio che è di «Clown» e «own». «Spring» e «King» tornano in «Re» e «che». Il chiasmo arduo «Who»-«this»-«This»-«whole» può forse risolversi in: «questo»-«spettacolo»-«sperimentare»-«questo». Si rispondono a distanza anche «wholesome» e «whole» (e forse «even» e «scene»): ma la traduzione italiana non lo rende se non – vagamente – accostando «toccasana» a «ricco». Utile connotare il pagliaccio con «quel», a marcare il distacco dai «this» che segnalano la proprietà regale: il sovrano *possiede* la scena della piccola follia, e l'incantamento del verde primaverile: «this ... scene», «This ... experiment». Da notare che i due «this» contengono la proprietà regale, il possessivo «his» (His Majesty): la «tremendous scene» e l'«Experiment of Green» (non casualmente in rima) sono «del» Re. Il buffone è subito smascherato, invece, nel suo voler possedere: che non si azzardi a pensare che sia «his» / «suo» quello spettacolo tremendo, l'esperire la gioia folle del verde (i possessi, i campi, il potere sulla giovinezza) del Re.

Non è data in italiano neanche la rima «scene» / «Green», qui, in effetti; ma è pur vero che volitano un po' di utili assonanze fra «tremendo», «pondera» e «verde», con ricorrenze della microsequenza «re». E poi il finale «Come cosa sua» da una parte traduce la stretta – l'abbreviarsi rapido come di rimprovero – del verso inglese, dall'altra offre in sequenza battente e assonante «Come» e «cosa». (Adombrando magari l'opposizione 'nome'/'cosa'). Questo comporta una rinuncia – da valutare e considerare non definitiva – a una soluzione più rispettosa della lettera: «come fosse cosa sua». Ancora a proposito di «tremendo», che non traduce al meglio «tremendous» (enorme, immenso, furioso): è preferibile ad altre soluzioni, forse, per la traduzione delle «onde» sonore (!) pONDErs/tremENDOUs – tremENDO/pONDEra.

Assolutamente intraducibile la sostituzione iniziale che fa di un rituale «God be with the Crown» un sorridente «God be with the Clown». (Tutt'al più, il fatto che il verso italiano si chiuda con «pagliaccio che», in rima con «per il Re», può subliminalmente o solo contortamente suggerire un «pagliaccio re»).

Divani contemporanei



Mapa del mondo. Tappeto afgano, sec. XX

Scrivendo Johann Wolfgang Goethe nelle *Note* al suo *Divano occidentale orientale* (1819) che esistono tre specie di traduzione. La prima ci fa conoscere le «cose straniere» dal nostro punto di vista, ed è in sostanza la versione in prosa; la seconda è «il metodo parodistico» di chi afferma di trasferirsi in una cultura straniera, in realtà appropriandosi dell'estraneo adattandolo al proprio. La terza cerca l'aderenza alla «forma esteriore», ed è perciò «vicina alla versione interlineare»: il traduttore rinuncia all'«originalità della propria cultura» e si adegua all'estraneo. A questo terzo tipo si può attribuire il goethiano *Divano occidentale-orientale*, modellato sui versi (in traduzione) del fratello-antagonista Hâfez, poeta vissuto nella Persia medievale, ma da Goethe sentito vicino per sensibilità e visione dell'amore, del mondo e della natura. Goethe rende plasticamente il senso di una versione 'interlineare' in grado di produrre il nuovo – nel tempo:

non calchi né parodie ma metamorfosi. Forme mai viste prima. Sono queste le 'interlineari' dei poeti.

Dobbiamo al *Divano occidentale-orientale* di Goethe (in italiano nella bellissima traduzione di Ludovica Koch e Ida Porena, Milano 1990) la circolazione dell'etimo persiano nella parola di uso corrente «divano». Nella sua valenza originaria esso è luogo di «raccolta di parole e voci», non necessariamente uniformi, luogo fisico di discorsi e *locus amoenus* di versi, canzoniere.

A partire da Goethe abbiamo pensato la sezione *Divani contemporanei* come luogo di differimento – nello spazio e nel tempo, in traduzione e in riscrittura – dell'incontro tra oriente e occidente (così per gli *haiku* curati da Maria Rosa Piranio), o tra nord e sud (è il caso delle reciproche letture e traduzioni curate da Theresia Prammer e Federico Italiano).

Camilla Miglio

Haiku occidentali-orientali

Maria Rosa Piranio

Oggi, a distanza di più di un secolo dalle prime traduzioni in Europa, non si può più parlare dello haiku come genere poetico eterogeneo o ingabbiato esclusivamente nella tradizione prosodica giapponese del 5/7/5 sillabico. Nel corso degli ultimi venti anni lo haiku si è manifestato come forma tra le più diffuse e meglio integrate con la poesia tradizionale di molti paesi, diventando luogo di espressione di un rapporto uomo-natura che varia di cultura in cultura. Alla fine degli anni '70 risale il riconoscimento di una notevole autonomia stilistica agli haiku in lingue diverse dal giapponese. Grazie alla pubblicazione delle opere di Kenneth Yasuda, William J. Higginson, Yoriko Yamada, George Swede e Elisabeth Searle Lamb lo haiku occidentale smette di essere considerato mera emulazione di Bashō, Issa e Buson, acquisendo la possibilità di interagire con il canone pre-esistente: il risultato è una notevole diffusione di questa forma poetica nei cinque continenti, che varia sensibilmente tuttavia di paese in paese, di lingua in lingua. Oggi, infatti, risulta chiaro che lo haiku occidentale non è pensabile come forma poetica omogenea.

Nonostante una certa tendenza al raggruppamento dello haiku in due grandi categorie (occidentale/orientale), non si può dire che esista una conformità tra le diverse espressioni culturali: i componimenti di George Swede hanno una essenza diversa da quella di Machado, allo stesso modo la poetica di Shapiro

non è uguale a quella di Bashō. Inoltre la struttura dello haiku giapponese – composta da diciassette more e basata su una prosodia squisitamente nipponica – non può essere mantenuta in tutte le lingue, poiché, se questo schema è la forma perfetta dell'espressione della brevità del *Satori* giapponese, in inglese – agglutinante – risulta eccessivamente lunga.

Nel corso dell'ultimo trentennio, infatti, in molti Paesi europei e del Nord-America lo haiku ha trovato posto in antologie poetiche accanto alle tradizioni nazionali, acquisendo un ruolo importante nel canone. Inoltre la diffusione su larga scala di questa forma poetica ha portato alla formazione di istituti e circoli haiku nazionali (Haiku Society of America, Haiku Canada, Kenyan Haiku Association ecc), incoraggiando la riflessione sulla forma e sull'estetica, ma soprattutto garantendo un dialogo internazionale sui diversi topoi, sui metodi di rappresentazione del reale e, soprattutto, sulle diverse poetiche.

Il festival della traduzione della biennale EST – *Euro-pe as a Space of Translation* ha voluto mostrare come i diversi stili haiku si pongono reciprocamente in posizione dialogica manifestando una pluralità di sensibilità e voci che esprimono approcci alla natura diversi e allo stesso tempo si influenzano l'un l'altro valicando i confini dello spazio e del tempo. È in questa dialogicità, posta in essere dalla traduzione, che avviene lo scambio osmotico di topoi e riflessioni appartenenti a mondi confinanti, che sono i diversi haiku nazionali.

La circolarità delle influenze ci ha fatti interrogare su quale sia il ruolo della traduzione in questo processo. La trasposizione interlinguistica dello haiku costringe a considerazioni sulla trasposizione del metro in lingue dalla prosodia diversa, nonché sulla resa di *Weltanschauung* spesso distanti. Lo haiku

quindi, in un'ottica globale, smette di essere forma poetica dell'estetica Zen¹ e diventa espressione di una attenzione all'introspezione attraverso il contatto con la realtà. Al pubblico è stata presentata una vasta gamma di haiku provenienti dai diversi continenti e di seguito ne riportiamo una selezione.

In the back center
Of the melting pond
A white swan

George Swede (Canada)

Milky ways
Flow from the beaver pond
Water lilies

Tadao Okazaki (Giappone-USA)

A man
And a breeze
Turn a page together

Betty Drevniok (Canada)

Three birds
On a dead limb
The wind sharpens

Sister Mary Marguerite (Canada/Quebeck)

A solitary cloud
The woman hangs out
Her dishrag

Sister Mary Marguerite (Canada/Quebeck)

No sky
Without wires
Cutting it up

Randy Brooks (USA)

First Awakening
Traffic carrying the dirge
Of a mourning dove

Claire Pratt (Canada)

Listen, sometimes,
To the whisper
Of a shadow

Mayumi Onozuka (Giappone-USA)

Nel centro nero dello stagno
Al disgelo
Un cigno bianco

Vie latte
Fluttuano dallo stagno del castoro –
Ninfee

Un uomo
E una brezza
Girano pagina insieme

Tre uccelli
Su un ramo morto –
E il vento s'affila

Una nuvola sola –
La donna stende
Uno strofinaccio

Non c'è cielo
Senza fili
Che lo tagliano

Primo risveglio
Il traffico porta il lamento
Di una colomba a lutto

Ascolta, qualche volta,
Il sussurro
Di un'ombra

¹ D.T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, New York 1938 (1999).

A face beseeching
 Before it becomes
 A water lily

George Swede (Canada)

After the burial
 My eyes on the shadow
 Of everything

George Swede (Canada)

Canta, canta, canta,
 Junto a su tomate
 El grillo en su jaula.

Antonio Machado (Spagna)

Une corne en l'air, l'autre baissée ~
 Me jauges-tu de ta haie,
 Escargot?

Gilles Fabre (Francia)

Le sable
 Entre ses doigts tout petits
 Fuit fuit fuit...

Dominique Champollion (Francia)

La lune grise
 Sa tête a des reflets
 De vieillard

Marie Jeanne Sakhinis/De Meis (Francia)

Collecting mushrooms
 My knife blade reflecting mist
 Swirling through the pines

Steve Shapiro (Sudafrica)

Tingatinga –
 A world of colors
 Exploding

Gabi Greve (Tanzania)

In the middle of the night
 Two frogs are croaking
 At least I have some company

Cynthia Chigiya (Zimbabwe)

Un viso supplicante
 Prima che diventi
 Una ninfea

Dopo la sepoltura
 I miei occhi sull'ombra
 Di ogni cosa

Canta, canta, canta,
 Vicino al suo pomodoro
 Il grillo e la sua gabbia

Un corno in aria, l'altro abbassato
 Mi stai misurando con la siepe,
 Lumaca?

La sabbia
 Tra piccolissime dita
 Fugge fugge fugge...

Luna grigia
 La sua testa e i riflessi
 Da vegliardo

Raccogliere funghi –
 La lama del mio coltello riflette la foschia
 Che turbina tra i pini

Tingatinga –
 Una parola di colori
 Che esplodono

Nel cuore della notte
 Gracidano due rane –
 Almeno un po' di compagnia

Traduzioni di Maria Rosa Piranio

«Il mio sguardo è una serra». Antologie poetiche a confronto

I. Giardino in progresso. A proposito di un'antologia di poeti tedeschi

Theresia Prammer

*Etwas heraus geben bedeutet, es noch nicht
heraus zu haben*

Oswald Egger

I

«Il mio sguardo è una serra» è il titolo che in qualità di curatori Federico Italiano ed io abbiamo voluto dare alla presentazione, in occasione del festival della traduzione di Napoli, di due antologie, una di poesia italiana e l'altra di poesia tedesca, che stavamo allora rispettivamente preparando. In questa metafora del poeta Jan Wagner, si può riconoscere infatti una precisa indicazione programmatica: lo «sguardo» potrebbe rappresentare la mente critica, mentre la «serra» porta al cuore stesso dell'idea di *antologia*, ossia dell'immagine (ben nota, tra altro) di una raccolta di piante protette da un vetro trasparente, di una dimora artificiale e temporanea di organismi viventi. A questo significato del termine «antologia» (tanto più evidente nel latino *florilegium*, in cui il concetto stesso di una selezione coincide esplicitamente con la pratica della raccolta di fiori scelti, eletti), l'idea di «serra» aggiunge un accenno alla fragilità dei meccanismi di coltivazione e di conservazione, nonché un riferimento all'ideale di trasparenza dei criteri critici adottati nella composizione delle nostre antologie. Infatti, nonostante le premesse delle singole imprese antologiche fossero diverse, abbiamo seguito, approfondito e accompagnato insieme i nostri rispettivi lavori in un'operazione sotto molti aspetti speculare, fungendo reciprocamente da traduttore/traduttrice da una parte e da curatore/curatrice dall'altra.

La mia antologia, che nel frattempo è uscita col titolo *Ricostruzioni. Nuovi poeti di Berlino* (Scheiwiller, Milano 2011), è stata pensata come una selezione rappresentativa di poeti tedeschi contemporanei di varie provenienze (nati tutti tra gli anni sessanta e ottanta), ma accomunati dalla scelta di vivere e operare letterariamente in uno stesso luogo, la città di Berlino, appunto. La scelta di questo habitat esistenziale e poetico – come detto, in genere elettivo e non originario – è di per sé significativa dal momento che la capitale tedesca è ormai da parecchi anni il fulcro culturale della Germania, un luogo di fecondissima «immigrazione culturale» per artisti di ogni genere e orientamento espressivo. Va da sé che un'antologia sui poeti di Berlino ha dovuto di necessità interrogarsi anche sui motivi di questa forza di attrazione, tuttavia senza cadere nell'equivoco di confondere meccanicamente criteri estetici e fattori storico-anagrafici. Di conseguenza, a poco più di un ventennio dalla riunificazione delle due Germanie, ho voluto passare in rassegna le tappe di un'appropriazione ancora in corso, ma tenendo insieme presente che lo spazio cittadino in questione, che dopo il 1989 ha costituito per molti una specie d'immensa superficie disponibile per le più diverse e spesso azzardate sovrascritture, è negli anni continuamente, inevitabilmente cambiato.

Un libro con dodici ritratti di poeti *based in Berlin* (come recitava lo slogan di una recente mostra al-

quanto discussa di artisti con sede più o meno fissa a Berlino) è dunque una doppia *ricostruzione*: una ricostruzione dei percorsi individuali e dei modi di partecipazione di dodici esponenti privilegiati della rinascita berlinese del dopo 1989 (ma senza negare i conflitti, le incompatibilità o perfino gli scontri in atto), e una ricostruzione del cantiere poetico di una città che ormai da due decenni si trova appunto in uno stato di continua ri-costruzione.

II Come il giardino cresce col disegno Il disegno cresce col giardino

Questi versi di Bertolt Brecht che ho posto in epigrafe all'antologia, concludono una splendida poesia risalente agli anni dell'esilio: *Garden in progress*, che si riferisce al giardino californiano di Charles Laughton. La poesia, a quanto mi risulta, non è stata compresa in nessuna delle più importanti raccolte delle poesie di Brecht uscite in Italia. Ed è tutto sommato una stranezza, perché si tratta davvero di un piccolo gioiello: un manifesto di poetica in miniatura incarnato in un luogo fissato nel perenne divenire del proprio disegno e della propria struttura. La naturale metamorfosi di un luogo, sostiene Brecht (che riflette sul concetto di giardino da sradicato, cioè esattamente nella «condizione che chiamiamo esilio», per servirsi di una nota definizione di Iosif Brodskij), risulta una parte integrante del progetto *sul luogo*, della sua costruzione.

In *Garden in progress* le piante, contrassegnate da mortalità, rigenerazione e imprevedibilità, rivestono una funzione fondamentale in un processo di mutamento e rigenerazione continua della vita. Questo ci riporta appunto nel merito della specifica pratica di una scelta antologica, che ha sempre il carattere di una scommessa. Puntare su alcuni poeti e valorizzare il loro lavoro non significa affatto raccogliere il frutto di un'attività ormai registrabile e archiviabile, ma piuttosto assomiglia a qualcosa come uno spargere semi che sono anche potenzialità protese verso il futuro. Nell'immagine rigorosa e insieme mutevole del *giardino in progresso*, l'operoso intervento del giardiniere e delle stagioni sospende la staticità: nel geometrico e calibratissimo assetto del giardino s'introduce un elemento conturbante.

Quando si trasforma artificialmente un luogo è necessario comunque fare i conti col fatto che questo luogo si trasformerà a sua volta secondo le proprie leggi; che è un luogo sempre *in progress*, appunto. Le mappe, il disegno, non potranno mai contenere per intero quello che circoscrivono, perché quanto è circoscritto non smetterà di riassetarsi e di risistemarsi, a partire dalla fibrillante energia intrinseca dei suoi componenti. Allo stesso modo, se intendiamo il lavoro di curatela come l'allestimento di un terreno su cui esercitare la nostra più o meno esplicita passione giardiniera, non dovremo tuttavia dimenticare che il passaggio o movimento della traduzione è a sua volta fondamentale nel determinare l'esito della nuova architettura di paesaggi insieme naturali e artificiali.

III

Secondo un pregiudizio molto diffuso, le antologie possono offrire soltanto fotografie di gruppo. Di conseguenza, gli autori starebbero stretti in un tale sistema di autorialità plurima, non desiderando affatto essere posti «a servizio di qualcosa» che non sia la loro stessa poesia. Sono convinta tuttavia – e questo non soltanto perché nella raccolta ogni poeta viene rappresentato da un gruppo piuttosto cospicuo di testi – che nella pratica antologia, che comporta una esemplificazione comunque parziale e orientata, non sia implicito nessuno livellamento o omologazione forzata. Anzi: accostamenti e vicinanze inedite creano nuove relazioni e nuove osmosi all'interno di uno stesso contesto. Il sistema non impedisce l'espansione delle sue singole parti. Semmai è giusto che un autore possa avere più di un'opportunità, più di una vita. Se si prosegue il ragionamento su questa linea concettuale, dare forma a un'antologia potrebbe allora corrispondere alla realizzazione di una *visione*, in fondo non troppo diversamente, ad esempio, dal modo con cui Walter Benjamin si entusiasmava a compilare collezioni di citazioni (altrui), arrivando perfino a sognare un libro fatto di sole citazioni. In effetti, questo lavoro di estrapolazione e riordino di frammenti sottratti al loro contesto originario porta a una specie di illuminazione reciproca degli elementi «in libertà», in sospeso. Esiste un momento in cui l'assemblaggio

(mai casuale) del materiale testuale sconfinava nella definizione di una scrittura. Tra altro, nessuna parola «fine», con i suoi inevitabili riflessi malinconici (che nel mio caso potrebbero anche essere quelli legati alla pubblicazione del libro), potrà impedire che l'antologia, teatro di contenuti ordinati per eccellenza, rimanga in fondo uno studio sull'incontenibile, un'opera aperta per eccellenza. Incontenibile per la stessa natura bifronte e ambigua del mezzo poetico, incontenibile e vorace come ogni grande metropoli, con i suoi tanti quartieri che si vantano di possedere altrettanti centri cittadini.

L'antologia, che appartiene a un genere di critica applicata, solitamente si propone di sondare e di selezionare, di esporre alla visione il materiale su cui poi giudiziosamente indaga. Questo comunque non impedisce che possa valere al contempo come una testimonianza di poetica *in fieri*. «Etwas heraus geben bedeutet, es noch nicht heraus zu haben», ha scritto a questo riguardo, con la propensione al doppio senso intraducibile che gli è propria, il poeta tedesco di origini sud-tirolesi Oswald Egger, fondatore e per anni curatore della rivista letteraria «Der Prokurist». Proviamo lo stesso a tradurre questo enunciato: *curare qualcosa* (prestargli attenzione, comprenderlo in un volume, accompagnare la sua uscita) significa *non averlo ancora compreso* (capito). Ed è davvero così. Il curatore, proprio come un esploratore, può venire sorpreso dalle trappole, dagli imprevisti, dalle occorrenze imponderabili della sua stessa cartografia. Non esiste lavoro di curatela come mero risultato di una ricerca. Ovvero, reciprocamente: se la sua ricerca devia verso l'infinito, questo non sarà un indizio della provvisorietà del risultato, bensì della sua indomabile vitalità. Tutto si gioca sul discrimine tra la scoperta e la sua archiviazione, la cui linea frastagliata del resto coincide con lo stesso processo di conoscenza. All'interno di un'antologia un testo non perderà mai (non dovrebbe mai perdere) né la sua individualità né la sua forza di contagio e d'irradiazione. Allo stesso modo, se si decide di *non* includere un poeta in una raccolta, non lo si fa prevalentemente o prepotentemente per *escluderlo*, ma più semplicemente e profondamente perché questa o quel protagonista della scena letteraria non ha scritto nessuno capitolo rilevante per il *nostro* romanzo. Ecco un'affermazione che

può sembrare velleitaria, ma che risulta invece una delle condizioni per la composizione non casuale, ecumenica o passivamente inclusiva di un'antologia poetica.

IV

Solo qualche altro cenno su alcune proprietà di *Ricostruzioni*. Anzitutto il fatto che i poeti presenti sono stati scelti anche perché in forte comunicazione tra loro: di poetica, anzitutto. Negli anni passati il lavoro sulla poesia, ferma restando la singolare individualità di ciascuna voce, è stato un fatto di forte condivisione: di poetica, esistenziale, emotiva, organizzativa, persino. Nessuno, in pratica, ha corso soltanto per conto suo. Ricordo viceversa che un'altra antologia di poesia italiana contemporanea online, *italo.log*, che per più di due anni ho curato assieme a Roberto Galaverni per le pagine della rivista culturale *satt.org*, è stata invece un lavoro essenzialmente a mosaico, basato su criteri influenzati fortemente dal luogo di pubblicazione: la rete. Se dunque *italo.log* è stata un'antologia costruita consapevolmente col grandangolo, per *Ricostruzioni* ho adottato, se così si può dire, lo zoom. E quale posto più adatto poteva esserci per posizionarlo, in questi anni in Germania, della città di Berlino, con la sua aria inconfondibile e sempre nuova, con il suo «groviglio» di luoghi e passaggi, lì dove l'intraprendenza (davvero notevole) è riuscita tante volte ad andare a favore dell'intelligenza? Una città che, come poche altre in Europa oggi, si distingue per apertura al diverso, per internazionalità e varietà di articolazioni artistiche e culturali, per correnti «progressive» innestate però sulla migliore tradizione poetica non soltanto tedesca. A volte penso perfino che si dovrebbe addirittura parlare, riprendendo il titolo dell'antologia di Gianfranco Contini *Poesia dell'Italia unita*, di una *Poesia della Germania unita*, di cui Berlino sarebbe non solo il simbolo ma la concreta realtà di riferimento davvero incontestabile.

Se allora in *Ricostruzioni* si tratta anche di una «poesia del luogo», bisognerà intendere questa definizione come relativa a una poesia che ha sì creato, inventato un luogo, ma che inventandolo ne ha ricevuto a sua volta l'impronta e la misura. Come non pensare allora ancora una volta a Bertolt

Brecht, che proprio al Berliner Ensemble ha concepito e dato forma alla sua versione-visione di teatro epico, disseminando le tracce e i semi della sua creatività in ogni luogo della città.

Approfitto dunque di questo ulteriore spazio dietro le quinte per riportare una mia traduzione integrale

Bertolt Brecht

Garden in progress

In der Ecke unter den Fichten
 Findest du an der Mauer den Fuchsiengarten.
 Wie Immigranten
 Stehen die schönen Sträucher uneingedenk ihrer Herkunft
 Sich überraschend durch manches kühne Rot
 Mit volleren Blüten um den kleinen einheimischen
 Zarten und kraftvollen Strauch der winzigen Kelchlein.

Schöne graue Bank chinesischer Zeichnung, zugewendet
 Dem Werkschuppen. Auf ihr sitzend, plaudernd
 Blickst du über die Schulter auf den Zitronenhain
 Ohne Mühe.

In dem klösterlichen Gang am Haus, neben der
 Lampe
 Ist der arizonische Kaktus gepflanzt, der mannshohe,
 der alljährlich

Eine Nacht lang blüht, dieses Jahr
 Zu dem Donner der manövrierenden Schiffskanonen
 Mit faustgroßen weißen Blumen von der Zartheit
 Eines chinesisches Schauspielers.

Leider ist der schöne Garten, hoch über der Küste gelegen
 Auf brüchiges Gestein gebaut. Erdbeben
 Nehmen ohne Warnung Teile plötzlich in die Tiefe.
 Anscheinend
 Bleibt nicht viel mehr Zeit, ihn zu vollenden.

Am Haus hin führt ein klösterlicher Gang von
 Ibiskussträuchern.
 Eng gepflanzt, daß der Promenierende
 Sie zurückbiegen muß, so entladend
 Den vollen Duft ihrer Blüten.

di *Garden in progress*, a cui ho fatto seguire i versi della poesia di Jan Wagner (ospite proprio a Napoli assieme a Gabriele Frasca e Alessandro Ceni) che ha dato il titolo al nostro intervento al convegno: *Il mio sguardo è una serra*. Per tutte le altre poesie rimando ovviamente al volume *Ricostruzioni*.

Giardino in progresso

Nell'angolo tra gli abeti rossi
 Di fianco al muro puoi trovare il giardino delle fucsie.
 Come immigrati
 Stanno i bei cespugli ignari della loro provenienza
 Sorprendendosi per quello o questo rosso ardito
 Con fiori più corposi attorno al piccolo delicato
 E vigoroso cespuglio locale dai calici minuti.

Una piccola panchina grigia di foggia cinese, volta
 Verso la rimessa. Lì seduto, chiacchierando
 Guardi oltre le spalle il boschetto dei limoni
 Senza fatica.

Nell'androne claustrale della casa, accanto alla
 lampada
 È piantato il cactus dell'Arizona, ad altezza d'uomo,
 che ogni anno

Fiorisce per una notte, quest'anno
 Nel fracasso dei cannoni delle navi in manovra
 Con fiori grandi come pugni dalla delicatezza
 Di un attore cinese.

Purtroppo il bel giardino, che si erge alto sulla costa
 È costruito su roccia friabile. Gli smottamenti
 Senza preavviso trascinano d'un tratto intere parti
 Nel fondo. A quanto sembra
 Non rimane più molto tempo per terminarlo.

Accanto alla casa si allunga un androne claustrale di
 cespugli d'ibisco.
 Piantati fitti, costringono il passante
 A spingerli indietro, sprigionando così
 Il profumo pieno dei loro fiori.

Hoch über der pazifischen Küste, unter sich
Den leisten Donner der Wogen und das Rollen der
Ölwaggons
Liegt der Garten des Schauspielers.

Das weiße Haus ist beschattet von riesigen Eukalyptusbäumen
Verstaubten Überbleibseln einer verschwundenen Mission.
Nichts sonst erinnert an sie, es sei denn das indianische
Granitene Schlangenhaupt, das neben dem Brunnen liegt
Als erwarte es geduldig
Den Verfall mehrerer Zivilisationen.

Die kräftigen Eichenbäume in dem lordlichen Rasen
Sind deutliche Geschöpfe der Phantasie. Der Herr
des Gartens
Baut mit der scharfen Säge
Alljährlich ein neues Geäst.

Unbedacht aber wuchert das Gras jenseits der
Hecke
Um den riesigen wilden Rosenstrauch. Cynien und
bunte Winden
Wiegen sich über dem Abhang. Süße Bohnen, Farne
Sprießen um das gescheitete Brennholz.

In einem heimlichen Gleichgewicht
Ruhend und schwingend die Teile, doch nirgends
Scheiden sie sich dem entzückten Blick, auch
erlaubt die meisterliche Hand
Des allgegenwärtigen Gärtners keiner
der Einheiten
Völlige Einheitlichkeit: bei den Fuchsien etwa
Mag ein Kaktus wohnen. Auch ordnen die
Jahreszeiten

Ständig die Einblicke, bald hier, bald da
Blühen oder verblühen die Gruppen. Ein Menschenalter
Reichte nicht aus, hier alles zu bedenken. Doch
Wie der Garten mit dem Plan
Wächst der Plan mit dem Garten.

(da *Gedichte und Gedichtfragmente*, 1940-1956)

In alto sulla costa del Pacifico, sovrastando
Il rollio silenzioso delle onde e il rombo delle cisterne
di petrolio
Si estende il giardino dell'attore.

La casa bianca è ombreggiata da enormi eucalipti
Resti impolverati di una missione scomparsa.
Niente li ricorda, a parte la testa di serpente di granito
Dell'India, posata accanto alla fontana
Come se aspettasse paziente
Il declino di un paio di civiltà.

Le querce possenti nel prato da Lord
Sono distinte creature della fantasia. Il signore del
giardino
Con la sega affilata costruisce
Ogni anno una fronda nuova.

Inavvertitamente però l'erba cresce rigogliosa al
di là del cespuglio
Attorno all'enorme rosaio selvatico. Cynie e
convolvulaceae colorate
Dondolano sul dirupo. Fagioli dolci, felci
Spuntano attorno alla legna accatastata.

In segreto equilibrio
Riposano e ondeggiando le parti, ma in nessun punto
Si dividono allo sguardo rapito, per di più la mano
esperta
Del giardiniere onnipresente non permette a
nessuna unità
Una perfetta unicità: tra le fucsie per esempio
Può aver casa un cactus. Per di più le stagioni
riordinano

Di continuo le visioni, ora qui ora là
Fioriscono o sfioriscono i gruppi. Una vita umana
Non basterebbe per prendere tutto in considerazione. Ma
Come il giardino cresce col disegno
Il disegno cresce col giardino.

Traduzione di Theresia Prammer

Jan Wagner

was der general nicht sagte

mein blick ist ein glashaus. ich züchte darin
 rosen mit dem namen la grisaille.
 wie spät es ist? mir ist es nicht zu spät:
 in meinem scheidel blieb der zeiger stehen.
 die sonne ist ein heller ball am himmel
 (in meinen träumen suche ich nach nadeln).
 wenn ich nach hause komme abends hängt
 mein bild im badezimmerspiegel, glatt
 und faltenfrei, so wie ich es verließ.

(da *Probebohrung im Himmel*, 2001)

ciò che il generale non disse

il mio sguardo è una serra. ci coltivo
 rose dal nome la grisaille.
 che ore sono? per me l'ora non scocca:
 la lancetta si fermò tra i capelli.
 una palla chiara nel cielo è il sole
 (nei miei sogni frugo cercando aghi).
 la sera quando rincaso la mia effigie
 pende nello specchio in bagno, di rughe
 priva e liscia, come l'abbandonai.

Traduzione di Federico Italiano

II. Spettri (giganti). Da un'antologia quasi in essere

Federico Italiano

Le seguenti poesie italiane in traduzione tedesca sono tratte da un'antologia bilingue di prossima uscita in Germania per i tipi dell'editore Carl Hanser, a cura di Michael Krüger e del sottoscritto. Questa silloge – che l'editore tedesco, non senza merito, introdurrà in un mercato librario sempre più atterrito dalla poesia – vuole essere rappresentativa di una fase ricchissima della produzione poetica italiana, quella che approssimativamente si estende dal secondo dopoguerra al Crollo delle Torri Gemelle. Inaugurata da Bertolucci, l'antologia si chiuderà con la generazione di poeti nati negli anni Cinquanta – la generazione di Anedda, Magrelli e Pusterla, per intenderci. Di più preferisco non dire: basti sapere che il florilegio di nomi, testi e traduzioni, dopo tre anni di turbolenze, ritocchi e revisioni, si è definitivamente assestato e che l'apparato critico ha poco tempo fa raggiunto la giusta temperatura pre-bozza. Il libro vedrà la luce, salvo imprevisti, nella primavera del 2012. Mi si conceda d'accennare però a qualcosa che esula

dall'ossatura dell'antologia, qualcosa che, in effetti, esula *per definitionem* da ogni cosa – uno spettro. Montale, sebbene attivo fino agli anni Settanta, non figurerà nel corpo principale dell'antologia. Avremmo potuto inserirlo con il lasciapassare cronometrico di *La bufera e altro* (1956) e delle (aneddotiche) raccolte successive, ma si è deciso di confinarlo con Ungaretti (e con Saba, Quasimodo, Penna, Pavese) al portale introduttivo, dedicato ai padri del Secondo Novecento. Giusta o meno che sia questa scelta, essa ha reso ancor più evidente quanto e fino a che punto la poesia italiana contemporanea – anche quella più insospettabile dal punto di vista poetologico – sia *haunted* dal fantasma del grande poeta ligure. Del resto, si sa, ogni antologia è un convegno di spettri. E non lo dico con amarezza o contrizione: non c'è cosa più urgente – chiedetelo al principe Danese – che interpellare i nostri spettri. E se è vero che lo spettro emerge svanendo, la traduzione, come negoziazione di presenza/assenza, sarà dunque lingua al dialogo.

Valerio Magrelli

Porta Westfalica

Una giornata di nuvole, a Minden,
su un taxi che mi porta
in cerca di queste due parole.
Chiedo in giro e nessuno sa
cosa indichino – esattamente, dico –
che luogo sia, dove, se una fortezza
o una chiusa. Eppure il nome brilla
sulla carta geografica, un barbaglio,
nel fitto groviglio consonantico, che lancia
brevi vocali luminose, come l'arma
di un uomo in agguato nel bosco.
Si tradisce, e io vengo a cercarlo.
Il panorama op-art si squaderna tra alberi
e acque, mentre i cartelli indicano ora
una torre di Bismark, ora il mausoleo di Guglielmo,
la statua con la gamba sinistra istoriata
dalla scritta: "Manuel war da",
incisa forse con le chiavi di casa, tenue
filo dorato sul verde del bronzo,
linea sinuosa della firma, fiume
tra fiumi. Lascio la macchina, inizio a camminare.
Foglie morte, una luce mobile, l'aria gelata,
la fitta di una storta alla caviglia,
io, trottola che prilla, io,
vite che si svita. Nient'altro.
Eppure qui sta il segno, qui
si strozza la terra,
qui sta il by-pass, il muro
di una Berlino idrica in mezzo
a falde freatiche, bacini artificiali,
e la pace e la guerra e la lingua latina.
Niente. E mentre giro nella foresta penso
all'autista che attende perplesso,
all'autista che attende perplesso
e ne approfitta per lavare i vetri
mentre nel suo brusio
sotto il cruscotto scorre sussurrando
il fiume del tassametro, l'elica del denaro,
diga, condotto, sbocco, chiusa dischiusa, aorta,
emorragia del tempo e valvola mitralica,
Porta Westfalica della vita mia.

(da *Esercizi di tiptologia*, 1992)

Theresia Prammer

Porta Westfalica

Ein Wolkentag, in Minden,
in einem Taxi, das mich mitnimmt
auf die Suche nach diesen zwei Worten.
Ich hör' mich um und keiner kann mir sagen,
was sie bezeichnen sollen – genau, meine ich –
für welchen Ort sie stehen, wo, ob für eine Festung
oder eine Schleuse. Und doch glänzt dieser Name
auf der Karte, ein Flackern
im dichten Konsonantenknäuel, das kurze
leuchtende Vokale freisetzt, wie die Waffe
eines Mannes, der im Wald verschanzt ist.
Er verrät sich und ich hole ihn aus dem Versteck.
Das Op-Art Panorama, aufgefächert zwischen Bäumen
und Gewässern, während die Schilder bald
einen Bismarckturm, bald das Wilhelms-Grabmal ankündigen,
die Statue, ihr linkes Bein bekriztelt mit der Aufschrift:
„Manuel war da“, vielleicht
mit den Wohnungsschlüsseln eingeritzt, dünner
goldener Faden auf dem Grün der Bronze,
geschwungene Linie des Namenszugs, Fluß
unter Flüssen. Ich steige aus dem Auto, gehe zu Fuß.
Abgestorbene Blätter, unstetes Licht, die eiskalte Luft,
das Stechen eines verstauchten Knöchels,
ich, schwirrender Kreisel, ich
Schraube, die aufspringt, nicht mehr.
Und doch, hier ist das Zeichen, hier
wird die Erde gepresst,
hier ist der Bypass, die Mauer
eines Hydro-Berlin, inmitten
von Grundwassern, künstlichen Becken
und der Frieden und der Krieg und die lateinische Sprache.
Nichts. Und während ich durch den Wald streife denke ich
an den Fahrer, der da ratlos sitzt,
an den Fahrer, der da ratlos sitzt
und die Gelegenheit zum Scheibenputzen nützt,
während sich unter dem Armaturenbrett
mit seinem Gesurre flüsternd weiterdreht
der Fluß des Taxameters, der Propeller des Geldes,
Staudamm, Mündung, Kanal, entschlossene Schleuse, Aorta,
Mitralkappe, Blutsturz der Zeit,
Porta Westfalica meines Seins.

Traduzione di Theresia Prammer

Alessandro Ceni

I giganti nella stanza di mio padre

Bambino nel corridoio davanti la porta
 da cui soltanto si usciva
 venivi a deporre con fede
 pezzetti rubati alla terra,
 la nuca e il collo nuovo:

generavo frasche da potature e
 vegetali dai fiori dei vasi,
 il duro scudo del girasole
 in cui vedevi nuotare
 gli animaletti in una goccia d'acqua,
 sostarvi i mestieri
 con la pialla e le tenaglie le
 mille e mille falci della tua fine;

ma già l'astronomia delle piante e delle pietre
 ruotava nello spazio dove vagando si perdeva
 l'ultimo d'un intero equipaggio
 e tutto era vetro e silenzio:
 "Questa è la veglia, quindi"
 e mi disponevo attorno
 alla porta che mai si entrava
 offerente tra le offerte
 dono tra i doni
 mentre il sonno vaporava sui miei cavalli fermi al
 palo:

accendevo le torce, preparavo il bivacco
 e intanto anche risalivi al puntino di luce
 dal fondo della prateria cadenzando una voce,
 che ti si potesse udire, di coyote;
 e di voi ogni tanto al di là
 io seduto e io in cammino
 sentivamo un sospiro d'intelligenza profondo
 di suprema melanconica conoscenza di yeti.

(da *La natura delle cose*, 1991)

Die Riesen im Zimmer meines Vaters

Kind im Flur vor der Tür
 aus der man nur heraustrat
 du kamst um in Vertrauen abzulegen
 Stückchen der Erde geklaut,
 der Nacken und der neue Hals:

ich erzeugte Laub aus Beschnitt und
 Pflanzen aus den Blumen der Vasen,
 das harte Schild der Sonnenblume
 in dem du schwimmen sahst
 die Tierchen in einem Wassertropfen,
 es ruhen die Gewerbe dort
 mit der Hobel und der Zange die
 tausend und tausend Sensen deines Endes;

doch schon die Astronomie der Pflanzen und der Steine
 kreiste im Weltraum wo sich verirrend verlor
 der Letzte einer ganzen Mannschaft
 und alles war Glas und Stille:
 „Dies also ist die Wache“
 und ich stellte mich um
 die Tür in die man niemals eintrat
 Bietender unter den Angeboten
 Geschenk unter den Geschenken
 während der Schlaf verdampfte auf meinen regungslosen
 Pferden am Pfahl:

ich zündete die Fackeln an, ich bereitete das Biwak vor
 und inzwischen stiegst du auch wieder hoch zum Lichtpümpchen
 aus der Tiefe der Prärie kadenzierst du einen Laut,
 so, dass man dich hören konnte, von Kojoten;
 und ab und zu von euch im Jenseits
 ich im Sitzen und ich auf dem Weg
 hörten einen tiefen Seufzer der Intelligenz
 von vortrefflich melancholischer Kenntnis des Yeti.

Traduzione di Daniel Graziadei

Gabriele Frasca

Dissestina

non le parole canto ma quei pezzi
nel disarticolarsi delle cose
con il lavoro ottuso degli attrezzi
per dirti fermo in poche strette pose
fra i cocci in cui frantumi e che disprezzi
mentre trascorri strade scivolose

mentre trascorri strade scivolose
non le parole canto ma quei pezzi
fra i cocci in cui frantumi e che disprezzi
nel disarticolarsi delle cose
per dirti fermo in poche strette pose
con il lavoro ottuso degli attrezzi

con il lavoro ottuso degli attrezzi
mentre trascorri strade scivolose
per dirti fermo in poche strette pose
non le parole canto ma quei pezzi
nel disarticolarsi delle cose
fra i cocci in cui frantumi e che disprezzi

fra i cocci in cui frantumi e che disprezzi
con il lavoro ottuso degli attrezzi
nel disarticolarsi delle cose
mentre trascorri strade scivolose
non le parole canto ma quei pezzi
per dirti fermo in poche strette pose

per dirti fermo in poche strette pose
fra i cocci in cui frantumi e che disprezzi
non le parole canto ma quei pezzi
con il lavoro ottuso degli attrezzi
mentre trascorri strade scivolose
nel disarticolarsi delle cose

nel disarticolarsi delle cose
per dirti fermo in poche strette pose
mentre trascorri strade scivolose
fra i cocci in cui frantumi e che disprezzi
con il lavoro ottuso degli attrezzi
non le parole canto ma quei pezzi

perché se in pezzi vivono le cose
solo agli attrezzi devono le pose
che tu disprezzi come scivolose

(da *Prime. Poesie scelte 1977-2007*, 2007)

Entsestine

nicht wörter setzen, sondern diese teilchen
beim auseinanderfallen der weichen
im ziellosen treiben der zeichen
dich festzuhalten auf bestimmten seiten
zwischen scherben, splintern und verweisen
auf glatten straßen leise gleiten

auf glatten straßen leise gleiten
nicht wörter setzen, sondern diese teilchen
zwischen scherben, splintern und verweisen
beim auseinanderfallen der weichen
dich festzuhalten auf bestimmten seiten
im ziellosen treiben der zeichen

im ziellosen treiben der zeichen
auf glatten straßen leise gleiten
dich festzuhalten auf bestimmten seiten
nicht wörter setzen, sondern diese teilchen
beim auseinanderfallen der weichen
zwischen scherben, splintern und verweisen

zwischen scherben, splintern und verweisen
im ziellosen treiben der zeichen
beim auseinanderfallen der weichen
auf glatten straßen leise gleiten
nicht wörter setzen sondern diese teilchen
dich festzuhalten auf bestimmten seiten

dich festzuhalten auf bestimmten seiten
zwischen scherben, splintern und verweisen
nicht wörter setzen, sondern diese teilchen
im ziellosen treiben der zeichen
auf glatten straßen leise gleiten
beim auseinanderfallen der weichen

beim auseinanderfallen der weichen
dich festzuhalten auf bestimmten seiten
auf glatten straßen leise gleiten
zwischen scherben, splintern und verweisen
im ziellosen treiben der zeichen
nicht wörter setzen, sondern diese teilchen

denn wenn die dinge ihren teilchen weichen
verdanken sie ihr sein allein den zeichen
die du zurückweist weil sie zu sehr gleiten

Traduzione di Theresia Prammer

Terre emerse

A Nord – A Est – A Ovest – A Sud



Heinrich Bunting, *Europa pars terrae in forma virgins*, Hannover 1581

Terre emerse. Poesia dall'Europa delle 'lingue minori'

Monica Lumachi

La sezione del festival intitolata «Terre emerse» ha provato a squadernare sotto gli occhi di un pubblico attento e a tratti sorpreso un atlante geopoetico di alcune tra le cosiddette lingue minori. «Letteratura minore»: un'idea sviluppata da Deleuze e Guattari per designare «letteratura che una minoranza fa in una lingua maggiore», la cui caratteristica primaria sarebbe pertanto la «deterritorializzazione»¹. Ma la poesia, ricordano ancora Deleuze e Guattari, in quanto «lingua di carta» è sempre de-territorializzata; in altre parole, non esiste una lingua privilegiata o egemone per la poesia, così che da questo punto di vista l'aggettivo 'minore' finisce col qualificare le condizioni di ogni scrittura poetica in quanto tale. Esistono tuttavia, in senso concreto, lingue meno diffuse, parlate da un numero minore o addirittura molto esiguo di parlanti, che ciononostante marcano una sentita appartenenza culturale. Lingue che raggiungono di fatto una cerchia più limitata di lettori; lingue *in cui* si traduce molto, ma *da cui* si traduce assai meno; così come di fatto esistono politiche linguistiche, di mercato e culturali che tendono alla riduzione della molteplicità linguistica a vantaggio di lingue 'maggiori' o egemoni.

Tuttavia è proprio tramite la traduzione – ovvero una deterritorializzazione – che i testi possono aprirsi alla ricezione da parte di altre comunità di parlanti, circolando (nel nostro caso) in uno spazio transteritoriale che costantemente *si* traduce. In tal senso la metafora geologica delle terre emerse ci è sembrata opportuna per riproporre alcuni territori linguistici 'minori' all'interno di un'Europa che non coincide necessariamente con le frontiere nazionali, né tantomeno con quelle dell'UE. Immaginando i punti cardinali della nostra carta geopoetica europea con un centro potenziale e provvisorio in Napoli, si sono così presentati autori del tutto inediti oppure solo parzialmente tradotti in italiano. Questo è avvenuto in forma di letture con gli autori e i traduttori o, laddove ciò non è stato possibile, attraverso la presentazione del traduttore, quando non direttamente in auto-traduzione².

Il viaggio comincia a nord, con due 'piccole' lingue nazionali di altissima tradizione letteraria quali il danese e il nederlandese. Da qui si prosegue verso est, con le poetesse rumene Ana Blandiana – uno dei pochi nomi di questo atlante già in parte noto ai lettori italiani³ – e Grete Tartler, rumena

¹ Si veda G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Milano 1975.

² Per la pubblicazione tutti i curatori/traduttori hanno di nuovo selezionato i testi e rivisto le traduzioni (tutte finora inedite) qui presentate. A loro le curatrici esprimono ancora una volta i più vivi ringraziamenti.

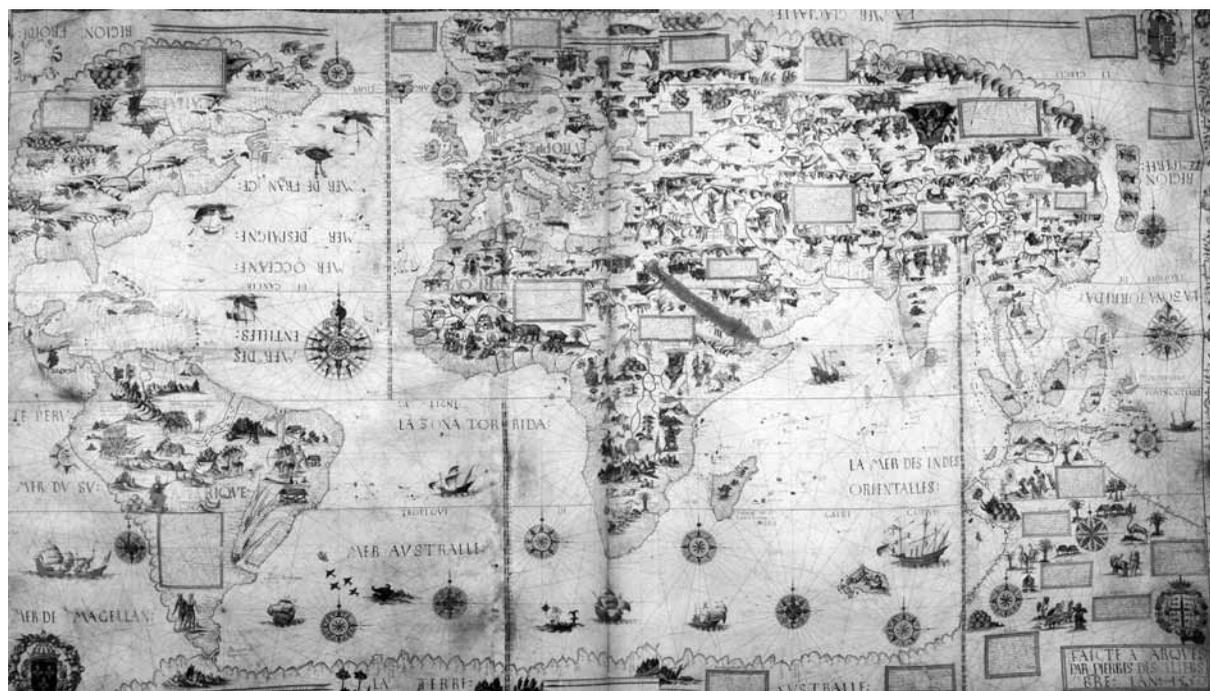
³ A. Blandiana, *Un tempo gli alberi avevano occhi*, a cura di B.M. Frabotta e B. Mazzoni, Roma 2004.

di formazione plurilingue. Si propone poi la poesia dell'ungherese Márton Kalász e quella della bulgara Mirela Ivanova; due autori che si muovono anche nell'alveo del tedesco, a riprova della stratificata dimensione linguistica e dunque anche identitaria che contraddistingue l'Europa centro-orientale nonostante le tragedie che ne hanno segnato la Storia novecentesca.

Dall'estremo lembo sud-orientale europeo si prosegue affrontando la polifonia che caratterizza da sempre la sua regione più occidentale, la Penisola iberica. Della poesia in catalano, lingua che vanta una vivissima tradizione scritta e una letteratura saldamente legata alla tradizione trobadorica, il poeta e traduttore José María Micó presenta traduzioni dal

valenzano Ausias March. A questo affondo storico si affiancano alcune voci poetiche contemporanee di quella «Spagna plurale» (A. Castellucci) che include anche il basco e il galego. L'itinerario attraverso il mondo romanzo tocca poi il nostro confine linguistico con il romancio, storica lingua della Confederazione elvetica oggi schiacciata tra italiano e svizzero-tedesco e confinata alla dimensione intima e familiare.

Infine da sud, dal lembo europeo, meridionale e mediterraneo delle grandi lingue arabo e turco, giunge la voce del poeta curdo Şêxmûs Hesen (Cigerxwîn) a ricordare il dramma dello sradicamento e dell'esilio. Nella poesia contemporanea in afrikaans trovano eco, infine, la complessa realtà linguistica e la difficile eredità post-coloniale europea.



Juan Vespucci, *Mappamondo*, Siviglia 1526, ms. miniato su pergamena, The Hispanic Society of America, New York, in: Kenneth Nebenzahl, *Atlante di Colombo e le grandi scoperte*, Milano-Roma, Sugarco 1992.

A Nord: poesia danese

Morten Søndergaard

Nato a Copenaghen nel 1964, Morten Søndergaard ha debuttato nel 1992 con il suo primo volume di poesie, *Sahara i mine hænder* [*Il Sahara nelle mie mani*]. Ha vissuto in Italia con la famiglia per otto anni, fino alla fine del 2006, prima a Vinci e poi a Pietrasanta. Artista poliedrico e sensibile, Søndergaard è un maestro delle sonorità, come dimostrano la sua fine abilità vocale nelle letture poetiche e le sperimentazioni sonore all'origine di sue numerose trasmissioni per la Radio Danese e di molteplici incisioni. Dal 1992 ha pubblicato varie altre raccolte di poesie, alcuni volumi di prose brevi e, nel 2000, il suo unico romanzo *Tingenes orden* [*L'ordine delle cose*], ma è stato anche co-redattore dell'enciclopedia soggettiva *Brøndums Encyklopædi*, traduttore di varie opere di Jorge Luis Borges, redattore di diverse riviste di poe-

sia fra le quali, dal 2002 al 2007, «Hvedekorn». Nel 2008 ha tradotto in danese *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* di Cesare Pavese. Nel 1998 ha ricevuto il Michael Strunge Prisen e nel 2002 è stato uno dei due candidati danesi al prestigioso Premio Letterario del Consiglio Nordico con la raccolta qui presentata per la prima volta in italiano. Con un altro suo ultimo volume di poesia, *Et skridt i den rigtige retning* [*Un passo nella direzione giusta*], per il 2007 ha ottenuto la sua seconda candidatura allo stesso premio, a riprova del fatto che con la sua produzione poetica Morten Søndergaard ha assunto ormai una posizione assolutamente centrale per la lirica danese di questo primo decennio del secolo.

Bruno Berni



Juan Vespucci, *Mappamondo* (particolare)

Du og jeg
 kommer alligevel ud på et,
 vi er tankernes mønstre
 og skygger på psykens væg,
 vi er uden fortolkning,
 synkrone kald af navne
 og fingerspidser
 der løber langs en nakkelinje,
 det er let
 at lade sig forsvinde her
 under tingenes sne,
 afstødt hjernevæv,
 foranstaltninger
 af lys og skygge,
 dødsdømte
 i forstandens elektriske stol.

til Jørn Skov Hansen

Tu e io
 non siamo comunque diversi,
 siamo schemi dei pensieri
 e ombre sul muro della psiche,
 siamo senza commento,
 chiamate sincrone di nomi
 e punte delle dita
 che scivolano sulla linea di una nuca,
 è facile
 lasciarsi svanire qui
 sotto la neve delle cose,
 tessuto cerebrale rigettato,
 esecuzioni
 di luce e ombra,
 condannati a morte
 sulla sedia elettrica della ragione.

per Jørn Skov Hansen

Du siger
 at bier dør sovende,
 men de styrter til jorden
 ramt af en
 hjerneblødning,
 der er
 formodentlig honning
 inde i væggen
 og de kommer tilbage
 år efter år.

Tu dici
 che le api muoiono nel sonno,
 ma precipitano a terra
 colpite da una
 emorragia cerebrale,
 c'è
 probabilmente del miele
 nella parete
 e tornano
 anno dopo anno.

Begyndelse

En krydderhave i sol,
 en sommer, bagest i haven
 og min farmor mellem kartofler,
 gulerødder og pastinakker,
 hvor gammel er du, farmor,
 din hud er rynket,
 ikke glat og spændstig som kartoflerne i jorden,
 eller lyden af kartoflerne,
 når du smider dem ned i spanden
 og skrubber dem rene med en kost på gårdspladsen,
 vandet løber ud af spanden og ned i gruset,
 ned mellem de gule og hvide sten,
 som jeg kommer i munden,
 kølige sten imod tændernes inderside,

Morten Søndergaard

Inizio

Un orto al sole,
 un'estate, in fondo all'orto
 e mia nonna fra patate,
 carote e pastinache,
 quanti anni hai, nonna,
 la tua pelle è rugosa,
 non liscia e tesa come le patate nella terra,
 o il rumore delle patate
 quando le getti nel secchio
 e le spazzoli sull'aia con una scopa,
 l'acqua trabocca dal secchio nella ghiaia,
 fra le pietre gialle e bianche,
 che io metto in bocca,
 pietre fresche sull'interno dei denti,

jeg kender deres form og smag,
 og kartoflerne i den store aluminiumsgrøde
 med dild og salt og smør,
 og vi kommer varme og forpustede ind,
 vi sætter os på bænken,
 vi var i færd med noget,
 noget, vi ikke vidste hvad var,
 noget, der bragte os steder hen
 der ikke var til at forudse,
 noget, der traf os med enorm styrke,
 en indlysende hemmelighed, der udslettede os,
 fordi vi et øjeblik var uopmærksomme,
 din hud er gul og voksagtig, farmor,
 de synger dig ud og lukker låget
 med små forsøvede skruer,
 du skal ned i jorden
 til kartoflerne.

En erfaring mindre

til JHS

Fra papirkurv til plasticpose til containeren i gården,
 lidt smulder fra en blyantspidser, cellofan fra en
 cd,
 en blå bic kuglepen der for en gangs skyld ikke blev væk,
 men bare løb tør midt i en sætning,
 en invitation til en ceremoni, som jeg ikke turde
 gå til
 eller havde glemt skulle finde sted,
 tutten til en limstift, en brækket kniv,
 en vatpind, en kuvert, der indeholdt en check,
 og en fra en regning,
 forstudier til mareridt, hjernebølger og hjerteflim-
 mer,
 sekunder ude af trit, et plaster, et ansigt,
 solnedgange, kondisko, skypumper, brevbomber,
 bøger opløst af vand,
 et helt liv forsvinder hver gang ned
 i den kværnende skraldevogns indre,
 nu rumler den ud mod forbrændingsanstalten
 nu er det for sent at fortryde.

(da *Bier dør sovende*, 1998)

ne conosco la forma e il sapore,
 e le patate nel pentolone d'alluminio
 con l'aneto e il sale e il burro,
 e noi rientriamo accaldati e ansanti,
 ci sediamo sulla panca,
 stavamo facendo qualcosa,
 qualcosa che non sapevamo bene,
 qualcosa che ci portava in luoghi
 che non erano prevedibili,
 qualcosa che ci avvolgeva con forza enorme,
 un segreto evidente che ci annientava,
 perché per un istante eravamo assenti,
 la tua pelle è gialla e cerosa, nonna,
 ti cantano via e giù il coperchio
 con piccole viti argentate,
 andrai nella terra
 dalle patate.

Un'esperienza in meno

per JHS

Dal cestino al sacchetto al container in cortile,
 un po' di trucioli di un temperamatite, il cellophan di
 un cd,
 una biro azzurra bic che una volta tanto non si è persa,
 ma è solo finita nel bel mezzo di una frase,
 un invito a una cerimonia cui non ho osato an-
 dare
 o che avevo dimenticato si svolgesse,
 il guscio di una stecca di colla, un coltello spezzato,
 un cotton fioc, la busta che conteneva un assegno,
 e quella di una bolletta,
 gli abbozzi di un incubo, onde del cervello e tremori del
 cuore,
 secondi in ritardo, un cerotto, un volto,
 tramonti, scarpe da tennis, uragani, lettere esplosive,
 libri dissolti dall'acqua,
 una vita intera scomparire ogni volta
 all'interno macinante del camion della spazzatura,
 ora arranca verso l'inceneritore,
 ora è tardi per il pentimento.

Traduzioni di Bruno Berni

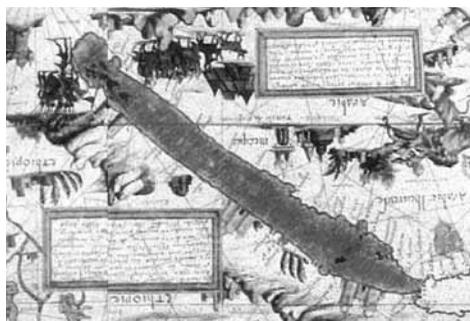
A Nord: poesia nederlandese

Fleur Bourgonje

La poetessa/scrittrice olandese Fleur Bourgonje nasce nel 1946 nel villaggio di Achterveld in una famiglia di fabbri. Nel 1968 si trasferisce a Parigi, dove lavora in un centro che accoglie clochard donne, e verso la fine del 1970, in Sud America, tra l'altro nel Cile di Allende e nell'Argentina peronista. Pubblica uno studio sulla povertà e la prostituzione in Sud America, e scrive reportage e articoli sia in nederlandese (soprattutto per il settimanale di sinistra *De Groene Amsterdammer*) che in spagnolo (per *El Nacional*, testata venezuelana). Tornata con la figlia nei Paesi Bassi, nel 1980, racconta le sue esperienze con i diversi regimi, descrivendo colpi di stato, miseria e terrore. La posizione della donna durante la dittatura in Cile e in Argentina è il tema del

romanzo *Spoorloos* [*Scomparsa*, 1985]. Nel 1990 scrive il libretto *Flora Tristan*, per il noto compositore Louis Andriessen, sulla vita dell'attivista sociale franco/peruviana Flora Tristan (1803-1844), e due anni dopo dedica alla poetessa messicana Suor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) il dramma radiofonico *Het hoofd is vruchtbaarder dan de schoot* [*Il cervello è più fertile del grembo*]. Nei suoi romanzi, racconti, poesie i protagonisti sono non di rado persone sradicate e che vivono una condizione umana spesso crudele, in cui solo il sogno sa offrire momenti di conforto. Nel 1988 riceve il premio Betje Wolff per la sua «indipendenza di spirito».

Franco Paris



Juan Vespucci, *Mappamondo* (particolare)

De oorlog is een vrouw met een vloerkleed op haar rug

Zie haar eens lopen, de vrouw. Het opgerolde vloerkleed steekt ter hoogte van haar schouderbladen wel een meter uit haar oude lichaam. Ze is net een ezel met takkenbossen, een os met een juk. Zie haar eens lopen, zie haar zwaar en traag vluchten met op haar rug het kleed dat ze nog maar pas met haar versleten bezem heeft geveegd. Waar ze een halve eeuw op heeft geleefd.

Ze ziet niet op of om, waarom zou ze: wat achter haar ligt is platgebrand, vóór haar worden alvast kuilen gegraven en aan weerszijden van haar pad zetten uitgehongerde zwerfhonden hun tanden in alles wat op een kadaver lijkt.

Ze staat niet stil als er wordt geschoten. Ze hurkt niet. Laat zich niet voorover in het stof vallen. Houdt geen arm voor haar gezicht en stopt geen vingers in haar oren. Zoekt geen dekking in ruïnes of paardenstallen. Ze loopt en loopt, staat zelfs niet stil om op adem te komen of haar hart tot kalmte te manen. Ze loopt almaar door.

Hoor haar eens zwijgen. Haar woorden heeft ze, vluchtend, achter zich gelaten. Een voor een heeft ze ze uitgesproken, uitgespuwd tot haar keel en mond leeg waren, tot ze alleen zo nu en dan nog kon een kreet kon slaken of schreeuwen; hoe langer ze liep hoe stiller ze werd. Ze hoort en ziet zonder woorden. Wat ze voelt heet niet eens meer verdriet. Schrijven niet eens pijn.

Haar gedachten houden haar gaande.

Wat ze, blindelings voor de oorlog uit vluchtend, denkt, is dit:

Vloerkleed, ik heb je geweven. Ik heb je patroon getekend, je wol gesponnen en geveerd in rood, groen en geel. Zingend heb ik je leven gegeven zonder te weten wat het leven was. Ik heb op je gelegen. Eerst alleen. Later met een man. Weer later met kinderen die aan me zogen en zich in me vastbeten. Ik heb op je liggen slapen, liggen waken. Ik heb op je gebloed en gebraakt en ben over je heen gelopen. 's Winters kwam je onder de modder te zitten, 's zomers drong het zachte zand tot diep in je polen. In de lente en de herfst heb ik je steeds schoon geborsteld en in de wind gehangen. Ik heb je weer uitgerold met handen die sterker en harder

La guerra è una donna con un tappeto sulla schiena

Guardala come cammina, la donna. Il tappeto srotolato all'altezza delle scapole sporge di almeno un metro dal suo vecchio corpo. Somiglia a un asino con delle fascine, a un bue messo sotto il giogo. Guardala come cammina, come fugge pesante e lenta con sulla schiena il tappeto che ha appena spazzato con la sua scopa logora. Su cui è vissuta mezzo secolo.

Non alza lo sguardo né si volta, perché dovrebbe: dietro di lei c'è terra bruciata, davanti già si scavano fosse e su entrambi i lati del suo cammino cani randagi affamati addentano ciò che sembra un cadavere.

Non si ferma al rumore degli spari. Non si accovaccia. Non si lascia cadere nella polvere. Non protegge la faccia né si mette le dita nelle orecchie. Non cerca rifugio in rovine o in stalle. Cammina, cammina, non si ferma nemmeno per riprendere fiato o far riposare il cuore. Non fa che camminare.

Senti il suo silenzio. Le sue parole, fuggendo, se le è lasciate alle spalle. Una per una le ha pronunciate, sputate fino a svuotare gola e bocca, fino a quando non le restavano che grida e urla isolate; più camminava più si faceva silenziosa. Sente e vede senza parole. Quel che sente non può più nemmeno chiamarsi dolore. I bruciori non più pena.

Sono i pensieri a muoverla.

Ciò che pensa, fuggendo ciecamente dalla guerra, è questo:

Tappeto, io ti ho intessuto. Ho disegnato il tuo motivo, ho filato la tua lana e l'ho dipinta di rosso, verde e giallo. Cantando ti ho dato vita senza sapere che cosa fosse la vita. Mi sono stesa su di te. Prima da sola. Poi con un uomo. Ancora dopo con bambini che hanno poppato al mio seno e mi hanno morso. Ho dormito su di te, ho vegliato. Ho sanguinato su di te e vomitato e ho camminato sopra di te. D'inverno ti infangavi, d'estate la morbida sabbia si infilava dentro i tuoi nodi. In primavera e in autunno ti ho spazzolato spesso e appeso all'aria aperta. Ti ho srotolato di nuovo con mani che diventavano sempre più forti e dure. Con lo stesso aceto

werden. Met dezelfde azijn waarmee ik de augurken inlegde heb ik jaarlijks je rood, groen en geel opgehaald. Ik heb je uitgebreid. Groter gemaakt. Ik heb je de maat van de plek van mijn geluk gegeven. Vloerkleed, wat weeg je me zwaar.

Ze denkt ook:

Waar is mijn man. Waar zijn mijn kinderen heen-gegaan. In welke richting hebben de geweren hen gedreven. Hebben ze misschien zelf geweren in de hand.

En dan, een dorp verder, denkt ze:

Kleden herinneren zich mensen.

En:

Kleden beschermen mensen.

En, tenslotte:

Kleden zijn mensen.

Een kleed is een kind denkt de vrouw, en die gedachte houdt haar gaande.

Ze draagt haar kind op haar rug. Ze redt het door voor de vlammen uit te vluchten, het maakt niet uit waarnaartoe. Ze brengt haar kind in veiligheid door zonder op of om te zien, door doof voor de schoten recht op de horizon aan te lopen, zwaar en traag omdat ze moe is, maar zonder stil te staan. Ze sleept haar grootste schat zo ver mogelijk van het gevaar vandaan zonder aan de duur van een terugkeer te denken. Hoewel ze geen woorden meer heeft, sust ze. Ze sust het huilende kleed tot ze bijna geen adem meer heeft.

Een kleed is ook een man, een verdwenen man. Een die ze in gedachten heeft teruggevonden en op haar vlucht meeneemt. Ze weet niet of er nog leven in hem is maar die onwetendheid deert haar niet, hij is haar man, hoe dan ook. Hij weegt haar even zwaar als het versleten kleed, is even hulpeloos. Zoveel heeft ze van hem gehouden. Zoveel houdt ze nog altijd van hem. Hij heeft haar de liefde geleerd. Hij heeft haar kinderen gegeven. Hij heeft haar mooi gevonden. Hij heeft haar teder gevonden. Hij heeft haar vervuild voor een andere vrouw maar is teruggekomen. Hij heeft haar toen getroost en nu troost zij hém hoewel ze geen woorden meer heeft, tot ze bijna geen adem meer heeft.

che usavo per conservare i cetrioli ho ravvivato ogni anno il tuo rosso, verde e giallo. Ti ho ampliato. Ingrandito. Ti ho dato la misura del luogo della mia felicità. Tappeto, quanto mi pesi.

Lei pensa anche:

Dov'è mio marito? Dove sono andati i miei bambini? In quale direzione li hanno spinti i fucili? Forse imbracciano anch'essi dei fucili.

E poi, raggiunto il villaggio successivo, pensa:

I tappeti rammentano le persone.

E:

I tappeti proteggono le persone.

E, infine:

I tappeti sono persone.

Un tappeto è un bambino, pensa la donna, ed è quel pensiero a muoverla.

Porta il bambino sulla schiena. Riesce a fuggire dalle fiamme, non importa dove si va. Conduce il suo bambino al sicuro senza alzare lo sguardo o voltarsi, sorda agli spari e puntando dritta all'orizzonte, pesante e lenta perché è stanca, ma senza fermarsi. Trascina il suo tesoro più grande il più lontano possibile dal pericolo senza pensare alla durata di un ritorno. Pur non avendo più parole lei calma, calma il tappeto piangente fin quando le manca il respiro.

Un tappeto è anche un uomo, un uomo sparito. Quello che lei ha ritrovato col pensiero e che porta con sé nella sua fuga. Lei non sa se vi sia ancora vita in lui ma questa mancanza di conoscenza non la tocca, lui è il suo uomo, comunque. Le pesa quanto il tappeto logoro, è altrettanto indifeso. Così tanto lei lo ha amato. Così tanto continua ad amarlo. Lui le ha insegnato l'amore. Le ha donato i figli. La trovava bella. La trovava tenera. Se ne è andato con un'altra donna ma è tornato. Lui l'ha confortata, e ora è lei che lo conforta pur non avendo più parole, fin quando le manca il respiro.

Om haar heen vallen schoten. Om haar heen storten huizen in en branden bomen. Kijk haar eens lopen, steeds zwaarder, steeds trager. Heeft ze dan geen gedachten meer die haar gaande houden?

Jawel.

Wat ze, voor de oorlog uit wankelend, denkt, is dit:

Jij bent alles wat ik bezit. Jij bent het enige wat is overgebleven: woldraden waarover ik een levenlang heb gelopen, die ik heb platgetrapt. Laat me niet in de steek, vloerkleed. Zoals ik je ooit de maat gaf van de plek van mijn geluk, zal ik je nu de maat van de plek van mijn ontreddeing geven. Geen muren die je omvatten, geen dak dat je tegen zon en regen beschermt, geen plank die je stut, maar het open veld, een berm. Vraag me niet je achter te laten. Dwing me niet je af te staan.

Een dorp verder denkt ze:

Als kleden mensen zijn hebben ze deugden.

En:

Van alle deugden is trouw de grootste.

En, tenslotte:

Van alle deugden is trouw het zwaarst.

Doof voor de schoten en blind voor de rookwolken gespt ze de riemen los waarmee ze aan het begin van haar vlucht het vloerkleed op haar rug heeft gebonden. Ze rolt het uit tussen de kuilen. Ze sust de uitgehongerde honden met haar laatste geluiden. Dan laat ze zich door de knieën zakken en volgt met haar laatste gedachten het ooit door haar ingeweven patroon.

Ze denkt:

In de lente zal ik je in de wind hangen. Ik zal je kloppen en borstelen, tegen die tijd heb ik adem.

En:

Met mijn nagels zal ik de modder tussen je draden uit krabben, tegen die tijd heb ik kalk.

En, inslapend:

Met azijn haal ik je kleuren op. Geel. Groen. Rood.

(da *Het ware gezicht van de oorlog, verhalen van vrouwen over hoop en overleven*, 2008)

Intorno a lei risuonano spari. Intorno a lei crollano case e bruciano alberi. Guardala come cammina, sempre più pesante, sempre più lenta. Non ci sono più pensieri a muoverla?

Ma sì.

Ciò che pensa, vacillando davanti alla guerra, è questo:

Sei tutto ciò che possiedo. Sei l'unica cosa che mi è rimasta: fili di lana su cui ho camminato per tutta una vita, fino a consumarli. Non mi abbandonare, tappeto. Un tempo ti ho dato la misura del luogo della mia felicità, ora ti darò la misura del luogo del mio sconcerto. Nessun muro che ti abbracci, nessun tetto che ti protegga dal sole e dalla pioggia, ma campi aperti, una banchina. Non chiedermi di lasciarti qui. Non costringermi ad abbandonarti.

Al villaggio successivo pensa:

Se i tappeti sono persone hanno delle virtù.

E:

Di tutte le virtù la fedeltà è la più grande.

E, infine:

Di tutte le virtù la fedeltà è la più dura.

Sorda agli spari e cieca alle nuvole di fumo sfibbia le cinghie con cui all'inizio della sua fuga ha fissato il tappeto alla schiena. Lo srotola tra le fosse. Calma i cani affamati con la poca voce rimasta. Poi si piega sulle ginocchia e, con i suoi ultimi pensieri, segue il motivo da lei intessuto un tempo.

Pensa:

In primavera ti appenderò al vento. Ti batterò e spazzolerò, allora saprò respirare.

E:

Con le unghie gratterò via il fango dei tuoi fili, allora avrò il calcio.

E, addormentandosi:

Con l'aceto ravvivo i tuoi colori. Giallo. Verde. Rosso.

Traduzione di Franco Paris

A Est: poesia rumena

Ana Blandiana

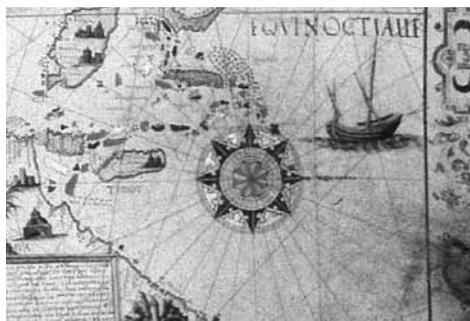
Poetessa e prosatrice rumena, Ana Blandiana è voce di primo piano nella letteratura contemporanea. Nata nel 1942 – il suo vero nome è Otilia Coman –, debutta negli anni '60 imponendosi tra i giovani scrittori, autori del rinnovamento letterario che fa seguito al periodo della letteratura di partito, e ricavandosi un suo territorio lirico in cui purezza del linguaggio e memoria dei grandi poeti precedenti si incontrano in una poesia dalla cifra stilistica immediatamente riconoscibile.

Alla sua rilevanza artistica si è aggiunto, durante gli anni '80, un atteggiamento critico nei confronti della dittatura di Ceaușescu grazie a cui è divenuta uno dei simboli dell'opposizione al regime. Negli anni densi e fecondi immediatamente seguiti agli

eventi dell'89, ha iniziato a svolgere anche un'intensa attività di ricostruzione civica, cui continua a dedicarsi.

Autrice di numerosi volumi di versi e prosa, tra cui: *Persoana înflă plural* [*Prima persona plurale*], 1964, volume di debutto; *A treia taină* [*Il terzo mistero*], 1969; *Proiecte de trecut* [*Progetti di passato, novelle fantastiche*], 1982; *Stea de pradă* [*Stella predace*], 1985; *Arhitectura valurilor* [*L'architettura delle onde*], 1990; *Cartea albă a lui Arpagic* [*Il libro bianco di Arpagic, letteratura per l'infanzia*], 1998; *Refluxul sensurilor* [*Il riflusso dei sensi*], 2004.

Luisa Valmarin



Juan Vespucci, *Mappamondo* (particolare)

Pe cer

Treceau clipe mari zdrențuite pe cer,
 Mișcând pe zăpadă umbre-abia colorate,
 Le priveam cum răsar, cum vâslesc și cum pier
 În lumina din care izvorâseră toate.

Vinovate de-a fi doar atât se-oglindeau
 Înmulțindu-și himera în omătul complice,
 Ca și cum s-ar scuza că-s preagingașe sau
 Ca și cum, uluite, ar cerca să explice

Veșniciei fiorul împăcat și intens
 Al făpturii lor lungi, de nor auster.
 Căci, scăpate istoriei și curate de sens,
 Treceau clipe mari zdrențuite pe cer.

Arhitectura-n mișcare

Cine și ce ar putea să oprească vreodată
 Această arhitectură-n mișcare
 Mereu renăscând și murind,
 Această mănăstire ce vine spre mine
 Se-apropie, se umflă, și crește, și iată,
 Cu bolți și cupole de spumă

Ca niște scufe-coroane atârând,
 Se aruncă în aer, se-mprăstie lent, se prăvale,
 Se destramă-ntr-un nor de meduze, și alge, și crabi
 Și se scurge-n pământ?

Cine-ar putea să încremenească odată
 Mișcarea aceasta prea vie pentru a nu mai muri
 Și pentru a nu mai renaște prea muritoare,
 Cine-ar putea să strige valurilor "Stați!"

și apelor să nu mai fie mare,
 și-acestei mănăstiri mereu surpată
 În sine însăși ca într-un ecou
 Să îi clocească stâlpii-osificați
 În aerul făcut în juru-i ou?

(da *La cules ingeri*, 1997)

Sul cielo

Passavan grandi attimi sbrindellati sul cielo,
 Muovendo sulla neve ombre appena colorate,
 Li guardavo spuntare, remare e perire
 Nella luce dalla quale eran tutti sgorgati.

Rei d'esser solo tanto si specchiavano
 Con molteplici chimera sulla complice nevata,
 Come a scusarsi d'esser troppo leggiadri
 O come se, attoniti, provassero a spiegare

All'eternità il brivido intenso e pacificato
 Della loro figura lunga, da nube austera
 Poiché, sfuggiti alla storia e sgombri di senso,
 Passavan grandi attimi sbrindellati sul cielo.

Architettura in movimento

Chi e cosa potrebbe mai fermare
 Quest'architettura in movimento
 Che sempre rinasce e muore,
 Questo monastero che viene verso di me
 Si avvicina, si gonfia e cresce ed ecco,
 Con volte e cupole di spuma

Come cuffie-corone pendenti,
 Si scaglia nell'aria, si sparpaglia lentamente, rotola giù,
 Si scompone in una nube di meduse e alghe e granchi
 E si disperde nella terra?

Chi potrebbe impietrire una volta
 Questo movimento troppo vivo per non morire più
 E per non rinascere più troppo mortale,
 Chi potrebbe gridare alle onde "Fermatevi!"

E alle acque di non esser più mare,
 E a questo monastero sempre crollato
 In se stesso come in un'eco
 Di covare i pilastri ossificati
 Nell'aria fatta uovo intorno a lui?

Traduzioni di Luisa Valmarin

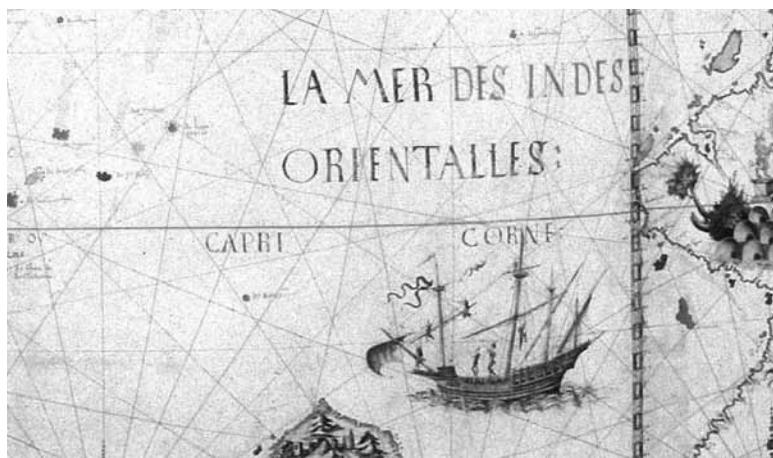
Grete Tartler

Nata nel 1948, è poetessa, saggista, orientalista e traduttrice. Docente di viola nelle scuole, laureata in arabo, dal 1992 entra in diplomazia come consigliere del Ministro degli Esteri, poi come ambasciatore in Danimarca e ministro plenipotenziario ad Atene. La sua poesia, muovendo dalla predilezione per motivi folclorici intessuti attraverso una complessa rete simbolica che caratterizza i primi volumi di versi, nelle raccolte successive approda poi ad un linguaggio discorsivo

che non dimentica però inserzioni metaforiche di tipo espressionista.

Oltre ad aver pubblicato 9 volumi di poesia, da *Apa vie* [Acqua di vita], 1970; *Chorale*, 1974; *Cuneiforme*, 1997; *Materia signata*, 2004, scrive anche poesia in tedesco. È autrice di saggi e di letteratura per l'infanzia. Importante studiosa e traduttrice di poesia araba.

Luisa Valmarin



Juan Vespucci, *Mappamondo* (particolare)

Călătorie de seară

Casa se umple de liniștea răsfoirii;
 tata citește ziarul, Ana un grec;
 eu sortez (mai arunc din) cărți cu exploratori.

Chiar acuma străbatem hârtoapele într-o
 sanie cu câini; lătrături, accentele urmelor arată că
 se mai pot, la nevoie, înțelege și câinii.

Farfurii zburătoare pe cer - vești secrete.
 Undeva un filozof îngropase o rază;
 dungii prelungi - măturii - în zăpada de nervi.

Bulgări de ani trec pe lângă ureche,
 avalanșa - corectură pe text - ne amenință.
 Ai mai fost, desigur, mințit tu și tu;

Însă nu te-ai oprit, căci de tot te-ai opri,
 iar sângele curs nici nu-l poți descifra
 căci nu ești tu lectorul, ci parte-a enigmei.

Covorul zburător

Vara, pe malul lacului
 înconjurat de blocuri albe-albastre
 ies unii să facă plajă
 iar alții să spele covoare.

Și-mi amintesc de fetița
 care-a sărit pe fereastră
 în brațe cu-n preș pe care-l credea zburător –
 așa o fi fost, de vreme ce-au prins-o
 în brațe la timp.

Iar tu te agăți cu încrâncenare
 de iarba arsă, bine înfiptă-n pământ
 și vezi prin pleoapele strânse
 o minge roșie
 ricoșând într-un zid:
 pe deasupra, ți-ai cumpărat din bazar
 și un ceas care ține
 timpul pe loc.

(da *Materia signata*, 1992-2004)

Viaggio serale

La casa si empie del quieto sfogliare;
 Papà legge il giornale, Ana un Greco;
 lo sistema (getto alcuni) libri di esploratori.

Proprio ora percorrevo le gore in una
 Slitta con cani; latrati, gli accenti delle orme provano che
 Si posson, se necessario, capire anche i cani.

Dischi volanti in cielo – notizie segrete.
 Da qualche parte un filosofo aveva sepolto un raggio;
 Lunghe righe – testimonianze – nella neve di nervi.

Zolle di anni passan vicino l'orecchio,
 La valanga – correzione sul testo – ci minaccia.
 Di certo, hanno mentito anche a te e a te;

ma non ti sei fermato, perchè se del tutto ti fermassi,
 il sangue scorso non lo potresti nemmeno decifrare
 perchè non sei tu il lettore, ma parte dell'enigma.

Il tappeto volante

D'estate, in riva al lago
 Circondato da edifici azzurrini,
 gli uni escono a prender il sole
 e gli altri a lavare i tappeti.

E mi rammento della bambina
 che è saltata dalla finestra,
 in braccio uno zerbino che credeva volante –
 così sarà stato, visto che l'hanno presa
 in braccio a tempo.

Ma tu ti attacchi con ostinazione
 all'erba arsa, ben confitta nella terra
 e vedi dalle palpebre strette
 una palla rossa
 rimbalzare contro un muro:
 per di più, ti sei comperato al bazar
 anche un orologio che tiene
 fermo il tempo.

Traduzioni di Luisa Valmarin

A Est: poesia ungherese

Márton Kalász

Lo scrittore, poeta, giornalista e germanista ungherese Márton Kalász è nato l'8 settembre 1934 a Somberek, in Ungheria. Dal 1957 al 1970 è stato giornalista per Dorfradio e in seguito redattore presso la casa editrice Európa-Verlag. Nel 1964 ha ottenuto una borsa di studio a Berlino Est. A partire dal 1970 ha collaborato per diverse riviste ungheresi, e dal 1971 al 1974 è stato uno dei membri della Casa della Cultura ungherese. Negli anni 1991-1994 ha diretto l'Istituto di cultura ungherese a Stoccarda. Nel 2001 è stato Presidente dell'Associazione degli scrittori ungheresi.

Márton Kalász ha pubblicato oltre venticinque libri in lingua ungherese, sebbene sia di madrelingua tedesca. «Io ho due lingue» ha affermato in occasione di un'intervista per Deutschlandradio; «la mia lingua madre è il tedesco, ma la mia madrelingua intellettuale è l'ungherese». E tuttavia a tutte ante-

pone la propria identità artistica: «Quando si scrive, si è prima di tutto artisti, prima di tutto poeti, prosatori, e solo dopo ungheresi, tedeschi o giapponesi». Pertanto ha ragione la critica Judith Maár quando sostiene che l'opera letteraria di Márton Kalász rappresenta «il suo spazio identitario», secondo il concetto con cui Xavier Garnier intende lo spazio letterario: uno «spazio testuale fecondato dalla vita». Márton Kalász è noto anche quale traduttore dal tedesco di autori quali Günter Kunert, Franz Fühmann, Günter Grass e altri. È stato insignito di numerosi premi letterari (il premio *Attila József*, il premio *Edizioni Európa-Verlags*, il premio *IBBY*, il premio *IRAT-Niveaupreis*, il premio *Sándor-Weörös* e così via) e nel 1994 ha ricevuto la Croce dell'ordine al merito della Repubblica ungherese.

George Guțu

Át a pallón

mintha egy báránynak kellene át-
 mennie a keskeny pallón, megriad
 körülötte ég, föld, levél lüktetni kezd
 fölötte a fán, a sárguló búza, a

szőlőlevél retteg: mi lesz veled? az erdő
 suttog, biztat messze, mintha segítene
 a bárány maga van, s kellene át-
 mennie a keskeny pallón – (mondom: így

szavak félnek fehérben, tétovázna
 ha szemük volna, nézne át könnyölgőn)

mintha egy bárány szánná el magát
 szánná magát, átmegy a pallón, vakmerő lesz
 könnyű, igaz bárány: hiába nem hisz
 abban, segít, hogy tárt karral vársz odaát

(da *Ki olvas éjszaka verset?*, 1987)

Együtt, eschedében

Marianne és Günter Kunertnek

közben, mondják, repedeznek a birodalmak,
 az évszakok szitaszövésű
 anyaga már szakadozik,
 mielőtt belefekszik
 bárki egy versírásra, egy szeretkezésre

értelme a beszédnek
 kilenc vagy másfélezer év után,
 leképeznünk egymást, itt, északon,
 mint rég talán Mezopotámiában vagy Szigligeten,
 Buchban; leolvasni egymás arcáról: ilyen az öröm

ez a baráti ölelés
 a fogadó óráját sem ijeszti, s nem éleszti meg,
 kvarcsemet sem csúsztat egy fanyar töltetű vidékbe,
 szálkát sem emel a világ szemébe,
 különben mi itt másból érkezünk

enni, inni csöndben, fonódni fényvető szavakba,
 a tudatban: félnap ez az idő,
 múltó, de lehet belőle száz évig élni;
 két édes nő, két férfi – lesznek, aligha így számítanak
 érzelmükben még egy találkozásra

(da *Rejtek*, 1990)

Attraverso la passerella

come una pecorella spaventata
 dovesse attraversare una passerella, stretta,
 cielo e terra iniziano a pulsare,
 il fogliame sopra la passerella, le spighe dorate,

i pampini tremano: che ne sarà di te? Gli alberi
 del bosco sussurrano, incoraggiano da lontano,
 come per aiutare – la pecorella, sola, dovrebbe
 attraversare la stretta passerella – (dico: così

le parole temono, sul bianco, titubano,
 se avessero occhi, guarderebbero supplicanti)

come se una pecorella decidesse
 di attraversa la passerella, impavida,
 lieve, una vera pecorella: non serve che non ci creda,
 serve che tu mi aspetti di là a braccia aperte.

Insieme, a Eschede

(per Marianne e Günter Kunert)

nel frattempo, si dice, gli imperi si sgretolano,
 la stoffa porosa
 delle stagioni ormai si strappa,
 prima che qualcuno vi giaccia sopra
 per scrivere una poesia, per un amplesso

il senso del discorso
 dopo nove anni o migliaia cinquecento
 è di farci proiettare, qui a nord,
 come un tempo in Mesopotamia, a Szigliget,
 a Buch, e leggere dai nostri volti: così è la gioia
 questo abbraccio amico
 non spaventa, la clessidra dell'oste non accelera,
 non un granello di quarzo scivola nella campagna aspra,
 non una scheggia entra nell'occhio del mondo,
 d'altronde noi veniamo da qualcos'altro

mangiare, bere, presi in parole luminose,
 nella certezza: questo tempo, mezza giornata,
 transitorio, ma di cui puoi vivere cent'anni;
 due donne deliziose, due uomini – esisteranno ancora, e
 anche i sentimenti contano ancora su un incontro

Krétakör

Mivé léssz, kis népek hazája?
Úton vagyunk; és szomorú,
mindig magányos nyelved kering,
téli madárhad, koponyánkban.

Nap tűz; minden a csikorgásig
dermedt, üres, fehér –

s íme, a madarak rívatlanul
rajzolják, önként, az örökkévalónak
vésett szánutak, autónyomok,
nyílt ólak, árván fölnező vadászok,
költők, üzemek, kocsmából többé
ki nem érkező háromkirályok
fölé, úristen,
amúgy is bezárult
életünkhöz: a krétakört.

(da *Változatok a reményre*, 1967)

Impromptu

Ki se dugni a képem, mint Chopin,
tomboljanak a szobákban szeretteim,
gyűlöljenek a réten, hol a topolyákba
hevült kiáltásuk úgy beleszódomva,
mint szalag a hajba – maradni idebent,
írni, kitalálni rövidke verseket,
makacsul verseket, se Franciaországnak,
se Lengyelországnak: a kettő végül is
bennük majd egymásban azonosítható –
hol a hazám? ahova verseim
jól készülnek, hogy héjukban idehaza
érezem magam; képeikben a táj: topolyafák
átfénylenek, koronájuk kiáltás –
úgy, hogy ki se kell már fáradnom értük.

(da *Az imádkozásáska*, 1980)

Cerchio di gesso

Cosa diventerai tu, patria di piccoli popoli?
Noi: in viaggio. Ma la tua lingua sempre triste
e solitaria vaga
nelle nostre teste: stormo di uccelli in inverno.

Il sole splende; tutto è intirizzito
vuoto, bianco, stridore –

Ma ecco: gli uccelli da soli, non richiesti,
sopra la pista della slitta incisa per l'eternità,
sopra le tracce delle macchine e le stalle aperte
e il cacciatore che d'improvviso guarda in alto,
sopra fabbriche, poeti, e re magi
che non escono più dalle taverne,
oddio,
ecco che con le loro vite ormai decise
tracciano: il cerchio di gesso.

Impromptu

Non metto il naso fuori, come Chopin,
che si scatenino pure i miei cari nelle stanze,
che mi vogliano sul prato, dove le loro grida alte
s'intrecciano nei pioppi,
come nastri nei capelli. Restare dentro,
scrivere, meditare comporre poesie, brevi,
sempre e solo poesie, né per la Francia,
né per la Polonia: poiché alla fine nei versi
si potranno entrambe riconoscere, prova l'una dell'altra –
la mia patria, dov'è? Ovunque le mie poesie
prendano forma; nelle coppe dei versi mi sento
a casa, nel paesaggio delle immagini: pioppi
luminosi, fronde fruscianti,
cosicché neanche per loro devo uscire ormai.

Traduzioni dal tedesco di Monica Lumachi

A Est: poesia bulgara

Mirela Ivanova

Mirela Ivanova, poetessa, prosatrice, e giornalista bulgara. (Sofia, 1962). Frequenta il liceo tedesco nella propria città natale, si laurea in Filologia russa e bulgara presso l'Università di Plovdiv. Debutta giovanissima con la raccolta di poesie *Каменни криле* [*Ali di pietra*] (1985) cui seguono *Шепоти* [*Bisbigli*] (1989) e *Самотна игра* [*Gioco solitario*] (1990). A partire dagli anni Novanta incontra il favore della critica: è premiata la raccolta *Памет за подробности* [*Memoria di piccolezze*] (1992), un importante riconoscimento andrà in seguito alle poesie di *Еклектики* [*Eclettiche*] (2002). L'ultimo dei lavori *Бавно* [*Lentamente*] (2009), una raccolta di prose brevi e poesie, accompagna il conseguimento della borsa di studio per scrittori presso

lo Internationales Künstlerhaus Villa Concordia in Baviera. Impiegata presso la Casa Museo Ivan Vazov di Sofia, Mirela Ivanova traduce dal tedesco, scrive sceneggiature per documentari, cura una rubrica radiofonica per l'emittente Deutsche Welle. È costantemente impegnata in progetti culturali nazionali e internazionali di promozione letteraria. Presente sulla scena internazionale in particolare a partire dal suo debutto tedesco – *Einsames Spiel* (2000) – tra i riconoscimenti principali si ricordano lo Hubert-Burda-Preis per gli scrittori dell'Europa sud-orientale (2002) e il Premio Nazionale Bulgaro Hristo G. Danov (2003).

Lara Fortunato



Juan Vespucci, *Mappamondo* (particolare)

НИКЪДЕ

Една чужденка на прага,
стои вцепенена,зира се втренчено –
врълхитат неоновии градовете,
корабите по Елба и дъжделивият сумрак
из уличките на Бланкенезе, лицата сияйни,
Чила хаус и фериботите,
бавни реки като бавна
и всепроникваща синеекост –
толкова красота, толкова щедрост,
невъзможно да са за нея.

Една чужденка на прага
и нищо не ѝ е отказано,
нито дъжд вали-слънце грее из Залцбург,
нито томче на Тракл във внезапна книжарница,
нито кафе “Томасели”, масата в ъгъла,
вкопчените в любовта пръсти,
нито разливите на Рейн и Некар,
нито онзи шепот наред прегръдката:
“Не можеш да се изгубиш в град,
през който тече река.”

Една чужденка на прага,
преобръща джобовете си,
отнесено се усмихва:
снимка на очилато ангелче, ябълка,
списъци с несвършващо всекидневие,
сбъднати стихове, малко копнежи
и трохи от ронливата ѝ родина,
и с какво ще плати.

Една чужденка на прага,
достатъчно храбра, прекрочва
в хотелските стаи, в купетата
за пушачи, в залите с надпис
“Заминаващи пътници”, в сънищата,
в съдбата си, смее се:
“Светът е малък, животът е дълъг,
вече не мога да се изгубя.”

(da *Бавно, разкази и стихотворения*, 2009)

Nessundove

Una straniera sulla soglia,
impietrita, lo sguardo fisso osserva –
precipitano città di neon,
navi sull'Elba, tramonto piovoso
dalle stradine di Blankenese, visi radiosi,
Chilehaus e battelli,
fiumi lenti
lento azzurro degli occhi penetrante –
tanta bellezza, tanta generosità,
che siano per lei non è possibile.

Una straniera sulla soglia
e niente a lei è negato,
non cade la pioggia, il sole splende su Salisburgo,
né il volumetto di Trakl in una libreria imprevista,
né il caffè “Tomaselli”, tavoli ad angolo,
dita aggrappate all'amore,
né le inondazioni del Reno del Neckar,
né questo bisbiglio dentro l'abbraccio:
“Perderti non puoi in una città
dove scorre un fiume”.

Una straniera sulla soglia,
rivolta le tasche,
sorridente distratta:
foto di un angioletto occhialuto, mela,
liste di sterminata quotidianità,
versi riusciti, un po' di desideri,
e briciole della friabile sua patria,
e con quanto pagherà.

Una straniera sulla soglia,
audace quanto basta, attraversa
stanze d'alberghi, scompartimenti
per fumatori, sale d'attesa con la scritta
“viaggiatori in partenza”, sogni,
la propria sorte, ride:
“Il mondo è piccolo, la vita è lunga,
non posso più perdermi”.

ПАЛТОТО ОТ АСТРАКАН

На Румяна Таслакова

То ме чака някъде в магазините
 черно и дълго по моята мярка
 някъде по средата на пътя
 или в началото на всевъзможните зими
 да заметне и стопли каквото от мен е останало
 между кухнята книгите и компютъра
 между железния ред и редовете
 между шест призори и шест привечер
 черно и дълго да притули черния срам
 от нощта на последните избори
 да приглуши нервността на възторга
 в ложите на цирк “България”:
 какво главоломно салто мортале!

По средата на пътя да загърне и сгрее
 гордостта ми горестите и костите
 да ме попривере да прикрие
 две-три обиди които все не преглътнах
 да подчертае черно и дълго
 достойнството ми на пътник
 в трамваите в такситата в самолетите
 да ме възправи посред несъсредоточените ти очи
 да ме сдобри със студа
 с призраците на недоимъка
 и с капризите на детето ми
 далекогледо огнено огънче
 в началото на всевъзможните зими.

(da *Еклектики – Сонм*, 2002)

Il cappotto di Astrakan

A Rumjana Taslakova

Aspetta me da qualche parte nei negozi
 nero e lungo della mia misura
 da qualche parte nel mezzo della via
 o al principio di tutti i possibili inverni,
 vesta e riscaldi ciò che di me è rimasto
 tra la cucina i libri e il computer,
 tra la cortina di ferro e le righe
 tra le sei del mattino e le sei della sera,
 nero e lungo nasconda la nera vergogna
 della notte delle ultime elezioni,
 attutisca il nervoso entusiasmo
 nelle logge del circo “Bulgaria”:
 che precipitoso salto mortale!

Nel mezzo della via, che avvolga e conforti
 l'orgoglio mio, le amarezze, le ossa,
 che mi raccolga e copra
 due tre ingiurie che non ho del tutto mandato giù
 che dia rilievo, nero e lungo,
 al decoro mio di viaggiatore
 nei tram nei taxi negli aeroporti,
 che mi sollevi verso il centro dei tuoi occhi distratti
 che mi riconcili col freddo
 con gli spettri della mancanza
 e con i capricci del mio bambino,
 fuocoso focherello che vede lontano
 al principio di tutti i possibili inverni.

ОПИСАНИЕ НА БОЛЕСТТА

Хотелската стая предразполага към яснота:
малко след полунощ е, новолуние, ти си тук, но и дру-
гаде,
познала си славата, като ухапване от комар е,
зачервява се кожата, дълго и остро сърби. Има
и още една подробност, не ти се живее.
Всеки ден надпрепускаш себе си, главоболно
и главоломно, зъзнеш от късна утрин до ранна
утрин, от неврозата до нирваната. Зъзнеш, когато
затваряш вратата, дори я заключваш. Все отнякъде
духа.
от климатичната инсталация, от Темза, Сена,
Даугава, Струма и Стикс, духа от морето, от океана,
от коридорите на властта, духа от Космоса,
в който излял е Делбо хайдутин, от прозореца
неуплътнен, от отворстията на ненаситната плът,
от устните, откренати да излъжат, от недрата
на кръстопътя, където в сълзи и кръв гният жилавите
ни корени, от дулото на револвера, прострелял
Постовите Прозрения, от размаханите над българската
съдба гарванови криле, от крилете на третия
гълъб, духа от изтрития праг в твоя чужд дом,
от Хароновите весла
все отнякъде духа и зъзнеш право в сърцето
ти духа все отнякъде право в сърцето – на решето
направено от стрели фалоси нелсънови колони
айфелови кули тръстики исуси въпроси
зъзнеш простудена от думи с гърло продрано
от единически вой и кой ще те чуе в хотелската стая
на вселената ветровита кой

(da *Памет за подробности*, 1992)

Descrizione del dolore

La stanza d'albergo dispone alla chiarezza:
poco dopo la mezzanotte, novilunio, tu sei qui, e
altrove,
hai conosciuto il successo, la puntura è di una zanzara,
si arrossa la pelle, a lungo e forte prude.
Ancora qualcosa lo distingue, più vivere non vuoi.
Ogni giorno superi te stessa, col mal di testa
e a rompicollo, tremi di freddo dal tardo mattino al primo
mattino, dalla nevrosi al nirvana. Tremi di freddo, quando
chiudi la porta, sebbene la serri. Sempre tira
vento da un dove,
da un impianto d'aria condizionata, dal Temza, dal Sena,
dal Daugava, dallo Struma, dallo Stige, vento dal mare,
dall'oceano,
dai corridoi del potere, vento dal Cosmo,
nel quale è finito Deljo il hajdutin², dagli spifferi
della finestra, dalle aperture del corpo ingordo,
dalle labbra, dischiuse per mentire, dalle viscere
di un crocevia dove in lacrime e sangue marciscono le vive
nostre radici, dalla bocca di un revolver, che ha colpito
le Verità dei Poeti, dalle ali di corvo spiegate
sul futuro bulgaro, dalle ali del terzo
piccione, dalla soglia raschiata via nella tua casa
straniera,
dai remi di Caronte,
sempre da qualche dove tira vento e tremi proprio
nel cuore
tu tira sempre da qualche dove proprio nel cuore –
bucherellato dalle frecce falli colonne di Nelson
torri Eiffel canne messia domande
tremi per il freddo delle parole con la gola dilacerata
dall'ululare solitario e chi ti sentirà in una stanza d'albergo
nell'universo di vento chi.

Traduzioni di Lara Fortunato

A Ovest: poesia catalana classica

Ausias March

a cura di José M. Micó

José María Micó (Barcellona, 1961) insegna Letteratura spagnola all'Universitat Pompeu Fabra e vi ha promosso il primo Master in Creazione Letteraria. Nella sua opera filologica, edizioni di grandi classici – Mateo Alemán, Cervantes, Quevedo – con rilevanti contributi su Góngora; fra le traduzioni, le Satire di Ariosto (Barcelona, Peninsula 1999) e l'Orlando furioso (Madrid, Espasa-Blu 2005; 2010²), Premio Internazionale Diego Valeri (2005) e Nazionale per la Traduzione in Spagna e in Italia (2006 e 2007). Micó traduttore estende l'assonanza – rima delle vocali in clausola attecchita in Spagna prima di quella piena e mai smessa – a una trama fonosemantica interna con inedita naturalezza. Recente lo studio comparativo *Las razones del poeta*. Forma poética e historia literaria, de Dante a Borges (Madrid, Gredos 2008). I suoi libri di poesia, *La espera* (1992, Premio Hiperión), *Letras para cantar* (Pamplona, Pamiela 1997), *Camino de ronda* (Tusquets, Barcelona 1998), *Verdades y milongas* (DVD 2002) e *La sangre de los fósiles* (Barcelona, Tusquets 2005), sono antologizzati in *Prima*

stazione. Poesie scelte 1992-2005, a cura di Francesco Luti (Firenze, Polistampa 2008). Tema prediletto il tempo, che l'effigie della forma trattiene corrispondendo a delicate evanescenze dello spirito. La familiarità letteraria con l'Italia, in corso la versione della *Commedia dantesca*, fruttifica nella lingua: fra gli ultimi inediti la poesia (in autotraduzione) Ancora una notte orribile («Láminas» 11b, 2010, <<http://www.jmmj.eu>>).

Fra le grandi letterature minoritarie, quella catalana trova in Ausias March un archetipo, secondo Micó, che ha tradotto anche il coevo *Jordi de Sant Jordi* (Poesia, Barcino-DVD 2009). March ha un'ottima edizione con commento e traduzione di servizio di Costanzo Di Girolamo (Pagine del Canzoniere, Luni, Milano 1998). Queste prime traduzioni italiane di Micó anticipano il progetto di una versione calibrata anche sulla musica del verso, che segue quella spagnola (Páginas del Cancionero, Valencia, Pre-Textos 2004).

Lucia Valori

Circa ottanta anni dopo la morte di Ausias March (Valenza, 1400-1459), il poeta Juan Boscán scrisse che appresso i trovatori provenzali «vennero fuori molti ottimi autori catalani, tra cui il più eccellente è Osias March, in onore del quale, se io ora mi trattessi un po', non potrei tornare così presto a quello

che ho per le mani». Non è facile, certo, fare giustizia in un breve spazio ai meriti straordinari di chi è stato definito – cito l'autorevole giudizio di Costanzo Di Girolamo – «il più grande poeta lirico europeo del quindicesimo secolo». Detto a proposito dello stesso secolo di François Villon e di Jorge Manri-

que può sembrare un'esagerazione, ma non lo è affatto, perché March, molto apprezzato in vita (per il Marchese di Santillana era un «grande trovatore e uomo di altissimo spirito»), si guadagnò ben presto lo status di classico e fu, dopo il Petrarca, l'autore più letto, rispettato ed imitato dai poeti spagnoli del Rinascimento, con Garcilaso de la Vega in testa.

La biografia del poeta è tipica di un signore feudale: servizi al suo re, campagne militari, spedizioni marittime, figli bastardi, ed anche litigi, sfide e vendette. Quando decise di ritirarsi nei pressi di Gandia per prendersi cura dei suoi beni e per scrivere delle poesie, la prosa letteraria in catalano aveva quasi duecento anni di storia, ma la lingua della poesia era ancora quella occitanica. In un certo senso, si può dire che l'ultimo dei trovatori è stato un altro valenzano, il suo amico Jordi de Sant Jordi; tuttavia, l'importanza di Ausias March come il primo poeta della letteratura catalana (e primo va inteso sia cronologicamente che qualitativamente) non è dovuta ad alcune circostanze storiche particolari, ma a qualcosa di molto più elementare e meno logico: l'imprevedibile incoerenza del genio.

Non è che March avesse l'intenzione di fare qualcosa di diverso da quello che hanno fatto i trovatori: in sostanza continuava a parlare di amore a seguito delle stesse convenzioni generiche e degli stessi requisiti formali (tra cui l'adorazione di qualche donna nascosta sotto il rispettivo *senhal*: *Piena di senno*, *Giglio tra i cardí*, ecc.), ma la sua voce è sempre dirompenente, perturbatrice e inconfondibile, anche quando finisce inevitabilmente smorzata nelle traduzioni.

L'amore in March non è soltanto un tema letterario, in quanto raggiunge vari gradi di preoccupazione filosofica o dottrinale e, soprattutto, si presenta come il risultato della esperienza di un particolare uomo, un uomo così concreto che viene individuato senza equivoco: «Jo sóc aquest que em dic Ausias March». Un uomo che ci confessa le sue angosce e ci espone i suoi dolori, non proprio in termini di semplice sincerità biografica, ma di consapevole autenticità d'espressione, che è ciò che richiede l'arte della poesia.

Il tormento d'amore e la paradossale speranza nella morte lasciano il segno sulla carne dell'uomo: nell'impeto sessuale del giovane in vigore, nel disagio dell'innamorato malinconico, nella decrepitezza dell'anziano malato. E nell'aria torbida di March pla-

na di continuo l'avvoltoio dell'impossibile soddisfazione del proprio desiderio, tra l'altro a causa della difficoltà di raggiungere l'amore «misto», quello composto sia di appetito bestiale che di anelito spirituale: «La carne vuole carne, e non c'è scampo».

La vecchia divisione tematica dell'opera di March in canti d'amore, canti morali e canti di morte attenua l'unità discorsiva dell'insieme (128 poesie per un totale di circa 10.000 versi) e mette in evidenza, forse anche troppo, l'unicità del *Canto spirituale*, un capolavoro della poesia penitenziale, pezzo disarticolato e convulso come tanti altri dell'autore e come conviene ad un uomo perplesso che chiede aiuto a Dio perché non è molto convinto della propria devozione:

Dammi, Signore, il fuoco della fede
sicché bruci la parte ancora fredda.

L'unità e la grandezza di March risiedono principalmente in quello che potremmo chiamare un atteggiamento di espressione, in un linguaggio ricco di elissi e di anacoluti che esaspera i grammatici e fa disperare i traduttori, ma che non cessa mai di stupirci per via della sua scarna forza. A volte è complesso e concettoso, a volte esplicito ed imbarazzante, e spesso si mostra ornato con efficaci paragoni tratti dalla vita quotidiana: il biscaglino che si è ammalato in Germania e non sa esprimersi nella lingua del posto, la madre che avvelena il figlio per non contrariarlo, il giovane servo in cerca delle carezze del suo padrone, il mare che bolle come una pentola in forno, il dottore che sbaglia la cura, il ballerino che inciampa... Sono particolari e personaggi di un mondo figurato e sono anche le vie di uscita di un'anima in costante ebollizione.

Ausias March è un poeta moderno perché riuscì a intuire e a mostrare che la poesia non consiste soltanto nel disporre «delle belle parole qualificative / per esprimere amore illimitato» (lo dico con due versi di Ángel González, che pure lo sapeva) e perché la sua opera continua a ispirare i poeti di oggi. Al lettore italiano che va alla ricerca del poeta più alto e più profondo della letteratura catalana e vuole capire, oltre i confini della lingua, la natura e le conseguenze della creazione poetica, basta cominciare dall'inizio: cioè, da Ausias March.

I
 Així com cell qui en lo somni-s delita
 e son delit de foll pensament ve,
 ne pren a mi: que'l temps passat me té
 l'imaginar, que altre bé no hi habita,
 sentint estar en aguait ma dolor,
 sabent de cert que en ses mans he de jaure.
 Temps d'avenir en negun bé-m pot caure;
 ço que és no-res a mi és lo millor.

Del temps passat me trop en gran amor,
 amant no-res pus és ja tot finit.
 D'aquest pensar me sojorn e-m delit,
 mas quan lo perd, s'esforça ma dolor:
 sí com aquell qui és jutjat a mort
 e de llong temps la sap e s'aconhorta,
 e creure-l fan que li serà estorta,
 e-l fan morir sens un punt de record.

Plagués a Déu que mon pensar fos mort
 e que passàs ma vida en dormant.
 Malament viu qui té son pensament
 per enemic, fent-li d'enuigs report,
 e com lo vol d'algun plaer servir
 li'n pren així com dona ab son infant
 que, si verí li'n demana plorant,
 ha tan poc seny que no-l sap contradir.

Fóra millor ma dolor soferir
 que no mesclar poca part de plaer
 entre aquells mals qui-m giten de saber.
 Com del pensat plaer me cové eixir,
 las!, mon delit dolor se converteix,
 dobla's l'afany après d'un poc repòs:
 sí co-l malalt que per un plasent mos
 tot son menjar en dolor se nodreix;

com l'ermità qui enyorament no-l creix
 d'aquells amics que havia en lo món,
 essent llong temps que en lloc poblat no fon,
 fortuït cas un d'ells li apareix
 qui los passats plaers li renovella,
 sí que-l passat present li fa tornar,
 mas com se'n part, l'és forçat congoixar.
 Lo bé com fuig ab grans crits mal apella.

Plena de seny, quan amor és molt vella,
 absença és lo verme que la gasta,
 si fermetat durament no contrasta
 e creure poc si l'envejós consella.

I
 Come colui che gode in mezzo al sogno
 e il suo piacer non è che un pensier folle,
 così succede a me: nella mia mente,
 colma del tempo andato, non c'è altro,
 sapendo che il dolore sta in agguato
 e per certo cadrò nelle sue mani.
 L'avvenire non può portarmi bene;
 quel che è nulla è per me quanto di meglio.

Io sono un grande amante del passato,
 che è amare il nulla, perché è già finito;
 questo pensier mi dà molto piacere,
 ma se va via cresce il mio dolore,
 come succede al condannato a morte
 che da tempo lo sa e se ne rincuora:
 se gli dicono poi che avrà la grazia,
 lo mandano a morir senza ricordi.

Volesse Dio morto il mio pensiero
 e che passassi la vita dormendo!
 Vive male chi ha la mente contro,
 facendogli rapporto di ogni pena,
 e se mai un piacere gli concede,
 fa come madre con il suo bambino:
 è così folle che, se lui piangendo
 chiede un veleno, lei non glielo nega.

Sarebbe meglio reggere il dolore
 che mescolare un poco di piacere
 ai mali che capire non mi fanno
 se devo uscire del piacer sognato.
 Ahimé, la gioia si converte in pena;
 dopo un breve riposo, il cruccio è doppio,
 come il malato che un boccone anela
 e nutrice soltanto il suo dolore.

O come l'eremita, che da quando
 vive da solo ha smesso di rimpiangere
 tutti gli amici che nel mondo aveva,
 ma se capita un giorno uno di loro,
 gli rinnova i piaceri di una volta
 e gli rende presente il suo passato;
 quando parte, lo lascia nell'angoscia:
 il bene in fuga chiama urlando il male.

Piena di senno, se l'amore è vecchio,
 l'assenza è il verme che lo rode e guasta,
 se non si oppone ferma la costanza
 senza mai dare retta all'invidioso.

LXVIII

No-m pren així com al petit vailet
qui va cercant senyor qui festa-l faça,
tenint-lo cald en lo temps de la glaça
e fresc d'estiu com la calor se met,
preant molt poc la valor del senyor
e concebent desalt de sa manera,
veent molt clar que té mala carrera
de canviar son estat en major.

Jo són aquell qui en lo temps de tempesta,
quan les més gents festegen prop los focs,
e pusc haver ab ells los propis jocs,
vaig sobre neu, descalç, ab nua testa,
servint senyor qui jamés fon vassall
ne-l venc esment de fer mai homenatge;
en tot lleig fet hagué lo cor salvatge;
solament diu que bon guardó no-m fall.

Plena de seny, lleigs desigs de mi tall.
Herbes no-s fan males en mon ribatge:
sia entés com dins en mon coratge
los pensaments no-m devallen avall.

(da Páginas del Cancionero, 2004)

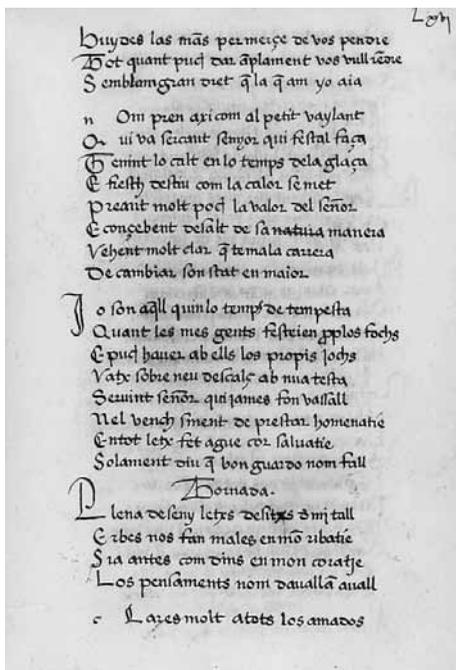
LXVIII

Non faccio come il piccolo valletto
in cerca di un signore che lo coccoli,
lo tenga al caldo quando arriva il freddo
e al fresco quando c'è l'afa d'estate:
lui stima molto poco il suo signore
e prova spregio per le sue maniere,
vedendo chiaro che è cattiva strada
per far cambiare in meglio il proprio stato.

lo sono quel che in tempo di tempesta,
quando tutti fan festa accanto al fuoco
e io potrei goder con loro, vado
a testa nuda e scalzo sulla neve;
servo un signor che non fu mai vassallo
e che a nessuno volle fare omaggio;
ebbe il cuore ribelle alle viltà
e mi dice soltanto che avrò un premio.

Piena di senno, taglio i brutti impulsi:
nel mio campo non crescono le erbacce:
sia capito che dentro il mio cuore
i pensieri non scendono mai in basso.

Traduzioni di José M. Micó



Ausias March, poesia n. LXVIII, ms. K, n. 2025, Biblioteca de Catalunya

A Ovest: voci da una Spagna plurale

Galizia

Lino Braxe è una delle figure più insolite del panorama letterario galego. La malinconia che emerge dai suoi testi è una malinconia attiva e vitale, segno di quell'energia che lo ha portato a spaziare nell'esplorazione delle più diverse forme artistiche; oltre che poeta è infatti narratore, autore di teatro e di televisione, giornalista, opinionista e attore. Grande protagonista delle sue composizioni è la vita, non quella di tutti i giorni, ma la vita che trascende i confini del quotidiano e riesce a farsi vita intensa, vissuta fino in fondo. Vivere per il gusto stesso di vivere, godendosi a pieno ogni momento, con la coscienza che in qualunque istante la morte può arrivare a cancellare tutto. Da questa percezione nasce l'invito a godere pienamente di ogni gioia, a danzare, perfino sulle tombe, quasi ad esorcizzare la paura del decadimento, degli ospedali, dei cimiteri. E tutto partecipa a costruire l'intensità del vivere: danze, feste, alcol e droghe, ma non intesi come fuga dalla vita, bensì come essenza di una vitalità insaziabile. Anche i riferimenti al passato e alla grande cultura classica non sono un rimpiangere i bei tempi andati, ma piuttosto un invito alla riflessione e a vivere il presente sulla scorta degli insegnamenti degli antichi.

Un'esortazione a leggerli, gli antichi, a conoscere la cultura di cui il passato è imbevuto per conoscere

l'humus fertile in cui il presente affonda le sue radici e per riscattare quella cultura dall'oblio a cui sembra oggi condannata.

Così, leggendo i suoi versi sul ruolo del poeta e della cultura, sul concetto di democrazia e perfino le profonde considerazioni sull'amore, scorgiamo il filo di una riflessione che senza soluzione di continuità ci lega al passato. E possiamo far nostri oggi i pensieri, le ansie, le meditazioni e le paure dei protagonisti della cultura classica.

E come per i classici, l'impegno politico e sociale non è mai assente nei suoi versi, fino a rivelare a volte l'avversione forte e decisa contro la violenza e l'ingiustizia, specie quando vengono perpetrate in nome della religione o dello Stato.

Stilisticamente, si avvertono, nei temi e nelle forme dei testi, oltre all'ispirazione dei classici, echi dei simbolisti francesi; ma anche richiami e riferimenti all'intera letteratura europea, resi a volte espliciti dalle citazioni che introducono alcune sue raccolte poetiche, che invitano a leggere i suoi testi come un'estrapolazione da un più vasto contesto.

Così le sue composizioni si muovono dal calore dei tropici ai tanghi argentini, dalle guerre nel Sud del mondo all'Oriente integralista, dall'ispirazione pittorica dei grandi maestri ai riferimenti alla filosofia e alla cultura greca e latina; ma finiscono sempre per tornare alla sua terra natale, la Galizia, grande amore della sua vita.

Paesi Baschi

Kirmen Uribe comincia a scrivere poesie fin da giovanissimo, ma è proprio in Italia, a Trento, che prende la decisione di pubblicarle, durante un corso annuale di letterature comparate. Come accade ai grandi poeti e interpreti, la sua poesia affonda profondamente le sue radici nella realtà a lui più vicina e congeniale, i Paesi Baschi, per farsi poi assolutamente universale. Non è un autore prolifico, scrive poco perché, afferma, deve *sentire* quello che scrive. Anche a lui i confini della mera espressione poetica stanno stretti, portandolo a contaminare i suoi versi con le più diverse discipline artistiche: musica, videoarte, teatro, narrativa.

Considera la poesia «un gioco con il silenzio», in quanto bisogna decidere quali parole troveranno posto nei versi e quali ne saranno escluse. D'altronde, ha affermato, tutta «la nostra vita è segnata dalle decisioni. Senza prendere decisioni, non possiamo andare avanti».

La sua poesia conosce momenti di forte impegno politico e sociale e altri di un intimismo che sfiora la malinconia, come in *Maggio*.

La sua raccolta *Mientras tanto dame la mano* viene considerata un punto di svolta nella letteratura basca. Gran protagonista di questa raccolta è il mare – che qui ritroviamo sempre in *Maggio* – uno dei temi preferiti di Uribe assieme all'amore,

Considera inoltre fondamentale il rapporto con gli anziani e confessa di passare molto tempo a chiacchierare con loro.

Pur utilizzando a pieno tutti i media, Uribe è convinto che stiamo andando verso un ritorno all'oralità, che lui considera uno dei momenti espressivi più alti. Al punto da ritenere oggi più che mai fondamentale recitare in pubblico le sue poesie, dopo averle scritte. D'altronde, il raccontare storie è un elemento che ricorre nella sua poesia, come testimonia *Tecnología*.

Uribe è una figura inquieta, in continuo mutamento. Il Pen America Center l'ha definito un «autore dalla coscienza globale e umanista, una voce diretta e differente», mentre il critico Jon Kortazar considera la sua opera una «rivoluzione tranquilla».

Catalogna

Quella di Laia Noguera i Clofent è una poesia giovane, vitalistica; celebra il trionfo della vita, in tutta la sua complessità, vita fatta di gioia e di sofferenza, di luci e di ombre, ma con la consapevolezza che alla fine c'è sempre la morte. Vita e morte sono un tutt'uno; la vita è fragilità, dolore, coscienza.

Anche a lei il verso non basta: alla composizione poetica affianca la recitazione dei suoi testi, in spettacoli più o meno arricchiti di drammaturgia; è chitarrista; ha inciso un disco e collabora con musicisti e attori. Inoltre è autrice di saggi e traduttrice.

Il tutto, in uno stile assolutamente personale, che connota soprattutto la sua poesia, ma che mantiene inalterato anche quando spazia nella narrativa e nel teatro. E nella musica. La commistione tra musica e poesia è sempre presente nella sua opera: la poesia è la vita e la musica ne è la colonna sonora.

Testi mai lunghi, i suoi, a volte brevissimi, secchi, ma espressi in una scrittura sempre molto intensa, carica di significati che a volte sfuggono a una prima lettura. Ma i versi di Laia ci ricordano che la poesia non è fatta per una lettura veloce.

Se Laia canta la vita in tutte le sue sfumature, la ama particolarmente nei dettagli, perfino o forse soprattutto nell'effimero, nelle piccole cose quotidiane, quelle che ci sfuggono, di cui non sappiamo apprezzare la bellezza e che lei ci invita a rivalutare.

Le parole si ripetono, nei suoi versi, come a formare un'eco che continuamente ritorna. Sono versi nudi, tiepidi, a volte quasi un sussurro, che d'improvviso si compongono a formare una lirica potente e incendiaria che si scaglia contro i luoghi comuni. La sua poesia, e la musica che l'accompagna, sembrano essere nient'altro che uno strumento per catturare le idee e l'amore, ma un amore superiore; in altre parole, per catturare la vita.

Ho tradotto Lino Braxe dal galego e Laia Noguera dal catalano. Kirmen Uribe, ahimè, dal castigliano, ma sempre da versioni di mano dell'autore.

Attilio Castellucci

Lino Braxe

Contra a amargura

Claudio nunca saberá como o amo,
 e xamais coñecerá a querencia
 que por el profesan
 algúns dos nosos amigos.

Claudio é deses homes
 que sempre xulgan os demais
 e escasamente
 falan da súas virtudes.

A súas desventura é a dos escépticos.
 E a desconfianza goberna a súa casa,
 onde só a infelicidade e a amargura
 son ben recibidas.

Claudio
 non platiques máis ao atardecer
 sobre o Senado,
 e os nosos estimados senadores.
 Bebe,
 saborea na compañía dun amigo
 un vaso de viño.
 E cando mañá
 os raios de sol iluminen o teu rostro,
 sorrí ante a beleza da nosa patria
 e comeza unha nova vida.

Contro l'amarezza

Claudio non saprà mai quanto lo amo,
 né conoscerà mai l'amore
 che professano per lui
 alcuni dei nostri amici.

Claudio è uno di quegli uomini
 che sempre giudicano gli altri
 ma raramente
 parlano delle loro virtù.

La sua sciagura è quella degli scettici.
 E la diffidenza regge la sua casa,
 dove solo l'infelicità e l'amarezza
 sono ben accolte.

Claudio
 non dissertare più al tramonto
 sul Senato
 e sui nostri stimati senatori.
 Bevi.
 Assapora, in compagnia di un amico,
 un bicchiere di vino.
 E domani, quando
 i raggi del sole illumineranno il tuo volto,
 sorridi davanti alla bellezza della nostra patria
 e comincia una nuova vita.

O xardín da hespérides

Ao chegares á casa do poeta,
 contempla as árbores que el mirou,
 a mar, a luz, o povo
 e os homes que o saudaron.

Recolle unha folla de loureiro
 da súa tumba,
 empápate da súa alma
 e logo bebe un vaso de viño
 á súa saúde.

Descansa,
 recita os seus versos,
 despídete do mundo sen tumultos
 e con honor,
 vive o seu retiro
 como o daqueles que fuxiron.

Ama o olvido
 e as palabras dos arcaicos.
 Escribe.

Hannibal

Frío, o exército de Hannibal avanza.
 Atrás quedan o paso dos Alpes,
 a batalla de Cannas. É a fin de Roma.
 Mais para aquel civilizado africano,
 era demasiado privar ao mundo
 do legado de Homero, de Teócrito
 ou de Apolonio de Rodas.

Anos máis tarde,
 as lexións do imperio, os fillos da loba,
 o senado de Roma e os seus senadores,
 devastaron por tres veces
 a bela e próspera Cartago.

Moitas mulleres fenicias
 pensaron naquelas noites de lume e sangue
 que a familia dos Barca
 debía ter lido menos poemas e fábulas,
 e ter sido educada como as bestas.

(da *Ardora*, 1997)

Il giardino delle esperidi

Arrivando a casa del poeta,
 contempla gli alberi che lui ha guardato,
 il mare, la luce, il popolo
 e gli uomini che lo hanno salutato.

Raccogli una foglia di alloro
 dalla sua tomba,
 imbeviti della sua anima
 e poi bevi un bicchiere di vino
 alla sua salute.

Riposa,
 recita i suoi versi,
 di addio al mondo senza tumulto
 e con onore,
 vivi il suo ritiro
 come quello di coloro che fuggirono.

Ama l'oblio
 e le parole degli antichi.
 Scrivi.

Annibale

Freddo, l'esercito di Annibale avanza.
 Dietro rimangono il passo delle Alpi,
 la battaglia di Canne. È la fine di Roma.
 Ma per quell'africano tanto civile
 era troppo privare il mondo
 del retaggio di Omero, di Teocrito
 o di Apollonio Rodio.

Anni più tardi,
 le legioni dell'impero, i figli della lupa,
 il senato di Roma e i suoi senatori,
 devastarono tre volte
 la bella e prospera Cartagine.

Molte donne fenicie
 pensarono, in quelle notti di fuoco e sangue,
 che meglio sarebbe stato se la famiglia dei Barca
 avesse letto meno favole e poesie
 e fosse stata educata come le bestie.

Traduzioni di Attilio Castellucci

Kirmen Uribe

Tecnología

Mi abuelo no sabía leer, tampoco
 sabía escribir. Sin embargo, era conocido

por las historias que contaba. Él encendía,
 rodeado de críos, las fogatas de San Juan.

La caligrafía de mi padre era inclinada, elegante.
 Tejía el papel con precisión,

como si esculpiera sobre la pizarra.
 Todavía tengo la postal que envió desde la mili:

«Yo bien, tú bien,
 mándame cien».

Nosotros mandamos
 mensajes electrónicos.

Es cierto: en tres generaciones hemos recorrido
 un largo trecho en la historia de la escritura.

De todas formas, las preocupaciones, los miedos
 son los mismos de siempre, y lo seguirán siendo:

«Yo bien, tú bien...»

Tecnologia

Mio nonno non sapeva leggere, nemmeno
 sapeva scrivere. Tuttavia era famoso

per le storie che raccontava. Accendeva,
 circondato dai bambini, i falò di San Giovanni.

La calligrafia di mio padre era inclinata, elegante.
 Ricamava il foglio con precisione,

come se scolpisse l'ardesia.
 Conservo ancora la cartolina che mandò dalla naia:

«lo bene, tu bene,
 mandami cento».

Noi mandiamo
 messaggi elettronici.

È vero: in tre generazioni abbiamo percorso
 un lungo cammino nella storia della scrittura.

Nonostante tutto, le preoccupazioni, le paure
 sono le stesse di sempre e continueranno ad esserlo:

«lo bene, tu bene...»

Mayo

Mira, ha entrado mayo,
Ha extendido su párpado azul sobre el puerto.
Ven, hace tiempo que no sé de ti,
Se te ve tembloroso, como esos gatitos que
ahogamos siendo niños.
Ven, y hablaremos de las cosas de siempre,
Del valor que tiene ser amable,
De la necesidad de arreglárselas con las dudas,
De cómo llenar los huecos que tenemos dentro.
Ven, siente en tu rostro la mañana,
Cuando estamos tristes, todo nos parece oscuro;
Cuando estamos fuertes, el mundo se desmigaja.
Cada uno de nosotros guarda algo desconocido
de las vidas ajenas,
Sea un secreto, un error o un gesto.
Ven y pondremos verdes a los vencedores,
Saltaremos desde el puente riéndonos de nosotros
mismos.
Contemplaremos en silencio las grúas del puerto,
Porque estar juntos en silencio es
La mejor prueba de la amistad.
Vente conmigo, quiero cambiar de país,
Dejar este cuerpo mío a un lado
Y meterme contigo en una concha,
Con nuestra pequeñez, como los bigaros.
Ven, te espero,
Continuaremos la historia interrumpida hace un año,
Como si no tuvieran un círculo más
los abedules blancos de la rivera.

Maggio

Guarda, maggio è arrivato,
Ha disteso la sua palpebra blu sul porto,
Vieni, è da un po' che non ho tue notizie,
Sembri tremare, come quei gattini che affogavamo
da bambini.
Vieni, parleremo delle cose di sempre,
Di quanto vale essere gentile,
Della necessità di convivere con i dubbi,
Di come riempire i vuoti che abbiamo dentro.
Vieni a sentire il mattino sul tuo volto,
Quando siamo tristi, ci sembra tutto buio;
Quando siamo forti, il mondo si sbriciola.
Ciascuno di noi custodisce qualcosa di sconosciuto
delle vite degli altri,
Un segreto, un errore o un gesto.
Vieni a svergognare i vincitori,
Salteremo dal ponte ridendo di noi stessi.
Contempleremo in silenzio le gru del porto,
Perché stare insieme in silenzio è
La più grande prova di amicizia.
Vieni con me, voglio cambiare paese,
Lasciare da qualche parte questo mio corpo
E infilarmi con te in una conchiglia,
noi due minuscoli come lumache.
Vieni, ti aspetto,
Continueremo la storia interrotta un anno fa,
Come se non avessero un anello in più
le betulle bianche della riva.

El río

En otro tiempo hubo un río aquí,
 donde ahora hay bancos y losetas.
 Hay más de una docena de ríos bajo la ciudad,
 si hacemos caso a los más viejos.
 Ahora es sólo una plaza en un barrio obrero.
 Y tres chopos son la única señal
 de que el río sigue ahí abajo.

En cada uno de nosotros hay un río oculto
 a punto de desbordarse.
 Si no son los miedos, es el arrepentimiento.
 Si no son las dudas, la impotencia.

Un viento del Oeste azota los chopos.
 La gente avanza a duras penas.
 Desde el cuarto piso una mujer mayor
 está tirando ropa por la ventana:
 tira una camisa negra y una falda de cuadros
 y un pañuelo de seda amarillo y unas medias
 y aquellos zapatos que llevaba
 el día de invierno que llegó del pueblo.
 Unos zapatos de charol, blancos y negros.
 En la nieve, sus pies parecían avefrías congeladas.

Los niños echan a correr tras la ropa.
 Al final, ha sacado su vestido de boda,
 se ha posado sobre un chopo, torpemente,
 como si fuera un pájaro grande.

Se oye un gran ruido. Se asustan los transeúntes.
 El viento ha arrancado de cuajo uno de los chopos.
 Las raíces del árbol parecen la mano de una mujer
 mayor,
 que espera que cuanto antes otra mano la acaricie.

(da *Mientras tanto dome la mano*, 2003)

Il fiume

In altri tempi, c'era un fiume
 qui dove ora ci sono panchine e mattonelle.
 Sotto la città ci sono oltre una dozzina di fiumi,
 se diamo retta ai più vecchi.
 Oggi è solo la piazza di un quartiere operaio,
 tre pioppi sono l'unico segno
 che là sotto scorre ancora un fiume.

In ciascuno di noi c'è un fiume nascosto
 che sta per straripare.
 Se non è la paura, è il pentimento.
 Se non sono i dubbi, l'impotenza.

Un vento da Ovest sferza i pioppi.
 La gente avanza a fatica.
 Dal quarto piano una donna anziana
 sta buttando vestiti dalla finestra:
 butta una camicia nera e una gonna a quadretti,
 un fazzoletto di seta gialla e dei collant;
 e le scarpe che portava
 quel giorno d'inverno, quando è arrivata dal paese.
 Scarpe di vernice, bianche e nere.
 Nella neve, i suoi piedi sembravano colombi congelati.

I bambini si mettono a correre dietro ai vestiti.
 Per ultimo, ha tirato il suo vestito da sposa
 che si è posato goffamente su un pioppo,
 come se fosse un enorme uccello.

Si sente un gran rumore. Si spaventano i passanti.
 Il vento ha sradicato di netto uno dei pioppi.
 Le radici dell'albero sembrano la mano di una donna
 anziana
 che aspetta che al più presto un'altra mano la
 accarezzi.

Traduzioni di Attilio Castellucci

Laia Noguera i Clofent

Jo no camino.
És la terra que em camina.
Em caminen les alzines.
Els líquens i les pedres em caminen.
Em caminen els ocells.

Em camina tot el cel sobre l'esquena,
sobre el cap.
Em camina sota els peus,
sota el cor i la mirada.
I jo no sóc.

Jo no sóc res.
Sóc la fulla,
l'ombra petita de la fulla,
la mica d'airet que fimbreja
dintre l'ombra petita de la fulla.

Jo no camino.
No camino ni parlo,
perquè és ella la que parla:
la terra que em camina per damunt
de tot el que em penso que sóc.

(da *Caure*, 2011)

Estimo la vida petita
de seure a l'entrada
per veure com passa la gent,
com es mou un pardal,
com s'inclina la tarda
en les cases del cos.

Ja sé que em moriré
molt abans que s'hagin mort
els arbres que m'estimo.

Però no m'amoïna gens,
perquè en l'instant
en què se'm trenqui l'últim fil
seré només aquella dona
que s'asseia a l'entrada
per mirar simplement
i ser fulla i arrel.

(da *Parets*, 2011)

Io non cammino.
È la terra che in me cammina.
In me camminano le querce.
I licheni e le pietre camminano in me.
In me camminano gli uccelli.

Sulle mie spalle, sulla testa
cammina il cielo intero.
Cammina in me, sotto i piedi,
sotto il cuore e lo sguardo.
E io non sono.

Io non sono niente.
Sono la foglia,
l'ombra piccola della foglia,
l'impercettibile oscillare dell'aria
dentro l'ombra piccola della foglia.

Io non cammino.
Non cammino né parlo
perché è lei a parlare:
la terra che mi cammina sopra
tutto quello che penso che sono.

Amo le piccole cose della vita,
sedersi alla porta
a vedere come passa la gente,
come si sposta un passero,
come si allunga la sera
nelle case del corpo.

So già che morirò
molto prima che siano morti
gli alberi che amo.

Ma non m'importa affatto,
perché nell'istante
in cui si spezzerà il mio ultimo filo
sarò nient'altro che quella donna
che si sedeva alla porta,
semplicemente per guardare
ed essere foglia e radice.

Traduzioni di Attilio Castellucci

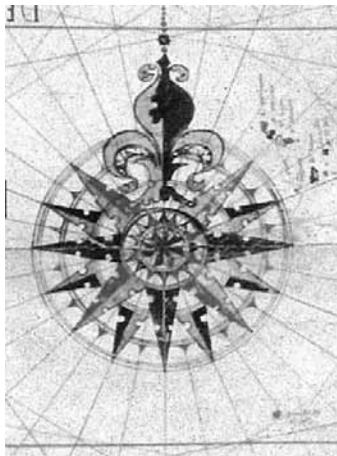
A Ovest: poesia romancia

Ursicin G.G. Derungs

Nato nel 1935 a Vella (Cantone Grigioni, Svizzera), con lingua madre romancio. Dopo il liceo classico a Disentis, nel collegio dei Benedettini, entra in monastero. Studia filosofia e teologia a Roma, Tübingen e Zurigo. Dottorato in teologia nel 1967. Dal 1970 al 1975 professore di teologia fondamentale e dogmatica a Roma (Università Internazionale di Sant'Anselmo). Nel 1975 lascia il monastero.

Professore di Latino, Storia e Filosofia alla Scuola Svizzera di Milano. Ha all'attivo una vasta attività giornalistica, ed è autore di liriche, racconti e di teatro, nonché di numerose traduzioni dall'italiano in romancio (*Divina Commedia*, I. Silone, P. Levi). Sue anche le traduzioni italiane delle proprie poesie in lingua romancia.

M.L.



Juan Vespucci, *Mappamondo* (particolare)

Stad

Absents

Sils pézs dils calzers
bandunas ti la tribuna.
Avon ch'ins fetschi stem,
eis ti gia naven.

Absents.

Sco suenter la rumida dils davos requisits,
ils texts ein plidai.
Silenzi.
Mo il lev sussurar dil vent,
in salid lontan
d'in manti sgulatschont.

Absents.

Sesarva in spazi immens – vit.

Ei dat bu' stgisas pli.
Tia ei la stad, human,
ses spazis aviarts,
l'odur de glisch,
la melodia dil graun madir,
las notgs tievias e la pial de seida,
che ti carsinas;
ed ina scrotta iert,
bugnaus da rugada,
odurescha da paun frestg
e mandlas.

Gie, tia ei la stad, human.

Denton che ti has bandunau
sils pézs dils calzers
la tribuna.

Absents.

...

Mo il buff lontan d'in manti sgulatschont.

...

Tia ei la stad, human!

(Inedito)

Estate

Assente

Sulla punta dei piedi
abbandoni la scena.
Prima che qualcuno se ne accorga,
tu sei gia partito.

Assente.

Come dopo la recita,
quando il palcoscenico è sgomberato, i testi recitati.
Silenzio.
Soltanto un lieve soffio del vento
Un saluto lontano
Di un mantello svolazzante.

Assente.

Si apre uno spazio immenso – vuoto.

Non ci sono più scuse.
Tua è l'estate, umano,
i suoi spazi aperti,
l'odore della luce,
la melodia del grano maturo
le notti tiepide e la pelle di seta
che tu accarezzi.
Un orticello,
bagnato dalla rugiada,
profuma di pane fresco
e di mandorle.

Sì, tua è l'estate, umano.

Mentre tu ti sei allontanato,
lasciando la tribuna
sulle punte dei piedi,

Assente

...

Solo il soffio lontano di un mantello svolazzante.

Tua è l'estate, umano.

Autotraduzione di Ursicin G.G. Derungs

A Sud: poesia curda

Şêxmûs Hesen/ Cigerxwîn

Şêxmûs Hesen (1903-1984), più noto con lo pseudonimo di Cigerxwîn ('il cuore sanguinante'), è considerato il maggiore poeta curdo del Novecento che abbia scritto in kurmanji, una varietà dialettale del curdo. Nato in una famiglia di umili origini a Hesar, nell'odierna Turchia, rimane orfano in tenera età e viene allevato da sua sorella. All'età di 11 anni con l'inizio della prima guerra mondiale si rifugia con la famiglia in Siria. Negli anni successivi è costretto a emigrare in Iraq, Libano e infine in Svezia. In Siria lavora come contadino e studia teologia. È durante questo periodo che memorizza i canti della tradizione popolare curda che ispireranno la sua prima produzione poetica. Nel 1924 compone le prime poesie. La brutale sconfitta dei curdi durante la rivolta portata avanti dallo sceicco Sa'id Piran (1925) risveglia il suo patriottismo. Profondamente toccato da questi eventi, Şêxmûs Hesen adotta lo pseudonimo Cigerxwîn. La sua poesia, quasi esclusivamente didattica, si rivolge in particolare ai giovani curdi, che incoraggia allo studio e all'apprendimento della loro lingua, per lungo tempo proibita in Turchia e in Siria. Le sue liriche politiche e sociali toccano numerosi temi quali la liberazione del Kurdistan, la coesione

del popolo curdo, gli eroi della mitologia persiana e curda, la critica al sistema feudale, le autorità religiose e le disuguaglianze sociali.

Le sue liriche d'amore si suddividono a loro volta in due gruppi. Il primo gruppo riprende la tradizione poetica curda classica, con liriche dedicate all'amata che esprimono l'amore mistico e divino. Tuttavia Cigerxwîn sostituisce a Dio la propria patria, il Kurdistan, e spesso anche le figure femminili si trasformano improvvisamente nella sua terra. Nel secondo gruppo Cigerxwîn porta avanti la tradizione popolare curda, in cui non esistono limiti alla rappresentazione dei sentimenti. Il ritmo della sua poesia è quello della metrica arabo-persiana chiamata *aruz*, il più rigido sistema metrico della poesia orientale, che comporta cesure obbligate. Il linguaggio utilizzato è vario ed elegante, ma al tempo stesso semplice e colloquiale perché rivolto a un pubblico vasto. L'opera di Cigerxwîn comprende otto raccolte poetiche, un volume sulla storia del Kurdistan, uno sul folclore, una grammatica della lingua curda e un dizionario curdo.

Antonella Cassia

I

Ez ji xew rabûm, gulfiroâek dî
 Pir gelek âabûm, gul bi dil didî,
 gul bi dil didî
 Hebûme yek dil tev jan û kul bû
 Nebûme bawer, gul bi dil didî,
 gul bi dil didî
 Me kir bazar go ser bi ser nadim
 Ê gulperest bî can û dil didî,
 can û dil didî
 Min go kî didî can û dil bi gul
 Go ev bazare, kul bi dil didî,
 kul bi dil didî
 Min can û dil da, dil kêriye qêrîn
 Go ho Cegerxwîn dil bi gul didî
 dil bi gul didî

(da *Diwana Yekem*, 1992)

II

Vejêne zimanê xwe ey xwendevan,
 Nebûye millet hîç kesek bê ziman
 Zimanê me xwoâ û xeroâ û ciwan
 Eger baä bizanî tu nakî ziyân
 Tu kurmanciya xwe ji bîra nekî
 Eger baä nizanî divê zêdekî
 Efffba û dîwan û ristan bixwîn
 Heta ku wekî min nebî dil bi xwîn
 Binêre zimanê te çend dewlemend
 Li bajêr carek xwe bighêne gund
 Bibêne çî âêrîne ev reng ziman
 Çî payebilind û çî rûmetgiran

(da *Zend-Avista*, 1981)

Mi destai, vidi un venditore di rose
 Ero felice, dava una rosa in cambio di un cuore
 Dava una rosa in cambio di un cuore
 Io avevo un cuore, colmo di dolore e pene
 Ero incredulo, scambiava una rosa con un cuore
 Scambiava una rosa con un cuore
 Mercanteggiammo
 Disse: io non scambio una testa con una testa
 Ma colui che ama le rose ti dona anima e corpo
 Ti dona anima e corpo
 Allora gli chiesi:
 Chi potrebbe mai scambiare anima e corpo con una
 rosa?
 Mi disse: questo è un bazar
 Si scambia una rosa con il dolore
 Si scambia una rosa con il dolore
 Io ho dato anima e corpo, il cuore ha chiesto aiuto
 Oh Cigerxwîn, hai dato via il tuo cuore per una rosa
 Hai dato via il tuo cuore per una rosa

Oh studente, apprendi la tua lingua
 Non esiste nazione senza lingua
 La nostra lingua così bella, dolce e giovane
 Non è un danno se la conosci
 Il tuo curdo non dimenticare
 Ma se non lo conosci bene, lo devi migliorare
 Studia l'alfabeto, l'epica e la lirica
 Così non diventerai come me un cuore sanguinante
 Vedi, la tua lingua è così ricca
 Lascia la città, visita il villaggio
 Vedi che lingua dolce
 Così inestimabile e preziosa

III

Pêtiya arê evîna te ye dil kirye pereng
 Me çiqas xwest ku vesêrim lê bi zor dayiye deng
 Wek te mêtukuj me nedî kes we bi xwînrejî bijî
 Ku evîndarê xwe carek dikujî wer bi xedeng
 Me go qey dost û heval î, bi te re bûne heval
 Ji me dil bir te bi tayê serê zulfa xwe ye äeng
 Me nedî çend geriyam, ez ne di Sam û ne di serq
 Kes di rengê te äepalê nazik û äox û çeleng

(da *Sewra azadi*, 1992)

È il fuoco dell'amore per te che il cuore in ardore ha
 trasformato
 Nonostante abbia cercato di nascondere, con violenza
 si è manifestato
 Nessuno ho mai visto che come te conviva con il
 massacro
 Che i suoi amati con una semplice freccia uccida
 Credevo fossi amico, con te ho stretto amicizia
 Ma tu hai conquistato il mio cuore con i bei ricci dei
 tuoi capelli
 Non ho trovato nessuno a Damasco e in Oriente
 Con le tue graziose sembianze, oh così meravigliose,
 delicate, vivaci

Traduzioni di Antonella Cassia

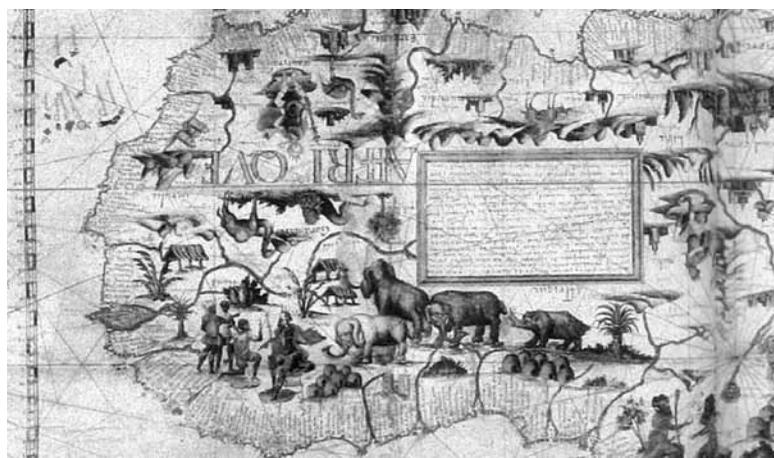
A Sud: poesia afrikaans

Antjie Krog

Antjie Krog (Kroonstad, Repubblica Sudafricana, 1952-), scrittrice bianca dissidente nel periodo dell'apartheid, impegnata in prima persona, ora come allora, nel favorire il dialogo fra le componenti della società sudafricana, ha pubblicato ad oggi undici raccolte di poesie in afrikaans e insegna letteratura alla University of the Western Cape. Il suo romanzo *Country Of My Skull* (scritto in inglese, tradotto da Marina

Rullo *Terra del mio sangue*, Roma 2006), ispirato all'esperienza fatta come giornalista nelle audizioni della Commissione per la Verità e Riconciliazione presieduta da Desmond Tutu, è stato un successo internazionale con traduzioni in molte lingue e una versione cinematografica.

Francesca Terrenato



Juan Vespucci, *Mappamondo* (particolare)

Afskeid

jy dryf van my weg
 in die kleur wat so goed aan my sit

ek onthou dit veral in my arms:
 nog altyd was ek van hier

ek hoort nêrens anders
 as in dié boot deurdrenk met blou

met myn hart aan die mas
 wapperend swart saam met jou

of jy dit so sien
 weet ek nie

om die omhulsel van jou ook as myne te erken
 sou ek graag van jou wou

maar die reis het my bevry
 van die tirannie van een

durf lig so sag glip
 sand so sorgvry boog

durf vel so veel sê
 in die identiteit van woorde?

vel het vele kleure in Afrika
 die hart vele vorms

nie die kleur van vel
 maar die kleur van hart

(kyk ons af in die water
 skrik ek vir die wit wat so bly sit

en die waarheid alwetend probeer stip)

(da *Kleur kom nooit alleen nie*, 2000)

Addio

navighi via da me
 in quel colore che mi sta bene

lo ricordo tutto nelle braccia:
 sono sempre stata una di qui

non appartengo ad altro luogo
 che a quella barca intrisa di blu

il mio cuore all'albero
 sventola nero con te

se anche tu la vedi così
 non lo so

riconoscere la tua buccia anche come mia
 questo vorrei da te

ma il viaggio mi ha liberata
 dalla tirannia dell'uno

la luce può scivolare tenue
 la duna formarsi ignara

la pelle può dire tanto
 nell'identità delle parole?

la pelle in Africa ha molti colori
 il cuore molte forme

non colore di pelle
 ma colore di cuore

(guardiamo giù nell'acqua
 mi spaventa il bianco che rimane

e onnisciente la verità vuole accennare)

Traduzione di Francesca Terrenato

Ronelda Kamfer

Ronelda S. Kamfer (Capetown, 1981), nata in una famiglia *coloured*, ovvero di origini miste, e cresciuta nella periferia di Città del Capo, ha studiato letteratura alla University of the Western Cape, seguendo i corsi di Antjie Krog. Ha esordito nel 2008, ottenendo immediatamente l'attenzione di lettori e critici, ed ha al suo attivo due raccolte di poesie in afrikaans. La sua scelta di scrivere in questa lingua,

generalmente poco accettata nelle comunità nere e *coloured* del Sudafrica poiché associata con l'*apartheid*, e l'esperienza diretta del disagio sociale che permea la sua poesia ne fanno una voce eccezionale nella letteratura sudafricana oggi.

Francesca Terrenato

Dood in die familie

binne-in 'n skoenboks is foto's van kinders
wat luister na stories van 'n groot skip
wat aan die punt van Afrika geanker het
daar's kindertyd-stories van 'n stamboom
wat nooit geplant was nie

'n foto van 'n dronk oom
wat altyd ná sy tweede bruinrokkie vertel het
van sy wit oupa wat vir hom 'n plaas gelos het
maar toe stel die boere 'n Act op
en hy moes 'n kruisie maak op die government-papier
en hy verloor toe alles

tussen die gemors van familiewees
is daar 'n selfmoordbriefie
van 'n lig-van-kleur niggie wat wit gedraai het
en toe 'n swart tweeling gekry het

tussen 'n paar ou babasokkies en pinksterversies
is daar 'n foto van myself
op 6 jaar oud
besig in die tuin
om geheime te begrawe

(da *Noudat slapende honde*, 2008)

Lutto in famiglia

in una scatola da scarpe foto di bambini
che ascoltano storie su una grande nave
che gettò l'ancora sulla punta dell'Africa
storie d'infanzia di una famiglia
che mai mise radici

la foto di uno zio ubriacone
che raccontava sempre alla seconda pinta
della fattoria che il nonno bianco gli lasciò
ma poi i boeri fecero una legge
lui mise una croce su quell'atto
e perse tutto

fra questa robaccia di famiglia
il messaggio di una suicida
una cugina di pelle chiara dichiarata bianca
che poi ebbe due gemelli neri

fra un paio di vecchie calzette e le poesie di Natale
una foto di me stessa
a sei anni
in giardino intenta
a seppellire segreti

Traduzione di Francesca Terrenato

Tra lingue e dialetti

Alla 'poesia dialettale' o 'tra lingue e dialetti' è stato dedicato grazie alla collaborazione con Raimondo Di Maio (Libreria Editrice Dante & Descartes) uno speciale appuntamento del festival della traduzione di Napoli moderato da Roberto Galaverni, a cui hanno partecipato i poeti Edoardo Zuccato, Omar S. Ghiani e Michele Sovente. A quest'ultimo, al poeta-bricoleur-scriba napoletano-flegreo-italiano-latino scomparso pochi mesi più tardi, nel

marzo del 2011, si è voluto dedicare qui un saluto particolare con un intervento dello stesso Galaverni. Infine, alcune poesie, tra cui un inedito, donate in occasione del Festival da Sovente a Camilla Miglio e al sito di teoria e prassi della traduzione Il porto di Toledo (www.lerotte.net).

M. L.

Un'immagine della poesia di Michele Sovente

Roberto Galaverni

«In un rovinio-rimescolio di lingue / il bottino del re si fa più pingue», ha scritto Michele Sovente in una poesia di *Carbones*, il suo quinto libro di versi uscito nel 2002. E in effetti il caso di Sovente appare uno dei pochi, nell'ambito della poesia italiana contemporanea, in cui una scrittura poetica praticata in lingue diverse abbia ottenuto risultati che vanno ben oltre il mero esercizio formale e, in senso stretto, tecnico. Il rischio, in casi di questo genere, è piuttosto evidente: un'ispirazione e un'applicazione tutte esteriori, da accademia, intellettualismo, manierismo, la poesia come fatto linguistico piuttosto che di lingua (o di lingue), il virtuosismo invece della

virtù espressiva e via dicendo. Forse è anche per questo che in apertura al poemetto latino *Per specula aenigmati* (1990), Sovente ci ha tenuto a specificare, a mo' di epigrafe: «'Non ego latine scripsi. / Lingua latina me scripsit'», ponendo tra l'altro il distico tra virgolette, a sottolineare la propria diretta enunciazione d'autore e, dunque, il momento di distacco rispetto alla materia espressiva che appartiene alle enunciazioni di poetica. Anche il latino o, meglio, prima di tutto il latino è una lingua che *ditta dentro*, dice Sovente, riconoscendo una congenialità sostanziale e così, immediatamente, un ponte di collegamento tra la pratica della poesia latina e

la grande tradizione poetica italiana e romanza. Del resto, latino italiano e dialetto (il dialetto dei Campi Flegrei e, più in particolare, della sua Cappella) non costituiscono che le tre varianti, si può anche dire i tre spartiti d'esecuzione di quella «lingua una-etrina», così l'ha definita l'autore stesso, ch'è stata per Sovente la lingua della poesia.

Da questo punto di vista, che è poi quello di una vocazione poetica versatile ed eminentemente rapsodica, credo che il cantiere poetico di Sovente trovi qualche analogia non di superficie forse solo con l'opera di Fernando Bandini, anch'essa impiantata sulla triade latino italiano dialetto (il vicentino, nel suo caso), sulla confidenza metrica e sulla passione per la rima, sul riconoscimento del primato del precedente pascoliano. Proprio il raffronto con l'«analogo» Bandini, può essere utile per definire alcune caratteristiche specifiche della poesia di Sovente. Fermo restando che un livello molto alto di competenza specifica, tecnica, ma anche dotta e perfino professorale, risulta una componente intrinseca a disposizioni compositive di questa natura, va notato infatti come per Bandini la lingua della poesia valga prima di tutto come istituzione poetica, convenzione, codice (parola peraltro nient'affatto estranea a Sovente), come una *retorica utens* le cui regole, vincoli e principi formali risultano tanto più decisivi e qualificanti quanto più i contenuti possono risultare prosastici. Rispetto a Sovente, Bandini lavora più a freddo, avvicinando e trovando la lingua poetica all'esterno come qualcosa di dato. Di conseguenza, il «lavoro poetico» consisterà per lui essenzialmente nel condurla all'interno, nel vivificarla o riattivarla rimodulandola secondo i propri principi o la propria impronta stilistica. Se si riportasse il motto di Sovente ricordato più sopra alla poesia di Bandini, questo risulterebbe in pratica capovolto: «Ego latine scripsi...».

Anche se non voglio irrigidire troppo il mio ragionamento – la poesia infatti è un organismo dalla natura per eccellenza simmetrica e reversibile, dove esistono pertanto relazioni e tensioni, spinte e contropunte, polarità, piuttosto che forze isolate e unilaterali –, mi pare comunque che in Sovente le cose funzionino in modo praticamente opposto, come se i due poeti si fossero inoltrati in un territorio poetico governato da forze non dissimili ma entrando da porte che si trovano una dirimpetto all'altra. In Sovente la spinta della lingua – e non importa

per questo riguardo con quale dei suoi tre aspetti essa di volta in volta si presenti – arriva da dentro, è qualcosa di viscerale e di scomposto, di mediterraneo, si può anche dire, rispetto al più nordico e compassato Bandini. La lingua in Sovente insorge come una vento che trascina o come un'acqua che preme; e il compito del poeta, allora, è sì quello di trasmetterla e, alla lettera, di «parlarla» («tante lingue l'anima parla, / quella dei pesci e del vento», dice il poeta in una poesia di *Cumae*, il libro del 1998), ma insieme quello di non farsene travolgere, di non farsi incenerire mente e voce, e dunque di renderla distinta e praticabile, in qualche misura di civilizzarla, di sciogliere il crogiuolo o magma in cui suoni e lingue sono ancora raggomitati e sguscianti come in un intreccio indiscernibile di piccole serpi appena nate. Tellurico, ctonio, magmatico, uterino, sono tutte definizioni care alla critica di Sovente, quando non anticipate dalle auto-definizioni così frequenti negli stessi versi del poeta. Ed è senz'altro giusto, ma a patto di aggiungere subito, perché si tratta del contrappeso che determina poi l'esito finale del suo procedimento creativo: controllato, consapevole, intellettualizzato, funambolico, ironico, letteratissimo, padrone e signore della sua parola poetica. La presenza stessa, pressoché costante lungo l'intera opera in versi di Sovente, di un affilato discorso meta-poetico, e in particolare di un più che ricorrente tema-lingua, è molto indicativa su questo punto. «Io dire, io filologizzare, io decrittare», scrive come fosse il proprio comandamento di poeta in *Per specula aenigmatis*.

Si trova in Sovente una miscela non semplificabile tra un sentimento di onnipotenza-veggenza poetica e una percezione ironica, relativistica e anche un po' sarcastica del proprio ruolo di *artifex*. Direi che il tono fondamentale, quasi la base sonora dei suoi versi si trovi proprio in questa congiunzione. Basti pensare da un lato a quella specie di doppio tante volte ricorrente nei suoi versi che è la figura della Sibilla cumana, la «poetessa», come esplicitamente la chiama, che scrive nell'antro buio – «da sempre mi sobilla la SIBILLA» –, e dall'altro ai molto frequenti richiami minimizzanti, al pugno di mosche catturato dai versi, tra semplice senso delle cose e consapevolezza della propria capitolazione: «e sono io / il *bricoleur* – leggi: *scriba* – che raccatta / scarti latini e a uno a uno li saggia nell' / attrito infinito di

un'altra lingua che mai / vedrà nascere». In questo senso, ancora in *Per specula aenigmatis*, si trova una dichiarazione che può valere un po' come il manifesto di tutta la sua poesia (riporto anche questa nella versione italiana):

Io il vate Sovente, nella sottolucente di questa sfera, vado da sempre cercando la mia lingua sepolta nel ghiaccio e un'altra figura; io ultimo vate, a voi, selve, i miei turgidi versi consacro, voi canto da tempo infinito sommerse nell'enigma delle sottoselve. Io: l'istrione soave. Io: il feroce straccione che gongolando fugge strappando nella sottonotte le fulgide insegne imperiali agli dei abissali.

Questi versi sembrano lanciare la situazione-poesia del Sovente che personalmente prediligo: il poeta della solitudine e della penombra, lontano da tutto eppure a tutto vicino, delirante e lucidissimo recluso tra le mura della casa di famiglia (*lares et penates*) come dentro a una sfera magica, il poeta assediato da suoni, spezzoni di frase, frammenti in codice, il poeta che avverte i fantasmi e a cui sono consentiti stranissimi incontri («popolo le carte di fantasmi», in *Cumae*), il poeta degli «oroscopi lunari», dei «papiri/vampiri» e delle «porose icone fra / sonno e veglia nate», il poeta che percepisce il franare delle ere, l'inabissarsi del tempo, le cancellazioni e la violenza della storia, la mortalità delle vite individuali, ma anche la reviviscenza impreveduta del tutto. Un alchimista, dunque, in possesso di una superiore confidenza con la lingua della poesia vissuta come *lingua morta*, a partire da concetti e operazioni poetiche che rimandano inevitabilmente, come detto, al capostipite Pascoli. Nel suo antro oscuro, nella sua «grotta», come anche la chiama in *Bradisismo* (2008), Sovente è un poeta che «sente», un poeta dell'orecchio anche più che degli occhi e della vista. Sempre in ascolto, è il poeta delle lingue, o meglio, come dice in un suo verso, della «sottolingu», quasi che nel proprio lavoro di auscultazione e di scavo aspirasse a sintonizzarsi su di una specie di lingua prima o di *ur*-lingua anteriore a «questa che si spalanca era di fiele e babele». Il suo gesto di poeta possiede in questo qualcosa di primordiale, di basico o di archetipico, in quanto bordeggia continuamente, pur coi necessari antidoti, il grande mito della mitopoiesi.

Sottolucente, sottonotte, sottolingu, ultimo vate, istrione, straccione, dei abissali: nel frammento che ho riportato sopra c'è tutta la dismisura e insieme l'impotenza dei *turgidi versi* di Sovente. Nella sua poesia è presente una componente barocca molto forte, tanto più viva nei casi in cui il discorso poetico è sottratto a un'osservazione diretta della realtà, ma si confronta invece, come accennato, col tutto pieno del vuoto, lì dove la parola, pur consapevole della propria vanità (detto in senso veterotestamentario e leopardiano), amplifica ed espande il proprio rigoglio per colmare lacune che non sono tanto essenziali quanto della Storia e della realtà tutta. Walter Benjamin aveva colto la specificità del barocco nella sua inclinazione a cogliere la «*facies hypocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo». E così: «sotto il sole – lassù – a perdiffinito / parlano i ruderi oscuri della storia», scrive Sovente in *Cumae*. Per questo riguardo Sovente non può certo essere considerato il cantore della «bella Napoli». Mentre non si può non riconoscere come qualcosa d'essenziale di quella particolare, rovinosa e allucinata percezione o visione delle cose, anche attraverso il grande barocco partenopeo, sia storico sia meta-storico, si trovi ben presente e attiva nella sua poesia, trovando tra l'altro una specie di correlativo oggettivo nel suo concretissimo paesaggio di rovine e crateri, che spesso diventa tanto più evidente proprio *in absentia*, quando le tante frane, detriti e perdite della Storia sembrano confluire in un punto soltanto (non senza qualche ironia, in un sonetto o quasi-sonetto di *Bradisismo*, *rottami* può allora far rima con *tsunami*). E questo paesaggio, che è il paesaggio di Sovente, appare tanto esteriore quanto interiore, indifferentemente. «E forse per l'ultima / volta perlustro questi desolati e fiammeggianti / crateri», scrive ad esempio in un passaggio di *Per specula aenigmatis*; ma poi, in una pagina trilingue o meglio *una-e-trina* di *Carbones*: «Dentro ho / sangue acqua rovine»; ovvero: «io tènno / 'ncuórpo sanghe acqua ruvine»; vale a dire: «In me sunt sanguis et aqua / et ruinae». E come se non bastasse, di nuovo in *Cumae*: «Stringere ombre con ombre. / Custodire semi d'amore. / Rime unire a rovine». Apparizioni, presenze, voci, sibili e brusii attraversano o assediavano i «vuoti / della mente», come in una prigione di specchi. Così accade in *Quelle, sì proprio quelle* (nella variante latina *Illae*

sunt lucis stillae), una poesia di *Carbones* che col suo sentimento di costrizione, di perdita e disorientamento, ma anche con le sue aperture e riverberi cosmici, è possibile leggere come il racconto della condizione stessa che in Sovente presiede all'invenzione poetica:

Quelle, sì proprio quelle
sono gocce di luce e fremono
in seno al legno che arde
e scricchiolano a schiere fuggendo
per l'aria sommerse figure
che sprizzano dal fondo del tempo
sono minime schegge di notti
per sempre nel budello infinito
del buio affondate quelle
con i sogni fugaci discorrono
e i nodi occulti del vivere
mostrano con furia sono mille
che mille volte il vuoto percorrono
e con le ombre discorrono le scintille...

Tutt'altro che solare, Sovente è un poeta «roviato da ombre», che parla «dalla soglia obliqua della notte»; un figlio della luna o di Saturno. C'è perfino qualcosa che ricorda Tasso, quando dalla sua reclusione scriveva di sentire sferragliare e stridere nella propria testa come i meccanismi di un orologio. Per fare allora un altro esempio, ecco in versi iniziali di *La specchio e il fuoco*: «Qui è lo specchio / qui è il fuoco, più scintillano / tra fluttuanti ombre / i fiotti di sangue / le scure schegge mentali / e più s'infrangono le croste / nella voragine del mare».

In realtà, in Sovente il tema della rovine o cimiteriale o catacombale unito al tripudio della vitalità – questo particolare conflitto ma anche miscuglio di trionfo della morte e trionfo della vita – risulta pres-

soché continuo. *Rovina, rovine, rovinio*, sono tutti termini che ritornano ossessivamente. E anche se si può riconoscere una sua vena più creaturale e accordata con l'esistenza – penso ad esempio ad alcune poesie sugli uccelli e sui gatti che rimangono tra le sue più belle –, oppure una disposizione più giocosa e disimpegnata, quasi onomatopeica, e ancora un'altra ch'è invece fantastica, detto in senso etimologico, e grottesca, mi pare che il vero nucleo di fuoco, il *carbone* davvero rovente della sua poesia risieda appunto nelle zone più ombrose. Credo che sia questo il Sovente con cui un poeta di grande consuetudine con i traffici col vuoto, col semisonno, con i fantasmi e i *barlumi* della vita e della storia come Giovanni Raboni, riconobbe una certa affinità poetica al color nero, o bronzo, o rosso fuoco (ricordo soltanto che Raboni aveva voluto pubblicare *Cumae* nella collana di poesia da lui stesso diretta presso l'editore Marsilio; per parte sua Sovente ha dedicato a Raboni *Tanti secoli fa*, un testo scritto «dopo aver letto *La notte degli storni*», quindi posto alcuni suoi versi in epigrafe a *Carbones*). Del resto, come detto, è proprio qui, è su questo evanescente ma determinatissimo territorio che prendono forma e parola le presenze e le figure più evidenti di questa poesia; è questo luogo antico, «segnato» e tuttavia aperto all'imprevisto – stanza, antro o paesaggio che sia – a rappresentare la condizione stessa del ritorno della vitalità. «Eppure l'erba / sta lì nelle grotte – stremita – a rinascere», ha scritto Sovente, mostrando così di avere fatto proprio l'insegnamento non solo poetico, ma civile e antropologico dello scrittore testamentario della *Ginestra*, il Leopardi dell'*arida schiena* del Vesuvio e del *fiore del deserto* che poi, non a caso, è il Leopardi napoletano.

Carbones

*Silenter ardent carbones
 in vastis autumnalibus
 vel hiemalibus fluctibus
 anxietatis et strident
 vagae alae vagantes trans
 fenestras dum fervent
 in memoria amores quos
 pungit silentium et fugiunt
 carbones de carcere ad
 alias facies vel figuras.*

Manet

*Manet – quid manet? – in
 cauda
 venenum in corpore manet
 doloris per menses stigma
 per annos, ventorum est
 caecitas quod animam pingit
 et manet – quid manet? –
 facierum in numero
 et figurarum una manet
 facies unaque figura.*

Luiggie e Antonie

*Dduje rillarilla
 se mòveno zómpano
 sghìzzano
 ddóje petruzzèlle
 rrucluléano pe' ll'aria
 sóngo 'i ccapuzzèlle llòro
 e se tózzano
 e s'arravògliano
 dduje criature
 'i seje e dduje anne e
 mmiézo
 sóngo dduje àngele
 dduje demònie
 sóngo Luiggie e Antonie.*

Ggravùne

*Jàrdeno chiano 'i ggravùne
 quanno ll'autunno o
 ll'imbèrno
 spanne ll'òrne 'i na pena
 e scèlle siscano a luóngo
 p' 'i ssénghe r' 'i ffinèste
 tramènte ca jarde ll'ammore
 ra n'arricuórdo a n'ato
 e r' 'u carcere p' 'u munno
 a cercò ati cristiane, ati
 fiùre fùjeno 'i ggravune.*

Rimane

*Rimane – che rimane? – nella
 coda
 il veleno nel corpo rimane
 per mesi la traccia di dolore
 per anni, è la cecità dei venti
 ciò che dipinge l'anima
 e rimane – che rimane? –
 in una folla di volti
 e di figure un volto solo
 rimane una sola figura.*

Luigi e Antonio

*Due grilli
 si muovono saltano guizzano
 due pietruzze
 rotolano nell'aria
 le testoline loro
 e si urtano
 e si aggrovigliano
 due bambini
 di sei e due anni e mezzo
 sono due angeli
 sono due demoni
 sono Luigi e Antonio.*

Carboni

*Ardono in silenzio i carboni
 nei vasti flutti dell'ansia
 d'autunno e d'inverno
 e vaghe ali randagie stridono
 tra le finestre mentre
 fervono nella memoria gli
 amori
 che il silenzio trafigge
 e dal carcere fuggono verso
 altre facce o figure
 crepitando i carboni.*

Po' rummàne

*Po' rummmmane, chisàpe, 'u
 bbeléno
 'mpónt'â córa e 'ncuórpo
 rummàne
 pe' tantu tiémpo 'u senzo
 r' 'u mmale, so' 'i viénte
 cecate
 ca tégneno ll'ànema
 e rummàne, chisàpe,
 mmiézo
 a stu vottavótta 'i facce
 e fiùre na faccia sultanto
 rummàne na sola fiùra.*

(da *Carbones*, 2002)

Aloisius et Antonius

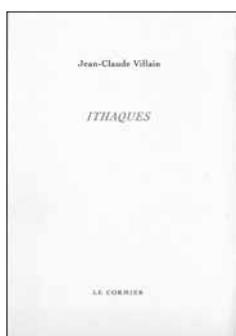
*Duo insecta trans aethera
 sese movent saltus faciunt
 fulgentes duae schidiae
 per lucem per vacuum
 sunt eorum parva capita
 et sese quatiunt
 et de colluvie erumpunt
 duo pueri sex annos duosque
 et dimidium vicissim
 annos habentes
 duo sunt angeli duo daemonia
 sunt Aloisius et Antonius.*

(Inedit)

Rassegna di poesia internazionale

a cura di PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia inglese post-coloniale); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); GABRIELLA MACRÌ, Aristotle University of Thessaloniki (Poesia neogreca); NICCOLO SCAFFAI, Université de Lausanne (Riviste e strumenti di comparatistica); LUCIA VALORI, Liceo Pascoli, Firenze (Poesia spagnola); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

JEAN-CLAUDE VILLAIN,
Ithaques, Bruxelles,
Le Cormier, 2011, pp. 99.



Da intendersi, secondo il proposito stesso dell'autore, come una «suite» a *Thalassa pour un retour* (Paris, L'Harmattan, 1997), *Ithaques* ripropone alcuni componimenti apparsi in riviste e libri d'arte, cui si aggiungono nuovi testi, suddivisi in otto sezioni. L'autore degli *Essais de compréhension mythologique*, che ha fatto del Mediterraneo il suo luogo d'elezione per «fatalité topologique», ripropone in questa raccolta i temi del «tragique solaire» a lui caro. L'indeterminazione del plurale confonde già, nella sezione eponima, «Ithaques», le coordinate del *nostos*, inteso come una vana teleologia in nome di un sostantivo chiave che apre la raccolta: «Présence». Ad uno stesso intento deve senz'altro ricondursi quel drammatico *style coupé* che caratterizzava anche *Thalassa*: l'impiego sistematico del punto fermo, inteso ad impedire la progressione logica, è come una *enclave* sacra: nel presente, sorta di cerchio magico che delimita lo spazio rituale («des insectes noirs barrent ta route») non vi è discorso, non vi è tempo, solo statica evidenza balenante che produce stupore e, etimologicamente, incanto.

Un'alterità femminile vagheggiata, solo

contraddistinta dal pronome, è onnipresente; insieme erotizzata e divinizzata, ha movenze fastose di danzatrice, insieme sensuali e solenni; procedendo a passi lenti e ritmati, sembra voler rievocare il virgiliano: «Et vera incessu patuit dea». Essa è là per trasparire, come Iside svelata («Tu vis par transparence. Sans aucun voile. Sous aucune loi»), perché la nudità è, la Grecia qui evocata insegna, più sacra della veste. E il bagno nelle acque dell'origine – familiarità dell'effimero con l'infinito – è lavacro purificatore che ci fa rinascere ogni volta dalla schiuma del mare: «Nageras-tu. Vers ce large. Que l'horizon te désigne» (p. 11). Ed il mare, elemento femminile, è la sua dimora («demeure de mer») così come lo sono i fiori, altro attributo attraverso cui il nome – proferito, o scritto – si dissolve e svanisce. Sensibile appare l'influenza di Nietzsche (e, con lui, di Camus) nel filosofo Villain, che aspira ad una denegazione salvatrice del concetto contro i miasmi del razionalismo e della cultura cristiana. Si afferma, infatti, quella *noluntas* che riscatta nella pura presenza: vana la scrittura, dal momento che si è scritti, e si è pensati, mentre Archiloco insegna col suo sonno ispiratore, «le sommeil aussi est une vie» (p. 17). Ma, se, come Villain ricorda nei suoi *Essais*, «le soleil est noir pour les Méditerranéens», sole che incanta, calcina e uccide, la sensuale «jubilation de la lumière» (p. 38) sta alla morte come il gelsomino, fiore venereo («sans fin ils fleurissent», p. 77) sta all'asfodelo, che, refrattario all'incendio, orna le tombe greche e i prati dell'Ade (questa antinomia ritorna in *Diurnes*, dove al poema intitolato *Tu décapites les asphodèles* fa eco *Naïfs les jasmains*, pp. 65-77). Ed ecco che alla serenità di natura si sostituisce, progressivamente, la coscienza della morte. Al culto delle tombe onnipresente e associato alla donna, che sigla la istanza della morte nella vita, si affianca l'altrettanto opprimente

ricordo del sacrificio; il coltello che fonda sul sangue la civiltà; o il becco del rapace che divora i visceri di un Prometeo oramai calcinato come la sua rupe, sollevandolo dal suo dolore ancestrale: «Corbeau. Viens. Viens de ton bec affreux. Tirer la pierre. Qui pèse dans mon cœur» (p. 38). Anche il cielo mitico continua a sfidare il poeta con le sue prove di azzurra crudeltà; il suo morso rapace è, come ben vide Baudelaire, figura del ri-morso cristiano: vi sono, ovunque, a terra, canne spezzate, e sulle falesie nere si frangono lamentose e pietose, evocando il sacrificio di Cristo sulla croce, delle «vagues d'éponges et de fiel» (p. 40). La perdita dell'innocenza come perdita della memoria storico-religiosa ha un correlativo metaforico, caro a Villain (si veda: *Dix stèles et une brisée dans un jardin*, 1998) nella stele frantumata: «Tu le sais. On brisera ta stèle. Morceaux éparpillés. Sur la tombe voisine. D'une enfant». (p. 46). E vani appaiono i tentativi della donna di strappare il cuore a Citera, per impossessarsi della sua eternità. «Et soudain tu comprends. Pourquoi la ville antique. Est triste. Ce soir» (p. 47). Il simulacro della morte si approssima a farsi realtà letterale: «Tu te rapproches de ta mort. Quelle stèle choisir. Et quelle palme pour ombrer ta tombe» (p. 60). Così, infatti, anche alla fine di *Tu décapites les asphodèles*: «Et toi tu t'allonges. Nuque contre terre. Tu sens ton corps peser. [...] L'éternité est une tombe. Tournée vers la mer» (p. 70). Se il mare, che fu già per Baudelaire il «cruel miroir/de mon désespoir» è qui il «violent miroir des sépultures» (p. 48), la medesima evidenza solare indica l'«ultime port» (p. 61). Ove «visage» è «rivage», tanti frantumi, tante lache perdute, nella speranza vana d'una sola: «Cet unique poème. Que tu n'écriras. Même. Pas» (p. 56).

(Michela Landi)

Nuovi poeti francesi, a cura di F. Scotto. Traduzioni di F. Scotto e F. Pusterla, Torino, Einaudi, 2011, pp. 310.



Nati nel secolo che qualcuno ha, a buon diritto, definito come l'era del sospetto, in cui si aggrava il morbo dell'equivocità e si paventano misinterpretazioni o, peggio, mistificazioni, molti dei «nuovi poeti francesi» (dove il determinante serve a delimitare una realtà linguistica, più che geografica e culturale) non possono che misurarsi con una rivendicazione oramai storicamente consolidata e, per così dire, pacifica: l'anti-passatismo che fu già dei futuristi e, per ragioni diverse, di Breton e di Paulhan (il quale, già vicino al surrealismo, si fece latore di un'anti-tradizione nei confronti delle poetiche romantiche, considerate «Terroristes» in *Les Fleurs de Tarbes* del 1941). Fu il Camus de *L'homme révolté* («Surréalisme et révolution», 1951) che, ritenendo i surrealisti responsabili del più grave equivoco del secolo per aver servito con un anticonformismo d'apparato, alla stregua di ogni nichilismo, le più strette ortodossie, vide in questa intransigenza ostentata nei confronti della storia un alibi dello spirito di distruzione; nel promuovere l'atto gratuito come espressione di una rivendicazione della libertà assoluta, Breton per primo non avrebbe compreso, osserva Camus, che la «vraie destruction du langage ne réside pas dans l'incohérence et l'automatisme. Elle réside dans le mot d'ordre». Ora, il curioso spettacolo che si nasconde, secondo Camus, dietro alla parola d'ordine surrealista, quello di una «pensée occidentale où le principe d'analogie est sans cesse favorisé au détriment des principes d'identité et de contradiction» e che occupa di fatto l'intera scena del XX secolo,

estende immancabilmente la sua influenza nel nostro. Il fine dei diversi rigorismi, i quali esprimono spesso, più che una dialettica tra gli opposti, una coesistenza degli eterogenei, è infatti il medesimo: laddove viene meno, con l'avvento della cultura liberale, quella che Caillois definiva una «orthodoxie installée», ossia una dogmatica forte e condivisa, si affacciano, sul panorama culturale, diverse «orthodoxies conquérantes»: il rigore, che esteriorizza la distinzione (l'anti-tradizione) tra più posizioni relative, ma tutte ostili in principio alla cultura debole imperante, identifica e preserva l'identità settaria contro minacciose derive interpretative. Ora, non è certo che l'«absolue sévérité» manifestata dalla cerchia dei poeti nei confronti dei non iniziati, ovvero la salvaguardia della cittadella ideologica («il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion», scrive Breton nel Secondo Manifesto) coincida con un'etica ed un'estetica rigorose; talvolta, come Camus osservava a proposito dei castelli chiusi di Sade, l'ermetismo salvaguarda il diritto settario ad un'estrema libertà. Il movimento di Breton ci pone davanti, col suo esempio messo in discussione, alla necessità di una riflessione; come intendere il «nuovo»? Nell'ambito di quell'ottica storico-teleologica legittimante il concetto di 'avant-garde', oppure come espressione di un eterno ritorno di categorie del pensiero, secondo le quali ad esempio il Surrealismo altro non sarebbe che l'ennesima revisione del Romanticismo, mentre le correnti formaliste novecentesche le rinnovate espressioni di un imperituro ed estenuato Classicismo? Ed è in quest'ottica che R. Caillois interverrà criticamente, suggerendo un *tertium datur*: un lirismo misurato, iscritto nelle ragioni della creazione naturale, equidistante tra il riduttivismo razionalista e l'arbitrarietà dell'irrazionale trionfante.

Questi presupposti, frutto del dibattito culturale immediatamente precedente, sono imprescindibili, come ben vede F. Scotto, che si richiama appunto al Surrealismo per rendere conto della *situation* della poesia francese dagli anni Sessanta ad oggi. Di fronte al panorama che ha di fronte il curatore manifesta il medesimo disagio espresso da Caillois; disagio che si deve, certo, all'assenza di prospettiva e di decantazione cui la bruciante attua-

lità ci condanna; ma se l'opera d'arte avrebbe già di per sé il compito di ritagliare forme interpretabili nel disparato fenomenico, queste forme – coesistenza degli eterogenei, secondo la formula foucaultiana, più che dialettica tra gli opposti – somigliano sempre più, nella società fluida e globalizzata, «ad una fitta ragnatela» (p. V). Dovendo riconoscere il rischio di arbitrarietà che comunque sempre si associa ad una simile impresa, F. Scotto dà prova, nel districarsi in questo dedalo, oltre che della sua oramai affermata competenza, di una rara onestà intellettuale. Ovviando, ad un tempo, alle tendenze postmoderniste e nichiliste del «tutto è buono», ed alla taccia di parzialità e snobismo, egli si dota di un paradigma ben definito, eleggendo i suoi poeti sulla base di un duplice criterio storico ed estetico, che renda conto degli «snodi fondamentali e delle idee sulle quali s'incentra il dibattito contemporaneo», e dove un posto d'elezione meritano senz'altro le riviste (a buon diritto ritenute, malgrado il loro ruolo «a tratti semiclandestino, oscuro, misconosciuto» un laboratorio intellettuale degno della massima considerazione). Altrettanto onestamente (le opposizioni hanno sempre, pur nel loro evidente riduzionismo, una validità operativa, fornendo criteri, seppur sommari, di orientamento per l'interpretazione del mondo), egli non può che recuperare e rideclinare in chiave contemporanea l'antico dualismo fondativo che la poesia da sempre interpreta: da un lato il formalismo (con le sue tentazioni autoironiche, insieme «ludiche ed esoteriche» (p. VI) di ascendenza mallarmiana), dall'altro il lirismo, il quale tenta di emanciparsi dalla sua matrice *engagée*, scaduta talvolta, nella storia del Novecento (ma già un secolo avanti, con Hugo) «nella retorica demagogica e populista» (p. VII). Come riemergere – memori della celebre formula heideggeriana e poi adorniana – con l'atto di parola (che non sia né gratuito né retorico) da «un paesaggio di rovine» che la guerra lasciò dietro di sé? Di una vera e propria «elaborazione del lutto» si fecero, è vero, portavoce negli anni Sessanta coloro che indagarono «il rapporto del soggetto umano col Sacro, col Male e col Linguaggio» (Scotto cita in proposito il bel saggio di J. Risset: *Il silenzio delle sirene*, 2006); si trattò, certo, di

una denegazione riparatrice di quella che era stata l'antica bontà del soggetto di stampo teologico prima, laico poi; denegazione di cui la poesia contemporanea, avvolta nel suo mutismo metaforico, porta ancora il segno. Alla riemersione necessaria, quanto minoritaria, di un «soggetto lirico» (p. XI), che torna a tendere la mano al dono disinteressato della vita accogliendone, appunto, la gratuità come unica salvezza, si contrappone il «proliferare di tendenze metadiscorsive» tendenti alla decostruzione radicale del soggetto, intese «a produrre le forme significanti dell'«insignificante», ovvero, del non-essere»; si tratta, ricorda Scotto, «di parlare *contro* la lingua e contro la poesia *attraverso* la poesia» (p. XI). Qual è dunque, alla luce di queste premesse, il

criterio d'elezione storico ed estetico dei «nuovi poeti francesi»? Presenti sono qui quei poeti che osservano, in prima istanza, un principio etico universale: il rispetto dell'altro, che si esprime attraverso la leggibilità, in cui l'autorialità abbandona le sue pretese autoreferenziali per venire a patti con l'istanza di ricezione (p. XIV). Il primato conferito alla parola come atto di comunicazione su tutte le sue manifestazioni collaterali di spettacolarizzazione è dovuto al rispetto che si deve al lettore il quale, scrive Scotto, «so e voglio innanzitutto 'lettore', non 'spettatore' di un evento teatrale o mediatico meglio fruibile in luoghi diversi dal libro» (p. XV). Così, anche tra gli autori a vocazione «lettriste», la scelta dei testi privilegia i momenti di leggibilità. Ulteriore criterio di selezione

è infatti la necessità di far conoscere in Italia – grazie alla diffusione di cui si giova questa oramai affermata collana einaudiana – poeti che la Francia, sempre desiderosa di valorizzare – felice esito di un retaggio giacobino – il suo patrimonio culturale, ha già riconosciuto come degni della pubblica attenzione. Ne ricorderemo alcuni – Alferi, Bénézet, Cadiot, Conort, Gleize, Maulpoix, Para, Prigent, Rueff, Velter – invitando a incontrare gli altri nella lettura di questo insostituibile strumento la cui impostazione è studiata per durare; l'attenzione per il lettore è attestata, oltretutto, da una accuratissima scheda relativa agli autori presentati.

(Michela Landi)

Poeti greci del Novecento, a cura di Nicola Crocetti e Filippomaria Pontani, Milano, Mondadori (i Meridiani), 2010, pp. 1896, € 65,00.



Decidere quali autori presentare in un'antologia di poesia contemporanea potrebbe creare qualche incertezza nella scelta dei poeti da considerare i più rappresentativi di una generazione o di un'epoca. La selezione diventa ulteriormente difficile, e spesso soggetta a critiche, quando interessa la storia della poesia dell'intero secolo, il Novecento, con le sue correnti e generazioni poetiche spesso coeve tra loro, ma anche con le sue voci indipendenti. Nel XX secolo e nel primo decennio del nostro, le antologie di poesia neogreca pubblicate in Italia sono state una decina, ma quelle connotate da

un discreto numero di autori antologizzati sono ancora di meno: *Arodafnusa*, a cura di Bruno Lavagnini (1957, edita ad Atene presso l'Istituto Italiano di Cultura), *Poesia greca del '900* a cura di Mario Vitti (Guanda 1957, con una seconda edizione rivista e aggiornata del 1966), *Poesia greca contemporanea* (Dall'Oglio 1968) a cura di Cristino Sangiglio, *Poesia greca contemporanea* (Comune di Trieste 2000) curata sempre da Sangiglio. In tutti questi volumi l'*Introduzione* ha un'impronta fortemente letteraria che concede poco spazio agli eventi storici e culturali accaduti, sia pure soltanto in Grecia, durante il secolo. Nella sezione antologica, nonostante sia inserito un numero apprezzabile di autori, i curatori non forniscono però un quadro esaustivo della poesia greca dei decenni presi in esame. La prima antologia esemplificativa del secolo, sia per la pluralità di voci presentate (comprende anche la generazione dei poeti degli anni Ottanta) sia per l'abbondanza di testi antologizzati, è l'*Antologia della poesia greca contemporanea* (Crocetti 2004) a cura di Filippomaria Pontani, che abbraccia anche la lirica cipriota. Della poesia contemporanea di Cipro si occupano anche Crocetti e lo stesso Pontani in *Poeti greci del Novecento*, proponendo la voce di Kostas Mondis che già figurava nell'antologia del 2004. È una scelta che Pontani legittima nell'*Introduzione*: «Nel caso di Mondis ci troviamo di fron-

te al primo poeta cipriota che si propone come voce 'nazionale' verso l'esterno, e vuole dunque sottrarsi alla triste sorte del letterato locale». L'apertura verso la poesia in lingua greca di Cipro suggerisce comunque, in queste due antologie, un interessante confronto con la poesia greca contemporanea. Rispetto alle sillogi di cui si è parlato in precedenza, la particolarità dell'*Introduzione* di Pontani nel voluminoso *Poeti greci del Novecento* (106 pagine di Introduzione, 1643 di antologia con testo greco a fronte, un consistente *Profilo degli autori e note ai testi* e una ricca *Bibliografia generale*) è di presentare i poeti inserendoli non solo all'interno del quadro storico-culturale greco ed europeo coevo ma anche di collegarli con la tradizione letteraria greca.

Che un lavoro così impegnativo abbia avuto esiti soddisfacenti è dovuto al fatto che i due curatori conoscono a fondo la cultura neogreca: Crocetti, che ha pubblicato presso la sua casa editrice, ma ha anche tradotto, molti autori greci, occupandosi in particolare di Ghiannis Ritsos e di Elitis, è l'unico editore in Europa a dirigere una collana di narrativa greca moderna (collana *Aristea*) con ormai oltre ottanta titoli pubblicati. Filippomaria Pontani è docente di Filologia classica alla Cà Foscari, e studioso di letteratura neogreca, con un notevole numero di saggi e traduzioni di autori greci contemporanei: presso Crocetti ha tradotto il romanzo *La Papessa*

Giovanna di Emmanuil Roidis, le raccolte poetiche *L'ombra delle ore* di Kostas Kariotakis e *Ballate oscure* di Nasos Vaghenàs e, come è stato detto, ha curato l'*Antologia della poesia greca contemporanea* (con prefazione di Maurizio De Rosa).

Strumento dell'espressione poetica è la lingua. Nell'ampia *Introduzione* ai *Poeti greci del Novecento* Pontani illustra, per grandi linee ma con molta chiarezza, l'evoluzione della lingua greca letteraria dal II secolo d.C., ci informa sulla *querelle* linguistica a cui presero parte i più prestigiosi intellettuali greci i quali, dalla metà del Settecento in poi, si schierarono sostanzialmente su due fronti: i sostenitori di una lingua direttamente collegata alla tradizione classico-bizantina (*katharèvusa* o lingua pura), e i fautori di una lingua più semplice e più vicina al parlato (*dimotiki* o lingua popolare). Anche i poeti parteciparono al dibattito attraverso l'espressione poetica e la lingua adottata (*katharèvusa* o *dimotiki*). Che i poeti antologizzati siano presentati con il testo greco a fronte permette di comprendere meglio, a chi conosce il greco moderno, le differenze linguistiche tra *katharèvusa* e *dimotiki*.

Riguardo al piano dell'opera, l'inquadramento storico-letterario inizia con la poesia romantica di Dionisios Solomòs (1798-1857), considerato in Grecia il poeta nazionale, e di Andreas Kalvos (1792-1869) per continuare con i maggiori esponenti della

Scuola Ateniese tardoromantica e con Aristotelis Valaoritis. A Kostis Palamàs (1859-1943), uno tra i più importanti intellettuali greci vissuto tra i due secoli e considerato l'iniziatore della poesia greca contemporanea, è dedicata la sezione successiva. È seguito da Konstandinos Kavafis, la cui grandezza è universalmente riconosciuta. Subito dopo è introdotto il Simbolismo greco con quattro poeti (Chatzòpulos, Malakassis, Griparis, Porfiras) e il vate «tra Orfeo, Cristo e Dioniso» Ànghelos Sikelianòs, la cui poetica, «sotto l'ipoteca nicciana» è connotata anche dall'«Idea delfica»: per Sikelianòs, cito dall'*Introduzione* di Pontani, «la fratellanza e la pace universale poggiano su un'impalcatura grandiosa, quella delle Feste Delfiche [...] in cui il fatto sportivo si accompagna a esibizioni di danza, di arte, di teatro, in una possente dimensione sovranazionale». A Sikelianòs che «sfiorò più volte il Nobel» segue «un vate marxista», Kostas Várnalis, così definito per la sua adesione alle idee socialiste nel 1919 che gli fece rinnegare la produzione poetica precedente, alla ricerca di nuovi orizzonti letterari. Loro coetaneo è Nikos Kazantzakis (1883-1957), conosciuto in Italia per la resa cinematografica del romanzo *Zorba il greco* interpretato da Antony Quinn. Anche egli ispirato all'ideale nicciano, fece convivere «una serie di stimoli provenienti dall'estero in un contenitore ideale che presentò come indigeno [...] sviluppando a suo modo un

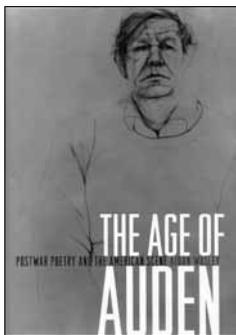
sistema filosofico». Kazantzakis compiva, in tal modo, continua sempre Pontani, «un gesto di rottura nel panorama culturale greco, e apriva una nuova strada, affatto culturale ancorché molto intellettualistica, verso la definizione di un'identità collettiva».

Al crepuscolarismo di Kostas Kariotakis è dedicata una sezione a parte: in lui «la maniera di Maeterlink e Samain, di Carco e Toulet [...] appare contenuta in una più profonda carica di riflessione esistenziale, di protesta, di agnizione e studio della morte». Kariotakis è affiancato da Kostas Uranis, Tellos Agras, Maria Poliduri. L'antologia prosegue con un'ampia presentazione delle voci poetiche della Grecia contemporanea fino alla generazione degli anni Settanta, per un totale di sessantasei autori, la maggior parte dei quali poco o per nulla conosciuti ai lettori italiani. Occorre sottolineare che agli autori non antologizzati il curatore dà comunque spazio nell'ampia ed esaustiva *Introduzione*.

Un'ultima osservazione riguarda le traduzioni, limitate a soli tre nomi di traduttori: Nicola Crocetti, Filippo Maria Pontani (padre) e Filippomaria Pontani (figlio). La scelta è dovuta alle numerose traduzioni già pubblicate da loro in precedenza e che sono le migliori, e alle molte versioni inedite eseguite soprattutto da Filippo Maria Pontani.

(Gabriella Macri)

AIDAN WASLEY, *The Age of Auden: Postwar Poetry and the American Scene*, Princeton, NJ, Princeton UP, pp. 280, \$ 35.



Aidan Wasley's book makes a claim for the British-born poet W.H. Auden as perhaps the single most influential American poet of the twentieth century. As he says in his preface, the phrase that gives the title to his book, «The Age of Auden», «was already a cliché before Auden left England». It originally defined the poetic climate of the 1930s, where Auden dominated the literary scene; Wasley contends that this dominion continued – and perhaps even more powerfully – on the other side of the Atlantic, after Auden took up residence there.

This move, which took place in 1939, has always been seen as a crucial one, neatly dividing Auden's career into two halves: English Auden (later to be used as the title of a book collecting his early works) and American Auden. For some of

his early admirers the move was seen almost as a betrayal (its date did not help). Even some who did not criticise it on personal or on political grounds saw his American poetry as a sad falling off; the visionary poet whose works had inspired a generation became, for some readers, a prosy rambling bore. Randall Jarrell, the influential American critic, dismissed his later works with the contemptuous word «comfy». For these disappointed disciples, the premature ageing of Auden's craggy countenance – like a wedding-cake left out in the rain, as it was once memorably described – provided outward physical evidence of an artistic and spiritual decrepitude, as the inspirational revolutionary deliberately transformed himself into a slipper-wearing, crossword-solving, church-going belle-lettrist.

There is no doubt that the move to America was more than just a geographical one. The first poem he wrote in America, his elegy for W.B. Yeats, has always been seen as a literary turning-point. The poem was not simply an act of homage to a great poetic predecessor but also provided Auden with an opportunity to reflect on his own art and on the role of the poet in public life. The most famous line from this poem is quoted several times in Wasley's book: «Poetry makes nothing happen». This has often been seen as Auden's official renunciation of all political aims in his poetry and, more broadly, as a renunciation of his role as a public figure.

However, as this book reveals, he remained very firmly in the public eye in America and became, if anything, even more influential. In terms of his public standing, the real change was that his appeal broadened. Whereas in England in the 1930s he and his poetry were very clearly identified with one political side, in America Auden seemed to attract followers and admirers of all literary and political persuasions. As Wasley puts it, Auden's role in the careers, lives and poetry of a great number of poets «helps to muddy those tidy critical narratives of experiment versus form, radicalism versus traditionalism, political versus quiescent, cosmopolitan ventriloquism versus authentic American song».

The paradox is that this happened in a country where the poetic battle-lines are generally seen as far more rigidly drawn than in Europe; the expression «poetry wars» is a common one in the American literary world, where Beats and Squares, the Raw and the Cooked, Redskins and Palefaces have been fighting it out for decades. It is probably the case that Auden carried greater clout, on the whole, among the more traditionalist schools but Wasley makes persuasive claims for Auden's impact, for example, on a prominent member of the Beat Generation like Allen Ginsberg. The essential point was that Auden's influence was in no sense a coercive one; one could say that the main message of Wasley's book is that Auden succeeded in taking the anxiety out of influence – a paradoxical feat for one who contributed the expression «Age of Anxiety» to the language.

For Auden the attraction of America lay in its great openness. As Wasley puts

it, «[u]nlike European politics, hobbled by class, history, and a legacy of authoritarianism, and whose catastrophic failure was being played out with blood and bombs, what Auden saw as the American tradition of 'Only the Many make the One' matches his model of how poetry could work constructively in the world». His elegy for Yeats, after the apparent bleakness of the line «Poetry makes nothing happen», ends by affirming that poetry is in fact a «way of happening». It would seem that for Auden it was more likely to become a «way of happening» in America than anywhere else, precisely because America was a more democratic country. The American poet was liberated «from history, from fixed notions of identity, from nationality itself». Indeed, according to Wasley, for Auden America was precisely «the absence of nationality». In a 1963 lecture on «Influences», Auden stated: «America is the anti-country; that was why I had to join it».

It was this liberation from fixed notions of identity that gave Auden's American poetry its amplitude and breadth, making it a useful model for a whole generation of American poets. It was not just that the poetry itself could offer a way forward for other poets; Auden testified – in both practical and theoretical terms – to the stimulating and liberating effects that poetic influences could have in general. In his long didactic poem, *New Year's Letter*, and in many of his essays and reviews published in his early years in America, Auden proposed a new form of relationship with poetic predecessors, arguing, as Wasley puts it, that «a poet's originality stems from his ability to synthesize a voice – his own true voice – from the different voices of the past». At a moment when the Modernist movement seemed to have made relationships between tradition and individual talent a constant source of anxiety, Auden opened the field, emphasising the wide array of choices that lay before the poet; a poet's originality resided precisely in his distinctive choice of voices.

One of the choices – and not specifically a literary one – that a writer could make (or could at least choose to make public or not) was his sexual orientation. Wasley suggests that Auden provocatively made an association between his

own «queerness» and the eccentricity of his adopted country. In this sense it is significant that the two writers who seemed most helpful to Auden in constructing his American poetic identity were Walt Whitman and Henry James. This new reading of an important strand of American culture was to have a liberating effect for a number of younger American poets, who «saw his sexual frankness as encouragement to their own efforts to articulate their own American difference, sexual and otherwise». The central chapters of Wasley's book focus on three such writers: James Merrill, John Ashbery and Adrienne Rich.

It is, of course, essential to the overall point that Wasley is making that these writers are so diverse. The relationships they had with Auden were all very different, ranging from that of obedient (and brilliant) pupil in the case of Merrill to that of reluctant and later rebellious protégée in the case of Rich. The case of Ashbery is an intriguing one, since Wasley is to a certain extent going against the critical consensus on the poet, most of his admirers (Harold Bloom *in primis*) seeing him as far more strongly influenced by Wallace Stevens. Wasley's discussions of all three poets provide fascinating new ways of reading their works. He is particularly illuminating on Merrill's poetry, emphasising the stimulating effect of Auden's formal professionalism. For the poet who was the son of the co-founder of the Merrill-Lynch Investment Bank, Auden showed how poetry could have its dignity as «real work: labor with a utility in the world». Wasley declares wittily that Merrill's major work, *The Changing Light at Sandover* «is a highly corporate enterprise» and the poet himself

is a poetic executive [...]. He assembles his workforce of influences, represents and gives them a voice and a mouth, employs their various skills for his own imaginative profit, and directs their collective work out into the world to provide a real service for his poetic consumers: to help them «survive». [...] For Merrill, poetry is a very serious business.

The final chapter takes its title from another line in Auden's elegy for Yeats: «He Became His Admirers». It offers a fascinating survey of the numerous «elegies,

eulogies, and remembrances» that were published after Auden's death, by such diverse poets as James Schuyler, John Hollander, Richard Howard, Karl Shapiro, William Meredith, Irving Feldman, Richard Wilbur and Theodore Weiss. The chapter concludes by opening out beyond native-born Americans to consider the cases of two non-American-born poets (both to become Nobel laureates): Derek Walcott and Joseph Brodsky, both of whom were profoundly influenced by Auden's poetry even before coming to America. Indeed, Brodsky declared that the «sole purpose» of his ambition to become an English-language poet «was to find myself in closer proximity to the man I considered the greatest mind of the twentieth century: Wystan Hugh Auden». The strength of Wasley's argument in this book can be seen from the fact that Brodsky's decla-

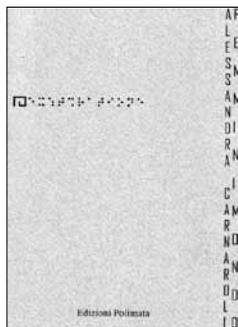
ration does not seem unduly exaggerated by the point one reaches it.

Obviously Wasley has by no means exhausted the subject. Other poets from the generation he discusses could (and, in the case of Anthony Hecht, only glancingly referred to here, *should*) have been included. But more important is the fact that Auden's influence has shown no sign of waning, and the study of his influence could be extended to consider later generations of poets, on both sides of the Atlantic. In Great Britain obvious examples would be John Fuller (author of a key study of the poet) and James Fenton, and, from a later generation, Simon Armitage and Glyn Maxwell, who both undertook a tour of Iceland as an act of homage to Auden and MacNeice. In America there are also countless examples from a younger generation, some of them taught by acquaintances of Auden. For example, David

Mason's doctoral dissertation on the poet's longer works was supervised by Anthony Hecht. Rachel Wetzsteon, whose book-length study of Auden's influences is cited by Wasley in an end-note, was taught by John Hollander; Wetzsteon also wrote a superb tribute to Auden as a fellow New-Yorker, imagining an encounter between herself and the poet: «stroller collides with old man in sneakers / and Saint Mark's Place falls silent for a second». Witty poetic tributes have also been written by such poets as Paul Muldoon, A.M. Juster, Dick Davis and Carol Ann Duffy, many of them using forms either created by or closely associated with Auden; the «Father of Forms» – to use Merrill's admiring name for the poet – is by now at the very least a great-grandfather. The Age of Auden shows no sign of coming to a close.

(Gregory Dowling)

ALESSANDRA CARNAROLI, Femminimondo. Cronache di strade, scalini e verande, interventi di Associazione Erinna, Stefania Cantatore, Tommaso Ottonieri, Roma, Polimata, 2011, pp. 99, € 10,00



In *Postkarten*, nel pieno degli anni Settanta, Sanguineti inseriva una ricetta «per preparare una poesia». La ricetta, la «cartolina» 49, è famosissima: «per preparare una poesia, si prende 'un piccolo fatto vero' (possibilmente / fresco di giornata): c'è una ricetta simile in Stendhal, lo so, ma infine / ha un suo sapore assai diverso [...] / conviene curare / spazio e tempo: una data precisa, un luogo scrupolosamente definito, sono gli ingredienti più considerabili, nel caso (item per i personaggi,

da designarsi rispettando l'anagrafe: / da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili)». Con la consueta ironia, che era il suo modo di trattare il tragico, Sanguineti puntava ad ottenere «una pietanza gustosamente commestibile, una specialità / verificabile», passando per uno stile Gramsci (quello dei *Quaderni* e delle *Lettere*) reso piccante con qualche spezia della cucina di Marx, e intendendo «verificabile» nel senso che la parola può avere nell'*Arbeitsjournal* di Brecht. Nei nostri anni Duemila, Alessandra Carnaroli, che non possiamo riferire al magistero di Sanguineti, per scrivere una poesia prende, anche lei, «un piccolo fatto vero», ma il risultato non è per niente «gustosamente commestibile». Al limite è – sinistramente, dolorosamente – «verificabile». I testi del suo *Femminimondo* sono durissimi, indigesti sempre, difficilmente fronteggiabili nell'orrore che dicono e nel tono, nell'andamento ritmico e nelle armoniche delle singole voci che quel dolore incarnano. *Femminimondo* è troppo vicino – non soltanto nel titolo – a un apocalittico 'femminimondo', per essere digeribile, e troppo vicino alla fine, anzi alla «Fine» e al «Nulla», come scrive Tommaso Ottonieri nella sua molto ispirata postfazione. Unici punti di contatto con la ricetta sanguinetiana sono il «fatto vero» e l'«effetto V», il brechtiano *Verfremdungseffekt*, lo straniamento del lettore che in Sanguineti scaturisce

dal distacco ironico e in Carnaroli invece dall'adesione tragica. E tutto il resto è distanza, tra Sanguineti e Carnaroli, perché Carnaroli non calca affatto il terreno dell'ironia, e probabilmente non crede a questo tipo di ricette. Ciò che le urge è il vero – l'orrifico vero –, quello che sembra non potersi dire e lei fa dire alle voci convocate sulla pagina, a una lingua plasmata in modo da scavare il lettore, da tagliargli il fiato tanto procede da un basso universale. I testi sono amari e le voci spezzate anche quando sembrano fluire noncuranti, perché fluiscono nella agghiacciante naturalezza della violenza, nei dettagli esigui, vulnerabili – colori, odori, sapori – percepiti in punta di morte, punta di spada affilata, acuminata. *Femminimondo* ha un sottotitolo che non è crepuscolare, anche se potrebbe sembrarlo – *Cronache di strade, scalini e verande* –; potrebbe sembrare mite, leggero, e non lo è. Sono tutte cronache di morte. E le *Sfilate* – come recita una sezione – sono figure che «sfilano», certo, in una passerella oscura, in una galleria di ritratti nati dalla cronaca buia, ma insieme sono *grani* – persone, vite – *sfilati* via da una collana, da un rosario, grani tutti sparsi e persi. Le posizioni sono dichiarate: «i fatti a sinistra, le colpe a destra, le donne nel mezzo». Ogni testo è un testo a fronte: a sinistra un succinto, rastremato fatto di cronaca di cui non si danno dettagli identificativi ma solo una scarna data

e un nudo evento – «mercoledì / cinque maggio / duemiladieci / romeno uccide / lamoglie / a coltellate» – a destra il suo sviluppo, o meglio la sua voce poetica, un «io» che riferisce per minuzie ed ellissi, permettendo tuttavia di ricostruire l'orrore nella sua integrità. Più spesso chi dice «io» è la vittima, che provoca in noi straniamento perché parla mentre muore o dopo morta, pronuncia un monologo interiore a caratura povera, esprime la sorpresa di fronte a un assassino che arriva fra pentole e strofinacci, alla stazione della metro o al ristorante dell'Ikea, racconta gli ultimi sguardi sulle cose in una pietosa (e commovente) *epoché* di giudizio morale. Meno spesso – ma non per questo con esito meno straniante – chi racconta in prima persona è chi usa violenza o chi uccide. Effetto raggelante, perché anche queste voci si tengono, per ragioni opposte, lontane dal giudizio: «eri davanti all'agip e non dovevi fare benzina stavi con lui / stavi abbracciata e io ho fatto a metà / come si fa con le pasticche del cuore / mezza la mattina e mezza all'inferno / sei caduta come l'olio / che muore piano sugli scalini». Anche le pulsioni omicide e brutali sono viste dall'interno e tanto sono distorte in naturalezza che pretendono di negare la violenza: «cosa t'importa / se con tua figlia ci faccio l'amore / la prendo sul letto / cosa t'importa se lei sta buona lascia fare / [...] se una ci sta anche se ha otto anni dieci anni quindici va bene». Il ribaltamento logico è immediato, il crimi-

ne palese, insostenibile. Quando a parlare sono voci esterne, spettatori popolari, i testi stigmatizzano luoghi comuni attraverso un basso corale che cuce in modo illogico lunghe teorie di pregiudizi. Questi versi di Alessandra Carnaroli, denunce intime e insieme gridate, non possono che chiedere e ottenere adesione emotiva e morale. Il corpo «sfinito, infinito, piantato sulla crepa stessa del mondo, e dato «in pasto al sacrificio, è corpo femmina», ha scritto Ottonieri. Vittime sono «lamoglie», «la verginità / della figlia», «duedonne», «lafilippina», una «turistafrancese» violentata, una «tunisina» segregata con la figlioletta, una «prostituta». Vittime compattate in oggetto, reificate in una categoria socio-culturale, assolutezzate dal saldarsi di articolo e nome o di nome e aggettivo. Bersagli del libro sono costumi di sopruso e cultura retriva, istituzioni che mancano al proprio compito, reticenze e silenzi che diventano correi. A fare «memorabili» le parole, le poesie di *Femminimondo* – questo poi era il senso ultimo, *mutatis mutandis*, della ricetta sanguinetiana – sono il trattamento poetico della lingua e l'articolazione della sintassi e dei versi. La cultura popolare preme con tutta la sua immediatezza e vira in metafore o similitudini, spesso con oggetti quotidiani, di grande impatto: l'osso si spacca «come pane secco»; i pugni lasciano «i timbri con le nocche come le facce di pucci»; la donna morta si spande a terra come l'olio per vedere se si ha il «malocchio»; e «la pelle è un foglio che

finisce subito / ti resta tra le dita solo la carne» se muori ustionata e l'aria ti diventa «una gonna di carta vetrata». La fisicità preme, come è proprio della percezione, dello sguardo femminile, perché, diceva Virginia Woolf, inevitabilmente diversi sono gli occhi di una donna e di un uomo davanti alla stessa fotografia di guerra. La fisicità si fa tattile e minuta, casalinga e sinestetica; sceglie un piano metaforico che deve essere elementare nella sua originalità, e deve scendere alle radici: «non mi dare ventotto coltellate / che mi confondi la destra con la sinistra / la maglia di lana con la pelle / mi giri il cuore nelle tasche». Se versi di altri poeti compaiono, qui, hanno statuto di materiale scolastico e servono solo ad amplificare (se possibile) trauma e pena, come avviene dell'ungarettiana *Soldati*, là dove si narra della donna ecuadoriana soffocata: «casca dal letto come le foglie / stava / la puttana / in autunno / marrone». I fatti sono esempi da intendersi come «spunti»; la loro peculiarità non ha bisogno dei nomi delle vittime: azzera il *voyeurismo* morboso che intorbida i giornali e si risolve, di caso in caso, nel lavoro sulle partizioni versali e sul linguaggio che dalla quotidianità dell'uso si fa strappo inedito e continuo, da mandare a mente. Il risultato è un'anticronaca che si oppone al tempo e alla consumabilità, perché vive (non solo rende) ogni fatto come una mediazione, per noi, nella conoscenza del dolore.

(Cecilia Bello Minciacchi)

EUGENIO DE SIGNORIBUS,
Trinità dell'esodo, Milano,
Garzanti, 2011, pp. 144,
€ 16,50.



Che forma può assumere una Trinità? Quali sono le tre possibili facce, le tre dimensioni dell'unità distinta e concentrica? Come si esprime il luogo del vuoto su cui girano, unisoni, i tre cerchi? E qual è la forma, quali le facce e l'espressione di tutto ciò all'altezza del nostro presente? Domande altissime, quelle che si pone nell'ultimo suo percorso poetico Eugenio De Signoribus. O meglio, domande altissime quelle che il poeta ci costringe a porci. *Trinità dell'esodo*, questo il titolo del percorso. Ma un titolo che pone un assurdo, giacché l'esodo, quello del Vecchio Testamento, accadde fuori dello schema trinitario, al tempo in cui c'era solo il Padre, vendicativo, violento, sovrano. E assurdo anche perché qui la trinità si pone

come paradigma dell'esser fuori, quando al contrario – tanto storicamente quanto 'millenariamente' – essa significa il ritorno verso il dentro, l'affermazione del ritorno all'Alleanza, sancito dal Sacrificio del Figlio e dalla Discesa dello Spirito Santo. Facciamo allora un passo più dentro al testo. Prendiamo l'indice, dove troviamo tre sezioni (delicatamente orchestrate tra testi in corsivo e testi in tondo, bilanciate tra sottodivisioni ed epigrafi), le quali sono intitolate, rispettivamente, all'*Evo paterno*, alla *Cruna filiale* e alla *Rua dello spirito*. Ecco, mai nella storia poetica degli ultimi anni si è avuta occasione in cui il meccanismo dei titoli fosse così forte, esplicito e, infine, efficace (fatto salvo il caso delle macchine a orologeria di Gabriele Frasca,

che però vanno, com'è chiaro, in tutt'altra direzione). Provo, in forma di recensione, a offrire un contributo alla comprensione di questa sequenza. L'evo, il tempo, il determinarsi nel tempo, e anzi lo stesso determinarsi del tempo (l'essere nel tempo: che è come l'essere-per la morte di Heidegger) è fatto del padre. *Si* è sempre in un evo, in un'epoca segnata dal padre, il quale segnò per ciascun figlio, dunque per ognuno, il fatto di (av)venire nel tempo. Di contro, il figlio è sempre nel luogo della cruna, lì dove si misurerà il suo valore, ma soprattutto lì dove dovrà piegarsi, inginocchiarsi innanzi alla sua croce, al suo momento epocale, al proprio essere stato chiamato a determinarsi e darsi un nome. Questa verità del figlio può accadere in molti modi, per esempio scegliendo di essere padre a sua volta. Ma centrale resta il fatto che egli debba giungere a convertirsi, cioè, per dirla col lessico di tutti i giorni, a 'svoltare', che vuol dire semplicemente: a interpretare come propria la strada su cui cammina. Fatti i primi due passi tra tesi e antitesi, tra poli opposti, sia pure dinamici, irrompe nella terza sessione lo spirito, la «verità che circola». Forse, per capire questo passaggio, varrebbe la pena, per comprendere questa dimensione, di tornare a quello *spiritus phantasticus* che, incrociando la metafisica stoica e il pensiero di Plotino, giunse fino al Medio Evo di Cavalcanti e all'Umanesimo di Ficino; quello *spiritus* che è animatore materiale della conoscenza, transito fisico di immagini sotto forma di particelle, da cui si producono tanto la poesia quanto la gravidanza. Ma,

in ogni caso, appare evidente che materia e 'spirito' sono qui collegate, com'è del resto necessario che sia. Lo illustra la nota d'autore che chiude il volume, lì dove De Signoribus spiega «*Rua dello spirito*: dal latino *ruga*, 'crespa, grinza della pelle' ma anche 'via stretta', così qui intesa». Dalla topografia urbana, semmai di Genova, città già cara al poeta marchigiano in altre sue raccolte, si passa all'evangelica 'porta stretta', attraverso la quale siamo rinvii nuovamente alla dimensione trinitaria. Salvo un'ulteriore torsione verso l'ebraismo, cui di nuovo ci costringe la continuazione della nota, lì dove si legge che «[i]l termine acquista una singolare suggestione con l'aggiunta del respiro dell'h, *ruah*, che, nell'ebraico, vale 'spirito', soffio dello spirito. Come *spiritus*: latino, cristiano». Ed ecco la 'chiusura della trinità' che questo libro, *Trinità dell'esodo*, ci propone. Dal padre al figlio allo spirito. Laddove non c'è alcuna santità in questione, ma una circolazione, un passaggio dall'uno all'altro 'per opera e virtù di' uno 'spirito', che non ha nulla a che vedere con l'idealizzazione dello 'spirito santo', ma che al contrario è insieme carne e soffio vitale: che è insomma sperma, generazione fisica – *logos spermatikos*, dicevano infatti gli stoici. Formulando queste ipotesi di interpretazione della strategia trinitaria di De Signoribus, non presumo affatto di ridurre il suo libro a una dimensione religiosa in senso confessionale. Al contrario, a mio avviso questa *Trinità* è senza alcun dubbio determinata in senso laico, addirittura in senso materialistico, e comunque in senso storico. Tra gli altri

numerosi aspetti, stilistici e tematici, che lo confermano c'è del resto l'emersione – è il caso di dirlo, giacché di acqua si parla – anche in questo libro della figura del viandante, di colui che è in un «punto di svolta» definitivo (cfr. il testo a p. 90, a conferma peraltro di quanto si è affermato poco sopra). Stringendo insieme evidenza della storia attuale e orizzonte profondo della nostra cultura antica, Eugenio De Signoribus, dopo la *Ronda dei conversi*, ci offre con questo ultimo suo libro un nuovo percorso poetico che quasi potrebbe dirsi la rappresentazione di una 'rotta dei dispersi', un tracciato e una sconfitta di cui una voce, residuale, vorrebbe ancora testimoniare: «forse non ti riconosco, voce, / perché in te non rinasco // ma mi dibatto e commuovo / per il balbettio dei tuoi occhi // [...] // e ti ascolto e ti accolgo / e verso te m'attiro // come una vocale / dentro una parola». Una vocale, lo spirito che transita prima che su di una consonante sia ribadito il mutismo (o si giochi, su una *h*, il transito di vocale in vocale). Basti ricordare, tra i tanti racconti mitologici sulla nascita del linguaggio, quello di Hegel: illuminati in pieno dal sole, gli animali urlavano le loro vocali, quando uno di loro all'improvviso serrò la bocca, producendo un suono così duro, così sofferente... Lì, su quella pausa del fiato, quando lo spirito interruppe la sua circolazione, a quel che pare, gli uomini, infine, si riconobbero, e si distinsero dentro quello spazio così pieno di sole.

(Giancarlo Alfano)

STELVIO DI SPIGNO,
La nudità, Postfazione di
Fernando Marchiori, Fano
(PU), peQuod 2010, pp. 96,
€ 12,00.



Sì, certo, c'è anche «la lampada votiva della luna», ma c'è soprattutto il «sole», ed è sotto questo sole e la sua luce che si svela *La nudità*, la quale, se avesse mai qualche contiguità con la solitudine, ne fornirebbe qualche indizio in diversi punti del volume. Un sole variato in «solo» (sotto forma avverbiale, sostantiva, aggettivale singolare e plurale) e, in un paio di casi almeno, in «sale». Il sole dà luce a momenti di riappropriazione di se stessi, di persone e cose; in sua presenza è lecito, o giusto, essere soli, o stare soli o solo stare, e parlare così, «solo» per parlare, tanto necessariamente quanto gratuitamente. Tuttavia, se la *Formazione del bianco*, titolo del

libro precedente, avesse voluto indicare l'azione di stesura della scrittura, qualora il bianco avesse rappresentato metonimicamente la pagina bianca, ora che la pagina bianca è formata, cioè scritta («questo foglio che a fatica posso dire di aver cambiato / di colore qua e là»), essa rivelerebbe la propria 'nudità', sia nel senso di verità dantesca che in quello di presa di coscienza della propria esposizione fragile e indifesa al mondo. Condizione umana è quella di rimanere di sale o «sotto sale» come abitando un inferno/purgatorio che guarda, mira, tende – un impervio che 'risale' – a un paradiso di cui il sole può essere metafora, caricandosi di una componente mi-

stica, di una religiosità metafisica. Il cielo in una stanza è lo spazio prevalente di questo libro incentrato sull'autoreferenzialità («stare al mondo è lasciarsi acconsentire / confiscati in un luogo che sarà per sempre quello»). E la luce di una «sera quando scende, ma poi / non è vero che scende» (come pensò Dedalus nell'attimo di rivelazione della sua prima epifania), «non è

altro che noi che la guardiamo», mentre «se la notte è oscura, è perché nessuno la guarda». È una trasparenza appannata («tempo opaco»): trasparenza in cui noi ci trasferiamo, filtriamo («attraversare l'aria»), trasformiamo; appannata perché, nonostante la frantumazione dell'io, una sottile vena moraleggiante, un po' arbitraria in quanto frutto dell'univoca propria educa-

zione sentimentale, perdura come atto riflesso, vizio, abitudine, momento rituale in cui, ad esempio, confluisce anche il verso finale, accogliente a mano tesa all'apparenza, ma di distacco ed esclusione ironica sostanziale («mentre siamo niente, fratello, siamo niente»).

(Giuseppe Bertoni)

**FABIO FRANZIN,
Co' e man monche
[Con le mani mozzate],
Milano, Le voci della luna,
2011, pp. 93, € 10,00.**



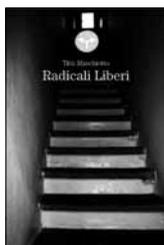
Il cronotopo – per servirci a bella posta di un noto tecnicismo letterario e così tenere a distanza la molta vicinanza alla realtà del libro – è quello del trevigiano sud-orientale negli anni di oggi, cioè quelli della crisi per globalizzazione («globaizaziòn, maedhéta»), quando perfino il modello del nord-est va in pezzi: «passà el sant, passà el miràcoeo» (sono rimaste le bollette). Il disastro è stato più volte tematizzato da artisti e scrittori che lo hanno rappresentato concentrandosi soprattutto sulla forza, negativa e poetica

dei non-luoghi: la forza di senso paradossalmente generata dal trattamento 'artistico' (fotografie, descrizioni) di costruzioni oramai prive di senso (è tutto un: *vendesì, fitasi*), fabbriche, aree commerciali. Franzin si concentra invece sull'antropologia di quella crisi, parla degli effetti sugli operai (non esiste più la classe operaia?), colpiti (come i 'padroni' e naturalmente peggio di questi), non solo nel portafoglio ma, molto più crudelmente, nell'etica del lavoro. Persa quella si perde perfino il senso delle generazioni e quello dello stare al mondo («el lavoro spario / parfin ai pensieri, daa speranza»). Lavoro quindi esisto, catene di fedeltà familiari ed aziendali cancellate in pochissimo tempo, l'umiliazione di passare giornate infinite a casa o a vagare in paese come l'ultimo de «quei che no' à vòjia / de far nient». Se fosse un film di Ken Loach, la storia finirebbe magari male ma ci sarebbe un po' di vecchio sano moralismo per cui quello che resta è una solidarietà tra i lavoratori, sconfitti ma non umiliati nella dignità. Qui assistiamo invece al disfarsi del gruppo degli operai «fradhèi ribandonàdi da un pare», dopo l'annuncio della chiusura: erano ottantatre sul piazzale, rimangono in due. L'uso del dialetto non si concede mai effetti di mimetismo linguistico (tranne che in

una delle *Prose del tricolore*, che si immagina scritta da un camionista 'degradato' a operaio, in una specie di italiano di continuo sprofondante nel dialetto). Il dialetto compone piuttosto una sorta di recitativo: il nastro che si srotola a vuoto trascinando i pensieri neri dell'inerzia di quelle mani private di lavoro. Si può anzi dire che, letterariamente, la forza del libro sta tutta in questa rinuncia a incidere per via espressionista sul reale. È il reale invece che si fa *corpo della crisi* e trova spazio per entrare dentro con la forza sottile di una malattia psicosomatica, come l'eczema che compare sulle mani dopo qualche mese di cassa integrazione, la pelle che si squama, rossa: «El dermatòego dise l'è un sfogo / nervoso, 'na risposta del só corpo / al stress [...] *'tanti stanno vivendo la sua / stessa situazione*'. Lù sa che 'e só / man 'e se 'à maeà parché inciodàdhe / tel nient. Nissùna pomata le guarirà» ('Lui sa che le sue / mani si sono ammalate perché inchiodate nel vuoto. Nessun unguento le guarirà'). È la poesia di Franzin che è poesia psicosomatica: tra la causa vera e il sintomo, è l'antropologia di quest'ultimo, ed è una lingua che niente potrà guarire.

(Fabio Zinelli)

**TITTI MASCHIETTO,
Radicali liberi. Poesie
1980-2011, Firenze, m&m
Maschietto Editore, 2011,
pp. 368, € 18,00.**



Una espressione d'effetto, dove concentrare il motivo dominante della raccolta, volendola trovare, potrebbe suonare più o meno così: *bando all'amore s'imbandisca il sesso*, in tutte le sue forme, in tutte le sue propensioni, senza ritengo e ostacoli mentali, secondo un perenne *coitare* inteso come *cogitare mai disgiunto dal coito*, seguendo un genere che, da Catullo e Marziale fra i tanti, passando per l'Aretino, arriva fino ad oggi, con Palazzeschi, ad esempio, e oltre («Larghe ha le chiappe / Marghe / E nere senza problemi / Stilemi / (di forza

maggiore) / Le ciuffe di peli criniere / Baruffe / Chiozzotte cazzotte di sesso / (me stesso) / (al solito) / Di bello altro non vedo / Che quello / D'amor la tenzone»). Testi che ricoprono un arco di tempo trentennale, nati, e si sente, per 'uso personale' e rimasti inediti finora per volontà dell'autore, architetto e scrittore. Sembrano essere concepiti non per una platea, ma come pensieri, sfoghi, ricordi e annotazioni, imprecazioni, lamentele, considerazioni tra sé, d'argomento assai vario e variegato, in cui però si allude quasi sempre e fa capolino un risvolto sessuale, una

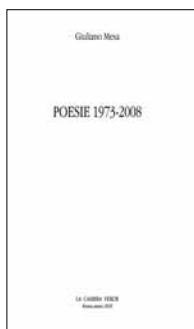
strizzatina d'occhio ai più svariati organi genitali, sotto la spinta di una pulsione erotico-ostentativa onnivora. Si tratta, in un certo senso, di esercizi di stile, la Neoavanguardia vi funge da serbatoio cui attingere vocabolario e tendenza allo scorporo lessicale. Si gioca con il linguaggio e la parola, con le sue partizioni sillabiche, e si percepisce quasi un pensiero, dietro alla stesura, che si muove e

ragiona nella stessa lunghezza d'onda, come se bisticci e calembour non fossero costruiti e congegnati, ma pensati già così, nei loro esiti e significati doppi o tripli. È prima di tutto l'inventore stesso dei versi a divertirsi a scrivere. *Radicali liberi*, «specie chimica molto reattiva, costituita da un atomo in grado di legarsi ad altri radicali o di sottrarre un elettrone ad altre molecole vicine»: questa definizione viene

usata dall'autore per motivare la creatività poetica. Ma farebbe pensare anche a una specie di 'cane sciolto', colui che liberamente pensa in termini di cambiamento fondamentali, «libero» apparentemente da sovrastrutture convenzionali di un mondo letterario dentro cui scorrazzare in lungo e in largo impunemente.

(Giuseppe Bertoni)

GIULIANO MESA,
Poesie 1973-2008,
La Camera Verde 2010,
pp. 424, € 38,00.



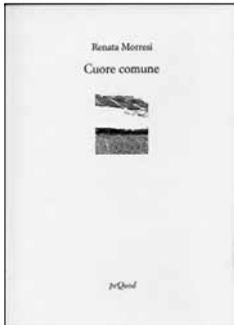
«[invece non c'è parola o suono / che si salvi dalla vanità, è tutto / un fumo di varianti, di ripetizioni. // invece le cose accadono e, / a pensarlo con una certa disperazione, / scovata in una pausa di peristalsi, / in un attimo di sordità, / la vita da vivere, poi, si fa più breve]». Ecco, l'esperienza poetica di Giuliano Mesa (1957-2011), ora disponibile in questo volume dalla copertina così silenziosa (semplicemente bianca con le scritte, come è in uso dall'editore) ha – *au contraire* – tutto il sapore di una vittoria... Di una vittoria e di un paradosso, se davvero il poeta ha avuto ragione del corpo a corpo con la lingua per costringerla a parlare dal vuoto. Col tempo l'obiettivo di Giuliano Mesa è stato infatti una semantica del suono – al modo di Samuel Beckett – organizzata, ad esempio, con parole 'vuote' come i deitici e con figure cristalline di paronomasia, così da rovesciare lo stallo e rilanciare il collegamento tra discorso e mondo. Ma a spiegarlo è lo stesso Mesa: «qualcosa è suono dopo suono / che si forma, / frangia di profitto, / schema di

aorte ipetraenti, / lucido ludico, per donare / ancora un'ora / al magistero del proficuo // [...]». Ed ecco poi un esempio più aderente al modello: «è come se andarsene non fosse che questo, / questo restare, e fare ancora un gesto / (è come se dirlo fosse soltanto vero, / e non più vero, ancora, del non dirlo) // [...]». Nel testo che presenta l'opera, Alessandro Baldacci propone il quadro di una periodizzazione stretta. Fin dal suo esordio «che cade alla fine degli anni Settanta con *Schedario* (1978), dunque nel pieno della stagione segnata dalla nascita della nuova poesia italiana contemporanea, Mesa pone le basi per una scrittura che mostra quale proprio drammatico rovello l'alienazione del presente dall'esperienza della realtà». Il volume raccoglie i libri di uno scrittore di culto, ed esce dopo una lunga attesa in un momento storico fallimentare, di fronte al quale – con le denunce di Mesa – riecheggia di tutta la sua luce: *Schedario* (1973-1977), *Poesie per un romanzo d'avventura* (1978-1985), *I loro scritti* (1985-1995), *Da recitare nei giorni di festa* (1996), *Quattro quaderni* (1995-1998), *chissà* (1999), *Tiresia* (2000-2001), *nun* (2002-2008). Questione fondamentale è però spiegare la distanza di Giuliano Mesa dai reparti d'avanguardia, tenuti inizialmente d'occhio. Viene in mente il nome di Pasolini. Impegnato in una celebre polemica con l'articolo *La fine dell'avanguardia* (1966), lo scrittore sostenne che sul piano dello stile la descrizione dei versi lunghi di un avanguardista corrispondeva «perfettamente a ogni possibile descrizione di testo classicistico». Ecco in sintesi l'analisi di Pasolini: «l'uguaglianza di valore» instaurata tra tutti i tipi di parole; «la democraticità verbale» che toglie – per protesta – le punte espressive alla lingua: tutto questo

non produce che «sèguiti» ritmici di parole livellate, allineate tutte su uno stesso piano, isocefale, isofone, frontali». Pasolini parlava di un «rifiuto ad esserci» che si manifestava con un effetto stilistico di appiattimento, rivelando alla fin fine il tabù e l'ossessione per la Realtà. Ma è, questo, un problema posto da un'angolazione un po' diversa anche da Mesa. Lo si vede nella prosa dedicata a come *'Dire il vero'*, piccolo scritto apparso nel volume a più mani *Scrivere sul fronte occidentale* (Feltrinelli, 2002). Il rovello, ricorda Mesa, è ricucire lo strappo tra parola e mondo. «Un legame che rendeva coesenziali il modo di esprimere un certo contenuto e la verità di quel contenuto sembra essersi spezzato. Non la verità intesa come assoluto [...], bensì come funzione necessitante, reciproca, tra modo e il senso del dire». Tornano in mente i versi di un prodigioso passaggio: «(di più falso non c'è nulla / che il voler dire il vero)». L'affondo senza filtro di Mesa parla allora di una «verità comportamentale – etica – nel pronunciare le parole: 'dico questo perché davvero penso che possa essere così', così stabilendo, con me stesso, con il mio pensiero, e con l'interlocutore, un rapporto fondato su un presupposto di verità. 'Dire il vero'...». Giuliano Mesa è stato un maestro appartato. Il testo con cui si vuole chiudere per ricordarlo è tratto – come gli altri che abbiamo ricordato – dallo splendido *Quattro quaderni*. «(scritto, nulla // che non sia polvere, che vola, se ne va – / che non sia luce, che brilla, e dopo è buio / – e dopo è luce e dopo è buio, e dopo è dopo) // (non scritto, nulla // che non sia polvere, che vola, se ne va – / che non sia luce, che brilla, e dopo è buio / – e dopo è luce e dopo è buio, e dopo è dopo)».

(Daniele Claudi)

RENATA MORRESI,
Cuore comune, Ancona,
 Pequod, 2010, pp. 111,
 € 12,00.



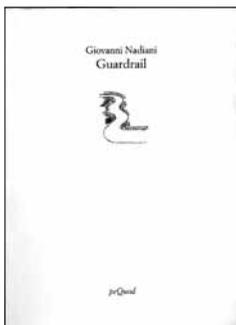
Esistono diversi tipi di libri d'esordio. Il tipo dell'esordio errato, o errante, e quello invece subito perfetto e insuperabile. Il tipo dell'esordio-assaggio (o addirittura saggio), e quello del preambolo dubbio e drammatico. Ma esiste anche il libro dell'esordio maturo, che non suona esattamente come un esordio, anche se – tecnicamente – lo è. Tale è *Cuore comune* di Renata Morresi, pubblicato da Pequod, nel 2010. Come dimostra la sua struttura classica – sei sezioni, la seconda delle quali suddivisa in due parti –, traccia evidente di una complessità che trascende gli *argomenti* familiari delle poesie, questo libro è stato (osserva opportunamente Massimo Gezzi nella bandella di copertina) «a lungo meditato»: molti anni di lavoro e di ricerca (non solo poetica) si raccolgono intorno ai temi che sarebbe riduttivo definire ordinari, se non se ne sentisse da più parti la necessità di sottrarli alla pubblica esibizione massmediatica: casa, matrimonio, nascite, battesimi, problemi familiari, vita di coppia, amore, vacanze, affetti, ecc. Trattasi di temi privati – affetti che si perdono e si ritrovano, vite che si incrociano e si allontanano, coppie che si avvicinano e si separano – che la Morresi non propone nella generica accezione di un'esistenza grigia e

precaria, esposta a un labile minimalismo del quotidiano, tutt'altro, prova a distendere in un orizzonte gravido di un'«attesa di senso». La generazione cui appartiene la Morresi, del resto, lo autorizza, anzi ci incoraggia a credere che il destino della poesia consista ancora nella sua profonda «onestà» (quella che sarebbe piaciuta a Saba), estranea ma non ignara delle regole del Mercato. Il pregio maggiore di questa raccolta, dunque, potrebbe essere quello etico. Il lettore entra nel campo visivo dell'autrice, nel suo mondo, con un movimento veloce di flash, attratto da una luce che frammenta i testi, vibra sulle parole, sfoglia i versi (nella prima sezione *Casa delle case*), e alla fine ne esce come in un giardino che si apre su un paesaggio di scabrosa dolcezza (penso in particolare ad alcuni testi delle sezioni *La terra distesa* e *Cuore comune*), interrogandosi sull'apertura dello sguardo. Quello sguardo capace di «distrarre» i lettori, invitandoli a percorrere sentieri laterali, e a ritoccare i margini delle cose, la cornice della storia, insomma a sfumare i pensieri: «Ti penso, campagna, / mi arrivi nel sonno / protetta dal vetro dell'auto // lui guida cantando Graziani ('vivo / in un paese che confonde') / io ringrazio passeggera ogni albero che passa, / che resta, / mitemente assoluto / in lento dialogo / col resto» (p. 91); fino a centrare finalmente, in un movimento casuale di inquiete traiettorie visive, qualche lembo di verità: «Con lo sguardo vago in corridoio / passando dal riflesso delle foglie / al mormorio condominiale: / parcheggiare, portone, la sedia, / tapparelle, aperte e chiuse, / una figlia» (p. 99). Negli interstizi di questo sguardo si insinuano le riflessioni su una vita che perdura come qualcosa di già avvenuto, da sempre, e lo avvertiamo – mi viene da dire lo apprendiamo – nelle pagine più felici della raccolta come *Forme uniche della continuità nello spazio*, fra sentimenti che la poetessa evoca, addirittura cita in un universo discorsivo indifferente ai nostri dubbi, incurante (e non è esagerato

avvertire una vena leopardiana nel paradigma dei modelli poetici della Morresi: dalla Dickinson a Adrienne Rich ad Amelia Rosselli) della nostra condizione: «'La vita si occupa di ciò che fa / la vita' [...] Eppure mi pare che ripeterlo / di volta in volta cambi la giornata / in giallo di paglia e oro...» (p. 74). Fra la prima e le ultime due sezioni si snoda però un piccolo canzoniere di formazione che trascorre da un *Album* di foto all'altro, come in una sorta di tracciato visivo della memoria, onde approdare a un altrove che materializza sogni e bisogni della nostra società del benessere (ovvero della paura del maledere), e nello stesso tempo ci proietta in un tempo sospeso, in un *non-tempo*: «Dal promontorio al tramonto vediamo / sorgere la luna come un papavero / mite, selvaggio e logoro pensiero // non avere più niente che guardare il suo levare, alto, per un tempo / liberamente lungo, come il mare» (p. 51). La grazia della Morresi si vede sia nelle argute cronache dall'«antimondo» della vacanza, dall'«azienda della felicità», sia nelle surreali scenografie (soprattutto in quelle suggerite dalla vastità marina) che all'improvviso sembrano incendiare il gesto lirico di una parola (sia pure in una breve ma toccante cartolina, come in *A un amico*) evidentemente in grado di sottrarsi alla coazione ornamentale di un *non-luogo* quale il villaggio turistico. Di qui il desiderio di un ritorno alla vita, alle svariate e capricciose figure che la compongono come un quadro evanescente di una moltitudine di singoli, di solitudini di massa di cui la poesia non smette di parlarci: «Siamo tutti al completo, stretti / in questi condomini, / siamo tutti informati subito / dell'accaduto, dei futuri possibili // occupati a mantenerci singoli, / staccati, come elementi folli / di non decadere, di tirare / un colpo alla natura // che la cosa difficile – / intera, durare» (p. 105).

(Salvatore Ritrovato)

**GIOVANNI NADIANI,
Guardrail,**
con un'introduzione di Flavio
Santi, Ancona, Pequod,
2010, pp. 142, € 13,00.



Nei due brevi testi in epigrafe, rispettivamente di Beckett e di George Tabori, il lettore può trovare da subito due concetti chiave dell'intero libro: la scoperta e l'attesa. «Ora è del fango. / Poco fa era polvere. Deve essere piovuto», scrive Beckett, che a partire dalla lettura della realtà, attraverso la semplice concatenazione degli eventi, arriva alla formulazione di un'ipotesi che dovrebbe rivelare il fenomeno nascosto o semplicemente sconosciuto. Anche i personaggi di Nadiani – e in particolar modo

Poeti degli anni zero,
a cura di Vincenzo Ostuni,
Roma, numero 30 di
«L'Illuminista», Roma, Edizioni
Ponte Sisto, 2010, pp. 352,
€ 20,00.



Ogni antologia ha nel suo destino la genesi di una pur minuscola polemica. Prima ancora del gioco stucchevole delle

il 'noi' della prima parte del volume – sembrano esistere solo per osservare, ascoltare, annusare le apparenze del mondo e poi, facendo tesoro della loro esperienza, formulare ipotesi sul futuro («a l'sinten cabèla / ch'u n'i srà sòl ch'tegna / par la timpèsta», 'lo sentiamo già / che non ci sarà sole che tenga / per la grandine'), sul senso di un'intera vita («e donca / e' stêr a e' mond / l'è tot a cvè / tra l'aviès d'int un pöst / senza ch'u s'n'adega incion / e turnêr int un pöst / senza arcnosar piò incion», 'e dunque / lo stare al mondo è tutto qui / tra abbandonare un posto / senza che se ne accorga nessuno / e tornare in un posto / senza riconoscere più nessuno'), sulla consistenza dell'identità e della comunità umana, come attesta la poesia manifesto che chiude la prima parte del libro: «nó / da par nó / a n'sen incion ... / nó / s'a n'sen gnît / pr incion / a n'sen incion ... // e nenca acsè / un dè / u i srà sèmpar / chijcadon / ch'u i tucarà / pr amòr o par fòrza / d'tu só da lè / cla masa d'gnît / che fiè d'incion / fòrsi pr un mument / j onich d'seg / d'chijcadon» ('noi / da soli / non siamo nessuno... / noi / se non siamo niente / per nessuno / non siamo nessuno... // e anche così / un giorno / ci sarà sempre / qualcuno / a cui toccherà / per amore o per forza / di rac-

inclusioni e delle esclusioni, a essere messa in discussione è proprio la sua stessa esistenza. A che servono, in fondo, le antologie? C'è chi se lo chiede, fino a contestare il diritto che qualcuno si arroga di affermare, nella sostanza, cosa vale e cosa no. Si chiama critica (inutile richiamarne l'etimo), ma quella è un'altra storia. Più interessante è stabilire, invece, l'utilità di un'antologia, la sua necessità storica e storiografica, la sua capacità di apportare almeno un minimo di conoscenza sull'oggetto che propone o sul clima nel quale compare. La gamma delle antologie si può agevolmente ridurre a due tipologie fondamentali: l'antologia di compendio, che risponde a una vocazione storiografica, e quella di proposta o di tendenza, decisamente più militante, più «esposta». Ora, nelle prime righe dell'introduzione a *Poeti degli Anni Zero*, numero 30 della rivista «L'Illuminista», Vincenzo Ostuni affronta di petto il problema, dichiarando

cogliere / quel mucchio di niente / quella puzza di nessuno / forse per un attimo / gli unici segni / di qualcuno...'). E poi c'è l'attesa, a tratti straziante (come nel caso delle splendide poesie per la madre, tra le più belle sul tema insieme a quelle di Tony Harrison), sempre spietata, capace di vincere qualsiasi desiderio di fuga e, alla Sbarbaro, di mettere a tacere le 'sirene del mondo'. I personaggi del teatro di Nadiani sono lì da sempre, immobili («ch'a n'sen mai andè invel» 'che non siamo mai andati da nessuna parte'), compiaciuti della loro immobilità («nó tot cvèl ch'a vlen / l'è stêr a cvè incóra un pò» 'noi tutto ciò che desideriamo / è stare qui ancora un po'), in attesa di avvenimenti ciclici come le stagioni o di chissà quale salvifico destino che non arriva mai. Il risultato è un'angoscia curiosa di sé stessa, che viene messa da Nadiani a disposizione di coloro che abbiano intenzione di abitare questa realtà – quella particolare realtà culturale che è l'Italia contemporanea – senza rinunciare alla fatica di vivere pienamente i conflitti e le assurdità di una vita che acquista senso solo nella lingua, ovvero nella comunione sia pure malriuscita e incerta della pronuncia e dell'ascolto.

(Simone Giusti)

che il volume che si sta per leggere è «una creatura ibrida: non una mera ricognizione ma neppure un'antologia di tendenza». Insomma, un'impresa a metà, ma non, si intenda, per il mancato conseguimento di uno dei due obiettivi, per una scelta moderata a priori, bensì proprio perché entrambi gli obiettivi, la ricognizione e la tendenza, sono perseguiti insieme e finiscono per sovrapporsi. È il rischio peculiare di ogni scelta fatta sul presente, alla quale non viene in soccorso la distanza storica. In effetti, l'antologia è articolata in maniera ineccepibile: una introduzione generale, una breve premessa a ciascun poeta antologizzato, una scelta di testi piuttosto corposa, una piccola silloge critica, ma soprattutto una nota di autopresentazione dell'autore. Si tratta di uno dei punti di maggior forza del lavoro di Ostuni, nonché uno degli elementi che contraddistinguono esattamente le antologie di tendenza. Accompagnare i testi con le

parole dell'autore riguardo alla propria poetica costituisce sempre un'ottima scelta. Come ottima è la selezione dei poeti. Al lavoro di Ostuni si potrà imputare quel che si vuole (magari che il progetto è troppo debole o troppo marcato), tranne che gli autori inseriti non sono di qualità. Forse l'unica assenza di rilievo è proprio quella di Ostuni medesimo, anch'egli esordiente negli anni Zero, la cui presenza attribuirebbe una maggiore compattezza all'intero corpus. Così la tendenza, che pure c'è, ancorché sfumata, coincide con la mappatura degli anni Zero. Non a caso la prima esclusione, la più polemica, riguarda la poesia «elegiaca, *suicentrica*», fondata sulla «*metafisica del poeta*», esclusa innanzi tutto per esaurimento interno. In quanto «epigonismo lirico», essa è ormai uscita dall'orizzonte storico, entro il quale invece deve ancora concretizzarsi seriamente l'altro oggetto di esclusione, la poesia della performance, tutta da verificare alla prova dei testi. Il senso della proposta sta inscritto nello stesso titolo dell'introduzione firmata da Ostuni, *Poesia fuori del sé, poesia fuori di sé*. Si tratta dei due elementi che legano poeti per altri aspetti assai diversi tra loro: la sostanziale fine del soggetto, o meglio la sua impraticabilità quale motore del fare poetico, e il rapporto della poesia con forme espressive estranee alla più stretta testualità. A fare da testimone della fine della soggettività poetica, e quindi della lirica, non sta soltanto la pura e semplice assenza del pronome *io*, cui fanno da contraltare forme pronominali, come il *noi* di Lidia Riviello o la scrittura allocutiva di un Annovi (ma

non solo). La novità non consiste, appunto, in questa evidenza grammaticale – comunque non trascurabile –, frutto di una precisa evoluzione storica della poesia, non solo italiana. È il soggetto in sé, inteso alla maniera novecentesca, a non sussistere più nella sua centralità. Nella rapida ricognizione del nuovo che l'antologia consente, con la giustapposizione di percorsi singoli già noti, sono soprattutto altre le prospettive emergenti, in relazione a quel «fuori di sé» che Ostuni eleva a vessillo della poesia degli anni Zero. Si tratta, in fondo, di elementi di natura formale. A leggere tutti e tredici i poeti antologizzati (Gian Maria Annovi, Elisa Biagini, Gherardo Bortolotti, Maria Grazia Calandrone, Giovanna Frene, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Giulio Marzaioli, Laura Pugno, Lidia Riviello, Massimo Sannelli, Sara Ventroni, Michele Zaffarano) si percepisce la netta sensazione che si sia conclusa un'epoca, quella, grosso modo, dell'autonomia del poetico. Nella prevalenza dell'elemento visivo, che è tanto tematizzato quanto assunto quale nucleo operativo della scrittura, la parola si fa icona, gesto che rimanda ad altro, all'immagine, certo, ma anche all'universo mediatico che ci avvolge. Il baricentro della poesia ricade dunque altrove, non tanto perché la poesia sia divenuta insufficiente a sé stessa, ma perché è finita l'antitesi tra esterno e interno, tra parola e immagine, parole e cose, appunto. La scrittura poetica invade il terreno extraverbale e se ne lascia invadere a sua volta. Sul piano formale, gli effetti sono molteplici. Da una parte il verso sembra non rispondere più a

esigenze prevalentemente ritmiche, bensì visive, gestuali, spaziali addirittura; dall'altra l'insofferenza nei confronti del verso piega le forme in direzione dell'infrazione dei confini di genere (poesia e prosa, e qui vale soprattutto l'esempio di Bortolotti), della discontinuità, di una esplicita mancanza di chiusura. Se fino a qualche anno fa la scrittura poetica faceva i conti con il flusso ininterrotto della televisione, oggi essa rimanda alle dinamiche della rete, che sono infinitamente aperte e discontinue. Poesia nell'epoca del click, si potrebbe dire con un facile slogan, ma anche poesia che non si chiude e non chiude. Dalla lettura dell'antologia salta all'occhio un altro dato che accomuna pressoché tutti gli autori. Siamo di nuovo sul terreno della grammatica, ma stavolta le onde sismiche hanno una portata maggiore rispetto alla mera questione del pronome. Con l'*io* sembra infatti scomparso anche l'aggettivo, mentre predominano gli elementi minimi della grammatica e della comunicazione, sostantivo e verbo. C'è da chiedersi, allora, se non sia davvero finita una certa retorica, quella della predicazione tipica della poesia, quella, estremizzando, della metafora. Da oggettiva la poesia si è fatta oggettuale. E allora quello zero cui l'antologia si intitola va interpretato, com'è ovvio, quale termine per una periodizzazione, tuttavia forse contiene anche un'indicazione programmatica: è lo zero di un azzeramento, di un inizio dal quale ripartire. Tutto sommato, siamo all'inizio di un nuovo millennio.

(Massimiliano Manganelli)

GILDA POLICASTRO,
Antiprodi e passi falsi,
Massa, Transeuropa 2011,
pp. 33, € 15,00.



Antiprodi e passi falsi è un libro che si tiene. Nata intorno ai due blocchi di cui il titolo dà conto – i primi *Antiprodi*, pubblicati nel 2009 in *Poesie all'inizio del mondo*, e i *Passi falsi*, quasi tutti inediti – la raccolta mostra infatti l'acquisto sicuro di una personalità ritmica e di una coerenza psicologica. Più forse di quanto non accadesse in altre serie di Policastro: penso in particolare a *Stagioni e altre*, pubblicata nel *Decimo quaderno italiano* a cura di Franco Buffoni. Lì la separazione tra l'*io* e gli altri era più netta; a questa prospettiva 'aristocratica' se ne alternava poi una per così dire elegiaco-crepuscolare, che scandiva un diverso momento, una distin-

ta disposizione psicologica. Anche nella nuova raccolta ci sono tracce di un crepuscolarismo rivissuto, ma sono allusioni scoperte, travestimenti letterari: «Perché tu la chiami poetessa, / se scrive la stessa / cosa del marito in prosa»; «Non ha che un nome la poesia: / bugia, / di quando la dici / poet-essa» (*Essa*). Qui aristocrazia e elegia si fondono nel medesimo carattere, che si riconosce patologico mentre (o forse perché) isola i sintomi di una malattia generale: quella concreta, fisiologica; e quella metaforica – la malattia dei sentimenti e dei rapporti, che nessun protocollo terapeutico può curare. In questo, il nesso tra le poesie di Gilda Policastro e il

suo recente romanzo, *Il farmaco*, è stretto; tanto quanto la relazione tra la scrittura in versi e quella in prosa, che nei libri di Policastro si avvicinano e si contagiano. Il testo iniziale della raccolta, *L'amour du prochain*, è emblematico: «Dell'amore finito in morte / solo dilazione / in prolungata agonia / da farmaco / che corrode, non guarisce / come una cura all'incontrario». L'esperienza del corpo altrui, provato da un male ricevuto e patito, è condizione per infliggere al proprio corpo una sofferenza cercata e autoimposta con metodo. È la disposizione stessa dei testi a suggerire una disturbata causalità: per esempio, ai versi di *L'amour du prochain* III («Inerti / nel dolore inconvertibile / ti poso addosso le dita / per la misurazione delle masse») succedono quelli della poesia eponima, *Antiprodigi*: «Tutta la fila si alzò per farmi passare: dovevo andare a darmi una coltellata». 'Anti-prodigio', cioè osservazione perturbante della realtà dal punto di vista di un soggetto ossessivo; surreale negativo, che nasce da una contemplazione morbosa del reale. La relazione tra le due specie di sofferenza, la propria e l'altrui, dice che l'io è malato come gli altri e non ha la lucida autorità per prendere le distanze e stilare un referto, se non in modo provvisorio e idiosincratico. Per questo, sembra fuori posto – ed è forse l'unico caso in un insieme saldo anche stilisticamente – quel «cappotto figo» che la protagonista deve mettere, nonostante il dolore, per la «festa / a cui bisogna subito andare» (*Hora*). Fuori posto non per una questione di registro, ma per difetto di em-

patia: perché si tratta della concessione a una lingua estranea, da cui il soggetto si tiene a distanza e del quale certifica l'alterità nel momento in cui ne assume mimeticamente l'intonazione. La condivisione del disagio è invece la soluzione con cui *Antiprodigi* e *passi falsi* compone un'altra frattura di *Stagioni*, quella tra sfera privata e sfera sociale. Talvolta l'io sceglie la via della confessione esplicita, con il rischio di farsi ipostasi di istituti psicanalitici: «Ho ucciso mia madre / per farmi moglie buona di mio padre / (Ho ucciso mia madre per dirla / non sono normale, non sarò – mai – madre)» (*Torti*). Ma quel rischio va corso, perché porta il soggetto a chiarire i moventi personali del proprio stare (o non stare, o voler stare senza potere) nei ranghi delle vite ordinarie: «ho deciso che basta, mi fido / un medico ambulatoriale / e vado in chiesa, coi bambini, al parco, al mare /.../ oppure no, / non mi fido / continuo a disprezzare l'altre gravidie, / l'amica di scuola coi tre pargoli» (da *Passi falsi*: 'falsi' come le ipotesi scartate di un'altra vita; ma viene da pensare anche al 'falso' sul quale l'io modula la voce, qui e nelle altre poesie che fanno da *pendant* brillante agli *Antiprodigi*). Come ogni volume della collana «Inaudita» di Transeuropa, anche *Antiprodigi* è accompagnato da un CD, a cura di Massimiliano Sacchi e della stessa Policastro, che a volte, mentre legge le proprie poesie, ne imposta già l'interpretazione. Per esempio i versi di *Torti*, citati poco sopra, vengono sussurrati, come a proteggere il segreto nucleo emotivo da cui scaturisce la vi-

ceda dell'io. La lettura si presta anche alla definizione di quella personalità ritmica di cui si accennava all'inizio. In effetti, la scansione che Policastro dà ai suoi versi sembra corrispondere a una regola diciamo postmetrica: blocchi prosodici, di cui la voce stabilisce la quantità al di là del conteggio sillabico e della *mise en page*. Così per esempio, ancora nei *Torti*, la frana delle misure («I torti che faccio / li ricordo / meno / di quelli che ricevo») è contraddetta dalla costanza del passo vocale («I torti che faccio li ricordo»). Dico 'postmetrica', dando per implicita un'intenzione di superamento; questo perché la metrica per così dire scritta appartiene pure al repertorio di Policastro, ma è quasi sempre soggetta comunque al ritmo, e spesso straniata. Se fosse possibile ricavare una sostanza psicologica dal dato formale, si direbbe per esempio che l'incalzare del ritmo e l'esibizione della rima servono a prendere le distanze dalla *formamentis* dell'enunciatore: «Riprenditi la vita che avevi, / con costoro poi cosa *centravi*, / cavernicoli fanatici ossessivi / e, finanche nella faccia, / primitivi» (*per L.*). Sennonché quell'enunciatore è, o può confondersi, con l'io. In questa dimensione, trova ancora spazio l'endecasillabo, magari stirato e assorbito in un verso più lungo («*le masse denutrite non proliferano in meno / di sei/dodici mesi*»), ma è come un frammento casuale, ritaglio stupefatto di un discorso doloroso che la forma rende forse più memorabile, non più tollerabile.

(Niccolò Scaffai)

EDOARDO SANGUINETI,
Varie ed eventuali. Poesie
1995-2010, Postfazione di
Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli
2010, pp. 168, € 18,00



Se è vero che una «umana partecipazione all'umano» – a detta di Niva Lorenzini in postfazione – è la voce di congedo di questo libro pubblicato postumo (una filastrocca: «le befane, che vecchie streghe, e brutte! / [...] / le calze stanno sempre piene, piene: / sembrano mostri, ma sono sirene:») la stessa voce non si fa, forse, altrove nel testo, allo stesso modo, disumana all'impatto con una materia disumana («operando operose operazioni, / raschiando, rosicchiando, rovinandomi, / aprendo in me acerbissime aperture:»), o sovrumana (un'analisi metapoetica: «in strutturati complessi: verifica / caos, il caso: (e caos, cosa vaga, / è causa): (è

cosa viva): e si vivifica / (ma con il suono): è scena che divaga») al limitare di un ambito sovrumano? In ogni caso, sa comunque di sovrumano la capacità ancora ruminosamente onnivora di alternare, alterare, variare codici linguistici, riproducendo, istantaneamente quasi, e puntualmente, con radicata, caustica ironia, aspetti di un reale assimilato in abitudine e assorbimento passivo di ciò che 'gira' intorno di illusorio, propinato e millantato in nome di un rinnovamento, financo di un miglioramento derivante dall'utilizzo e consumo immediato di 'novità', ossia improvvisazioni, sollecitazioni, involuzioni o sviluppi del cosiddetto progresso, del

mercato, del pensiero, della politica, dello stile di vita da parte dell'uomo, individuo, ovvero cittadino spettatore/consumatore. Registro argomentativo dal tono satireggiante che costituisce una costante imperterrita della poetica sanguinetiana lungo tutto l'arco della sua produzione artistica. E difatti, una linea di continuità con le raccolte precedenti spicca quantomeno nell'ultima sezione, «Nove filastrocche per Luca» accomunate da una resa percettiva minuziosa della sensibilità infantile a un paio di testi pedagogico-fiabeschi cantilenati di «Purgatorio de l'Inferno» del '62. Con l'espressione, dimessa in una certa misura, *Varie ed eventuali*, di solito, in linguaggio burocratico – allineato sugli antecedenti *Codicillo* e *Corollario* – l'ultimo punto all'ordine del giorno di una qualsivoglia, tanto diffusa quanto estenuante, inappetibile, agguerrita assemblea condominiale o sociale etc., è come se la parola passasse alla platea, a chi, fra i suoi componenti, volesse dire la sua, lasciando dunque uno spunto di passaparola al lettore; ma esponendosi anche l'autore, viceversa, nella veste dell'interlocutore convenuto che prende il microfono di fronte al mondo 'plateale', assembleare, stile forum, blog, talent, reality, talk-show. Gioca su questo sdoppiamento di senso il titolo, che oltretutto finge di porsi, con una certa dose di umiltà dissimulata, sia quale raccolta di testi sparsi, sorta di zibaldone (*varie*), sia quale proposta di testi in divenire, ancora in fase di cernita, scelta, stesura definitiva, sorta di work in progress (*eventuali*); indicazione contraddetta al primo approccio di lettura che si vede sfogliare un impianto organico e cronologico di composizioni certo non provvisorie di argomenti poliedrici. In più, nel contempo – se è concessa una licenza poetica – si può azzardare che come tempo sta a temporale, in questo contesto evento stia a eventuale nel senso di qualcosa di possibile, di probabile a verificarsi, incombenze sotto un clima minaccioso: come quello che prelude un temporale imminente, appunto. Diversa, a differenza del passato, è l'attenzione riservata al tema della perdita, non tanto riguardo la morte altrui, degli amici più cari, come Luciano Berio, per il quale il tono sembra anzi uniformarsi

a quello del sonetto a suo tempo dedicato ad Adriano Spatola per esempio, forse ora con una commozione meno trattenuta («i mortali, agli immortali, [...] non è lecito [...], piangerli, neanche, mai: / (ma se è per questo, poi, però, ci pensiamo qui noi, adesso, per fortuna, per forza:)»); quanto piuttosto rispetto al disfacimento del proprio, di corpo, da decenni motivo di scherzo, di autosarcasmo, autodileggio un po' scaramantico che, peraltro, perdura nel «Similinetto speculare»; talvolta, però, va in sordina l'eco beffarda, sarcastica e affiora un sentimento struggente, accorato, meno celato aprendosi al pianto, al dolore vero, soggettivo e oggettivo insieme, dell'io poetico. Sintomatici sono «Tre sonetti verdi»: «fatalmente fatale, io più non oso / dire a te, figlio, la mia cruda sorte: / il mio silenzio è il mio lamento, e un forte / grido è il mio chiuso pianto silenzioso: // ma che dissi! io deliro, inquieto, ansioso: / perdona il genitore: e con asorte / voci io ti fullerò: dolce, amoroso, // placida pace, in ninnenanne accorte»; e più oltre ancora: «il mio universo è in te, florida figlia: / tergi, ah tergi il tuo pianto disperato: / madre a me sei, sei tu la mia famiglia: / mi sei sorella, in cuore, oh me beato! // [...] a te ti faccio l'occholino di triglia, / il piedino, il solletico col fiato:». Una lontana, impercettibile sintonizzazione sull'atmosfera del testo ungarettiano per la morte del figlio sembrerebbe aleggiare a ruoli capovolti, fra qualche immancabile spiraglio dal sapore trecentesco, alla Jacopone, condita da un tocco burlesco domestico e sdrammatizzante. Ma poi, subito la pagina dopo, spunta «Geno/va»: l'intimismo si dirada e si fa largo l'esterno, un amore ancorato alla città natale («Guardala qui, questa città, la mia:»), come inquadrata dall'alto in un unico sguardo a colpo d'occhio, riprodotta a mezza via fra Lisbona, San Francisco e qualcos'altro, mitteleuropea, mitteltutto («Vedilo, il mondo: in Genova è raccolto»), da parte di un 'irriducibile' che si svela offuscato d'amore e affetto smodati, quasi al pregiudizio, per la propria città. Più avanti «Canzonetta delle Canzonette» rifà il verso al *Cantico dei Cantici* («ah, ruscelli del Libano / che le labbra delibano! / azzurra mia fontana, / umana, disumana!»),

e, di sfuggita, al Pascoli del *Ritorno a San Mauro* («vedi, di là dal muro, / chiaro, su sfondo oscuro, / improvviso si affaccia, / per me, un muso, una faccia:»). L'invettiva, lo sdegno politico dell'intellettuale militante, si riversa tutto sull'«Itaglia» tutt'oggi dantesca col corteo dei suoi maléfici «berluscocchi» mentre acrostici pittorici affrescano enigmatiche stanze (l'inseparabile Baj, Nespolo, Pozzati...). Fedele alla linea, il componimento finale chiosa un «viva la Cina», meno ironico che iconico, forse un po' vetusto, da «arciobsoleti», utilizzando l'appellativo coniato per dividerlo con «il novissimo Pagliarani». Tuttavia, «caro münchenhausen», ci aveva raccomandato diverse pagine prima, «continuaci a esisterci, / in questo mondo, buonanamente, e a scriverci:». Che nel libro si attui un continuo rimescolio delle carte – un'operazione di autocitazioni, rivisitazioni, rimaneggiamenti, smontaggi e rimontaggi di propri temi e scritture – come dentro una casseruola 'satura' di ingredienti, contorni e condimenti («Tre quartini d'olio d'oliva in forma di quartine», «Distichetti alfabetici artusiani»), un consuntivo critico in versi, insomma, della propria poetica (si rivedono «strutturati complessi», «complexioni strutturali», «palude di putredine»), parrebbe manifesto fin dal punto di partenza, fin dai giovanili «Frammenti» su Don Chisciotte del '49. Come Münchenhausen e Don Chisciotte, sono favole Lucrezio, Ovidio, Eschilo; Dürer, Neruda, Saramago; Cenne de la Chitarra, Michelangelo, Mantegna: favole tradotte, imitate, commentate, condivise, ma anche 'verità' (nell'accezione epistolare del '57 rivolta a Pasolini). Per loro tramite lascia in eredità una storia – una ricetta, rimanendo in cucina? – che veleggia, sulle ali dell'utopia, a cavallo fra antichità del presente e attualità del passato in un contatto vertiginoso, annientando le distanze fra sogno, ragione, conflitto di classe, infanzia, invenzione, bugia creativa, menzogna, errore, verità, 'giochi innocenti d'amore', libertà, fantasia, riscatto, scaltrezza, apertura al mondo, alla luna; con balzo di gatto, in agguato lupesco, imprendibile 'oulipuziano'.

(Giuseppe Bertoni)

ITALO TESTA,
La divisione della gioia,
 Massa, Transeuropa ("Nuova
 poetica"), 2010, pp. 79,
 € 9,50.



Che una musica possa servire da colonna sonora per i momenti più intensi della nostra vita è un'esperienza in noi ben radicata, soprattutto da quando la musica si è fatta facilmente trasportabile. Questa premessa 'di costume', probabilmente tanto più valida per la generazione che ha incominciato col *walkman*, cioè di fatto, uno, massimo due LP trasportabili per volta (mentre un iPod è un archivio larghissimo), serve a prendere la temperatura 'sentimentale' del libro che omaggia, nel titolo, le romanticissime sonorità post-punk e *cold wave* dei *Joy Division*. Testa (n. 1972) è attento da sempre a disporre la sua poesia in forme-sequenza ben calcolate, *tracks* (per restare in musica) di lunghezza diversa, scomponibili e soprattutto seriali, a volte sollecitando anche le forme la cui serialità è sancita dalla tradizione: si veda, qui, il sonetto che chiude il libro, dove (*sobre el volcán la flor*) i fiori abbandonati dell'amore finito rinascono, nella «felicità inattesa / delle tue piante ancora vive, e nuove». Più in particolare, al centro di *La divisione della gioia* si situa un lavoro sulla forma lunga: pezzi di poema sono rimontati insieme per formare essi stessi un poema. Siamo dunque nel nocciolo formale di ogni anima modernista, dove anche il frammento si piega alla necessità sempre possibile di un racconto (finiti i miti resiste ancora il mito del racconto). Oltre la forma c'è

poi il centro immaginativo del libro, filo-modernista esso stesso, cioè la pittura di Edward Hopper, nella quale non è il simbolismo della luce, la sua metafisica, che conta, ma la luce del sole sui palazzi in un particolare momento, l'oggi. L'immobilità liquida della luce sulle cose è un'ipotesi di immanenza (*todayness* avrebbe detto Stevens). In poesia la cosa si traduce nell'esposizione della vena scopertamente lirica: immagini che corrispondono ad altrettanti momenti di esperienza vengono bloccate e separate dal flusso del tempo. Non mondi, dunque, ma soglie di mondi, prendendo il rischio (un residuo?) di lasciare affiorare, a tratti, una vena quasi crepuscolare: per es. le «statue / mute che si tengono i gomiti / nell'aria domenicale». Per sfuggire alla realtà tutta linguistica di tali regressioni novecentesche, più che con gli squilli di luce («appena la sera / ci abbraccia nel suo artiglio dorato»), si tenta di dialettizzare l'alone di vuoto intorno alle nostre vite tematizzandolo come alienazione del senso. Sono reali come noi «le merci esposte nel silenzio / di una vetrina», e, quasi a prescindere da noi e su scala più grande, reali sono i fondali dell'alienazione post-industriale: come le immagini di Porto Marghera (nella sezione *Cantieri*) proposte in in atmosfere poetiche che si ispirano a *Deserto rosso* di Antonioni. Va notato che il dato della loro semplice oggettività non basta per poetizzarle, ma si interviene per via sentimentale, a cominciare dal tocco pasoliniano (anche formale, per la disposizione dei versi come fossero distici elegiaci, se pensiamo infatti agli epigrammi di *Umiliato e offeso*, del 1958) di *Romea mattina*, così che pale meccaniche e «cuore tremante», sanno tanto dell'aggiornamento (intimista, a-populista) del pianto della scavatrice. *Le merci in vetrina* si trovano invece nella storia d'amore raccontata a partire dalla parte centrale del libro e, sorprendentemente, servono a rinforzarne la dimensione di canzoniere che è sua. Se ci sono dubbi su questa si legga il verso: «la bella mano piegata ad arco». Soprattutto, quelle merci sono prossime a emblemi, immagini di *vanitas*: «di questa vanità che ci afferra / e scuote» (così come il ripetuto «non c'è altro», o ancora le contabi-

lità a perdere di «una partita dove vince / sempre il banco contro il tempo baro», «questo è il conto / e noi gli zeri stornati dal resto»). Le tipiche «cisterne sui tetti» di Hopper sono allora più che correlativi, oggetti lirici, e trattenerne la luce che le bagna vuole dire che «nella luce inesausta ci apriamo all'oscuro». Sono situazioni, lo si suggeriva, ancora molto novecentesche, sia linguisticamente che dal punto di vista immaginativo. Più presenti qui che in altri momenti del lavoro di Testa stridono a volte con quella che è l'altra tonalità del libro, quella più acida della colonna sonora *punk*, forse più immaginata che riascoltabile, per quanto finisca davvero per entrare nelle vene della forma lunga, per pulsare nell'alternanza degli enjambements che fanno correre il testo e gli stop, anche dissonanti, per cui invece un verso è tutta una frase e tutta una frase un verso. Strappa via così gli effetti, classici, di una sintassi a volte coscientemente sostenuta e dilazionata (anafora a inizio di strofe, disgiuntive: *o ... o ...*, ipotetiche: *se ... se ...*). Che non ci sia nulla di pacificato in queste ricerche contrapposte, ce lo dice più che l'evocazione della caccia linguistica dell'ultimo Caproni («oggi è tornata la bestia bianca / dalla pagina è balzata alla mente»), il come suoni più dura la corrente sotterranea di quella colonna sonora: non così definita da sentirsi di per sé, ma abbastanza per distorcere il suono dei versi, introdurre echi, rimbalzi. Del resto la sfasatura è, generazionalmente, costituzionale: quella poesia del Novecento abbiamo studiato e intanto quella musica, davvero tutta diversa, ascoltavamo. Andavamo insomma a due velocità. In questa ricerca a spiccano due testi bellissimi in fuga dalla struttura (né poemetti, né troppo corti, di versi e forme del tutto irregolari), veri e da riascoltare: *ogni notte*, *l'ultima* e, in particolare, *Skyjuice* (= familiare, per acqua): «dal succo del cielo / un'altra volta, ancora / solo lampi inconcludenti dal mare», e «i muri lo sapranno / il cielo lo saprà / il mare avrà memoria», «eppure tremi, e non fai finta, / godi davvero ad occhi rovesciati».

(Fabio Zinelli)

GIAN MARIO VILLALTA,
Vanità della mente,
 Milano, Mondadori, 2011,
 pp. 163, € 14,00.



Villalta è uno dei principali rappresentanti di una generazione (quella dei nati negli anni '50) che potrebbe ancora rivendicare di aver ricevuto in eredità diretta la possibilità di praticare una soggettività lirica di tipo modernista. Questa, dopo il passaggio delle avanguardie, prima, e del post-modernismo poi, è diventata una possibilità tra le altre. Semmai si è aggiornata con massicce dosi di poesia non italiana a correzione della dominante leopardiano-petrarchista. Vincitore dell'ultimo premio Viareggio per la poesia, questo libro nasce dalla concrezione di un numero consistente di testi nuovi ad un percorso di antologizzazione da raccolte precedenti. Si tratta, nel complesso, di materiali scelti per comporre un'auto-storia del soggetto, o piuttosto la storia della sua saturazione, trovandosi ormai questo essenziale 'strumento' lirico ridotto ad una sorta di setaccio che non filtra più le impurità e i grumi del mondo che lo circonda. Colpisce come il centro sia 'fisicamente' occupato dalle poesie in dialetto di *Revoltà*, soprattutto se pensiamo come parte dei primi riscontri di Villalta poeta siano venuti proprio dalla parte più veneta della sua scrittura. Da subito questa si è accompagnata ad una poesia italiana al suo opposto: lontana da ogni espressionismo terragno, orientata a modelli di una monolingua lirica, pura e sperimentale: da Celan allo Zanzotto più cristallino e petrarchista. E Zanzotto (alla cui opera Villalta ha prestato cure importanti) è il pilastro su cui poggia l'immaginario stesso di Villalta: garante di territorialità, dell'archeologia del *genius loci*, irraggiante un'ermeneutica af-

filatissima pure se radicata nella propria micro-provincia: un continuo esperimento sulle radici, non certo come trionfo identitario, ma come *sema* su cui misurare tutte le strutture (lingua, psiche, politica), e sia ciò pure senza evacuare il proprio orizzonte sentimentale. Lo stesso Villalta è poeta *resident*, perché vive e lavora a Pordenone dove peraltro è tra gli animatori di un importante festival letterario. Ora, la presenza del dialetto al centro del libro rappresenta un'ipotesi di abitazione, per quanto minata alle fondamenta. Villalta da quel mondo e da quell'antropologia non si è allontanato ma è quel mondo che invece lo abbandona: il dialetto «'l me se à / revoltà» ('mi si è rivoltato'), «'so' sta' bandonà / te 'sto discorso qua» ('sono stato abbandonato in questo discorso qua'). Ne viene fuori un effetto di vertigine che investe molti altri testi territorialmente implicati. Si vedano i frequenti attraversamenti del paesaggio, tra il 'pieno' di una bellezza quasi geologica dei luoghi e i vuoti da post-industrializzazione, con la sua coda di case abbandonate (che sono altrettante ipotesi di abitazione azzerate). Le *personae* del poema (*l'io* lirico e anche il *tu*), sono rappresentate nell'atto del guidare: la ricerca dei limiti del paesaggio avviene *on the road*, ma sul posto. L'emorragia di senso del *genius loci* colpisce i fondamenti della Storia, rappresentabile (di nuovo con Zanzotto) come una sorta di ossario: «Pesta a ogni passo la terra che è stata ossa / [...] / la voce dei morti / è questo cedere appena del suolo / nelle gambe». Che il cedimento nasca dall'interrotta fedeltà nella trasmissione generazionale è una spiegazione che affiora perfino troppo scopertamente nelle poesie di *Mia colpa* (dove, per l'abbandono del mondo contadino, «mia sarebbe stata la colpa / della sventura a venire») con corollario di condanna in toni da morale biblica: «Ora che il male ha contagiato anche il sole». Ma la diagnosi non può essere (solo) questa, anche se non c'è dubbio che è connaturata al formarsi della coscienza del decadimento di una comunità. E il tema della perdita dell'innocenza è riproposto anche per altre vie. Per es. col ricorso ad 'allegorie' della vita animale, vita che, sulla traccia di Jacques Derrida (tranne quando, tradizionalmente, gli animali funzionano da correlativi oggettivi: «tossiscono le volpi / dietro le sagome

a forma di salici»), è anti-umanista e veglia alla decostruzione dell'ontologia metafisica di tipo heideggeriano. Si leggono dunque le prose crudeli di *Kindergarten*, con varie, naturali crudeltà contro gli animali, o altrove la crudeltà 'neutra' degli animali contro sé stessi (le trote d'allevamento divorano «la farina delle madri»). Nel complesso, la tematizzazione dei rapporti di distruzione e di abbandono, traccia la mappa di un 'pessimismo lirico' che se è inerente al mezzo e novecentesco, rappresenta assai efficacemente la sostanza sociologica di un degrado strettamente contemporaneo. Sorprende invece un po' la scelta fortemente autoriale di connotare il congedo dalla rappresentabilità del mondo sotto il segno della *vanitas*. Evidente fin dal titolo, è 'giustificata' in maniera articolata in versi dal sapore davvero metafisico e barocco: «tu / simboleggi / e basta, a qualsiasi costo, / vanamente, come dev'essere, vieni // vanità della mente / senza chiedere se ci credi / incurante alla fine del vero». E si tratta di una dominante che batte anche altrove: «Avvengono molti contrari, / franano su di noi e noi li adoriamo / in nome dell'invano». Di fatto, conferisce al libro una patina di iperclassicismo certo molto consapevole ma non sempre complementare ai suoi fermenti lirico-antropologici: quasi bastasse a sé stessa e più che servire a 'straniare' il dominio letterario della parola sul mondo, lo restaurasse. Non ne è comunque toccato un altro momento che, teoricamente, potrebbe alimentare il trionfo della *vanitas*, quello delle bellissime poesie (*Atto unico*) di lutto sulla morte del fratello («la parola che hanno usato è *incidente*»), dove la non-interpretabilità del dato invece di imboccare la strada del simbolico preferisce la risposta cattiva, a muso duro: «e non ho portato fiori, / perché li ha fatti la terra, i fiori, e se li prenda». Certo, più volte la combinatoria degli elementi lirici puri (parole come: pane, latte, montagne, cenere, luce) coglie nel segno, così come funziona la riflessione dello scrivere sullo scrivere: «quel bianco immenso dove mi svegliavo [...] restavano tracce di realtà / anche dove non si vedeva niente di riconoscibile, / anche dove non c'era scarto di immagine / o residuo di colore per collocare un oggetto, / la parte nascosta di un paesaggio, / lo sconfinare del corpo dal pensiero». È una riflessione a cui è consacrata,

diagonalmente, un'intera sezione, *La notte di San Niccolò*, posta sotto la tutela della pittura di Nicolas de Staël, dove la meraviglia infantile dei regali che vengono dal buio della notte è quella del pittore che nelle grotte di Altamira vede sorgere

dall'oscurità le figure dei graffiti. La lingua si fa qui felicemente icastica («Si adegua a volte alle forme dei corpi / la luce dei lampi»), con disegni concreti imbriglia provvisoriamente situazioni astratte, perché se la lettera (la scrittura), ha vinto sulla voce

(il dialetto), *gramma* non ha ancora vinto la sua battaglia sul mondo delle immagini e comunque non la vincerà (è questa la vera vanità?).

(Fabio Zinelli)

JUAN VICENTE PIQUERAS,
La hora de irse, Madrid,
Hiperión 2010, 73 pp., € 9,00



Vincitore del XXVI premio Jaén di Poesia, Piqueras consegna ai suoi lettori una

nuova raccolta in bilico tra la vita e la morte che aspira a ricostruire quasi una storia universale dell'uomo attraverso quel metodo induttivo che gli è così caro.

È proprio l'aspirazione del poeta ad universalizzare la sua particolare esperienza di vita interiore che ci trascina in un lungo viaggio per una spiaggia senza mare ovvero un deserto, che culmina nel ritrovamento delle proprie orme lasciate sulla sabbia alla partenza. Ogni passo è sete, solitudine, il tempo che l'uomo non ha avuto per riuscire a conoscere se stesso.

Accompagnando ogni nostro passo, un piede dopo l'altro, in questa lettura, il poeta fa scontrare l'idea di tempo lineare che abbiamo della nostra esistenza con il ciclico abbraccio tra la vita e la morte. Le

poetiche immagini dell'arco e del ventaglio riassumono in uno scoccar di freccia e uno sventolare di stoffa l'intero svolgersi di una vita lineare all'interno di un più grande processo circolare. La forma curvilinea dell'arco e del ventaglio, la vitalità dell'atto sessuale dei due giovani consumato in un campo di battaglia su cui sono morti tanti soldati, la cena tra amici che si ripete ora come nel 1882 ad un tavolo di commensali ormai morti, sono il punto di partenza che stimola il lettore a riflettere ed osservare il proprio misero segmento di vita da lontano, nell'insieme del grandioso progetto di una circonferenza. Nelle orecchie l'eco di queste parole «Ahora sueño / que lo que ya no soy vuelve a nacer».

(Cristina Verrienti)

ROSA ROMOJARO,
La città di frontiera,
a cura di Encarnación
Sánchez García, traduzione di
Annarita Ricco, Napoli, Tullio
Pironti Editore 2010, 107 pp.
€ 10,00



È del 2010 la traduzione italiana (con testo a fronte) de *La ciudad fronteriza* (Don Quijote, Granada 1988) della poetessa Rosa Romojaro, spagnola di Algeciras, classe 1935, raccolta poetica corredata da una nota introduttiva dell'autrice

stessa e dalla postfazione di Encarnación Sánchez García, ispanista e docente universitaria di letteratura spagnola.

Nella nota introduttiva l'autrice ripercorre la sua cronologia poetica, si sofferma sulle sue varie raccolte di poesia, ce ne racconta l'ispirazione e i contenuti. Arriviamo a *La città di frontiera*, diviso in tre sezioni, ognuna introdotta da un'epigrafe (di Borges, di Baudelaire e di Handke). I versi esprimono il mondo interiore della Romojaro, attimi in tensione «tra passionalità e contegno»: sono attimi, immagini che «passano alla poesia», catturati attraverso immagini fotografiche come solo la fotografia può fare, attimi e immagini che poi possono anche rivelarsi diversi dopo aver sviluppato le fotografie stesse, provocando spesso un sentimento di estraneità, di inconoscibilità. Il titolo immerge subito il lettore in questa atmosfera: la città di frontiera «è un ibrido tra Algeciras, la città della mia infanzia e della mia adolescenza, con i suoi moli, il suo porto, le sue darsene, il suo transito, la sua luce resa incostante dal vento di levante, e la Malaga, misteriosa e pericolosa, che a

quei tempi vivevo, le strade che percorrevo ogni sera quando tornavo dal lavoro, i ponti che attraversavo».

Nella postfazione invece la curatrice contestualizza l'esperienza poetica della Romojaro, appartenente alla generazione di poeti della Spagna democratica, all'inizio impregnata della tradizione classica per giungere poi a un'epurazione almeno apparente di quei contenuti. A dimostrazione forse di quanto affermava Borges e che la Romojaro riporta nella nota introduttiva: «lo scrittore è barocco in una prima fase e dopo anni, se gli astri gli sono favorevoli, può ottenere 'non la semplicità che non è nulla', 'ma la modesta e segreta complessità'».

Algeciras è fisicamente l'estremità sud-est della Spagna, di fronte c'è l'Africa. Città di frontiera, simbolicamente il limite, l'ultimo punto fra ciò che si conosce e l'ignoto. È la città le cui luci fanno da sfondo al disorientamento del migrante, dello straniero «E nel paese senza nome / in cui è arrivato, lo straniero / comprende che questa sarà la sua luce» (*Lo sconosciuto*). Ancora «luogo di transito, di

esilio, città di frontiera, strade estranee, ormeggio fugace, paese senza nome, se non ostile: le cose rimangono mute, la luce inibita, il giorno straniero», è questa un'immagine che ci riporta al significato del nome Algeciras, dall'arabo 'l'isola', ad esprimere la malinconia e il senso di vuoto, i sentimenti di solitudine e di abbandono contenuti nella parola.

Nella parte finale, come ci fa notare la curatrice, «tale caotico universo artificiale si contrappone alla natura bella del mare, la allontana e la annienta, trascinandolo con sé il soggetto (*Riesgo*), o imprigiona la città in un'ambientazione moderna del

DON MCKAY, Foglio a Foglia / Leaf to Leaf,
a cura di B. Gorjup e F. Valente, Ravenna, Longo Editore, 2010, pp. 186, € 18,00



Del poeta Don McKay, il vate della tradizione lirica canadese, Dennis Lee, ammira la capacità – come di sassofonista – di modulare la voce in registri vari e discrepanti tali da richiedere «un'attenzione polifasica». Poeta della natura, McKay è maestro sia sul piano sonoro sia su quello visuale; un po' scienziato un po' filosofo, non offre paesaggi rassicuranti, edulcorati o romanticamente evocati. La realtà, anche quella di una natura assediata, soffocata, minacciata, è richiamata attraverso il nerbo, il muscolo di piccole cose concrete, descritte in modo inusuale e sorprendente. Don McKay è però anche generoso mecenate, insegnante, teorico della poesia e saggista: si è spesso interrogato sul dialogo tra l'umano e il non-umano e ha partecipato al dibattito su poesia e polifonia in dialogo con altri poeti

sogno come morte anticipata (*El sueño*) [...] o ripropone, nell'atmosfera noir, il *leitmotiv* della partenza, dell'emigrazione (*Error*). Il lessico diventa sempre più forte, emblematico di situazioni dure: il vagare, lo sgombero, la desolazione, il nulla.

La Romojaro oltrepassa i confini della Spagna spinta da quell'esigenza di libertà tipica di tutta la cultura europea e occidentale. Libertà presente anche nella scelta metrica, variata ma armonica: versi bianchi, quelli preferiti dalla Romojaro, e poi terzine, quartine, *enjambements*. Nella versione italiana la traduttrice riesce a mantenere le stesse varietà e armonia,

contemporanei canadesi, e su poesia ed ecologia.

Vincitore per due volte del più prestigioso premio, il *Governor's General Award for Poetry*, con le raccolte *Night Field* (1991) e *Another Gravity* (2000), del mondo naturale Don McKay privilegia gli uccelli che osserva minuziosamente e di cui ascolta, attento, il canto, ne conosce a menadito il volo:

He utters absolutes he instantly
forgets. Because
the swallow is intention in a fluid state
it is
impossible for it to "miss". On the
other
hand a swallow's evening has been
usefully compared
to a book comprised entirely of errata
slips.

He wings it.
(*Field Marks* (2) p. 60)

Esprime assoluti che scorda
all'istante. Perché
la rondine è intenzione allo stato
fluidico è
impossibile che le "sfugga" qualcosa.
D'altro canto
la sera di una rondine è stata
opportunitamente paragonata
a un libro fatto tutto di errata corrige.

Inventata al volo.
(*Tratti distintivi* (2)p. 61)

Airone, sparviero, piccione selvatico, passero, cardellino, ittero dalle ali rosse, sono solo alcuni dei variegati e modulati cantori cui il poeta dedica i suoi *Songs for*

riuscendo a regalarci un testo godibile e appassionato.

Attraverso la lettura *ordinata* de *La città di frontiera* possiamo quindi seguire l'iter di una intera generazione poetica, che supera il barocchismo delle origini non per approdare a una misura e serenità classiche ma per esprimere le ossessioni del presente, il caos e il disagio esistenziale, con una lingua e una struttura lineari. Infatti i versi sono essenziali, asciutti, falsamente 'semplici' e invece caratterizzati da una raffinata ricerca lessicale.

(Carmen Mitidieri)

the Songs of Birds (2008). Con la medesima intensità d'osservazione snocciola *Some Functions of a Leaf*:

To whisper. To applaud the wind
and hide the Hermit thrush.
To catch the light
and work the humble spell of
photosynthesis
(excuse me, sir, if I might have one
word)

by which it's changed to wood.
To wait
willing to feed
and be food.
... (p. 66)

Sussurrare. Applaudire il vento
e nascondere il tordo eremita.
Afferrare la luce
e operare l'umile incantesimo della
fotosintesi
(mi perdoni, signore, se posso dire
una parola)

col quale si muta in legno.
Attendere
desiderosa di nutrirsi
e di essere nutrimento.
... (p. 67)

McKay è poeta canadese, radicato nello scudo roccioso, nei laghi, fiumi e masse d'acqua, nei boschi, come dimostrano i poemi *Drinking Lake Superior*, *Precambrian Shield* e *Waiting for Shay*, la locomotiva che pesantemente disegnava di sbuffi le coste dell'isola di Vancouver.

La poesia di McKay tocca anche note esistenziali: la partenza, l'abbandono, della casa, delle cose, di persone, dei cari estinti, e un senso d'eternità come in *Hiking with my Shadow*:

Patient companion, little
ink lake, when I pause
you heel, and wait like a suitcase
while I squander my attention on a
wren

...
As though you knew that one day
I'll be yours, and flow
into that deflated body bag to be
is third dimension.
And our real life will begin. (p. 176)

Compagna paziente, piccolo
lago d'inchostro, quando mi fermo
mi stai alle calcagna, e aspetti come
una valigia
mentre io spreco la mia attenzione
per uno scricciolo. ...

Come se tu sapessi che un giorno
sarò tuo, e scivolerò
in quel sacco mortuario sgonfio per
essere

la sua terza dimensione.
E la nostra vera vita avrà inizio. (p. 177)

Oppure, ancora, come in : *As if Spirit,*
As if Soul:

Lifting off, letting go, seizing leave as
though
departure were the first act ever,
stepping
into air as sigh, as outbreath, hum,
commotion, whirr,
it's out of here, it's shucked as like
high school, like some stiff
chrysalis it lets fall from invisible
unfolding wings. ...
(p. 178)

Staccarsi, lasciar andare. Prendere
congedo come se
la partenza fosse il primo atto in as-
soluto, addentrarsi
nell'aria come sospiro, espirazione,
mormorio,
fermento, ronzio,
non c'è più, ci ha liquidati come
il liceo, come un guscio di

crisalide lasciato cadere dallo schiudersi
di invisibili ali. ...
(p. 179)

L'edizione italiana con testo a fronte, curata da Branko Gorjup e Francesca Valente, è un omaggio a Don McKay e alla sua poesia-musica, che ha quali modelli il canadese Glenn Gould e poi Bill Evans, jazz e blues, ma anche Chopin e Bach. La traduzione, talvolta libera, talvolta a pennello, è ricca di soluzioni originali e audaci, sempre calzanti e non scontate, in una poesia che si fa rapsodica per la diversa misura del verso, i repentini *enjambements*, le rime interne, la musicalità latente e le metafore azzardate, elaborate, inattese.

(Carmen Concilio)

ALESSANDRO GROSSATO
(a cura di), *Umana, divina Malinconia*,
Alessandria, Edizioni
dell'Orso, «Quaderni di Studi
Indo-Mediterranei», III (2010),
pp. 374, € 25,00



Malattia del corpo, della psiche e dell'anima, la malinconia per secoli di storia occidentale e orientale ha permesso a discorsi scientifici, medici, morali, letterari, iconografici di incrociarsi e sovrapporsi: una lunga tradizione – da tempo impostasi, per impulso della scuola warburghiana, come unitario e privilegiato oggetto di ricerca interdisciplinare – che ha visto la teoria ippocratica e galenica degli umori riprendere vigore prima con la scolastica

aristotelica e poi con l'umanesimo, fino a cristallizzarsi nella celebre incisione d'üreriana e nella *summa* barocca secentesca di Robert Burton. I saggi che compongono questo volume confermano una medesima esigenza di apertura disciplinare e dimostrano in almeno tre modi quanto la questione storica di un modello binario di descrizione della malinconia, uno medico e l'altro psicologico, sia lontana dall'essersi esaurita. In primo luogo, molti degli autori hanno avuto il merito di estendere lo spettro di questa storia, contribuendo con le proprie specifiche competenze ad allungare il catalogo dei testi e dei personaggi saturnini (Gilgameš, Saul, Tristano). La cifra principale di alcuni di questi contributi risiede in una certa scelta di marginalità rispetto ai *loci* della più consolidata tradizione interpretativa, cui pure il riferimento è costante: un'estensione ai margini del 'canone malinconico' che può essere tanto storica quanto geografica, risalendo alle frammentarie testimonianze scritte dell'antica Mesopotamia (E. Couto-Ferreira) e alle sacre scritture (D. Hartman), oppure ai runi dell'epopea finnica e alla letteratura medica bizantina (G. Lacerenza), fino a riscoprire un secolo, quello dei lumi, trascurato dalla periodizzazione corrente, ma al contrario caratterizzato nelle arti e in letteratura da un particola-

rissimo tipo di sentimento dell'esistenza, la *douce mélancolie* (I. Piperno). Un'estensione ai margini che può infine essere anche più letterale, come nel caso dell'indagine condotta da Milena Romero Allué sugli aspetti volutamente paradossali della malinconia burtoniana, svelati a partire da un elemento solo in apparenza decorativo dell'*Anatomy of Melancholy*, il frontespizio inciso da Christian Le Blon; ma anche e prima ancora nel caso di una ricontestualizzazione della teoria degli umori nell'ambito delle cosmologie liquide antiche (E. Albrile).

Un secondo nucleo di saggi insiste invece sulla tematizzazione, esplicitamente distante da una sua comprensione fisico-medica, della malinconia, nelle parole del curatore, quale «occasione di una dolorosa e profonda trasformazione spirituale»: rito di passaggio, da collegarsi ad antiche tradizioni sciamaniche, nei versi finnici del *Kalevala* (C. Corrado Musi), già a partire dai primi secoli del cristianesimo, nella sua contiguità con la categoria morale dell'accidia, l'esperienza della malinconia diventa un elemento centrale nell'opera di disciplinamento della vita monastica esercitata dalla letteratura patristica (C. Corsato). Una strategia che incontrerà nuova fortuna nel Trecento con la scuola mistica

renana, quando essa, nell'approccio esperienziale di Suso e in quello dottrinale di Taulero (attraverso la nozione di *getreng*, oppressione), diventa una tappa obbligata sulla via della conversione, in cui al peccatore è data la possibilità di «cavalcare la sofferenza sul modello cristologico della passione» (S. Salzani). Non diversamente nel secolo successivo il re portoghese Dom Duarte redigerà una sorta di autobiografia a fini didattici, in cui la tristezza, oltre a colorarsi di una caratterizzazione nostalgica che annuncia già la fortuna nazionale del concetto di *saudade*, si offre come *exemplum*, prova morale ed esorcizzazione che prelude, all'interno di un percorso di salvezza, alla rinascita del cristiano (R. Mulinacci). L'uso della rappresentazione della malinconia nella promozione di codici comportamentali trova poi un ulteriore ambito di applicazione in letteratura, dove la tristezza come malattia d'amore diventa misura di costruzione del sé dell'innamorato, sia in essa l'amore ide-

ale teorizzato come fusione assoluta e reciproca (è il caso del *Tristano* di Gottfried di Strasburgo, romanzo duecentesco analizzato da D. Buschinger), sia esso invece rappresentato come squilibrio e separazione (è il caso invece delle situazioni malinconiche, dominate dalla figura del 'fantasma' dell'amato, presenti nella lirica persiana di Hafez indagata da C. Saccone). Questo ricco filone 'disciplinare' rivela come la nozione di malinconia sia stata a lungo uno strumento politico e normativo, non soltanto la descrizione di una patologia cui abbinare un determinato trattamento medico, ma un'esperienza spirituale con decisive conseguenze secolari, un insieme di discorsi insomma che legittima e promuove una serie di cure morali che si esplicano nella dimensione contingente e materiale delle pratiche. Un aspetto che è ottimamente messo in luce, infine, dall'impegno di due saggi nell'offrire una lettura diacronica di altrettanti capitoli a sé stanti della storia della malinconia: il rapporto con

la licanthropia (C. Donà) e l'associazione stereotipica alla cultura ebraica (E. Nissan e A. Ophir Shemesh). Qui la distanza fra diverse eziologie, quella biologica, legata all'impostazione razionalistica della medicina greco-araba, e quella teologica cristiana, tesa a vedere nella malinconia una sorta di possessione, attirando l'attenzione sulle categorie sociali, etniche e professionali (soprattutto maschili) che sono state associate nel tempo al temperamento saturnino, rende manifesto, con tutte le sue ricadute, il legame fra discorso sulla malinconia e potere.

Chi scrive si augura che questo ricco e variegato volume possa servire in futuro a un tentativo più ampio e sistematico di storizzazione di questo legame che ne consideri l'impatto sulla vita degli uomini e delle donne e sul loro modo di costruire la propria identità biografica in relazione a un'esperienza tanto frequente quanto diversamente valorizzata nei secoli.

(Toni Veneri)

ELISA TONANI, Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi, Franco Cesati Editore, Firenze, 2010, pp. 318, € 28,00



A prima vista, un libro sugli spazi bianchi e l'interpunzione in letteratura può ben sembrare una dissertazione sul nulla: ed è così che Elisa Tonani sceglie di giocare d'anticipo, chiarendo i termini della sua scommessa in un'introduzione apertamente militante in cui si precisano premesse teoriche e obiettivi analitici, stato

dell'arte e contestualizzazione storica di un campo di studi ai più sconosciuto, e però inopinatamente fecondo – e che soprattutto negli ultimi anni si è giovato del successo di alcune opere che di grammatica e punteggiatura hanno fatto esplicita materia di narrazione, come l'*Eleganza del riccio* di Muriel Barbery (2006).

Al di là del gusto del momento, questo *Romanzo in bianco e nero* restituisce un'immagine in negativo della letteratura, che è erede, se si vuole, del migliore strutturalismo; perché se non c'è parola che non scaturisca dal silenzio, non c'è scrittura che non si stagli su uno sfondo. In una concezione del testo scritto come effetto di un atto di parola, il bianco della pagina corrisponde al silenzio; e se quello dei margini allude all'universo indistinto del non (ancora) detto, quello delle spaziature interne, su cui si concentra Tonani, può giocare un ruolo importante nel processo di significazione del testo (come ha dimostrato soprattutto la poesia 'concreta' o 'visiva'), ed è perciò suscettibile di indagine stilistica (come non si è tardato a fare). La novità del lavoro di Tonani sta nell'applicazione di quegli stessi strumenti analitici a un campo della produzione artistica – il romanzo italiano di Otto e

Novecento – che non valorizza la *mise en page* a livello programmatico, ma che gradualmente recepisce le suggestioni delle sperimentazioni poetiche coeve delle avanguardie e della neoavanguardia.

Impegnato per due terzi nella ricognizione del crescente sfruttamento del bianco – e cioè del vuoto – nella narrativa italiana contemporanea, il libro sostiene la nitida tesi del passaggio da un uso strumentale delle spaziature (là dove siano limitate a scandire il ritmo visivo del testo) a un impiego più propriamente espressivo (che le vede salire sullo stesso piano della parola, in potenziale e proficua competizione); una tendenza che culmina nella rottura dell'equilibrio, col bianco erosivo degli ultimi tre decenni che alternativamente minaccia di precipitare la parola nel nulla da cui proviene, o al contrario la celebra attribuendo un valore oracolare a quel che ne resta.

Iniziando da *I Promessi Sposi* e passando per testi capitali come *Fede e bellezza*, *Mastro-don Gesualdo*, *I Malavoglia*, *Il Piacere*, *Il Fu Mattia Pascal*, *Uno, nessuno, centomila*, *La coscienza di Zeno*, Tonani arriva a tracciare una vera e propria fenomenologia del bianco letterario, individuando una gerarchia fra

diverse strategie di divisione (spazi vuoti, asterischi, filetti, righe orizzontali) e distinguendo puntualmente tra funzioni narrative e valori retorico-stilistici. Oltre a rilevare ellissi e reticenze d'ogni sorta, lo stacco tipografico segnala mutamenti di scena, introduzione di nuovi attanti, alternanza di mimesi e diegesi, cambiamento di enunciatore, inserzione di materiali eterogenei come le illustrazioni; ma soprattutto, costituisce il luogo da cui si affaccia, o dove ricade, l'istanza narrativa; la sede deputata all'ostensione della *factio*. O al contrario, è la soluzione puramente formale che consente di liquidare le tradizionali funzioni del narratore grazie a una semplice operazione di montaggio: ne è un chiaro esempio l'uso sistematico dell'a capo e allinea nel discorso diretto, che limita l'intervento narrativo ai soli casi in cui sia effettivamente necessario compensare eventuali irregolarità nel turno dialogico. È in questo quadro che trova opportuna trattazione, in un apposito capitolo, la resa tipografica del discorso diretto, di cui si ricostruisce una breve storia a partire dall'istituzione del sistema oppositivo virgolette/lineette, che mira a disambiguare la fonte enunciativa, e a distinguere fra enunciato e pensiero – giustappunto le norme che vengono revocate nella tecnica opposta della focalizzazione interna, che sperimentando le forme 'libere' del discorso riportato attribuisce al narratore la responsabilità di enunciati altrui: perché in questo caso l'obbiettivo è altro che la chiarezza.

È a partire dagli anni Trenta, secondo Tonani, che il romanzo italiano esce dalla fase della perlustrazione degli strumenti tipografici e di una prima codificazione del loro uso per saggiarne invece le possibilità espressive. La «vocazione teatrale» (p. 25) di quella temperie porta alla valorizzazione di una pausa tipografica che vale a denuncia dell'illusorietà delle apparenze – come sembra che accada in Moravia e Pirandello: anche se un campione di tre sole occorrenze pare un po' risicato per parlare di tendenze. Più convincente, articolata e corroborata da riscontri testuali, l'analisi del periodo successivo, che comprende i romanzi 'psicologici' di Buzzati e Pavese da una parte, e quelli 'storici' di Tomasi di Lampedusa e Morante dall'altra; se quest'ultimi continuano a servirsi delle spaziature in chiave di sospensio-

ne enfatica e amplificazione del *pathos* secondo una matrice già manzoniana, è nei primi che si ravvisa una maggiore consapevolezza e un più deciso e coerente impiego stilistico della risorsa. Nel caso di Pavese, ad esempio, lo stacco ricorre in coincidenza di una rimozione psichica connessa alla sfera sessuale o ai temi della solitudine e dell'incomunicabilità – una valenza che Tonani riassume efficacemente nella formula di un bianco «forclusivo», che rimanda alla *forclusion* lacaniana (p. 139). Quanto a Buzzati, la spaziatura visualizza la mancanza di senso di cui è a caccia il discorso, o la beffa metafisica di cui sono vittima gli attanti in eterna attesa del compimento del loro destino.

Con il romanzo sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, e in particolare con la tecnica del *collage*, le spaziature acquistano, prevedibilmente, un ruolo centrale nella composizione di testi labirintici che sembrano autoprodursi in virtù di un algoritmo impersonale. Il bianco, in Sanguineti, illustra la vacanza dell'autore, e si combina ad audaci manipolazioni del *lettering* e dell'interpunzione; nella *Violenza illustrata* di Balestrini, ottiene effetti stranianti, mimando l'inceppamento della parola nell'ennesimo esercizio di stile. Risultati che si apprezzano meglio nell'opportuno contrasto con una prosa che ha invece «una portata torrentizia» (p. 173) come quella di Berto e di Camon, refrattaria alle spaziature come ai vincoli dell'interpunzione, travolta da un'ansia del dire che dilaga senza incontrare resistenza.

Tuttavia, è probabilmente nella quadri-logia romanzesca di Biamonti – cui Tonani dedica le pagine migliori del saggio, sulla scorta di autorevoli esperti biamontiani – che l'avvicinarsi di scrittura e di vuoto si fa cifra di una poetica coerentemente centrata sulla dinamica tensiva fra parola e silenzio, e profondamente conscia del valore iconico del *layout* del testo – come si deve dedurre anche dagli scritti dell'autore sulla pittura. In *L'Angelo di Avrigue*, *Vento Largo*, *Attesa sul mare*, *Le parole la notte* – solcati, oltre che dalle spaziature, dai frequentissimi a capo, tanto nella diegesi quanto nella mimesi – la scrittura rileva una pulsazione d'essere che stenta a rappersersi sulla pagina, e dilava nel vuoto senza più trovare, come ha notato Vittorio Coletti, «il fondamento metafisico del dire» (p. 189).

L'ultima parte del libro, riservata alle sorti dell'interpunzione nella narrativa italiana dalla seconda metà del Novecento, prosegue, di fatto, la stessa indagine, seppur da una diversa angolatura. Con l'a capo e lo stacco interlineare la punteggiatura condivide infatti la trasparenza, l'imitazione dell'oralità (specialmente nei suoi aspetti emotivi), la funzione sintattica (che in quanto chiarificatrice del senso ha un ruolo evidentemente costruttivo), il valore testuale (laddove permette di inferire quanto resta implicito pure in assenza di nessi consequenziali) e l'impiego stilistico (nello scarto fra uso autoriale e norma ortotipografica). È a questa omologia che si riferisce Tonani quando annuncia che si occuperà della punteggiatura «*stricto sensu*» (p. 25), e cioè della punteggiatura 'nera', secondo l'illuminante distinguo fra interpunzione e segni di interpunzione operata da Henri Meschonnic: «un blanc n'est pas une absence de ponctuation, tout en étant une absence de signe graphique de ponctuation» (p. 22). A riprova, Tonani porta, fra gli altri, il caso della soppressione dei segni introduttori del discorso diretto in Baricco, dove basta il modulo a capo-a linea, e a volte la sola iniziale maiuscola, a garantire l'intelligibilità dell'alternanza dialogica (p. 271). Ma più in generale, a riprova si potrebbe portare buona parte della narrativa contemporanea, se è vero che gli ultimi sessant'anni si sono distinti per una progressiva semplificazione sintattica che, privilegiando un puntuante fra gli altri (il punto o la virgola), finisce per annullarne il peso specifico; col risultato di demandare al lettore il compito di inferire, sulla base di adeguate strategie compensative, la reale valenza del vuoto (e cioè della punteggiatura 'bianca') che soggiace al segno reso muto. Se questo esercizio permette di apprezzare il virtuosismo stilistico di un Fenoglio o di un Berto (che della punteggiatura arriva quasi a fare a meno senza che questo intacchi la perspicuità del senso), altra cosa è la sciattezza che si riscontra in tanta prosa giornalistica dei nostri giorni che, fra suggestioni televisive e cedimenti al parlato, tende a uno stile paratattico e giustappositivo.

Se Tonani, pur nell'assoluto rigore filologico, aveva l'ambizione di rivolgersi a tutti, e non solo a un pubblico di spe-

cialisti, valeva forse la pena di soffermarsi su una distinzione, che rimane invece sul fondo, tra due modalità di fruizione della scrittura: l'una mentale, l'altra vocale. Le implicazioni non sono banali, come ben sa l'industria del libro elettronico: mentre il secondo tipo di lettura può essere sia attivo sia passivo (attraverso la pratica dell'ascolto), del primo tipo si dà solo una forma attiva. Il che equivale a dire che nel passaggio da scritto a orale – o per usare

una metafora musicale che rende bene l'idea, da partitura a esecuzione – si perde completamente la dimensione spaziale del testo, e con quella, la materialità del supporto originario. Per quanto in buona parte sovrapponibili, queste modalità restano irriducibili per l'impossibilità di trascodificare completamente i due sistemi di significazione: a quanti secondi di silenzio corrisponde, ad esempio, il salto di una riga o un a capo? Come si traduce

graficamente il tremolio di una voce? L'irriducibilità, sottolinea Tonani, non sta nella presunta insufficienza della scrittura, traccia imperfetta di una *phoné* tradita, ma nella diversità delle risorse utilizzate che producono testi sostanzialmente diversi; per cui è lecito parlare tanto di ritmi orali quanto di cadenze visive a seconda del tipo di esecuzione cui ci si riferisce.

(Lucia Claudia Fiorella)

**ALESSANDRO POLCRI,
Luigi Pulci e la Chimera.
Studi sull'allegoria nel
Morgante, Firenze, Società
Editrice Fiorentina, 2010,
pp. XXVI-302, € 24,00**



Un copione, replicato quasi per inerzia dalla manualistica letteraria, pesa come un'ipoteca sulla biografia e l'attività letteraria di Luigi Pulci. In questo racconto il poeta figura quale rappresentante atardato di una cultura medievale sostanzialmente incapace di rinnovare il proprio repertorio epico se non nei termini dell'intrattenimento e della deformazione parodica. A sostenere in maniera decisiva questa immagine, si usa fare ampio ricorso alla drammatizzazione dei legami che il poeta intrattenne con la corte medicea. Che l'arte di Pulci fosse da ritenersi di retroguardia già all'epoca, è opinione che si vuole d'altronde confermata dallo stesso Lorenzo il Magnifico, il quale, una volta orientatosi verso gli orizzonti filosofici e letterari del neoplatonismo, alla distanza culturale sopravvenuta nei confronti dell'antico compagno di brigata avrebbe fatto corrispondere un sentimento di

distacco personale, dipinto ora come caduta in disgrazia ora come rottura violenta. Distacco che avrebbe avuto come esito addirittura la cacciata da Firenze, motivata tanto dall'avversione dei nuovi consiglieri culturali quanto dalle scomode accuse di irreligiosità da questi fomentate. Viceversa, l'ostilità di Pulci per il nuovo clima intellettuale di corte giustificerebbe il giudizio di scarso impegno teoretico, spirituale e formale, secondo il quale l'irresistibile vena comica del *Morgante* non ammetterebbe percorsi di lettura elevati come quello allegorico.

Ora, il libro di Alessandro Polcri, tirando le fila della migliore critica pulciana e riconoscendo ampiamente il proprio debito nei confronti dei maestri Mario Martelli e Rossella Bessi, per quanto dichiarati di voler soltanto «attenuare la perentorietà del punto di vista critico vulgato», procede invece, e con strumenti di diverso respiro, a un suo vero e proprio smantellamento, punto per punto. In una prima sezione biografica, rileggendo attentamente la scarsa documentazione esistente, soprattutto le lettere, lo studioso riesce innanzitutto a ridimensionare di molto l'ampiezza sia dello scontro con Marsilio Ficino e Matteo Franco, sia della rottura con Lorenzo, per il quale il poeta rimarrà sempre un fedele collaboratore, con incarichi anche molto delicati, quali le lunghe missioni diplomatiche condotte presso Roberto Sanseverino. In secondo luogo la presunta irreligiosità di Pulci viene radicalmente messa in discussione, sia adducendo testimonianze documentarie che vanno in direzione opposta (fra cui l'appartenenza alla Compagnia de' Magi), sia considerando il fatto che, dei sonetti di parodia religiosa incriminati, il principale pare ora certo sia di mano di Benedetto Dei, mentre i restanti componimenti poetici siano da ricondur-

re a un preciso e diffuso filone umanistico di critica all'ipocrisia religiosa. Nella seconda parte del libro, muovendosi con straordinaria competenza all'interno dei diversi orizzonti letterari da cui proviene il *Morgante* – orizzonti non solo epico-cavallereschi, ma romanzeschi e cortigiani, agiografici e odeporici, patristici e biblici – lo studioso, rivelando la densità dei sensi e dei sovrasensi simbolici che costellano il poema, porta efficacemente alla luce la vitalità della tradizione medievale, da Pulci consapevolmente recuperata. Dall'analisi emerge pienamente la presenza, finora solo intravista, di un'istanza allegorica, certo episodica e che non fa come altrove sistema, ma che dà un senso complessivo al disegno generale dell'opera, il quale, senza essere stato prestabilito fin dal principio, deve essersi sviluppato in corso di scrittura. È proprio il sentimento religioso quattrocentesco, suggerisce Polcri, a far germinare nelle ottave del poema l'allegoria dal di dentro e non a imporla dall'esterno, perché il vero rapporto fra lettera e allegoria è creato da Dio e non dall'uomo, come invece sembrano sostenere gli artifici neoplatonici dei ficiniani. Nel caso di Pulci, la cui scelta è inequivocabile, la distinzione dantesca fra allegoria letteraria dei poeti e allegoria scritturale dei teologi si riformula così in un'opposizione tra allegoria morale e allegoria filosofica. E per capire appieno questa scelta, è necessario abbandonare la dicotomia fra impegno e intrattenimento di cui la critica sembra ancora in parte prigioniera, e percorrere una terza via che accanto alle profonde implicazioni sociali e culturali del riso pulciano consideri la volontà di significare con le avventure di Orlando, Rinaldo e Morgante – veri e propri viaggi iniziatici – il valore morale di un'esperienza che dal caos della vita conduce a una ricomposi-

zione finale che è soprattutto redenzione dal peccato. Questa coraggiosa scelta di trattare il Pulci "serio" espone però l'autore al rischio di un'eterocronia, di uno sfasamento temporale, in qualche modo dettata dalla materia diversificata delle opere, che immerge il lettore prima nell'attualità quattrocentesca fiorentina, per poi invitarlo a un lungo viaggio nell'immaginario e nella simbologia medievale, in cui la figura e la battaglia culturale di Pulci sembrano scomparire al punto che si fa fatica a ricordare che oggetto di analisi è un vero

e proprio *bestseller* del Rinascimento italiano. E allo stesso tempo, in bilico fra una volontà di abbassamento, o meglio, di estensione orizzontale del canone, e un desiderio di riscatto e nobilitazione per il *Morgante*, Polcri prende su di sé anche la sfida che accompagna non senza ambiguità la nozione di allegoria, da una parte argomento imprescindibile perché al centro degli stessi dibattiti del tempo, dall'altra strumento critico in via di atrofizzazione ma ancora oggi a quanto pare decisivo nel formulare giudizi di valore e assegnare pa-

tenti di letterarietà. Rischi questi che tuttavia era necessario e valeva la pena correre per segnare, negli studi dedicati a uno dei più grandi autori del nostro Quattrocento – al quale a tutt'oggi però non è stato ancora dedicato un convegno di studi – non solo un momento di bilancio, ma anche un punto di svolta, con l'apertura di nuove piste di lavoro, come è riuscita a fare con merito la valida e importante monografia di Alessandro Polcri.

(Toni Veneri)

RICCARDO DONATI, Le ragioni di un pessimista. Mandeville nella cultura dei Lumi, Pisa, ETS, 2011, pp. 188, € 21,00.



Nel suo nuovo saggio per i tipi di ETS, Riccardo Donati si dedica a una approfondita disamina dell'opera di Bernard Mandeville (1670-1733), con il merito di operare attraverso una continua e proficua serie di rimandi tra pensiero filosofico e scelte estetiche e stilistiche dell'autore. Sin dalle pagine di apertura del testo, che da queste prime considerazioni si dipana poi con correlazioni logiche e argomentative sempre chiare e consequenziali, guidando il lettore passo passo nel suo percorso di analisi, si rimarca immediatamente la coerenza sottesa all'opera di un pensatore che dell'ecletticità ha fatto un tratto distintivo. Dietro una personalità estremamente sfaccettata, costantemente in movimento tra medicina, filosofia, estetica e morale, sotto la commistione di saperi e la pluralità di generi utilizzati, sono rintracciabili comunque una precisa concezione teorica e delle mosse autoriali sempre attente e meditate.

Il proposito del saggio, come viene esplicitamente chiarito nella Premessa, è proprio quello di «proporre una lettura trasversale della complessa figura mandevilliana, seguendo il *fil rouge* del rapporto tra contenuti filosofici e strumenti letterari atti a veicolarli» (p. 9). Missione in precedenza di rado intrapresa: se la critica disciplinare non è mai mancata, quella letteraria ha spesso latitato, e sono praticamente inesistenti ricerche che, come questa, cerchino di integrare i diversi aspetti contenutistici e formali dell'opera di Mandeville.

Il saggio prende le mosse da considerazioni stilistiche che però non possono esulare dal nucleo del pensiero filosofico dell'olandese, votato, come il titolo immediatamente mette in luce, a un pessimismo di stampo hobbesiano. Per Mandeville l'uomo è costituzionalmente fallace e fallato e la società civile, costituitasi come conseguenza di questa debolezza, è l'unica 'riserva sociale' in cui egli possa sopravvivere alla ferocia del mondo che lo circonda. Il linguaggio, essenziale per la nascita di tale società, si configura sin da subito come mezzo di prevaricazione e dissimulazione, grazie al quale possono prendere forma gerarchie e disuguaglianze. Grazie alla sua sistematica inaffidabilità e ambiguità, esso diventa un vero e proprio strumento di sopraffazione, utile ai potenti per affermare il loro dominio sui ceti inferiori.

Soprattutto quando viene declinato letterariamente, attraverso l'uso dell'immaginario, il linguaggio (e quindi la letteratura) contribuisce all'(auto)inganno e al mantenimento dello *status quo*, elevando consuetudini di dubbio valore, se non totalmente biasimevoli, al rango di

norme morali e addirittura leggi con cui l'uomo può raggirare i suoi simili e anche sé stesso.

Di fronte alla consapevolezza della negatività intrinseca del linguaggio – che non sia quello delle Sacre Scritture, da intendersi esclusivamente in modo letterale – il filosofo, invece di arrendersi al silenzio, decide di contrattaccare usando le stesse armi: proprio le forme e i mezzi letterari a Mandeville contemporanei serviranno a smascherare i falsi miti e le illusioni (prima tra tutte l'amor proprio, il *self-liking*, da cui nessuno – in particolar modo i letterati – è immune) che accecano l'umanità. Con i suoi scritti, egli intende professare quella che Donati definisce una «pedagogia del principio della realtà» (p. 37): le sue pagine devono operare come strumento veritativo, rimuovendo le false nozioni che inquinano la percezione di sé e del mondo. Allo stesso tempo, ogni scelta stilistica mira a coinvolgere il più grande numero possibile di lettori, per diffondere ampiamente queste idee.

Questa mossa, per cui la 'cattiva' letteratura viene combattuta con le sue stesse armi, permette a Donati di mettere in luce alcune strategie narrative estremamente moderne (a volte addirittura anticipatrici del tipico armamentario postmodernista) adottate dallo scrittore: si pensi ai continui rimandi intertestuali; all'uso straniante di brani altrui 'riciclati' in modo decontestualizzato ma fortemente significante come prefazioni alle proprie opere; al gioco metaletterario che smaschera il paradosso della prevedibilità della letteratura che, proprio per rispondere al suo obbligo di sorprendere costantemente, finisce per risultare più scontata di ogni accadimento non finzionale.

Per irretire il lettore, primo passo verso un suo ravvedimento (o meglio, verso il raggiungimento di una consapevolezza delle proprie manchevolezze), Mandeville ricorre a diverse tattiche; oltre alla scelta di un *plain talk* che possa essere compreso da chiunque, si rivolge principalmente a due forme letterarie di grande presa sul pubblico, che provvede però a rivitalizzare e riaggiornare ai tempi e alla cultura a lui contemporanea: la favola e il dialogo.

Donati analizza dettagliatamente e con vari esempi questo processo di ammodernamento, di nuovo rimarcando quanto scelte estetiche e intenti contenutistici procedano di pari passo. Qui basti citare il trattamento cui viene sottoposto il genere favolistico nella sua opera più conosciuta e celebrata, la *Favola delle Api*: usando le parole piane e piacevoli tipiche del genere e sfruttandone i canoni di semplicità, comprensibilità e chiarezza, la narrazione si fa strumento di impietosa analisi, svelando le più atroci verità sull'animo e la società umana. La tradizionale allegoria dell'alveare come specchio del consorzio civile subisce un totale rovesciamento e finisce per rimarcare la disillusa visione di un mondo caotico, spietato, in cui l'individuo si muove ormai come un automa sprovvisto di moralità e raziocinio.

Anche l'altro genere elettivo, il dialogo, viene scelto per il suo approccio coinvolgente e persuasivo e per la sua capacità di mettere in scena il rapporto pedagogico che a livello extradiegetico si instaura tra autore e lettore. Qua la modernizzazione passa attraverso la contaminazione della purezza tipica degli autori a lui contemporanei (l'eterno rivale Shaftesbury) con massicce dosi di ironia dissacrante; un sempre più solido reali-

simo, con l'introduzione di personaggi attuali e credibili; e un avvicinamento agli stilemi della conversazione dell'epoca, con passaggi continui tra vari argomenti e contesti, per adattarsi alle necessità di un pubblico sempre più inquieto e incapace di concentrare la propria attenzione a lungo.

Nel rapporto tra i partecipanti ai vari dialoghi molti studiosi hanno potuto rintracciare anche richiami alla professione di medico di Mandeville; Donati, di nuovo facendo produttivamente interagire il piano contenutistico con quello formale, rilancia questa lettura avvicinando l'olandese alla figura di Freud: entrambi prediligono toni accomodanti e compiacenti per ingraziarsi il paziente/lettore e guidarlo verso l'analisi di sé; entrambi sono peraltro consapevoli della non esistenza di una reale cura per i vizi che affliggono l'umanità e possono offrire soltanto farmaci veritativi, non certo guarigioni totali.

Tale visione pessimistica favorisce altre scelte stilistiche che allontanano doppiamente (sul piano delle forme come su quello dei contenuti) Mandeville dai suoi contemporanei augustei e in particolare da Shaftesbury: rifiutando l'equazione 'bello uguale vero', l'olandese è pronto ad accogliere nella sua pagina tutto ciò che il mondo gli pone di fronte, persino e soprattutto (come prova delle sue teorie sulle umane manchevolezze) il difetto, l'obbrobrio, la deformità. Qui Donati apre un interessante inciso sul rapporto tra l'autore e l'arte del periodo, in cui la scuola pittorica fiamminga, così legata alla rappresentazione chiara ed esatta del dettaglio e della quotidianità, si oppone alla pompa celebrativa e mistificante della

pittura epico-storica e religiosa, soprattutto italiana.

Sul piano della scrittura questa insistenza sul vizio (non che Mandeville voglia rappresentare solo quello: è che non può fare altrimenti, non esistendo uomo che non ne sia corrotto) permette di abbozzare quadretti realistici esilaranti, degni di un Hogarth, che favorirono il successo dell'olandese tra i contemporanei: contaminare il saggio filosofico con l'intrattenimento narrativo era un modo per facilitare sia la diffusione delle idee che il successo editoriale. Il ricorso ai registri bassi è costante, in una vera e propria «strategia dell'irriverenza» (p. 147) che, lungi dall'essere un'innocua regressione allo scatologico, diventa parte integrante della generale messa in discussione delle norme sociali fissate.

In un panorama così negativo anche l'unico spiraglio di luce possibile, l'orizzonte di perfezione rappresentato dal messaggio evangelico, rimane comunque inattuabile all'uomo. Nell'ultimo capitolo del saggio, infatti, Donati prende in esame la religiosità di Mandeville, spesso male interpretata quando non pienamente fraintesa dalla critica precedente, e mostra il paradosso che questi finisce per accettare, secondo cui il vero cristianesimo non può essere conciliabile con i codici mondani e, in generale, con il mondo moderno. Si conferma così, e si fa ancora più sconsolante, il messaggio mandevilliano, secondo cui il male è l'*habitat* naturale dell'umanità e il mondo moderno neppure potrebbe sopravvivere se le idee del Salvatore vi fossero realmente affermate.

(Matteo Vignali)

Riviste Italiane

a cura di Niccolò Scaffai

Anterem. Rivista di ricerca letteraria.

Direttore: Flavio Ermini. Redazione: via Zambelli, 15, 37121 Verona; direzione@anteremedizioni.it – www.anteremedizioni.it. Anno XXXVI, n. 82, giugno 2011.

La rivista si apre con l'editoriale del suo direttore Flavio Ermini, che riflette sul legame tra la dimensione estetica e quella etica, stabilito attraverso il ruolo della parola poetica: «La parola ha tutto da domandare, e il proprio permanere nell'orizzonte della domanda testimonia la sua etica, la sua volontà di introdurci nello spazio dei problemi che chiedono di essere portati alla luce». Il tema della conoscenza è, in questo rapporto, determinante. Non sarà solo un caso, allora, se quello stesso tema torna nei versi francesi di Bernard Vargaftig, *Conoscere nomina*, che leggiamo qui nella traduzione di Franc Durros. Nella stessa lingua è scritta *Kardia*, opera di Claude Royet-Journoud, qui tradotta da Alessandro De Francesco; ben resa, in particolare, è l'oggettività surreale dell'immaginario di Royet-Journoud: «corpo inerte alla piegatura della biancheria // uno spostamento libera i numeri / dall'approccio criminale della caduta // di fronte laterale / i punti di riferimento si attenuano / legno e cerchio / sopra il nome // giacimento dell'ostacolo / il sonno lo esponeva alla sua perdita». Un filo rosso lega queste traduzioni ai brani altri autori presenti nel numero: da Francis Ponge, in particolare, fino a Bonnefoy. La scrittura teorico-estetica (Franco Rella, Carlo Sini, Amelia Valtolina e altri) dialoga con questa linea creativa, in cui si inseriscono anche le voci di Rosa Pierno, Ida Travi, Sandro Varagnolo.

(Niccolò Scaffai)

Atelier. Trimestrale di poesia, critica, letteratura.

Direttore responsabile: Giuliano Ladolfi, c.so Roma 168, 28021 Borgomanero (NO),

redazione@atelierpoesia.it – www.atelierpoesia.it.

Anno XVI, n. 62, giugno 2011.

Il numero si apre con l'editoriale di Andrea Temporelli, che tesse un *Elogio del lettore di riviste militanti (passando dagli 'editor')*, approfondendo alcuni aspetti della società letteraria contemporanea.

Segue, nella sezione «Voci», un ampio dossier dedicato a Franco Buffoni, che comprende una notizia bibliografica, e una autopresentazione dell'autore in forma di dichiarazione di poetica: «Oggi non comincio a scrivere un libro di poesia se non ho chiaro, diciamo, il progetto. Racconto sempre delle storie, anche nei libri di poesia». Una bibliografia delle opere e della critica, seguita da una selezione di interventi critici editi e inediti e dalle poesie dello stesso Buffoni completano la rassegna su uno dei nuovi classici della poesia contemporanea.

Da segnalare, tra le recensioni di poesia, quella di Giuliano Ladolfi a Fabio Franzin e quella di Maria Borio a *I mondi* di Guido Mazzoni.

(N. S.)

Erba d'Arno.

Rivista trimestrale.

Direttore: Aldemaro Toni. Sede: piazza Garibaldi, 3, 50054 Fucecchio, info@ederba.it – www.ederba.it.

Inverno 2011, n. 123.

Il numero si apre con le *Lettere provinciali* di Luigi Testaferatta, che pubblica, sotto l'insegna pascaliana del titolo, ricordi e appunti sulla vita culturale e poetica della sua Toscana, tra gli anni Cinquanta e la contemporaneità. Tra i testi creativi, si segnalano i versi di Giuseppe Cordoni, che rivelano un nucleo accorato intorno a cui si addensa la memoria di un paesaggio caro («Facile fu lo scempio / delle vigne; prima / di quella vec-

chia / dietro le concimaie»). Nella sezione *Giornale*, la recensione al volume antologico *L'altro canone. Antologia della poesia italiana del secondo Novecento*, curato da Gualtiero De Santi, che raccoglie le voci di poeti noti (Accrocca, Finzi, Fiore, Sanesi e altri) ma trascurati nelle principali rassegne pubblicate negli ultimi anni.

(N. S.)

Il foglio clandestino. Aperiodico ad apparizione aleatoria.

Curatore: Gilberto Gavioli. Corrispondenza: C.P. n. 67, 20099 Sesto San Giovanni (Milano); redazione@edizionidelfoglioclandestino.it – www.iffoglioclandestino.it.

Anno XVII, n. 68, I/2009.

Nella sezione *Afidipenna*, Alberto Rizzi prende la parola per riflettere sul tema: *Il poeta e il suo ambiente: chi dei due è ostile all'altro?*; la secolare questione del mandato sociale dei poeti, e della loro organicità rispetto alla comunità cui appartengono, viene calata nella specifica situazione della comunicazione letteraria, attraverso le riviste e il web.

Notevoli anche gli aforismi *Sulla poesia* di René Char, offerti nella versione originale e nella traduzione italiana di Pasko Simone. Ma il *cahier* di poesia straniera più nutrito è quello del russo Sergej Kulle (1936-1984), quasi del tutto inedito in vita e poco noto anche in seguito; la rivista ne propone una silloge abbastanza cospicua, con la traduzione italiana a fronte di Paolo Galvagni. Tra gli autori ospitati anche Cioran, Pessoa, Ripellino.

(N. S.)

Kamen'. Rivista di poesia e filosofia.

Direttore responsabile: Amedeo Anelli, v.le Vittorio Veneto, 23, 26845 Codogno (LO); amedeo.anelli@alice.it.

Anno XX, n. 39, giugno 2011.

A uno scritto di Vincenzo Gioberti *Sulla lingua*, a cura di Amedeo Anelli, seguono le poesie di Luigi Commissari; nato nel 1930, Commissari si laureò a Milano con Ezio Franceschini. Dopo aver preso i voti nel '55, ottenne le dimissioni dallo stato clericale nel 1984; studioso della Bibbia e di letteratura francese, fu vicino a David Maria Turolfo. È morto nel 2009, lasciando i versi che Anelli seleziona e pubblica in «Kamen'».

Completa il numero una sezione sull'Umorismo dal 1860 al 1930, a cura di Daniela Marcheschi.

(N. S.)

L'area di Broca. Semestrale di letteratura e conoscenza. Direttore responsabile: Mariella Bettarini. Redazione: via San Zanobi, 36, 50129 Firenze; bettarini.broca@tin.it – www.emt.it/broca. Anno XXXVII-XXXVIII, n. 92-93, luglio 2010-giugno 2011.

Il tema, variamente declinato, di questo numero doppio è *Viaggi*: «all'interno di noi e del mondo, del pensiero, del ricordo, del piacere e del bisogno, del viaggiare esistendo-essendo, stando fermi, fantasticando, tacendo, scrivendo, esprimendosi». Così nell'editoriale di Mariella Bettarini, cui segue, come di consueto, la ricca proposta di testi in versi e in prosa, tra i quali quelli di Marco Corsi, *Verso l'Eden*; Rossana D'Angelo, *Cinque poesie*; Roberto Maggiani, *La rete, il viaggio* e molti altri. Per la poesia straniera, il numero offre una selezione di autori e autrici di Dresda, tra cui Jörg Bernig e Michael Wüstefeld, nella traduzione italiana di Barbara Pumhösel.

È ancora la Bettarini a firmare il pezzo conclusivo, in ricordo del poeta Luigi Di Ruocio, da poco scomparso dopo essere stato l'oggetto di una felice riscoperta critica, a opera soprattutto di Andrea Cortellessa, che continua a dare i suoi frutti.

(N. S.)

L'immaginazione. Rivista di letteratura.

Direzione: Anna Grazia D'Oria. Redazione: via Umberto I, 51, 73016, San Cesario di Lecce; agdoria@mannieditori.it – www.mannieditori.it.

Anno XXVII, n. 264, agosto-settembre 2011.

In apertura del numero, le poesie di Francesco Leonetti, caratterizzate da una vena di delicato lirismo realistico-quotidiano, che coinvolge tanto la scrittura poetica («Molto mi piace scrivere poemi. / O solo pezzi brevi tutti in versi. / I miei pensieri: Le manie. Gli amori»), quanto la persona stessa dell'io («Il barbiere mi taglia i capelli. E poi il mento / e le guance. Ritorno bello; com'ero malandato»). Seguono i versi di Silvia Cassioli (*Suite paradiso*), che coglie con spirito paradossale il nucleo lirico nascosto nelle esperienze di massa (come in *Tempesta d'amore*, in cui l'allusione è a una *soap opera* televisiva). La rivista ospita anche poesie di Roberto Maggiani e di Ivan Pozzoni.

Notevoli, oltre alle voci consuete di Luparini e Barilli, i materiali epistolari di Sanguineti; su Sanguineti, si veda anche la recensione di Erminio Riso su *Varie ed eventuali (Poesie 1995-2010)*, la recente raccolta del poeta ligure uscita con la postfazione di Niva Lorenzini.

(N. S.)

Soglie. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria.

Direttore responsabile: Lionella Carpita; Redazione: Alberto Armellin, via Vecchia Fiorentina, 272, 56023 Badia (Pisa). Anno XII, n. 3, dicembre 2010.

La rivista ospita testi poetici del critico e saggista Daniele Piccini, che propone *Quattro inediti* lirici, che svolgono il tema del tempo in relazione al trascorrere delle vite umane («Solo, sarebbe bello per le madri / che si potesse riprendere il volto

/ che si aveva nell'ora meno acerba»); e del giornalista e scrittore Ottavio Rossani, che pubblica a sua volta quattro testi, incentrati sul motivo archetipico dell'acqua e del mare («Aspetto sempre la rivelazione del mare/madre / che carezzi spumoso anche chi non le appartiene»). Al centro del volume è il colloquio tra il grande critico Harold Bloom e Adam Fitzgerald sul tema *Tardo stile e anatomia dell'influenza*; segue una selezione di poesie, tradotte in italiano, di autori per lo più anglosassoni (Swinburn, Whitman, Crane) già inclusi da Bloom nella personale antologia *Till I End My Song*.

Tra le recensioni, si segnalano quella di Mara Boccaccio a *Corpo stellare* di Pusterla, quella di Silvia Morotti a *A schemi di costellazioni* di Aldo Nove e quella di Fausto Ciompi a *Loving: Selected Poems and Other Writings*.

(N. S.)

Testuale. Critica della poesia contemporanea.

Direzione: Gio Ferri, Gilberto Finzi, via A. Buschi, 27, 20131 Milano. Redazione: Lesa (Novara), 28040, C.P. 32; testualecritica@gmail.com – www.testualecritica.it. Anno XXV, n. 47/48, Il semestre 2009.

Il numero ha un taglio monografico: contiene infatti un saggio sulla poesia contemporanea articolato in tre capitoli (*Le regioni del nulla*; *La forma della vita, la vita delle forme. Un poemetto di Cesare Viviani*; *La questione della storia della poesia e della critica*), seguiti da un quarto, *Le energie del testo*, composto a sua volta da venti brevi paragrafi dedicati ad altrettanti autori, critici, e artisti da Cacciari a Ruffato, da Gramigna a Ermini, da Barberi Squarotti allo stesso Finzi, che compongono una sorta di 'mappa' soggettiva della letteratura e della poesia.

(N. S.)

Riviste Comparatistica

Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura.

Direttore: Romano Luperini, Facoltà di Lettere e Filosofia, via Roma 56, 53100, Siena (luperini@unisi.it). Redazione: Anna Baldini, Università per Stranieri di Siena, piazza Carlo Rosselli, 27/28, 53100 Siena (baldini7@unisi.it). Responsabile delle recensioni: Daniela Brogi (daniela.brogi@fastwebnet.it). Anno XXII, terza serie, n. 62, luglio-dicembre 2010.

Il saggio di apertura (*Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di «Sotto la pioggia», «Punta del Mesco», «Notizie dall'Amiata»*) è firmato da Tiziana de Rogatis, che commenta tre poesie delle *Occasioni* montaliane (de Rogatis è l'autrice del recente commento integrale al secondo libro montaliano per gli «Oscar» Mondadori). Tra i contributi più significativi, un'intervista a Georges Didi-Huberman di Isabella Mattazzi. Nella sezione delle recensioni, si segnalano quella di Mario Teti a *Materiali di un'identità* di Mario Benedetti; e quella di Claudia Crocco a *L'attimo dopo* di Massimo Gezzi. Tra i libri poetici recensiti anche *Fuoco amico* di Paolo Maccari e *Isole. Poesie scelte (1948-2004)* di Derek Walcott.

(N. S.)

Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum.

Institute of Literary Studies of Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Ménesi út 11-13, H-1118 Hungary; neohelicon@iti.mta.hu. Anno XXXVII, n. 2, 2010.

Ampio, come sempre, lo sguardo che la rivista ungherese rivolge alle letterature comparate. In questo numero, la sezione

monografica è dedicata infatti alla *Modern Chinese Fiction in a Global Context*; i sette contributi qui riuniti collocano la letteratura cinese nel contesto della società e della cultura mondiale.

Nella sezione «Ergasterium» si possono leggere alcuni scritti di rilievo teorico, tra i quali *Meaning in literature* di Ander Petersson e *Signifiers under control: quotations in literary history* di Péter Hajdu.

(N. S.)

Testo a fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria.

Direttore responsabile: Franco Buffoni. Capo redattore: Edoardo Zuccato. Redazione: Marcos y Marcos, via Ozanam, 8, 20129 Milano; testoafronte@iulm.it – www.marcosymarcos.com. Anno XXII, n. 44, I semestre 2011.

Il *dossier* su cui si apre il numero è dedicato alle traduzioni della *Commedia* dantesca in Inghilterra; lo coordina Vincenzo Salerno, che ha raccolto e annotato gli interventi della tredicesima rassegna su *La Divina Commedia nel Mondo* (Ravenna, settembre 2010). Tra i contributi, la traduzione di *Paradiso XXXI*, a cura di Robin Kirkpatrick. Da un Medio Evo a un altro: Domenico Ingenito illustra come «tradurre la maggiore poetessa dell'islam medievale»: Jahan Malek Khatun, («La Dama del Mondo»), autrice di un canzoniere non ancora tradotto in alcuna lingua, ma attualmente studiato negli Stati Uniti e in Gran Bretagna.

Più avanti, Matteo Brera scrive su *Sir Philip «Astrophil and Stella»*. A translation Project. Si occupa di Dylan Thomas il saggio di Sibilla Destefani (*L'ultimo poeta maledetto*).

Ricco come di consueto è il «Quaderno di traduzioni», che comprende tra

gli altri versi di Paul Muldoon tradotti da Giuseppe Cornacchia e di Carol Ann Duffy tradotti da Floriana Marinzulli e Bernardino Nera.

Tra le recensioni, si segnalano quella di Edoardo Zuccato al recente manuale di *Metrica italiana contemporanea* scritto da Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi; quella di Franco Buffoni alle traduzioni inedite di Sereni da René Char (*Due rive ci vogliono*, a cura di Elisa Donzelli).

(N. S.)