

# SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

*Il nostro domicilio filologico è la terra*

*Erich Auerbach*

XLVI (2012/1)

Pacini Editore

*Direttore responsabile*

Francesco Stella (Univ. di Siena)

*Coordinamento redazionale*

Gianfranco Agosti (Univ. "Sapienza" di Roma),  
Alessandro De Francesco (Paris), Antonella Francini  
(Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze),  
Mia Lecomte (Roma), Niccolò Scaffai (Univ. de  
Lausanne), Paolo Scotini (Prato), Andrea Sirotti  
(IIS A.E. Agnoletti, Sesto Fiorentino), Lucia  
Valori (Liceo "Pascoli", Firenze), Fabio Zinelli  
(École Pratique de Hautes Études, Paris)

*Comitato di consulenza*

Prisca Agustoni (Letteratura brasiliana,  
Univ. Juiz de Fora), Massimo Bacigalupo  
(Letteratura angloamericana, Univ. di  
Genova), Maurizio Bettini (Filologia clas-  
sica, Univ. di Siena), Gregory Dowling  
(Letteratura inglese, Univ. di Venezia),  
Martha L. Canfield (Letteratura ispanoame-  
ricana, 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 italia-  
na, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio  
(Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael  
Jakob (Letteratura comparata, Univ. di  
Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza,  
Univ. di Siena), Gabriella Macrì (Letteratura  
greca, Aristotle University of Thessaloniki),  
Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton  
University), Camilla Miglio (Letteratura tede-  
sca, Univ. "Sapienza" di Roma), Antonio Prete  
(Letteratura comparata, Univ. di Siena), Luigi  
Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte,  
Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura compa-  
rata e mediolatina, Harvard University)

*Hanno collaborato anche:* Giancarlo Alfano, Antonella  
Bartoloni Saint Omer, Cecilia Bello Minciacchi, Timothy  
Basi, Jacob Blakesley, Guia Boni, Daniele Claudi, Daniele  
Comberiat, Carmen Concilio, Marco Corsi, Richard Deming,  
Paolo Divizia, Riccardo Donati, Carlo Floris, Francesca  
Latini, Maria Anna Mariani, Luciano Mazziotta, Nahid Norozi,  
Alessandra Palmigiano, Davide Papotti, Anna-Maria Perissutti,  
Helaine L. Smith, Ambra Zorat, Ilaria Zucchini.

*Testi poetici di:* Meena Alexander, Franco Buffoni, Miriam Cividalli, Leonard  
Cohen, Fabrizio De André, Francesco De Gregori, Simone Lenzi (Virginiana  
Miller), Giovanna Marmo, Larisa Miller, Giovanni Pascoli, Elisabetta Santini, Jorge  
de Sena, Sohrāb Sepehri, Nachoem Wijnberg.

## Reading songs - Leggere canzoni

Simone Marchesi, *Seminario sull'Amore:  
Virginiana Miller, «Il primo lunedì del mondo»* 3

Paolo Divizia, *Leonard Cohen e i cantautori italiani:  
i casi di Fabrizio De André e Francesco De Gregori* 15

Timothy Basi, *Quattro chiacchiere con Leonard Cohen* 23

### Saggi

Guia Boni, *Jorge de Sena traduce Pascoli* 29

Jacob Blakesley, *Franco Buffoni: the poetic encounter* 35

### Inediti

Angloindiani: *Meena e Basho: poeti in viaggio* (Ilaria Zucchini / Carlo Floris) 51

Italiani: Giovanna Marmo 59

Poeti di Semicerchio: Elisabetta Santini / Miriam Cividalli 60

Nederlandesi: Nachoem Wijnberg (Alessandra Palmigiano) 64

Persiani: Sohrāb Sepehri (Nahid Norozi) 69

Russi: Larisa Miller, *Del celato senso la cattura* (Stefano Garzonio) 79

### Rassegna di poesia internazionale

86

*Si recensiscono opere di:* Cristina Alziati, Susanna Barsella, Maria Grazia Calandrone, Callimaco, Anne Carson, Henri Cole, Matthew Cooperman, Maurizio Cucchi, Gabriel Del Sarto, Ugo Fracassa, Giovanna Frene, Andrea Inglese, Jolanda Insana, Christine Koschel, Petr Král, Luigi Marfè, Milan Nápravnik, Antonio Parente, Claudia Pozzana, Barbara Pumhösel, Alessandro Raveggi, Saffo, Massimo Sannelli, Federico Scaramuccia, Paola Splendore, Eva Taylor, Patrizia Valduga, Jane Wilkinson, Alessandro Zattarin.

*Le riviste:* Ali, Allegoria, Anterem, Atelier, Erba d'Arno, Il filo rosso, Kamen', Italian Poetry Review, La Mosca di Milano, L'immaginazione, L'ortica, Neohelicon, Soglie, Steve, Testo a fronte, Transfer, Tratti, Wespennest.

*Direzione:* piazza Leopoldo, 9  
50134 Firenze, Italia

*e-mail:* semicerchiopc@libero.it

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

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

*Amministrazione:* 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 978-88-6315-440-5

*Realizzazione grafica*



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

*Fotolito e stampa*

**IGP** Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di luglio 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: Charline von Heyl, *Orpheus*,  
2008, Acryl auf Leinwand, 208x188 cm.  
Photo Roman März  
Courtesy of the artist and  
Galerie Gisela Capitain,  
Cologne

*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>

#### **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.

# Seminario sull'Amore: Virginiana Miller, *Il primo lunedì del mondo*

di Simone Marchesi

*Quae cum difficultate quaeruntur suavius inveniuntur*

Esterno. Giorno. In Italia, oggi, da qualche parte tra rock e pop. C'è un album, un mazzetto di canzoni che non parlano d'amore, che si rifiutano recisamente di chiacchierarne e provano, invece, a dirlo. A dirci cos'è. Sì, perché c'è una bella differenza. Non è, voglio dire, la stessa cosa dire che si è innamorati e provarsi a dire l'amore. Il primo è vezzo, se non ragione d'essere, di buona parte della musica leggera italiana, che si fa (e qui uso il *si* in accezione e con valore essenzialmente passivanti, senza però escluderne a priori valore ed accezione impersonali, dato che è fenomeno per cui si può tranquillamente dar per scontato un dominio di maggioranza), che si fa, dicevo, perché qualcuno è innamorato. Che poi si tratti di chi canta, di chi sta nella canzone, di chi ascolta o di chi, destinatario privilegiato delle rare canzoni in seconda singolare, quelle parole le riceve, in fondo poco importa. Qualcuno che è affetto da questa patologia, o che (almeno) ne esibisce i sintomi, si può star certi che non manca mai. Il secondo compito è ben altro esercizio. Provarsi a dire l'amore, senza (a questo punto si può anche aggiungere) dover necessariamente essere innamorati, senza che istituzionalmente vi sia qualcuno nella sfera della comunicazione che sia caduto preda del sentimento che si far rimare con «cuore», è un esercizio che ha un più vasto campo di manovra – mica

ne esiste solo uno di tipi d'amore – e che viene affidato a strumenti analitici più raffinati – meno, se vogliamo, fenomenologici – dato che si chiede che cosa voglia dire, veramente, amare. È proprio questo l'esercizio che si provano a eseguire, compatti, i testi dell'album *Il primo lunedì del mondo*, le dieci canzoni che si presentano qui di seguito nel tentativo di valutarne d'insieme le varie sfaccettature e, al tempo stesso, di isolarne analiticamente i punti di forza, i momenti in cui più marcatamente l'ultimo lavoro dei Virginiana Miller si fa – oltre che insieme di canzoni – anche saggio sulla natura dell'affezione umana, attenta ed articolata risposta a uno dei più cruciali *quid est?* della nostra cultura.

Che cosa significa, dunque, dire l'amore? È un compito che passa, per prima cosa, per una ricognizione delle sue molte varietà. Perché d'amore ci sono vari tipi; e *Il primo lunedì del mondo* ne esplora molti. Nella nostra coscienza di esseri pensanti nell'Occidente post-moderno si riconoscono almeno, in ordine sparso e senza pretese di esaustività, l'amore per se stessi (amor proprio e narcisismo), quello paterno e filiale, quello reciproco di chi lega la propria esistenza all'esistenza di un'altra persona, quello che chi sta per venire al mondo si suppone provi per tutto ciò che il mondo sarà per lui, quello di ciascuno per gli infiniti e parziali oggetti del desiderio, quello dei poeti per le invitanti e inaccessibili cre-

ature la cui distanza essi cercano incessantemente di colmare di parole e quello, infine, che spinge la mente via dal corpo verso Dio, il motore affettivo del raptus mistico e il sostegno costante di ogni pratica ascetica. Le stesse categorie d'amore, in una tipologia né esaustiva né ordinata, si trovano anche nel disco, associate ciascuna a una precisa canzone (con minimi intrecci e alcune non insignificanti contaminazioni). Interpellati in questa prospettiva, ascoltati attraverso il filtro di questa tassonomia caotica e stratificata, i testi danno risposte interessanti, tanto ciascuno in isolamento quanto presi insieme – sospesi, come sono, nella necessaria ambivalenza di frammenti in un discorso sull'amore che resistano alla tentazione di sfociare in un totalizzante 'discorso amoroso'. Nel commento si darà conto in maniera più puntuale degli agganci semiologici e lessicali tra le canzoni e il macro-codice dell'amore, il 'sentimento' (e l'icona culturale) intorno a cui si addensano temi e situazioni cruciali per la nostra tradizione di pensiero, quella classica, medievale e romantica dell'Occidente. Fin da ora non è forse inutile, però, vedere qualcosa di quanto queste canzoni abbiano da dire sulla questione.

Così, se è d'amore che si tratta, è d'amore che tratta la canzone che dà il titolo all'album *Lunedì*. Un amore di sé, che è anche alba della creazione del sé, a sua volta un'auto-creazione finalmente innescata e poi auspicabilmente sostenuta da questo amore, che accosta fin quasi a fonderli *io* e *testo* e che, nella piccola genesi di una «bella canzone» (altrui e già potenzialmente propria) si sveglia e trova le ragioni della propria 'sussistenza', termine che si usa qui non a indicare solamente esistenza in tono minore, ma anche – a norma del lessico teologico di Dante (*Paradiso* XXIX) – il movente ultimo del Dio Creatore della Cristianità. A fare da specchio a questo amore di sé che si apre in altri amori, altri non solo perché più numerosi dell'*io-uno*, suoi semplici multipli, ma specificamente diversi e distinti da sé, viene nell'album il rispecchiamento coatto della comunità multiforme e tutta intenta a misurarsi con e su se stessa che viene proiettato sui nomadi del surf. Un insieme di individui scarsamente individualizzati, narcisisticamente in bilico «su queste superfici», che cerca nella riflessione reciproca la conferma momentanea e incessante della coesione, se non della coerenza,

del proprio ego. La superficie dell'acqua di cui si temono in quella canzone le profondità – i gorghi dell'autoconoscenza narcisistica – è archetipo che si può anche inflettere, pur rispettando lo stesso paradigma di consolatoria diffrazione di sé negli altri, e presentarsi nella versione teconologica di *L'inferno sono gli altri*. Qui la superficie è lo schermo del computer, luogo di alienazione in un'alterità travestita da *filia*, che diviene porta, o portale, verso un vuoto di senso, sentimenti e identità, verso uno spazio riempito ossessivamente di immagini e parole.

Se si vogliono, di nuovo e forse un po' artificialmente, riunire in una diade ancora altri due testi, a questo esercizio si presta bene il dittico ossessivamente intra- ed extra-coniugale di *Presidente* e *L'angelo necessario*, due canzoni allineate alle altre, in una complanare ricognizione nel territorio dell'amore, stavolta di coppia. Sono ancora due tipi d'amore – opposti o complementari, a seconda delle inclinazioni e delle personali vicende di ciascuno di noi – ad essere analizzati nei testi. Da una parte, lo scontro di potere, congenito alle democrazie occidentali ed endemico all'istituto del matrimonio, li rivela entrambi sistemi di relazione legati nell'immaginario lessicale della prima canzone da quel sintagma «Stati Uniti», che indica tanto l'agglomerato politico degli stati che si estendono per una buona metà del subcontinente Nordamericano quanto coloro che, alla lettera, 'sono stati uniti' nel sacro vincolo del matrimonio, quel legame sancito da Dio, di cui si vieta all'uomo lo scioglimento e di cui si minaccia qui la dissoluzione: «Dammi gli Stati Uniti e li divido per sempre». Il teatro quotidiano delle reciproche recriminazioni – o, più propriamente, nel caso in questione – delle unilaterali ammissioni di insufficienza adiaforica, su cui è giocata tutta *Presidente*, proietta, dall'altra parte, come alternativa esistenziale e di linguaggio, l'apparizione 'necessaria' di un incespicante e trasgressivo angelo d'annuncio, un'icona di libertà che è anche indimenticabile musa ispiratrice, donna altra dalla vita, occasionale Beatrice che veste i panni della «ragazza triste» della canzone italiana, smemorata sirena che incespica e 'diverte' (cioè manda fuori rotta) e che in tutte queste forme non fa altro che spingere alla creazione di parole d'amore. Nascono da questo incontro necessario tra poli di un dialogo

poetico molti dei testi della lirica erotica occidentale, così refrattaria per statuto alla coniugalità dell'esperienza d'amore e così esiziale, al tempo stesso, per questi irraggiungibili e caduci messaggeri di una realtà più vera e reale, una sfera dell'Essere a cui ci si può avvicinare soltanto per invito, asintoticamente e con un profluvio di parole. Da Elena a Lesbia, da Beatrice a Laura, da Lotte a Margherita, da Volpe a Clizia, passando per Silvia e Aspasia e gli altri innumerevoli e provvisori contraltari di quell'altra «altra donna», la stabile madre del Verbo, da sempre collocata alla radice e non sulla soglia del dire un altro tipo d'amore.

Non mi sarei spinto fino a evocare il paradigma di Maria, di colei che, nella tradizione cristiana, nel punto esatto in cui si consuma lo strappo dai suoi antecedenti classico e giudaico, dà alla luce il Verbo – e con il Verbo largisce a ogni soggetto desiderante, a ogni essere umano a caccia di parole che dicano veramente la verità sulla vita, la finalmente compiuta promessa di stabilità e pienezza di linguaggio che Egli porta con sé – non sarei andato così avanti, preciso, se nell'album non ci fosse stata anche *Cruciverba*, una canzone che offre una serissima e, anzi, amara parodia proprio del *Logos* fatto carne e abitante in mezzo a noi, che muore ed è sepolto, che compie, parola risolutiva in una lingua imperfetta, ogni scrittura. È un controcanto dettato da una disperazione rassegnata e a occhi asciutti, una resa in via di principio che non dimentica di essere impietosa di fronte ai nostri compromessi quotidiani con la Parola. È la stessa *crux desperationis* che smaschera implacabilmente la facilità irreflessa con cui troppo spesso accettiamo di parlare approssimativamente, lontani dall'esigente esattezza dei poeti, che sono gente anche questa che ama le parole, ma di un amore altruisticamente amaro. La lettura cristologica del ricercare enigmistico del «povero Cristo senza Passione», del Verbo messo in Croce, è soluzione invitata dal testo, che si offre come enigma non lieve e destinato a solutori che sappiano percepire, nella propria irredenta abitudine alla ricerca di parole, il segno di un bisogno più profondo, il sintomo di un amore per il senso ultimo al di là di esse. È amore anche questo, a cui risponde l'amore che si dà (che si è dato, nella tradizione cristiana, una volta per tutte), al di là di ogni pos-

sibilità umana, un amore-limite che il testo invoca, di nuovo disperatamente, come amore-modello. A fare da somma a questo filone di scavo – l'amore per una parola che sappia dire la verità o dare gioiosa ragione di vita, che non sia semplice surrogato dell'esperienza di appagamento, totale e primaria, nella grande madre lacaniana da cui proviene ognuno di noi, animale divenuto «fante», essere vivente nel linguaggio – c'è la classificazione caotica e polimorfa di una varietà strategicamente indugiata di oggetti in cui si risolve praticamente per intero *Oggetto piccolo (a)*. Il titolo, che fa anche da refrain meditativo per la canzone, rimanda al Lacan dei *Seminari* e alle osservazioni che vi svolge intorno alla formazione dell'lo attraverso la pratica vestigiale dei piccoli piaceri legati a oggetti disintegrati, molteplici e perciò ripetibili all'infinito, in sostituzione dolorosa dell'oggetto del totale piacere infantile – l'unità indistinta di sé e madre – da cui violenti strappi culturali, sempre più simbolici ma non per questo meno dolorosi, ci hanno poi separato. Sigarette, combinazioni vincenti alla slot machine, ma soprattutto corpi, i nostri corpi sottoposti a privazioni alimentari auto-inflitte, esibizionismi più o meno forzati, mutilazioni rituali, pratiche sado-masochiste, entrano a far parte di questo catalogo dei desiderabili, insieme ad oggetti meno scontatamente fisici o fisiologici, quali quelli che possono essere 'bagnati di silenzio', 'asciugati dalle lacrime' e, infine, compito ultimo di ogni poeta, 'rivestiti di parole nuove'.

Rimangono, a questo punto, due canzoni che non possono essere escluse, né tantomeno eluse, da questa rassegna. Sebbene si sia loro lasciato qui uno spazio liminale, quasi di coda, non sono tra le più difficili da interpretare; anzi, sono forse tra le più trasparenti, due tra quei testi che richiedono, in fondo, un apparato critico di spessore relativamente modesto. Per *La carezza del Papa* e *La risposta*, ciò che è veramente difficile è costringersi a dare voce a quello che vogliono dire. Sono due canzoni unite da una profonda vena dialogica. *La carezza* si apre con un colloquio tra padre e figlio, con le due voci bilanciate nel testo: al minore spazio concesso alla manifestazione diretta di quella del padre corrisponde il maggior peso dato, almeno in superficie, alle ragioni di lui; per contro, alla voce del figlio, a cui viene lasciato il compito di giocare di rimessa, si dà

più spazio, così tanto da far sfiorare a tutto il testo il livello di un esteso monologo vissuto del figlio. Se c'è una voce che parla più a lungo, tuttavia, lo fa solo a patto di prendere in prestito le parole altrui, riconoscendone, in via di principio, le ragioni esistenziali (senza, comunque, privarsi del piacere di farne scorgere – e forse a torto – l'egotismo di fondo). Dall'incontro doloroso tra le delusioni di cui si dice vittima il padre per un figlio che non ha avuto, biblicamente, «né figli, né gloria o potere, soltanto canzoni» e l'accettazione, dall'altra parte, della responsabilità anche solo formale di questo disappunto esce la richiesta della sospensione di ogni conflitto verbale, in favore di segni «di amore sicuro», che non si affidino allo strumento coercitivo (perché interiorizzabile) delle parole, e quindi il passaggio a una dinamica educativa in cui alla libertà di principio sia fatta poi anche corrispondere, di fatto, un'applicazione del principio di libertà. Accanto, comunque, alla diversa e migliore carezza che il testo raccomanda come occasionale strumento pedagogico, liberato finalmente dal carcere delle parole, una risposta più articolata e profonda alla necessità di conoscersi e amare non solo come figlio, ma anche come padre si ricava da *La risposta*. È un testo affidato alla voce gorgogliante e già in qualche misura amniotica di un'anima incarnata e sul punto di venire al mondo, un testo che stabilisce da subito i propri saldi paradigmi culturali in un universo linguistico e di pensiero rigorosamente pre- e post-moderno, saldamente medievale tanto quanto ironicamente *pop*. Sono questo le «mille e non più mille bolle blu» e l'idiomatica e intraducibile *cup of tea*, la «tazza di teologia» che non aiuta a dirimere la spinosa questione dell'esistenza dell'anima prima della sua incarnazione.

In un certo senso, è tra questi testi che si compie il percorso del disco. In ciò che corre tra la necessità di riprodurre la recriminante voce del padre, per rivendicare l'impossibile autonomia della propria, e l'aprirsi alla voce di un figlio che attende, aprirsi così tanto da accettare che da questo venga la risposta alla propria domanda (alla domanda sul sé), c'è tutto il cammino compiuto dalla ricerca di senso per un'esistenza che possa essere non meno, rispettosamente, altrui che, strumentalmente, propria. Chiedere a un figlio che ancora non è nato il perché della sua volontà di venire al mondo è onesta interroga-

zione di padre, prodotta dall'inspiegabile meraviglia di fronte alla scelta di esistere. Allo stesso tempo, tuttavia, è anche sofferto tentativo di conoscere la propria origine, di sapere quale possa essere stata la propria ragione per venire al mondo, un mondo in cui ci condanniamo immancabilmente al desiderio. Alle molteplici domande di senso poste dal padre in *La Risposta* la voce del figlio risponde con chiarezza e gioia tutte sensoriali: «voglio l'abbraccio di mia madre, voglio le corse col mio cane, voglio un'ora d'aria e voglio anche il caffè», una serie di asserzioni concretissime, che culminano nel reciso «voglio te», finale e profonda definizione reciproca di due sé. È questa la risposta, nata dal fondo da cui sgorgano le parole, alle domande che Simone Lenzi aveva già posto anni fa, con la voce di Leon Battista Alberti: «A che, perché, per cosa nacqui io?».

## Il primo lunedì del mondo

### 1. Frequent flyer

last to get the shuttle first to climb aboard  
 first to set the laptop last to fast the belt  
 c'mon angel play for me  
 your in-flight safety demonstration  
 how to find an exit how to mask me  
 in case of emergency  
 fly fly on the sunny side  
 dream on sleep light  
 mixin' mini-bottles memory and desire  
 ice cubes and refreshments  
 dry mouth nico-addiction  
 c'mon angel play for me  
 your in-flight safety demonstration  
 monday / friday I am on my weekly alien abduction  
 I am a frequent flyer

[...] Nella versione cantata il testo è preceduto, in recitativo, dai nomi di una lunga serie di compagnie aeree. Se è genesi quella che segue con *Lunedì*, qui siamo in quel non-spazio e non tempo, che è anche informe materiale sonoro, in cui si registra «il discorrer di Dio sopra quest'acque» di *Paradiso* XXIX.21. Nel misterioso prodromo alla creazione del primo giorno si aprono, come sapeva bene Agostino, gli spazi per il «delirante vagabondaggio dell'informe creatura spirituale» (gli «spiritalis informati vagabunda deliquia» di *Confessioni* XIII, 5).

*Last ... first*: non semplicemente un caso di «ultimi che saranno i primi», ma un rinvio ai novissimi, declinati qui in senso post-industriale.

*Angel*: assistente di volo, in senso perfettamente etimologico. Rimane da capire se, oltre che epiteto troppo familiare, il termine non indichi forse anche una direttrice ascensionale teologica.

*Mask me*: non completamente idiomatico in inglese e, perciò, probabilmente allegorico (*Paradiso* XXX, 91?).

*Sunny side*: of the plane, rather than “of the street” (come cantava Louis Armstrong), in opposizione all'ombra (alla valle delle ombre del Salmo 23) in cui si potrebbe sempre finir per camminare.

*Mixing ... memory and desire*: aprile è, di fatto, il mese più crudele. Stando alla *Waste Land* di T.S. Eliot, lo è proprio perché contamina ricordi e desideri.

*Dry mouth*: il corpo, in questi contesti, è oggetto tipico di interrogazione. Secondo la *Seconda ai Corinzi*, «sive in corpore nescio, sive extra corpus nescio, Deus scit, raptum usque ad tertium coelum». Gli risponde, da suo pari, *Paradiso* I, 73-5: «S'io era sol di me quel che creasti / novellamente, Amor che 'l ciel governi, / tu 'l sai, che col tuo lume mi levasti».

*Alien abduction*: in italiano rapimento, dalla voce latina *rapio*, da cui *raptus*.

*Monday/Friday*: settimana tipicamente lavorativa. Poi viene il sabato del riposo. Qui, invece, segue un lunedì.

### 2. Lunedì

suona la radio e mi sveglia la bella canzone  
 cerco qualcosa da fare  
 se doveva piovere e invece c'è il sole  
 comincia così oggi è il primo lunedì del mondo  
 e ho chiuso la porta alle spalle e ora scendo giù  
 girano al vento le foglie le buste di plastica bianche  
 i pensieri di ieri e le nostre parole  
 non fanno più male così  
 e sì oggi è il primo lunedì del mondo  
 ho chiuso la porta alle spalle ora scendo  
 cosa vuoi che faccia adesso?  
 vuoi che resti o vuoi che vada?  
 vuoi che resti in piedi o vuoi che cada giù?  
 giù nel primo lunedì del mondo  
 cammina cammina le scarpe non fanno più male  
 le nostre parole non saranno nuove  
 mai più mai più

*La bella canzone*: situazione potenzialmente circolare. La canzone dalla radiosveglia è anche canzone del risveglio; la situazione che si apre così è anche una canzone che «comincia così», cioè come sta per recitare il verso che segue.

*Se doveva piovere*: il primo segnale di una dominante intertestuale meteorologicamente carica, che scopriremo anche silvestre.

*Il primo lunedì del mondo*: non si può essere più incipitarsi di così. È dizione assoluta: l'inglese ha *“first Monday ever”*, ma non si ha quasi più il senso che si alluda così all'opera di costruzione del mondo che inizia proprio di lunedì. In Italiano si ha un, credo casuale, contatto con un testo di romanzo. (Carlo Cristiano Delforno, *Descrizioni criminali*, Rizzoli, 1988). *Googlebooks* è più impietoso di ogni critico, più demonico di ogni memoria d'autore.

*Le buste di plastica*: è immagine icona dell'immaginario filmico americano (*American Beauty*), ma viene coniugata qui a un sintagma forte della tradizione italiana. «I pensieri di ieri» appartengono a Franco Battiato (*Il cammino interminabile*), ma sono già quelli suggeriti dalla rima («leggeri / pensieri / ieri») che, in D'Annunzio «l'anima schiude novella» all'inizio de *La pioggia nel pineto*. Anche lì, la serie rimica viene a marcare l'inizio di qualcosa di nuovo. Il rimando a D'Annunzio è raffinata glossa, che si sottoscrive qui pienamente, di Costanza Barchiesi.

*E cammina cammina*: saggia abitudine alla vita, che chiarisce la nuova strada che pochi versi prima aveva preso il linguaggio, quando erano state le parole a cessare di far male.

*Non saranno più nuove*: se questo potrebbe, a prima vista, dispiacere, è solo perché non ci fermiamo a pensare quanto forte sia ciò che il «non» nega qui. Il fatto che le parole siano, di fatto, davvero nuove. Per la prima e ultima volta ne hanno qui la possibilità. D'altra parte, per lo stesso D'Annunzio della stessa *Pioggia nel pineto* si udivano «parole più nuove», non più «umane». Siamo ancora in margine, e ai margini, di quella pineta toscana.

### 3. Acque sicure

scendi dallo scivolo sull'onda  
 segui il filo d'acqua e plana  
 lungo il fine settimana sulla tavola da surf  
 questa rabbia questa sabbia in bocca  
 questi amari lecca lecca  
 questa rognà questa misera California  
 questo sciocco vento di scirocco  
 questo non c'è fine al peggio  
 questo pomeriggio l'onda ci trascina giù

giù dove non si tocca giù oltre le acque sicure  
giù nelle nostre paure  
gli sguardi i frangenti i contrattempi  
prendi aria respira siamo resti di un naufragio  
ora e ancora riaffiora apri gli occhi resta a galla  
giurami che resteremo giovani e felici  
e sempre in bilico su queste superfici  
senza scivolare giù  
giù dove non si tocca giù oltre le acque sicure  
giù nelle nostre paure  
gli sguardi i frangenti i cambiamenti  
prendi aria respira siamo resti di un naufragio  
ora e ancora riaffiora apri gli occhi resta a galla

*Scivolo:* termine non tecnico, come invece saranno altri più avanti, a fare da chiave lessicale per l'inseguito miracolo dell'eterna giovinezza, che è qui questione di fondo («giovani e felici»).

*Lungo il fine settimana:* segno che spazio e tempo tendono ad essere intercambiabili, che è fenomeno tutto sommato logico, quando ci si muova all'interno della logica del movimento.

*Questa ... questo etc.:* l'immediatezza dell'*hic et nunc* impone anche un *hoc*, sul quale il testo insiste parossisticamente. Gli oggetti sono, una volta resi miriade dall'istantaneità del movimento, sempre e soltanto «questi» – l'attimo colto non sembra, però, avere un buon sapore. Colpiscono le serie rimiche: se *rabbia/sabbia* è forse innocentemente vetero-nomadica (*Dio è morto*) e *sciocco/scirocco* è in fondo non sorprendente, *rogna/California* è coraggiosa e riuscita variante della triade invettivale *vergogna/menzogna/rogna* (da *Paradiso* XVII). Ci sono tanti motivi per aver l'amaro in bocca: là ne andava delle ragioni etiche del testo, qui sembra essere questione di qualunquismo di superficie. *Minima immoralia*.

*Giù ... giù ... giù:* paradigmatica ramificazione analitico-allegorica. Se la vita è scivolare *etc.*, che cosa significa che «non si tocca»? Che cosa sono «le acque sicure»? Che cosa sono «le nostre paure»? A chi vive su (e per) la superficie, non è facile guardare giù.

*Schiaffi, frangenti, contrattempi:* termini tecnici del sapere connesso alle onde, forse. Come tali, qui, da prendere prevedibilmente con valenza metaforica. Da notare la sostituzione nel refrain di «contrattempi» (qualcosa, ad esempio un'onda, che ti prende controtempo) con il più chiaro «cambiamenti» (che è dichiarazione dell'angoscia esistenziale che si respira nella canzone). In filologia medievale si penserebbe all'intrufolarsi di una glossa nel testo, tanto il secondo termine è *facilior* ed esplicativo del primo; nel pop è invece marca di caritatevole coscienza autoriale. Non c'è quasi niente di nuovo: «Nihil enim fere

de illis obscuritatibus eruitur, quod non planissime dictum alibi repperiatur» (Agostino, *De doctrina Christiana* II.6.8). Tra «sguardi» e «schiaffi» corre la grammatologia.

*Giurami:* l'accordo è con almeno un'altra persona, ma si intuisce il gruppo più largo. Diversa, per direzione verso la profondità e non solo, è un'altra discesa *ad inferos* che si basa, però, almeno superficialmente, su di un'analogia invocazione del patto. *Schiava del Politeama* di Paolo Conte si apre così: «Giura che mai / rinnegherai il dio del tango, / dell'habanera e del fandango. / Giurami, giurami ...».

*Superfici:* restare in bilico sulla superficie è equilibrio essenziale per ogni narcisista. Cadere, anzi scivolare, giù, nella conoscenza di sé, nell'esperienza delle profondità (una 'riflessione' non superficiale, ma profonda) è ciò che innesca la tragedia. In Ovidio, Tiresia aveva profetizzato a Narciso lunga vita, lunga almeno fino a quando non avesse conosciuto se stesso: «si se non noverit» (*Metamorphoses* III, 348). Per tutta risposta quello cadde giù: in fondo, al fondo.

#### 4. La risposta

in fondo in fondo resto sul fondo e mi nascondo mille e non più mille bolle blu  
ma l'immortalità dell'anima non è la mia tazza di teologia  
spero veramente la Resurrezione della Carne e alle tue domande la risposta è che voglio te  
voglio l'abbraccio di mia madre  
voglio le corse col mio cane  
voglio un'ora d'aria e voglio anche un caffè  
le parole sono mani e le mie mani sono stanche se anche uscissero dall'acqua credo non le aiuteresti  
voglio te  
e giù restando giù  
grattando il fondo delle tue domande  
oltre i tuoi perché io voglio te  
le parole sono sassi e me li sono messi in tasca come vuoi che riesca a dirti quanto pesano i silenzi  
voglio te

*In fondo:* il contrario della superficie. Si tratta, al tempo stesso, di un segnale sintattico di base («in fondo in fondo») e di una collocazione topografica precisa («sul fondo»).

*Mille e non più mille:* motto chiliastico, che rimanda alla temperie della fine del primo millennio dell'era cristiana, quando tutto doveva cambiare e niente cambiò. Le «bolle

blu», invece, sono quelle della canzone italiana, trasferite però dall'aria, in cui le vedeva salire e scendere Mina, all'acqua dal cui fondo risalgono qui. È traslazione forse non priva di significato (cfr. *infra*).

*La mia tazza di teologia: callida* contaminazione tra l'espressione idiomatica inglese «*not my cup of tea*», ad indicare qualcosa di cui non si è esperti, e la «teologia», il discorso che dovrebbe occuparsi, come specificato immediatamente, di «immortalità dell'anima» e di «Resurrezione della Carne». Il minimo 'Credo' che si imposta nel testo è risposta alle domande 'di fondo' sull'esistenza, bilanciato tra l'assenza di ogni certezza sull'anima (tranne la sua presenza) e la speranza per il corpo, luogo di articolazione di desideri essenzialmente innocenti. Teologicamente, dato che – a norma, appunto, di teologia – la speranza nella Resurrezione è la Speranza *tout court*, l'ultima ancora presente finanche nel paradiso (e in *Paradiso* XIV, 61-66), il discorso non fa una piega.

*Voglio l'abbraccio di mia madre:* «forse non pur per lor, ma per le mamme» è la soluzione dantesca al paradosso di quell'ultima speranza lasciata ai beati, il desiderio di un corpo che non si vuole possedere per se stessi, ma che si desidera soltanto per riempire il vuoto dell'abbraccio dei propri genitori. Un corpo che si accetta per farsi offerta, luogo di carezza affettuosa, strumento di piena carità.

*E voglio anche un caffè:* nella logica interna del testo ultimo, e più maturo, tra i desideri messi in serie ascendente: d'infanzia (l'abbraccio), giovinezza (le corse), adolescenza (un'ora d'aria) e maturità. Ma soprattutto chiave intertestuale, aggancio chiaro a – e brusca deviazione da – un altro testo cantautorale italiano, *L'Animale* di Franco Battiato e, con lui, da paradigmi di pensiero precisi. Se in Battiato, banalizzando un po' (ma neppure troppo), il discorso si muoveva in chiave metempsicoticica (antica), astrologica (rinascimentale) e in un dialogo erotizzato (di coppia), qui la filigrana di riferimento è quella della venuta al mondo una volta per tutte (in ambiente culturale post-cristiano), il discorso è di matrice teologica (medievale) e il testo si risolve in un monologo de-erotizzato (parentale). *La Risposta* è, insomma, anche una risposta: l'anima non è, come suggeriva Battiato, né animale astrologico né forza animale che riduca la vita al desiderio di qualcosa e all'infelicità («non mi fa vivere felice, mai»), l'acqua non è il luogo innaturale per «i segni di fuoco», i desideri che si susseguono non sono quel «tutto» che la parte meno umana dell'animale uomo «si prende». Infine, e soprattutto, il «te» che si vuole qui non è lo stesso «te» che l'altro animale finiva per volere: qui la relazione con l'io è tutt'altra e tutta un'altra cosa.

*Le parole sono mani ... le parole sono sassi:* praticamente, e in tutti i sensi, l'opposto de *Le parole tra noi leggere* di Lalla Romano (1969), ma forse non del suo

retrotterra montaliano («Due nel crepuscolo», in *La bufera e altro*). Se è sottile l'arte di porre domande, di formulare *perché?*, questo avviene perché la disciplina delle risposte è già venata di stanchezza e di rinuncia. Il problema è il linguaggio, che del modo di desiderare del corpo ha conservato solo la traccia – modello per il proprio inestinguibile desiderio. Di qui la domanda, che resta onesta, ma che non è per questo meno destinata al silenzio.

*Il fondo delle tue domande:* lo *status animarum* non è, in fondo, la questione di fondo. È il loro *motus* verso la vita, piuttosto, ad essere inconcepibile a chi non riesca più a ricordare il proprio.

#### 5. L'angelo necessario

guardami guardami  
sono uno scandalo un biondo di platino  
un disco che sfuma e rimane la cenere  
incespico un poco ma non riesco a cadere  
e se vengo ad aprirti e ho in mano un bicchiere  
tu guardami ora mi riconosci?  
sono la tua statua della libertà  
la tua ragazza triste  
dimmi che mi ami se vuoi divertirti con me  
la tua statua della libertà l'angelo necessario  
puoi farmi piangere tanto dimentico  
domani mi dimentico  
sono un'icona la più bizantina  
sono le tue aspirazioni e sono aspirina  
per il tuo mal di testa di questa mattina  
sono quello che resta ah beh  
guardami ora guardami ancora mi riconosci?  
guardami ora guardami ancora non lo capisci?  
sono la tua statua della libertà la tua ragazza triste  
dammi da bere se vuoi divertirti con me  
la tua statua della libertà l'angelo necessario  
puoi farmi piangere tanto dimentico  
tu non ci riuscirai mai

*Guardami:* l'imperativo non rende giustizia all'urgenza soggettiva del richiamo da parte dell'oggetto. Senza lo sguardo, niente di quanto segue potrebbe aver luogo. «E gli occhi in prima generan l'amore», come aveva stabilito, in tempi non sospetti, già il Notaio. Lo integrò, in atmosfera purgatoriale, Dante, che, alla costatazione che lo sguardo è necessario perché chi ama possa amare il proprio oggetto, affiancò anche il suo potere di rendere attivamente attraente, amabile dunque, l'oggetto stesso. Il tutto all'inizio di *Purgatorio* XIX, nel sogno della 'femmina

balba', anch'essa personaggio di «scandalo», dalla lingua e dal passo parimenti incespicanti.

*Di platino:* non meno il biondo che il disco sono idiomáticamente di platino. Lo sfumato semantico a catena di questi due versi arriva fino alla cenere, aggirando garbatamente il fuoco.

*Incespico un poco:* sugli scandali si inciampa fin dalla radice prima della parola. Qui, data l'allitterazione e dato che si tratta di angelo, più che del passo si tratta, però, del linguaggio: se così stanno le cose, di angeli che balbettano ce n'è uno famoso in Rilke, un angelo annunciante che, in perfetto tedesco, si rivolge a Maria per dirle: «du aber bist der Baum» (ma tu sei l'albero). Il tutto da prendersi con le dovute cautele ermeneutiche e soprattutto *fatte le debite proporzioni*.

*Sono:* autodefinizione tipica di queste figure. Da «'Io son', cantava, 'io son dolce serena, / che 'marinari in mezzo mar dismago» (di *Purgatorio* XIX, 19-20, pertinente anche per la nozione di 'divertimento') a «'Guardaci ben, ben son, ben son Beatrice'» (di *Purgatorio* XXX, 73, che viene a correggere proprio quella prima apparizione onirica).

*La tua ragazza triste:* nella fattispecie Patty Pravo, bloccata in una goccia d'ambra alla metà degli Anni 60, in equilibrio sulla soglia di una camera d'albergo, vestita solo di un telo da doccia, con in mano una flute da champagne. Ma ciascuno ha i propri fantasmi – detto, naturalmente, nel senso assolutamente tecnico della psico-psicologia erotica di Avicenna (*De Anima* pars I, cap. 5). Ciascuno ha la propria icona di libertà.

*Dimmi che mi ami:* la sola volta nel disco che compare il verbo 'amare'. E neppure in voce d'autore. Decisamente un buon indizio.

*L'angelo necessario:* titolo che appartiene a Wallace Stevens (da una poesia che parla dello stesso tema). Un'altra definizione potrebbe essere (sempre sua) quella di «angelo della realtà», della visione diretta di un mondo in cui «tutto è quello che è, soltanto quel che è» (e stavolta è Camillo Sbarbaro a parlare); oppure (ed è di nuovo l'angelo di Stevens che si cita qui), si tratta di «un'apparizione lieve», una proiezione della mente di chi guarda, la metà di una figura che piace immaginare femminile. Sicuramente è almeno tutte e tre le cose insieme.

*Mi dimentico:* le Muse – un altro nome per gli angeli? – erano figlie della memoria. Il testo concede loro (o alle loro sorelle lontane, le donne della poesia) l'abilità di 'resettarsi' ogni volta, o tacitamente scomparire. È un'abilità che in coda il testo negherà ai poeti: il loro mestiere è proprio non dimenticare mai.

*Icona:* da «statua della libertà» a icona, nelle cornici concentriche di questo momento di testo, il passo è breve. Tanto quanto lo è quello che porta dalla fissità ieratica

di quelle immagini a Bisanzio. Viceversa, le aspirazioni sono quanto i poeti hanno di epoca in epoca chiesto alle loro parole: curioso che queste generino (per contrasto? o non piuttosto per scivolamento nel contiguo postmoderno?) l'aspirina; da questa è più facile risalire al mal di testa e quindi ai postumi mattutini del contenuto di quel bicchiere bevuto, due strofe sopra, in buona compagnia. Una sillessi a catena, di marca stavolta esistenziale.

## 6. L'inferno sono gli altri

le ragazze puntano pistole o le vedi fare la pipì  
sì l'estate a Formentera e l'Erasmus a Lloret de Mar  
sì le foto di viaggio o del nuovo tatuaggio  
i poeti e i DJ

uh, bambine maledette nel satanico nord-est  
e ognuno è nel suo spazio  
e ognuno ha qualcosa da dire  
che un po' ti sto a sentire thank you for adding me  
no non guardi la televisione e lo so non hai eroi  
hai 2500 amici ma nessuno è lì con te  
per prendere un caffè  
occhi sguardi volti mani parti corpi pezzi brani  
bocche lingue versi suoni così umani troppo umani  
ah l'inferno sono gli altri l'inferno sono gli altri  
e ognuno è nel suo spazio  
e ognuno ha qualcosa da dire  
che un po' ti sto a sentire thank you for adding me

*Le ragazze:* presi in un verso i poli forse massimamente distanti di esibizionismo e voyeurismo. Una situazione tipica dei network. È interessante che il primo sia declinato al femminile (con attributi fallici) e il secondo al maschile polimorfo (il *tu* sottinteso a «le vedi», per quanto impersonale, non perdona).

*Formentera ... Lloret del mar:* scontata la prima come destinazione per una vacanza; quanto di più improbabile la seconda per uno scambio di studio. In poesia i nomi di luogo hanno da sempre una logica tutta propria, che non risponde ai dettami della geografia.

*Foto ... tatuaggio:* due forme di iscrizione permanente messe a confronto. In questa canzone profondamente diadica è il tempo a essere esorcizzato. I «giovani e felici» di *Acque sicure* sono anche qui presi in un diverso surrogato dello stesso eterno presente. (Per le dittologie del testo, se ne contano almeno dodici: dall'allitterante *pistole / pipì* alla scandalosamente sinonimica «poeti» e «DJ»).

*Satanico:* non solo in linea con il titolo della canzone, ma anche con l'immaginario dei tempi. Cfr. *Che la festa cominci* di N. Ammaniti (2009).

*Nel suo spazio:* se l'esorcismo deve funzionare, il tempo si deve risolvere in funzione dello spazio. *Myspace*, dunque, piuttosto che *Facebook* è il referente lessicale di fondo (*adding* non *friending* è il meccanismo di accesso e ramificazione). E non è solo una questione di filologia, che si potrebbe risolvere notando che forse la canzone predata l'onda italiana del social network vincente; è più profondamente una questione di ermeneutica.

*Occhi sguardi ...:* serie controllatissima di coppie in continua definizione reciproca. Attiva e passiva la prima diade (gli occhi sotto lo sguardo; lo sguardo muto che ne emana nelle foto), definitoria la seconda (volti e mani sono attributi esclusivamente umani), metonimica la seguente (parti e corpi sono, per definizione, in questo rapporto), sinonimica l'ultima del verso (pezzi e brani si riferiscono sia ai corpi sia alle composizioni musicali). Il verso successivo esplora l'ambiguità delle sonorità infernali (in registro che non si può evitare di definire dantesco).

*Bocche, lingue, versi, suoni:* dopo «bocche», precisa localizzazione corporea della fonazione, ma ancora frammento parcellizzato dell'immagine di un corpo, ciascuna delle parole sopporta tanto una lettura in positivo e umanizzante (linguaggi, unità metriche, elementi musicali) quanto una in negativo (organi del gusto, voci di animali, rumori disarmonici).

*Troppo umani:* a rigor di Nietzsche, l'illusione di essere umani dovrebbe basarsi sulla propaganda della prima serie, che riposa proprio sul rinnegamento sistematico dei diritti della seconda. Ma il tono qui non sembra essere quello critico distruttivo di Nietzsche: l'umanità che si percepisce nella voce d'autore sembra accettare dolorosamente che essere umani significhi essere sistematicamente entrambe le cose.

*Ah, l'inferno sono gli altri:* titolo che appartiene a Sartre e ha molto a che vedere con l'esistenza dissociata a frammentata del sé nell'incontro con gli altri che è al cuore del testo. Gli fanno da specchio il Satana di Milton, o il Mefistofele di Marlowe prima di lui, per i quali l'inferno è decisamente in sé, una condizione per cui non esistono comportamenti elusivi che tengano.

## 7. Oggetto piccolo (a)

slot machine nel retro di un bar  
spendi inutilmente anche l'ultimo gettone  
per l'oggetto piccolo (a) che non uscirà  
mangia niente e vomita anche l'ombra di se stessa  
l'anoressica piccola (a) ma non basterà  
succhia fino al filtro ficca il fumo nei polmoni aspira  
piccolo oggetto piccolo oggetto piccolo (a)

dov'è che cosa fa chissà come sta  
quali nuovi abiti abitudini e in quali occhi sorriderà  
piccolo oggetto piccolo oggetto piccolo (a)  
guardalo nello specchio fatti guardare  
chiudilo a chiave o lascialo libero  
di andarsene e tornare  
come e quando vuole  
mettilo in ginocchio legalo al letto  
taglialo via di netto chiudilo fra parentesi  
come in un abbraccio troppo stretto  
guardalo nello specchio fatti guardare  
chiudilo a chiave o lascialo libero  
di andarsene e tornare  
come e quando vuole  
spoglialo di nascosto ma guardalo al sole  
bagnalo di silenzio e asciugalo dalle lacrime  
rivestilo di parole nuove  
mettilo in ginocchio legalo al letto  
taglialo via di netto chiudilo fra parentesi  
come in un abbraccio troppo stretto  
spoglialo di nascosto ma guardalo al sole  
bagnalo di silenzio e asciugalo dalle lacrime  
rivestilo di parole nuove

*Oggetto piccolo (a):* contravvenendo alle indicazioni di Lacan stesso, che l'avrebbe voluto algebricamente intraducibile, il testo italianizza qui l'*objet petit (a)*, l'oggetto del desiderio per definizione. L'oggetto è, altrettanto per definizione, "altro" da sé e in via di principio collegato proprio alla delimitazione del sé. Risolto in funzione di (a), il sistema di questa canzone e della precedente impone la traslazione della tonalità infernale, stabilita lì per «gli altri», anche alla presente meditazione oggettiva.

*Slot machine ...:* delle tre forme di dipendenza (dal gioco, dalla privazione di cibo, dalla nicotina) conta soprattutto la ripetitività del gesto in cui si esplicano. Un gettone tira l'altro, così come fanno una sigaretta e ciò che segue a una seduta di binging. È pienamente rispettata la norma che impone piccolezza e perfetta replicabilità all'esperienza vicaria del piacere.

*Dov'è, che cosa fa:* coniugati alla terza persona gli stessi interrogativi che Catullo aveva posto al suo *petit objet* Lesbica – tra gli altri: «Quis nunc te adibit? Cui videberis bella? / Quem nunc amabis? Cuius esse diceris?». Oltre al netto parallelismo sintattico e la tangenza semantica tra la seconda interrogativa di Catullo e l'espressione «in quali occhi sorriderai», a fare da ponte tra il contesto post-freudiano moderno e quello della lirica antica dell'età del Primo Triumvirato c'è il gioco etimologico tra «abiti» ed «abitudini», entrambi legati al latino *habitus*. A riattivare le interrogative retoriche

catulliane ci aveva già provato Baglioni in *Tu come stai?* Se con maggiore o minor forza allusiva, non è questione da giudicarsi né qui né ora.

*Guardalo ... fatti guardare:* lo scambio narcisistico tra io e tu nella scopofilia lirica raggiunge forse la sua acme in Petrarca. Troppi, forse, per esplorarli tutti i luoghi del *Canzoniere* in cui Laura e Francesco finiscono per scambiarsi abiti e abitudini sul filo di uno sguardo. Non è fuori luogo, però, per inciso, che ad un testo di marca dantesca ne segua uno essenzialmente petrarchista. Tutto molto italiano.

*Lascialo libero:* apoteigma di Sting – *if you love somebody, set them free*. Dal testo di quella canzone si possono spogliare (sempre che non si tratti di immancabile convergenza di prestiti dallo stesso macro-codice) anche le seguenti espressioni: «lock it up and throw away the key»; «if it's a mirror you want, just look into my eyes»; «tied up in chains you just can't see».

*Chiudilo fra parentesi:* la recitazione allusiva del mito platonico dell'ermafrodita originario (dal *Simposio*) in connessione all'artificio grafico delle parentesi è mitologia classica nelle canzoni di Simone Lenzi. Si tratta di un abbraccio stretto che ricostituisce anche il primigenio, indifferenziato e completissimo essere pre-androgino. In *Venere, Nettuno, Belvedere* si leggeva già: «Sono discorsi fra parentesi, questi, / di una noia immortale» e il contesto era mediato dalla presenza di Tiresia, che aveva fatto nel tempo l'esperimento della vita nei due sessi.

*Bagnalo ... asciugalo ... rivestilo:* al limite ultimo del desiderio c'è la cura di un piccolo corpo d'amore. *Silenzio, lacrime, parole nuove* (di nuovo loro) ne sublimano la presenza nel testo, rendendolo coestensivo con il testo stesso.

## 8. Cruciverba

resto come 1. Orizzontale che era stato appeso al chiodo fisso delle sue stesse parole quindi depresso dal cruciverba sul giornale quotidiano d'agosto un povero Cristo ma senza passione metto lenzuola davanti agli specchi se l'ultima cosa che hai detto è stata rifletti ora riesco a riempire gli spazi e quel che rimane rimane nel bianco degli occhi.

*1 (Uno) orizzontale:* perfetta definizione, al limite della tautologia enigmistica, tra l'indicazione di scrittura (risposta al primo quesito da inserire in orizzontale sullo schema) e il referente (il morto).

*Appeso al chiodo fisso:* prima delle sillessi a catena, marca stilistica dei testi di Simone Lenzi, qui portata ad un nuovo eccesso (dopo gli accenni de *L'angelo necessario*). Come minimo smontaggio, da considerarsi un invito a procedere per proprio conto nel resto della canzone, si offre qui la riflessione che al «chiodo» si appendono, di solito, gli strumenti della propria «passione» (scarpe da calcio, guanti da boxe), se poi il chiodo è «fisso», la passione è ancora più nettamente tale, la fissazione non è più passatempo, ma è pronta a trasformarsi, seppure per via negativa, nell'antonomastica sofferenza del Redentore.

*Deposto:* segue «appeso» e lo completa, nel preparare il testo alla virata (con effetti retrospettivi) verso il Verbo messo in Croce.

*Un povero Cristo:* espressione che riassume la quotidianità dell'esistenza umana, dove abitudine e sofferenza coincidono fino a perdere i contorni. A volte le parole, anche le più abituali, raccontano una qualche piccola verità.

*Lenzuola:* già che ci siamo 'sudari'. Il tono di finalità è rafforzato dall'invito a riflettere sulle ultime parole (forse proprio le sette su cui si era esercitato Haydn). Riflettere è anche riconoscersi, se dietro il lenzuolo c'è pur sempre uno specchio. Il testo scivola, dunque, dal *per speculum* all'*imitatio*. Sempre istruttivo Frazer, *Il Ramo d'Oro* (in Tabù degli specchi).

*Quel che rimane:* quello che resta. Non è la prima volta nei testi dell'album che si ritorna su questo punto. L'altra dominante metaforica (o topografica) è quella della caduta verso il basso: da «giù, dentro il primo lunedì del mondo» a «giù, oltre le acque sicure», etc.

*Nel bianco degli occhi:* Il bianco è, per l'ultima volta, in soggetto ed oggetto. Il bianco sulla pagina, sulla griglia di un cruciverba senza schema (di cui si devono riempire gli spazi), è lo stesso che si riflette negli occhi (che vedono il bianco delle lenzuola) ed è lo stesso della sclera, che è la parte degli occhi che è bianca. Lo stesso gioco linguistico in *Altrove*: «sotto un cielo, questo, che vedi con gli occhi dei sandali blu».

## 9. Presidente

scusa tanto se non ho svoltato in tempo quando me lo hai detto tu e fermo restando che qualcosa poi mi sfugga di mente io comunque penso che non è così importante non è neanche tanto urgente no non sono Dio non sono io il Presidente di niente dammi gli Stati Uniti e li divido per sempre prendo tempo per capire quali forze in campo

per trovare un centro e fare il punto ma comunque penso che non è così importante non è neanche tanto urgente vedi la palla che avevo lanciato nel parco la palla che avevo lanciato giocando è caduta per sempre

*Scusa tanto:* il tono (una delle variabili più demoniache da valutare) dovrebbe essere tra seccato e apologetico. *Passive-aggressive*, direbbero gli americani. Se è così, siamo di fronte a un tipico *incipit* da diverbio familiare. La rimostranza sui difetti nei tempi di reazione del coniuge è *casus belli* tra i più comuni sulle strade d'Italia. I versi successivi ne esplorano altri, altrettanto plausibili e frequentati nell'istituto del matrimonio.

*No non sono Dio:* estrema linea di difesa del proprio operato da un giudizio che si sa irrimediabilmente disposto a considerarlo fallimentare. Se viene sfondata anche questa solida abiura metafisica, ultima trincea retorica, è tutta autostrada fino alla capitale.

*Il Presidente:* a quella teologica si aggiunge la dimensione istituzionale, con valore principalmente prospettivo, data la virata più decisamente politica del linguaggio nei prossimi versi. Il testo prepara con attenzione lo scarto e ne suggerisce forse anche l'inconsistenza: in fondo, non c'è niente nello pseudopolitichese del resto della canzone che non potrebbe applicarsi, per trasparente metafora, alla vita di coppia.

*Stati Uniti:* la nazione (in senso geopolitico) e i coniugi (in una semantica stretta del verbo). Intorno a questa ambivalenza ruota il senso della canzone, il cui lessico appartiene contemporaneamente a due dizionari, in teoria distinti.

*Penso che non è:* solecismo più forte della ridondanza tra 'ma' e 'comunque' che lo precede. Fa il verso, più che al parlato familiare, alla deriva agrammaticale di molta della stampa politica di casa nostra. Che l'autore sappia come e a che patti si formi un congiuntivo lo dimostra la dipendenza di «sfugga» da «fermo restando» un verso più sù.

*Vedi la palla:* risposta all'apertura che Dylan Thomas aveva affidato al distico conclusivo di *Should Lanterns Shine*: «The ball I threw while playing in the park / has not yet reached the ground». Ciò che è fatto, sembra dire il testo, è fatto: il ripensamento sugli anni e sull'età ha lasciato qui il posto a una constatazione chiara e distinta della realtà di ciò che è. Il resto (e anche il resto della canzone) sono parole di negozio.

## 10. La carezza del papa

siedimi sul divano lontano scuoti la testa e mi parli con pause lunghissime e dici che ti ho molto deluso ma tu avevi paura mi volevi diritto in un mondo al rovescio cercavi un riscatto ora cerco una scusa non ho avuto i coglioni non ho avuto né figli né gloria o potere soltanto canzoni che non canta nessuno che non cambiano niente che non legano il sangue spero tu mi perdoni tornando a casa stasera troverete i bambini dategli quella carezza del papa ma anche un calcio nel culo va bene anche quello ogni tanto fa bene come segno di amore sicuro di contatto e calore animale senza tante parole tutte queste parole che non cambiano niente che non legano il sangue spero tu mi perdoni

*Siedimi:* piccolo enigma grammaticale. Non si tratta solo di valutare l'impatto semantico di un'applicazione forte della Tobler-Mussafia (legge per cui non si ha mai un pronome atono a inizio di periodo nell'italiano delle origini), con il dilemma che ne segue sul modo imperativo (moderno) o indicativo (arcaizzante) del verbo. In gioco è anche se il pronome sia di oggetto diretto ('fammi [o mi fai] sedere') oppure indiretto ('siedi rispetto a me'). Fino almeno a Leo Spitzer, la glossa che ne sarebbe discesa avrebbe potuto indicare nella delicatezza sintattica della situazione un riflesso di quella dei rapporti tra i due personaggi. Ma siamo forse fuori tempo massimo per ricorrere a un tono del genere in queste note.

*Mi parli:* il dialogo iniziale è, per buona parte, riportato. Difficile dire quanto la voce che narra si lasci ventriloquizare da quella che riporta. Dal refrain si intuisce che di padre e figlio si tratta.

*Ti ho molto deluso:* inversione dell'«Hic est filius meus dilectus in quo mihi bene complacui» di *Matteo* 3, 17. Pertinente anche il successivo «ipsum audite» biblico, assolutamente calzante per chi si dice autore soltanto di canzoni.

*Cercavi un riscatto / ora cerco una scusa:* se il primo enunciato è da leggere in tono critico, il secondo decostruisce la critica che vi era contenuta. Se la colpa del padre è, comunemente, quella di demandare al figlio un pareggiamento dei conti con la vita e con il mondo, il figlio qui ammette che quella ricostruzione dei fatti e delle responsabilità è in realtà poco più di una scusa. Da notare l'opposizione dei tempi, il secondo dei quali è un presen-

te potenzialmente meta-storico (che riflette sull'imperfetto che lo precede).

*Non ho avuto né figli*: tra la composizione di queste note e la loro pubblicazione è uscito il romanzo di Simone Lenzi, *La generazione* (Dalai, 2012). A pagina 94 si legge: «Seguo le rotatorie che immettono strade piccole in strade più grandi e mi torna in mente un'altra poesia di Yeats, di cui non ricordo il titolo ma solo i versi in cui chiede perdono a suo padre. Perdonami, dice, se all'età di quarantanove anni non ho niente, non ho un figlio, *nothing but a book, niente a parte un libro*, dice, *to prove your blood and mine, che provi il mio e il tuo sangue*». È dovere del filologo, che non aveva saputo coglierne la presenza nel testo, prima che gliela indicasse in pubblico l'autore, dare almeno il titolo e l'anno di pubblicazione di quella poesia: è *Responsibilities*, del gennaio del 1914.

*Né gloria o potere*: sintagma biblico, risalente, forse, in principio a *Daniele 7, 27*: «Allora il regno, il potere e la grandezza di tutti i regni che sono sotto il cielo saranno dati al popolo dei santi dell'Altissimo». La fonte più diretta è in *Matteo 6, 13*, l'aggiunta dossologica a chiusa del Padre nostro: «Perché tuo è il regno, tua la potenza e la gloria nei secoli» (presente con forza nella *King James Version*). L'avvicinamento esatto dei due termini è nel titolo del romanzo di Graham Green, *The Power and the Glory* del 1940. In *Hollow men* a T.S. Eliot basta il «For Thine is the kingdom» per evocare il resto del versetto: «For thine is the kingdom, and the power, and the glory, for ever».

*Tornando a casa*: la citazione è praticamente letterale. Queste le parole di Giovanni XXIII, pronunciate nel «Discorso della Luna» (11 ottobre 1962), in occasione dell'apertura del Concilio: «Cari figlioli, tornando a casa, troverete i bambini: date una carezza ai vostri bambini e

dite: «Questa è la carezza del Papa!»». *Quella* è, forse, latinismo per 'quella famosa' (in consonanza, dopotutto, col tono del verso).

*Spero tu mi perdoni*: la prima volta con valore assoluto; la seconda volta, in anastrofe, a chiedere indulgenza per «tutte queste parole». Un gesto di chiusura che si addice non meno ai poeti che ai loro glossatori quando fanno punto e lasciano il resto a un'altra volta, che a ciascun giorno basta la sua pena.

**Simone Lenzi** è nato a Livorno nel 1968. Dopo gli studi in filosofia all'Università di Pisa (finisce gli esami ma non dà la tesi), fa i più svariati lavori: dall'accompagnatore turistico al programmatore, dal libraio al ghostwriter di grammatiche scolastiche. Nel frattempo canta e scrive testi per i Virginiana Miller, con cui realizza cinque dischi. Insieme a Simone Marchesi ha tradotto una selezione dal primo libro degli Epigrammi di Marziale, pubblicata su *Semicerchio* nel 2008 e *Un'America* di Robert Pinsky (Le Lettere, 2009). Nel marzo del 2012 è uscito per Dalai il suo primo romanzo, *La generazione*.

I Virginiana Miller sono una band formata a Livorno nel 1990. Simone Lenzi è autore dei testi di tutti gli album del gruppo: *Gelaterie Sconsacrate* (Baracca & Burattini/Sony, 1997); *Italiamobile* (B&B/Sony, 1999); *Salva con nome* (B&B/Sony, 2002), live acustico registrato al Banale di Padova; *La verità sul tennis* (Sciopero Records/Mescal, 2003); *Fuochi fatui d'artificio* (Radiofandango/Edel, 2006); *Il primo lunedì del mondo* (ZAHN/Edel, 2010). I testi composti fino al 2003 sono raccolti e commentati in *Traccia fantasma. Testi e contesti per le canzoni dei Virginiana Miller*, a cura di S. Marchesi (Edizioni Erasmo, 2005). Dichiaratamente ispirato alle atmosfere di *Gelaterie Sconsacrate* il noir di Giampaolo Simi *Direttissimi Altrove* (1999). L'organico del gruppo è: Antonio Bardi - chitarre; Matteo Pastorelli - chitarre; Daniele Catalucci - basso; Valerio Griselli - batteria; Giulio Pomponi - tastiere, piano; Simone Lenzi - parole e voce.

# Leonard Cohen e i cantautori italiani: i casi di Fabrizio De André e Francesco De Gregori

di Paolo Divizia

Vent'anni di Fascismo avevano impedito che in Italia la canzone, genere destinato anche a un largo pubblico, potesse occuparsi di argomenti seri e scomodi, e trasmettere dubbi e pessimismo ('disfattismo' secondo l'ideologia e il linguaggio di regime). L'Italia del dopoguerra, stretta fra il sogno/ossessione di un boom che è solo economico e un moralismo di matrice cattolico-fascista, è fortemente arretrata anche in questo campo: se negli Stati Uniti c'era già stata l'esperienza del *blues* e dagli anni Trenta era attivo Woody Guthrie, che può considerarsi il precursore dei cantautori; e se in Francia si era sviluppata la scuola degli *chansonnier*, e già nella prima metà degli anni Cinquanta era emerso un grande cantautore quale George Brassens; in Italia, escludendo il pionieristico episodio dei Cantacronache (notevole per l'impegno sociale e politico, nonché per la collaborazioni di Italo Calvino e di Franco Fortini, che scrissero appositamente alcuni testi per il gruppo, ma artisticamente meno interessante), il fenomeno della canzone d'autore resterà sconosciuto fino agli anni Sessanta<sup>1</sup>.

È dunque naturale che i primi cantautori italiani, per colmare questo *gap*, guardino ai loro corrispettivi d'oltralpe come modelli, imitandone i temi e lo stile, e talvolta traducendone i brani come fa ad esempio Fabrizio De André con George Brassens, contribuendo così a farlo conoscere in Italia tramite le sue versioni, fedeli sia nel testo sia nella musica.

Ma gli anni Sessanta vedono il sorgere di nuovi fenomeni musicali provenienti dagli Stati Uniti e dall'Inghilterra che mettono in ombra la produzione musicale francese. E i progressi tecnici (la possibilità di registrare il suono, pienamente sfruttata solo a partire da quest'epoca, e poi la comparsa dei primi nastri multitraccia) danno l'avvio a una rivoluzione paragonabile a quella che dal teatro ha portato alla nascita del cinema.

Così come il cinema non è la registrazione di un'opera teatrale, ma qualcosa di diverso che ha la possibilità di superare i limiti imposti dal palcoscenico, allo stesso modo la musica incisa – in assenza di una terminologia consolidata mi servo di questa espressione, «musica incisa», per far riferimento alla musica la cui pubblicazione consiste *ab origine* in una registrazione e non in una partitura scritta – non è, con le debite eccezioni (di solito segnalate dalla dicitura «live» o «dal vivo» e simili), la semplice registrazione di una performance dal vivo, ma il risultato di un montaggio di registrazioni effettuate in tempi diversi (*overdubbing*), e che talvolta risulta impossibile da eseguire dal vivo<sup>2</sup>. Ciò non toglie che di fianco alla registrazione il compositore possa scegliere di pubblicare anche la partitura e/o di presentare la propria composizione attraverso esecuzioni dal vivo sia prima sia dopo l'incisione sonora, talvolta con differenze marcate che possono mostrare un'evoluzione dell'opera. E qui non è fuori luogo accennare

alla «coscienza mallaermiana» di cui parla Contini, coscienza dinamica che considera «la poesia nel suo fare, l'interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico [o il disco inciso, nel nostro caso] rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l'ultima». Tale concezione, sottolinea Contini, è però il punto di vista dell'artista, non del fruitore comune, che spesso percepisce l'opera d'arte come un oggetto fissato una volta per tutte<sup>3</sup>.

Sta di fatto comunque che, con la possibilità di registrare i suoni, anche la musica può ora essere fissata in una sua sezione, come mai era accaduto in precedenza. Questo cambiamento sostanziale – che mi pare non sia ancora stato apprezzato in tutta la sua portata se, mentre consideriamo il teatro e il cinema come due arti diverse, continuiamo a chiamare musica, ad esempio, sia quella composta da Bach sia quella composta e interpretata dai Beatles – ha trasformato la musica da «performing art» a ciò che si potrebbe definire «performed art», non più arte da mettere in scena come il teatro, ma arte già messa in scena e di cui si fruisce il prodotto fissato una volta per tutte come la letteratura scritta, la scultura, la pittura e il cinema<sup>4</sup>. Con una conseguenza importante: se per un lavoro di Bach qualsiasi esecuzione (pur tenendo conto delle differenze qualitative, e della maggiore o minore fedeltà rispetto a quella che pensiamo essere stata la volontà del compositore) si pone virtualmente a livello di parità con le altre, per una composizione dei Beatles ci sarà al contrario una performance originale registrata dal gruppo, mentre le eventuali interpretazioni di altri musicisti, al di là del loro valore artistico, saranno da considerare dei rifacimenti (*cover*).

È solo in questo nuovo clima, nel quale la figura dell'interprete si fonde con quella del compositore, che può nascere il concetto, e il termine, di «cantautore», anche se poi verrà di fatto limitato a un certo gruppo di autori-cantanti impegnati, la cui produzione risulta coerente sia per i temi trattati sia per lo stile (musicale e dei testi).

Ho citato i Beatles non a caso, perché è con loro che – proseguendo su una linea iniziata pochi anni prima dalla Motown Records – il genere canzone raggiunge la perfezione formale: diventa importante la cura di ogni dettaglio e l'impianto armonico si fa assai più complesso. Anche se l'influsso dei Beatles

sui cantautori italiani riguarda più l'aspetto musicale che non quello dei testi (ed è probabilmente almeno in parte filtrato in qualche modo da cantautori quali Bob Dylan e Leonard Cohen), va però ricordato che senza *Sgt. Pepper* forse non avremmo mai avuto i *concept album* di Fabrizio De André, e la canzone d'autore sarebbe rimasta legata a forme musicali più semplici e del tutto subordinate al testo (sullo stile di Georges Brassens o della prima Scuola Genovese).

Con Bob Dylan – che è il primo cantautore a raggiungere un ampio successo internazionale – le canzoni diventano strumento e simbolo mondiale di protesta in una società ormai globalizzata, e trattano spesso anche argomenti di attualità quali la guerra, con riferimenti più o meno espliciti alla guerra del Vietnam. Alcune sue canzoni vengono proposte in lingua italiana, mantenendo la musica originale, da Fabrizio De André: *Desolation Row (Via della povertà)*, libera traduzione a quattro mani con Francesco De Gregori, il quale contribuisce alla cripticità del testo e introduce riferimenti a Hitler e ai campi di sterminio, incubi ricorrenti anche in altre sue canzoni (*1940, Cercando un altro Egitto, Rumore di niente*)<sup>5</sup>; *Romance in Durango (Avventura a Durango)*, con la collaborazione di Massimo Bubola, in cui il *codeswitching* del ritornello (nell'originale un misto di inglese e spagnolo) viene reso in modo assai felice con un italiano vagamente napoletaneggiante.

Un caso particolarissimo di influsso sui cantautori italiani, e che mostra un diverso atteggiamento rispetto alla fonte in Fabrizio De André e in Francesco De Gregori, si verifica con Leonard Cohen, autore canadese nato a Montreal nel 1934 (e dunque più anziano dei cantautori italiani), che dopo aver pubblicato quattro raccolte di poesia e due romanzi, decide di affiancare la sua attività di scrittore (mai abbandonata per quanto riguarda la produzione in poesia) con quella di cantautore. Verso la fine del 1967 esce il suo primo album, intitolato semplicemente *Songs of Leonard Cohen*, destinato a diventare un classico del genere per la densità poetica dei testi, così come i due album che seguiranno a breve: *Songs from a room* (1969) e *Songs of love and hate* (1970).

Fabrizio De André ne traduce alcune canzoni, conservando sempre la musica originale: dapprima, nel 1972, *Suzanne* (di cui viene mantenuto il tito-

lo) e *Joan of Arc (Giovanna d'Arco)*; più avanti, nel 1975, *Seems so long ago, Nancy* (soltanto *Nancy* nella versione italiana), forse la più deandreiana delle canzoni di Leonard Cohen, ove si tratta di una giovane donna dalla vita sessuale aperta («she slept with everyone») che in un momento di solitudine e depressione si suicida sparandosi («a forty five beside her head / an open telephone»).

Una quarta e ultima traduzione di Fabrizio De André da Leonard Cohen sarà quella, in collaborazione con Sergio Bardotti, di *Famous blue raincoat (Famosa volpe azzurra)*, affidata alla voce di Ornella Vanoni nel 1979.

Bisogna però dire che le versioni italiane delle canzoni di Leonard Cohen proposte da Fabrizio De André (che confessava di tradurre quando era privo di ispirazione e di dover ricorrere spesso al vocabolario per tradurre dall'inglese) risultano di norma piuttosto rigide e artisticamente meno riuscite rispetto alle traduzioni da Georges Brassens o Bob Dylan e al rifacimento, non vincolato da una melodia preesistente, di alcune poesie della *Spoon river Anthology* di Edgar Lee Masters<sup>6</sup>: nel tentativo di riprodurre fedelmente l'originale di Leonard Cohen anche per quanto riguarda la parte musicale, si perde in poeticità, e il confronto con la versione inglese non regge al paragone.

Interessanti, per quanto piuttosto discutibili nell'ultima parte, alcune dichiarazioni fatte da Fabrizio De André durante un concerto della tournée *Uomini e donne* (1992-1993) dopo aver interpretato *Nancy e Giovanna d'Arco*:

Io ho sempre pensato che quando un autore non è abbastanza in vena per assumersi l'onere e la responsabilità di un'opera in proprio, sia bene che traduca altri colleghi che si esprimono in lingue diverse dalla nostra: si raggiungono nell'immediato due scopi sicuri: quello di esercitarsi e quello di dimostrarsi anche soggettivamente umili. [...] E poi si raggiunge anche un altro scopo credo oggettivamente utile a tutti: è quello di divulgare quel poco o quel molto di poesia che può esserci nelle canzoni appunto di autori che si esprimano in lingue straniere. [...] In pratica io me ne fotto abbastanza della traduzione letterale, anzi non me ne importa proprio niente: cerco di entrare il più possibile nello spirito della canzone e attraverso la canzone stessa addirittura cercare di raggiungere lo spirito di chi

l'ha composta. Sono confortato in questo mio non correttissimo modo di agire da quello che diceva il nostro maggiore critico letterario del nostro secolo, Benedetto Croce, il quale distingueva le traduzioni in «brutte e fedeli» e «belle e infedeli». E io di fronte a quello che io reputo essere il bello sono disposto a qualsiasi perfida infedeltà<sup>7</sup>.

Delle quattro traduzioni da Leonard Cohen, *Nancy* è quella che risulta più convincente, forse perché il tema è assai congeniale al cantautore genovese e la versione italiana riesce in qualche punto a distaccarsi dal testo originale senza sembrare infedele. In questo caso alcune innovazioni o aggiunte di Fabrizio De André sono degne di nota: «dormiva con tutti, / ma "cosa fai domani?" / non lo chiese mai a nessuno: / si innamorò di tutti noi / non proprio di qualcuno / non solo di qualcuno» è una libera traduzione di «she slept with everyone. / She never said she'd wait for us / although she was alone, / I think she fell in love for us / in nineteen sixty one, / in nineteen sixty one», ma con aumento di *pathos* grazie all'eliminazione dei *verba dicendi et cogitandi* originali, all'eliminazione dei riferimenti temporali precisi a una vicenda di cronaca realmente accaduta nel 1961, e all'aggiunta della domanda mai pronunciata da Nancy sul domani dei propri compagni. Efficace anche l'opposizione tra «di tutti noi» e «non proprio di qualcuno», con la *variatio* al verso successivo «non solo di qualcuno».

L'ineluttabilità della morte «by fire» a cui è destinata *Joan of Arc*, rappresentata nel testo di Leonard Cohen con l'immagine delle fiamme che inseguono la pulzella mentre cavalca, è annullata nella versione italiana da un distico puramente descrittivo in cui la tensione dell'inseguimento viene meno: «Now the flames they followed Joan of Arc / as she came riding through the dark» diventa «Attraverso il buio Giovanna d'Arco / precedeva le fiamme cavalcando». La metafora nuziale dell'unione della protagonista con il fuoco, metafora che pervade interamente il testo di *Joan of Arc*, viene in parte eliminata e il testo italiano non è sempre del tutto comprensibile se non si guarda al testo inglese. La fisicità dei due sposi scompare: il corpo della pulzella che sta per concedersi al fuoco («Then fire, make your body cold, / I'm going to give you mine to hold») diventa un oggetto qualsiasi («E se tu sei il fuoco raffred-

dati un poco, / le tue mani ora avranno da tenere qualcosa»); e i «wedding guests» che assistono al rogo/matrimonio si riducono a «gente». Nonostante Fabrizio De André si prenda la libertà di trasformare lo schema originario di rime bacciate (con due sole eccezioni costituite dalle assonanze bacciate *heart* : *Arc*, presente due volte, e *guests* : *dress*) in una struttura più libera che comprende invece rime, o assai più frequentemente assonanze, bacciate o incrociate (con l'eccezione di una quartina che presenta due versi sciolti: *poco* : *qualcosa* : *dentro* : *sposa*), la lingua risulta a tratti pesante, e ancor di più se la si confronta con la scorrevolezza cristallina dei testi originali: «Well, I'm glad to hear you talk this way, / you know I've watched you riding every day» è reso con un innaturale «Son parole le tue che volevo ascoltare / ti ho spiata ogni giorno cavalcare». In qualche caso il testo è addirittura rovesciato: Giovanna d'Arco, rivolgendosi al fuoco, in Leonard Cohen «“And who are you?” she sternly spoke [“disse duramente”]» al punto da mettere quasi in imbarazzo l'interlocutore («“Why, I'm fire” he replied»), mentre in Fabrizio De André «“E chi sei tu?” lei disse divertendosi al gioco».

In *Suzanne* la traduzione è eccessivamente rigida (quasi una traduzione scolastica parola per parola) e allo stesso tempo infedele: «Suzanne takes you down / to her place [“a casa sua”] near the river» è reso con «Nel suo posto in riva al fiume / Suzanne ti ha voluto accanto»; i versi «And you want to travel with her / and you want to travel blind [“ad occhi chiusi”]» diventano un pesantissimo e sgrammaticato «E tu vuoi viaggiarle insieme / vuoi viaggiarle insieme ciecamente»; e il riferimento alla Nostra Signora del Porto – la statua della Madonna rivolta verso il fiume San Lorenzo che si trova sulla cupola della chiesa di Notre-Dame-de-Bonsecours a Montreal – è totalmente incompreso dal traduttore: i versi «And the sun pours down like honey / on Our Lady of the harbour» nella versione di Fabrizio De André fanno di Suzanne una prostituta che esercita al porto («Il sole scende come miele / su di lei donna del porto»).

L'atteggiamento di Francesco De Gregori è radicalmente diverso. Gli omaggi a Leonard Cohen nell'opera di De Gregori – che già nomina in modo esplicito il cantautore canadese nel brano *In mez-*

*zo alla città*, scritto in collaborazione con Antonello Venditti e contenuto nel loro album d'esordio *Theorius Campus* del 1972 (tra i vari oggetti citati, correlativi oggettivi di un amore finito, ci sono i «dischi di Leonard Cohen») – sono tanti e sono disseminati lungo tutto l'arco della sua produzione, ma nei dischi pubblicati ufficialmente non troviamo mai traduzioni integrali.

È pur vero che nei primi anni di attività, quando si esibiva al Folkstudio in compagnia di Giorgio Lo Cascio, Francesco De Gregori era solito eseguire dal vivo alcune traduzioni di brani di Leonard Cohen<sup>8</sup>. E qualcosa è rimasto nei bootleg. Una registrazione (casalinga?) di *Giovanna d'Arco* in versione italiana eseguita (voce e chitarra) da un giovane De Gregori circola su internet, e non va confusa con la canzone omonima che Francesco De Gregori scriverà per Fiorella Mannoia nei primi anni Novanta e in cui l'autore sembra voler scrivere alla maniera di Ivano Fossati, che già aveva scritto alcune canzoni per la stessa cantante. Nel live registrato al Folkstudio il 24 gennaio 1970, oltre alle più celebri *Suzanne* (cantata da Giorgio Lo Cascio) e *So long, Marianne* (A presto *Marianne*) compare anche una bella traduzione di *Tonight will be fine* (*Un letto come un altro*). Sul finire degli anni Novanta Francesco De Gregori tradurrà poi con il titolo *Il futuro* la canzone *The future*, pubblicata da Leonard Cohen nel 1992, ma verrà incisa dall'amico e collaboratore Mimmo Locasciulli. Pure il fratello di De Gregori, Luigi (in arte 'Luigi Grechi' con il cognome della madre), alla fine degli anni Settanta ha tradotto e inciso una canzone di Leonard Cohen: *One of us cannot be wrong* (*La regola d'oro*).

Ma nella discografia ufficiale Francesco De Gregori propone soltanto allusioni a Leonard Cohen: citando un nome, o traducendo un verso, o inserendo un concetto o un oggetto attraverso un procedimento di *mellificatio* che smembra la fonte e poi la esibisce incastonata come gemma preziosa a chi sappia riconoscerla.

Il fenomeno è di particolare evidenza nell'album *Alice non lo sa* (1973), disco ricco anche di riferimenti letterari ad autori del Novecento, quali Sbarbaro, Saba, Pavese, Calvino. Per fare qualche esempio di tessere coheniane, nel brano *Marianna al bivio* compare anche una Suzanne («ma Suzanne mi dà la mano come prima»; «ma Suzanne io

non l'ho dimenticata»): i nomi Marianna e Suzanne non sono casuali, bensì alludono alle protagoniste di *So long*, *Marianne* e *Suzanne* (in cui tra l'altro un verso recita «Now Suzanne takes your hand»). Altri elementi in comune con *So long*, *Marianne* sono la presenza di una finestra e la lettura del futuro, anche se con modalità differenti («I'd like to try to read your palm. / I used to think I was some kind of Gypsy boy / before I let you take me home» in Cohen; «chi ha guardato le mie carte / sa che forse la mia vita è già decisa» in De Gregori)<sup>9</sup>. Una Marianna «cresciuta in fretta / in un'estate di malumore» compare anche nell'inedito *De Gregori era morto*.

Il «telefono staccato» di *Irene* che sta per gettarsi dal quarto piano è l'«open telephone» di *Nancy*, che nella versione originale sta per spararsi (mentre nella versione italiana di Fabrizio De André – che compare in *Volume 8*, album a cui collabora parzialmente anche Francesco De Gregori – Nancy, il cui telefono è inspiegabilmente «rotto», «cercò dal terzo piano la sua serenità»).

Il personaggio di Lili Marlene accomuna le canzoni *Famous blue raincoat* e *Alice*. E altre espressioni o figure singolari stabiliscono una fitta serie di allusioni ai testi di Leonard Cohen: i versi «e mi dicevo “adesso sì che sto crescendo”, / invece era soltanto una stazione» di *Buonanotte fratello* trovano corrispondenza in «I'm just a station on your way» di *Lady Winter*; nell'album successivo la figura di san Giuseppe, ebreo in fuga, a cui si paragona l'onirico protagonista di *Cercando un altro Egitto* perseguitato dai nazisti («Insomma prendo tutto, / e come san Giuseppe / mi trovo a rotolare per le scale, / cercando un altro Egit-

### Story of Isaac

The door it opened slowly,  
my father he came in,  
I was nine years old.

**And he stood so tall above me,**  
his blue eyes they were shining  
and his voice was very cold.  
He said, «I've had a vision  
and you know I'm strong and holy,  
I must do what I've been told».

**So he started up the mountain,  
I was running, he was walking,**  
and his axe was made of gold.

to») ha un antecedente in «He was just some Joseph looking for a manger» di *The stranger song*<sup>10</sup>; nella recente *Per brevità chiamato artista* un verso dice «Come un uccello sul filo o un ubriaco per le scale» con evidente riferimento a «Like a bird on the wire, / like a drunk in a midnight choir».

Il caso forse più interessante è costituito dalla coppia di canzoni *Story of Isaac* e *La casa di Hilde*<sup>11</sup>. I temi trattati sono completamente diversi, ma i punti di contatto sono tanti.

La canzone di Leonard Cohen parte dall'episodio biblico di Abramo che si dispone a sacrificare suo figlio Isacco (*Gen 22*, 1-12), per poi passare a un'attualizzazione del tema, con riferimento alla guerra in Vietnam, in cui i figli sacrificati dai padri sono i soldati mandati a morire. Presentando il brano, all'epoca ancora non inciso, alla BBC (BBC2 TV, *Leonard Cohen sings Leonard Cohen*, trasmissione dell'8 settembre 1968), l'autore dice che quando Abramo stava per sacrificare Isacco un angelo fermò il suo braccio, mentre «today the children are being sacrificed and no-one raises a hand to end the sacrifice»<sup>12</sup>. Nell'album ufficiale *Live Songs* (1973) il pezzo (proveniente da un concerto berlinese del 1972) è introdotto così: «it's about those who would sacrifice one generation on behalf of another»<sup>13</sup>.

La canzone di Francesco De Gregori parla invece di una più prosaica vicenda di contrabbando di diamanti. Ma entrambe le canzoni hanno per protagonisti un padre e un figlio, e il punto di vista è quello del bambino, che racconta la storia.

### La casa di Hilde

**L'ombra di mio padre due volte la mia,  
lui camminava e io correvo,**  
sopra il sentiero di aghi di pino,  
la montagna era verde.  
Oltre quel monte il confine,  
oltre il confine chissà,  
oltre quel monte la casa di Hilde.

Well, the trees they got much smaller,  
the lake a lady's mirror,  
**we stopped to drink some wine.**  
Then he threw the bottle over.  
Broke a minute later  
and he put his hand on mine.  
Thought I saw an eagle  
but it might have been a vulture,  
I never could decide.  
**Then my father built an altar,**  
he looked once behind his shoulder,  
**he knew I would not hide.**

You who build these altars now  
to sacrifice these children,  
you must not do it anymore.  
A scheme is not a vision  
and you never have been tempted  
by a demon or a god.  
You who stand above them now,  
your hatchets blunt and bloody,  
you were not there before,  
when I lay upon a mountain  
and my father's hand was trembling  
with the beauty of the word.

And if you call me brother now,  
forgive me if I inquire,  
«Just according to whose plan?»  
When it all comes down to dust  
I will kill you if I must,  
I will help you if I can.  
When it all comes down to dust  
I will help you if I must,  
I will kill you if I can.  
And mercy on our uniform,  
man of peace or man of war,  
the peacock spreads his fan.

Io mi ricordo che avevo paura,  
quando bussammo alla porta,  
ma lei sorrise e ci disse di entrare,  
era vestita di bianco.  
E ci mettemmo seduti ad ascoltare il tramonto,  
Hilde nel buio suonava la cetra.  
E nella notte mio padre dormiva,  
ma io guardavo la luna,  
dalla finestra potevo toccarla,  
non era più alta di me.  
E il cielo sembrava più grande  
ed io mi sentivo già uomo.  
Quando la neve scese a coprire la casa di Hilde.

Il doganiere aveva un fucile  
quando ci venne a svegliare,  
disse a mio padre di alzare le mani  
e gli frugò nelle tasche.  
Ma non trovò proprio niente,  
solo una foto ricordo.  
Hilde nel buio suonava la cetra.  
Il doganiere ci strinse la mano  
e se ne andò desolato,  
e allora Hilde aprì la sua cetra  
e tirò fuori i diamanti.  
**E insieme bevemmo del vino**  
ma io solo mezzo bicchiere.  
Quando fu l'alba lasciammo la casa di Hilde.

Oltre il confine, con molto dolore,  
non trovai fiori diversi,  
ma sulla strada incontrammo **una capra**  
che era curiosa di noi.  
**Mio padre le andò più vicino**  
**e lei si lasciò catturare,**  
così la legammo alla corda e venne con noi.

Isaac ha nove anni, mentre del protagonista di *La casa di Hilde* non si conosce con precisione l'età, ma che si tratti ancora di un bambino lo si capisce grazie ai primi due versi («L'ombra di mio padre due volte la mia, / lui camminava e io correvo»), il secondo dei quali corrisponde esattamente a un verso della *Story of Isaac* («I was running, he was walking») mentre il primo esprime in forma diversa un concetto già presente nella canzone di Leonard Cohen: «And he stood so tall above me».

In entrambe le canzoni la scena si svolge in montagna, durante la salita, con il paesaggio sottostante che si rimpicciolisce in Leonard Cohen:

So he started up the mountain  
[...]  
Well, the trees they got much smaller,  
the lake a lady's mirror,

mentre in De Gregori «la montagna era verde», e se manca un verbo a indicare la salita, si capisce tuttavia che i due personaggi stanno salendo, perché la loro destinazione, la casa di Hilde, è oltre il monte:

Oltre quel monte il confine,  
oltre il confine chissà,  
oltre quel monte la casa di Hilde.

Qui non si vede il paesaggio sottostante rimpicciolirsi ma, al contrario, avvicinarsi e ingrandirsi quello soprastante:

ma io guardavo la luna,  
dalla finestra potevo toccarla,  
non era più alta di me.  
E il cielo sembrava più grande.

Per rinfrancarsi della salita, nella *Story of Isaac* i protagonisti si fermano per bere del vino: «we stopped to drink some wine». Il vino viene bevuto anche in *La casa di Hilde*, – «e insieme bevemmo del vino» –, con l'aggiunta di impronta realistica «ma io solo mezzo bicchiere» essendo il protagonista un bambino all'epoca dell'episodio.

Un altro elemento che unisce le due canzoni, il tema del sacrificio, non è riconoscibile a prima vista. Nella canzone di Francesco De Gregori troviamo una capra la cui presenza parrebbe poco funzionale nel contesto:

ma sulla strada incontrammo una capra  
che era curiosa di noi.  
Mio padre le andò più vicino  
e lei si lasciò catturare.

Soltanto attraverso il confronto con la *Story of Isaac* si può capire che la capra è il capro espiatorio da sacrificare sull'altare costruito dal padre, e come Isacco non oppone alcuna resistenza. Nell'episodio biblico, dopo l'intervento dell'angelo, Abramo sacrifica appunto un ariete<sup>14</sup>.

Un riferimento alla guerra e all'opposizione tra *noi* e *loro*, i 'diversi' della retorica ufficiale, a cui segue lo stupore/delusione del singolo nel non riscontrare nell'esperienza diretta la presunta diversità del nemico affermata dalla propaganda, compare subito prima dell'incontro con la vittima sacrificale:

Oltre il confine, con molto dolore,  
non trovai fiori diversi

concetto che sembra richiamare l'«uomo in fondo alla valle / che aveva il tuo stesso identico umore / ma la divisa di un altro colore» nella *Guerra di Piero*<sup>15</sup>, oppure le donne francesi corteggiate dai soldati (italiani? tedeschi?) di 1940 che «non è vero che siano diverse», o ancora «l'esercito degli uomini diversi» che si troverà nella posteriore *Finestre del dolore* dello stesso De Gregori.

<sup>14</sup> \*Relazione presentata al convegno della *Canadian Society for Italian Studies* tenutosi presso la Concordia University, Montreal, 28-30 maggio 2010.

Manca purtroppo una storia della canzone d'autore che tenga conto, in chiave storico-filologica e in una prospettiva comparatistica euro-americana, sia dei testi sia della musica e che contempli anche il materiale bootleg (brani inediti, registrazioni casalinghe, prime versioni, prove in studio, concerti) ove disponibile, e non si limiti al racconto aneddotico: che tratteggi insomma, contestualizzandoli, più l'arte e l'artista nel connubio di parole e musica (con particolare attenzione ai rapporti di intertestualità con i modelli e ai rimandi interni alla propria produzione, nonché alla genesi/evoluzione dei componimenti), e meno l'uomo di spettacolo e lo showbiz. Per un panorama storico, che necessiterebbe però di varie integrazioni, vd. almeno la voce *La canzone d'autore in Italia*, a cura di Roberto Vecchioni, in *Enciclopedia Italiana - Treccani*, senza data (ma aggiornata fino agli anni 1997/98), consultabile online sul sito <http://www.treccani.it> e la ricca bibliografia ivi elencata (tra cui segnalo i lavori di Borgna, Jachia, Baldazzi-Clarotti-Rocco). Vasta bibliografia anche nel più recente S. Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Bari 2005.

- <sup>2</sup> Aggiungo che la tecnica dell'*overdubbing* è oggi usata anche per la registrazione di alcuni brani di musica antica particolarmente ardui o impossibili da eseguire da un solo strumentista: ad esempio alcune note dell'*Arte della fuga* o dell'*Offerta musicale* di Bach non possono essere suonate su uno strumento a tastiera da un solo interprete, e si supera questo problema ricorrendo o a un secondo interprete o appunto alla sovraincisione.
- <sup>3</sup> G. Contini, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, p. 5.
- <sup>4</sup> A rigore si dovrebbe poi distinguere tra arte riproducibile (come la letteratura, riproducibile salvo errori di copia attraverso la scrittura; o come la musica incisa e il cinema, riproducibili attraverso i vari supporti che si sono succeduti nel tempo) e arte concepita come pezzo unico (scultura, pittura), in cui l'opera coincide con il supporto materiale (senza con ciò togliere la possibilità, spesso attuata soprattutto in passato, di trarne delle copie). Ma mi piace paragonare la musica incisa alla scultura, se non altro per l'icasticità dell'immagine.
- <sup>5</sup> Interessante notare che Hitler non è mai indicato con il cognome nelle canzoni di Francesco De Gregori: in *Via della povertà* è «il caporale Adolfo», in *1940* è «l'uomo coi baffi» che «l'altro ieri è arrivato a Parigi», in *Rumore di niente*, canzone sul vuoto politico dei primi anni Novanta e sul rischio concreto che possano sempre riemergere nuovi o vecchi fascismi, è evocato come *imbianchino* e *assassino*. Mussolini è invece nominato in *Le storie di ieri*, ma solo dopo una prima evocazione, di stampo gaddiano, nel verso «la mascella al cortile parlava».
- <sup>6</sup> Sull'album *Non al denaro, non all'amore né al cielo* vd. lo studio di G. Zeppegno, *La tenacia delle immagini: viaggio esplorativo nella Spoon River di Fabrizio De André*, in «Critica del testo», X/3 (2007), pp. 139-68, che purtroppo non tiene però conto del testo inglese di Edgar Lee Masters. Fabrizio De André non trae i testi semplicemente dalla traduzione di Fernanda Pivano, come è invece opinione diffusa, bensì tiene sott'occhio sia la traduzione della Pivano sia l'originale. La sostituzione di «un infermiere cattolico» (Pivano) con «due guardie bigotte» (De André), nella canzone *Il blasfemo*, ad esempio risponderà anche a esigenze di rima (*bigotte* : *botte*) come sostenuto dalla Zeppegno, e ciò vale per la scelta dell'aggettivo e della forma plurale, ma trova fondamento in primo luogo nella lezione «Catholic guard» della poesia *Wendell P. Bloyd*: entrambe le traduzioni sono possibili perché il testo non dice esplicitamente se il blasfemo Bloyd sia stato rinchiuso in prigione o in manicomio («they locked me up as insane»).
- <sup>7</sup> Trascrizione mia da una non meglio precisata registrazione bootleg, forse Milano, Teatro Smeraldo, 12 dicembre 1992.
- <sup>8</sup> Vd. G. Lo Cascio, *De Gregori*, Padova 1990, pp. 17-8 e 28, ove si dice che il repertorio di traduzioni dal cantautore canadese includeva *Suzanne*; *So long*, *Marianne*; *Joan of Arc*; *Story of Isaac* e *The partisan*. Sul Folkstudio, storico crocevia romano di incontri tra la musica americana e la musica italiana, rimando a A. Carrera, *Oh, the streets of Rome: Bob Dylan in Italy*, in *Highway 61 revisited: Bob Dylan's road from Minnesota to the world*, C.J. Sheehy - T. Swiss eds., Minneapolis, MN 2009, pp. 84-105, in particolare alle pp. 88-9.
- <sup>9</sup> L'associazione zingaro-carte o zingaro-previsione del futuro, spesso presente nella cultura popolare, compare esplicitamente in altre due canzoni di De Gregori: *Rimmel* e *Prendi questa mano*. Una lettura della mano infine è implicita in *Pezzi di vetro*.
- <sup>10</sup> Osservo inoltre che nella versione del brano compresa nell'album live *Musica leggera* (1990), il verso eufemistico/reticente «i bambini sono tutti a giocare» diventerà un più esplicito e inquietante «i bambini sono tutti a volare», omaggio al Guccini di *Auschwitz (La canzone del bambino nel vento)*.
- <sup>11</sup> Le due canzoni sono contenute rispettivamente in *Songs from a room* (1969) e *Alice non lo sa* (1973). Purtroppo non si conosce la traduzione della *Story of Isaac* effettuata da Francesco De Gregori di cui parla Giorgio Lo Cascio (vd. *supra*).
- <sup>12</sup> Trascrizione mia dal bootleg L. Cohen, *BBC recordings 1968*, JWB Remasters, *sine data*. Sullo stesso brano vd. anche il commento di A. DeCurtis, *Leonard Cohen's second album*, in L. Cohen, *Songs from a room*, Columbia 1969, cd reissue 2007, liner notes, pp. 10-3, alle pp. 11-2: «Cohen uses the Biblical story of Abraham's willingness to sacrifice his son Isaac as a parallel to the generational battles of the Sixties, particularly over the Vietnam war, in "Story of Isaac." Cohen is quiet, stark and unrelenting, suffused with moral outrage at the capacity of the old to permit the young to be annihilated in the name of a vague, unidentifiable "scheme" – while, at the same time, refusing the idea that the young are in any way morally superior simply by virtue of their suffering».
- <sup>13</sup> Trascrizione mia.
- <sup>14</sup> C'è assai probabilmente da ravvisare qui un influsso della «capra dal viso semita» di Umberto Saba, autore a cui guardavano spesso i cantautori (si pensi anche a *La città vecchia* di De André). Il tema della vittima sacrificale ariete/agnello ricorre comunque più volte nell'opera di Francesco De Gregori: un agnello si trova in *La casa del pazzo* (repertorio ermetico/onirico di temi riusati poi in altre canzoni, compresa *La casa di Hilde*), compare sulla copertina del secondo album solista (quello senza titolo del 1974, conosciuto anche con il soprannome «La pecora») ed è protagonista del brano più recente *L'agnello di Dio*.
- <sup>15</sup> Non sarebbe l'unica allusione a Fabrizio De André in Francesco De Gregori. I versi «io non ricordo che occhi avevi / l'ultima volta che ti ho insultato» nella canzone *Dolce amore del Bahía* ad esempio richiamano, rovesciandola, *Amore che veni, amore che vai* («e tu che con gli occhi di un altro colore / mi dici le stesse parole d'amore»). L'«efebò sospetto» di *Sono tuo* che «beveva vino rosso / sporcandosi il colletto / [...] ma l'han buttato fuori / perché non credeva in Dio (bestemmia Dio nella prima versione poi censurata)», è un controcanto a *Il blasfemo* di Fabrizio De André («Mi arrestarono un giorno per le donne ed il vino, / non avevano leggi per punire un blasfemo»). E richiama il cantautore genovese pure la *Signora Aquilone*: «legato ai suoi fianchi c'era un vecchio aquilone / lei lo seguiva senza fare domande» proprio come fa *Marinella* con l'uomo che diventerà il suo assassino: «tu lo seguisti senza una ragione / come un ragazzo segue un aquilone / [...] lui pose le sue mani sui tuoi fianchi»; ma qui potrebbero esserci anche altre suggestioni, dal momento che la seconda raccolta poetica di L. Cohen, *The spice-box of earth*, Toronto-Montreal 1961, si apre con la poesia *A kite is a victim (Un aquilone è una vittima)*, e un *Signor Aquilone* (Mr. Kite) compare nell'album *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* dei Beatles.

# Quattro chiacchiere con Leonard Cohen

di Timothy Basi

L'articolo che segue è ricavato da un'intervista realizzata il pomeriggio del 22 novembre 2007 a Montréal nella casa di Leonard Cohen. Filo conduttore della nostra conversazione è la singolare affinità fra il percorso artistico di Leonard Cohen e quello di Fabrizio De André.

## Fabrizio De André

Nel sito ondarock Claudio Fabretti e Valerio Bispuri affermano che Nick Cave e Fabrizio De André sono i migliori discepoli di Leonard Cohen. Gli chiedo cosa pensi di questa dichiarazione. «Se uno deve avere discepoli», dice lui, «entrambi i cantanti potrebbero essere considerati discepoli. Ma loro sono bravi indipendentemente da me, sono ottimi artisti». Cohen ammette però di non conoscere bene i loro lavori: «La mia conoscenza di questi due artisti è superficiale: ho incontrato Nick Cave ma lo conosco appena. Ho sentito molte sue canzoni ma la mia sete di diligenza non è soddisfatta, non ho approfondito sul serio i suoi lavori né quelli di De André. Ho ascoltato però le loro canzoni e ne riconosco l'eccellenza». Cohen aggiunge di aver molto apprezzato i suoi pezzi *Suzanne*, *It Seems So Long Ago* e *Joan Of Arc*, tradotti in italiano e cantati da De André. Gli chiedo, a proposito della sua canzone *Joan Of Arc*, come sia possibile esprimere così tanta passione verso una donna non conosciuta

personalmente: «A me sembra di aver conosciuto personalmente Giovanna D'Arco», afferma con una punta d'ironia, «sono cresciuto con questa storia, questa figura è vicina al mio cuore. Non considero Giovanna D'Arco un'estranea».

C'è un'interessante coincidenza fra la vita di Cohen e quella di De André all'inizio della loro carriera di cantautori. In un'intervista De André parla di come la cantante italiana Mina lo abbia aiutato a diventare famoso cantando un suo pezzo, *La canzone di Marinella*, che sarebbe poi diventato il suo primo grande successo. Dichiaro De André: «Se una voce miracolosa non avesse interpretato nel 1968 *La canzone di Marinella*, con tutta probabilità avrei terminato gli studi in legge per dedicarmi all'avvocatura». Analogamente, la cantante Judy Collins, nella sua autobiografia, parla di quando, dopo le sue cover dei pezzi *Suzanne* e *Dress Rehearsal Rag* nell'album *In My Life* (1966), disco d'oro nel 1967, Leonard Cohen iniziò ad essere conosciuto come cantautore. Il contributo di una donna è stato indispensabile, quindi, per entrambe le carriere di questi due artisti. «Esattamente», dichiara Cohen senza esitazioni, «Judy Collins è stata estremamente generosa, il suo aiuto è stato cruciale. Senza di lei avrei probabilmente continuato a scrivere, ma mia madre mi aveva fatto iscrivere a giurisprudenza [...]». Proprio come De André, gli faccio presente. «Sì, è un'altra somiglianza, anch'io sarei tornato a

studiare giurisprudenza».

Nel 1997 De André ha scritto, in collaborazione con lo psicologo Alessandro Gennari, il romanzo *Un destino ridicolo*. Uno dei personaggi principali del romanzo è Bernard, che viene descritto come una persona con «l'aura di grandezza che circonda a volte chi è caduto e non fa mistero di quella svolta che ad altri appare come un fallimento [ ]». Leggo a Cohen questo passaggio, dicendogli che tale descrizione mi sembra la definizione personale di De André di un 'beautiful loser'. Gli chiedo quindi quale sia la sua definizione di un 'beautiful loser'. «Accetto questa definizione, è ottima», risponde con convinzione, «c'è una tradizione che abbraccia quella descrizione nel Giudaismo che è chiamata "il santo peccatore"». Anche questo è un ossimoro, rifletto. «Sì», dice, «nel senso che qualcuno ha fatto un tipo di vita che lo rende inadatto ad una vita funzionale ma questa esperienza produce anche una generosità di spirito - e questo è l'aspetto bello. Però tale esperienza lo ha reso inadatto alle funzioni ordinarie in quanto l'esperienza è quella del male che è dentro di lui».

### Solitudine e libertà

*Bird on a Wire* di Cohen e *Il suonatore Jones* di De André sono entrambe canzoni sulla libertà dell'artista. Chiedo a Cohen cosa significhi per un cantautore essere libero. «Il mio amico Layton», afferma, «ha un bel primo verso in una poesia che dice "Qualunque altra cosa sia, la poesia è libertà". Non ho mai capito cosa volesse dire con questa espressione ma certamente risuona in me. Penso che la libertà di cui parla sia quell'attività che trascende i commenti, che non bisogna leggere, né capire, né apprezzare. È là per le sue ragioni, non ti prega né ti domanda niente, quindi, anche se, chi più chi meno, tutti dobbiamo partecipare al mercato, l'attività essenziale è nelle mani di coloro che abbracciano questo concetto di poesia come libertà o canzone come libertà. Queste persone partecipano al mercato ma non dipendono da esso».

Cohen, nella sua poesia *Lungo il sentiero*, sostiene di essere vecchio e non avere nemmeno un rimpianto. Similmente, il suonatore Jones, nella canzone di De André, dice: «Finii con i campi alle or-

tiche/ finii con un flauto spezzato/ e un ridere rauco/ e ricordi tanti/ e nemmeno un rimpianto». Chiedo a Cohen se anche lui, come il suonatore Jones, non ha rimpianti in quanto ha fatto sempre quello che gli piaceva e quindi sentiva di essere libero. «No», risponde deciso, «forse il traguardo è lo stesso, ma il percorso è opposto. Non sento di essere mai stato libero. Questo è un tipo di libertà, quando rinunci all'idea che sei tu l'artefice del tuo destino o che sei tu a determinare quello che succederà. Questa mia sensazione si basa sul fatto che non potevo comportarmi altrimenti, ecco perché non ho rimpianti. Non perché ho fatto scelte eccezionali ma perché le scelte fatte non erano mie. Perché allora dovrei assumerne la responsabilità, perché dovrei rimpiangerle o esserne orgoglioso? Non c'è bisogno di essere orgogliosi né di rimpiangere, orgoglio e vergogna sono inutili, perché non erano decisioni mie. Sono stato spinto, trascinato».

Un altro tema frequente nei testi di Cohen e in quelli di De André è quello della solitudine. Ad esempio, una strofa della coheniana *Waiting for the Miracle* dice: «Sposiamoci piccola / siamo stati soli per troppo tempo./ Stiamo soli insieme, vediamo se siamo così forti» (Trad. di Alessandro Achilli). Gli domando cosa significhi l'ossimoro *Let's be alone together*, stiamo soli insieme, e se per una persona sia possibile non essere sola. «No, è un luogo comune, tuttavia è vero che siamo tutti soli», osserva Cohen, «ma ci sono momenti di grazia quando una solitudine si dissolve e due solitudini si uniscono come amebe per un attimo prima di separarsi di nuovo e questi momenti possono rinfrescarci, possono rinfrescare la solitudine. Una solitudine ininterrotta è un'altra cosa e non so chi può sopportarla. Comunque lo sfondo della nostra vita è un senso di solitudine fino a quando non abbiamo un tipo di esperienza che trascende la solitudine, per cui, dopo questo tipo di esperienza, ti senti sempre solo ma non ti importa, non ti identifichi così strettamente con la tua solitudine: la riconosci, la individui, non la eviti, ma come la maggior parte delle altre condizioni della vita l'accetti senza il bisogno di un commento interiore». Gli chiedo quando capitino questi momenti. «È un momento di grazia», risponde, «quando si assimila il concetto che non siamo noi i padroni delle nostre vite, questo concetto diventa una convinzione: riconosci come inevitabili le

condizioni in cui ti trovi. Se sono inevitabili è inutile elaborare un commento, è inutile sezionare l'inevitabile ed è anche inutile il rimpianto».

Infine domando a Cohen se la solitudine sia, per lui, la sola condizione per la libertà di un artista. «Sì, io credo che queste siano domande di lusso», afferma serio, «Il mio amico Layton ha detto che la vita civile, la cultura è come smalto sugli artigli. Quindi, di tanto in tanto, se siamo davvero fortunati abbiamo l'opportunità di sederci e parlare di solitudine, dolore e sofferenza, ma ci sono persone che soffrono e provano dolore vero. Questa è una conversazione legittima, ma dobbiamo farla rientrare nella prospettiva per cui De André, Leonard Cohen e Irving Layton, ovviamente hanno sofferto le consuete vicissitudini, le avversità di una vita ordinaria, ma questa è una vita molto privilegiata, così privilegiata che oggi è quasi osceno discutere le traversie degli artisti occidentali, perché adesso lo smalto è stato scrostato e possiamo vedere i nudi artigli dell'umanità».

### La scimmia del Quarto Reich

Le canzoni dei due artisti che più si somigliano sono senza dubbio *La domenica delle salme* e *The Future*. L'affinità fra queste due canzoni è davvero sorprendente. Cohen e De André esprimono, con toni apocalittici e riferimenti più o meno velati all'olocausto, una cupa e disperata visione del futuro del mondo dopo la caduta del muro di Berlino attraverso testi complessi che rappresentano, forse, il più felice punto d'incontro fra le loro sensibilità artistiche. «Sfortunatamente, è stata una predizione molto accurata», commenta Cohen. Gli chiedo quindi di parlarmi del testo di *The Future*. «Vi ho detto molte delle cose che volevo dire in quel periodo», risponde, «avevo molti versi di quella canzone, è una canzone davvero molto accurata. Inizialmente dovevo chiamarsi: "Se potessi vedere ciò a cui andiamo incontro": "Se potessi vedere ciò a cui andiamo incontro, se potessi leggere il testo nascosto [ ]", forse è anche meglio di quella del disco, a volte butto via anche la roba buona. Quando è caduto il muro di Berlino, tutti festeggiavano tranne me. Ovviamente per la maggior parte degli abitanti della Germania dell'Est è una cosa meravigliosa. Non so perché

avevo l'impressione che qualche ordine si fosse rovesciato e che l'intero incubo europeo iniziasse a manifestarsi nuovamente, perché c'era un perfetto equilibrio dal nostro punto di vista. Un mio verso in *Democracy* dice "Non sta arrivando nello stile europeo, il Conte Dracula avanza lungo la navata". Avevo l'impressione che il conte Dracula stesse per arrivare nell'Europa dell'Est perché l'equilibrio di poteri era stato compromesso o meglio completamente distrutto, e che il rapporto dell'Ovest con l'Islam fosse completamente rovesciato. Ho scritto una canzone - mai finita - dal titolo *Russian Honey-moon*. L'idea era che si trattava solo di una luna di miele russa e che la luna di miele sarebbe finita e il Conte Dracula sarebbe avanzato lungo la navata».

In una strofa de *La domenica delle salme* sembra riemergere una minaccia nazista: «la scimmia del quarto Reich / ballava la polka sopra il muro / e mentre si arrampicava / le abbiamo visto tutti il culo». Anche Cohen nel testo di *The Future* aveva inizialmente incluso un riferimento al Nazismo - il verso «Dammi amore o dammi Adolph Hitler» - in seguito ommesso dalla canzone registrata. Gli chiedo quale fosse il significato di quel verso. «Non lo so e non so neanche cosa volesse dire De André esattamente», esclama, «ma c'è come la sensazione che qualche spirito grottesco fosse stato fatto uscire dalla bottiglia, la sensazione che qualcosa di morboso, osceno, demoniaco fosse stato ristabilito nella psiche del mondo. In questo senso sì, c'è una vera somiglianza, entrambi abbiamo questa sensazione».

Molti critici hanno parlato dei frequenti riferimenti al Nazismo e all'olocausto nelle opere di Cohen. Quello più scioccante si trova senza dubbio nell'episodio di *Beautiful Losers* (1966) in cui i personaggi F. e Edith hanno un rapporto sessuale con Hitler in una vasca da bagno e poi si puliscono i corpi usando del sapone fatto di carne umana fusa. Gli chiedo di spiegarmi il significato di questa sconvolgente scena. «Penso sia solo l'intimità» dice Cohen, «l'intenzione era di trasmettere un'inevitabile intimità col male e di inserirla in una cornice in cui potesse essere accettata, nella sua absurdità e comicità. È stato scritto così tanto sull'olocausto: l'olocausto degli ebrei e anche il crollo generale dei valori occidentali che l'olocausto presenta sono stati citati così tanto che la gente è quasi assuefatta. Accade

con ogni espressione di male colossale fissata in questi termini: si sviluppa un'assuefazione, c'è una parte della nostra psiche che ne rimuove l'effetto. Quindi stavo probabilmente provando a presentare quest'intimità col male attraverso termini che non potessero essere evitati e l'ho fatto prima di tutto per me stesso». Le persone si assuefanno con facilità anche alle tragedie del mondo contemporaneo, rifletto. «Beh, cosa si deve fare?», ribatte Cohen, «Non puoi svenire ogni volta, non puoi scoppiare in lacrime ogni volta o sentire il tuo cuore battere nel petto ogni volta. Alla fine dici: questo è lo stato delle cose, o ne verrò sopraffatto o sopravvivrò. Ne *Il libro del Desiderio* (2006) c'è una poesia che parla di questo. Si intitola *Il modo migliore* e dice: «È meglio trattenere la lingua, studiare la mia posizione, alzare il mio bicchiere di sangue, provare a dire la preghiera per il pasto». Voglio dire che ci siamo dentro e siamo accondiscendenti e che forse è colpa nostra o forse no, ma in fondo la colpa sembra essere un elemento del tutto irrilevante, anche se ci sono persone che da entrambe le parti vogliono farci provare colpa e vergogna. Penso che l'artista che riesce a sopravvivere senza diventare 'sloganizzato', senza attaccare semplicemente l'America o l'Islam, o prendere qualche posizione, farà meglio a trovare un modo di personalizzare tutto ciò. Se dobbiamo sopravvivere, dobbiamo solo trovare il modo di venire a patti con questa realtà. E anche questo atteggiamento è codardo perché cosa risolviamo? Sei venuto a patti con questa realtà, che grossa conquista, congratulazioni!». Osservo che bisogna pur trovare un modo di sopravvivere. «È quello che voglio dire», continua Cohen, «Le persone che conosco stanno lottando per la sopravvivenza e questa è comunque una sopravvivenza di lusso perché non devono preoccuparsi di essere bombardate o torturate. Ma c'è pur sempre una seria minaccia di sopravvivenza psichica. Come venire a patti con tutto ciò?».

### La banalità del male

Un altro tema riguardante l'olocausto frequente nelle poesie di Cohen è il concetto arendtiano di banalità del male. Giancarlo De Cataldo, nella sua introduzione al libro *L'energia degli schiavi* (2003),

parla di come il testo di Hannah Arendt *La banalità del male - Eichmann a Gerusalemme* (1963) abbia influenzato la scrittura di *Fiori per Hitler* (1964) e definisce questa raccolta di poesie «il contraltare poetico della banalità del male». L'influenza del libro di Arendt è particolarmente evidente nella poesia *All there is to know about Adolf Eichmann*, specie di riassunto, in forma poetica, del libro della filosofa tedesca. Chiedo a Cohen se ritenga banale anche il male del mondo contemporaneo. Lui riflette per diversi secondi prima di rispondere. «Sa, mi sento in qualche modo a disagio a parlare di questi argomenti», afferma leggermente turbato, «queste domande sono davvero eccellenti e fanno riflettere [...] è vero che le affronto nelle mie opere ma le affronto con una facoltà intellettuale diversa da quelle a cui posso fare ricorso in questa conversazione. Posso rivangare un'opinione ma non sono molto interessato alle mie opinioni, le mie opinioni sono come slogan. Ne possiedo alcune ma da qualche tempo mi sento davvero indifferente nei loro riguardi. Ecco perché scrivo, perché con la scrittura puoi oltrepassare le tue opinioni. Non ho mai trovato molto interessante il tipo di scrittura che esprime opinioni. Non intendo dire che non occupa uno spazio legittimo, certo che sì, ma il tipo di lavoro che mi piace svolgere e a cui mi piace essere esposto e che mi piace leggere è qualcosa che non appartiene allo stesso campo dell'opinione, è un'esperienza diversa della propria realtà, esiste oltre l'opinione: in effetti, è una critica dell'intero meccanismo dell'opinione. L'opinione consiste nello scrivere su un certo tipo d'esperienza, le esperienze producono un'opinione, ma questa è un'identificazione molto superficiale del tutto, quindi al di sotto dell'opinione esiste ogni tipo di conflitto. Questo è il mondo che mi piace leggere in uno scrittore. È un mondo che mi piace cercare di raggiungere dentro di me, ecco perché devo scrivere molto e gettare molto via, perché mi accorgo se una strofa esprime un'opinione, anche se è scritta abilmente. Il mio amico Layton dice: "Dopo un po' qualsiasi poeta conquista la padronanza di qualche trucco stilistico", cioè sa come produrre qualcosa di dignitoso, anche d'interessante, ma sotto quel tipo di espressione c'è un altro tipo di espressione che è molto più ribelle, libera e vera. Potrebbe non suonare subito coerente, sa, come la canzone *The Future*, che alla gente non è

piaciuta quando è uscita e che, qui specialmente, è stata ignorata. Adesso vedo che se ne parla molto perché, come la poesia di De André, stava toccando percezioni psichiche non ancora sviluppate. Quindi, il male è banale? È maestoso ed è banale, è unico e comune, puoi ritrovarne l'impulso nel tuo cuore. Questa è l'analisi che ho il lusso di intraprendere perché non sto morendo di fame».

### Le guerre di ieri e di oggi

Le canzoni sulla guerra sono un altro punto in comune fra Cohen e De André. Nella canzone *On that Day*, ad esempio, Cohen, parla dell'undici settembre, un evento che ha portato alla guerra in Iraq. Gli chiedo cosa pensi di questo conflitto. «Sa, sarebbe bello poter vincere una di queste guerre che ci piace iniziare», risponde, «non ho niente da dire su questo argomento, è troppo [...] c'è una canzone su questo tema che sto per incidere. Fa così » Lo interrompo per chiedergli se nella sua canzone troverò una risposta alla mia domanda. «Non dico che è una risposta, è una reazione emotiva», taglia corto Cohen, «Mi piacerebbe che fosse una risposta ma è solo una reazione emotiva. Fa così:

Ero il tuo ubriaco preferito  
Perfetto per una risata in più  
Ma poi la fortuna si è esaurita per tutti e due  
E fortuna era tutto ciò che avevamo

Hai indossato un'uniforme  
Per combattere la guerra civile  
Ho provato ad unirmi ma a nessuno piaceva  
La parte per cui sto combattendo

Beviamo allora a quando tutto finirà  
Beviamo a quando ci incontreremo  
Mi troverai qui, in piedi in questo angolo  
Dove c'era un giorno una strada

Ho pianto per te questa mattina  
E piangerò per te ancora  
Ma non controllo il dolore  
Quindi non domandarmi quando

So che il tuo fardello è pesante  
Mentre lo sostieni attraverso la notte  
C'è gente che dice sia vuoto

Ma non per questo è leggero

Beviamo allora a quando tutto finirà  
Beviamo a quando ci incontreremo  
Mi troverai qui, in piedi in questo angolo  
Dove c'era un giorno una strada

Mi hai lasciato con i piatti  
Ed un bambino nella vasca da bagno  
E sei vincolata alla milizia  
E indossi il loro camuffamento

Beh, immagino che ciò ci renda uguali  
Ma io voglio stare con te  
Nient'altro che un'aggiunta alla sequenza  
Dei vecchi rosso, bianco e blu

Beviamo allora a quando tutto finirà  
Beviamo a quando ci incontreremo  
Mi troverai qui, in piedi in questo angolo  
Dove c'era un giorno una strada

Ora sta per essere Settembre  
Per molti anni a venire  
Ogni cuore si adatta  
Al rigido tamburo di Settembre

Oh piccola non ignorarmi  
Eravamo una famiglia, eravamo amici  
Alla fine ci stanca quella storia  
Di tradimento e vendetta

Vedo il fantasma della cultura  
Con numeri sul polso  
Omaggia una nuova conclusione  
Che era sfuggita a tutti noi

Beviamo allora a quando tutto finirà  
Beviamo a quando ci incontreremo  
Mi troverai qui, in piedi in questo angolo  
Dove c'era un giorno una strada (trad. mia)

Questa è la mia reazione emotiva. Non so esattamente nei confronti di cosa ma le canzoni che sto incidendo certo non possono ignorare. Penso che siamo in una posizione per cui ci è impossibile ignorare il mondo esterno, non possiamo ignorare gli effetti che la vita esteriore produce in quella interiore, questo è quello che voglio dire».

Gli domando infine il significato delle strofe finali della canzone *On that Day*: «Sei impazzito / O ti sei

presentato a rapporto / In quel giorno / In quel giorno / Che hanno ferito New York» (trad. mia). «Intendo dire», risponde Cohen, «è crollato il tuo senso della realtà civica della società occidentale? Sei impazzito? Non fai più parte della nazione? Ti sei dissociato completamente? Pensi che la risposta appropriata sia "è tutto un mucchio di merda, fatemi uscire"? C'è quel dipinto di Munch con l'uomo che corre lungo il ponte, urlando. Quella è la reazione di un certo tipo di psiche a questa catastrofe: l'impazzimento. Ti fanno uscire fuori di testa e tu rifiuti di accettare le implicazioni. Molte persone hanno capito che niente sarà uguale. C'è una parte di noi che vuole impazzire e dire: «il cielo è crollato e noi siamo in preda alla follia e il mondo intero è impazzito e non abbiamo altra scelta se non quella di abbracciare la posizione della vittima o del fuggiasco». Dunque io scelgo un tipo di complessità diversa che incarna la parola report, che ha un senso militare, un senso morale ed anche uno da scout. Queste sono le opzioni, o impazzisci o ti presenti a rapporto, ti presenti al dovere».

## Il valore della musica

In un'intervista del 1972 Leonard Cohen ha detto: «Non mi interessa di essere frainteso. Non penso che si possa essere fraintesi. Penso che siamo tutti in contatto, ogni persona che ha occhi e cuore aperti è in contatto con la parte più profonda di ogni altra persona». Gli ricordo questa sua lontana affermazione e gli chiedo se, secondo lui, la musica può unire di più la gente. «Certo, c'è questa possibilità», risponde, «ma la concezione che avevo in quell'intervista ha subito qualche revisione, perché credo che il cuore si stia chiudendo, penso che siamo in un periodo convulsivo in cui i cuori si stanno chiudendo. Non voglio abbozzare un ritratto troppo cupo ma credo che ci troviamo adesso in uno di quei periodi in cui la gente non si presenta a rapporto, in altre parole non abbraccia la responsabilità spirituale di non uscire pericolosamente dagli schemi. A volte mi trovo a guidare sull'autostrada e guardo alle altre macchine e mi sembra che ci sia una specie di crollo del contratto civile. Anche se ci sono

moltissimi meravigliosi esempi di compassione, aiuti e carità, vedo la società di oggi in un momento convulsivo dove le persone pensano solo a se stesse e sono preoccupate per la propria sopravvivenza».

Cito alcuni artisti influenzati dal suo stile, Fabrizio De André, Nick Cave, Antony (della band Antony and the Johnsons), Kurt Cobain e sottolineo come tutti siano molto diversi fra loro. Tuttavia, probabilmente non sarebbero gli stessi se, ad un certo punto della loro vita, non si fossero imbattuti nelle sue canzoni. «Penso che da un po' di tempo», dichiara Cohen, «siamo in una cultura in cui navighiamo ed avevamo un vasto paesaggio in cui navigare anche prima dell'avvento di Internet, sa, con la disponibilità di dati provenienti da così tante fonti. Penso che Internet non sia altro che un prodotto della nostra sete per questa attività, proprio perché stavamo già navigando. Leggiamo quello che ha scritto un africano, ascoltiamo quello che suonano in Islanda, l'argomento è vasto: essere esposti a così tante cose ci permette di trattare il mondo come un tavolo da buffet. Non voglio valorizzare una cosa al posto di un'altra, ma noi possiamo davvero scegliere e metter insieme cose che nessuno si era mai sognato di poter mettere insieme. È un collage: tutti noi agiamo in un mondo di collage dove mettiamo cose insieme che in qualche modo funzionano».

Chiedo a Cohen quale sia, per lui, il contributo di un poeta alla società contemporanea. «Non lo so», risponde, «a volte penso che non abbia nessun valore [...] ha un valore solo in una situazione di lusso, ma non sono sicuro del suo valore. Ho letto di persone che attraversando circostanze difficilissime hanno trovato conforto nelle scritture, nella preghiera, in una poesia [...] in una canzone. Ho anche sentito che alcune mie canzoni hanno offerto conforto a persone in situazioni estreme. Quindi forse c'è un valore. Da alcune persone del mio piccolo mondo ho saputo che le mie canzoni significano qualcosa per loro e devo ritenere vera questa cosa. Se hanno un significato per loro, allora hanno un significato».

Gli domando, infine, quale sia la ragione per cui scrive oggi. «Fortunatamente non mi pongo più questa domanda», conclude «ci sono molte ragioni, alcune sono economiche, ma io penso che una persona trovi il rispetto di se stessa nel proprio lavoro».

# Jorge de Sena traduce Pascoli

di Guia Boni

*Per ciò stesso che è poesia, senz'essere poesia morale, civile, patriottica, sociale, giova alla moralità, alla civiltà, alla patria, alla società.*

G. Pascoli, *Il fanciullino*, XX, 1907

*Nunca a poesia, é certo, transformou o mundo – mas o mundo nunca se transformaria sem ela.*

J. de Sena, "Nota de abertura", *Poesia de 26 Séculos*, 1971, p. 11

Jorge de Sena è stato uno dei maggiori poeti, narratori e studiosi portoghesi del Novecento ed è stato anche un traduttore accuratissimo e generoso, generoso perché ha tradotto da tantissime lingue sempre con impegno e rispetto ammirevoli. Tra il 1973 e il 1978, riesce a realizzare il sogno di raccogliere le sue traduzioni poetiche in due volumi. In realtà, assisterà solo alla realizzazione parziale del sogno dato che il secondo volume uscirà postumo nel 1978, pochi mesi dopo la sua morte.

Nel primo volume dell'antologia, intitolata *Poesia de 26 séculos*<sup>1</sup>, JdeS aveva raccolto cronologicamente le sue traduzioni che andavano dal primo grande lirico greco, Archiloco (VIII-VII secolo a.C.) fino a Nietzsche, morto nel 1900, mentre il secondo era dedicato al Novecento<sup>2</sup>, da Thomas Hardy a Carlo Vittorio Cattaneo.

Per quasi quarant'anni – JdeS fa risalire la sua vocazione poetica al 1936 –, egli aveva portato

avanti il mestiere di poeta, narratore, critico e saggista accostandolo a quello di traduttore: la sua prima traduzione pubblicata risale infatti al 1944. Così come risulta varia la sua opera letteraria altrettanto lo è quella di traduttore. Sono due attività che corrono parallele: la sua vena poetica si è costantemente alimentata alla fonte della traduzione da lui stesso considerata «parte da sua paixão criadora»<sup>3</sup>.

Partendo dal presupposto che un'antologia è un dialogo aperto tra il curatore e il lettore, a maggior ragione, si può affermare che un florilegio di traduzioni – in cui alla scelta si affianca la difficoltà del tradurre – è un'opera dialettica che chiama in causa autore originale e lettore straniero, in cui il traduttore-poeta come un equilibrista conduce i versi da una parte all'altra per suscitare nuove risonanze in altri tempi e in altri luoghi, come peraltro già sosteneva Jorge de Sena: «Nada é mais actual que uma tradução – e traduzir poetas de todos os tempos e vários lugares só é possível, se se acredita que a humanidade se sobrepõe a todas as barreiras não só da distância, mas dos misticismos e oportunismos fáceis, dos quais o mito da 'intraduzibilidade'»<sup>4</sup>. Da una parte, quindi, Jorge de Sena ripropone l'ideale della *Weltliteratur* di Goethe – una moderna letteratura mondiale basata sul reciproco scambio – e dall'altra, polemicamente, gli preme riportare il Portogallo – ormai da anni chiuso su se stesso – nella modernità, ridestandolo dal torpore ormai decenna-

le: «o ampliar-se a todos os tempos e lugares uma visão do mundo, que às vezes se chega a supor que Portugal teve e perdeu, encolhendo-se dia a dia num empequenecer perverso»<sup>5</sup>.

In questa visione del mondo, *Weltanschauung*, l'Italia e la sua poesia sono, come c'era d'aspettar-selo, assai presenti<sup>6</sup>, ma per questo lavoro ho deciso di limitarmi all'unica poesia di Giovanni Pascoli presente nell'antologia. Si tratta di *Allora* che non è tra le poesie più note del poeta italiano e pone difficili problemi di traduzione, ma che proprio per questo rappresenta un *exemplum* dell'atto traduttivo di Jorge de Sena, poeta mai scontato e traduttore estremamente raffinato.

Prima di passare all'analisi della poesia di Pascoli, vorrei precisare che i testi presentati non hanno l'originale a fronte e che JdeS non specifica l'edizione su cui ha lavorato e questo, dal punto di vista filologico, crea qualche problema perché effettivamente non si riescono a mettere perfettamente in parallelo i due testi. A ogni poeta presentato nell'antologia è dedicata una scheda in cui il traduttore traccia rapidamente la biografia, lo situa nel panorama nazionale, sottolineando i tratti distintivi della sua poetica. Ma vorrei lasciare le ultime parole su questi due volumi antologici a JdeS: «estes volumes reflectem, também, o que sempre procurei, e insisto que se procure, através dos tempos, insaciavelmente, toda a grande poesia deste mundo; e nela, particulares valores de independência de espírito, liberdade de pensamento, franqueza das emoções, rudeza de expressão, lícido encantamento, agressividade insólita, concisão verbal, magnificência e audácia formais, gosto da grandeza, humor e sarcasmo, profundidade humana, coragem moral, e a suprema consciência da poesia como experiência última»<sup>7</sup>.

## Il Pascoli di Jorge de Sena

Cominciamo dalla fine, cioè dalla scheda relativa a Pascoli – tradotta in appendice – dalla quale possiamo trarre alcuni elementi per chiarire il motivo della scelta di JdeS. A parte il gusto personale che lo fa propendere verso il poeta di San Mauro di Romagna piuttosto che verso Carducci, in Pascoli ritroviamo due aspetti condivisi da JdeS. In primo luogo, un simbolismo fatto di suggestioni, sfuma-

ture, attraverso il quale leggere le piccole realtà del quotidiano, cogliendo corrispondenze inconsuete che riverberano nella lingua poetica risonanze, sospensioni e musicalità e, in secondo luogo, l'impresionismo della soggettività dove si alternano uniformità e irregolarità. Interessante anche il riferimento finale a Fernando Pessoa ortonimo, come termine di paragone per un pubblico allora limitato al Portogallo, ma che oggi assume valore internazionale.

Ci sono tuttavia altri due elementi, non esplicitamente citati nella scheda, sui quali vale la pena soffermarsi. Il primo riguarda la poetica dei due autori. Nella bellissima introduzione che apre l'antologia dedicata a Jorge de Sena<sup>8</sup>, il curatore e traduttore Carlo Vittorio Cattaneo analizza l'influenza esercitata da Rimbaud, sin dalla giovinezza, sul poeta portoghese. Alcuni temi che Cattaneo mette in evidenza come lo 'sregolamento dei sensi', lo straniamento del poeta («Je est un autre») e il poeta alla deriva (*Le bateau ivre*) sono riscontrabili anche nei versi pascoliani, attenuati, però, dal valore consolatorio della poesia. È la poetica espressa nel *Fanciullino*<sup>9</sup>, cioè la metafora dell'innocenza (Rimbaud adoperava l'immagine del *poète-voyant*), che vive in ognuno di noi e che, se liberata, dà voce alla poesia. Il percorso parallelo tra Rimbaud e Jorge de Sena a un certo punto si interrompe perché come scrive Cattaneo: «mentre il *voyant* Rimbaud si era indirizzato verso un volo metafisico. Jorge de Sena ha cercato di rimanere maggiormente ancorato all'uomo e alla realtà»<sup>10</sup>. Così come vi rimase Giovanni Pascoli che tese a valorizzare con la sua «poesia degli oggetti» – per riprendere le parole di Anceschi<sup>11</sup> – le umili cose e il quotidiano.

L'altro elemento, sostanziale all'impressionismo, riguarda la musicalità. Nel componimento che apre *Arte de Música*, JdeS ricordava che nel 1936 l'ascolto del preludio alla *Cathédrale Engloutie* di Debussy lo aveva indotto a far poesia per le sue dissonanze, per quell'immagine tremula che rappresentavano le «fendas ténues [da] vida»<sup>12</sup>. La poesia sgorga come musica, come 'dissonanza', tendenza al movimento, al dinamismo. Pascoli, dal canto suo, è il poeta che infrange le regole, evitando di subordinare le parti del discorso, adoperando la giustapposizione priva di congiunzioni, la ripetizione, il tutto in nome di una musicalità talvolta dissonante.

A questo punto possiamo passare alla lettura della poesia di Pascoli.

## La poesia

*Allora* è inserita in raccolta con la quarta edizione di *Myrica* del 1897 e fa parte della serie *Dall'alba al tramonto*.

Proprio per quanto detto prima sull'assenza dell'edizione di riferimento di cui avvalse JdeS, il testo che qui presentiamo è tratto dal volume di Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita*<sup>13</sup>.

ALLORA!

Allora... in un tempo assai lunge  
felice fui molto; non ora:  
ma quanta dolcezza mi giunge  
da tanta dolcezza d'allora!

Quell'anno! per anni che poi  
fuggirono, che fuggiranno,  
non puoi, mio pensiero, non puoi,  
portare con te, che quell'anno!

Un giorno fu quello, ch'è senza  
compagno, ch'è senza ritorno;  
la vita fu vana parvenza  
sì prima sì dopo quel giorno!

Un punto!... così passeggero,  
che in vero passò non raggiunto,  
ma bello così, che molto ero  
felice felice, quel punto!

Metrica: quartine di novenari dattilici, cioè con accenti fissi di 2ª 5ª 8ª. Rime alterne ABAB CDCD EFEF GHGH.

La parola finale di ogni quartina ripete quella iniziale: I, 1 «Allora», I, 4 «allora»; II, 1 «Quell'anno», II, 4 «quell'anno»; III, 1 «Un giorno», III, 4 «quel giorno»; IV, 1 «Un punto», IV, 4 «quel punto». E a sua volta, riprendendo l'incipit, il v. 4 rima col v. 2, fa sì che ogni quartina sia un'unità fonosimbolica. Nelle ultime due quartine vengono ripetuti i sostantivi («giorno», «punto») ma l'articolo indeterminativo del primo verso di ogni strofa («Un giorno», «Un punto») è mutato nell'aggettivo dimostrativo («quel giorno», «quel punto») in cui dall'indeterminatezza si passa alla precisione, non nel tempo e nello spazio, ma dell'animo del poeta. La scansione della poesia è, peraltro, un iter verso la riduzione del ricordo: «allo-

ra», «quell'anno», «un giorno», «un punto»: tutti elementi di un climax discendente. Col procedere del tempo il ricordo della felicità si sbiadisce e al poeta resta solo una sensazione della letizia passata. La contrapposizione tra passato e presente è accentuata dall'antitesi: «allora [...] non ora» (I, 1-2) in cui il tema della felicità passata si scontra con l'infelicità presente, la quale, tuttavia, non è mai esplicitata, ma opposta temporalmente con l'avverbio negato «non ora». Come se il ricordo della felicità (I, 2: «felice fui molto»; IV, 3-4: «molto ero / felice felice»), che apre e chiude il componimento, conferendogli circolarità, nonostante il rimpianto, abbia il sopravvento. Il gioco del rimando, dell'eco è affidato alle due simmetrie nelle quartine dispari: I, 3 e 4: «quanta dolcezza», «tanta dolcezza»; III, 2-3: «ch'è senza / compagno, ch'è senza ritorno» e alle ripetizioni intervallate (II, 3: «non puoi, mio pensiero, non puoi»; III, 4: «sì prima sì dopo») e alla rimalmezzo: IV, 1-2: passeggero/in vero. I quattro *enjambement* e la loro segmentazione discontinua (II, vv. 1-2 e 3-4; III, vv. 1-2; IV, 3-4) accentuano – soprattutto in II – l'inesorabile fugacità del tempo.

## Commento

All'interno dell'unità fonosimbolica di ogni quartina aperta e chiusa dalla stessa parola, nelle quartine dispari c'è anche una bipartizione esplicitata dalla punteggiatura in cui troviamo i due punti (I) e il punto e virgola (III).

Nella prima quartina compaiono due verbi «fui» e «mi giunge». Il primo al passato remoto fa riferimento alla felicità passata, mitigata, però, dal presente indicativo dell'altro verbo poiché il ricordo porta al poeta ancora «dolcezza». La felicità di un passato indistinto «Allora [...] in un tempo assai lunge», in contrasto con la condizione attuale del poeta «non ora», è comunque ravvivata dalla dolcezza del ricordo ribadita nei due versi successivi.

Seconda quartina: nel primo verso, al ricordo preciso «quell'anno» viene aggiunta un'ulteriore specificazione, come nella strofa precedente (I, 1: «Allora [...] in un tempo assai lunge [...]»), qui gli anni a seguire (II, 1: «Quell'anno [...] per anni»). L'uso dello stesso verbo nel medesimo verso (II, 2) – «fuggiranno», «fuggiranno» (v. 2) – in tempi diversi, passato

remoto e futuro, indica lo scorrere ineluttabile del tempo, in cui è sottintesa l'attuale assenza di felicità, alla quale il poeta non può opporre resistenza. La seconda parte è un'invocazione al proprio pensiero, posto in un inciso vocativo «mio pensiero», affinché questo si rassegni a non cercare la felicità, ma a portarne con sé solo il ricordo.

Nella terza, il tempo rimembrato si riduce via via: dall'allora indefinito, all'anno, arriviamo al giorno. L'uso del passato remoto «un giorno fu quello» accentua la distanza del ricordo. La sua unicità è, invece, data dall'impossibilità di ripeterlo («ch'è senza compagno») e dall'inesorabilità del non ritorno. La pausa, indicata dal punto e virgola, apre una riflessione più ampia e pessimistica: prima e dopo di allora la vita fu mera apparenza.

Nell'ultima quartina, il ricordo si fa ancora più esiguo: un punto passeggero di cui il poeta neanche si accorse («che in vero passò non raggiunto») e che probabilmente ha recuperato solo in un secondo tempo, sottolineando l'incapacità dell'uomo di cogliere la felicità quando sopraggiunge e l'inevitabile rimpianto a posteriori. Eppure, nonostante la sua labilità, in quel momento il poeta è consapevole di essere stato felice.

Questa poesia si muove sull'asse temporale scandito dalla sequenza «allora/quell'anno/un giorno/un punto», in cui il ricordo della felicità, pessimisticamente, si riduce nelle dimensioni, ma al contempo – come in un diaframma – acquista, ottimisticamente, nitidezza. Anche i tempi verbali che aprono e chiudono il componimento – «felice fui molto» (I, 2) e «che molto ero / felice, felice» (IV, 3-4) – danno tale sensazione poiché dalla chiusura del passato remoto con cui la poesia esordisce, si passa all'indeterminatezza durativa dell'imperfetto, lasciando intendere che il ricordo possa servire da balsamo al presente e forse al futuro, tempo peraltro adoperato in II, 2. Nell'ultimo verso, seppur limitato a un punto, il ricordo della felicità è accentuato dalla ripetizione: «felice, felice».

## La traduzione

### OUTRORA

Outrora, num tempo distante,  
fui eu tão feliz, não agora:

mas quanta doçura no instante  
por tanta doçura de outrora!

Esse ano! Por anos que após  
fugiram e que fugirão,  
não podes, ideia, não podes  
levá-lo contigo, na mão...

Um dia ele foi... só uma essência  
sem retorno e sem outro igual.  
E a vida foi vã aparência  
antes e após um dia tal.

Um instante... ai tão passageiro,  
que menos passou que se diz;  
mas tão belo assim, mas tão belo,  
e eu nele tão feliz, tão feliz!

La punteggiatura, tanto precisa ed eloquente nella poesia di Pascoli, in traduzione non corrisponde all'originale (l'assenza del punto esclamativo a chiusura delle quartine, la posizione diversa dei puntini di sospensione), ma non sapendo – come accennato prima – su quale testo si sia basato JdeS non possiamo affermare che ci sia stato un intervento da parte sua.

Nella nota biografico-critica dedicata a Pascoli scriveva JdeS: «Gli ottosillabi portoghesi in cui abbiamo tradotto una delle poesie più belle e delicate [di Pascoli] corrispondono esattamente alla metrica originale»<sup>14</sup>. E difatti la metrica portoghese chiama «octosílabos» i novenari italiani, arrestando il computo all'ultima sillaba accentata. E, peraltro, il gusto e la sfida di mantenere il più possibile la metrica è uno degli elementi portanti dell'atto traduttivo di JdeS, il quale scriveva nel I volume: «Nelle traduzioni sono state rispettate sistematicamente, nella stragrande maggioranza dei casi, l'equivalenza di una traduzione verso per verso, le stesse organizzazioni strofiche e l'uso della rima seguendo schemi uguali o analoghi. Allo stesso modo, si è cercato, nei limiti del possibile, l'equivalenza metrica degli originali»<sup>15</sup>. E, infatti, anche qui, i suoi versi, dal punto di vista del ritmo, hanno sempre l'accento in 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>. JdeS riesce quasi sempre anche a mantenere la rima, tranne nella seconda quartina (vv. 1 e 3) e proprio questo suo intento lo porta a perdere le corrispondenze – se si esclude I – tra *incipit* ed *explicit*

di ogni quartina: II, «Esse ano», «na mão»; III, «Um dia», «dia tal»; IV, «Um instante», «tão feliz». Anche se in III il richiamo è evidente e il «tal» posposto acquista valore semantico.

Prima di procedere, quartina per quartina, all'analisi della traduzione, vorremmo segnalare, anche se forse non ce ne sarebbe neanche bisogno tanto è evidente, la felicissima scelta di JdeS di tradurre ALLORA con OUTRORA. La traduzione letterale avrebbe potuto essere «então» che ha le stesse accezioni dell'italiano «allora», cioè: in quel momento e, per estensione, in quel tempo anche riferito al futuro. «Outrora», invece, significa «em tempos remotos, antigamente». Già dal titolo, JdeS condensa tutto il significato profondo della poesia.

Analizzeremo i versi a coppia:

I, 1-2: v. 1, JdeS è costretto a eliminare «assai» per mantenere il numero delle sillabe, visto che al «lunghe»/«longe», portoghese, ha preferito, per una questione di rima, il trisillabo «distante». Nel verso seguente introduce il soggetto «eu» posposto al verbo, quasi a voler riprodurre l'inversione dell'ordine sintattico di «felice fui molto», mantenendo l'allitterazione in «f» e giocando sul rimando sonoro «tão/não».

I, 3-4: nel testo portoghese scompare il verbo. La frase nominale riesce a sostituire, nonostante l'assenza di movimento, l'idea del presente addolcito dal ricordo grazie a «no instante» al posto di «mi giunge».

II, 1-2: traduzione letterale. Nel v. 2 viene introdotta la congiunzione «e» per questioni metriche.

II, 3-4: parecchi sovvertimenti, in parte dovuti a questioni metriche: il vocativo «mio pensiero» (letteralmente: «meu pensamento»), è sintetizzato in «ideia» in cui va perduto il ripiegamento intimistico del poeta che, tuttavia, era stato introdotto, per compensazione, con «eu» (I, 2). L'ultimo verso è letterale fino alla virgola. Il pronome diretto «o», in «levá-lo», serve a compensare la perdita della ripetizione pascoliana nell'*explicit*. E l'ultima parte «na mão» ha funzione di parola rima. Vengono mantenuti i due enjambement (vv. 1-2 e 3-4).

La terza quartina è l'unica in cui i versi 1 e 3 non hanno una rima perfetta: «após» e «podes». Qui JdeS ha optato per la consonanza «p» e «s» anche se «após» è tronco, mentre «podes» è piano.

III, 1-2: «ele», adottato per ragioni metriche, è

meno forte di «quello» e manca anche l'inversione dell'ordine sintattico «un giorno fu quello» vs «Um dia ele foi». Il secondo emistichio mantiene l'assonanza con quello pascoliano («essência» «senza»), ma sovverte la struttura («ch'è senza» «só uma essência») e si perde l'enjambement. Nel successivo verso viene condensato il significato con inversione dei due emistichi («senza compagno/sem retorno» e «ch'è senza ritorno/sem outro igual») ed è conservata l'iterazione («senza.../ senza») («sem...sem»). I due versi sono chiusi da un punto, mentre Pascoli, seguendo la struttura bipartita delle quartine dispari, aveva messo punto e virgola.

III, 3-4: Il punto permette a JdeS di introdurre la congiunzione «E» in principio di verso per recuperare una sillaba. Il «si» e la relativa iterazione («si...si») sono perduti, ma semanticamente recuperati con la posposizione di «tal» a «dia» che accentua la qualità del ricordo. «Após» (III, 4) richiama II, 1: «Por anos que após».

IV, 1-2: «Un punto» vs «Um instante» con richiamo a I, 3: «mas quanta doçura no **istante**». JdeS esplicita il significato, accentuando il valore temporale del climax: «Outrora», «Esse ano», «Um dia», «Um instante». Introduce nel secondo emistichio la nota di rimpianto «ai» forse per compensare le inevitabili perdite del verso seguente. Ma se Pascoli accentua con «che in vero passò non raggiunto» la mancata percezione della felicità passata, JdeS sottolinea, ricollegandosi a «um instante», la fugacità dell'attimo, passato «in men che non si dica».

IV, 3-4: viene perduto l'enjambement con cui Pascoli introduceva l'io – sottinteso dalla desinenza dell'imperfetto «ero» che in portoghese viene perduta perché la prima e la terza persona hanno la stessa desinenza – accentuava la felicità del poeta e l'indeterminatezza temporale dell'attimo passato. JdeS introduce «eu» e propende per una soluzione parallelistica in cui i due aggettivi ripetuti («belo» riferito al passato e «feliz» al poeta), preceduti entrambi da «tão», si rispecchiano e si identificano, recuperando attraverso il sovvertimento, le partiture ritmiche e timbriche di tutto il componimento pascoliano.

## Conclusione

Il carattere dominante di «Allora» e in genere del verso pascoliano è – come ha scritto Gian Luigi Beccaria<sup>16</sup> – «la trama di richiami, di riprese simmetriche, di iterazioni, di parallelismi». Abbiamo visto come JdeS sia quasi sempre riuscito a compensare le perdite (*incipit-explicit* delle quartine), introducendo, per compensazione, risonanze anche non presenti nell'originale. Il nostro sguardo privilegiato, che ci permette di valutare sia il testo originale che quello tradotto, non può non cogliere come la traduzione di Jorge de Sena sia alla costante ricerca di quell'armonia in grado di coniugare ritmo e senso: un grande esempio di funambolismo poetico, di invenzione analogica.

## Appendice: La scheda su Pascoli di Jorge de Sena

PASCOLI GIOVANNI – Il Romanticismo italiano fu inaugurato da diverse figure, le più importanti delle quali prolungavano il sentimentalismo e il classicismo della fine del Settecento. Così – se si escludono i poeti minori e il Secondo Romanticismo paragonabile all'*Ultra-Romanticismo* portoghese o brasiliano –, i grandi romantici italiani furono classicheggianti e portarono avanti modalità che avrebbero reso possibile il realismo della metà e della fine dell'Ottocento, realismo che, peraltro, era già presente nella letteratura italiana sin dalle origini. Le tre grandi personalità romantiche: Ugo Foscolo (1778-1827), Alessandro Manzoni (1785-1873) e Leopardi (1798-1837) rappresentavano rispettivamente, all'interno di questo quadro, il sentimentalismo, il romanticismo cattolico e il pessimismo romantico. A loro e al romanticismo idealizzante, cattolico, sentimentale (e soprattutto a Manzoni) si contrappose, in nome del materialismo e del positivismo ottocenteschi, Giosuè Carducci (1835-1907), per il quale la tradizione pagana non si rifaceva a un classicismo battezzato ma a un mondo antico da opporre al peso del cattolicesimo sulla vita italiana. All'eredità classica deve molto anche Pascoli che a Carducci succedette (1907) alla cattedra di letteratura italiana dell'Università di Bologna. Era nato a San Mauro di Romagna, oggi San Mauro-Pascoli, nel 1855, da una famiglia di piccoli proprietari terrieri che precipitò dolorosamente nella morte e nella miseria, dopo il misterioso omicidio del padre, quando Giovanni aveva dodici anni. La rapida sequenza di tragedie famigliari ebbe un forte riflesso sulla lirica di Pascoli, conferendole una pungente nostalgia e un acuto senso della tragedia, colta nelle cose più piccole e intime della vita. Da questo punto di vista, Pascoli è l'opposto della veemenza e dell'intensità di Carducci, come del suo 'satanismo' che affondava le radici nel Romanticismo e nel Parnassianesimo francesi. In Pascoli, la sensibilità romantica, coadiuvata da un raffinato dominio della lingua, trasforma in simbo-

lismo (un simbolismo che rifiuta tutte le pompe della scuola) una visione della vita al contempo semplice e magica. Tra la magniloquenza di Carducci, che lo precedette, e quella di D'Annunzio, a lui contemporanea, Pascoli figura come poeta minore, ma in realtà non lo fu. La sua poesia più apprezzata è quella di *Myrica* (1891). Morì a Bologna nel 1912. Il suo intimismo e la sua modernissima obiettività estetica avrebbero esercitato un'enorme influenza sulla poesia italiana del Novecento, quando questa reagì agli eccessi retorici. Gli *octossílabos* portoghese in cui abbiamo tradotto una delle sue poesie più belle e delicate corrispondono esattamente alla metrica originale – e il lettore portoghese di certo noterà come il tono di Fernando Pessoa-lui stesso aleggiasse nell'Europa dei primi del Novecento.

## Note

- <sup>1</sup> *Poesia de 26 séculos: I* – De Arquíloco a Calderón; *II* – De Bashô a Nietzsche. Tradução, prefácio e notas de Jorge de Sena, Porto 1971-1972; ed. in un unico volume: *Poesia de 26 Séculos: de Arquíloco a Nietzsche*, Coimbra 1993 e in seguito Porto 2001.
- <sup>2</sup> *Poesia do Século XX: de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo*, tradução, prefácio e notas Jorge de Sena, Porto 1978; 2° ed. Coimbra 1994; 3° ed. Porto 2002. In entrambi i casi ci siamo avvalsi della terza edizione.
- <sup>3</sup> *Nota de abertura*, in *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 10.
- <sup>4</sup> *Introdução à primeira parte*, in *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 19.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, p. 10.
- <sup>6</sup> *I volume*: San Francesco d'Assisi, Cecco Angiolieri, Dante Alighieri, Cino da Pistoia, Francesco Petrarca, Franco Sacchetti, Lorenzo de Medici, Serafino Aquilano, Michelangelo Buonarroti, Vittoria Colonna, Torquato Tasso, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, Giacomo Leopardi; *II volume*: Giovanni Pascoli, Gabriele D'Annunzio, Ada Negri, Umberto Saba, Dino Campana, Aldo Palazzeschi, Sergio Corazzini, Vincenzo Cardarelli, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo, Sandro Penna, Cesare Pavese, Franco Fortini, Elena Bono, Pier Paolo Pasolini, Carlo Vittorio Cattaneo.
- <sup>7</sup> *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 18.
- <sup>8</sup> J. de Sena, *Esorcismi*, a cura di C.V. Cattaneo, Milano 1974, pp. 5-49.
- <sup>9</sup> G. Pascoli, *Il Fanciullino*, a cura di G. Agamben, Milano 1982.
- <sup>10</sup> J. de Sena, *Arte Musicale*, a cura di C.V. Cattaneo, Roma 1993, p. 8.
- <sup>11</sup> L. Anceschi, *Pascoli verso il Novecento*, Milano 1958.
- <sup>12</sup> «mas cujas dissonâncias eram a imagem tremolante / daquelas fendas tênues que na vida / na minha ou na dos outros, ou havia ou faltavam» (vv. 16-18), J. de Sena, *Arte de Música*, Lisboa 1968.
- <sup>13</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1868*, Firenze 1968, p. 254.
- <sup>14</sup> *Poesia do Século XX*, cit. p. 407.
- <sup>15</sup> *Poesia de 26 séculos*, cit., p. 277.
- <sup>16</sup> G.L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975, p. 136.

# Franco Buffoni: the poietic encounter

di Jacob Blakesley

Modern Italy has had at least two important poet-theorists of translation: Franco Fortini and Franco Buffoni. If Fortini was somewhat on the edges of academic world, becoming a university professor of Italian very late in his career, Buffoni is a full-fledged academic, with a doctorate in American literature, and with numerous professorships in his career. While Fortini opened up translation studies for Italian poets, Buffoni has revolutionized the field of Italian translation studies by broadening its theoretical framework. The classic dichotomy – poetry is translatable or untranslatable –, reigned as long as Croce's philosophy. It was owing to later philosophers like Luciano Anceschi that poetry became to be viewed not as something establishable a priori. Likewise, in Anceschi's thought, poetic translation became to be seen less as a zero-sum process but an independent creative work. From Anceschi, Buffoni's «ideal mentor», the Italian poet internalized the primacy of the poietic encounter, while also incorporating other concepts in his theory of translation – from Julia Kristeva's intertextuality, Friedmar Apel's notion of movement of language in time, Henri Meschonnic's idea of rhythm, to the avant-text. Buffoni's paradigm of translation is both a framework for interpreting translation as well as a method for translating poetry. He is clearly at variance with other poet-translators (e.g., Edoardo Sanguineti), for whom translation is, at core, an

impossibility. Buffoni sets out to overturn this conception by framing the issue of translation not as reproduction of content but as a meeting of different *poetics*. Translation is thus always possible. Naturally Buffoni's own translations do not always equally privilege all five aspects, namely the poietic encounter, intertextuality, movement of language in time, rhythm, and avant-text. If the poietic encounter is, at heart, the standpoint from which Buffoni analyzes others' translations, it is also the standard by which his own versions ask to be interpreted. Thus, during this essay, while I will draw on the other four notions mentioned above, which at times provide crucial interpretative guidance, I will nonetheless rely on the *poietic* encounter between the translator and the original text.

## Poetic Career

Critics have divided his work into three main periods<sup>1</sup>. The first stage includes his first three books. In this phase, what ties together Buffoni's work is his ironic «vocazione da fantaisiste»<sup>2</sup>, inspired by Aldo Palazzeschi and Jules Laforgue. This stage is characterized, in the main, by «lightness»<sup>3</sup>. Here, for instance, is the opening of «Italiano», from *I tre desideri*, where Eliot's famous «the world will finish with a whimper» turns even more sarcastic, even playful:

Il mondo non finirà con un gran botto,  
Ma con un piagnisteo, un uggìolo,  
Un piagnucolio [...]⁴

The world will not finish with a great bang,  
But with a moaning, a whining,  
A whimpering [...]

In *Quaranta a Quindici* (1987), he adapts Pound's «Lake isle» (itself a parody of Yeats' «Lake Isle at Innisfree»):

Oh Mercurio dio della truffa  
Dammi un tavolo e un'antologia,  
E venti ragazzi davanti.⁵

O Mercury god of thievery  
Give me a table and an anthology  
And twenty boys in front of me.

This following passage, from Buffoni's subsequent volume, *Scuola di Atene* (1991), well illustrates the lightness spoken of by critics like Brevini. A charming piece that recalls, for instance, Sandro Penna's poetry, and musically graceful, with its assonance, alliteration, and rhyme:

Ma lo vedevano gli altri al mattino  
Bruno perfetto come Apollo  
Provare la chiave del casello  
E lento posare la catena?  
Aveva mai pensato il Bruno  
D'essere dio almeno per uno?⁶

But did the others see him in the morning  
Bruno perfect like Apollo  
Try the key of the tollbooth  
And slowly put down the chain?  
Did he ever think, Bruno,  
Of being god at least for one?

A change comes after his provisional self-anthology *Adidas* (1993). He starts to structure his individual lyrics together in micro- and macro-narratives (whether in an individual book of poetry or a trilogy), which are no longer in an ironic and *fantaisiste* vein. Rather, the tone is more objective, more focused. For example, in his *Suora Carmelitana* (1997), the first volume of a trilogy, he explores a startling new theme, within a different genre, a tale in verse, as

shown here, from the beginning of the eponymous poem:

Il convento di Via Marcantonio Colonna  
È del trenta. E mia zia  
Che aveva lavorato nella ditta  
E quando è entrata la guerra era finita  
È lì dal quarantasei.

Da allora è uscita tre volte per votare  
(Divorzio, aborto e quarantotto)  
E due per andare in ospedale.  
Per votare ci vuole la dispensa  
E anche per l'ospedale.

[The convent on Via Marcantonio Colonna  
Is from 1930. And my aunt  
Who had worked in the company  
And when she entered the war was over  
Is there from 1946.

Since then she has left three times to vote  
(Divorce, abortion and 1948)  
And twice to go to the hospital.  
To vote one needs a dispensation  
And also for the hospital.]

One word in this poem would have been inconceivable in Buffoni's earlier work, and shows how his style is no longer tied to high literary models: namely the English term (untranslated) *frist fucking*: moreover, the utilization of such a term in a poem about a protagonist-nun demonstrates how far Buffoni has gone towards a forthright public repudiation of the Church, which will become more and more pronounced as time goes on.<sup>7</sup>

After this book is the autobiographical volume, *Il Profilo del Rosa* (2000), defined by the poet himself as a «long trip through the four decades of my life, from childhood to full maturity, but also through the places where it principally occurred». Returning to his childhood home, Buffoni finds

Una radice ha rotto il vaso  
Nell'atrio della casa riaperta  
La pianta è sempre stata bagnata  
Dal vetro rotto dal vento.<sup>8</sup>

[A root has broken the vase

In the atrium of the re-opened house  
The plant has always been bathed  
By the glass broken by the wind.]

The last volume of the self-described trilogy, *Theios* [Greek for *uncle*, 2001], is another *bildung*, this time of Buffoni's young nephew, Stefano, to whom the volume is dedicated («A Stefano a quei suoi / Dentini appena incominciati»<sup>9</sup>). The book ends with a Shakespearean invocation to fecundity, from the pen of a poet whose own sexual identity prevents such a succession: «Procrea, procrea / Ragazzo mio, che la tua bellezza non si perda» (Procreate, procreate / My boy, so that your beauty is not lost)<sup>10</sup>.

After the parenthesis of the curious volume *Del Maestro in bottega* (2002), an interesting collection of original poems and translations (what Rodolfo Zucco would aptly call a *satura*)<sup>11</sup>, Buffoni published *Guerra* (2005), a poetic volume focused on his father's experience in World War II as a prisoner of war in Germany. This volume, according to the critic Andrea Cortellessa, marks a striking shift in Buffoni, from «'pure' poet, a light and wandering thing – to engaged intellectual, demonstrating and intransigent»<sup>12</sup>. The following verses mark an undeniable break with his past poetry, including the previous trilogy:

«Sono ostriche, comandante?»  
Chiese guardando il cesto accanto al tavolo  
Il giovane tenente,  
«Venti chili di occhi di serbi,  
Omaggio dei miei uomini», rispose sorridendo  
Il colonnello. Li teneva in ufficio  
Accanto al tavolo. Strappati dai croati ai prigionieri<sup>13</sup>.  
[«Are they oysters, commander?»  
Asked the young lieutenant,  
Looking at the basket next to the table.  
«20 kilos of Serbian eyes,  
homage of my men», responded, smiling,  
the colonel. He kept them in his office  
next to the table. Torn from the prisoners by Croats.]

This political perspective will be furthered in the poet's following book, *Noi e Loro* (2008), focused on the double exile from normal society of homosexuals and immigrants. Some of the most piercing verses deal with Mehmet, the poet's lover:

Ho gli occhi di dolore e sono turco

...  
In prigione mi hanno torturato  
Con gli elettrodi  
Ho i segni sotto il mento e sui ginocchi  
Anche i piedi mi hanno massacrato<sup>14</sup>.

[I have eyes of sorrow and I am Turkish  
...  
In prison they tortured me  
With electrodes  
I have the signs under my chin and on my knees  
They massacred my feet too.]

In Buffoni's most recent volume, *Roma* (2009), he turns his gaze to Rome. As a poet who grew up and matured in Lombardy, with its well-known Enlightenment traditions that influenced him in his progressive politics, he approaches Rome with foreign eyes. Here is a capsule poem that neatly shows a linkage between ancient and modern (Fascist) Rome:

Negli Horti Caesaris il dittatore ospitò Cleopatra,  
A Villa Torlonia Mussolini, Hitler.  
Quattro intestini ancora impauriti  
Per le dimensioni dell'Oceano Esterno  
Da placare con sacrifici<sup>15</sup>.

[In Caesar's gardens, the dictator welcomed Cleopatra,  
At Villa Torlonia, Mussolini did the same for Hitler.  
Four intestines, still frightened,  
at the dimensions of the External Ocean  
to be soothed with sacrifices.]

Then again, a shift towards the political is not truly foreign to Buffoni's poetics, if we recall what he wrote in 1993 about the role of verse: «Poetry [is] never tired of repeating, particular to the youngest, those two or three essentials concerning ethics and aesthetics that one no longer has the force or the courage to repeat in a loud voice»<sup>16</sup>.

Through the course of his career, as Buffoni remarked, his poetry can be categorized in the following four groups: texts that have a «long stratification», «gifts of the gods», «associative», and «stories in verse». It is only when he realizes how to juxtapose these «poetic fragments» that he can create a book: they become «the tesserae of a mosaic»<sup>17</sup>. Only once they all come together (and here Buffoni quotes Pasolini's phrase about the difference

between unedited film and the finished film) «that story (*storia*) becomes moral»<sup>18</sup>. The macrotext, the book, the *canzoniere*, the *quaderno di traduzioni*, have more and more assumed importance in Buffoni's outlook. Yet if he arranges his poems long after to form together a retrospective whole, it is not so with his translations. Now he only translates poems, in fact, which he will use to form a future *quaderno di traduzioni*: the intentionality is there from the very beginning with his translations, in contrast to his original verse.

### Translation career

Franco Buffoni began his career in the 1970s in a rather unlikely manner: translating poems by the American minimalist writer Donald Barthelme included in the American writer's novel *Snowwhite*, along with a volume on Henry Kissinger (and ghost-translating of other political texts). Little here would hint at the massive translations down the road. True, Buffoni also did edit two works of 18<sup>th</sup> century Scottish poets (Fergusson and Ramsay) during the same period, but it was only in 1981 that our poet-translator translated a book of poetry (by Keats): *Sonno e poesia*. In fact, it was the 1980s that saw Buffoni truly develop into the translator he became: Keats (1981)<sup>19</sup>, Byron's *Manfred* (1984)<sup>20</sup>, Coleridge (1987)<sup>21</sup>, Kipling (1989)<sup>22</sup>, and the canonical and beautifully translated 2-volume *Poeti romantici inglesi* (1990)<sup>23</sup>, which summed up a decade's work. In the following years, he would turn his hand to the 20<sup>th</sup> century, to Wilde (1991)<sup>24</sup>, and Heaney (1991)<sup>25</sup>, culminating in his 1999 *Songs of Spring*<sup>26</sup>. 13 years would pass until his next book of translations appeared, *Una piccola tabaccheria*. Indeed, if he translated often by commission during the 1980s, his translations following Wilde were all by choice. No longer forced to translate, Buffoni has spent the last twenty years translating lyric poetry most congenial to his poetic temperament, which would fit together in a structured whole (i.e., *quaderno di traduzioni*).

The role of translation in Buffoni's career is not secondary to his own creative work, rather totally (*totalmente*) connected to it. Reflecting on translation allowed him to join the two «branches of my

work», which were as literary scholar and poet. Buffoni goes so far as to state that it was precisely «the theory of translation which allowed me to construct a personal theory of literature»<sup>27</sup>. Thus let us now move on to his specific translation ideology.

### Translation ideology

To best grasp the difference in translation philosophies between Buffoni and older Italian poets, one name makes the difference: the Italian phenomenologist Luciano Anceschi. Buffoni, the «ideal disciple» of both Luciano Anceschi and Emilio Mattioli, thus did not grow up under the dominion of Croce, like earlier generations of Italian poets. Anceschi, a follower, in his turn, of Antonio Banfi, sought to free the study of poetry from rigid a priori definitions. Contrary to Croce, Anceschi held that poetry is defined, from individual work to work, by looking at the system of relations structuring it. In Anceschi's view, autonomy and heteronomy variously define poetry. Poetry is not, as Croce argued, simply defined by what is poetry and what is not: form and content are not inviolable entities. Moreover, the history and criticism of poetic works must, according to Anceschi, be predicated on the role of poetics, expressed and latent, within the poets' works. The reflection on poetics is a vital hermeneutic guide to the poet's own practice. This category will provide the most fundamental guide to examining Buffoni's translations. If Anceschi's phenomenological philosophy was decisive for Buffoni's own growth, so were the philosopher's pronouncements on translation, such as his preface to the translations of the *Lirici nuovi*. There, Anceschi wrote «truly, there do not exist untranslatable texts»<sup>28</sup>. This maxim would always hold true for Buffoni.

Indeed, for our poet-translator, translations are not photocopies of the source texts. They constitute an independent literary genre, as Buffoni consistently repeats, following in the steps of other modern translation theorists like Jiří Levý. The focus, for Buffoni, is neither on an impossible reproduction of the original text nor a free adaptation. As he writes, «There are two great diseases always necessary to try to eradicate (*debellare*): the idea that the translation can be the reproduction of a text,

and the idea that it is a re-creation (*ricreazione*)»<sup>29</sup>. Instead, translations are seen as «poietic encounters» (*incontri poietici*). It is not, then, a question of «fidelity»: the famous dichotomies (from Cicero's *ut orator/ut interpres*, *brutta fedele/bella infedele*, and target-oriented/source-oriented, to Lawrence Venuti's invisibility/visibility, and Mounin's *traductions des professeurs/traductions des poètes*) are no longer valuable concepts, as Buffoni argues<sup>30</sup>. Rather, our poet-translator insists on «loyalty»:

The term loyalty [connotes] two eyes that gazing in other eyes declare love, admitting a momentary «betrayal». I have been loyal to your poetic loftiness (*altezza*), betraying you here and here and here: I did it to remain the most loyal possible to your loftiness (*altezza*). This is what I say every evening to the poets alive and dead with whom I try to interweave poietic dialogue<sup>31</sup>.

Ideally, this loyalty leads to «this small miracle which as a translation theorist I like to define 'loyal recreation' (*ricreazione leale*)»<sup>32</sup>. In his prefaces to the anthologies he edited of Italian poetry in various languages, Buffoni expressly indicates what he considers a pernicious translation method. Namely, when a translator «turns [...] to the job, to 'poet-ese,' to trite themes of pseudo-lyrical or pseudo-experimental satisfied fulfillment»<sup>33</sup>. Rather, Buffoni's self-described method of translation depends on finding the «prevalent element» of the text, «that inalienable one», and starting from there. Here, indeed, is a similarity between Giovanni Giudici's and Buffoni's translation theories, both of whom rely on the theoretical notion, propounded by Yuri Tynjanov, of the «constructive principle». While Buffoni doesn't mention the Russian theorist, owing to his friend Giudici's «abundant [...] use»<sup>34</sup> of him, Tynjanov nonetheless remains in the theoretical framework. Buffoni prefers, in any case, to call on Pound, with the American poet's three-fold category of melopoeia, logopoeia, and phanopoeia. Analyzing a poem for translation, Buffoni selects either the first category («the rhythmical-melodic inlay»), the second («the distinctly formulated thought»), or the third («the illumination...the epiphany, that flash, which by itself constitutes the profound meaning of the text»)<sup>35</sup>. Having decided on a method, he then knows where he can «eventually carry out a sacri-

fice», or in other words, where to be loyal and where to be unfaithful.

Buffoni's five interpretative categories of translations – rhythm, avant-text, intertextuality, movement of language through time, and poetics – also serve as his own guide for translating. We will treat them in order.

To begin with, as the poet quotes the innovative theorist and Bible translator Henri Meschonnic, the rhythm of a text is its fundamental element (*l'elemento fondamentale*)<sup>36</sup>. For Buffoni, a poet must first find a rhythm: once he has found a rhythm, he has found the subject. If the poet doesn't find the right rhythm, «you can have the most beautiful things in the world to say but what you write can be at most a newspaper article». Rhythm, which can be heard in both the «the rhythm of the heart of our mother» and «our internal breath», «precedes the appearance of the human species». In the last analysis, rhythm and diction come from the same source: «poetry is born when these two elements are so fused that the difference is no longer seen: as when a ballerina dances so whirling about that the ballerina cannot be distinguished from the dance, because it has become a single thing. Poetic writing, when it is successful, no more distinguishes the meaning of words from their musicality»<sup>37</sup>. It is rhythm, which according to our poet-translator, allows us to resolve the apparent conflict between, for instance, an Italian poet with a quantitative meter translating a British poet with an accentual meter like Keats, Coleridge, or Byron. We will point out specific instances of this, when Buffoni offsets words, carving a new rhythm into the translation, or changes meter entirely.

The avant-text, which includes all of the materials and drafts for the final text, can be useful, as the poet-translator explains, in reflecting on the genesis of the poem. Rather than seeing a text as an indissoluble whole, born from the head of Athena, as it were, this is a method to «translate in depth, to negate that translation is a process of decoding and recoding, source language, arrival language. The reflection on the avant-text makes one reflect on the formativity – which sometimes can last decades – of a text»<sup>38</sup>. Buffoni has on several occasions used such preparatory material in his translations – whether his versions of Bernard Simeone, Eddy van Vliet<sup>39</sup>, or

Seamus Heaney. We will observe a clear example of how the Italian poet-translator makes use of the avant-text in his translations of Seamus Heaney's «North».

The notion of the movement of language through time was first elaborated in the German theorist Friedmar Apel's volumes, which were translated into Italian in the series edited by Buffoni for Marcos y Marcos. Buffoni had «intuited» this concept before Apel's volumes, but hadn't «formalized»<sup>40</sup> it. This concept refers to the target text's and especially the source text's underlying instability. If, as we know, the target language is in always in a state of flux, at a particular moment of time, so is the source language, and, consequently, the source text. In the years, decades, or centuries since the composition of the original poem, the linguistic structures of the original, from syntax and grammar to lexis and pronunciation, have changed. As Buffoni notes, «the text so-called 'original' is not an immobile reef in the sea, but rather a floating platform [...] How can one therefore think that this text has remained the same?»<sup>41</sup>. This specific category applies most when the translated text belongs to a different period of time, as in Shakespeare's sonnets or in English romantic poetry. We might add that Buffoni has strongly criticized Umberto Eco's book on translation theory, *Dire quasi la stessa cosa*, for not taking this concept into account<sup>42</sup>. Equally, the target text, the translation, is determined by its historical and linguistic background. So a retranslation will change according to its temporal moment. As Buffoni noted about his translations of *Songs of Spring*, when he was gathering them together, he ended up retranslating many of the poems, since «almost none of the lexical and syntactical 'solutions' formerly devised worked any longer»<sup>43</sup>. In other words, he was forced to retranslate because his own language and that of the world around him had changed in the past ten to twenty years.

Intertextuality, the term originated by Julia Kristeva, refers to the fact that there is no completely original literary creation. Literature is born from literature. Sanguineti, a friend of Buffoni, also thought the same way about translation. Translation, in this light, is not an impossible reproduction of the source text, but (as Buffoni wrote), «absorption and transformation of another text»<sup>44</sup>. The formerly hierarchical re-

lationship in translation studies, as Buffoni explains, between the «original-copy [...] acquires another dimension: it becomes dialogic, and no longer in rank but in time»<sup>45</sup>. We will later examine two separate forms of intertextuality in Buffoni's translations: that between Buffoni's and other poets' verse, and that between Buffoni's poetry and his own translations. The concept of intertextuality naturally leads to a discussion of poetics, because poets do not create absolutely original works, as indicated above, but reinterpret literary tradition «in the light of [their] poetics».

This final category, the *poietic encounter*, is the most important, and to a certain degree includes the rest. For Buffoni, «translating literature means a meeting between the poetics of the translator and the poetics of the translated author»<sup>46</sup>. This concept links up with the notion of the movement of language in time, since this encounter occurs in «a point x in time and space that is unique and unrepeatable, since unique and unrepeatable is the status of the languages of the two works that meet in that moment»<sup>47</sup>. Essentially we will look at the poietic relationship between Buffoni and the source text by commenting on the different methods used by our poet-translator in conformity with his own poetics. In general, for Buffoni, there are three modes of translation, which we could map on to John Dryden's, there categories of translation: metaphor, paraphrase, and imitation: the translation *di servizio*, which aims to «destroy only the metrical *raison d'être* of the text», but ends up destroying *tout court* its *raison d'être*. Its corresponding extreme, the translation *di poesia*, often ends up in «a narcissistic exercise of a poet on a given text». Buffoni aims for the middle term, the translation *di rispetto*, where «all the elements of the original appear rendered with the correctness of the discretion of a poet who decides to truly serve the text»<sup>48</sup>. We will observe that the vast majority of Buffoni's versions do indeed belong to translations *di rispetto*, although some are more rightly classified as translations *di poesia*. In his translations especially from the Romantics, he is more literally faithful than to translations of contemporary poetry. As Buffoni remarks, «it is undeniable that the first merit of a translation remains philologic, literal faithfulness (*letterale fedeltà*) to the original»<sup>49</sup>. Nonetheless, since

filler adjectives are often used for metrical reasons or due to rhyming, Buffoni has no qualms in excising them, as he notes when translating English romantic poets.

In conclusion, for Buffoni, at core, there are two effective strategies in poetic translation: first, the search for «a larger and loftier poetic language, anonymous by definition»<sup>50</sup>. To this group belong the important translators and translator-poets (not poet-translators) of, for instance, the «great season of Florentine hermeticism», from Carlo Bo to Renato Poggioli. Buffoni is extraneous to this category. The second translation method is usually followed by poet-translators. This, indeed, is Buffoni's own method, where the translator

aims to make the most of (*valorizzare*) the encounter / clash between the poetics of the translator and that of the translated author, with the consequence, in the happiest cases, of producing a text worthy of entering into the poet-translator's *quaderno di traduzioni*; then of becoming part in every respect, of his work, of the canon<sup>51</sup>.

Buffoni incorporates translations into his own work: above all in his two *quaderni di traduzioni* along with *Del Maestro in bottega*. Buffoni, in fact, is the poet who has insisted the most on *quaderni di traduzioni* forming an integral part of the poet-translator's own *oeuvre*. Yet, if Buffoni, for all intents and purposes, wishes to appropriate poems through translation, he doesn't seek to massively adapt the original, like Robert Lowell, splicing and adding where he sees fit.

### Quaderni di traduzioni

Buffoni named his first volume of translations, *Songs of Spring*, after a phrase from Keats's ode «to Autumn». With this title, Buffoni aimed to underline two aspects: that his volume is an homage to poetic language, to poetic song; and his close spiritual ties to Keats, the poet whom he has translated most completely. Indeed, as the poet-translator noted, «to say that Keats influenced me would be like saying [...] that your mom influenced you»<sup>52</sup>. It makes sense then that Buffoni chose to place on the front cover a passage from Keats' «Song»:

To know the change and feel it,  
When there is none to heal it,  
Nor numbed sense to steel it,  
Was never said in rhyme<sup>53</sup>.

Percepire il mutamento, sentirlo,  
Sapere che nessuno può sanarlo,  
Che i sensi non possono indurirlo.  
Questo mai è stato detto in poesia.

Buffoni, in his translation of these verses, emphasizes the knowledge that the past is lost, and that the mind knows this. While Keats mentions that no one can heal this *change*, Buffoni speaks of the subjective process of *knowing* (*sapere*) that no one can *sanarlo*. The Italian is more final, more desolate. This feeling is also underlined by the conspicuous alliterative roles of the «p» and «s» in the translation: *Percepire, sapere, può, possono, and poesia* alternate with *sentirlo, sapere, sanarlo, sensi, possono, questo, stato, and poesia*. This alliteration ties together the whole discourse, signalling the painful inexorability of time.

*Songs of Spring*, published in 1999, consists of 38 poets and 125 poems, ordered chronologically<sup>54</sup>, drawn from poetic traditions as diverse as Dutch, French, Icelandic, Greek, Hebrew, Latin, Scottish, Spanish, and Swedish, though the vast majority are from English. Keats, fittingly, is the most represented poet in terms of quantity of pages, although Tomas Tranströmer («absolutely one of the greatest living poets»<sup>55</sup>) has the greatest amount of poems with 10. Other prominent poets represented are Wilde and Heaney with 8 poems, Coleridge and Spender with 7, and Byron and Kipling with 6 apiece.

More than 30 of Buffoni's translations in this volume are excerpts from longer works (either individual poems or epic poems). These range from fragments of single poems like Spender's «Ultima Ratio Regum» and e.e. cummings' «enter no (silence is the blood)» to passages from Byron's *Manfred*, Coleridge's *The Rime of the Ancient Mariner*, and Keats' *Endymion*. This is indeed rather an innovative practice for *quaderni di traduzioni*, which generally include complete poems, and not fragments. But this double-anthologizing, as it were, both in selecting a poem and then choosing a part of the poem, matches up with Buffoni's own predilection

for the poetic fragment: and let us not forget that *Songs of Spring* opens up with 7 true fragments of ancient poetry (Euphorion and Varro Atacinus). It is also a sign of Buffoni's own appropriation of the foreign poem, a way to possess a little piece of the original. We might add that excerpting poems is a common practice of Buffoni's, followed both in his anthology of English romantic poets, as well as in his own self-anthology *Adidas*.

Within the volume itself, Buffoni creates certain intertextual echoes. For instance, the two poems by Caroline Anne Bowles («Conte à mon chien») and Marie-Claire Bancquart («Toi petit bâtard») both deal with the same subject, dogs, and form what Buffoni calls «an ideal leitmotiv». In addition, Bancquart's same poem, with its phrase «Notre eau des yeux» (translated as «la nostra acqua degli occhi») recalls Buffoni's first collection of poetry, *Acqua degli occhi*, creating in the Italian poet's words, «a small intertextual short circuit»<sup>56</sup>. Another intertextual reference to Buffoni's volume *Acqua degli occhi* is created with Jaime Siles's poem «Variación barroca sobre un tema de Lucrecio», with its verse «Los ojos en el agua son espejos»<sup>57</sup> («nell'acqua gli occhi sono specchi»<sup>58</sup>). Indeed, the image of eyes as mirrors in water reflects the very same intertextuality, where words mirror each other in books through time. Other examples of intertextual links within *Songs of Spring* are easily visible, as in the succession of Coleridge fragments about the moon, for example.

*Songs of Spring* contains two special examples of translation that I will focus on now. First, Buffoni's translation of the Scottish poet Robert Fergusson's «The Daft Days» into both Milanese dialect and Italian<sup>59</sup>, and second, Buffoni's re-translation of Seamus Heaney's poem «North».

Buffoni's translation into dialect marks a significant linguistic shift, which is all the more remarkable for its singularity. No other Italian poet in *quaderni di traduzioni* translates into dialect. The Milanese and Italian translations of Fergusson reveal different specific techniques but are both united in their strategy of adaptation («imitation» as Buffoni describes it) of the Scottish text, beginning with the title (*The Daft Days*<sup>60</sup> / *I ultim di de l'ann*<sup>61</sup> / *Gli ultimi giorni dell'anno*<sup>62</sup>). Daft, in Scots, means «frolicsome», so the Milanese and Italian translations neutralize the tone. Both renditions are more concise than the

original, and if they both retain some of the original exuberant tone, are less markedly festive. The ornamental flourish of Fergusson's verse is little imitated in the translations, especially the Italian one. As Buffoni explains, «My version in Milanese dialect really turned into an imitation»<sup>63</sup>. Then, he turned his «Fergussonian imitation» into Italian, at which point, «I couldn't stop continuing to actualize the text, detaching myself little by little from a translation of an imitation, and falling into an imitation of an imitation»<sup>64</sup>.

Nonetheless, Buffoni's Milanese version is much more effusive than the Italian translation, both more personal and more expansive. This isn't clear from the opening stanzas, where, for example, the first stanza is almost exactly identical in Milanese and Italian. Yet, proceeding onwards, the contrast between the two versions becomes great. For instance, if in the fourth stanza, the Milanese runs «Alura, alura sì che ti te se bèl / Te se grand, te se còld, paès»<sup>65</sup> the Italian turns the direct invocation into an impersonal «Allora sì che il mio paese è grande e caldo / E bello»<sup>66</sup>. Likewise, Buffoni renders the Milanese «Un'aria che te la sentet subet / S'ciopà denter de ti»<sup>67</sup> as the Italian «canzoni / Che scoppiano subito dentro»<sup>68</sup>. In general, the Italian translation (in comparison with both the original Scots and the Milanese version) is veined with sadness: witness the matter-of-fact Milanese in the 5<sup>th</sup> stanza, «E se sta tucc insemma / A cuntàss su i ball de l'ann passaa»<sup>69</sup>: this becomes in Italian «Poi ci si mette insieme a raccontare / Le cose dell'anno che muore»<sup>70</sup>. In the Italian, the conviviality is diminished, a sense of solitude sets in, with the locution *mettersi insieme*, which doesn't give the sense of togetherness of *stare insieme*<sup>71</sup>. Moreover, if the Milanese speaks of narrating the dances of the past (*trascorso*<sup>72</sup>) year, the Italian speaks of the year that dies (*muore*). So, if Buffoni in his Milanese translation concludes that there is *nient de pussee bell*<sup>73</sup> than the last days of the year (an explicit statement absent from the original poem), this is completely removed from the Italian, as is the sensation of being together (*Insemma, inozent*<sup>74</sup>). Rather, the Italian finishes the penultimate stanza with the premonitory *come bambini che non si pensa a dopo*<sup>75</sup>, much more threatening than the Milanese *i fioeu [...] pensà no a l'ann che vegn*<sup>76</sup>. Moreover, Buf-

foni elides any references to Scotland and Scottish culture, present in the original: so, *Auld Reikie*<sup>77</sup> [«old smoky»] turns into «paès»<sup>78</sup> / «il mio paese»<sup>79</sup>, *Tullochgorum* [«a well-known Scottish dance»]<sup>80</sup> becomes «domà i legrij ladina»<sup>81</sup> / «solo rock e su il volume!»<sup>82</sup>. and *Highland reel*<sup>83</sup> is paraphrased as «quel che voeurem nun»<sup>84</sup> / «quel che vogliamo noi»<sup>85</sup>. Finally it isn't coincidental that Buffoni consistently uses *alegher* in dialect and *festa* in Italian: in his Milanese version, people are fundamentally *alegher*, while in Italian they are only happy at *feste*: their happiness is conditioned and temporary.

With his translation of Seamus Heaney's poems in 1991, Buffoni is responsible for the introduction of Heaney to the Italian reader. When Heaney then won the Nobel Prize for Literature, Buffoni was asked to translate several poems. Not having his own volume nearby, he retranslated them<sup>86</sup>. Thus we have examples of first<sup>87</sup> and second versions of a major poem like «North». The second translation of Heaney's «North»<sup>88</sup> only contains 5 out of the 40 verses identical to the first translation. Buffoni brings the newer version more in line with the literal meaning: from adjectives such as *measured*<sup>89</sup> (*accanto*<sup>90</sup> -> *misurabili*<sup>91</sup>); nouns such as *althing*<sup>92</sup> (*all'interno della comunità*<sup>93</sup> -> *vecchi parlamenti*<sup>94</sup>); verbs such as *were*<sup>95</sup> (*divennero*<sup>96</sup> -> *erano*<sup>97</sup>) to whole phrases such as *voices [...] lifted again in violence and epiphany*<sup>98</sup> (*voci che risorgevano in violente visioni*<sup>99</sup> -> *sollevate nella violenza e nell'epifania*<sup>100</sup>); and, perhaps the most momentous translation change, in the rendering of *Lie down in the word-hoard*<sup>101</sup> (*custodisci in dispensa*<sup>102</sup> -> *sdraiati nel tuo tesoro di parole*<sup>103</sup>). Notable here, as well, is Buffoni's concept of the avant-text. As he explains in a lecture, he had no access to Heaney's preliminary versions of «North» for his first translation, while Heaney sent them to him for his later re-translation. So, for example, Buffoni translates «violence and epiphany» as «nella violenza e epifania», far removed from the first translation's «violente visioni». Moreover, Buffoni's usage of the *passato remoto* in the second translation, e.g., *ritornai*<sup>104</sup> and *trovai*<sup>105</sup>, reflects his own movement in time and language. After an upbringing in Lombardy, where such a past tense is eschewed in oral speech, he has spent many years in Rome, where the *passato remoto* is often used. The retranslation, then, is a more philologically cor-

rect translation, closer to the English, and more aesthetically pleasing besides. Buffoni's long acquaintance with Heaney, his immersion in his poetry, their common poetics based on the terrestrial (as Buffoni notes), all combine in making his later translation of «North» a more successful autonomous poem that yet recalls the original even more deeply.

Curiously enough, the poem that Buffoni calls the most beautiful lyric in 19th century English, Byron's «So we'll go No-More A-roving» (a debatable claim itself), is translated rather ineffectively. Perhaps this is owing to anxiety of influence, or simply to the English rhythm, which combined with its particular lightness of tone, is hard to get across into Italian. But, as the opening of the Italian version shows, the translation is marred by a heaviness of touch: «So, we'll go no more a-roving / So late into the night»<sup>106</sup> is rendered as «Così, più non andremo / In giro senza meta / Nella notte fonda»<sup>107</sup>. Amplified into three verses, the Italian «andremo in giro» catches a dissonant note, too colloquial; likewise, «in giro senza meta», which occupies a whole verse, is simply «a-roving» in English. The English velocity is unmatched. But this type of failure is rare in Buffoni's translations.

*Songs of Spring's* concluding text is the prose poem by Bernard Simeone, «Madonna del Parto». This is one of only two poems in the volume that directly deal with an Italian subject. Its special significance here, confirmed by Buffoni<sup>108</sup>, placed at the end of the volume, resides in the classic Socratic metaphor of giving birth to works. Here, the Virgin Mary is nearly on the point of giving birth, yet hesitates, «vertiginosa e placida» (*vertigineuse et placide*)<sup>109</sup>.

*Una piccola tabaccheria*, which was published in 2012, includes 38 poets and 61 poems, but not ordered chronologically like the previous volume. The title is drawn from Pound's «The Lake Isle», previously translated by Buffoni in his volume *Quaranta a Quindici* (thus forming another intertextual tie in Buffoni's work between his poetic volumes and his *quaderni di traduzioni*). Pound had originally parodied Yeats's «Lake isle of Innisfree»: now Buffoni adapts the American poet. By entitling his volume of translations in such a manner, Buffoni stresses the labor limae of writing. In his translation of Pound, Buffoni excises the two references to di-

vinities (*God* and *Venus*) other than Mercury. While keeping the important anaphora of *O Mercury, patron of thieves*, he eliminates repeated words (like *loose, little, bright, and profession*), and adjectives like *damned*. He turns the poem in a more personal direction: «che mi costringe a concentrarmi sempre» from the impersonal «where one needs one's brains all the time». Buffoni renders more concise his Italian version. For instance, Pound uses 23 words in the final two verses of the first strophe, while Buffoni only 11. The alliteration here is quite intense, as though Buffoni were attempting to rival Pound in melopoeia: the «c» sound dominates, in Mercurio (twice), *piccola tabaccheria* (twice), con le scatoline luccicanti, scaffali, tabacco, custoditi nel banco, capelli, chiacchierando, comunque, che (twice), scrivere, costringe, and concentrarmi; likewise, the «d» in «dio della truffa, / dammi a tempo debito». This is Buffoni putting Fortini's *compensi* into practice.

In this *quaderno*, Larkin has the greatest amount of poems (6), followed by Heaney, Shakespeare, and Eddy van Vliet with four. Once again, there is a wide variety of languages represented with English, Dutch, Arabic, Portuguese, French, Welsh, and Spanish. And once more, English poetry dominates the volume. Yet one of the most interesting thematic centers of this volume involves a series of French (and English) poems: Baudelaire's «A une passante,» Verlaine's «L'Apollon de Pont-Audemer,» Rimbaud's «Le dormeur du val,» Byron's «She Walks in Beauty,» and Pound's «Gentildonna». All five poems speak of a person seen, either on the street, in the country, or in the mind's eye. One of them, the translation of Verlaine, will be examined here<sup>110</sup>. Already adapted in the title of the version, «Il dio di Roserio,» this powerful translation cuts to the bone. While the French begins with an exclamation about the boy, «Un solide gaillard!», Buffoni cuts to the chase with *Diciotto anni*. With a combination of enjambments (*mani / pronte, fronte / dura, come un dio nel suo ruolo / Passa, in un fossato / Rotolare*), more expressive language, owing to concision, than the original as in «il cranio sfondato» (instead of «le crâne ouvert par quelque éclat d'obus»), and «Lo vedrai vecchio e malandato spegnersi» in place of «On le verra, bon vieux, barbe blanche, oeil terni, / S'éteindre doucement,

comme un jour qui finit»; colloquial language such as «Devi vederlo quando si scatena / In discoteca: nessuna gli resiste»; and the highly effective final rhyme (the only one of the translation) «In fondo a una trincea o in un fossato / Rotolare con il cranio sfondato», the Italian rendering takes on an autonomous life. The numbers tell the story too: if Verlaine's poem contains 126 words, Buffoni's has only 88, or 30% fewer words. The Italian version is stronger than Verlaine's original: the poem has been pared down and tightened. This same tendency is everywhere present in Buffoni's translations, but particularly noticeable here. In his own words, in fact<sup>111</sup>, he considers this translation an «imitation», for its liberties with the original. A similar argument could be made for Buffoni's version of Baudelaire's «A une passante», which in Buffoni's hands turns into «Lui passava». The subject is no longer a woman, but a man. This, too, is classified by Buffoni as an «imitation»<sup>112</sup>.

The overall contrast between *Songs of Spring* and *Una piccola tabaccheria* is clear. Although each volume contains 38 poets, the first is more a collection of translations, «the best of twenty years», as its back-cover recites. The second, slimmed down from 368 pages to 150, is a more cohesive *quaderno di traduzioni*. Confirmation of this comes from Buffoni, who writes of how in difference with past years, now he translates «in great part from empathy, from harmony (*consonanza*): «there must be a connection»<sup>113</sup>. Therefore, two particular criteria – poetics and friendship – determine the shift from the first to the second volume. If Buffoni's main areas of poetic inspiration lie in the English romantics (present in both volumes) and French symbolists, it is only in the second volume that the latter appear (Baudelaire, Rimbaud, and Verlaine). Buffoni's acknowledges this, as well, in his notes to the volumes. In *Una piccola tabaccheria*, he describes links between his translations of 21 poets, sometimes with multiple connections, like Verlaine (with Byron, Baudelaire, Pound, and Rimbaud), or Rimbaud himself (with Verlaine and Wilde), or Heaney (with Joyce and Neruda), or Spender (with Verlaine and Juana de Ibarbourou)<sup>114</sup>. Yet in the first *quaderno*, equivalent connections described by Buffoni are limited to only three out of the 38 poets<sup>115</sup>. Moreover, if 14 poets

in *Songs of Spring* are included partly out of friendship and esteem<sup>116</sup>, only two such poets are in *Una piccola tabaccheria*<sup>117</sup>.

There are 7 poets in common between the first and the second *quaderni di traduzioni*: Auden, Byron, Heaney, Wilde, Feinstein, Shakespeare, and van Vliet. The first four have formed nodes in Buffoni's work, in translations and critical studies. The presence of Feinstein and van Vliet can be notched up to Buffoni's friendship with them and esteem of their work. Shakespeare remains the outlier, who nevertheless remains a crucial poetic model, with his *Sonnets*, for the Italian poet-translator.

### Buffoni v. Luzi

Here we will compare the translation practices of Buffoni with Mario Luzi. Luzi (1914-2005) was an influential poet, as well as a translator of 11 works from French, English, and Spanish<sup>118</sup>. His main translation activity centered on French poetry, gathered together in two *quaderni di traduzioni*, *Francamente*, and *La Cordigliera delle Ande*, spanning Ronsard to Frénaud. Translation and poetry were symbiotic for Luzi. As Antonio Prete notes about Luzi, «translating wasn't an exercise, but an essential foundation of his very writing»<sup>119</sup>. Luzi explained how «the most difficult translations I have done were when I was, also as a writer, doing something that required an experience of this kind, a comparison (*confronto*) with that author, not with an author, but with that author, with that proposal that each author brings along»<sup>120</sup>. Thus, he turned to Coleridge's lyrics when he was searching for «nuance» in his own poetic tongue<sup>121</sup>; he translated Shakespeare when his poetic powers were ripe for such an encounter; he translated Mallarmé late in life when he was «digging into the rhythmic and verbal substance of my Italian»<sup>122</sup>; he translated Louise Labé, after WWII, searching for an «edenic exile of form and perfect harmony»<sup>123</sup> from the postwar despair; and he translated Tirso de Molina when he needed to «dissolve a little bit my theatrical language in a species of liturgy, also scenic, simpler [...] but more collective, if you like, choral»<sup>124</sup>.

Luzi, like Giorgio Caproni, asserts that he doesn't theorize about translating: «I have never truly thought of being able to theorize about an

eminently empirical object like translation that, whichever way you look at it, always appeared such to me»<sup>125</sup>. Even so, he affirms, like Buffoni, that translation is an ideal encounter between the original poet and the translator: «the translation of a poet is a meeting (*incontro*), a meeting given in certain moments, at certain levels of convergence or of friction with the original»<sup>126</sup>. Thus, for instance, when Luzi was translating Coleridge, he describes himself as «alone with the text»<sup>127</sup>. Indeed, taking up one of the most important images of the Ancient Mariner, he suggested that «it is necessary for you to be in the open sea when you translate, alone with your man»<sup>128</sup>. The fact that Luzi, as a Francophile, didn't know English well, allowed him the freedom to translate differently than he would have translated a French author, «truly that distance, between mythic English and the language I was forced to use, was a territory susceptible of many adventures that I never would have permitted myself to run with a language more obliging like French»<sup>129</sup>. This is, of course, the same line of reasoning that Giovanni Giudici put forth for why he chose to translate from languages structurally different from Italian. Yet, we should remember that Luzi's translation of Mallarmé's *Plusieurs sonnets* segmented and decomposed Mallarmé's ductile verse, even though French is so close to Italian.

According to Luzi, the meeting between poet and translator, this «subtle duel», is freighted with ambiguities. Poetic translation by its nature is an «obscure negotiation of concessions, resistance, claims without proof of legitimacy between author and author»<sup>130</sup>. So much so that at the end it is not clear who comes out the winner, or loser. As Luzi remarks, «one will never know who was the victim and who the executioner (*carnefice*)»<sup>131</sup>. In the best of cases – with no «brawl» (*colluttazione*) – there is a «lucky, happy marriage» (*felice connubio*). A new text is born, «an autonomous text», in which the translator has managed to «burn off the difference, the distance»<sup>132</sup>.

For our comparison, I have chosen two passages from Coleridge's *The Rime of the Ancient Mariner*.

The most striking contrast between Buffoni's and Luzi's translations turns on the use of poetic tradition. Luzi inserts Coleridge not into contempo-

**Table 1.** *The Rime of the Ancient Mariner* (vv. 203-11)

Samuel Taylor Coleridge	Franco Buffoni	Mario Luzi
We listened and looked sideways up!	Noi ascoltavamo e scrutavamo intorno!	Noi ascoltavamo e guardavamo fisso!
Fear at my heart, as at a cup,	La paura nel cuore, mi sembrava,	Al cuore come al fondo di una coppa
My life-blood seemed to sip!	Stesse a succhiarmi il sangue!	La paura attingeva tutto il sangue!
The stars were dim, and thick the night,	Densa la notte con le stelle opache	Le stelle cupe, densa era la notte,
The steersman's face by his lamp gleamed white;	E bianco il viso del timoniere alla lanterna:	Il volto del nocchiero raggia esangue presso la sua lanterna;
From the sails the dew did drip –	Dalle vele la guazza cola lenta.	Dalle vele stillava giù rugiada
Till clomb above the eastern bar	Ad un tratto si leva sopra a oriente	Finché s'alzò sul ciglio dell'oriente
The horned Moon, with one bright star	Una falce di luna, ed una stella	Col corno della luna una splendente star
Within the nether tip.	Risplende sulla punta, in basso.	Stella vicino alla sua punta inferna.
<i>Poeti romantici inglesi</i> , tr. F. Buffoni, Milano 1990, p. 318	<i>Poeti romantici inglesi</i> , tr. F. Buffoni, Milano 1990, p. 319	S.T. Coleridge, <i>Poesie e prose</i> , tr. M. Luzi, Milano 1949, p. 33

**Table 2.** *The Rime of the Ancient Mariner* (vv. 414-21)

Samuel Taylor Coleridge	Franco Buffoni	Mario Luzi
«Still as a slave before his lord,	Come schiavo dinanzi al suo padrone	«Come schiavo al cospetto del signore
The ocean hath no blast;	Immobile è l'oceano e senza vento:	sta immobile l'oceano e non respira;
His great bright eye most silently	Con l'occhio grande e luminoso	il suo grande occhio luminoso mira
Up to the moon is cast –	Fissa la luna silenziosamente...	fissa la luna silenziosamente –
If he may know which way to go;	Se può sapere quale via seguire:	per conoscer la strada da seguire;
For she guides him smooth or grim.	Perche, calmo o infuriato, è lei la guida.	Perché, quieto o infuriato, essa lo guida.
See, brother, see! How graciously	Ma guarda, fratello, guarda con che grazia	Vedi, fratello, vedi con che grazia
She looketh down on him».	Dall'alto lo osserva.	dall'alto essa lo guarda quasi rida».
<i>Poeti romantici inglesi</i> , tr. F. Buffoni, vol. 1, Milano 1990), p. 330	<i>Poeti romantici inglesi</i> , tr. F. Buffoni, vol. 1, Milano 1990), p. 331	S.T. Coleridge, <i>Poesie e prose</i> , tr. M. Luzi, Milano 1949, p. 53.

rary 20<sup>th</sup> century Italian poetry, but earlier. Through a frame of end-rhyming, abundant hendecasyllables (along with occasional settenari), and archaic and aulic diction, Luzi's *Ancient Mariner* is indeed rendered ancient. For example, Luzi utilizes an exclusive and aulic poetic register with the following words drawn from the first passage: *volto*, *raggia*, *esangue*, *stillare*, and *inferna*. Likewise, the second excerpt shows how Luzi's rhymes require additions or modifications to the text. In rhyming *respira* / *mira* and *guida* / *rida*, he had to add, for example, *quasi rida*, absent from the English, and use the archaic

*mira*. He personifies the ocean, *non respira*, in line with high Italian poetic tradition. In general, Luzi's translation retains more than a whiff of the archaic, whether through poeticisms (even such adverbial locutions like *al cospetto di*), or apocope (*conoscer*). This antique patina is, on the other hand, generally foreign to Buffoni's version. Rather, Buffoni focuses more on the «rhythms of the original rather than the metre»,<sup>133</sup> and doesn't use end-rhyming. His free verse is studded with alliteration and assonance. In the first three verses of the second passage, the recurring «o» marks the *oceano*, which gives way

in the fourth verse to the vowel «a» in *luna* (fissa la luna silenziosamente): the contrast between the ocean and the moon is thus emphasized down to the very phonemes of each word. We can notice half-rhymes as in *guida* / *guarda*, or *occhio* / *silenziosamente*. Although Buffoni doesn't dye his version in classical tradition, he does explicitly draw on Dante and Leopardi. For instance, the second verse recalls their «senza vento.» And his use of *guazza* in the first passage is assuredly archaic (used, for instance, by Mario Praz in his purple, archaizing version of the *Ancient Mariner*<sup>134</sup>). One last point to be made: while Luzi was a novice *Anglista*, whose command of the language was very shaky,<sup>135</sup> Buffoni spent his academic career as a professor of English literature. Evidence of this is seen in Luzi's misinterpretation of the final verses in table 5.1. Luzi speaks of the *splendente stella* rising, while Coleridge has the horned Moon (Buffoni's *Una falce di luna*) as the subject of this verb. Possibly the archaic *clomb* caused problems for Luzi. Yet the fact that Luzi was not well versed in English, as Buffoni rightly suggests<sup>136</sup>, and that he therefore relied on previous Italian versions, Mario Praz's *in primis*, contributed to making Luzi's translation even more antiquated.

Despite all, Luzi's version was, as Edoardo Zucato justly notes, «the first significant poetic translation of the text.» Its poetic power was rendered sympathetically by an Italian poet whose own use of symbols drew on the both the later French symbolists as well as Coleridge. Luzi's translation was, indeed, the «turning point that made Coleridge a permanent presence for both the intellectual circles and the general reading public»<sup>139</sup>. Still today, after many other translations, Luzi's remains a valid translation (as Buffoni called it, «that classic one»<sup>140</sup>). Yet, I would argue, it is in danger of becoming a period piece, due to its reliance on aulic diction and syntax, which by now sounds somewhat outdated. Buffoni's free verse version, on the other hand, is fresh and, despite lacking the formal structure of meter and rhyme, succeeds in creating a considerable amount of poetic grace in Italian. Two poetics, as different as Luzi's and Buffoni's, have given rise to two divergent modes of translating Coleridge. The Italian reader must decide for himself whether he prefers his poet aged or not.

## Translation techniques

In general, Buffoni's practices a subtle art of *variatio*. For instance, in e.e. cummings' scandalous poem (for his time) «the boys I mean are not refined», which uses the eponymous refrain four times, Buffoni alternates «Quelli che intendo io non sono raffinati» (also the Italian title), «Ai ragazzi che ho in mente io stasera», and «Quelli che dico io sono dei duri». Here, due to the idioms and obscene language, Buffoni both finds euphemisms and equivalent vulgar Italian expressions. The first category includes the Italian rendering of *They do not give a fuck for luck* («E non lo fanno così tanto per farlo»), *They do not give a shit for wit* («Non gliene frega niente di nulla»), and *they kill like you would take a piss* («Ti ammazzano si gli gira»). Other times, Buffoni replicates the force of the vulgar original, whether translating *tit* as *tetta*, «masturbate with dynamite» as «masturbandosi con la dinamite», *they hump thirteen times a night* («Ma vengono anche sette volte in fila»), or even intensifying the vulgarity, as in rendering *behind* as *culo*, or translating *they do whatever's in their pants* as «E scopano quando gli tira».

Nevertheless not all of Buffoni's translations are such adaptations: the most faithful versions, almost *calchi*, are his translations from the French of Marie-Claire Bancquart's «Toi, petit bâtard», and Bernard Simeone's «Madonna del parto»: the first a lyric poem, the second a prose poem. This can naturally be explained by the closeness of Romance languages, French and Italian, as opposed to the differences separating Italian from a Germanic language like English. Yet even in many of Buffoni's versions of English poetry, he strictly follows the original. And sometimes the very structure of Italian manages to better the original: an example is Buffoni's translation of Kathleen Raine's «Lachesis», where the assonance of *sogno* and *sonno* give a pregnancy unavailable to the original:

La nostra vita una commedia di passione, dice il madrigale di Raleigh;  
 «Solo noi moriamo, noi moriamo», ma la saggezza più antica insegna  
 Che i morti si cambiano d'abito e ritornano,  
 Da sonno a sonno passando, da sogno a sogno<sup>139</sup>.

[Our life a play of passion, says Raleigh's madrigal,  
"Only we die, we die"; but older wisdom taught  
That the dead change their garments and return,  
Passing from sleep to sleep, from dream to dream]<sup>140</sup>.

We can hear (and see) the dead «chang[ing] their garments and return[ing]» through the near phonetic identification of *sogno* and *sonno* (but not in the vastly different English words sleep and dream).

If Buffoni normally avoids rhyme, he does use it in certain cases to end the poem, generally as a concluding couplet, or epigraph: for instance, in the triple rhyme (absent from the original) that ends the same poem «Lachesis»: «Amore, dobbiamo soffrire con pazienza ciò che siamo, / Queste parti di colpa e di dolore recitiamo, / Noi, che sul collo la macina portiamo»<sup>141</sup>. Or, for example, in Byron's «Stanzas for music», where «Non siamo più quel che ricordiamo, / Né osiamo pensare a ciò che siamo»<sup>142</sup>. As is clear, his recourse to rhyme occurs especially to emphasize a specific message.

Buffoni, like Montale, frequently shortens the poem. The overall concision (or excision) is clear in a poem like the following from Oscar Wilde's «Panthea»: «For man is weak; God sleeps: and heaven is high: / One fiery-coloured moment: one great love; and lo! we die»<sup>143</sup> is turned into the powerfully staccato «L'uomo è debole. Dio dorme. / Il cielo è in alto. Una scintilla. / Grande amore. Morte»<sup>144</sup>. Often the concision comes from Buffoni's cropping of filler adjectives, as in a poem by Walter Savage Landor, «Ternissa! You are fled!». Landor writes «...And your cool palm smoothes down stern Pluto's cheek». Buffoni translates it as «E la tua mano rasserena Plutone». So, the Italian poet-translator eliminated both adjectives, *cool* and *stern*, as well as *cheek*. Or in a few consecutive verses of Swinburne's «The Garden of Persephone»: «blind buds»<sup>145</sup> («i germogli»<sup>146</sup>), «wild leaves»<sup>147</sup> («le foglie»<sup>148</sup>), «ruined springs»<sup>149</sup> («primavere»<sup>150</sup>) or even a line from Oscar Wilde's *Panthea*: «...through the hot jungle where the yellow-eyed huge lions sleep»<sup>151</sup> («...nella giungla fino ai leoni / Addormentati»<sup>152</sup>).

Another frequent modulation of Buffoni's consists in his setting off the end of the translation with an adjective or phrase: e.g., in Shelley's «Ozyman-

dias», whose final Italian verses are: «Null'altro resta. Intorno alle rovine del relitto / Colossale, nuda infinita informe la sabbia si distende / Solitaria»<sup>153</sup>; or, in a fragment of Coleridge, where the final two adjectives are highlighted,

Come quando la luna nuova o piena  
Le onde grandi e infrangibili sospinge  
Dell'immenso Pacifico.  
E alte, lunghe<sup>154</sup>.

[When the new or full Moon urges  
The high, large, long, unbreaking surges  
Of the Pacific main<sup>155</sup>].

This forefronting of adjectives – *solitaria* and *alte, lunghe* – effectively refers to their substantives, the solitary sand, the surges of the Pacific. Setting off single words like this is analogous to enjambment: in fact, Buffoni often highlights words by enjambing them at the end of the verse, just as he does by ending a poem with them. Both forefronting and enjambment alter the previous rhythm of the text and particularly display a new rhythm.

## Conclusion

Franco Buffoni is assuredly the most important Italian translator of modern English poetry<sup>156</sup>. His majestic anthology of English romantics will be read for generations to come (it has already been reprinted several times). He has also been a leader in advancing new theoretical approaches to translation in Italy, through his important critical essays, his editorship of *Testo a Fronte* and the multiple series of poetry for *Marcos y Marcos*, and conference organizer. What brings together the different activities of his life – poet, critic, and translator – is the concentration on the written text and its diverse formulations in numerous languages. This threefold aspect of his personality (poet, critic, and translator), which Pier Vincenzo Mengaldo has elsewhere cited as the distinctive mark of modern Italian poets, indubitably enriches each of his individual vocations. Buffoni has eloquently shown how a translator must interpret a poem with a poet's eye. Perhaps most vitally, he has insisted on claiming authorial status for poetic translations that are not free imitations or

adaptations, but philologically accurate poetic representations. The autonomy of the translated poem thus doesn't become unmoored from its source text, but nevertheless retains artistic independence. This occurs due to Buffoni's intense poetic dialogue with the original author and text, where translation is

not a mere *esperimento formale*, but «an existential experience intended to relive the creative act that inspired the original».

## Note

- <sup>1</sup> Cf. Tommaso Lisa, *Cartografie dell'oggettualità*, in «L'apostrofo» 6 (2002), 18, p. 12.
- <sup>2</sup> F. Brevini, *Nota introduttiva*, to F. Buffoni, *Adidas*, p. 7.
- <sup>3</sup> Brevini, *Nota introduttiva*, v. 8.
- <sup>4</sup> F. Buffoni, *I tre desiderati*, v. 41.
- <sup>5</sup> F. Buffoni, *Quaranta a Quindici*, v. 11.
- <sup>6</sup> F. Buffoni, *Scuola di Atene*, v. 48.
- <sup>7</sup> E.g., F. Buffoni, *Più luce, Padre: dialogo su Dio, la guerra e l'omosessualità*, Rome 2006, as well as F. Buffoni, *Roma*, Parma 2009.
- <sup>8</sup> F. Buffoni, *Il Profilo del Rosa*, v. 13.
- <sup>9</sup> «To Stefano, to his recently emerging baby teeth».
- <sup>10</sup> F. Buffoni, *Theios*, v. 72.
- <sup>11</sup> F. Buffoni, *Del maestro in bottega*, Rome 2002.
- <sup>12</sup> A. Cortellessa, *Motivazione del premio Maria Marino 2009*. Available at [http://www.francobuffoni.it/motivazione\\_cortellessa.aspx](http://www.francobuffoni.it/motivazione_cortellessa.aspx).
- <sup>13</sup> F. Buffoni, *Guerra*, v. 54.
- <sup>14</sup> F. Buffoni, *Noi e loro*, v. 121.
- <sup>15</sup> F. Buffoni, *Roma*, v. 79.
- <sup>16</sup> F. Buffoni, *Poesia e ragionevolezza*, «Il rosso e il nero» 2 (1993) 5, p. 3.
- <sup>17</sup> F. Buffoni, *Riflessioni sul fare poetico*, «Nuovi argomenti» 36 (2006), p. 210.
- <sup>18</sup> F. Buffoni, *Riflessioni sul fare poetico*, p. 210.
- <sup>19</sup> J. Keats, *Sonno e poesia*, tr. F. Buffoni, Milano 1981.
- <sup>20</sup> G. Gordon Byron, *Manfred*, tr. F. Buffoni, Milano 1984.
- <sup>21</sup> S. Taylor Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio e altre poesie*, tr. F. Buffoni, Torino 1987.
- <sup>22</sup> R. Kipling, *Ballate delle baracche e altre poesie*, tr. F. Buffoni, Milano 1989.
- <sup>23</sup> *Poeti romantici inglesi*, tr. F. Buffoni, 2 vols., Milano 1990.
- <sup>24</sup> O. Wilde, *Ballata del carcere e altre poesie*, tr. F. Buffoni, Milano 1991.
- <sup>25</sup> S. Heaney, *Scavando: poesie scelte (1966-1990)*, tr. F. Buffoni, Roma 1991.
- <sup>26</sup> F. Buffoni, *Songs of spring: quaderno di traduzioni*, Milano 1999.
- <sup>27</sup> *Petrosino 1*.
- <sup>28</sup> L. Anceschi, «Presentazione», in *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, ed. L. Anceschi and D. Porzio, Milano 1945, p. 16.
- <sup>29</sup> M. Cangiano, L. Nuzzo, and E. Santangelo, «Il secondo grado» 3 (2008), 7, p. 2.
- <sup>30</sup> Cf. F. Buffoni, «Perché si parla di traduttologia», in *Con Il testo a Fronte: Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara 2007, p. 11.
- <sup>31</sup> F. Buffoni, «Premessa», in *Una piccola tabaccheria*, p. 6.
- <sup>32</sup> F. Buffoni, «Prefazione», in *Un'altra voce: Antologia di poesia italiana contemporanea con traduzione in portoghese*, p. 10.

- <sup>33</sup> *L'Imbuto bianco: Antologia di poesia italiana contemporanea con traduzione in arabo*, p. 6.
- <sup>34</sup> Letter to author, July 4, 2011.
- <sup>35</sup> F. Buffoni, *Premessa*, p. 6.
- <sup>36</sup> F. Buffoni, «Da traduttologia a ritmologia», *Testo a Fronte*, 38 (2008), p. 37.
- <sup>37</sup> T. Migliaccio, «Intervista», in *Sincronie*. Available at [http://www.francobuffoni.it/intervista\\_migliaccio\\_sincronie\\_estratto.aspx](http://www.francobuffoni.it/intervista_migliaccio_sincronie_estratto.aspx).
- <sup>38</sup> T. Lisa, «Intervista a Franco Buffoni (ovvero traduzione e movimento)», in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, ed. Anna Dolfi, Roma 2004.
- <sup>39</sup> Letter to author, July 4, 2011.
- <sup>40</sup> Letter to author, July 4, 2011.
- <sup>41</sup> F. Buffoni, *Da traduttologia a ritmologia*, p. 31.
- <sup>42</sup> Buffoni's judgment on Eco's book is summed up in the following lines: «è volgare intellettualmente (il concetto di 'negoiazione' è invero di infimo rango) e si basa su una lunga serie di luoghi comuni, molto duri a morire, evidentemente».
- <sup>43</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 16.
- <sup>44</sup> F. Buffoni, «Perché si parla di traduttologia», in *Con Il testo a Fronte: Indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara 2007, p. 15.
- <sup>45</sup> Buffoni, «Perché si parla di traduttologia», cit. p. 16.
- <sup>46</sup> M. Cangiano, L. Nuzzo, and E. Santangelo, *Tabard intervista Franco Buffoni*, «Tabard» 3 (2008), 7, p. 17.
- <sup>47</sup> F. Buffoni, «Gli incontri 'poietici' di Margherita Guidacci», in *Per Margherita Guidacci. Atti delle giornate di studio*, ed. Margherita Ghilardi, Firenze 2001, p. 171.
- <sup>48</sup> *L'avventura di Testo a fronte. Intervista a Franco Buffoni di Fabrizio Lombardo*, in «VersoDove» 6-7 (1997), p. 2.
- <sup>49</sup> F. Buffoni, «Nota sui criteri di scelta e di traduzioni», in *Poeti romantici inglesi*, Roma 1990, vol. 1, p. 118.
- <sup>50</sup> F. Buffoni, «Gli incontri 'poietici' di Margherita Guidacci», in *Per Margherita Guidacci. Atti delle giornate di studio*, ed. Margherita Ghilardi, Firenze 2001, p. 171.
- <sup>51</sup> *L'avventura di Testo a fronte. Intervista a Franco Buffoni di Fabrizio Lombardo*, in «VersoDove» 6-7 (1997), p. 4.
- <sup>52</sup> «Intervista a Franco Buffoni», edited by Alfonso Maria Petrosino, March 17, 2010. <http://www.criticalletteraria.org/2010/08/intervista-franco-buffoni.html>.
- <sup>53</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, pp. 152-153.
- <sup>54</sup> The three Jewish-Italian poets are more or less in correct order.
- <sup>55</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 363.
- <sup>56</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 363.
- <sup>57</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 352.
- <sup>58</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 353.
- <sup>59</sup> In truth, there are two Italian versions. Buffoni literally translates Ferrusson into Italian, and also translates his own Milanese version into Italian. I will only treat the Milanese translation into Italian here.
- <sup>60</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 54.

- <sup>61</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 55.  
<sup>62</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 55.  
<sup>63</sup> F. Buffoni, *Del maestro in bottega*, p. 161.  
<sup>64</sup> F. Buffoni, *Del maestro in bottega*, p. 162.  
<sup>65</sup> «Well, well, yes, you are so beautiful, / You are so big, you are so warm, country». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 57.  
<sup>66</sup> «So, yes, my country is big and warm / and beautiful». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 57.  
<sup>67</sup> «an aria that you immediately feel / explode inside of you». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 59.  
<sup>68</sup> «songs that explode inside immediately». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 59.  
<sup>69</sup> «each is all together, recounting the things of the past year». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 57.  
<sup>70</sup> «one gathers together to recount the things of the dying year». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 57.  
<sup>71</sup> «each is all together».  
<sup>72</sup> «past».  
<sup>73</sup> «Nothing more beautiful». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 61.  
<sup>74</sup> «innocent together». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 61.  
<sup>75</sup> «like children who don't think about afterwards».  
<sup>76</sup> «children don't of the coming year».  
<sup>77</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 56.  
<sup>78</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 57.  
<sup>79</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 57. Buffoni had originally translated the Scottish term as «Milan», but, «la realtà 'urbana' invocata dal poeta era ancora profondamente rurale. Corressi quindi 'Milan' in un più generico 'paès'». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 360.  
<sup>80</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 58.  
<sup>81</sup> «only Latin happiness». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 59.  
<sup>82</sup> «only rock and up with the volume!». F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 59.  
<sup>83</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 58.  
<sup>84</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 59.  
<sup>85</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 59.  
<sup>86</sup> Cf. F. Buffoni's explanation in F. Buffoni, «Ritraducendo Seamus Heaney», in *Con Il Testo a Fronte: indagine sul tradurre e l'essere tradotti*, Novara 2007, pp. 147-62.  
<sup>87</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, pp. 326 and 328.  
<sup>88</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, pp. 327 and 329.  
<sup>89</sup> This and all further references to the English original come from F. Buffoni, *Songs of Spring*, pp. 326-9.  
<sup>90</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 326.  
<sup>91</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 327.  
<sup>92</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 328.  
<sup>93</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 328.  
<sup>94</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 329.  
<sup>95</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 327.  
<sup>96</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 326.  
<sup>97</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 327.  
<sup>98</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 327.  
<sup>99</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 326.  
<sup>100</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 327.  
<sup>101</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 328.  
<sup>102</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 328.  
<sup>103</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 329.  
<sup>104</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 327.  
<sup>105</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 327.  
<sup>106</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 108.  
<sup>107</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 109.  
<sup>108</sup> Letter from Franco Buffoni to author, July 4, 2011.  
<sup>109</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 356.  
<sup>110</sup> F. Buffoni, *Una piccola tabaccheria*, pp. 31-2.  
<sup>111</sup> Letter to author, July 4, 2011.  
<sup>112</sup> Letter to author, July 4, 2011.  
<sup>113</sup> Migliaccio, Intervista. Available at [http://www.francobuffoni.it/intervista\\_migliaccio\\_sincronie\\_estratto.aspx](http://www.francobuffoni.it/intervista_migliaccio_sincronie_estratto.aspx)  
<sup>114</sup> F. Buffoni, *Una piccola tabaccheria*, pp. 148-52.  
<sup>115</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 364.  
<sup>116</sup> Kathleen Raine, Stephen Spender, David Gascoyne, Elaine Feinstein, Tomas Tranströmer, Marie-Claire Bancquart, Jim Burns, J. H. Prynne, Johann Hjalmarsson, Eddy van Vliet, Dave Smith, Jaime Siles, and Bernard Simeone.  
<sup>117</sup> Elaine Feinstein and Eddy van Vliet.  
<sup>118</sup> C. Du Bos, *Vita e letteratura*, trans. M. Luzi, Padua 1943; S.T. Coleridge, *Poesie e prose*, Milano 1949; P. Valery, *Cantique des colonnes*, Roma 1949; C.-L. de Montesquieu, *Il tempio di CNido*, in *Romanzi francesi dei secoli XVII e XVIII*, ed. M. Rago, Milano 1951; J. Racine, *Andromaca*, in *Il teatro francese del grand siècle*, Rome 1960; J. Guillen, *La fonte*, Milano 1961; W. Shakespeare, *Riccardo II*, Torino 1966; M. Luzi, *Francamente*, Firenze 1980; M. Luzi, *La Cordigliera delle Ande*, Torino 1983; T. de Molina, *Dannato per disperazione*, in *Teatro*, ed. M.G. Profeti, Milano 1991; and O. Elahi, *Pensieri di luce*, Milano 2000.  
<sup>119</sup> A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua*, p. 113.  
<sup>120</sup> M. Luzi, *La Cordigliera delle Ande*, p. vi.  
<sup>121</sup> M. Luzi e M. Specchio, *Leggere e scrivere*, p. 70.  
<sup>122</sup> M. Luzi e M. Specchio, *Leggere e scrivere*, p. 141.  
<sup>123</sup> M. Luzi e M. Specchio, *Leggere e scrivere*, p. 141.  
<sup>124</sup> M. Luzi e M. Specchio, *Leggere e scrivere*, p. 141.  
<sup>125</sup> M. Luzi, *La Cordigliera delle Ande*, p. vi.  
<sup>126</sup> M. Luzi e M. Specchio, *Leggere e scrivere*, p. 140.  
<sup>127</sup> M. Luzi e M. Specchio, *Leggere e scrivere*, p. 140.  
<sup>128</sup> M. Luzi e M. Specchio, *Leggere e scrivere*, p. 140.  
<sup>129</sup> M. Luzi, *La traduzione del testo poetico*, p. 116.  
<sup>130</sup> M. Luzi, *La Cordigliera delle Ande*, p. vi.  
<sup>131</sup> M. Luzi, *La Cordigliera delle Ande*, p. vi.  
<sup>132</sup> M. Luzi, *La Cordigliera delle Ande*, p. vi.  
<sup>133</sup> E. Zuccato, «The translation of Coleridge's poetry and his influence on Twentieth-Century Italian Poetry», in *The Reception of S.T. Coleridge in Europe*, ed. E. Shaffer and E. Zuccato, London 2007, p. 209.  
<sup>134</sup> M. Luzi, *Poeti inglesi dell'Ottocento*, Firenze 1925, p. 139.  
<sup>135</sup> Franco Nasi has pointed to (most probably) another misreading of Luzi: F. Nasi, *Istituzioni poetiche e traduzioni: le Lyrical Ballads in Italia*, Milano 2004, p. 109.  
<sup>136</sup> Letter from Franco Buffoni to author, July 4, 2011.  
<sup>137</sup> E. Zuccato, «The translation of Coleridge's poetry and his influence on Twentieth-Century Italian Poetry», in *The Reception of S.T. Coleridge in Europe*, ed. E. Shaffer and E. Zuccato, London 2007, p. 209.  
<sup>138</sup> S.T. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio e altre poesie*, ed. and tr. F. Buffoni, Milano 1987, p. 29.  
<sup>139</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 243.  
<sup>140</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 242.  
<sup>141</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 245.  
<sup>142</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 103.  
<sup>143</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 192.  
<sup>144</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 193.  
<sup>145</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 180.  
<sup>146</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 181.  
<sup>147</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 180.  
<sup>148</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 181.  
<sup>149</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 180.  
<sup>150</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 181.  
<sup>151</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 190.  
<sup>152</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 191.  
<sup>153</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 119.  
<sup>154</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 85.  
<sup>155</sup> F. Buffoni, *Songs of Spring*, p. 84.  
<sup>156</sup> S. Giusti, *Ragioni di un traduttore astronomo*, in «L'apostrofo» 6, (2001), 18, p. 30.

# Meena e Basho: poeti in viaggio

a cura e con traduzioni di Ilaria Zucchini e Carlo Floris

Nata nel 1951 ad Allahabad da una famiglia siriana di fede cristiana e cresciuta fra India e Sudan, Mary Elizabeth Alexander vive a New York, dove ricopre l'incarico di Distinguished Professor of English presso l'Hunter College (Central University of New York).

Giunge in Europa per la prima volta a diciotto anni e completa in Inghilterra il proprio *curriculum studiorum*; ad appena ventidue ottiene il PhD in letteratura inglese con una tesi sul Romanticismo.

Da quel momento tiene corsi ed è accolta, come poetessa, in alcune fra le più importanti università del mondo: Delhi, Hyderabad, Parigi, New York, Singapore. Alexander è infatti anche prolifica e apprezzata critica letteraria, autrice di saggi e romanzi. Le sue prime poesie, scritte in inglese, sono tradotte in arabo, su alcuni periodici. È in questa occasione che decide di cambiare il suo vero nome, percepito come fardello coloniale, in quello, più vero e sentito, con cui la chiamavano familiari e amici: *Meena*. La prima raccolta di poesie, pubblicata a Nuova Delhi nel 1980, si intitola *Stone Roots*. Fra i successivi lavori, i più apprezzati e conosciuti sono: *Illiterate Heart* (2002), *Raw Silk* (2004), *Quickly Changing River* (2008), che hanno come *fil rouge* la tematica più cara all'autrice, quella della migrazione, dello spaesamento, del distacco, anche forzato, dalla terra d'origine, del fondersi di memorie con le nuove consuetudini del paese in cui si arriva. E di *shock of arrival* parla anche l'omonimo saggio del

2006, riflessione sull'esperienza postcoloniale, poi approfondita in un altro saggio, *Poetics of Dislocation* (2009).

Qui il focus è spostato dal processo creativo personale di Alexander alla considerazione di come altri importanti autori, giunti negli Stati Uniti da adulti, abbiano influito, attraverso scrittura e poetica, al rimodellamento di un paese già tanto multiforme e variegato.

Nel 2005 Alexander cura un'antologia, *Indian Love Poems*, che abbraccia duemila anni di poesia indiana in varie lingue antiche e moderne, tra cui sanscrito, urdu e bengali.

L'interesse per la terra d'origine e la conoscenza profonda delle proprie radici culturali e letterarie, continuamente sovrapposti e intrecciati all'interesse per le culture e le lingue 'altre', oltre a essere tratti caratterizzanti essenziali della poetica di Meena Alexander, costituiscono il leitmotiv del lavoro qui presentato.

È in questa ottica che va declinato l'altro tema tanto caro all'autrice: quello del viaggio. Viaggiatore è suo padre che, come lei stessa dice, «aveva bisogno sempre di un nuovo orizzonte da guardare.» Viaggiatrice lei, che innesta la sua esperienza su quella di uno dei principali poeti giapponesi: Basho. Viaggiatore è Basho, che scrive mentre viaggia, viaggia mentre scrive e vive, nel viaggio-esperienza concreta, anche l'esperienza metaforica del tra-

scorrere, del mutare, dell'attraversare non solo le barriere fisiche che circondano i nostri corpi, ma anche e ancor di più le barriere interiori. Il viaggio di Basho è un viaggio verso se stessi, dalla casa in cui si nasce verso il mondo e dal mondo verso la propria casa interiore. Così per Basho, come per l'autrice della presente silloge poetica, il viaggio e la scrittura si fondono e si compenetrano fino a divenire due aspetti della stessa esperienza.

Nato a Iga Ueno, Matsuo Kinsaku, poi Munefusa, in arte Basho (1644-1694) fondò la scuola di poesia che diede origine all'haiku nella forma in cui noi oggi lo conosciamo. Il 12 ottobre, anniversario della sua morte, in Giappone si festeggia ancora il festival dell'*haikai*<sup>1</sup>. Dolorosi i motivi alla base dei primi spostamenti di Basho. Dopo la morte del padre si mette al servizio di un signore e, quando anche quest'ultimo muore, si trasferisce a Edo (oggi Tokyo), in una casa con una grande pianta di musacea, in giapponese, appunto, *basho*. Ma la casa è distrutta in un incendio, e così il poeta intraprende forzatamente il suo primo vero viaggio per essere ospitato da un allievo della provincia di Kai (oggi Yamanashi). Proprio allora, nel 1685, inizia a scrivere il primo dei suoi quattro diari di viaggio, *Nozarashi-kiko* (*I ricordi di uno scheletro scosso dalle intemperie*; si veda il richiamo di Alexander nella poesia *Litchi*). Seguiranno *Kashima-kiko* (*Visita al santuario di Kashima*), del 1687, e ben due diari per descrivere il viaggio che lo porta fino alle alpi giapponesi, *Oi-no-kobumi* (*Frammenti di un fagotto*), del 1688, e *Sarashina Kiko* (*Visita al Santuario di Sarashina*), dello stesso anno. Sempre nel 1688, Basho parte per il più lungo e creativo dei suoi viaggi, 2500 chilometri in 156 giorni, durante il quale nasce il suo capolavoro *Okuno-hosomishi* (*L'angusto sentiero del Nord*), 1694.

L'haiku è la forma poetica che, per eccellenza, combina brevità e densità di significati. Alcuni di questi componimenti, infatti, sono semplici descrizioni di immagini, altri fanno invece riferimento a eventi storici, avvenimenti espressi in modo allegorico e metaforico. Anche da un punto di vista linguistico Alexander si muove nella stessa direzione di Basho: versi brevi, apparentemente semplici, ma di grande forza evocativa, con un tessuto fonico complesso e che, pur nell'apparente levità di tono, veicolano un grande carico sensoriale e ricchezza di riferimenti intertestuali.

Tutta la produzione di Meena Alexander è segnata dalla riflessione profonda sulle lingue, riflessione che si fa vita, perché la stessa autrice, oltre a conoscerne e parlarne fluentemente diverse, sia orientali che occidentali, fa di esse, di volta in volta, non solo il medium, ma la sostanza della propria scrittura. Ricchissime sono le immagini relative alla sfera tattile e olfattiva, ma soprattutto a quella visiva, con una continua connotazione dei colori, spesso descritti concretamente e in relazione agli oggetti reali (gli uccelli de *I giardini di Lodi* sono «color pepe»; i peperoni de *La terrazza di Lady Dufferin* sono verdi «come le ali dei pappagalli»). Frequenti sono anche i contrasti fra buio e luce, sole e ombra, chiaro e scuro.

Il sacro percorre e pervade l'intera sequenza: il fuoco, il bruciare tornano insistentemente come rimando alla sfera del divino e della spiritualità, in contrapposizione a volte netta con quella umana, in tutte le sue manifestazioni concrete, corporee (le secrezioni, la morte, il ricordo che passa attraverso gli odori).

I momenti della vita quotidiana non ricorrono in descrizioni sporadiche, con intento puramente estetico, costituiscono bensì un tessuto che combina luoghi diversi, come Shimla e le località giapponesi visitate da Basho, la memoria culturale e religiosa, la spiritualità, il vissuto di Meena e l'esperienza che lei stessa fa della scrittura del poeta. Su questi motivi, che costantemente si incrociano, si sovrappongono, si sollecitano a vicenda, è costruito l'impianto della silloge.

Come fotogrammi di una pellicola, le immagini si susseguono in un'alternanza di luoghi lontani e diversi fra loro, persone di varie estrazioni sociali, paesi, epoche con tutte le loro implicazioni emotive e culturali: le attività di ogni giorno, il vestiario, l'abbigliamento. Il risultato è una poesia popolarissima di esseri umani quanto ricca di significati, che proprio la forza della varietà rende, a un tempo, naturalmente viva e estremamente complessa.

I luoghi sono fortemente caratterizzati: la silloge porta il nome di *Shimla*, la località di villeggiatura dell'India settentrionale dove l'autrice si trova; la prima poesia si apre sui Giardini di Lodi, presso la tomba del sultano Sikander Lodi, a Delhi; la seconda, intitolata *Suite 19, Viceregal Lodge* ci riporta a Shimla, Observatory Hill, e dipinge davanti ai nostri occhi una scena nitida e movimentata, che ci lascia distinguere chiaramente i bagliori della seta (seppure *in tatters*), la frenesia inconsapevole di scimmie molto antropo-

morfe che si muovono da un lato all'altro della grande terrazza pervasa dall'odore del gelsomino, nel consueto processo che conduce la poetessa dalla percezione del momento contingente a quella intima del ricordo. Segue una serie di immagini in sequenza, l'ombra di un fico sacro, una panca di pietra, bancarelle di un mercato, in una sorta di peregrinazione fino alla vista delle cime del Dhauladhar coperte di neve, rimando alle montagne di Yoshino di Basho, apertamente rievocate in seguito. Poi di nuovo attraverso la Loggia del Viceré, e Scandal Point, fino alla poesia più intrisa di elementi coloniali: gli eserciti britannici, merenda pomeridiana con biscotti Britannia e acqua in bottiglia, cercando la quale Alexander si ritrova «in una buca piena d'acqua scintillante» in mezzo al mercato di Boileauganj. È quindi il ventaglio di una ragazza a Bryant Park a portare ancora l'autrice ad echi di Basho: qui si rivolge a un amore ormai «lontano come le montagne di Yoshino». Infine la conclusione del percorso poetico nei pressi di Sendai<sup>2</sup>. E come i luoghi, anche i tempi si intrecciano: il tempo storico, quello di fine Ottocento, della dominazione inglese, dei raja, della Loggia dei Viceré, della terrazza di Lady Dufferin, dei Curzon; il tempo presente, che vede Meena, seduta o a passeggio, tra Shimla, Delhi e New York, mentre legge un libro del poeta giapponese, e infine il tempo della memoria personale, continuamente rievocato nel proprio vissuto. Il tempo letterario fa continuo riferimento a Basho, che la poetessa sente tanto vicino nel suo andare,

## SHIMLA

### I GIARDINI DI LODI

Passeggio tra i bambù,  
Uccelli color pepe si aggrappano ai rami.

Alla tomba di Sikander Lodi  
La tua ombra viene a me –

Un uomo in *lungi*  
Che piano si lascia morire di fame.

Sangue, saliva, sandalo, muco  
Ciò che il corpo espelle –

L'eternità ha un odore,  
Tu al mio fianco, in eterno (perduto).

Ilaria Zucchini e Carlo Floris

movimento fra lo spazio fisico e lo spazio interiore, in un percorso poetico che ricerca l'essenziale, la brevità, con pennellate secche, decise, veloci, potenti. E anche la lingua fluttua eterogenea fra frasi-sentenza, momenti di un diario, citazioni, memorie e descrizioni che determinano il susseguirsi di registri lontani fra loro, in cui il ruolo giocato dalla rima e, soprattutto, dall'assonanza, è tutt'altro che accessorio.

Le differenze, la varietà, la complessità, le continue sovrapposizioni, il continuo movimento umano fra spazi e tempi danno infine luogo a un'interezza nella molteplicità. La bellezza che «ci ingoia interi» e che si fa poesia, che riecheggia nei versi di Basho e nelle antiche dimore dei principi indiani è la stessa bellezza di un bambino che succhia noccioli, dei venditori accovacciati che vendono le proprie merci, di una pozza d'acqua scintillante nel mercato.

## Note

Si ringrazia Meena Alexander per aver concesso i testi e avere acconsentito alla traduzione italiana di questa sequenza recentemente pubblicata presso Glenn Horowitz Bookseller, New York 2012.

<sup>1</sup> Gli haiku di Basho sono costituiti da tre versi, rispettivamente di cinque, sette, cinque sillabe, presentano un *kigo*, parola d'atmosfera che allude solitamente a una delle quattro stagioni, e un *kireji*, una parola-cesura che divide in due parti il componimento.

<sup>2</sup> Questa città, nel distretto di Tohoku, nella punta settentrionale del Giappone, fu un'importante tappa del viaggio di Basho (*L'angusto sentiero del Nord*).

## SHIMLA

### LODI GARDEN

I stroll in a bamboo grove,  
Birds pepper colored cling to the branches.

By the tomb of Sikander Lodi  
Your shadow comes to me –

A man in a *lungi*  
Who is starving himself very slowly.

Blood, spittle, sandalwood, phlegm  
What the body expels –

Forever has a scent,  
You beside me, forever (lost).

## SUITE 19, LOGGIA DEL VICERÉ

Nella mia stanza un paravento,  
Scoloriti brandelli di seta

Mi spoglio alla luce dei monti.  
Sulla terrazza ballano le scimmie

Una stringe uno specchio tra le zampe  
Un'altra una sfera infocata

Un'altra ha il muso in ombra:  
Sulla testa il cappello col ghirigoro blu

Che un tempo mi desti.  
Le scimmie rosicchiano germogli, rovesciano vasi

Intralciano il gelsomino in fiore  
Ti sento sussurrare

Così che ti sentirò nell'aria  
Anche quando non ci sarò più.

## CARO X

Siedo all'ombra di un fico sacro.  
Ogni mattina leggo alcuni passi *L'angusto sentiero del Nord.*

Dove andò Basho?  
Entrò in una nuvola e ne uscì dall'altra parte:

Tutto è infranto e sacro.  
Tetti di tegole, rovine che affiorano, polpa strappata ai molluschi.

Lontano, una flottiglia di barche. Un bimbo succhia noccioli.  
C'è un sentiero che si biforca verso questo momento.

Alberi senza un altrove.  
Foglie molto verdi.

## SUITE 19, VICEREGAL LODGE

In my room a screen,  
Pale silk in tatters

I undress in the light of the mountains.  
On the terrace monkeys dance

One keeps a mirror in its claws  
Another a burning orb

A third has its face blacked out:  
On its head a cap with a snarl of blue

You once gave me.  
Monkeys gnaw buds, topple flowerpots

Stand in the way of the blossoming jasmine  
I hear you whisper

That way I can smell you  
Even when I'm gone.

## DEAR X

I sit in a patch of shade cast by a pipal tree.  
Each morning I read a few lines from *The Narrow Road to the Deep North.*

Where did Basho go ?  
He entered a cloud, and came out the other side:

Everything is broken and numinous.  
Tiled roofs, outcrops of stone, flesh torn from molluscs.

Far away, a flotilla of boats. A child sucking stones.  
There is a forked path to this moment.

Trees have no elsewhere.  
Leaves very green.

## LITCHI

Terrazza profonda come il cielo.  
Panca di pietra su cui siedo e leggo

*Vagavo da solo  
Nel cuore delle montagne di Yoshino.*

Il libro in una mano, nell'altra una busta di carta riciclata –

Qui niente ossa battute dalla bufera

Solo litchi comprati al mercato,  
Trenta rupie al chilo.

Gli steli screziati di rosso legati con lo spago,  
Dolce ribollire di frutta.

Piccioni pestano l'aria, i pini si fanno neri.  
Dove andrò, io?

Le cime del Dhauladar  
Son coperte di neve.

## PAESAGGIO CON FANTASMA

Due bicchieri, uno scheggiato, una scodella incrostata di sale,  
Un lampo amaro nell'aria –

La figlia di Lord Curzon sussurra tra foglie di cedro,  
Si scioglie i capelli.

Scimmie saettano fra le nubi, la coda lunga e niente malizia,  
Alcune hanno ali da cherubino.

Indugia nel corridoio dove obbligavano i principi a fermarsi,

Rifiuta cibo e acqua.

Dov'è l'amante che ha incontrato a Scandal Point?  
Sotto di loro cavalli selvaggi al galoppo, sfolgorio di criniere.

*Non mi piacciono più le tue mani.  
Sono troppo straniere.*

Ilaria Zucchini e Carlo Floris

## LICHIS

Terrace deep as the sky.  
Stone bench where I sit and read

*I wandered by myself  
Into the heart of the mountains of Yoshino.*

In one hand a book, in the other, a bag made of newsprint –

No weather beaten bones here

Just lichis bought in the market,  
Thirty rupees per kilogram.

Stalks mottled red tied up with string,  
Sweet fruit simmering.

Pigeons bruise the air, pine trees blacken.  
Where shall I go?

The Dhauladhar peaks  
Are covered in snow.

## LANDSCAPE WITH GHOST

Two glasses, one chipped, a bowl with a crust of salt,  
A bitter flash in air –

Lord Curzon's daughter whispers in the deodar leaves,  
Unravels her hair.

Monkeys dart through clouds, they are longtailed and bear no malice,

Some are winged like cherubim.  
She loiters in the corridor where princes were forced to stand,

She refuses food and drink.

Where is the lover she met at Scandal Point?  
Below them, wild horses galloped, manes flaring.

*I do not like your hands any more.  
They are too foreign.*

Ilaria Zucchini e Carlo Floris

Caro diario,  
Chi è lui? Non lo so più.

Ha bisogno di Hanuman con la sua erba che risana  
Ma le nuvole non se ne vanno.

Su un sentiero roccioso dove gli scoiattoli saltavano,  
Si arrampica oltre un mucchio di api morte

Fino a un monticello coperto di capelli recisi,  
Bottiglie di plastica, filamenti di cenere.

Giù nella gola  
Due donne raccolgono legna per il fuoco.

Il fumo si alza  
Da un fiammante basilico sacro.

#### LA TERRAZZA DI LADY DUFFERIN

Nella vecchia Loggia del Viceré sete cachemire e  
damasco alle pareti,  
Leziosa scala di palissandro sulla roccia umida.

Rajah fermi ad abbeverare cavalli, truppe inglesi  
tremule nella calura,  
Bestiame lento sulla collina.

Sul terreno sconnesso ombra di ali –  
Inquieta grafia.

Il pomeriggio scendo a valle in cerca di una bottiglia  
d'acqua  
E biscotti Britannia.

Da bambina l'ayah mi dava biscotti da inzuppare  
nel tè  
In una casa tra i manghi non distante dal mare.

La bellezza ci ingoia interi.  
Provo a immaginarmi il tuo volto senza la barba ispida.

Nel mercato di Boileanganj mi ritrovo in una buca –  
È piena d'acqua scintillante.

Il desiderio fa di noi spettri,  
Lombrichi luccicano tra bucce di papaya.

Dear Diary,  
I do not know who he is any more.

She needs Hanuman with his herb of healing  
But the clouds won't part.

On a crooked path where squirrels leapt,  
She creeps past a mass of dead bees

To reach a mound littered with cut hair,  
Plastic bottles, filaments of ash.

In the gorge below  
Two women raise firewood in their arms.

Smoke rises  
From a fiery tulasi plant.

#### LADY DUFFERIN'S TERRACE

In the old Viceregal lodge silk paisley and damask  
on the walls,  
Rosewood staircase skittish on damp rock.

Rajahs stopped to water their horses, British armies  
dithered in heat,  
Cattle crept uphill.

On unequal ground the shadow of wings –  
Restless calligraphy .

Afternoons I go downhill in search of bottled water  
And Britannia biscuits.

When I was a child ayah gave me biscuits to dip in  
tea  
In a house with a mango grove not far from the sea.

Beauty swallows us whole.  
I try to imagine your face without stubble on it.

In Boileanganj market I step into a pot hole –  
It's filled with shining water.

Desire makes ghosts of us,  
Earthworms glisten in papaya peel.

Mercanti accovacciati nelle botteghe di legno  
Smerciano olio per capelli e pastiglie per il fegato.

Un camion con un dio azzurro passa sferragliando.  
La mano destra di Krishna

È tesa a benedire.  
L'occhio, livido.

Crepuscolo: sorseggio acqua fredda,  
Stesa su una chaise longue

Mi distraggono le scimmie  
Che ghermiscono ananas di pietra sulla terrazza di  
Lady Dufferin.

Una nuvola scivola giù, ci copre tutti.  
Accendo una lampada a olio e ti scrivo:  
Caro X – dove sei?  
Alla mensa di Observatory Hill

Ci danno riso, dal e cipolle a fette.  
E peperoncini verdi, come le ali dei pappagalli.

#### UCCELLO ROSSO

Questi versi sono per un bambino che conta patate  
E le porge alla madre,

Lei le sciacqua nel ruscello del villaggio –  
Lentiginoso di bucce di patata rosse, il colore  
dell'uccello

Il cui nome è segnato in lunghe iscrizioni, nel rame  
In un regno a sud delle montagne.

#### BRYANT PARK

Ombrelli a righe si alzano nel vento:  
Due ragazze, una con un vestitino rosso, l'altra in bianco.

Quella in merletti bianchi ha i capelli raccolti  
Apre un ventaglio fra le dita.

Sul ventaglio cigni e foglie di catalpa.  
I cigni sollevano il becco.

Ilaria Zucchini e Carlo Floris

Merchants squat in wooden shops  
Hawking hair oil and liver pills.

A lorry with a blue god rattles past.  
Krishna's right hand

Is stretched in benediction.  
His eye, bruised.

Come twilight I sip cold water,  
Stretch out on a chaise longue

I am distracted by monkeys  
Clawing stone pineapples on Lady Dufferin's  
terrace.

A cloud floats down, covering us all.  
I turn on an oil lamp and write to you:  
Dear X— Where are you?  
In the mess on Observatory Hill

They serve us rice, dal and sliced onions.  
Also green chillis, the color of parrot wings.

#### RED BIRD

These lines are for a child who counts out potatoes  
And hands them to his mother,

She rinses them in the village stream –  
Freckled red of potato skins, the color of the bird

Whose name is marked in long inscriptions, in  
copper plate  
In a kingdom south of the mountains.

#### BRYANT PARK

Striped umbrellas lift in the breeze:  
Two girls, one in a red shift dress, the other in white.

The one in lacy white has tight hair  
She spreads a fan with her fingers.

The fan is painted with swans and catalpa leaves.  
The swans have lifted beaks.

Penso facesse parte del gruppo degli osservatori di  
neve di Basho.

Mi piacerebbe sedere a Bryant Park in pieno inver-  
no, e afferrare la neve,

E i pattinatori in avvitamento sul ghiaccio, mentre  
gesticola indolente l'uomo

Che si offre di cantare una canzone con il mio nome  
dentro

Cinque dollari esatti, tempo di crisi.

Una donna di nome Butterfly diede a Basho un pez-  
zo di seta bianca per scrivere.

Questo lo aiutò molto.

Penso avesse occhi a forma di pesce, come la ra-  
gazza dal vestito scarlatto.

Sei lontano come le montagne di Yoshino.

Dammi la mano – forse poi riesco a scrivere una  
poesia.

Voglio anche dirti: non posso vivere senza di te  
Ma in qualche modo lo sto già facendo.

### VICINO A SENDAI

Farfalla soffiata  
Dentro una grotta montana,  
Iris selvatico cullato nel buio:

Copritevi il naso e la bocca se potete  
Con lembi di stoffa vecchia, e prendete iodio  
Figli di luce e fuoco.

*Lasciate che la vostra ombra vi guidi –*  
Incidete questo verso sulla fredda roccia  
In memoria del luogo dove camminò Basho.

I think she was part of Basho's snow viewing  
party.

I 'd like to sit in Bryant Park in mid winter, and catch  
the snow,

Skaters too, looping on ice, lolling gestures of the  
man

Who proposes to sing a song with my name in it

Five dollars flat, recession rate.

A woman called Butterfly gave Basho a piece of  
white silk to write on.

It helped him a lot.

I think she had fish shaped eyes, like the girl in the  
scarlet dress.

You are far away as the mountains of Yoshino.

Give me your hand — maybe then I can write a  
poem.

I want to add : I cannot live without you  
But I am doing it anyhow.

### NEAR SENDAI

Butterfly blown  
Into a mountain hole,  
Wild iris cradled in darkness:

Cover your nose and mouth if you can  
With bits of old cloth, drink iodine too  
Children bright and burning.

*Let your shadow lead you —*  
Carve this line into cold rock  
In memory of the place where Basho walked.

# Giovanna Marmo

## Durante una visita

La metà di lei  
dorme nel muro.

*Desiderava tanto cantare  
che le sembrò di cantare:*

un pino strisciante,  
l'occhio di un pesce in attesa.

Tra carne e divano  
cade un armadio.

Dove sono i guanti?

Andarsene, senza  
toccare nulla.

Negli specchi  
parte dei seni.

L'altra metà di lei  
vuole un volto,  
anche morto.

## L'uomo immerso

Nubi basse,  
sopra la costa.

Cellule, nervi  
sangue, cervello.

L'uomo immerso  
taglia il grasso.  
La carne riluce.

Duecento e sei  
ossa nel corpo,

ma io, uomo immerso, non so  
dove sei, perché lì non c'eri.

## Telefoni staccati

Ecco la realtà:

la scena è presente,  
ma non perché  
la guardo.

Non sono seduta  
in questo bar,

mi trovo nei miei  
appartamenti.

*Penso di muovere  
il mio braccio.*

Questa è la realtà,  
niente accade

eppure sento  
strisciare il mio piede  
fantasma.

Nella notte. Difficile,  
trovare le pareti  
di carta.

Questa è la realtà:

ma, perché hai staccato  
tutti i telefoni?

## Seduto nel buio

Il vento si è fermato.  
Dove vanno i cavalli fantasma?

Prati, topi uccelli  
tutto l'equilibrio che c'è.

Mi sono svegliata e lui era seduto  
sulla linea che passa e poi scompare.

# Elisabetta Santini

(selezione del XXIII Corso di Scrittura Creativa  
a cura di Niccolò Scaffai)

da *Il melograno all'angolo del mare*

Come vorrei imparare dal fiore, dal ramo  
dal ragno che tesse il suo lenzuolo,  
dalla polvere che danza  
dagli stormi nel cielo in perfetta geometria di volo  
fino alla festa, all'intesa che non crolla intorno a un suono  
che stride, a una mancanza.  
Vorrei imparare da tutto ciò che tace e rassicura.  
Una partitura di sereno e di luce, ora.

\*

La terra ci contiene, ci tiene,  
è un osso, un giaciglio, gheriglio di noce  
che cova nell'incastro del cielo,  
nel nido del tempo che scioglie montagne,  
l'impasto che cresce  
e che ora è solo ore a manciate,  
non siamo mai nati, rubate le sere,  
noi non siamo mai stati,  
le nostre parole sono fatte del mondo,  
discorsi di carne di sonno  
di disfatte preghiere.  
Il sogno nel sonno, come rosa d'altare.

\*

Sono stasera latte versato dalla brocca  
legno scolpito nel buio dai tarli nei rifugi,  
bello è dirsi domani farò quello che posso, l'agire  
come martello nella camera ardente del dolore.  
La salvezza, scaglie di sapone da spalmare  
nell'incavo delle mani,

candele accese a tutte le intemperie.  
Sulla testa il velo per lo spozalizio segreto con la terra  
vangata aperta, cassa di risonanza oltre le dita.  
E nella culla nell'eco denso il sangue,  
lo schedario delle ossa, la volta chiusa del costato,  
un filo di pietà che non demorde,  
lacrime sporche a sassi e pietre fitte, e il corpo  
che declina a un futuro senza sosta, lui perenne nel  
tracciato.  
Trascina, mai stanco, sferra sempre un nuovo at-  
tacco,  
ci abita come albero rifugio degli uccelli per la notte,  
e là, nell'eco di tutti gli alfabeti disarmanti  
la bellezza che rende inaccessibili, ma vivi.  
Legati con filamenti lunghi a un riverbero  
stellato, che per un attimo ci abita gemello intera-  
mente.  
Una rosa si dipana da millenni, rompe la gravità  
in bocche grandi, aperte alle colonne d'aria  
che ci nutrono dal profondo.  
E in me scorrono di latte fundamenta  
silenziose, linfa materna così densa da non cercarmi  
altrove, ma solo con parole  
sparse ad arte, dentro la corazza troppo umana  
stesa ad asciugare.

\*

Piovono bocconi-cancrena sulla bocca,  
i nomi, un nome per ognuno,  
un occhio-cuore, una testa-farfalla,

un sorriso-bosco, una bocca-corolla,  
e ora solo un rigo di cenere  
a macchiare l'aria a bussola dei corpi.  
La bocca che diceva sì, il cesto di ossa stellate delle  
mani,  
le orme di mille strade alle ginocchia.  
Cerchi di grano questi nomi, partoriti da particelle  
di luce  
antiche, da tutti i secoli di polvere e sudore salvate  
dentro le cose,  
come un grazie che giace alla fine inascoltato.  
Il solo vitalizio che ci può salvare.  
Non io che vivo per l'ultima volta, ma i nomi  
i nomi li ricorderò quando chiederanno.  
Scanditi ad uno ad uno come gesso che fa brivido  
sui denti.  
Racconterò dettagli cifre munizioni il numero la mi-  
schia.  
Leggerò all'indietro fino all'inizio della festa, le mani  
imbevute dall'aceto per non cedere al supplizio, al  
disonore.  
E l'aria senza macchia abiterà la luce.

\*

Vi guardo.  
Le fronti piegate verso scogliere di stelle  
assumono forma e traiettorie.  
Frana sull'orizzonte la spinta, la croce, il rifugio,  
la danza universale del poco e del niente,  
della scorza che cede,  
nell'infinito mutare del mare.  
Riflesso un ricordo, scudo che pulsa, non muta.  
Materia che ci pronuncia nel buio, tiene svegli per  
sempre  
appesi alla luna, alla fine, all'inizio,  
al rovescio che taglia, a ogni cosa mai nata.  
Ascolta, lo senti?  
Lo sento... che cosa?  
Questo ticchettio di sassi ribaltato dal mare, un  
tempo di gocce che arriva.  
Un tempo che si compie a manciate, un istante fi-  
nale infinito.  
È il tempo che non passa e bagna e affoga  
anche senz'acqua, come suono che insegue e  
ghiaccia  
in catene, da lontano.



*De Muzen, Pan en Orpheus, Kamerlingh Onnesweg (hoek Eemnesserweg), Hilversum. foto Paul Grégoire, 1975.*

# Miriam Cividalli

(selezione del XXIII Corso di Scrittura Creativa  
a cura di Niccolò Scaffai)

## La cartolina

La cartolina del Regio  
Esercito, ormai ingiallita,  
indirizzata alla madre.  
Corrispondenza in franchigia.  
– Siamo in marcia verso  
Trento Trieste, più in là. –  
Quattro undici mille  
novecentodiciotto.  
Tenente Aldo B.  
Della compagnia sbiadito  
il numero. Quarta batteria.  
Posta militare recita  
il timbro. Tenente Aldo B.  
nato a Torino e morto  
a Flossenburg, in lager  
nel quarantacinque.

## 10 giugno 1940

A picco il sole sul giardino  
tra i caseggiati infossato  
tutte le finestre spalancate  
altissima, perentoria la voce.  
Sul prato le bambole e intente  
i riti quotidiani a imitare  
le bambine. Col cesto del bucato  
passa Maria e volge la testa.

Piange? È la guerra, e di un'altra  
lei ricorda la fame patita.  
Di altri più gravi ricordi  
non si parla alle bambine.

## Un amico

Dall'altra parte un gesto. Il gesto.  
E seppe: incolonnato verso il suo destino.  
«Che fai, Maurizio, preghi?» Accanto a lui  
il triestino, livido, tremante.  
«Prego, sì, prego» – Dei bambini, di lei  
lontani, soli, che sarà? – «Preghi? Ma tu  
ci credi davvero?» «Non lo so,  
ma prego lo stesso». Per loro prego

e – quell' amico – avrà già speso  
le cinquemila lire della taglia?  
(Auschwitz 1944)

## Bellinzona 1944

Grandi ali bianche  
un volto pacioso  
per un labirinto  
di scale, corridoi  
al letto mi sospinge  
al sorriso esangue

mite, della bambina.  
E tubi e tiranti  
intorno al letto  
un'impalcatura.  
Sorridente, sorrido.  
Non parlo, non posso.

Vieni a vederla: senza  
più fili, in pace. Vieni  
No, suora, no.  
Non poteva.

## Trieste liberata

Uscito il ragazzo a festeggiare  
di giubilo risuona la notte  
Coi vicini, coi cognati il brindisi:  
a lungo conservata la bottiglia.  
Liberata Trieste: vita nuova  
d'ora in avanti. Il ragazzo  
perché non torna? È giorno, è sera.  
Torna, non torna, no, non è tornato.  
Vita nuova i genitori aspetta.  
Finito, l'unico figlio, nelle foibe.

## La fotografia

Sullo scalino seduta,  
tra le braccia la bambola,  
la mia preferita, Lara,  
e quell'abbozzo di trecce,  
il paltò, i calzettoni.

Non so il tuo nome, sorella  
passata per il camino,  
una foto color seppia  
unico, di te, reperto.

## A Caciolle

L'uno dopo l'altro a Caciolle  
i ragazzi di allora accompagnando  
si contano, sparuto drappello,  
i rimasti

il fuoco dei bivacchi  
di quel tempo ciascuno rievocando  
e i canti e, a perduto

sotto le stelle, la hora roteante,  
le discussioni infuocate: amici,  
compagni? Se il kibbutz – quale –.  
(Qualcuno era partito, clandestino  
qualcuno era sbarcato, altri  
respinti a Cipro). La catastrofe  
alle spalle

perché vivi, perché.  
E, se un disegno, quale.

## Lontana e vicina

Lontana e vicina. Mi scruta.  
La scruto. Chi sei? Azzardo  
che vuoi?

Lo sai, alfine  
risponde. Lo so? Dovrei?  
Io voglio – io devo – vedere  
come finisce. Ride.  
La sfera vuoi di cristallo?  
Non capisci, non per me  
per loro. Mi compatisce.  
*la notte più lunga*  
*eterna non è ...* intona.  
Aspetti? Che aspetti? Lo sai  
è te che sto aspettando.

## Parabola

Danzano sulla tenda le ombre delle fronde mosse  
dal vento. Occhi fissi, incantata, la bambina.

Sulla tenda le ombre delle fronde mosse dal ven-  
to. Pare novembre ed è maggio. La danza interrom-  
pere, nel buio scrutare, se venisse chi aspetta la  
ragazza impaziente.

Le fronde mosse dal vento, sulla tenda delle om-  
bre la danza. Indulgente ironica occhiata della don-  
na che cuce e rassetta.

Quella danza in vecchiaia contemplando ripen-  
sare quel maggio bugiardo, della vita ripercorrere il  
flusso.

# Nachoem Wijnberg

a cura di Alessandra Palmigiano

Nachoem Wijnberg è nato ad Amsterdam nel 1961. È professore di economia all'Università di Amsterdam, nonché appunto poeta e romanziere. Tra gli ultimi libri di poesia: *Divan van Ghalib*, Amsterdam, Contact, 2009; *Het leven van*, *Ibid.*, 2008, *Uit Tien*, *Ibid.*, 2007. La produzione di Wijnberg è singolarmente vasta ed eterogenea, sia nei temi (storici, filosofici, economici, politici, sociali, intimisti) sia nelle forme (sonetti, canzoni, versi talmente lunghi da somigliare a prosa poetica, Ghazal). Ma Wijnberg non è un eclettico, né è un virtuoso. La sua giostra tematica si incardina sul principio che *la poesia è strumento di pensiero*, e che può e deve trattare di tutto ciò che è degno di riflessione, dall'imperativo categorico agli scherzi riusciti, dall'amore alla società, alla giustizia. Wijnberg fa sua la convinzione – presente nella tradizione cinese – che la poesia sia palestra in cui ci si esercita a prendere le migliori decisioni permesse dalle circostanze, e che questo apprendistato aiuti a risolvere problemi in ogni altra area dell'attività umana, sia essa pubblica (sociale, politica, scientifica, legale) sia essa privata ed esistenziale.

Se evoluzione si può registrare in un poeta di cui si può dire, come è stato detto di Milo de Ange-

lis, che «nasce come Atena dalla testa di Zeus, già adulto e armato», questa va nel senso di una maggiore predilezione nell'uso di immagini, situazioni e concetti astratti, sempre meno portati al lettore attraverso aneddoti, che erano invece più presenti nelle prime raccolte. La sua è sempre più una poesia di idee, di cui le forme sono al servizio.

Un altro punto cardinale della produzione di Wijnberg è il suo rapporto con la tradizione: per lui tradizione è identità. In questo senso, la sua prospettiva è agli antipodi dal postmodernismo, e simile a quella dei poeti premoderni. La sua poesia non è per niente arcaizzante e si concentra piuttosto su domande eterne: cosa fare, come vivere; in questo senso la sua poesia è autenticamente *classica*. Allo stesso tempo, Wijnberg appartiene di fatto a più tradizioni: sia perché ha fatto proprio il modo in cui ciascuna tradizione si è posta rispetto alle domande su cosa fare e come vivere; sia perché, con la sua poesia, intrattiene un dialogo con i poeti più significativi di ciascuna tradizione, quasi fossero compagni di studio della legge che stabilisce cosa fare e come vivere.

## La vita di Kant, di Hegel

Come se prendesse ogni giorno una decisione, altrettanto buona che se avesse passato l'intera sua vita a pensarci su.

La vita di Kant, di Hegel, i giorni della vita di, scegliete tre o quattro.

Dimmi cosa ha imparato in quei giorni, come se fosse stato l'ultimo a sapere così poco.

Dammi qualcosa che potrei sacrificare in cambio dell'allora mi posso preparare.

La ricompensa è che posso continuare a fare ciò che faccio, non importa quanto tempo prenda.

Ciò non significa che vorrei che tutto rimanesse com'è, se arrivassi a dire che non desidero nient'altro.

Non riesco a dire alcuna frase che metta insieme due cose in tal maniera che, se qualcosa esistesse in cambio della quale potrei sacrificare una di esse, dopo averla detta non potrei più.

Le stelle su di me, e riuscire a dire quale cosa sta bene con quale altra, dopo averle fatte entrare insieme.

## Mio padre dice che è saggio dedicarsi a qualcosa in cui non è grave essere mediocri, come ciò di cui sono professore

Lui decide di seguire la legge, come chi non conosce la legge ma si aspetta che i suoi figli la conosceranno e perciò fa ciò che può per non far vergognare i suoi figli.

Mio padre dice che è diventato un uomo mediocre specialmente per me, così che nessuno pensi che io non possa mai essere alla sua altezza.

Eppure gli piacerebbe che qualcuno lo ricordasse quando non c'è più, non ogni giorno ma di tanto in tanto, senza averlo pianificato prima.

Se ciò che rimane di chi muore è la sua parte di verità, cosa ne è allora della mia parte di non verità?

Se qualcuno muore niente rimane di lui, tranne che di mio padre che passeggia da solo lì dov'è.

## Het leven van Kant, van Hegel

Alsof hij elke dag een beslissing neemt die zo goed is als wanneer hij zijn hele leven daarover had kunnen nadenken.

Het leven van Kant, van Hegel, de dagen van het leven van, kies er drie of vier uit.

Vertel wat hij in die dagen te weten gekomen is alsof hij de laatste was die zo weinig wist.

Geef mij iets wat ik kan wegstrepen tegen dan kan ik mij erop voorbereiden.

De beloning is dat ik door mag gaan met wat ik doe, het maakt niet uit hoelang het duurt.

Dit heeft niets te maken met dat alles blijft zoals het is als ik zeg dat ik niets anders meer wil.

Ik zou niets kunnen zeggen waar het een en het ander in voorkomt op een manier dat ik als ik iets wist om tegen het een weg te strepen het nu niet meer kon.

De sterren boven mijn hoofd en kunnen zeggen wat bij wat hoort als ik ze binnengelaten heb.

## Mijn vader zegt dat het verstandig is om iets te doen waarin het niet erg is om middelmatig te zijn, zoals waarin ik professor ben

Hij besluit zich aan de wet te houden, als iemand die de wet niet kent, maar verwacht dat zijn kinderen die zullen kennen en daarom doet wat hij kan om zijn kinderen niet te beschamen.

Mijn vader zegt dat hij speciaal voor mij een middelmatig man geworden is, zodat niemand zou denken dat ik nooit zo goed als mijn vader kon zijn.

Toch zou hij graag willen dat iemand zich hem herinnert als hij er niet meer is, niet elke dag maar af en toe, zonder het van plan geweest te zijn.

Als wat na iemands dood blijft iemands deel van de waarheid is, wat gebeurt er dan met mijn deel van de onwaarheid?

Als iemand dood is blijft er niets van hem over, behalve van mijn vader die in zijn eentje rondloopt waar hij is.

### Sarebbe un bello scherzo se Ghalib fosse l'unico buon poeta

Non ha detto una preghiera in nessun giorno della sua vita, e dovrebbe cominciare ora che non può più parlare,

a fare un gesto un certo numero di volte al giorno come se volesse dire una preghiera?

Questo è Ghalib, che dice ai suoi amici che non devono smettere

di dargli le loro poesie da migliorare.

Non perché lui ami la poesia, da dove hanno preso certe idee,

ma come una donna che difende l'uomo con cui è stata sposata per tutta la vita.

So un segreto che voglio raccontare a tutti i miei amici,

dalle poesie che mi hai mandato posso vedere che queste non sono le prime che hai scritto, e non stai chiedendo nulla.

Dammi una poesia e il giorno dopo te la restituisco migliorata, se non l'ho persa,

quando le mie mani non riescono più a stringere niente è meglio non darmi più niente.

Quando non ci sarò più, la bandiera insanguinata per cui ho dato la vita, te la possono dare,

ci sono molti buoni poeti, ma preferisco entrare quando è il turno di Ghalib.

### Het zou een goede grap zijn als Ghalib de enige goede dichter was

Hij heeft geen dag van zijn leven een gebed uitgesproken, moet hij beginnen nu hij niet meer kan spreken,

zoveel keer per dag een gebaar te maken alsof hij een gebed zou willen uitspreken?

Dat is Ghalib die zijn vrienden zegt dat zij niet moeten ophouden

hem hun gedichten te geven om ze te verbeteren.

Niet omdat hij poëzie liefheeft, waar halen ze die onzin vandaan,

maar als een vrouw die de man verdedigt met wie zij haar hele leven getrouwd geweest is.

Ik weet een geheim dat ik al mijn vrienden wil vertellen,

aan de gedichten die je mij gestuurd hebt kan ik zien dat het niet de eerste zijn die je hebt geschreven, en je vraagt ook nergens om.

Geef mij een gedicht en de volgende dag geef ik het verbeterd terug, behalve als ik het kwijtgeraakt ben,

als mijn handen niets meer kunnen vasthouden moet je mij niets meer geven.

Als ik er niet meer ben, de bebloede vlag waarvoor ik mijn leven gaf, die mogen ze aan je geven,

er zijn veel goede dichters maar ik kom liever pas binnen als Ghalib aan de beurt is.

### Disputa

Ho già dato così tanti argomenti senza contraddizioni. Sono stanco e voglio smettere.

A cosa ancora posso appellarmi, ad un sogno che ho fatto, ad una notizia sul giornale, ad una opinione di Rashi?

I saggi di Renania furono uccisi, a Magonza ed a Worms non c'erano più saggi, a Troyes c'era Rashi. Nessuna frase può sfuggire al suo significato letterale.

Per fare un paragone, supponi: ogni scuola è stata bruciata ed un uomo che ha interrotto gli studi per mantenere la famiglia scrive ciò che ha imparato e ciò che avrebbe potuto imparare.

A cosa ancora posso appellarmi, ad un dubbio di Rashi, alle lacrime dei miei occhi quando penso all'inizio del suo lavoro, alla mia stanchezza?

Voglio farmi un bagno, e mangiare qualcosa e leggere un libro che ho trovato splendido quando l'ho letto e di cui ho scordato alcune parti.

Un libro di cui ogni frase ha almeno significato letterale e che può essere dimenticata e ritrovata intatta.

Forse i miei diritti si sono esauriti ma se anche così fosse chiedo di poter smettere e riposare la testa sulle braccia.

### Dispuut

Ik heb al zoveel argumenten gegeven zonder tegenstrijdigheden. Ik ben moe en wil stoppen.

Waarop kan ik mij verder beroepen, op een droom die ik had, op een krantebericht, op een mening van Rashi?

De geleerden van het Rijnland waren gedood, in Mainz en Worms waren geen geleerden meer, in Troyes was Rashi. Geen zin kan zijn letterlijke betekenis ontsnappen.

Ter vergelijking, stel: alle scholen zijn verbrand en een man die zijn studie afbrak om zijn familie te onderhouden schrijft op wat hij geleerd heeft en wat hij had kunnen leren.

Waarop kan ik mij verder beroepen, op een twijfel van Rashi, op de tranen in mijn ogen als ik aan het begin van zijn werk denk, op mijn vermoeidheid?

Ik wil mij baden en gaan eten en een boek lezen dat ik prachtig vond toen ik het las en waarvan ik stukken vergeten ben.

Een boek waarvan elke zin tenminste letterlijke betekenis heeft en die vergeten kan worden en onbedorven teruggevonden.

Misschien zijn mijn rechten uitgeput maar ook dan vraag ik te mogen stoppen en mijn hoofd in mijn armen te mogen rusten.

## Se fossi tempesta

Cammina con me attraverso la tempesta,  
 attraverso il buio,  
 perché se fossi tempesta  
 tempesterei il mondo.

Non soffia più tanto forte,  
 i rami degli alberi non si spezzano più,  
 giacciono a terra  
 e brilla la luna.

Ciò che in me gli altri  
 hanno posato,  
 quando la tempesta è durata a lungo  
 e continuo a stare fuori.

Tu puoi toccarlo  
 se tendi una mano verso di me,  
 e mi attraversi,  
 come se non ci fossi.

Se fossi tempesta camminerei in strada,  
 la mia ombra lunare  
 accanto a quella di chi è bella,  
 le brutte le lascio agli altri.

(Traduzioni di Alessandra Palmigiano)

## Als ik storm was

Loop met mij door de storm,  
 door het donker,  
 want als ik storm was  
 stormde ik door de wereld.

Het waait niet meer zo hard,  
 de takken breken niet meer van de bomen,  
 ze liggen op de grond  
 en de maan schijnt.

Wat anderen in mij  
 neergelegd hebben,  
 als het lang gestormd heeft  
 en ik buiten ben blijven staan.

Je kunt het voelen  
 als je een hand naar mij uitsteekt,  
 dwars door mij heen,  
 alsof ik er niet ben.

Als ik storm was liep ik op straat,  
 mijn maanschaduw  
 naast die van wie mooi is,  
 de anderen mogen de lelijken hebben.

# Sohrāb Sepehri tra sogno e realtà

di Nahid Norozi

## 1. Cenni biografici<sup>1</sup>

Sohrāb Sepehri, poeta, scrittore e pittore iraniano, nasce a Kāshān nel 1928 in una famiglia versata nelle arti e nelle lettere, che avrà un ruolo determinante sulla sua formazione intellettuale e artistica.

All'età di appena sette anni, Sohrāb perde il padre. La sua infanzia trascorre in un grande giardino a Kāshān, città dell'Iran centrale. Sin da piccolo dimostra il suo interesse per la pittura e la calligrafia. Studia a Kāshān fino alla prima adolescenza, in seguito, nel 1943, si trasferisce a Teheran per proseguire negli studi superiori. La raccolta *Presso il prato* (*Kenār-e chaman*) è la sua prima pubblicazione avvenuta nel 1947. Nel 1948 si diploma e prosegue gli studi alla Facoltà delle Belle Arti di Teheran, dove fa la sua prima conoscenza con la poesia di Nimā Yushij<sup>2</sup>. Da questi trarrà ispirazione per sperimentare nuovi schemi compositivi, lontani dal perdurante classicismo della poesia persiana coeva e dal repertorio delle immagini poetiche stilizzate. Pubblica in seguito qualche poesia in alcune riviste. A Teheran frequenta i circoli letterari, dove conosce di persona diversi famosi poeti e pittori dell'epoca.

Nel 1951 e nel 1953 pubblica rispettivamente *La morte del colore* (*Marg-e rang*) e *La vita dei sogni* (*Zendegi-ye khāb-hā*), oltre a vari articoli su riviste importanti. Sepehri in quegli anni si dedica anche alla pittura esponendo i suoi quadri in mostre collettive e individuali. Nel

1957, si reca in Europa a Parigi, dove frequenta un corso di litografia in una scuola di Belle Arti.

Nel 1961 pubblica la raccolta *Le macerie del sole* (*Āvār-e āftāb*) che comprende tre quaderni: *L'Oriente della nostalgia* (*Sharq-e anduh*), *Le macerie del sole* (*Āvār-e āftāb*) e *La vita dei sogni* (*Zendegi-ye khāb-hā*). Gli anni sessanta rappresentano il culmine della sua attività artistica: nel 1965 pubblica *Il suono dei passi d'acqua* (*Sedāye pā-ye āb*), nel 1966 *Il viaggiatore* (*Mosāfer*) e nel 1967 *Il volume verde* (*Hajm-e sabz*); mentre nel 1977 esce *Noi nulla, noi sguardo* (*Mā hich, mā negāh*), tutte opere che ebbero una vasta risonanza e suscitarono un ampio dibattito.

Nel 1961 compie un viaggio in India, esperienza che avrà una notevole influenza sulla sua spiritualità. È in quest'anno che Sohrāb rinuncia ai suoi impieghi statali, riprende a viaggiare visitando vari paesi fino al 1974. Nel 1977 gli otto libri di poesia usciti sino ad allora vengono riuniti in un unico volume e pubblicati col titolo *Otto libri* (*Hasht ketāb*), edizione cui facciamo riferimento per i brani qui tradotti. Nonostante il suo amore per il viaggio, Sohrāb fu sempre molto legato alla terra natale, affetto percepibile sia nella sua poesia sia nella pittura. Gli ultimi anni della vita li trascorse infatti a Kāshān e nei villaggi circostanti. Ammalatosi di leucemia, dopo un tentativo di cura in Inghilterra, muore a Teheran nel 1980 e viene sepolto nelle vicinanze di Kāshān.

Carattere introspettivo e solitario, Sohrāb non si sposò mai, si tenne sempre alla larga dalle vicende politiche che impegnarono gli intellettuali dell'epoca, specie Shāmlou<sup>3</sup>, corifeo della poesia d'intonazione sociale e politica. Egli cercò piuttosto rifugio nella natura, nel cui specchio si scrutava, s'identificava, si annientava. La sua opera poetica è strettamente connessa a quella pittorica. I temi ricorrenti della sua poesia sono: natura e Dio, vita e morte, viaggio e solitudine, luce e ombra, e infine l'amore che nella seconda fase della sua vita prende però un marcato aspetto mistico e cosmico. Lo stile di Sepehri, carico di risonanze mistiche e mitologiche, risulta ermetico, ma a tratti anche infantilmente semplice, comunque mai banale. Della sua opera sono state pubblicate antologie nelle principali lingue europee.

## 2. Le stagioni della poesia di Sepehri

2.1. *La morte del colore* è la prima significativa raccolta poetica di Sepehri. Le composizioni di questo quaderno, sovente formate da una successione di quartine, per il modo in cui la metrica e la rima vengono impiegate si avvicinano parecchio allo stile di Nimā, la cui orma è percepibile anche nella minuziosa descrizione orizzontale e quasi narrante dei dettagli, con la differenza che lo stile e lo sguardo di Sepehri sono forse più semplici. Dal punto di vista contenutistico non presenta i temi sociali o i tratti filosofici tipici della poesia di Nimā.

Il quaderno *La morte del colore* alla sua pubblicazione non suscitò molto interesse, forse perché nel clima politico e culturale dell'epoca, il pubblico richiedeva una poesia capace di esprimere i comuni dolori, il travaglio di una società in trasformazione, mentre i dolori espressi nella poesia di Sohrāb erano di carattere più intimo e individuale. Per coloro che

pure apprezzavano una poesia intimistica, questo quaderno, tranne qualche componimento, non risultava particolarmente raffinato: nella società letteraria dell'epoca l'«antitradizionalismo» di Sohrāb non era ancora pienamente accettato.

È famoso l'aneddoto in cui il poeta, incontrando nei giorni caldi della rivoluzione iraniana del '79 un giovane con in mano un fucile, gli dice che dovrebbe avere in mano piuttosto un mazzo di fiori, dovrebbe innamorarsi invece di guerreggiare. Questo carattere pacifista di Sepehri in seguito ispirerà ampiamente il regista iraniano Makhmalbāf (Teheran 1957-) nel film *Pane e fiore* (1996). Questa sua propensione alla non violenza, fa di Sepehri uno dei più amati poeti dei giovani iraniani degli ultimi anni.

2.2. Nel quaderno *La vita dei sogni*, Sohrāb tende a comporre poesie più lunghe, sempre trascurando la metrica tradizionale. Si può intendere questa raccolta come un percorso introspettivo e spirituale verso la conoscenza del 'sé', in cui è del tutto assente la realtà fisica, rappresentata quale 'freddo cadavere'. Tale esperienza non è da considerarsi come un viaggio spirituale e mistico specificamente islamico, di cui incontriamo una vasta esemplificazione nella letteratura persiana classica; benché non siano assenti echi di tale sostrato, il suo si presenta come un viaggio introspettivo che ogni singolo individuo è potenzialmente capace di compiere, consciamente o inconsciamente. Un viaggio di sapore gnostico, come possiamo constatare nella prima poesia *Sogno amaro* di questa raccolta in cui si parla dell'«agonizzare dell'Occidente» e del «pullulare dell'Oriente», quasi un manifesto o quantomeno un preludio alle raccolte seguenti che sono nettamente impregnate di gnosi orientale di tipo taoista.

## Sogno amaro

da *La vita dei sogni*

Canta  
l'uccello della luna.  
Piange una nuvola nella mia stanza.  
Sbocciano i fiori degli occhi del pentimento.  
Nella bara della mia finestra il corpo dell'Oriente pullula.  
L'Occidente agonizza  
muore.  
La pianta arancione del sole  
nella palude cresce della mia stanza, adagio.  
Sono sveglio  
non mi crediate un dormiente!  
L'ombra di un ramo spezzato  
mi ha addormentato dolcemente.  
Ora sto sentendo  
la melodia dell'uccello della luna  
e sfoglio i petali dell'occhio del pentimento.

L'esplorazione del sé inizia dal momento in cui il poeta non trova giustificazione per la propria esistenza, si vede come una possibilità gocciolata per caso come «una rugiada sulle erbe»<sup>4</sup>. Anche nelle sue ultime poesie il pensiero dell'accidentalità o possibilità cosmica sarà presente, ma non sarà percepito più come una pena, bensì con serena accettazione, come «freschezza».

Nella raccolta *Noi nulla, noi sguardo*, in particolare nella poesia *Qui sempre deserto (injā hamishe tih)* Sohrāb così scrive: «la cicogna / come un candido evento / era al margine dello stagno», oppure in *Il viaggiatore* egli parla dell'«evento» della sua «esistenza» presso l'«albero» e, ancora, definisce la vita come «la colorata negligenza di un attimo di Eva». Invece nella raccolta *La vita dei sogni*, Sohrāb soffre di questa insensata esistenza, poiché essa non gli appare solo una possibilità, ma può essere anche un errore: «Io sono una stella gocciolata / sono gocciolato dagli occhi celati dell'errore...»<sup>5</sup>. Il poeta associa questo errore alla veglia, da cui fugge perché essa lo incalza con questa domanda: «Ho contemplato tutta la mia esistenza nel chiarore di questa veglia / non ero forse l'ombra perduta di un errore?»<sup>6</sup>. Oppure: «ero io forse che giunsi in questo giardino? / o era il giardino che aveva tutto colmato intorno a me?»<sup>8</sup>. E il giardino di cui il poeta parla è «un giardino nella voce» in cui non vi sono piante o

## خواب تلخ از زندگی خواب ها

مرغ مهتاب  
می خواند.  
ابری در اتاقم می گرید.  
گل های چشم پشیمانی می شکند.  
در تابوت پنجره ام پیکر مشرق می لولد.  
مغرب جان می کند،  
می میرد.  
گیاه نارنجی خورشید  
در مرداب اتاقم می روید کم کم  
بیدارم  
نپنداریدم در خواب  
سایه شاخه ای بشکسته  
آهسته خوابم کرد.  
اکنون دارم می شنوم  
آهنگ مرغ مهتاب  
و گل های چشم پشیمانی را برپر می کنم.

alberi, ma solo il poeta o una parte di lui, il quale in tutta la raccolta *La vita dei sogni* ha una presenza per così dire sonnecchiante. Come s'è detto più sopra, non solo della realtà fisica del poeta in questa raccolta non v'è traccia, ma si percepisce anche un'assenza di coesione e unità della sua realtà spirituale, come se egli fosse diviso in due parti, una parte che guarda l'altra: «guardai me stesso faccia a faccia». Si potrebbe dunque considerare questo periodo del poeta come una fase iniziale e tutta sperimentale di autoconoscenza.

*La vita dei sogni* è un'opera abbastanza insolita nel panorama della poesia contemporanea persiana. L'unico paragone possibile è con il famoso romanzo di Sādeq Hedāyat<sup>10</sup> *La civetta cieca* in cui ritroviamo una simile atmosfera di sogno e il tema dell'autoconoscenza. Come nel romanzo di Hedāyat, anche qui abbondano sogni e visioni oniriche che sovente hanno un inizio improvviso o inaspettato, in uno stato in cui il corpo e le attività fisico-vitali sono come sospesi o ridotti al minimo. Il poeta nello stesso istante in cui «la palude della stanza» diventa opaca sente «il mormorio del sangue» nelle sue vene, e preparandosi a dormire o sognare, gli pare quasi di contemplarsi meglio nelle tenebre e nella palude, ossia nell'immobilità fisica ovvero nel distacco dal mondo esterno: «La palude della mia stanza s'intorbida / e io sentivo il mormorio del sangue nelle mie vene / la mia vita

diretto verso una direzione indefinita della pianura; e quest'ultima, esattamente di fronte alla stanza in cui il poeta contempla tutto, rievoca l'infinità. Abbiamo a che fare con una poesia aperta e fuori dagli schemi rigidi della tradizione, schemi che dettavano regole e limitavano in qualche modo l'orizzonte della visione poetica che implicitamente chiederebbe la libertà di fluttuare.

Diversamente da *La vita dei sogni*, in cui il dettato aveva un percorso temporale e inoltre il tempo perfetto conferiva alle poesie un carattere narrativo, nelle altre due raccolte il tempo si dilagua; la percezione di Sapehri è più spaziale; le poesie appaiono come fotografie che, si direbbe, solidificano gli istanti.

کو قطره وهم؟  
از آوار آفتاب

سر بر داشتم:  
زنبوری در خیالم پر زد  
یا جنبش ابری خوابم را شکافت؟  
در بیداری سهمناک  
آهنگی دریا - نوسان شنیدم،  
به شکوه لب بستگی یک ریگ  
و از کنار زمان بر خاستم.  
هنگام بزرگ  
بر لبانم خاموشی نشانده بود.  
در خورشید چمن ها خزنده ای دیده گشود:  
چشمانش بیکرانی برکه را نوشید.  
بازی، سایه پروازش را به زمین کشید  
و کبوتری در بارش آفتاب به رؤیا بود.  
پهنه چشمانم جولانگاه تو باد، چشم انداز بزرگ!  
در این جوش شگفت انگیز، کو قطره وهم؟  
بال ها، سایه پرواز را گم کرده اند.  
گلبرگ، سنگینی زنبور را انتظار می کشد.  
به طراوت خاک دست می کشم،  
نمناکی چندشی بر انگشتانم نمی نشیند.  
به آب روان نزدیک می شوم،  
نا پیدایی دو کرانه را زمزمه می کند.  
رمز ها چون انار ترک خورده نیمه شکفته اند.  
جوانه شور مرا در یاب،  
نو رسته زود آشنا!  
درو، ای لحظه شفاف!  
در بیکران تو زنبوری پر می زند.

Il poeta toglie o riduce la materialità o fisicità degli oggetti, ma questa volta ciò avviene con intenzioni diverse, in un'atmosfera diversa. La struttura nella poesia si basa sulla reciprocità e sulla complementarità delle immagini; nei due versi iniziali, si osserva una marcata assenza di specificazione: il poeta non parla di determinate canne o uccelli con i relativi nomi, non intende mettere in risalto una loro caratteristica. Da quegli uccelli non sentiamo che un sussurro. La porta è aperta, non si dice altro. Lo sguardo, che si potrebbe immaginare mirato a qualche punto, in quello spazio verso cui introduce l'apertura della porta, è invece perso. Il messaggio, che si può pensare destinato a un interlocutore, è

Dov'è la goccia della fantasia

da *Le macerie del sole*

Sollevai la testa:  
era un'ape che nel mio immaginare volteggiava  
o il moto di una nube che lacerava il mio sogno?  
In uno spaventoso risveglio  
sentii una melodia, un marino oscillare,  
magnifico quanto è il tacere di un sassolino  
e mi alzai dai pressi del tempo.  
Il grande momento  
aveva posato il silenzio sulle mie labbra.  
Nel sole dei prati dischiuse gli occhi un rettile:  
i suoi occhi bevvero l'infinità dello stagno.  
Un falco trascinò l'ombra del suo volo a terra  
e una colomba nella pioggia del sole stava in visione.  
Sia la spianata dei miei occhi il campo della tua  
parata, o immenso panorama!  
In questo stupefacente ribollire, dov'è la goccia  
della fantasia?  
Le ali hanno perso l'ombra del volo.  
Il petalo attende il peso dell'ape.  
Palpo la freschezza della terra,  
Nessun umidore di brivido si posa qui tra le mie dita.  
Mi avvicino all'acqua corrente,  
sussurra l'invisibilità dei due limiti.  
Sono sbocciati a metà, come una melagrana  
spaccata, i segreti.  
Comprendi il germoglio del mio subbuglio  
o tu, giovane bocciolo che presto ti fai conoscere!  
Lode a te, o diafano attimo!  
Nella tua infinità volteggia un'ape.

venire soltanto uscendo dallo schema preconfezionato della tradizione letteraria classica, dove gli elementi naturali avevano perso la loro autonomia per trasformarsi in topoi o in personificazioni stilizzate. Questo ruolo di scopritore nelle poesie di Sapehri tuttavia si fa ricettivo, quasi passivo, perché il poeta non intende essere un inventore o un costruttore.

2.3. *Le macerie del sole e L'Oriente della nostalgia*

La natura non è il tema dell'esperienza poetica né in *La vita dei sogni* né in *Le macerie del sole* o in *L'Oriente della nostalgia*. Gli interrogativi relativi all'autoconoscenza che Sohrāb si poneva in *La vita dei sogni* in queste due nuove raccolte non ci sono, come se il poeta avesse trovato ormai le sue risposte fuori dalla poesia: egli non sembra guardare più a sé e alla strada che ha percorso. Si constata piuttosto una nuova esperienza, l'abbandono nelle mani del presente. Il titolo della poesia seguente, *Veda (Vid)*, riflette la nuova Stimmung del suo pensiero. Sapehri vuole parlarci qui di un mondo in cui le parole non hanno accesso, e di cose che non accettano nomi, come ad esempio: «il non-dove (*bi su-yi*, alla lettera: 'il senza-direzione')», «essere incolore» (*bi rang-i*), e l'uso ridotto dei verbi in queste poesie ha una funzione semantica sottrattiva e marca l'assenza del tempo.

وید

از شرق اندوه

نی ها، همه شان می آید.  
مرغان، زمزمه شان می آید.  
در باز و نگه کم  
و پیامی رفته به بی سویی دشت.  
گای زیر صنوبرها،  
ابدیت روی چپر ها.  
از بن هر برگ و همی آویزان  
و کلامی نی،  
نامی نی.  
پایین، جاده بیرنگی.  
بالا، خورشید هم آهنگی.

scorrevano nella profonda tenebra/ una tenebra che illuminava il disegno del mio essere»<sup>11</sup>.

Il poeta è in cerca di quello stato di perfetta incoscienza che solo i sogni garantiscono; lo stato in cui le visioni oniriche richiamano e suscitano la poesia da cui il poeta attende di essere rapito. In *La vita dei sogni* notiamo una sorta di 'unità centripeta', composta dalle singole poesie che raccontano frammenti di esperienze vissute nei sogni, tra loro non necessariamente coesi: «Nell'oscurità senza inizio e senza fine / una porta nel chiarore della mia attesa crebbe»<sup>12</sup>.

Il tempo di *La vita dei sogni* non è lineare e gli oggetti sono spogli di realtà corporea, quindi sono penetrabili; lo spirito del poeta, infatti, attraversa la loro 'diafanità' e fluttua in un mondo non imposto dall'esterno, bensì tutto intimo.

*La vita dei sogni* è molto 'nimaiano', non da un punto di vista formale, bensì concettuale; nel senso che mostra di avere assimilato il messaggio di Nimā, secondo cui il poeta deve essere innanzitutto un esploratore della natura. Gli elementi della natura non appaiono più nella veste di concetti ipotizzati o convenzionali, ma vengono come spogliati e contemplati con occhi diversi con visioni nuove. Nelle poesie di Nimā la natura diviene tema centrale dell'esperienza diretta: il poeta diviene uno scopritore e questo, secondo Nimā, può av-

Veda

da *L'Oriente della nostalgia*

Alle canne viene un brusio.  
Agli uccelli viene un sussurro.  
La porta aperta, scarso lo sguardo  
e un messaggio partito verso il Non Dove della pianura.  
Una vacca sotto gli abeti,  
l'eternità sulle siepi.  
Allo stelo di ogni foglia una fantasia appesa  
e niente parole,  
niente nomi.  
In basso, una strada incolore.  
In alto, un armonico sole.

پشت دریا ها  
از حجم سبز

قایقی خواهم ساخت،  
خواهم انداخت به آب.  
دور خواهم شد از این خاک غریب  
که در آن هیچکسی نیست که در بیشه عشق  
قهرمانان را بیدار کند.

قایق از تور تهی  
و دل از آرزوی مروارید،  
همچنان خواهم راند.  
نه به آبی ها دل خواهم بست  
نه به دریای پریانی که سر از آب بدر می آرند  
و در آن تابش تنهایی ماهی گیران  
می فشاندند فسون از سر گیسو هاشان.

همچنان خواهم راند.  
همچنان خواهم خواند:  
« دور باید شد، دور.  
مرد آن شهر اساطیر نداشت.  
زن آن شهر به سرشاری یک خوشه انگور نبود.  
هیچ آیینة تالاری، سر خوشی ها را تکرار نکرد.  
چاله آبی حتی، مشعلی را نمود.  
دور باید شد، دور.  
شب سرودش را خواند،  
نوبت پنجره هاست.»

همچنان خواهم خواند.  
همچنان خواهم راند

پشت دریاها شهری است  
که در آن پنجره ها رو به تجلی باز است.  
بام ها جای کبوترهایی است،  
که به فواره هوش بشری می نگرند.  
دست هر کودک ده ساله شهر،  
شاخه معرفتی است.  
مردم شهر به یک چینه چنان می نگرند  
که به یک شعله، به یک خواب لطیف.  
خاک، موسیقی احساس ترا می شنود  
و صدای پر مرغان اساطیر می آید در باد.

پشت دریاها شهری است  
که در آن وسعت خورشید  
به اندازه چشمان سحر خیزان است.  
شاعران وارث آب و خرد و روشنی اند.

پشت دریا ها شهری است!  
قایقی باید ساخت.

Di là dai mari

da *Il volume verde*

Costruirò una barca,  
in acqua la getterò.  
Mi allontanerò da questa terra straniera  
dove non c'è nessuno che nel boschetto d'amore  
svegli gli eroi.

La barca è vuota della rete  
e il cuore del desiderio della perla,  
continuerò a navigare.  
Non alle azzurrità leggerò il cuore  
né alle sirene, che alzano la testa fuori dall'acqua,  
e sulla fulgida solitudine dei pescatori  
spargono dalle chiome l'incanto.

Continuerò a navigare.  
Continuerò a cantare:  
«bisogna allontanarsi, allontanarsi.  
L'uomo di quella città non conosceva miti.  
La donna di quella città non era colma quanto un  
grappolo d'uva.  
Lo specchio di nessuna sala più ripeteva l'ebbrezze.  
La pozzanghera neppure rifletteva una luce di fiaccola.  
Bisogna allontanarsi, allontanarsi.  
La notte ha cantato la sua canzone,  
ora è il turno delle finestre».  
Continuerò a cantare.  
Continuerò a navigare.

Di là dai mari c'è una città  
dove le finestre si aprono alla Manifestazione.  
I tetti sono la dimora di colombe  
che osservano lo zampillo del senno umano.  
La mano di ogni bimbo decenne della città,  
è un ramo di conoscenza.  
La gente della città guarda a un mangime  
così come guarda a una fiamma, o a un sogno sottile.  
La terra sente la musica dei tuoi sensi  
e il fruscio delle ali degli uccelli del mito si scorge  
nel vento.

Di là dai mari c'è una città  
dove la vastità del sole  
è pari agli occhi dei più mattinieri.  
I poeti sono gli eredi dell'acqua e dell'intelletto e  
della luminosità.

Di là dai mari c'è una città!  
Bisogna costruire una barca.

vediamo solo le ombre, non i dettagli, ne vediamo  
semmai i volumi. Così come nella pittura sepehri-  
na, in cui le ombre sono molto vistose, altrettanto  
avviene nella sua poesia. La natura è disegnata su  
uno sfondo vuoto, senza visibilità esplicita, come  
se volesse invitarci a *vedere oltre*. La sua sensibilità  
spaziale è verticale, il senso più forte è quello della  
vista.

2.4. In *Il volume verde e Il suono dei passi d'acqua* il poeta, che nei lavori precedenti era un con-  
templatore e guardava se stesso avvolto nell'involu-  
cro dell'oggettività oppure guardava un mondo per  
metà sensibile per metà sovrasensibile, si scuote  
dall'immobilismo contemplativo, si mette tutto in  
movimento, e con lui si muove anche la natura. A  
questo punto il poeta diventa un viaggiatore e i suoi  
interlocutori sono tutti gli individui. Le sue poesie  
che prima a tratti erano narrative, ora diventano più  
evocative: prendono sopravvento i richiami, gli in-  
viti, gli avvertimenti: «Non infanghiamo l'acqua!»<sup>12</sup>,  
«bisogna costruire una barca» (v. *infra*), «Ascolta! Il  
più lontano uccello del mondo canta»<sup>13</sup>. Il suo inter-  
locutore, che prima era un essere quasi spirituale,  
prende ora sembianze umane. Mentre prima viveva  
in viaggi interiori e spirituali, ora il suo viaggio si tin-  
ge del colore terreno (come si può verificare nelle  
due raccolte menzionate, ma anche in quelle che  
verranno), è immerso nel corso della storia umana.  
Mentre prima, la sua fuga era 'verso' un luogo, ora  
la stessa diventa sia 'da' qualche luogo sia 'verso'  
qualche luogo. Mentre prima quel 'verso' era igno-  
to, ora si tinge di tensione gnostica, la città verso  
cui il poeta vorrebbe partire rievoca la città ideale  
di Platone.

In questa poesia si tematizza l'assenza del tem-  
po come «il grande momento»: questo momento  
è un istante nel presente, di cui avremo percezio-  
ne solo quando avremo abbandonato il tempo, o  
come dice il poeta quando «dai pressi del tempo»  
ci saremo alzati. Quando vengono cancellate le di-  
mensioni del tempo, il poeta si trova nella posizione  
del contemplante, e quel che si apre alla sua visione,  
malgrado la sua dimensione ordinaria, è un «grande  
panorama», poiché non v'è il passaggio di tempo  
che sparga un velo di consuetudine sulle cose.

L'assoluta assenza del tempo naturalmente è im-  
possibile, ma v'è aspirazione, tensione a raggiun-  
gerla, e non solo quella del tempo ma anche quella  
dello spazio. «Ogni dove: un confine, ogni dove: un  
nome / fa' d'informità un filo: / fallo passare / dalle  
perle del tempo e dello spazio / si possan ricongiun-  
gere tutte le cose / e non resti confine, né nome»<sup>11</sup>.

Dove è presente il tempo, si tratta di un tempo  
interiore e la poesia è un percorso tutto spirituale del  
poeta, oppure come nel mito è un tempo ripetibile.  
Il contenuto di questa poesia, che apparentemente  
racconta un evento e pertanto ha esteriormente un  
suo corso temporale, è sempre la cancellazione del  
tempo. Il messaggio che il fremito delle ali di uccello  
evoca a noi e al poeta è che il tempo non è costante  
o lineare ma ripetizione e questa ripetizione ci porta  
a negligenza; quindi dovremmo attendere gli istanti  
che arrivano all'improvviso, che ci sorprendono e  
passano ineffabilmente, e contemplare e registrare  
gli elementi dello spazio che a differenza di quelli  
temporali sono lineari.

La poesia di Sohrāb si allontana definitivamente  
dal naturalismo di Nimā; degli elementi della natura

In queste ultime raccolte l'attenzione di Sohrāb verso la natura è cambiata. Mentre prima la natura non aveva una propria autonomia (gli elementi naturali erano segni evocativi o presenti soltanto coi nomi generici), *Il suono dei passi d'acqua* invece ci mostra un elenco di nomi specifici di fiori, di alberi, di luoghi che sotto la luce del sole brillano di vitalità; uno dei termini più ricorrenti è infatti proprio «vita». La varietà terminologica, lessicale, in questa fase della poesia di Sepehri, è forse la più ricca che sia dato trovare in tutta la letteratura persiana contemporanea. A differenza di altre raccolte che avevano un linguaggio marcatamente astratto, in queste ultime, specie in *Il volume verde*, si riscontra una forte tendenza al sensibile, al reale. Il poeta non è più solo il contemplatore di una parte del mondo e per giunta un mondo sovranaturale, egli non è più un narratore delle proprie esperienze interiori, ma vuole percepire, sentire il mondo con tutti i suoi sensi naturali. Ma il suo non è uno sguardo neutro sul mondo, quanto piuttosto uno sguardo misticamente anche se limitatamente partecipe alla dinamica del mondo col fine ideale di raggiungere l'annientamento in esso: «Ho veduto una poetessa / così annientata nella contemplazione dello spazio che nei suoi occhi / il cielo deponesse l'uovo»<sup>14</sup>.

2.5. *Il viaggiatore e Noi nulla, noi sguardo*, le due ultime raccolte poetiche di Sepehri, sono un proseguimento della fase precedente. Abbiamo fino ad ora constatato un certo movimento o evoluzione nel suo percorso artistico e nella sua visione del mondo, una certa maturazione progressiva, un percorso che iniziava dalle domande, dai dubbi, a cui, nelle fasi successive, venivano date risposte. In quest'ultima fase il poeta passa da un percorso intimo-personale a uno di più ampio respiro che guarda a tutta l'umanità. Se in precedenza il poeta in persona, un pittore di Kāshān, era il fulcro del dettato poetico, e quando si occupava del destino umano, ciò avveniva attraverso la storia di questo personaggio, ora il poeta diventa il viaggiatore di una via con più

ampi orizzonti. Il poeta non si narra più in prima persona, ma è il mondo, la geografia, la storia che vengono visti con gli occhi di uno che ha il nome di Viaggiatore. I nomi specifici sono rari o stranianti e alludono ai tempi più remoti, a territori antichi e cose arcaiche; aumenta l'uso di termini composti e sovente poco noti, di conseguenza anche il messaggio talvolta non ha la chiarezza e la immediatezza riscontrabile nelle due raccolte precedenti. *Il volume verde* e *Il suono dei passi d'acqua* sono raccolte capaci di estasiare il lettore per la loro istantanea, limpida percepibilità sensoriale come per esempio in questo verso: «Dall'assalto del luore i vetri della porta vibravano»<sup>15</sup>; in queste due raccolte invece gli elementi sono sì naturali, ma come già avveniva in buona parte di *L'Oriente di nostalgia*, privi di emotività, come se il poeta volesse – con espressioni del tipo: «presenza stanca delle cose»<sup>16</sup>, «il volume del tempo»<sup>17</sup>, «ambiguo senso di percezione della morte»<sup>18</sup> e «margini puri della vita»<sup>19</sup> – dirci qualcosa del mondo che con le parole semplici di *Il volume verde* ad esempio non era stato capace di trasmettere. Proprio per l'insistenza su questa scelta, secondo alcuni critici, Sohrāb in questa fase perde l'incisività di prima, anche se la sua poesia acquisisce nuovi aspetti, una dimensione magari più filosofica. Specie in *Noi nulla, noi sguardo*, che per il linguaggio e il significato è molto simile a *Il viaggiatore*, l'esperienza astratta, intellettuale, prende il posto della esperienza diretta, concreta del mondo. In queste poesie ogni nome può fungere da aggettivo o può avere qualsiasi aggettivo; ogni soggetto è capace di compiere qualsiasi azione verbale. Nella poesia «O salato! O antico!», il poeta sembra voler creare un mondo linguistico a fronte di un mondo reale, in cui la festa possiede dimensioni il cui «salato sparge ombra sul gusto». La poesia procede con questa 'logica', ossia sottesa da un'interna illogicità, che è poi la logica delle possibilità linguistiche di cui il poeta si serve senza limiti.

## O salato! O antico!

da *Noi nulla, noi sguardo*

All'alba  
il salato delle dimensioni della festa  
ombreggiò il gusto.  
Il mio riflesso cadde nell'area del calendario:  
nella curva di quelle infantili oblique linee,  
sul digradare della quiete di una festa.  
Esultai:  
«Oh, che aria eccellente!»  
Nei miei polmoni c'era l'evidenza delle ali di tutti gli  
uccelli del mondo.

Quel giorno  
l'acqua, com'era fresca!  
Il vento era errante come l'ostinazione.  
Avevo disposto in ordine sulla terra  
tutti i miei esercizi di geometria.  
Quel giorno  
dei triangoli nell'acqua  
erano affondati.  
Io  
ero confuso,  
saltai sul monte della carta geografica:  
«Ehi, voi dell'elicottero di soccorso!».  
Peccato:  
il disegno della bocca nel passaggio del vento si  
arruffò.

O soffio salato! O tu, la più forte delle forme!  
Guida  
l'ombra del bicchiere  
fino all'arsura di questa sgretolata sincerità!

Uno dei motivi principali in queste ultime poesie è la nostalgia del passato infantile, non solo l'infanzia della vita di ogni individuo (quegli «obliqui infantili», «l'appuntamento dell'infanzia e la sabbia»), ma anche l'infanzia intesa come albore dell'umanità con la sua semplicità, con l'assenza del linguaggio declinato;

ای شور، ای قدیم  
از ما هیچ، ما نگاه

صبح  
شوری ابعاد عید  
ذایقه را سایه کرد.  
عکس من افتاد در مساحت تقویم:  
در خم آن کودکانه های مورب،  
روی سرازیری فراغت یک عید  
داد زدم:  
«به، چه هوایی!»  
در ریه هایم وضوح بال تمام پرنده های جهان بود.  
آن روز  
آب، چه تر بود!  
باد به شکل لجاجت متواری بود.  
من همه مشق های هندسی ام را  
روی زمین چیده بودم.  
آن روز  
چند مثلث در آب  
غرق شدند.  
من  
گیج شدم،  
جست زدم روی کوه نقشه جغرافی:  
«آی، هلیکوپتر نجات!»  
حیف:  
طرح دهان در عبور باد بهم ریخت.

ای وزش شور، ای شدید ترین شکل!  
سایه لیوان آب را  
تا عطش این صداقت متلاشی  
راهنمایی کن.

l'invidia dei tempi in cui: «l'uomo era congiunto di un ramo»<sup>20</sup>, «giorni in cui / la scienza viveva al margine dell'acqua» e «l'uomo / con la pigrizia sottile di un pascolo / era felice con le celesti filosofie»<sup>21</sup>; l'invidia per «la prateria prima della profusione del linguaggio» in cui «la nostra ultima festa del corpo era in corso»<sup>22</sup>.

**Note**

- 1 Di Sohrāb Sepehri sono state tradotte finora in italiano venticinque poesie da Riccardo Zipoli e Gianroberto Scarcia nel volume bilingue *Un giardino nella voce (bāgh-i dar sedā)*, accompagnate da fotografie del paesaggio iraniano di Riccardo Zipoli (Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 1995). Le fonti utilizzate per l'articolo sono le seguenti: Dāriyush Āshuri, *Payāmi dar rāh (Un messaggio in arrivo)*, Teheran 1980; Sohrāb Sepehri, *Hasht ketāb (Otto libri)*, Teheran 1992; Paridokht Sepehri, *Sohrāb, morgh-e mohājer (Sohrā b, l'uccello migratore)*, Teheran 1996; Kāmyār 'Ābedi, *Tapesh-e sā ye-ye dust (Il battito dell'ombra dell'amico)*, Teheran 1998; Hoseyn Ma'sumi Hamedāni, «Dānesh-nāme-ye adab-e fārsi», tomo II, pp. 607-14, Teheran 2001; Mohammad Hoquqi, *Sohrāb Sepehri*, Teheran 2002; Sirus Shamisā, *Negāh-i be Sepehri (Uno sguardo a Sepehri)*, Teheran 2003; Kāmyār 'Ābedi, *Az mosāhebat-e āftāb (Dal simposio del sole)*, Teheran 2007.
- 2 Nome d'arte di 'Ali Esfandiyāri, nato a Shij in Māzandarān, regione settentrionale dell'Iran, nel 1897 e morto a Teheran nel 1959. Fu l'iniziatore della cosiddetta 'poesia nuova' (*she'r-e now*) o 'poesia nimaiana' (*she'r-e nimā-i*), che introdusse il verso libero nella poesia persiana contemporanea rompendo con i canoni di una tradizione poetica ultramillenaria. Egli voltò le spalle ai vecchi topoi e ai temi della lirica classica, innovando ampiamente anche a livello contenutistico. Le sue poesie sono impregnate di simbolismo e caratterizzate dalla frequente personificazione di elementi naturali. La maggior parte della sua opera fu pubblicata su riviste letterarie tra gli anni 40 e 50.
- 3 Ahmad Shāmlou, scrittore, traduttore e prolifico poeta iraniano, nato a Teheran nel 1925 e morto a Karaj nel 2000, fu uno dei più convinti sostenitori delle innovazioni stilistiche e tematiche di Nimā (v. la nota precedente) e il continuatore per eccellenza della 'poesia nimaiana'. È ritenuto il più grande poeta persiano contemporaneo, ammirato per il suo stile sobrio, che in parte rievoca quello dei libri sacri. Diresse diverse riviste letterarie, che tuttavia ebbero in genere vita breve soprattutto per i problemi causati dalla sua dissidenza politica durante

- l'epoca della dinastia Pahlavi e della successiva Repubblica Islamica. Politicamente impegnato, Shamlou loda nella sua poesia i compagni di lotta e in essa non manca una velata protesta contro l'autoritarismo della sua epoca. Altre tematiche, oltre a quelle sociali e politiche, sono: amore e morte, sofferenza dell'umanità e tragicità del destino dell'uomo trattati in chiave antireligiosa. Tra gli anni Quaranta e Novanta pubblicò ben diciassette raccolte poetiche.
- 4 In *La lanterna bagnata (Fānus-e khis)* da *La vita dei sogni*.
  - 5 In *La lanterna bagnata (Fānus-e khis)* da *La vita dei sogni*.
  - 6 In *Senza risposta (Bi pāsokh)* da *La vita dei sogni*.
  - 7 In *Un giardino nella voce (Bāgh-i dar sedā)* da *La vita dei sogni*.
  - 8 Scrittore iraniano nato a Teheran nel 1903 e morto suicida a Parigi nel 1951, ha avuto un grande influsso sugli intellettuali iraniani del Novecento. Il suo romanzo *La civetta cieca* è ritenuto il più riuscito romanzo del novecento iraniano. Di lui in italiano sono stati pubblicati: *La civetta cieca*, Milano 1960 e 2006 (e Milano 1993). *Tre gocce di sangue*, Milano 1979.
  - 9 In *Attimo perduto (Lahze-ye gomshode)* da *La vita dei sogni*.
  - 10 In *Senza risposta (Bi pāsokh)* da *La vita dei sogni*.
  - 11 In *La preghiera (Niyāyesh)*, da *L'Oriente della nostalgia*.
  - 12 In *Acqua (Āb)* da *Il volume verde*.
  - 13 In *Tenera notte solitaria (Shab-e tanhāyi-ye khub)* da *Il volume verde*.
  - 14 In *Richiamo ancestrale (Nedā-ye āghāz)* da *Il volume verde*.
  - 15 In *La pagina luminosa del tempo (Varaq-e rowshan-e vaqt)* da *Il volume verde*.
  - 16 In *Il viaggiatore (Mosāfer)* da *Il viaggiatore*.
  - 17 In *Il viaggiatore (Mosāfer)* da *Il viaggiatore*.
  - 18 In *Il viaggiatore (Mosāfer)* da *Il viaggiatore*.
  - 19 In *Il viaggiatore (Mosāfer)* da *Il viaggiatore*.
  - 20 In *Qui c'era l'uccello (Injā parande bud)* da *Noi nulla, noi sguardo*.
  - 21 In *Dalle acque in poi (Az ābhā be ba'd)* da *Noi nulla, noi sguardo*.
  - 22 In *Antico testo della notte (Matn-e qadim-e shab)* da *Noi nulla, noi sguardo*.

# Larisa Miller. Del celato senso la cattura

## Лариса Миллер. Потаенного смысла поимка

Stefano Garzonio

А живём мы всегда накануне.  
Накануне каникул в июне,  
Часа звёздного, чёрного дня,  
Золотого сухого огня.  
Накануне разлуки и встречи.  
Обними меня крепче за плечи.  
Мне не жить без тепла твоего  
Накануне не знаю чего.

2007

E viviamo noi sempre alla vigilia,  
Alla vigilia delle ferie a giugno,  
Dell'ora stellata, del nero giorno,  
Dell'arido fuoco dorato. Alla vigilia  
Della partenza e di un nuovo incontro.  
Cingimi forte forte le spalle.  
Viver non posso senza il tuo tepore  
Alla vigilia non so di che cosa.

Larisa Miller, moscovita (è nata nel 1940), autrice di numerosi libri di poesia e di prose, esordì con alcune liriche negli anni Sessanta. Nel 1966 conobbe Arsenij Tarkovskij, il quale incoraggiò la giovane poetessa avendone apprezzata la maniera, tanto da riconoscere nei suoi versi sulla natura riecheggiamenti dell'enigmatica lirica naturfilosofica di Afanasij Fet. Della Miller Tarkovskij scrisse: «La lingua della sua poesia è la lingua letteraria russa, pura e chiara fino alla trasparenza». Nel 1971 la Miller prese parte alla Consulta Moscovita dei Giovani Scrittori e grazie al

poeta Vladimir Sokolov poté pubblicare una propria cernita di versi sulla rivista «La Russia Letteraria». Sokolov notò come Larisa Miller fosse una giovane poetessa «che già ben conosceva il valore della parola, del pensiero e del sentimento». Divenuta membro dell'Unione degli scrittori nel 1979 e dal 1992 del PEN-club russo, la Miller ha pubblicato – con regolarità – i propri versi e prose sulle principali riviste letterarie sovietiche e russe. Il primo libro di poesie, dal titolo *Bezymjannyj den'* [Un giorno senza nome], è uscito nel 1977, e sempre in epoca sovietica vide la luce la silloge *Zemlja i dom* [Terra e casa] del 1986. A queste prime raccolte sono seguiti una dozzina di altri libretti poetici, nonché i volumi di prosa *Upoenie zarazitel'no* [L'euforia è contagiosa, 2010], raccolta di saggi critico-poetici, e il libro di prosa lirica di stampo autobiografico *Zolotaja simfonija* [Sinfonia dorata, 2011]. Sono usciti anche due volumetti di versi in traduzione inglese: *Dim and Distant Days*, pubblicato nel 2000 e *Guests of Eternity*, uscito nel 2008. Il secondo ha ricevuto nello stesso anno il premio della *Poetry Books Society*. Larissa Miller tiene inoltre un blog poetico su *Živoj žurnal* [Live Journal] e conduce un fitto confronto con lettori e critici in rete. Proprio questo è stato il canale che ha favorito anche la mia conoscenza con questa voce poetica viva e originale.

La poesia della Miller si costruisce sulle strutture della metrica classica russa con il costante ricorso alla rima e si distingue per il suo pregnante laconi-

smo, una sorta di lungo significativo, pensoso silenzio. Aleksandr Zorin ha notato: «I versi della Miller richiedono da parte del lettore attenzione e riflessione. Uno sguardo non partecipe potrebbe solo scivolare via tra le parole, irritato dall'apparente effimerità. Ma la poetessa si rivolge ad un lettore-alleato, complice, che condivide il di lei appassionato atteggiamento verso la vita» ('Novyj Mir', 1988, N. 2), e a proposito del primo libro, *Un giorno senza nome*, Sergej Ćuprinin rilevava: «Larisa Miller per misurare il tempo della sua vita utilizza per così dire la clessidra...» ('Literaturnaja učeba', N. 4, 1978, P. 140). Nei suoi versi si riconoscono consonanze con il lirismo della tradizione russa, da Puškin a Tjutčev e poi Anna Achmatova e Marina Cvetaeva, assimilate e trasferite in una dimensione spirituale e psicologica genuinamente personale, autenticamente vissuta e mai di maniera o artificiosa. Un noto critico contemporaneo, Il'ja Kukul'in, ha rilevato che la Miller «porta avanti la tradizione della lirica filosofica d'impronta diaristica, tradizione che nella poesia russa risale a Tjutčev». Allo stesso tempo è da sottolineare la sintonia della lirica della Miller con la poesia di un poeta dell'emigrazione, Anatolij Štejger (1907-1944), noto per il suo stile vividamente laconico e che la Miller ha contribuito a riscoprire in patria. Nell'antologia *Le strofe del secolo* Evgenij Evtušenko ha scritto della Miller:

## 2008

Погоди, я с тобой, я с тобой.  
Даже если ведут на убой,  
Даже если там морок и плаха.  
Я не ведаю большего страха,  
Чем вдруг выпустить руку твою  
И остаться навеки в раю.

А сегодня в окно поглядела: весна.  
Сразу комната стала для жизни тесна,  
И туда захотелось, где свет и свобода,  
Чтоб ломило глаза от небесного свода,  
Чтоб легко по осевшему снегу идти,  
Как весёлая девочка лет двадцати.

Io amo i versi di Larisa Miller perché ella è così occupata dal pensiero di ciò che c'è di più importante nella storia e nella vita d'ogni giorno, e non solo della propria, ma anche degli altri. Nella sua lirica è presente con evidenza un tono civile lieve, delicato, che allo stesso tempo ci allarma tutti e ci fa riflettere.

La poesia della Miller è percorsa da un profondo senso religioso, mai didascalico, ma fortemente lirico e che si intravede nell'ermetismo, nella brevità di un cenno, nella fugacità di un rimando, in un improvviso motto aforistico. Nel flusso delle strofe della Miller brevità e leggerezza si coniugano nello scorrere pacato della quotidianità che la memoria concretizzatasi in una parola d'improvviso scuote come un ciottolo che carezza la superficie prima di affondare.

Le liriche che qui presentiamo si riferiscono alla raccolta *Potaennogo smysla poimka* [Del celato senso la cattura], pubblicata nel 2010 presso l'editrice Vremja di Mosca e comprendente versi scritti negli anni 2008-10. Proprio quando stavo consegnando le mie traduzioni ho ricevuto dall'autrice il nuovo libretto *Ćetverg poka neobitaem* [Il giovedì per ora è disabitato], uscito nel gennaio 2012, opera che conferma la vitalità creativa della poetessa.

Aspetta, io sono con te, con te io sono,  
Persino se mi conducono al massacro,  
Persino se là è apprestato il patibolo,  
Io non conosco paura più grande  
Che d'un tratto lasciare la mano tua  
E rimanere per l'eterno in paradiso.

Primavera: alla finestra oggi lo sguardo ho volto  
E d'un tratto è per la vita la stanza angusta.  
Oh, che voglia d'andare dov'è libertà e luce,  
Perché gli occhi accechi del cielo la volta,  
E sia leggero il passo nella fresca neve,  
Quasi fossi fanciulla dei miei vent'anni.

Свежий снег мне с утра постелили  
И моё пребыванье продлили,  
Подарили мне день в феврале,  
А вчера я была на нуле.  
С благодарностью я принимаю  
Дар волшебный и не понимаю,  
Что мне делать с подаренным днём,  
Как заботиться надо о нём.

Мельканье суток и недель,  
И тополиная метель  
Начнётся через две недели,  
Летят мгновенья, как летели,  
И значит, с ними я лечу  
И на лету стихи строчу  
Летучим слогом без нажима  
О том, как всё неудержимо.

Много лет и много дней  
Я живу меж двух огней –  
Меж рассветом и закатом.  
Кто я? Так. Песчинка, атом,  
Мира маленькая часть.  
Так легко совсем пропасть.  
Вот и думаю, гадаю,  
Почему не пропадаю.

Борису Хазанову  
Нас позабудут, а потом  
Забудут тех, кто нас забудет,  
И ветер те следы остудит,  
Что вьются в мире обжитом.  
Но вдруг когда-нибудь опять  
Воскреснет сыгранная нота,  
Заставив чуткого кого-то  
Заплакать или просиять.

Dal mattino m'han apprestato fresca neve  
E allungato la mia permanenza.  
Mi hanno donato un giorno in febbraio,  
E solo ieri non avevo nulla.  
Con riconoscenza io accetto  
Il magico dono e non comprendo,  
Cosa fare con il giorno donatomi,  
Come circondarlo delle mie cure.

Baluginare di giorni e settimane,  
E la tempesta del polline dei pioppi  
Comincerà tra due settimane,  
Volano gli attimi, come volavano un dì,  
E vuol dire ch'io volo con loro  
E in volo di getto scrivo versi  
In stile alato senza sforzo  
Su come tutto sia irrefrenabile.

*Tanti anni e tanti giorni*  
Vivo io tra due fuochi,  
Tra l'albore ed il tramonto.  
Chi sono? Mah. Un granello, un atomo,  
Del mondo minuscola parte.  
È così facile svanire senza traccia.  
Ed ecco vado pensando e divinando  
Perché invece non mi perda.

*A Boris Chazanov\**  
Ci dimenticheranno e poi  
Dimenticheranno chi ci dimenticherà,  
E il vento quelle impronte ghiaccerà  
Che s'intrecciano nel mondo vissuto.  
Ma d'un tratto di nuovo un giorno  
Resusciterà la nota che risuonò  
Costringendo qualcuno sì sensibile  
A piangere o rifulgere.

\* Boris Chazanov (1928), prosatore, pubblicitista e traduttore. Dal 1982 vive in Germania.

Гулял под дождём и совсем не скучал.  
Ведь дождик по зонтику громко стучал,  
С тобой говорил, заливая при этом  
Земное пространство серебряным светом.  
Вам с дождиком весело было вдвоём,  
Хоть каждый из вас размышлял о своём,  
И ты толковал на наречии местном,  
А он на каком-то далёком, небесном.

Я люблю твой ствол шершавый,  
Мох твой жёсткий, лист твой ржавый,  
Душу нежную твою.  
Мы живём с тобой в краю,  
Где живых легко изводят.  
Ты дыши, пусть соки бродят.  
Я держусь, и ты держись,  
И давай стремиться ввысь.

Я тишину перевозжу  
На русский, на певучий русский.  
Берёза, ива, мостик узкий,  
Тропа, где каждый день хожу.  
А может, мой напрасен труд,  
И тишина красноречива.  
Пускай молчат берёза, ива,  
И мостик, и осенний пруд.

А смертные смертных младенцев рожают,  
Заботой, вниманием их окружают,  
Катают в коляске, на ручках несут,  
Тетёшкают, но всё равно не спасут.  
О Господи, это же бесчеловечно.  
Ну разве не ясно, что жить надо вечно?  
Сначала у мамы своей на руках,  
И дальше, и дальше, и дальше в веках.

А жизни всё равно, как течь:  
Беречь нас или не беречь,  
Лелеять, обращаться дурно,  
Течь плавно, медленно иль бурно,  
Иль где-то посреди земли  
Нас вдруг оставить на мели.

Andava sotto la pioggia e proprio non s'annoiava.  
La pioggerella batteva con forza sull'ombrello,  
Parlava con te, inondando nel frattempo  
Lo spazio terrestre d'argentea luce.  
Eravate allegri in due sotto la pioggia,  
Sebbene ciascuno pensasse al suo,  
E tu tutto spiegavi nella locale parlata  
E lui in una sua lontana, celeste...

Amo il tronco tuo ruvido,  
Il tuo muschio folto, la foglia arrugginita,  
L'anima tenera tua.  
Viviamo noi in una contrada,  
Dove i vivi han facile tormento.  
Respira, che ribollisca la clorofilla.  
Io mi tengo su e tu tieniti su,  
E suvvia, slanciati agli astri.

*Traduco io il silenzio*  
In russo, nel russo che canta.  
Betulla, salice, ponticello stretto,  
Sentiero che percorro ogni dì.  
E forse è vana la mia fatica,  
Ed il silenzio è eloquente.  
Tacciano pure la betulla, il salice.  
Il ponticello e lo stagno d'autunno.

Generano i mortali mortali infanti,  
Di cure e d'attenzione li circondano,  
Li scorrazzano in carrozzina, li coccolano in collo,  
Li vezzeggiano, e tuttavia non li salveranno...  
O Signore, tutto ciò è disumano.  
Ma non è così chiaro che bisogna vivere in eterno?  
Dapprima in collo alla propria mamma,  
E poi, e poi, e poi... in *saecula saeculorum*...

E per la vita che differenza fa come scorrere,  
Proteggerci oppure no,  
Cullarci, trattarci male,  
Scorrere silente e lieta oppure tempestosa,  
O ancora da qualche parte nel bel mezzo  
Lasciarci d'un tratto in secca.

А мне не надо «как-нибудь».  
Мне нужен небывалый путь,  
И яркий свет, и дивный воздух,  
И небо в очень крупных звёздах,  
И чтобы песнь моя была  
Распахнутой, как два крыла.

Снег падает, белое небо крошится.  
А может быть, счастливо всё завершится,  
А может быть, всё завершится без боли.  
Страдать на земле мы обязаны, что ли?  
Кто выдумал, будто на пользу страданье?  
Да будет волнующим наше свиданье  
С землёй, с небесами, со снегом летучим.  
Коль счастливы будем, мы им не наскучим.

Кончается год, то есть Domini Anno,  
А жизнь выражается так же туманно,  
Но мне по душе шепоток и намёки,  
Колблемый свет бесконечно далёкий,  
И нравится мне, что ответ так уклончив,  
Что я ухожу, разговора не кончив.

А песенка, что родилась,  
С моим дыханием слилась.  
Пою ли я, дышу – не знаю.  
Вот прохожу я птичью стаю,  
Они поют, и я пою,  
Но каждый песенку свою.

## 2009-2010

Такая важная ворона.  
Сук для неё – подобье трона.  
На землю смотрит свысока,  
Как будто бы живёт века,  
И всё про землю понимает,  
И нас всерьёз не принимает.

Non ho bisogno di «in qualche modo».  
Ho bisogno d'un cammino mai visto  
E d'una luce viva e di mirabile aria,  
E d'un cielo dalla grandi stelle,  
E che la canzone mia sia  
Spalancata come due ali.

Cade la neve, si sbriciola il bianco cielo  
E forse felicemente tutto si realizzerà,  
E forse si realizzerà senza dolore.  
Siam forse tenuti a soffrire in terra?  
Chi s'inventò che utile è la sofferenza?  
Sia pure tumultuoso il nostro incontro  
Con la terra, coi cieli, con la neve turbinante,  
Se saremo felici, questo non ci annoierà.

Termina l'anno, vale a dire *Domini Anno*,  
E così nebulosa s'esprime la vita,  
Ma soffia nell'animo un sussurro e presagi,  
La luce ondeggiante e senza fine lontana,  
E mi piace che così la risposta sia vaga,  
Che me ne vado senza por fine al conversare.

E la filastrocca ch'è nata  
Con il respiro mio si fonde,  
Forse io canto, o respiro, non so...  
Ecco uno stormo d'uccelli d'incontro  
E cantano quelli e canto anch'io,  
Ma a ciascuno la propria filastrocca.

Così altezzosa cornacchia,  
Per lei è il rametto come un trono.  
Dall'alto in basso la terra scruta,  
Quasi visse da secoli e secoli  
E tutto della terra conoscesse,  
Tanto da non prenderci sul serio.

Миста ди поезия компарата  
semicerchio  
XLVI 01/2012

Всё чисто, тихо, гармонично.  
Я убедилась в этом лично.  
Тихи снега и облака.  
Не поднимается рука  
Писать об этом мире плохо.  
Какая б ни была эпоха,  
Но плакаться в такие дни  
И ночи – боже сохрани.

Хочу побыть наедине  
С печалью – очень старым другом.  
Печаль всегда к моим услугам.  
Лишь позову – спешит ко мне.  
Мы с ней молчим, мы с ней поём,  
Нам с ней вдвоём совсем не скушно,  
Она сидит со мной послушно  
Когда угодно – ночью, днём.

И каждый росток утверждает: «Я сам» —  
И тянется вверх – к небесам, к небесам.  
И каждый цветочек, приземистый даже,  
Стремится туда же, туда же, туда же.  
И дерево к небу стремится, шурша  
Листвой. И туда же стремится душа.

И я – в единственном числе,  
И ты. Ты тоже одиночка,  
Как на пустой странице точка  
Или как искорка в золе.  
Как в одиночку выжить здесь?  
Но мы глагол «любить» спрягаем,  
Друг другу выжить помогаем,  
Преображая космос весь.

Есть возможность прожить это лето в саду.  
Я ценю это лучшее время в году.  
Я ценю с каждой веткой зелёной соседство.  
Чтоб писались стихи, это лучшее средство.  
К слову «счастье» я рифму сегодня ищу  
И о том, что на свете их мало, грущу.

È tutto lindo, armonico e silente.  
Me ne sono sincerata personalmente.  
Silenti le nevi e le nubi  
Non si leva la mano  
Per scriver male di questo mondo.  
Qualunque epoca s'affacci,  
Di piangere in questi giorni  
E notti, o Dio, risparmiami.

Voglio restare *tête à tête*  
Con la tristezza amica mia da sempre.  
La tristezza è sempre ai miei comandi.  
Basta chiamarla e corre da me.  
Restiamo in silenzio, cantiamo insieme,  
In due non ci annoiamo proprio,  
Lei se ne sta seduta accanto obbediente,  
Quando io voglio, di notte e di giorno.

Ed ogni virgulto va gridando «Proprio io!»  
E tende in alto ai cieli, ai cieli.  
E ogni fiorellino, persino quello a terra,  
Aspira a salire lassù, lassù.  
E l'albero al cielo si slancia, fruscianti  
Di foglie. E lassù si slancia l'anima.

Ed io sono al singolare,  
E tu. Tu pure sei solo,  
Come un punto su una pagina vuota,  
O come un tizzone nella cenere.  
Come vivere qui in solitudine?  
Ma noi il verbo «amare» coniughiamo,  
E l'un l'altro ci aiutiamo a sopravvivere,  
Trasfigurando il cosmo intero.

C'è l'opportunità di trascorrere l'estate in giardino,  
Lo considero il periodo migliore dell'anno.  
Apprezzo la vicinanza d'ogni verde ramo,  
Perché si scrivano versi è il mezzo migliore.  
Alla parola "felicità" cerco oggi la rima  
E che al mondo ce ne siano poche mi rattrista.

О Боже мой, Боже, какая акустика!  
Доносится пение с каждого кустика —  
И справа и слева. Какой резонанс!  
И впал соловей в долго длящийся транс.  
И как его пение дивное вынести  
И, веточкой хрустнув, из транса не вывести?

И лесенка, лесенка прямо в сирень,  
И прямо из ночи в сияющий день,  
И прямо из сна в многоцветие яви.  
Нет, я на судьбу обижаться не вправе.  
И прямо в объятья из дома, с крыльца  
По шатким ступенькам. И так без конца.

Жить летом как упасть в объятья.  
Июльский ветер треплет платье,  
Трава ступни слегка щекочет...  
Всё будет, что душа захочет,  
Всё, что словам не поддаётся  
И смертным в руки не даётся.

Всё в воздухе есть. Надо лишь отыскать,  
Однажды нащупать и не отпустить.  
Рисунок, и строчка, и песенка эта  
Таилась и пряталась в воздухе где-то.  
Художник, который нас так одарил,  
Нащупал всё это, а не сотворил.

О Dio mio, o Dio, che acustical!  
Risuona il canto da ogni cespuglio.  
Da destra e da manca quale risonanza!  
E cadde l'usignolo in lunga *trance*  
E come il mirabile suo canto sopportare  
E, spezzato un rametto, dalla *trance* non svegliarlo?

E la piccola scala, la scala dritta nel lillà,  
E dritta dalla notte al giorno splendente,  
Dritta dal sonno alla variopinta veglia.  
No, non posso certo prendermela con la sorte.  
Dritta tra le tue braccia, da casa, dalla veranda,  
Su per gli instabili scalini. E così senza fine.

Vivere d'estate come cadere in un abbraccio.  
Il vento di luglio increspa la veste,  
L'erbetta appena solletica la pianta del piede...  
Tutto si realizzerà, quello che l'anima vorrà,  
Ciò che alla parola non si piega  
E ai mortali afferrar non è dato.

Nell'aria c'è tutto. Bisogna solo cercare,  
Una volta riconosciuto al tatto prendi e non  
lasciare più.

Un disegno, un verso e questa filastrocca  
Si celava e nascondeva da qualche parte nell'aria.  
L'artista che tutto questo ci ha regalato,  
Ha tutto ciò riconosciuto al tatto, non creato.

# Rassegna di poesia internazionale

a cura di GIANFRANCO AGOSTI, "Sapienza" Università di Roma (Poesia classica); PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia inglese post-coloniale); ANNALISA COSENTINO, Università di Udine (Poesia ceca); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); ANTONELLA FRANCONI, Syracuse University (Poesia statunitense); CAMILLA MIGLIO, "Sapienza" Università di Roma (Poesia tedesca); NICCOLO SCAFFAI, Université de Lausanne (Riviste e strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

Helaine L. Smith

## They sang «beyond the reach of Envy». Callimachus and Sappho



In the final lines of Callimachus' short hymn, «To Apollo,» the poet imagines a voice, which he calls «Envy,» whispering in the god's ear in derogation of the hymn that Apollo – and we – have just heard. «I don't like a poet who doesn't sing like the sea,» hisses Envy, meaning by «sea» grand epic composition. Apollo responds, in a counter image, that the Euphrates is a mighty river, yet in it flows «mainly silt and garbage»; on Parnassus, however, run «pure» crystal springs, which the holy Bees of Demeter sip and carry to the goddess herself as drink.

One sips the poets Callimachus and Sappho slowly, sampling now this, now that. If one has a smattering of Greek and a bit of time, one opens the *Loeb* with Greek and English side by side, a copy of *Liddell & Scott* at one's elbow, so as to catch the beauty of the verse, the liquid sounds, the subtle word order, and the grammatical nuance. Next best are Frank Nisetich's witty and careful translations in *The Poems of Callimachus* (OUP, 2001) and Aaron Pochigian's musically atten-

tive renderings in *Sappho: Stung with Love. Poems and fragments* (Penguin Books, 2010).

Callimachus was a poet and librarian, a kind of early-day Philip Larkin, and spent much time at the great library of Alexandria, where he created what seems to have been the first comprehensive library catalogue. He is credited with over 800 poems, and, like Sappho of Lesbos, influenced the course of poetry for generations to come.

Sappho is hard to read because so many of her lines are fragments and thus Pochigian has done a great service by relying on his own poetic instincts. His decision, for example, to rhyme throughout the volume—Greek verse does not rhyme—is a good one: it gives fragments and elliptical passages shape and form. The rhyme is rarely intrusive, and the syntax of the verse plays against the rhyme to create lyrical flow. Pochigian's scholarship, too, is worn lightly. The volume contains an excellent introduction, divides the poems into subject categories, and on the facing page for each poem places notes both historical and literary. Under the subheading of «Troy» we find the poem that begins,

Some call ships, infantry or horsemen  
The greatest beauty earth can offer;  
I say it is whatever a person  
Most lusts after.

Sappho likens Helen, who occupies the two middle stanzas of the poem, to Anaktoria, an unidentified but longed for girl, who also goes «far away».

And I would rather watch her body  
Sway, her glistening face flash dalliance  
Than Lydian war cars at the ready  
And armed battalions.

Pochigian's close rhyming of «dalliance» and «battalions,» the end syllable echoed in «Lydian,» the recurring vowel and consonant sounds of the stanza's second line – all invest his translation with a fine musicality. His decision to set aside fragments uncertainly associated with this lyric so that it is framed on either end with military images is wise. And although I miss Sappho's «black» (*melainan*) before «earth» in line two, Pochigian is right to give priority to rhythm in an already tight line.

Sappho's two best-known hymns to Aphrodite appear at the front of the volume, with the more sensuous first. In it Sappho lures Aphrodite to «this blest temple», set in a grove of apple trees. The translation of stanza two is a rich interplay of sound, pace, and sensory beauty:

Here under boughs a bracing spring  
Percolates, roses without number  
Umber the earth and, rustling,  
The leaves drip slumber.

The next stanza also begins with «Here,» replicating the anaphora of the original *en d'* and offering, again, rhyme and syntax in counterpoint:

Here budding flowers possess a sunny  
Pasture where steeds could graze  
their fill,  
And the breeze feels as gentle as  
honey...

Sappho is very much the poet of erotic desire, but she is also a polished and elegant stylist. In a May 2007 *Able Muse* interview, Pochigian explains that Sappho «mixes registers» and cites, as example, the other well-known hymn to Aphrodite, a hymn that begins in formal invocation as befits public utterance, and then shifts

into private, teasing dialogue between petitioner and goddess. Aphrodite, summoned yet again, comes «smiling»:

... and you, sublime  
And smiling with immortal mirth,  
Asked what was wrong? Why I, this time,  
Called you to earth?

What was my mad heart dreaming of? –  
«Who, Sappho, at a word, must grow  
Again receptive to your love?...»

Pochigian captures yet another mixed register here – longing wedded to self-mockery. Thus he translates *meidiiasais' athanato prosopo* («smiling immortal face») as «smiling with immortal mirth», turning, as he believes Sappho intends, Aphrodite's traditional epithet, «smiling», into a bemused and indulgent dramatic response to her votary's frequent and very urgent petitions.

The hymn tradition in which both Sappho and Callimachus work is very old, at least as old as Homer. We have six extant hymns by Callimachus, wonderfully varied in their approach to the feats of the gods and, like Sappho's, less formal than the earlier *Homeric Hymns*. In translating «To Apollo» and «To Artemis,» Nisetich captures Callimachus' immediacy, wit and energy.

«To Apollo» begins with movement and tension already at breaking point as everything, both living and man-made, reacts to the imminent coming of the god. The lines, literally rendered, are:

How Apollo's laurel sapling trembled,  
how the whole temple. Far off, far off  
who is sinful!  
Surely, the door with his lovely foot  
Apollo strikes;  
Do you not see? Nodded sweetly the  
date palm of Delos,  
suddenly, and the swan in the high  
air, lovely, [suddenly] sings.

It is a beautiful passage, but the translation of Lombardo and Rayor (*Callimachus: Hymns, Epigrams, Select Fragments*, Johns Hopkins, 1988), good in many respects, falters here:

Vibrations from Apollo's laurel branch  
stir tremors through the temple.  
Depart from here, O you sinners,

Phoibos taps the door with lovely  
foot,  
Don't you see, the Delian  
palm tree nodded,  
a sudden sweetness, the swan sings  
in the air,

The verse turns drama into narrative with its unwarranted cause-effect attribution in lines one and two, whereas Callimachus presents everything as simultaneous movement, stirred solely by the god himself. Lombardo and Rayor eliminate the exclamations («How ... how») and the repetitions, both actual («Far off, far off,») and implied («trembled»; «suddenly»). Callimachus' «Far off, Far off who is sinful!» becomes «Depart from here, O you sinners», oddly echoing some sour Puritan divine. The substitution of the weaker «taps» for «strikes» or even «rattles and splits» dissipates the force of the god's coming, while the placement of «Delian» produces a brief moment of confusion – is the line, we wonder, talking about the god rather than the tree? Nisetich's translation, on the other hand, is clear, true to the text, and full of energy:

How Apollo's laurel sapling shook,  
how the whole  
Temple shook with it. Back, *back*, all  
who have sinned!  
The doors are rattling: it must be  
Apollo striking them with his gleaming  
foot.  
Can't you see? All of a sudden  
The Delian palm nodded with joy, and  
now  
The swan is singing, high in the air,  
his lovely song.

How much better, for example, is «Can't you see?» than «Don't you see?» or than my even stiffer, «Do you not see?» Nor is Nisetich's addition of «high» in the last line an indulgence – swans are aquatic birds, and «high» makes us fully aware of Callimachus' point – ecstatic flight. Even Nisetich's retention of the Greek possessive «his» animates the line and the moment. In an ample introduction to the volume, Nisetich points out that Callimachus, rather than describe the arrival of the god, simply assumes his presence through the music of the swan, the movement of palm, temple, door and laurel, and the beauty of the verse itself. Like Pochigian, Nisetich is excellent at seeing

the problems a poet faces in the process of composition, those «moments of maximum poetic risk.» The translation retains the lovely repetitions of the original: «Gold is Apollo's cloak, gold his clasp ... golden too /his sandals. Apollo basks in gold, basks /in possessions», and so with other lists as well. Callimachus ends this jewel of a hymn with the same immediacy with which it began – Apollo himself speaks to commend the poem, and Nisetich renders that complex passage with wit and clarity.

In «To Artemis» Callimachus does something entirely different. Instead of the moment of the god's coming, he opens with nine-year-old Artemis, perched on her father's knee, asking Zeus for presents like the ones he gave her brother:

... a girl still,  
she climbed her father's knees, and  
said to him,  
«Daddy, let me stay a virgin for ever  
and let me be very famous, more  
than Phoibos,  
and give me a bow and arrows – no,  
wait,  
Father, I won't ask you  
for a quiver and a big bow: the Ky-  
klopes  
will make them for me, right away,  
arrows and a bow, a pretty crescent –  
but let me carry the torch and wear  
my blouse brodered on the edge and  
reaching  
To the knee, so I can kill wild beasts.  
And give me sixty Oceanids, all  
nine-year-olds, all still girls too young  
for marriage, to be my dancing partners ...  
And give me all the mountains to  
roam –  
whatever *city* you want me to have  
is fine with me ...» And when  
she had said all this, the child, eager  
to grasp her father's beard, reached  
again and again, trying  
to touch it without success.

She's too little to reach his chin from his lap. Zeus is utterly charmed and grants her everything, and we have a beloved child, secure in her father's adoration, charmingly acquisitive, in an intimate scene culminating in comic physical action. Nisetich captures the breathless rhythms, the awkward grammar, the clipped word and idioms of childhood.

We hear next of how scary Kyklopes are to little children – mothers tell their daughters that if they're not good the Kyklopes will come get them – but plucky little Artemis goes off to get the Cyclopes to make arrows for her, and is frightened by no one, not even by bearded Pan, whom she visits next to collect a full complement of hunting dogs. The hymn's rounding up of presents is a novel way of celebrating a god's power, and one could not wish for a better translation.

Nisetich's auditory gift is so fine, and his scholarship and immersion in the sensibility of Callimachus so complete, that he hears grammatical and semantic nuances that other translators miss. At the end of «To Delos», Leto, bearing Apollo in her womb and desperately searching for a birth site for him, passes the tiny floating island of Delos; Apollo, oracle-to-be, cries out, «Attention, now, Mother! . . . give birth to me on her, for she will welcome you!» The last line of the hymn, following the poet's traditional «farewell» to Delos,

is *chairoi d'Apollon te kai haen elocheusato Laeto*. *Haen* is a feminine singular pronoun meaning «whom», *elocheusato* is a third person singular verb, meaning either «he [or] she gave birth to», and *Laeto* (Leto) can be either nominative or accusative – subject or direct object<sup>2</sup>. The default translation is «Farewell Apollo and [she] whom Leto bore» – in other words, Artemis. Yet Artemis has nothing whatsoever to do with this hymn and Callimachus is too great a poet to toss away an ending. Nisetich knows that Callimachus has already turned the earlier «Homeric Hymn to Delian Apollo» on its head<sup>3</sup>, and finds in the grammatical ambiguities of the final line an echo of the poem's own turns: if a masculine subject is assumed for *elocheusato* and if *Laeto* is taken to be accusative, then the last line not only makes perfect sense and ends with a delicious ironic turn, but also reminds us, through Nisetich's pun on «deliver,» of the power of Apollo.

Farewell, flourishing hearth of islands, farewell to you, and Apollo and Leto whom *he* delivered!<sup>4</sup>

The concluding word of epigram 32 presents a similar turn, although in a very different register<sup>5</sup>. *Chaeron*, from the verb *chaereuo*, means «to widow, bereave or make desolate». Nisetich stops, thinks, and heightens the tragedy of the epigram by substituting the ironically evocative «orphaned» for its near neighbor, «made desolate».

At dawn we buried Melanippos, and while the sun was setting the maiden Basilo died by her own hand, unable to live once she had placed her brother on the pyre. The house of their father  
Aristippos looked upon evil doubled, and all Cyrene plunged in grief, seeing that home of noble children orphaned.

Callimachus' dedicatory epigrams often give voice to the dedicated object, and thus a conch shell left for Aphrodite speaks in one poem, a tragic mask presented to Dionysus in another. The dead speak too, and none so poignantly as Callimachus' own father. Lombardo and Rayor translate his father's epitaph in this way, in sprightly couplets, with lines a bit too short:

This is the grave of the father and son Of Callimachus. You will know the one  
As general of Kyrene's armed might, The other's poems prevailed against Spite,

Now listen to Nisetich:

You who walk past my tomb, know that I am son  
and father of Callimachus of Cyrene. You must know both: the one led his country's forces once,

the other sang beyond the reach of envy.

For Callimachus to claim greatness is only fitting. Poochigian, whose translations are different from Nisetich's, but whose sense of tone is likewise sure, takes a single-line fragment of Sappho's and turns it into a tiny quatrain whose lines keep lengthening into infinity.

I declare  
That later on,  
Even in an age unlike our own  
Someone will remember who we are.

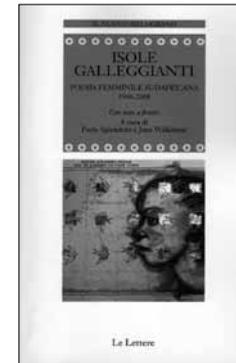
Indeed, we do remember. We shall continue to remember because of translators like these, for translation is an act of giving, of laboring without, perhaps, being remembered so that others can be.

(Helaine L. Smith)

#### Note

- Callimachus' urgent double imperative of «*hekas, hekas, hostis alitros*» («far off, far off, who is sinful»), with its rapid, breathless sounds, is closely replicated in the vowels and pace of Nisetich's monosyllabic line, «Back, *back*, all who sinned».
- Lātō is both nominative and accusative. Allen Rogers Benner, *Selections from Homer's Iliad*, «Nouns and Adjectives,» para. 94. Irvington Publishers, New York 1931.
- Callimachus replaces fear of Apollo with fear of Hera and makes the helpful Iris vicious.
- Whether the verb «delivered» is understood to be *elocheusato* (third person singular) or, as Wilamowitz would have it, *elocheusao* (second person singular), the validity, and indeed the brilliance, of Nisetich's direct object reading for Lātō remains, additionally supported by the metrical argument that the *anceps* creates.
- For readers using the *Loeb* edition, Nisetich's «Epigram 32» appears there as «Epigram 20».

## Isole galleggianti. Poesia femminile sudafricana 1948-2008, con testo a fronte a cura di Paola Splendore e Jane Wilkinson, Le Lettere, Firenze, 2011, pp. 242, € 19,00.



«Isole galleggianti» è metafora perfetta per le voci delle autrici sudafricane che si levano da tradizioni linguistiche e regioni geografiche diverse. Non un coro, dunque, propone questa antologia bensì una variegata ma significativa rassegna di poesie in traduzione italiana dall'inglese, lingua veicolare anche quando gli originali erano in afrikaans ma già tradotti in inglese. Sessanta anni di poesia, a partire dall'anno in cui il National Party salì al potere e cominciava a promulgare l'odiosa legislazione razzista nota come apartheid. Le poesie di impronta socio-politica non mancano in questa raccolta con la loro semplice e fattuale urgenza – quasi da titolo di cronaca nera – che però trascende la Storia, come per *Il bambino ucciso dai soldati a Nyanga*:

il bambino che voleva solo giocare al sole a Nyanga è dappertutto  
il bambino diventato uomo percorre tutta l'Africa  
il bambino diventato gigante viaggia in tutto il mondo  
senza il lasciassare

Nulla è precluso ora, neppure *I Giardini della Biblioteca (Johannesburg)*:

I gradini sono ombreggiati da scuro fogliame.  
E i dorsi in pelle, sugli alti scaffali  
Si ergono regali, mai toccati dai Neri.

In questo caso la rima alterna formata in inglese da «black blades» e «Blacks» non è stata mantenuta, laddove il fogliame sembra formato da «nere lame». E il «nero» e un tono «scuro» di colore prevalente in molte poesie: «Stream in which the dark / sees nothing but the dark / with you I can speak / I know you better»; «the sun shall be covered by us / the sun in our eyes for ever covered / with black butterflies»; «a flower / with a face / black as the sun». Allo stesso modo s'insiste su ciò che si trova sottoterra: morti, ossa, vermi, filoni non sfruttati, la terra stessa.

Questo giro di arcipelago di voci si connota di una esplicita firma di genere, quando figure del mito si stagliano solitarie come *Galatea* di Ruth Miller o *Agar* di Elizabeth Eybers; quando figlie poete si rivolgono alle madri:

per ritrovare la voce di mia madre perché era lei, che per me leggeva quando le andava, o a volte cantava (*Bilingue*, Elizabeth Eybers)

La poesia non è tutto, dicesti  
Il pomeriggio che ne portai una  
A te piegata sulla tinozza  
[...]  
La poesia non è tutti  
Nella vita, dicesti  
Col tuo sguardo cerchiato di azzurro. (*Poesia per mia madre*, Jennifer Davids)

Come ancora in *Le mani di mia madre* di Yvette Christiansø o *Le lingue delle madri* di Makhosazana Xaba.

Ancora, quando le voci si rivolgono al frutto del loro parto, come in *Donna incinta* di Ingrid Jonker o in *Primo segno di vita* di Antjie Krog, o raccontano la fiaba della buonanotte al loro bimbo, come in *Silenzio arriva l'uomo del buio* di Ingrid Jonker. Infine, il *Rammendo* di Ingrid De Kok e *Lavoro d'ago* di Karen Press sono sinistri poemetti su un'arte manuale che mima scrittura e dolore, tracce e assenza:

La donna è intenta alla sua antica arte.  
L'ago congiunge mentre sfreccia,  
e sfregia, scrive, segna, sutura,  
il rammendo invisibile del cuore. (*Rammendo*, Ingrid De Kok)

Accanto a me da un'asta di metallo  
Pendono i tubi di una sacca di plastica

Spessa e morbida come una libbra di fegato:  
il tuo sangue, punti rossi di mezzanotte  
dell'ago profondo che ti riempie;  
i miei uccelli splendenti a punto catenella.  
(*Lavoro d'ago*, Karen Press)

La Storia del Sudafrica percola dalle parole stillate e dai silenzi interminabili, in traducibili, intrascrivibili delle udienze della Truth and Reconciliation Commission che ha concluso l'era dell'apartheid nella seconda metà degli anni novanta:

Ma come si trascrive il silenzio del nastro?  
Il pianto è una pausa o una parola?  
Quale segno scritto per una gola strozzata?  
E il dito puntato della testimone?  
Quello l'ho descritto,  
quando i funzionari hanno identificato la direzione e il nome.  
(*Parla il trascrittore*, Ingrid De Kok)

Vorrei solo riprendere il cammino alla normale velocità della vita,  
d'ora in poi  
senza più fotografi, avvocati, segretari, traduttori  
né arcivescovo.  
(*La velocità della vita*, Makhosazana Xaba)

Quel che resta è un elenco di nomi di donne che per dinastia e retaggio, per caso fortuito o per coraggio hanno punteggiato la storia del Sudafrica, come isole galleggianti, da Sarah Baartman alla zia del re Shaka Zulu, alle infermiere, avvocatessine, insegnanti, madri delle poete di oggi e nelle loro poesie, «cose fatte a mano»; «parola per parola per parola»; costantemente «in cerca di parole», di un'identità di genere, di scrittura, di un ruolo, per piccolo che sia, nella Storia di un paese, il cui paesaggio mozzafiato non basta a farne un giardino e a fare di loro, tutte, delle cittadine a pieno titolo orgogliose. La traduzione di Paola Splendore rende merito a queste scrittrici con rispetto ed eleganza, e insieme all'introduzione di Jane Wilkinson offre una chiave esegetica per questa generosa antologia che documenta tutte le contraddizioni di un paese dalla storia tanto controversa come il Sudafrica.

(Carmen Concilio)

**MILAN NÁPRAVNÍK, II nido del buio**, traduzione di Antonio Parente, prefazione di Ladislav Fanta, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2009.



Il lettore italiano interessato ai testi immaginativi dei surrealisti non dovrebbe lasciarsi sfuggire *Il nido del buio*, un'antologia di testi del poeta surrealista ceco Milan Nápravník, pubblicata dalle edizioni Mimesis, nella collana di poesia a cura della rivista Hebenon.

Poeta, saggista, pittore, scultore e fotografo (famosa la sua invenzione della tecnica dell'inversaggio), Nápravník rappresenta una delle personalità di spicco del movimento surrealista internazionale.

Dopo aver studiato drammaturgia a Praga e aver collaborato con la televisione ceca come redattore di programmi per bambini, si lega al movimento surrealista ceco, esordendo nel 1966 con la raccolta *Básně, návěští a pohyby* (Poesie, avvisi e movenze). Dopo l'occupazione della Cecoslovacchia nel 1968, emigra prima a Berlino ovest, poi in Francia, stabilendosi dal 1970 a Colonia, dove vive tuttora.

Alla fine degli anni Ottanta la poesia di Nápravník viene riscoperta dai giovani musicisti cechi del famoso gruppo underground *The Plastic People of the Universe*, che mettono in musica i testi della raccolta *Básně, návěští a pohyby* testimoniandone, a vent'anni di distanza, la grande attualità.

L'antologia italiana *Il nido del buio*, tradotta da Antonio Parente con la bella prefazione di Ladislav Fanta, presenta per la prima volta in assoluto una selezione degli scritti poetici dell'autore, tratti per lo

più dalle raccolte: *Básně, návěští a pohyby* (Poesie, avvisi e movenze, testi scritti tra il '53 e il '57, pubblicati privatamente e in numero limitato nell'edizione *Speciálky* dal pittore František Muzika), *Kniha Moták*, (Libro Farfalla, testi scritti negli anni '50 e '60, pubblicati nel '69 e immediatamente sequestrati dalla censura), *Na břehu* (A riva, testi scritti a Parigi nel '70 ma pubblicati solo nel 1992), *Inversáž* (Inversaggio, 1995), *Vůle k noci* (Volontà di Latenza, 1997) e *Príznyky Pouště* (Deserte Visioni), il capolavoro dell'autore, pubblicato nel 2001.

L'antologia non ordina i testi di Nápravník secondo un criterio cronologico: il lettore si trova così di fronte a un insieme eterogeneo, difficilmente categorizzabile dal punto di vista del genere. Se nella prima raccolta infatti il poeta mantiene almeno graficamente il confine tra poesia e prosa, già in *Kniha Moták* (1969) i testi sono scritti in prosa. Difficile dire però di che tipo di prosa si tratti. È una prosa lirica, priva di una trama, dove il ritmo e gli effetti fonici svolgono un ruolo fondamentale; una prosa contaminata da citazioni di canti folcloristici e dal richiamo all'atmosfera delle ballate e delle fiabe popolari:

*Si destò. Forse per il segreto moto delle stelle, per il tocco di un granello di polvere cosmica, forse per le grida di spavento di un uccello da un'altra parte del mondo. Apre gli occhi legnosi. Guarda sbalordito davanti a sé, contempla il prato candido pieno di erbe che esalano segnali aromatici di un desiderio finora impensato. [...]* (da *Albero*, p. 50)

I testi del poeta si presentano infatti come sequenze di libere associazioni, organizzate non dalla ragione ma dalla disposizione emotiva dell'autore. Questa sequenza di libere associazioni è a ben vedere tenuta assieme da due principi fondamentali: il suono (gli effetti eufonici e cacofonici) e il ritmo trocaico, l'elemento più espressivo della opera, che conferisce dinamismo ai testi, costituendone il collante. Il ritmo degli scritti di Nápravník evoca infatti l'impressione che a muovere il testo sia una forza misteriosa: quando è regolare, esso sembra voler ipnotizzare il lettore, quando si inceppa, costringe il lettore a destarsi.

È dunque solamente a una lettura ad alta voce che si evidenzia la magia delle parole e delle frasi. La traduzione di Antonio Parente rende bene anche questo aspetto, difficilissimo da riprodurre in traduzione:

*[...] Ci sono tempi durante i quali anche un padre fruga / Nella bibbia della madre / Tra labbra di salmi / E per mancanza di seni ben schiusi di tinozze / Fetide di saponata e sudore di donna / Venera ciò che si venera / [...]* (da *Deserte visioni*, p. 98)

Come uno stregone, il poeta Nápravník sembra voler incantare la realtà con un'attività ritmica, rituale. È una realtà ostile e nemica quella che rappresenta il poeta, una realtà che imprigiona il soggetto, limitandone l'espressione, la libertà, la possibilità stessa di esistere. Numerosissimi sono infatti i riferimenti a periodi storici in cui la libertà del singolo è stata schiacciata:

*Avete passeggiato un tempo in modo singolare / Per le infauste vie / Della mille volte maledetta città millenaria / Dove gli antichissimi muri delle case trasudano sangue da tempo versato / di omicidi dimenticati / e dai cui androni sale il tanfo della rassegnazione / [...]* (da *Oltre lo specchio*, p. 99)

È evidente qui come altrove il riferimento all'amara esperienza del regime totalitario, da cui Nápravník fuggì nel '69. Tuttavia i motivi della violenza, della guerra, del carcere, del terrore, così frequenti nella sua poesia, non hanno come unico referente il regime comunista. A limitare la libertà dell'uomo non sono infatti solamente le gabbie reali della censura, del regime, ma anche quelle più sottili del perbenismo, delle convenzioni sociali, della civiltà, del mercato...

Gente nella trappola della ragnatela tessuta dalla perversità della storia / Che si estende da un polo all'altro / Si meravigliano dell'altro e di tutti / [...] / Com'è mai possibile assassinare tribù e razze / Oppure ficcare elettrodi nelle teste dei cani / In nome della civiltà e di qualche libertà dell'uomo (da *Senza ludibrio*, p. 105)

Alternando domande e risposte, frasi lunghe e brevi, passaggi lirici ed epici, spazi e soggetti, la poesia di Nápravník evoca una costante tensione nel lettore, e agisce sul suo lato emozionale, suscitando sentimenti di paura, angoscia, disperazione nei confronti della brutalità, della violenza e dell'oscenità. Costringe così a prender posizione, a liberarsi dal potere ipnotico con il quale i vecchi modelli mentali non smettono di influenzare il pensiero umano.

Al centro della poesia di Nápravník vi è dunque la ricerca della libertà, sia fisica che spirituale. I soggetti rappresentati

**Rapporti di errore. Sedici voci nuove della poesia ceca contemporanea**, a cura di Petr Král, traduzione di Antonio Parente, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2010.



La breve antologia *Rapporti di errore*, tradotta magistralmente da Antonio Parente, presenta per la prima volta al pubblico italiano le voci di sedici poeti cechi contemporanei.

Come spiega il curatore Petr Král, nella scelta degli autori non hanno giocato un ruolo fondamentale l'età o l'appartenenza a poetiche o programmi, bensì l'esplorazione poetica, l'affermazione di una visione personale. La raccolta appare infatti eterogenea, sia dal punto di vista formale che da quello tematico. Dai testi sperimentali di Ondřej Buddeus e Gabriel Pleska, che sembrano navigare nella rete dei generi, intervallando poesie in prosa a previsioni del tempo, filastrocche, ricette, istruzioni per l'uso, monologhi, dialoghi, passiamo alle eleganti, composte poesie

cercano invano di superare lo spazio limitante e chiuso della propria esistenza, che si tratti di un carcere, di una stanza, del mondo o del proprio pensiero, limitato dall'educazione e dalle convenzioni sociali, per scoprire un altro spazio, quello dell'inconscio, dell'immaginazione, del desiderio, perché:

*[...] Soltanto nel mare delle possibilità impensate, che forse terrorizzerebbe molti per la sua infinità e nelle cui acque all'inizio persino temevano di annegare, è possibile scegliere liberamente un'isola vicino al desi-*

di Wanda Heinrichová, che ricordano a tratti le liriche di Montale, per scoprire le pagine del diario in prosa lirica di Ondřej Macura o le poesie in rima, dal metro regolare di Jiří Koten.

Gli universi poetici degli autori, filtrati da questa ampia varietà di forme, sembrano accomunati da uno sguardo disincantato sul mondo, percepito come un luogo assurdo, banale e ostile dove non c'è più spazio per l'uomo. In molte poesie emerge infatti un rifiuto per il mondo moderno, per la vita metropolitana, con i suoi ritmi fagocitanti, i suoi spazi affollati dove regna una profonda solitudine, per le azioni meccaniche e alienanti che esige da ognuno, un mondo in cui le emozioni sono bandite come errori, debolezze e in cui l'uomo stesso è ormai un ospite indesiderato.

Nella bellissima poesia *Falsa partenza*, Ladislav Selečko tematizza l'ansia della partenza, il dissidio interiore tra il dover partire e il voler restare, contrapponendo i simboli del freddo mondo (vaglia da compilare, moduli con parametri corporei) a quelli del desiderio (libri aperti che galleggiano nell'aria):

*[...] / alla porta una valigia, il libro aperto galleggia nell'aria / la maniglia s'abbassa da sola, ma non c'è nessuno alla porta / forse il fulgore del meriggio incassa l'abbonamento / Il cibo perde sapore, fischia già il treno / [...] / Il treno parte, guardi impaurito dal finestrino / Non lo si può fermare, devi andare devo restare / inizia il terremoto / tiro fuori dalla valigetta il modulo coi parametri corporei / [...]*

*derio umano, celato in profondità, soppresso e ammazzato; poiché non solo possiamo certamente, se siamo risolti, raggiungerla a nuoto, ma soprattutto possiamo noi stessi diventarla [...]* (*Príznyky Pouště*, Praha, Torst, 2001, p. 146, brano citato nell'introduzione di Ladislav Fiala, p. 29)

La bella e intensa antologia *Il nido del buio* trasmette il messaggio quanto mai attuale di uno dei maestri del surrealismo ceco.

(Anna-Maria Perissutti)

(da *Falsa partenza* di Ladislav Selečko, p. 33)

I treni che arrivano e partono, le banchine, luoghi sospesi dove ognuno aspetta di poter salire sul proprio destino, le stazioni e le fermate dei tram, luoghi dove si affiancano senza incontrarsi i destini del genere umano, sono al centro di molte poesie della raccolta. Ecco ad esempio Jiří Koten nella poesia *Ústí nad Labem, stazione centrale* (18.31):

*[...] / Sulla banchina deserta solo un uomo passeggia. / Agita le mani. Spiega qualcosa a se stesso. / È confuso. Lo sento grattarsi la nuca. / Poi si siede. Si mette la birra vicino. / Il grido dell'altoparlante il silenzio buca: / Dáňin, Bad Schandau, Dresda centrale e Berlino. (da *Ústí nad Labem, stazione centrale* (18.31) di Jiří Koten, p. 81)*

E ancora Ondřej Buddeus in (*Bianco nero*):

*[...] / Latì di fondo Schiene di cappotti / giubbe zaini sederi nei pantaloni / tacchi Nella propria collottola / una strana sensazione una piccolissima sensazione / & / in quel buco nero / l'uomo nero in attesa / spaurito animale vero / [...]* (da (*Bianco nero*) di Ondřej Buddeus, pp. 100-101)

L'incontro e la condivisione sembrano banditi dal mondo moderno dove, paradossalmente, le barriere che proteggono lo spazio intimo di ciascuno si fanno sempre più sottili, evanescenti. A Kateřina Bo-

lechová sembra di percepire i sogni degli altri attraverso i sottili pannelli dei prefabbricati di periferia:

*Qualcuno si è di nuovo trasferito qui/ senti/ filtrare i sogni/attraverso la certezza dello schermo senza segnale/ così come noi/guardare la notte/ con la coscienza di una libellula* (da *Mentre il cavolo* di Kateřina Bolechová, p. 11).

Nella folle corsa che caratterizza l'esistenza moderna, piena di doveri impellenti, è il tempo la dimensione che sembra essere ormai sfuggita al controllo dell'uomo. L'uomo moderno, in perenne fuga da se stesso, è indotto ad occupare il tempo, a riempirlo di attività, impegni, per evitare di pensare, di considerare la propria condizione:

*Tra tre minuti Vado / fino alla fine Così / almeno passo il tempo* (da *Bianco nero*) di Ondřej Buddeus, p. 100)

Ma negli spazi di vuoto c'è tempo, un tempo non previsto, non organizzato e che spiazzava l'uomo. Emergono allora il suo dolore, la sua solitudine:

**CRISTINA ALZIATI,**  
**Come non piangenti**, Milano,  
Marcos y Marcos, pp. 107,  
€ 14,50.



L'impressione di forza provocata da questo libro deve essere spiegata. Molta buona poesia italiana di questi anni si è fatta intorno a temi civili: direttamente portando la guerra nei versi o nel tenta-

*È peggio del vuoto è / peggio di nulla è il vuoto / che abbandonarono tutti quelli che fecero in tempo / che non lo persero è / la banchina che ha appena perso / il treno e la banchina come se impassibile almeno / dovrà riconoscere la solitudine [...]* (da *Interval 12.rtf* di Ondřej Buddeus, p. 99)

Questo vuoto, a prima vista doloroso, è l'unico spazio che l'uomo ha per riflettere, per trascendere la folle corsa quotidiana, per scoprirsi ancora uomo.

Diversi gli ambienti e i ritmi delle poesie ambientate in spazi rurali, nella natura, dove il tempo è lento. Ecco gli spazi aperti di Petr Španger, dove giorno dopo giorno va in scena lo spettacolo della natura:

*La neve ha aperto spazi. / È una tersa notte sfrenata. / I cavalli bianchi liberi delle nubi / volano nei finimenti multicolori / degli sguardi dei bambini. [...]* (da *Spazi* di Petr Španger, p. 19)

Un'ombra cupa si allunga però anche su questi spazi incontaminati, appesantendo la vita dei suoi abitanti: dai testi di Španger emerge un mondo di vecchi, avidi di carezze, un mondo appesantito da

tivo di ridirezionare la lingua di poesia senza necessariamente cambiarla, ma 'marcandola' nella direzione di una comunicazione più ampia, fosse questa poi solo virtuale: ma è comunque quanto ci aspettiamo che faccia la poesia se ci si mette. Il libro di Cristina Alziati (n. 1963) ci offre un montaggio di riferimenti a scenari di catastrofe mondiale e locale con lo stesso effetto di contiguità ragionata a cui ci ha abituato la lettura di *Le monde diplomatique* o di *Internazionale*. Sul piano di una comunicazione molto diretta il *collage* dei frammenti di realtà può prendere la direzione magari grezza ma combattiva dei *murales*: lo sgombero dei romeni accampati a Ponte Milvio è suggellato dal comunicato che segue l'eccidio delle Fosse ardeatine: «l'ordine è stato eseguito», per poi continuare con il ricordo di altri ponti, quelli di Parigi e il massacro dimenticato per almeno quarant'anni dei manifestanti algerini gettati nella Senna una notte di

liti e lamenti, un mondo in cui:

*[...] L'uomo si alza / e non s'accorge / che l'orizzonte non c'è più. [...]* (da *L'orizzonte non c'è più*, di Petr Španger, p. 19)

In questo universo immobile perché privo ormai di prospettiva, il tempo sembra essersi fermato in un presente eterno e l'uomo sembra recitare un copione antico, scritto da chissà chi:

*[...] / Nelle tasche cartine, quote / di musei estinti. / Siamo solo maschere/ per un unico gesto. / Nulla da fare. (da *Laggiù* di Jakub Řehák, p. 74).*

In questo mondo cupo e vuoto, la poesia emerge come unica valvola di sfogo, rapporto di errore, grido di libertà dell'uomo che urla di essere nonostante tutto ancora uomo, fragile, vulnerabile e pieno di emozioni.

Le sedici voci poetiche che compongono la bella antologia *Rapporti di errore* fermano per un attimo la folle corsa delle nostre esistenze per offrirci un'oasi di riflessione e di respiro.

(Anna-Maria Perissutti)

ottobre del 1961: «li chiamavano ratti, è ottobre, sono d'argento». La saldatura di un fatto di cronaca e di un momento chiave nella nascita della Resistenza denunciano nella storia italiana il pericolo di un fascismo perennizzabile. Il riferimento alla guerra d'Algeria è la saldatura internazionale tra noi italiani e gli altri come fratelli di amnesia. Ma gli effetti di reale di questa poesia passano spesso anche per un processo rappresentativo di allontanamento o attutimento dell'impatto del reale stesso, estetizzati attraverso tecniche di alta definizione: il bombardamento notturno dell'Iraq con le sue fosforescenze tecnologiche è consegnato a una realtà di pura visione sincronizzata a una colonna sonora solenne che scandisce il testo, l'oratorio *Jephta* di Händel: «me ne sto radunata in tre battute / scendo con gli archi al semitono / prima che attacchi *Scenes of horror*, / *Scenes of woe*, sono di legno» (si noti, pur con altra persona del verbo, la

stessa ostentività della clausola con *sono*, come nel precedente esempio citato: «sono d'argento»). Il *collage* come tecnica di aumento dell'emozione e insieme circoscrizione netta dei contorni del *pathos* è di impiego costante nel libro. Ecco alcuni esempi: «"Rendetemi il mio ben" canticchierà / allacciata alle bocche della chemio», dall'*Orfeo* di Monteverdi, e si parla del cancro; «Addosso mi piombava, verso l'alba, / Cardenal. Nel mezzo della fronte / *mierda a la muerte* mi ha garbatamente inciso», con inserto spagnolo che non è una citazione esatta da Ernesto Cardenal, ma il riassunto di una citazione trasformata in slogan da combattimento; infine, con ulteriore alloglossia: «un coro / *amica mea*, salutava, *surge* →», dal *Cantico dei cantici*, e l'inserto latino ha qui, come altrove, effetto dantesco purgatorio. Non mancano comunque i ferri del mestiere dei poeti civili quali i correlativi oggettivi che da Montale a Fortini la attraversano, incarnati spesso dagli animali, messaggeri di un altro mondo, legati a un linguaggio arcano: «un baccano di uccelli s'è levato», «il grido di un istrice». Quest'ultimi sono anzi una presenza fissa nella poesia di Fabio Pusterla che firma qui la quarta di copertina ma che sentiamo presente dietro molti testi, per esempio, inevitabilmente, dove si parla di laghi alpini, di posti di confine, o in un tipico movimento 'discensionale' verso acque lacustri: «scendiamo insieme verso un'acqua immota». A Pusterla e insieme a Antonella Anedda fanno pensare lo sguardo che segue i figli e il mondo libero dei giochi dei bambini mentre pesa una minaccia, avvertibile anche in poesia, almeno da alcuni memorabili testi di Sereni. Lo stile elevato è una delle opzioni retoriche di questo tipo di poesia, si veda l'iperbato di «e altri / attraverso il deserto dei rami / tralucano, alberi», e di «che nemmeno davanti / io vi passo più» (con *vi* avverbale per il corrente *ci*). Fan-

no parte di questa postura stilistica anche una certa lapidarietà monumentale che risuona nella formula «un tempo redento» o nel ripetuto imperativo di Fortini «scrivi», o anche qualche venatura (abbastanza rara) di espressionismo: «una è la storia / che ci crepa». Più caratteristiche però della poesia di Alziati sono aperture cristalline come: «La bellezza / degli alberi è impressionante», caratteristiche al punto che si applicano anche dove il referente del verso è terribile: «Hanno portato una piccola mummia, / la più nuova di tutto il creato» che è una bambina «masticata all'interno» da una bomba israeliana (che provoca un 'disseccamento' degli organi interni senza alterare la superficie del corpo). La meraviglia dello sguardo-lingua lambisce il reale, quasi questo fosse sempre buono, almeno in potenza, almeno per quanto suscita quella sete di giustizia che è, come nella poesia di Cardenal, teologia e politica di liberazione dalla miseria, non la sua accettazione. Del resto, il titolo stesso del libro viene da un passo escatologico della prima lettera paolina ai Corinti (I Cor 7 30). Si comprende dunque il valore degli inserti linguistici in spagnolo (che può entrare anche nell'italiano: «la leucemia se l'è portata» traduce certamente un *se la llevó*): stanno per un orizzonte di libertà, un po' con l'effetto di quando si sente una canzone di Mercedes Sosa. Peraltro si noti come l'alleggerimento stilistico tocchi perfino le evocazioni della lingua più lirica, quella di uno Celan reso meno abissale ma comunque sempre verticale, uno Celan apertamente omaggiato con variazione dal sapore di filastrocca sulla *Niemandrose*: «presso la rosa, che non è la rosa / che è diventare una rosa». Tutte queste aperture si vogliono soprattutto intensamente comunicative, così che è del tutto naturale trovare nel libro anche alcune poesie d'amore: «Sono molto più vecchio di te, / mi ripeti, e intanto assomigli /

a qualcosa che amo. // Ci legano i secoli, ti spiego. / Tu stai proprio all'inizio, / io in quelli tutti attorno». E vanno insieme con queste situazioni in cui il rappresentato passa direttamente attraverso il dialogo: «Dai viadotti mi scrivi di un viavai di ambulanze / verso i monti. È l'Aquila rispondo, / che pietra su pietra / che prima dell'alba si è piegata», e si noti ancora una volta l'effetto di attenuazione di quel *piegata* (rispetto a un 'crollata' o altro). Ma il passo più impressionante, per naturalezza, è compiuto nelle poesie che trattano di un particolare teatro di operazioni, la lotta sostenuta contro il cancro: «Come vuoi che racconti dei mesi / di quello strano straordinario inverno / di gemme anche quassù, e sole / fra i rami nel dicembre, quando il manto di neve ero io, io la corteccia glabra / lo scricchiolio del gelo nelle ossa – per quale / voce straordinaria dirti l'inverno, / quando l'inverno ero io?». L'equazione più visibile è tra corpo del poeta e tutti i corpi rappresentati nel libro che hanno subito la violenza della guerra. C'è poi l'equazione tra corpo e pagina bianca, pagina-neve. Sono tracciati dove è fatto muovere il pronome *io*, di ripetizione in ripetizione in una proiezione discorsiva delle emozioni che esprime accettazione, fiducia. Si può dire che da questa proiezione nasce la sensazione di semplicità e di forza del libro. Il poeta civile è come un *reporter*, *embedded* in un plotone invisibile di soldati che siamo noi. Per raccontare ha i ferri dello stile elevato, il dovere di una certa chiarezza, una concessione di limpidezza come la troviamo nella migliore Alda Merini e soprattutto il programma dello Celan di *Meridiano*, cioè che per essere più 'pesanti' dobbiamo diventare più leggeri. La sua poesia resiste quando continua a parlare anche dopo avere così magistralmente esaurito il compito della testimonianza.

(Fabio Zinelli)

**MARIA GRAZIA CALANDRONE, La vita chiara**, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 128, € 9,90.



L'ultimo libro di Maria Grazia Calandrone è ambizioso: parla della vita, vuole nominarla nella sua globalità. E ciò è evidente fin dal titolo. Ne *La vita chiara*, l'articolo indica infatti la volontà di definire la realtà, mentre l'aggettivo rinvia a un'idea di luminosa semplicità, di nitida comprensione del vivere. L'immagine scura della copertina contrasta però con il titolo: sotto un cielo cupo e nuvoloso si distingue la superficie del mare, tra le ombre si intravede la sagoma di uno scoglio o forse di un essere vivente. Accostando un'immagine buia alla limpidezza del titolo, ci è ricordato che la vita è sempre avvolta da un alone di oscura sofferenza che tuttavia non impedisce il formarsi di un sentimento di calma accettazione, forse di gratitudine. La dimensione biologica della copertina inoltre precisa subito che per vita si intende una dimensione più vasta di quella umana che comprende tutto l'esistente. La prima poesia ha valore programmatico,

**GABRIEL DEL SARTO, Sul vuoto**, Massa, Transeuropa 2011, pp. 78, € 9,90.



ripropone alcuni temi tipici della Calandrone e indica la rotta da seguire. Il motivo della ferita emerge nei riferimenti al corpo e agli organi isolati in una specie di campo di battaglia: «Se io potessi aprire il mio petto per farvi vedere / come gli organi se ne stiano spaiati, uccelli acquatici / al colmo / di un tetto, come tutto il mio corpo sia un campo aperto / dopo la rimozione degli alberi». Tipica dell'autrice è anche la prossimità di mondo umano e animale. La scena si fa addirittura criminale con il «passaggio di unità cinofile». Si mostra come l'«unico congegno espressivo / tra animale e uomo / sia lo stesso ripetere che sì, che sì ...», versi che fissano foneticamente nell'ansimare del respiro un comune dire sì alla vita, un'accettazione prima di tutto fisica. Siamo in presenza di un vero e proprio 'libro di poesia', strutturato in quattro sezioni che fanno riferimento agli elementi naturali (acqua, fuoco, terra e aria) e scandiscono una specie di avventura cosmogonica. La sfida è attraversare la materia, spingerla a dirsi per ricondurre l'umano agli elementi che compongono il mondo. L'Acqua è l'elemento liquido, in metamorfosi: accoglie il sangue indicando dolore e sacrificio, è mare mosso inteso come regno del pericolo, rappresenta l'elemento materno ed è simbolo di vita e trasformazione. Non a caso molte poesie della sezione finiscono con un riferimento positivo alla fratellanza e alla guarigione: «ma quel poco di bene solleva / dal nostro petto tutta la fermezza della terra» e «nel bozzolo / del corpo il delfino iniziava a guarire». Il Fuoco è invece l'ardore: è il bruciare del cuore di Maria durante la crocifissione, è la fiamma amorosa nei dialoghi con il mistico

Che cosa è il vuoto di cui scrive Gabriel Del Sarto? Rileggendo ora il volume con un certo distacco – il distacco necessario per parlarne –, il senso di quel vuoto ti appare chiaro: esso è legato al lavoro del poeta e al tuo. Hai tra le mani un libro ben cesellato – ma tu sai che nel parlarne con approvazione occorre cautela – perché il tuo è un lavoro delicato, ora che l'universo letterario è penetrato da un moto d'*horror vacui*: con volumi gonfiati e una pioggia di nomi – che ogni giorno si riversano sugli scaffali. Ma si

vede bene che il vuoto attende chiunque tessa il vento; c'è una spinta a riempire ciò che sembrerebbe vuoto, colmando inutilmente di contenuto tutto. Allora forse è più giusto tentare soluzioni per rendere abitabile la dimensione che abbiamo – e tendere noi una mano ai lettori. Il libro di Del Sarto può essere considerato secondo due preziose qualità. La prima è nell'armatura del libro: cioè nell'idea forte che sorregge l'intero volume; l'altra, di natura linguistica, si rivela nell'angolazione 'lenta' e soggettiva con cui Del Sarto

persiano Hafez, è la passione delirante del rapporto tra un carceriere e la sua vittima, tra Natasha Kampush e Wolfgang Priklopil. La Terra è il mondo solido dei detriti, della storia e della guerra. Spiccano i componimenti dedicati alle stragi nazifasciste di Sant'Anna e Marzabotto: «Rastrellavano bambini come grani di sabbia e come sabbia / che ubbidisce al vento erano muti». Di fronte alla morte e al massacro, il dettato si semplifica, recupera forme più distese e narrative. Nella sezione *Aria* si rappresenta un moto di elevazione spirituale, un salire verticale della voce di Teresa d'Avila, ma anche un'aria musicale ironica come quella di Chopin. Maria Grazia Calandrone cerca una lingua nuova. Numerosi *enjambements* creano cesure, smorzano l'emozione di alcuni passaggi, smorzano di mistero altri frammenti verbali. Qualcosa di simile avviene a livello lessicale. I termini tecnici (albedo, diorama, bombice, anellidi ...) hanno una funzione straniante di contenimento emotivo. Le associazioni analogiche («nel buio occipitale / ruota la luminosa / scalea della durata») e le composizioni nominali inedite («la curvatura-mare»; «il tuo nome-intrico-di-luna»; «dal corpo-farina-di-luce») svolgono invece una funzione di concentrazione espressiva. La stessa parola chiave 'cuore', forse troppo abusata, è ora muscolo, ora sede degli affetti. Da questo scientifico e misterioso attraversare lingua e materia nasce il fascino della poesia di Maria Grazia Calandrone. L'indicazione della data di composizione dei versi esprime l'urgenza del dialogo tra scrittura e realtà, una realtà che si impone con forza evidente ed è vita chiara. (Ambra Zorat)

restituisce un'immagine. La riflessione qui può davvero limitarsi anche a una immagine sola, come banco di prova del libro. Prendiamo il piccolo affresco che apre il testo di *Questa notte*: «Qui è notte, / su questa spiaggia, e restiamo. Gli scavi / delle ruspe, i lavori per la stagione, tutta / quanta la nostra protezione, il vento. Stare raccolto / fra le tue braccia, le tue gambe, mentre gli eventi / si dispongono in modo da significare / altro attraversando in un momento / i nostri anni, le scelte, il presente come lo vediamo». È l'ambientazione notturna di un abbraccio protettivo fra giovani in uno spazio appartato – l'immagine di una reale esperienza dal basso (mentre uno stupendo tono interlocutorio risuona nel tuo orecchio). Di ambientazione notturna – ma più esattamente sono le ore che scorrono fra un venerdì sera e un sabato mattina in spazi senza identità, luoghi di passaggio come un locale notturno e l'autostrada – è anche *Meridiano ovest*, la terza sezione del volume, che si può leggere sul sito web di Transeuropa visitando la pagina dedicata all'autore. «Queste ore, in particolare quelle notturne – annota Gabriel Del Sarto sulla plaquette on line –, sono talvolta vissute come un intervallo nel quale tutto

**GIOVANNA FRENE, Il noto, il nuovo. Appunti postumi sulla natura del potere e della storia**, Massa, Transeuropa, 2011, pp. 36, € 15,00 (in allegato il cd audio *Poems - Paura del buio*).



Leggendo *Il noto, il nuovo*, «opera di poesia della storia» stando alla calzante

definizione suggerita dall'autore stesso, si ha la conferma che la trappola che scatta a serrare noi contemporanei, donne e uomini del Ventunesimo secolo, sia da individuare nella cattiva infinità del secolo breve. Posto che nessuno mai, nella storia, ha potuto giudicare felice il proprio tempo (Frene ha cura di liquidare fin da subito l'adagio, divenuto luogo comune, del *mala tempora currunt*), la peculiarità della nostra epoca rispetto alle precedenti consiste nell'aver soppiantato un secolare paradigma storico per così dire dinamico (la parabola discendente del genere umano dal paradiso perduto delle origini all'inferno del presente) con uno statico, anzi assiderato, glaciale – «Fa freddo nella storia», insegna Caproni – rigidamente inscritto entro gli angusti confini del secolo scorso. Con i suoi traumi e le sue ferite immedicabili (a partire dal Trauma per eccellenza: l'Olocausto), il Novecento continua a essere l'unica, imprescindibile ossessione della cultura contemporanea,

è possibile e una sorta di dismisura non solo è consentita ma è anzi richiesta, come condizione senza la quale non è possibile entrare in contatto con gli altri». Il cuore del discorso è allora qui: nell'epoca dell'individualismo esasperato la presenza degli altri è data come rebus assoluto. Conviene a questo punto allargare il discorso a un libro, un saggio, questa volta, che probabilmente chiude il cerchio e a cui Del Sarto sembra ricollegarsi. Consideriamo lo studio di Guido Mazzoni *Sulla poesia moderna* (Il Mulino, 2005), che va con lunghe riflessioni alle radici dell'individualismo spinto di oggi, documentato da una forma d'arte, la poesia, in cui è «scomparso ogni riferimento vincolante [...] a un mondo della vita condiviso». Assunto, questo di Mazzoni, su cui Gabriel Del Sarto sembra aver puntato, per compiere nel suo stile di cristallo una azione di controtendenza, che riceve, giustamente, l'approvazione di Guido Mazzoni. Si legga in questa secca luce l'esergo (prelevato a dire il vero con bruciante constatazione dello stilista) da Emerson, che sigla le soglie del nostro volume: «Non esiste, propriamente, la storia. Esiste soltanto la biografia». «L'aspetto più individualistico della poesia moderna – dice infatti Maz-

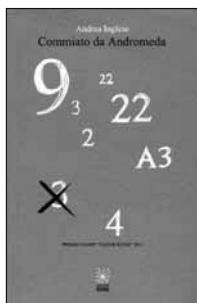
zoni a Del Sarto – [...] è il suo conflitto nascosto con le dimensioni della vita che trascendono la sfera della prima persona. Il nostro genere sembra ignorare le due forme in cui si manifesta la trascendenza del mondo rispetto all'io: *la presenza degli altri e lo scorrere del tempo*». Ma che cosa accade ricostruendo queste due catene? Nell'ottica di Del Sarto si rimette in circolo un modello di io che ha fatto scuola, annodando *Le occasioni a Gli strumenti umani*. Con questa nuova raccolta, la seconda dopo *I viali* (Atelier, 2003), Gabriel Del Sarto ottiene dunque un effetto di assoluto rigore stilistico, saldato alla tradizione alta del Novecento: la linea Montale-Sereni. Ben riconoscibili – ma non esibiti – i bei prelievi dalla poesia dolcemente interlocutoria del Sereni più altero e maturo, che si registrano anche qui, nella conclusione tranquilla e coraggiosa di *Questa notte*: «Una qualsiasi fine / di aprile, il buio sulle coste / o i confini del vento, adesso che non mi domando / verso dove, né il bene o il male, ma come / aprire e sollevare e conoscere / quanto anche questa notte / sia un'insensatezza, forma della vita».

(Daniele Claudi)

«[...] motore immobile, che irradia livido / un'acqua di sillabe», per dirla con i versi di Frene, imbuto dove il liquido 'male' dei secoli fatalmente precipita, determinando tanto la percezione del già stato ('il noto') quanto l'intelligenza del presente e, quel che è peggio, del futuro ('il nuovo'). Bizzarro egualitarismo livellante di un paradigma storico che tutto irresistibilmente attrae, trascinando perfino Giovanni delle Bande Nere nel pantano delle trincee, vittima di un cecchino. «Né 'progresso', né 'tensione', né 'regresso', insomma, ma sinistra compresenza dei tempi («l'ala, che sopra il fatto, si rifà; potere», con bella immagine benjaminiana), e dunque inevitabile collasso del presente: «l'io non è il problema, il problema / è l'oggi, che / non esiste [...]». Di questo guaio dell'inesistenza dell'oggi (che è l'esatto opposto della demenziale 'fine della storia' di Fukuyama), Frene assume nei suoi versi il doloroso fardello, nel che sta il fulcro, ci pare, di quella 'svolta etica' che Paolo Zuble-

na, nella prefazione al volume, individua come significativa novità de *Il noto, il nuovo* rispetto alla precedente produzione della poetessa. La riflessione sulla storia, su cosa sia divenuta la storia da quando l'oggi, l'inferno dell'oggi, non esiste più (essendosi fatto, dice Frene, «prospettico», ovvero dotato di falsa profondità), si interseca dunque con una questione non meno decisiva: cosa è divenuto il poeta, e quale il senso del suo «agire». Testimoniare l'accaduto, certo, assumendo su di sé il peso della colpa che il potere, foucaultianamente inteso, preferisce rimuovere («[...] mantenere inalterato l'abominio / comunque compiuto»), ma anche ricordare che se il Novecento è ancora qui, tra noi, troppo facile sarebbe disinnescarlo attraverso le categorie opportunamente distanzianti della 'memoria' e del 'ricordo'. In questo, ci pare, la poesia di Frene si avvia con *Il noto, il nuovo* ad acquistare una dimensione non solo etica, ma anche decisamente politica. L'idea che l'essere umano sia mezzo e non fine, dunque privo di valore in sé, fu certo nazista, ma al nazismo preesisteva (basti pensare all'immenso, redditizio macello della Grande Guerra) e al nazismo è sopravvissuta, per-

**ANDREA INGLESSE,**  
**Commiato da Andromeda,**  
con una postfazione di Paolo Maccari, Livorno, Valigie Rosse 2011, pp. 64, € 12,00



La poesia liminare de *La distrazione*, silloge di Andrea Inglese pubblicata nel 2008, si apriva con un distico molto significativo: «Non posso *non* raccontare la mia storia. / Chiamo questo: calamità autobiografica». Il sintagma che più ci interessa è proprio l'ultimo, «calamità

ché connaturata alla sola vera ideologia rimasta in piedi, dopo tutto (e nonostante faccia di tutto per convincerci di non essere tale: Žižek insegna), ossia il capitalismo, «bocca perennemente spalancata che mangia il guasto domani». Per citare un passo di *Slaughterhouse-Five* che ci pare illuminante rispetto a questo tema della falsa prospettiva dell'oggi nel quadro della onnipervasività ideologica del modello consumistico-capitalista: «We went to the New York World's Fair, saw what the past had been like, according to the Ford Motor Car Company and Walt Disney, saw what the future would be like, according to General Motors» (il richiamo a Vonnegut non è pretestuoso, se il titolo di uno dei componimenti esplicitamente lo cita, intersecandolo con il Morselli di *Dissipatio H.G.*). La negazione della dignità umana che passa per la mercificazione dell'individuo (dell'immaginario, della memoria...), è dunque la pesante eredità che il 'noto' Ventesimo secolo ha trasmesso, purtroppo intatta, al 'nuovo' Ventunesimo; l'opera di disonestà (dis)simulazione cui il poeta viene costantemente sollecitato (è bene limitarsi a scribacchiare versi di «pura manutenzione», di mero «buon senso»...),

autobiografica», in cui sembra appunto intravedersi la poetica anche futura dell'autore. Se la «calamità» definisce un male comune, una rovina che colpisce una 'moltitudine', l'autobiografia riguarda invece il singolo. Questo sintagma esprime dunque la dialettica tra l'uno e i molti, il male comune che riguarda l'io-lirico, dialettica che viene appunto tematizzata in *Commiato da Andromeda*, ultimo libro di Andrea Inglese, in cui l'autore cerca di descrivere la fine di un amore, in un impianto che oscilla tra il poema in prosa, il prosimetro, e l'*ekphrasis* di derivazione classica. Per provvedere a questa 'descrizione', o meglio a questa 'razionalizzazione' impossibile, l'autore cerca un corrispettivo analogico in una stampa in formato A3 attaccata al muro del dipinto *La liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, dipinto «irresponsabilmente ignorato» fino al momento della stesura del libro. L'*ekphrasis* di questo quadro è dunque lo strumento attraverso il quale l'innamorato può bilanciarsi e provare a

è la tentazione cui occorre resistere con tutte le forze, così da far spazio, sulla pagina, a quel bisogno di 'sovrabbondanza umana' (parafrasando il Bloch di *Das Prinzip Hoffnung*) che è il ribaltamento esatto del concetto di surplus capitalistico. I testi che compongono questo libro, di straordinaria asciuttezza e pregnanza figurale oltre che concettuale (sebbene talora segnati da qualche eccesso ellittico, fino a sfiorare l'oscurità), vanno, ci sembra, in questa direzione, aprendo un percorso di riflessione sul ruolo della scrittura davvero non comune, per profondità e complessità di analisi, nell'attuale scenario della poesia italiana. Da sottolineare poi come anche questo nuovo lavoro di Frene, in linea peraltro con molta della migliore poesia contemporanea 'al femminile', eviti i sentieri battuti del lirismo più o meno latamente sensualistico (nei suoi esiti drammatici o contemplativi), percorrendo invece la strada di un dettato poetico che, attraverso il ricorso a un'ampia gamma di modalità espressive (dall'epigrafe a una sorta di sommesso, ma incalzante, recitativo), sa farsi specchio di una limpida intelligenza speculativa.

(Riccardo Donati)

guardare dall'esterno un'esperienza che lo riguarda in prima persona. Se nello «scricchiolare» e nello «sgretolarsi» della storia non è possibile identificare l'*incipit*, dato che «tutto accade assieme, come sempre», il quadro rappresenta l'unica «immagine che si possa bloccare», e da qui partire per autoanalizzarsi. L'io si fa «scienziato, razionalizzatore, solerte, esperto, familiare col fondale», ma è solo un autoinganno e il fenomenologo d'amore si rappresenta nel corso del racconto come colui che è consapevole di non sapere amare. Si può dire che l'innamorato che più volte cerca di apparire come l'unico esperto, il teorico per eccellenza è ontologicamente inesperto di ciò su cui scrive un libro. L'innamorato, in quanto incapace di razionalizzare, è mutevole, ondivago e 'distratto' proprio come il suo racconto, che anche dal punto di vista stilistico, come nelle precedenti opere di Inglese, è segnato dalla verbigerazione, dalla divagazione, ed infine, dalla «fuga nei dettagli». L'*ekphrasis* stessa, che così

importante appare nel corso di tutta la 'narrazione', tanto che il 'titolo' quadro descritto viene utilizzato come titolo del libro, è però sminuita nel punto più problematico del testo: «cos'è questa, una sorta di riunione sindacale sull'*ekphrasis*?», chiede l'autore nella prima poesia del 'prosimetro'. Se la prosa non riesce a spiegare o tenta invano di spiegare la condizione del soggetto innamorato, è alla poesia che è affidato un momento di sintesi su quanto è stato detto. La scrittura in versi crea una sospensione nella divagazione della prosa e prova a fare il punto della situazione, cerca insomma di spiegare le ragioni stesse della prosa e tenta di arrivare dove si ferma la teoria. Per questo non è un caso che la prima poesia si apra con una domanda che cerca di definire quanto è stato detto. In questa domanda si annida ancora il criterio della divagazione che contraddistingue la scrittura di Inglese. Sembra che la riunione sindacale sia costituita dai vari frantumi del soggetto ormai in crisi che provano a fornire spiegazioni sulla fine dell'amore, e dunque sull'avvio della 'scomposizione'.

**JOLANDA INSANA,**  
**Turbativa d'incanto,** Milano,  
Garzanti, pp. 140, € 16,60.



C'è sempre stato uno scontro nella poesia di Jolanda Insana, sin dall'esordio di *Sciarra amara* (1977). Uno scontro teatrale, e dunque proiettato verso l'interno; ma al contempo uno scontro covato nella più fonda interiorità, dove non c'è più un 'io', ma si agitano le forze della biologia, quelle che determinano – non c'è niente da fare – la vita di qualunque animato (lo spiegò anche Freud). Quando si attraver-

Tutti i frammenti del soggetto si interrogano e parlano non potendo che portare ad una riunione sindacale con la quale si esplicita la debolezza della spiegazione. I frammenti, i 'deboletti spiriti' narrano e descrivono come in una riunione sindacale, per cui nel massimo di confusione e caos pensabile. Nel numero 20 del novembre 2008 della rivista *Qui. Appunti dal presente*, Andrea Inglese aveva già descritto il suo rapporto filosofico con la memoria, e aveva sostenuto l'importanza, al contrario, della dimenticanza come elemento fondamentale della vita stessa. Il tema della dimenticanza è l'altro snodo cruciale della nuova prosa di Inglese che instaura con la tradizione ancora una volta un rapporto di ripresa e di superamento. Se infatti nella lirica tradizionale la memoria era proprio il *nutricamento* del soggetto, l'epistemologo del fenomeno erotico in *Commiato da Andromeda* «non può stabilire niente se non l'oblio» ed è grazie alla dimenticanza che il «divagatore» passa da uno stato di passività e ripiegamento su sé stesso a uno stato attivo; attraverso la dimenticanza la vita dell'autore

sano i sei poemetti di *Turbativa d'incanto*, l'ultimo libro della poetessa messinese, ma di stanza a Roma da decenni, si ritrova esattamente questo medesimo scontro: estroflesso – fino alla contrapposizione di tondo e corsivo come due voci (ma intercambiabili) – e insieme rivolto verso lo sfondo biologico: «umani per il 10 per cento / e microbi per il resto / conviviamo con miliardi di vite minime / ignorando le comunità che ospitiamo». Polarizzazione e fisicità restano dunque i caratteri principali della poesia d'Insana, tesa alla manipolazione energica della lingua, sia attingendo al ricchissimo repertorio linguistico della tradizione sia spingendo in direzione deformante. Troviamo così ricordi da Dante («e se non piangi di questo / di che piangi»), che viene dal canto XXXIII dell'*Inferno*, o semmai allusioni a un lessico arcaico («penurietà» invece che 'penuria') o semmai l'adibizione di un repertorio espressionistico tipico di ogni età della letteratura italiana («putassa mutangola smargossa»: fu Raboni a presentare la poetessa con riferimento alla continiana «funzione Gadda»), insieme a sezioni (si

veda per esempio *La centralina saltata*) in cui ripullula la «s prefissale intensiva e sottrattiva» (Bello Minciocchi). Insomma, il «disagio al cospetto di una voce assolutamente non conciliante» che ha confessato Roberto Galaverni a proposito del lavoro di Jolanda Insana e in particolare di questo libro si spiega innanzitutto con la sua autonomia rispetto alla 'tradizione del Novecento', che viene accolta e stravolta al pari di ogni altro materiale linguistico e ritmico. Come in tutti gli autori maggiori, anche qui il fatto di forma è tutt'uno con la disposizione ideologica, con il posizionamento a partire dal quale si elabora la forma. In questo libro, in particolare, colpisce la scelta di anettere, all'interno dello scontro teatralizzato di cui s'è detto, anche materiali, scene, episodi della realtà storica. Non che negli altri libri fosse assente l'attenzione nei confronti della contemporaneità, ma veniva di solito canalizzata in sezioni distinte rispetto al dialogo/*sciarra* tra i due 'io' ed era risolta per lo più in epigrammi (se ne leggono per esempio in *Satura di cartuscelle*, Perrone, 2009). Qui invece il riferimento allo strazio

(Luciano Mazziotta)

delle popolazioni divise che dialogano a distanza sulle alture del Golan o l'orrore di Baghdad o dell'Afghanistan (ne parla Maria Antonietta Grignani nel bel risvolto di copertina) sono direttamente assunti nello scambio dialogico, non più materiali separati ma fatto bruciante che irrompe nel vociare conflittuale e paranoico che attraversa i componimenti della raccolta (si veda per es. la sequenza alle pp. 76-77). Dentro/fuori: non parrà strano che uno dei temi portanti di questa raccolta poetica sia la casa. Una casa «vuota»; oppure una casa contigua con un'altra casa, da cui proviene la voce avversa (un «condominio», che però è «interiore»); o anche l'eliminazione, che torna all'etimologia di 'allontanare dalla soglia'; fino all'uscita di scena della voce monologante, che

**CLAUDIA POZZANA,**  
**Scelte**, Bologna, Asterisco,  
2006, pp. 169, s.i.p.



A dispetto del titolo che lascia ampi margini di interpretazione, la raccolta nasce strutturata come un fortino. Le sue quattro sequenze la squadrono con la precisione di un goniometro. Già la prima articolazione si offre come precisa unità di misura: Segmenti singolari. L'invito è a riportare sul piano geometrico realtà e dimensioni non misurabili. Il tempo e lo spazio costituiscono le coordinate sull'asse cartesiano. Il reale può essere segmentato e ogni corpuscolo diventare un frammento di intuizione o di verità. Ma ecco l'*aprosdoketon* che sparglia le carte: «Si spengono orbite di stelle ... / Altri, / ma lucenti / questi anni felici, ... / soli misurabili nel tempo. / Senza misure invece / tenace energia di neuroni / dolenti senza oblio ...». Il pensiero si mette di traverso; la pioggia dei neuroni scom-

confessa che «non c'era nessuno dietro la porta / l'alloggio era disabitato e l'ho abitato», per cui, finito il teatrino, «ora lo so e soggio». Anche il fatto antropologico della dimora (e quanta filosofia, e discorso filosofico sulla poesia, è partito da qui!) è così immerso nella dialettica principale del libro. Questa spinta a non distinguere tra interno ed esterno, tra dialogicità e monologo, diventa interrogazione sul senso del fare poetico. Se infatti la poesia è da sempre lavoro sulla memoria e per la memoria, se cioè la poesia è la risorsa con cui gli uomini combattono il trascorrere del tempo affidando alla icasticità e alla ripetibilità l'istante dell'effato, del dire che si muore in fiato emesso una volta per tutte, ebbene colpisce che *Turbativa d'incanto* si muova tra memorabilità e flusso,

pagina la certezza del conto finale. «Quale giudizio covi? ... Il distacco / degli anni matura, / veste d'Achille / i miei pensieri di tartaruga». Sta tutto qui il grumo di senso: nel paradosso della velocità della mente. Siamo impreparati alla «puntuale condensazione di evidenti ritardi» e così rubiamo il tempo ad «altri orologi» e «sballottolati poco in salute, arranchiamo increduli senza fermarci». A niente vale chiedere conto delle ore; manca la bussola del pensiero: «Eccoli misuratori e meridiane, barometri / e classidre, meccanismi analogici e / pendole completare quest'opera / disordinata». Così l'Autrice abbandona gli algidi spazi della dimensione intellettuale e riesce ad ammettere che «È il grandangolo che manca per accogliere contemporaneamente questa moltitudine formicolante» e ci traghetta là dove «ce ne fossero di tempi molti e diversi, nel fuggire del mare». Inizia un'ascensionale amicizia con il «mare di latte»; l'abbraccio del tempo si fa «invisibile lenzuolo d'amore». Numerosi si susseguono versi più distesi, anche nella misura e nella veste grafica. Persino la scelta della lingua, frutto del plurilinguismo che l'autrice coltiva quale studiosa di lingua e letteratura cinese, è veicolo di suoni e melodie che accompagnano e, al tempo stesso, ammaliano il viaggiatore come in «Sans Issue» o in «Zhejiang». Sentimento e memoria sono àncore di salvezza per quanto si guardino in cagnesco come duellanti. «Fine» suggella la prima sezione:

tra incisività della formula («Se sono fiori marciranno»; «riconosco i tagli / perché conosco i coltelli», ecc.) e dispersione delle voci che si contrappongono e sovrappongono. Anche per questo il lavoro di Insana sembra essere arrivato a una delle sue configurazioni più risolte: inscenando lo scontro delle due vocine – soprano e contralto, entrambe sbagliate, sgraziate –, è il lavoro stesso della poesia che avanza sul proscenio. E c'interroga, lasciandoci sospesi tra l'assunzione del fatto increscioso e lo scivolamento costante che è la vita. Qui, tra Storia e Biologia, scriveva Roland Barthes più di cinquant'anni fa, si colloca la Scrittura. Qui il suo insegnamento.

(Giancarlo Alfano)

è l'esito del duello che si apre al sogno. «Stava sognando un tempo da inventare» è l'ultimo verso che si riunisce al primo «Strade percosse da segmenti inauditi di tempo». Pertanto, non c'è meraviglia di fronte a «Nuova sequenza» se non quella di assistere al farsi di una storia innervata nell'io della poetessa. L'anelito ad Amore, quasi di cavalcantiana memoria nei gesti e negli sguardi, si risolve nell'esercizio poetico stesso. In «Dopo le rime», l'autrice è fin troppo esplicita: «Vorrei potermi moltiplicare / in ore di tempo da volare / per andare a trovare / qualcosa di me ...». L'eco finale si espande e si contrae, come un respiro, a volte un gemito. «Brevi e lunghe», la terza sezione della raccolta, fa da metronomo. Registra le altezze e le cadute vertiginose in paesaggi ora solari e rassicuranti, ora freddi di gelo e di paura. È il «Disagiato incontro» l'approdo: una caparbia lotta di chi, nonostante tutto, cavalca l'onda. L'ultima tappa, *Newave*, recupera lo scarto del caos. Si torna al mare. «Mira, l'ostrica malata fa la perla» è il primo verso di «Altra» e fa da contrappunto a «Spiragli tra gelida nebbia», il primo verso di «Spiragli». Il lessico manifesta ancora il caldo del pensiero che, finalmente, in «Veglia», è lasciato libero di scomporsi nel disegno di se stesso, di cadere o di inciampare, per poi trovare requie nello stato più infantile e naturale: il sonno.

(Antonella Bartoloni Saint Omer)

**ALESSANDRO RAVEGGI,**  
**La trasfigurazione degli animali in bestie**, Massa, Transeuropa (collana «Inaudita»), 2011, pp. 40, € 15,00.



Questo breve libro del poeta e scrittore fiorentino Alessandro Raveggi (1980) è una nuova conferma del fatto che la poesia epica, seppur spesso, come accade anche in questo caso, trasfigurata nella lirica, gode ancora di buona salute. Come annota Rosaria Lo Russo nella prefazione all'opera, il «lirismo cinico» e il «cinismo lirico» della successione interconnessa di poesie che compongono *La trasfigurazione degli animali in bestie* «è un capitolo di un'imponente raccolta, *Habeas Corpus*», e narra «la conquista del Messico». *La trasfigurazione degli animali in bestie* è una poesia-narrazione lacunare, allusiva, 'bucata', di un evento storico tra i più violenti della storia dell'umanità: la conquista delle Americhe, e in particolare del Messico, da parte dell'Occidente. Le tre sezioni che compongono l'opera sono significativamente scandite da un titolo azteco (rispettivamente *Huitzilopochtli*, *Mictlantecuhtli* e *Tlazolteotl*) e da un sottotitolo italiano dal sapore mitologico e programmatico (rispettivamente *Il feto assassino allo specchio (o la spiegazione)*, *Il teschio dentato vestito di carta (o la sperimentazione)* e *La mangiatrice di sporozia (o la trasfigurazione)*). L'opera è interamente tradotta in spagnolo (da Montserrat Mira), scelta più che giusta poiché la lingua del 'Conquistador' diventa parte del racconto lirico e tenta per così dire di riscattare la

propria colpa originaria accompagnando la sorella innocente: la lingua italiana. Innocenza apparente, tuttavia, quella della lingua italiana, nella misura in cui i navigatori italiani sono notoriamente all'origine della scoperta e dello sfruttamento del Nuovo Mondo. Innocenza impossibile, anche, nella misura in cui l'opera di Raveggi, a partire dal microcosmo della conquista del Messico, tenta di contribuire a una storiografia universale il cui compito è, oggi più che mai, raccontare le colpe dell'Occidente. Purtroppo il dispositivo plurilingue del libro è minacciato dal formato stesso del testo a fronte che spezza faticosamente la continuità della lettura (è poi tutta una questione dibattuta e da dibattere quella dei limiti di un uso editoriale talvolta aprioristico del testo a fronte, pur con tutta la l'utilità di servizio – e non solo – che gli si può riconoscere). Esso, pur restando un formato valido in certi casi, spezza faticosamente la continuità della lettura e l'interconnessione narrativa tra i vari tasselli lirici del libro di Raveggi. E, se ci è concessa una breve parentesi critica su questa edizione di Transeuropa, il testo a fronte non è l'unico vizio di fabbricazione di questo e di altri libri della Casa editrice massese. La grafica e la tipografia sono approssimative, l'assenza di pagine bianche che separano la fine del testo dalla fine del libro dà al lettore una sgradevole sensazione di congestione, e le *Note sull'edizione* conclusive scimmiettano, secondo una moda piuttosto diffusa, i titoli di coda cinematografici. Felicissima invece la scelta di accompagnare ogni titolo della collana «Inaudita» con un cd audio, in questo caso co-realizzato dallo stesso Raveggi con il gruppo di musica elettronica *A Smile for Timbuctu*. Se si accettano, o si accettano, alcune elaborazioni della voce piuttosto grottesche, il cd è ricco di bei momenti e l'uso dell'elettronica è sapiente. Tra le influenze evidenti, all'incontro tra Aphex Twin, Morricone e il minimalismo da videogioco dichiarato nel quarto di copertina per descrivere il contenuto musicale del cd sono da aggiungere i sempiterni Kraftwerk. Il cd ha inoltre il merito di dialogare in modo fecondo e

non illustrativo con il contenuto del testo. Tornando appunto al testo, l'abile e ritmica versificazione di Raveggi gioca, nel solco della migliore tradizione italiana, con i metri standard senza rispettarli, rimpiazzando gli accenti fissi con un affastellarsi di ictus e assonanze. A tale movimento di risacca e di ondeggiamento ritmico si affianca la successione delle immagini e dei fatti, rapida, elusiva, allusiva. Il testo è la punta di un iceberg di riferimenti, miti e storie che sono intuibili sotto la parola e forse in parte realmente comprensibili per i più esperti ed accorti. Tale effetto semantico, che potremmo chiamare 'effetto di superficie', per evitare di ricadere nella classica oscurità, può appesantire a tratti la lettura e persino insinuare la domanda sulla maturità di una poesia così configurata, in senso tanto estetico quanto cognitivo, ma esso è allo stesso tempo la cifra stilistica che dà sostanza all'opera, che la fa vivere, e va quindi rispettato come tale: «Poi fu detto / *tirate su le croci al neon!* / E fu fatto con dovizia, con incanto. / Io c'ero, ho il vantaggio del testimone, / flogorato dalla ghirlanda iodica, / che non me la reggevo dalla gioia, / e i vermi che mi germogliavano / nello stomaco, e si instardivano / in questi grandi ideali». Questa ricognizione delle varie, complesse facce de *La trasfigurazione degli animali in bestie* non può infine non soffermarsi sul *blend* di registri stilistici e lessicali, vero e proprio marchio di fabbrica della poesia di Raveggi, che rivisita con originalità il «cozzare dell'aulico col prosaico» chiamato sovente in causa nel secolo scorso. L'improvviso «che non me la reggevo dalla gioia» nei versi appena citati ne è un perfetto esempio, ma si potrebbero citare numerosi altri luoghi: «Lui, il tizio degli innesti» (riferito a Dio), «zero complicazioni, tranquillo, cic-cio», «a cavarsi le unghie coi ticket», «facendo la nostra porca parte», ecc.; innesti lessicali, appunto, che vengono inseriti da Raveggi senza transizione (salvo il corsivo in alcuni luoghi) nell'andamento elegante e musicale della versificazione, con un efficace effetto di distanziamento.

(Alessandro De Francesco)

**MASSIMO SANNELLI,**  
**Scuola di poesia,**  
 Montecassiano (MC), Vydia  
 editore, 2011, pp. 145,  
 € 15,00.



Questo non è propriamente un libro di poesia anche se sarebbe difficile collocare questa breve scheda tra le recensioni dedicate agli *Strumenti* di ricerca e di lettura. Si tratta di una serie di interventi e riflessioni sulla poesia di oggi in molte delle sue forme (per es. il Teatro di poesia), con efficaci ritorni sul passato recente e sul Medioevo, ma diventa un libro di poesia per la sua posizione all'interno dell'*opera*: perché chiude un vuoto, quello del lungo silenzio di uno dei migliori poeti italiani tra la fine dei Novanta e l'inizio degli 'anni zero'. D'altra parte, il libro sul fare la poesia diventa libro di poesia, non solo perché la riflessione sul fare poesia è l'altro capo di uno stesso gesto concettuale ma anche, e molto nettamente, dal punto di vista formale. L'andamento aforistico e rapsodico della scrittura crea nessi di una chiarezza impressionante. Ecco alcuni esempi: «un altro buon Nome è Raboni, che poté permettersi di dire 'accendino' e 'nescafé' come se avesse scritto 'intelletto d'amore'

e 'anima'; «L'umile Italia [e la sua lingua-uccello, musicale] è il pezzetto di un pezzo. Un frammento di Occidente», «citare è un istituto spietato», e, oltre la pertinenza letteraria: «Anoressia e perfezionismo camminano insieme, come figli di un unico Disamore comunitario». Spesso invece la chiarezza ricercata è ambigua: «Infatti la chiarezza non è chiara. La chiarezza è un risultato, non uno stato. Per molti di noi la chiarezza è solo una catena volontaria», e vale dunque per Sannelli quanto è detto qui di Pasolini: «La tendenza stilistica di Pasolini è questa: sintassi e lessico comuni e comprensibili, significato allusivo e oscuro». Chiara non è dunque in sé la piega immediata degli enunciati, ma, si direbbe, l'offerta dei medesimi, un'esposizione della lingua e della sintassi come qualcosa che deve prima emergere, una chiarezza di sola luce prima, e solo dopo serve da guida propedeutica all'apprendimento della referenzialità e della comunicabilità. Ma questo non è nemmeno un libro di poetica propriamente. Ogni nucleo di pensiero critico si sviluppa seguendo il gesto della mano che scrive. Ne esce una collezione di riflessioni certamente anche molto organizzate ma che si direbbe che nascano per essere consegnate alla pressione liquida della prosa. È una pressione mobile che determina un'alternanza di punti di forza e di zone di una ricercata non resistenza o 'non violenza' dello stile. Vale quasi come una dichiarazione di intenti: «ho scritto abbozzi e appunti per spettacoli che NON VOGLIO né dominare né dirigere». Viene inoltre anche da pensare che la poesia in versi possa essere considerata eccesso di stile, forse anche violenza, e che per questo possa mettersi, momentaneamente, da parte: «la poesia esiste. la poesia può toccare molti. si

vanta e si gonfia [a differenza della *carità*], e spezza il silenzio». Peraltro, non manca nel testo una versalità lineare appena mascherata dall'orizzontalità della prosa: «ora guarderò da un'altra parte [posso farlo] o mi allontano [posso farlo], o preparo altre persone [posso farlo] o mi dedico ad altro [voglio farlo], o se dico un addio [devo farlo] a "questo pezzo di me". Che amore è». E la prosa è una prosa vocale, che può scandirsi con le pause 'respirate' della poesia: «Ora pensiamo che ci sia un corpo. Immaginiamolo vivo. Poiché è vivo, è attraversato da aria che entra ed esce. Il corpo ha cavità e risuonatori: dunque è uno strumento. La voce è aria intonata, dall'interno – il ventre – del corpo; esce dalla bocca, che mangia il cibo e prega e bacia e fa godere [è sempre la stessa bocca]». Forse vale per la poesia quello che è detto valere del desiderio: «e anche il sesso è morto. / o meglio: il sesso è diventato informe: è ciò di cui si parla – in assenza o per eccesso di desiderio. Intanto il desiderio si spreca». Verrebbe quasi da interpretarsi come affermazione per cui la prosa non possiede il corpo sessuato del testo, è invece lo spazio metrico fecondo di Amelia Rosselli (vero orizzonte tutelare del lavoro di Sannelli), quel terreno fertile in cui le forme poetiche e ritmiche nascono e si sciolgono come in una terra che le nutre, come scriveva Walter Benjamin (*Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*), ad autocommento dell'assioma che potrebbe ben figurare anche ad epigrafe di questo libro di Sannelli: «L'idea della poesia è la prosa». E valga anche come auspicio di bentornato.

(Fabio Zinelli)

**FEDERICO SCARAMUCCIA,**  
**Come una lacrima,** Napoli,  
 Edizioni d'if, 2011, pp. 35,  
 € 10,00.



Dolore e data dell'evento sono tutti calati in parole, in lettere: *Come una lacrima (duemila uno)* è il titolo con indicazione cronologica dell'ultimo libro di Federico Scaramuccia, vincitore della V edizione del Premio di Letteratura intitolato a Giancarlo Mazzacurati e a Vittorio Russo. Inconsueta l'indicazione dell'anno in lettere e non in cifre, a renderlo numero più che data, e come numero potenzialmente più aperto a una varietà di interpretazioni (a un terribile mutare, rinnovarsi in altro numero). Eppure è proprio un anno, il 2001 epocale, e il mese è settembre, e il giorno l'11. E il punto quello in cui d'improvviso «qualcosa macchia il cielo / buca l'azzurro lasciando una traccia». L'effetto è il crollo, l'implosione delle Torri, la traccia è ustoria. Non servono immagini al libro di Scaramuccia: tutto qui è risolto verbalmente; altri testi, commemorativi (e questo di Scaramuccia non lo è), hanno fatto ricorso, ancora una volta, a filmati visti, usurati, depotenziati. *Come una lacrima*, che riflette sui media, sulla manipolazione del dolore in chi osserva, accresciuto esponenzialmente *attraverso il dolore degli altri*, si affida interamente alla struttura e al dettato poetico ferreo, ossessivamente controllato. Si fonda sulla sola parola, e spesso ricorsiva, reiterata. È stata la lente d'un obiettivo a 'passare' tutto il sovrabbondante materiale visivo sull'attacco alle Torri; la *lacrima* è dunque una secrezione dell'«occhio televisivo», anzi, «è la 'macchina da presa' per eccellenza», si legge in calce nella Nota d'autore, è «un'impalpabile *boule de neige* (o *snowdome*) che tiene in scacco la globalità. [...] Un 'grande vetro' grandan-

olare che espone il dolore facendone uno strumento di controllo». Non può che soccorrere, qui, il libro di Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, con le sue problematiche interrogazioni su guerre servite «in forma di immagini», su quali crudeltà ci vengano mostrate e quali invece «non ci vengono mostrate», sul fatto che una fotografia «non è mai solo il trasparente resoconto di un evento». Se, come scriveva Sontag, le fotografie delle vittime di guerra sono «una sorta di retorica. Reiterano. Semplificano. Scuotono. Creano l'illusione del consenso», ancor più 'efficaci' sono i filmati di guerra trasmessi in diretta, fin dal primo conflitto del Golfo, ed efficacissima poi, l'11 settembre 2001, quell'«ipertrofia del *pathos*, per così dire 'montato a neve', tanto da indurre (all'orripilazione), postilla Scaramuccia. *Come una lacrima* adotta una soluzione binaria: un lessico cardine basilare, in cui i lemmi si ripetono, martellano lo strazio; e una struttura ad alto grado di elaborazione sia nella macroforma (l'architettura del testo), che nella microforma (l'impianto metrico, versale e rimico). Le parole di portata elementare e unanime – lacrima, fiamme, fame, casa, vita, soffio, fiato, morso, carne, ventre, grembo, terra, vento, nuvole, cielo – indicano i fondamenti vitali colpiti e insieme la semplificazione del dolore fatta a bella posta, nell'interesse di chi se ne servirà, di chi riduce gli individui in «gente», massa indistinguibile. E sono quattro, quasi punti d'orizzonte in universo straniato, i momenti del testo il cui incipit è «gente»: Prologo, Epilogo, Riepilogo e Coprologo (che varrà sia in quanto rimando all'inizio, 'co-prologo', a denunciare una struttura senza uscita, infernalmente circolare, sia in quanto discorso escrementizio, residuale e di scarto). Sulla basilarità lessicale si innestano, esibite e crudeli, alcune screziature espressionistiche: «strozzando in picchiata un'eco di grida»; «il corpo che suda stretto nel morso / della fiamma è la sua pelle che gocciola»; «corpi che sfilano reflussi d'ossa»; «il ventre che scalcia e quasi si strappa», di rappresa consistenza fonica e visiva. Il libro ha la sua chiave di lettura più immediata, non la sua unica ragione, nella complessa articolazione su cui poggia: è un «dramma in due atti sul dolore che (ar)resta. Quello reale delle vite spezzate. E quello virtuale 'trasmesso' a tutto il mondo». È rappresentazione tragica in cui si inserisce anche un Coro, voce *altra* dei capitoli ternari della prima parte, che muovono tutti dall'imperativo «guar-

da», invito che il bambino stupito rivolge ai grandi, e assillo asfissiante del richiamo mediatico. E le immagini, qui, sono veicolo di oppressione, spettacolo di morte: l'osimorica «colomba rapace», il tenebroso «schianto di luce in calce al giorno», la falsa leggerezza del «cumulo di cenere» che annebbia la città. Perfette allora, in questo panorama di cenere, le parole rima ripetute identiche nella Ripresa e nella Tornata, *velo*: *cielo*. E che «velo» sia una delle parole chiave è confermato dal Congedo monostico e collocato al centro del libro, quasi perno, cerniera: «come una lacrima rimane un velo», che ulteriormente mette a fuoco e tematizza il titolo del libro. La seconda parte del testo sgrana la terzina incatenata, lo schema *aba bcb cdc* diventa *aa bb cc*: scompare il verso che teneva ammagliata la catena, si fa assente come uno spettro, subdolo e dolente come un arto fantasma. La sequenza è in distici di endecasillabi a rima baciata, soluzione inconsueta nella nostra poesia e niente affatto lirica, piuttosto narrativa, didascalica o morale, stante anche la proposta derivazione dal serventesse *duplex et duatus*. Un'accortezza metrica, quella di Scaramuccia, che è investita anche di un significato secondo e in ciò scopre la riflessione sull'uso mediatico – e dunque politico – degli strumenti retorici. Nella lunga serie di distici alcune spie testuali permettono di aggiungere al dramma il *pathos* del sacrificio: «un'ombra netta dalle forme vane / si pianta nel petto come una croce / piega a terra il viso spezza la voce», con tutto ciò che dalla rima *croce*: *voce* (spezzata) per il poeta consegue. E ancora altre spie: «resta uno scheletro il resto di un tempio», «vibra nell'aria come una lancia» (si pensi al costato di Cristo), «è un sepolcro che rimbomba di colpi». Ma il corto circuito che stringe l'anello di un testo già coeso, che affida la sua carica dolente e polemica alla struttura ritmica e rimica, sovraesposta in modo funzionale, esaltata fino a farne (e farsi) segno di un manierismo alto e turbato, sgomentante, è la connessione tra la prima e l'ultima parola del libro: «gente» e «forno», lemmi ricorrenti, ossessivi, lividi di una luce già storicamente sinistra, saldati ancora una volta, di nuovo inizio e fine, nell'orrore del terminale Coprologo: «gente accorsa che spinge alcuni intorno / altri nella fossa come in un forno».

(Cecilia Bello Minciocchi)

**EVA TAYLOR, Volti di parole**, con una nota di Anna Maria Carpi, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 2010, pp. 73, € 11,00.



«Scottate la lingua sulla fiamma viva / levatele la pelle / tagliatela a fettine. / Fate appassire in frasi fatte le parole. / Aggiungete una rosa, petali e spine, / portate a bollore / con un po' di buon rimpianto, / salate, leggete. / Il tempo di cottura non è stabilito / provate a parlare di tanto in tanto. / Se qualcuno vi risponde / o qualcosa vi risuona dentro / staccate dal fondo / spegnete il fuoco. // Servite caldissima». Quest'ottima (e raccapricciante) ricetta, *Echi di lingua madre*, è il fulcro, il baricentro del nuovo libro di poesie di Eva Taylor, *Volti di parole*. Intanto perché la lingua poetica dell'autrice, studiosa, docente e poetessa, non teme le alte temperature, anzi si mette davvero alla prova del fuoco: a lei possiamo riconoscere *tria corda*, quanti se ne attribuiva – ricorda il Gellio in epigrafe al suo primo libro, *L'igiene della bocca* (2006) – il «pater Ennius», ovvero

tre lingue, che nel caso della Taylor sono il materno tedesco, l'inglese della famiglia attuale, l'italiano del suo luogo di residenza e della sua scrittura in versi. E nel nodo delle lingue c'è quello della comunicazione, della risposta dall'esterno, della dialogicità con l'altro, e delle molte vibrazioni del suono interiore. In secondo luogo perché la compatta carnalità delle sue immagini, l'approccio diretto alla parola fatta di sostanza, 'cucinabile', e 'speziabile' con fiori e spine, con rimpianto e sale, si riverbera in tutto il libro. *Volti di parole* è un modo altro di declinare i *tria corda*: tocca l'identità personale e quella di chi scrive versi, di chi sta scrivendo il libro. L'epigrafe da Karen Alkalay-Gut funziona di nuovo come chiave di lettura onesta (oppure nobile esempio di 'onesta dissimulazione'): «... I have a twin – / She's the one / who writes the poems / and passes them off / as mine». Ciò che in ogni caso appare indubbio è che questi *volti* – plurali – *di parole*, malgrado le tante possibili virate della scrittura, restano volti polposi, di carne, non di carta. Dominano, soprattutto nella sezione *Ricettario minuto*, che Anna Maria Carpi nella nota definisce «perfette operazioni sul non commestibile», la fisicità polisensoriale, l'ironia acuminata, gli scatti infallibili del precedente e notevole *L'igiene della bocca*. Da provare (a leggere e meditare, e da salare a piacere con il privato individuale) *Carne in umido*, con la sua cottura lenta, «la più lenta di tutte / due vite passate accanto»; e la *Ricetta per pesce fuor d'acqua*, col suo mutismo da far «raffreddare nell'acqua di cottura» e da versare «nell'alfabeto»; e il toccante e attraente *Decotto di vuoto* con le sue «12

ore» di carezze e di silenzio; e le *Lettere in brodo*, pastina scotta per uno spaccato domenicale, gioco che confonde «le lettere sulle nostre lingue / una dopo l'altra senza ordine e senso». Il libro risulta composito, di tenore poetico mutevole di sezione in sezione. E in ciò risponde alla pluralità del titolo, alla vitalità che appartiene a questa poesia elegante e decantata. Se la prima sezione, *Lettere*, mostra l'affiorare di qualche indulgenza effusiva o malinconica, carattere cristallino, invernale (ma di un gelo che fonde), ha la sua poesia d'apertura, *Libro di neve*, insieme testo e paesaggio, e in ultimo concrezione esistenziale. Voce e ritmo contenuti ha la sezione *Battiti*, di immagini più scorciate; «foglie di carta» crescono nella sezione *Giardinaggio*, e parole li si vestono del calendario dei mesi, «parole di gennaio» che «diventano febbraio» e poi marzo, e vivono del respiro delle stagioni; e la maggiorana colta «nel Harz» mette «nella minestra» profumi e fascinazioni letterarie. Altro mezzo per riflettere sulle tre lingue, sulla loro ininterrotta e produttiva dialettica, è la sezione dei segni indelebili tracciati sulla pelle, *Tattoos*, che sotto un titolo inglese raccoglie componimenti in italiano, uno a uno rubricati sotto titoli in tedesco. Fatto salvo l'ultimo, dal titolo greco, *Ekdysis*, 'evasione', 'fuga', 'scampo', e in significato secondo 'spoliazione', 'privazione'; componimento che è soccorso (richiesta e offerta di) e relitto giunto «là dove il mare finisce», col suo scarno, enigmatico e fatale messaggio in bottiglia, «Flaschenpost lingua imbottigliata».

(Cecilia Bello Minciocchi)

**PATRIZIA VALDUGA, Libro delle laudi**, Torino, Einaudi, 2012, pp. 64, € 8,50.



Il *Libro delle laudi* di Patrizia Valduga è, come vuole la tradizione della forma-lauda, *enchevtrée*, semmai, con la soluzione-loda, un libro di amore e di dedizione. Ed è un libro, come vuole la stessa tradizione, tanto più se vi si incapestra la declinazione dantesca, che si colloca al di qua e al di là della morte: oltre e ben dentro l'evento della morte e il convivere, o compatirla. Perché, se è vero che, fatalmente, non vivremo mai la nostra stessa morte, essa non finisce però di accadere nel nostro poterla sentire nell'altro e attraverso l'altro. Nel caso di Valduga il prima e il dopo, l'oltre e l'al di qua sono anche

esplicitamente segnalati nella cronologia interna del testo. Il libro, infatti, reca al termine della prima delle tre parti la datazione luglio-agosto 2004, cioè il bimestre estivo che precedette la morte di Giovanni Raboni. Giovanni è infatti l'oggetto della lode, con ripresa e al tempo stesso rovesciamento di quella tradizione e di quel modello. Di questo dopo. Intanto osserviamo che le altre due sezioni raccolgono componimenti non datati, ma che vanno assegnati a una fase successiva al silenzio del settembre 2004, quando il dialogo con l'amato-laudato diventa tanto più assoluto e totalizzante. E di questa ulteriore

assolutizzazione è segnale esplicito il fatto che il 'dialogo' si chiarisce progressivamente come una peculiare forma di 'monologo dell'altro' che l'io decide di assumere nella propria voce. Se infatti l'io che qui si dichiara esposto è «ladra di versi», ciò è innanzitutto perché si tratta di versi dell'amato-laudato, di parole sue, di suo respiro metrico riassorbito dentro le sintetiche coppie di endecasillabi che rimartellano la lode. L'ispirazione diventa così vera e propria ispirazione: come quando in un bacio ci si passa il fiato. Sarà insomma evidente che ci troviamo dalle parti della scrittura mistica, quella che teorizza la 'morte per bacio' prima ancora che l'ineffabilità dell'Amato, che infatti qui viene detto attraverso singole parole e interi versi debitamente denunciati nella *Nota* d'autore alla fine del libretto. L'occasione o il riferimento sintetico che viene abitualmente chiarito o denunciato in quella sede liminare si chiarisce, pertanto, come innesco del proprio stesso dire. Il proprio aver avuto accesso alla poesia, al dire, passa attraverso un «dittatore» che diventa così al tempo stesso scaturigine del fatto poetico e suo oggetto. Questa relazione diventa ancora più evidente quando si ricorda che, dopo la *Lezione d'amore* (2004), Patrizia Valduga ha pubblicato i suoi ultimi versi, precedenti a queste 'laudi' nel 2006, come «Postfazione» all'edizione postuma degli *Ultimi versi* di Giovanni Raboni. La derivazione dall'amato appare il conclamata, giacché la 'propria' voce è esplicitamente subordinata alla voce dell'Altro; esiste solo perché seconda, ulteriore. Ed estrema: la bandella editoriale chiariva infatti che «Nella postfazio-

**ALESSANDRO ZATTARIN, Antenati. Poesie e racconti**, Quaderni Valeri n. 6, Comune di Piove di Sacco, 2011, pp. 16, s.i.p.



Giancarlo Alfano

ne [si leggono] i testi che Patrizia Valduga ha composto durante la malattia di Giovanni Raboni nell'estate 2004». Che sono poi i componimenti che leggiamo come sezione I del *Libro delle laudi*. Sebbene le altre due sezioni raccolgano testi di altro tema, l'ispirazione di cui s'è detto resta la stessa; stessa è la derivazione. Sia quando si parla della propria «paura» o «angoscia» infantile, o della paura che ancora si fa sentire nella notte in cui si è rimasti. Sia quando il discorso si fa estroverso, polemico e corrosivo: quando insomma si volge alle cose dell'oggi, alle odierne storture e piccolezze. Del resto, per questo secondo aspetto, gli *Ultimi versi* raboniani hanno talvolta il carattere dell'invettiva (si pensi ai *Trionfi* lì contenuti). Dunque, ancora Giovanni; ancora la presenza 'dittatoriale' epperò pietosa («il marchingegno della tua pietà» è verso di Raboni che riappare in bocca a Valduga), benevola, di colui da cui si proviene. Si badi bene, però. Nonostante la fitta presenza di riferimenti al poeta-ispiratore, questo libro non credo possa essere inserito in una effettiva linea derivativa, men che meno epigonale. In Raboni lo sdegno civile o il discorso religioso sono motivi interiori lungamente sedimentati, che restano dentro una dinamica interiore, meditativa, la stessa dinamica che si trova sin dai primi suoi libri: i fatti esterni riverberano tra mente e cuore del poeta. In Valduga ciò che è in gioco è invece l'estroflessione, la rappresentazione nel mondo esterno dei movimenti interni. È il carattere 'jacobonico' di questo libro: come nel convertito medioevale la teologia del chiodo spinge a una rivisitazione dell'Evento che diventa

pulsione quasi teatrale alla sua messa in scena (non rivivere nella mente, ma gridare per le piazze la morte del Cristo); così qui il progressivo venir meno dell'Amato, oppure l'attesa che la notte finisca e ci si ritrovi insieme («Guarda! Il cielo è sereno ... È tutta luce / la neve sulle cime dello Schiara»: sono gli ultimi due endecasillabi del *Libro*), sono fatti interiori, addirittura intimi che vengono però spinti nel mondo laffuòri, e così resi plastici: teatrali, si direbbe. Ma una tale plasticità o teatralità è ricondotta dentro la storia della poesia, dentro la Tradizione della lirica italiana. Ed è qui che Jacopone s'incontra con Dante, le 'laudi' con la *Vita nuova*, che difatti ha al proprio centro la poetica della «loda». Pur triangolando tra «padre», «Signore» e Giovanni, il *Libro* di Valduga resta saldamente stretto sull'ultimo dei termini maschili (che infatti può a sua volta diventare un «padre»). È nel nome di Giovanni che è avvenuta la conversione: è in forza del suo amore che si può riconoscere il «Signore dell'amore» (incidentalmente si noterà la presenza di amore e cuore in rima: banalità resa incendiaria dalla ripetizione quasi ossessiva). Da qui, poi, Patrizia Valduga propone un percorso di salute, una conquista forse fantasmatica, che fa l'incanto di questo libro, 'del' libro: e che ne fa anche un'opera della confessione più che della conversione. Se è vero che nell'atto del *confiteor* l'antico martire testimoniava, etimologicamente, la propria avvenuta trasformazione in altro. A questo punto, inevitabilmente, attendiamo con curiosità il prossimo libro di Valduga.

(Giancarlo Alfano)

dei propri antenati. Spunta tra la lingua del racconto il dialetto, quello dei vecchi, non tuttavia vegliardi di un'era remota: tant'è che le attrattive dell'idioma avito sembrano erompere dall'uso che se ne fa in un presente saturo di nuovo – l'effetto singolare sta tutto nell'udire, da parte del ragazzo, in altra lingua le *res* dei propri tempi urbani, insieme alle perdute formule del culto: questi difatti gli anni del trapasso, in cui convivono e il saluto cristiano del «*Pastèche*» e lo «*Scoltèmo Bernàca*». Più varie e decentrate dalla zana veneta, le liriche, tranne *La pagina della Sfinge*, omaggio ancora alla terra d'origine, commemorata qui con la saputa arte di una solfetta leg-

gera, appresa certo con gli studi (Zattarin è anche fine conoscitore di metrica e di poesia novecentesca in forme chiuse), ma forse anche sorbita col *petèl* nativo, i cui endecasillabi si aprono con un'infilzata di celebrità pittoriche del luogo, dai luoghi stessi il nome di famiglia derivanti («Dorigo, Alpago, Soranzo, Brogini, / Oreste da Molin con gli occhialini»). Fono-ritratto del soggetto – un picchio-automa inarrestabile al pari dell'infernale «mala bestia» carduc-

**ANNE CARSON, Nox, New Directions, New York, 2010, pp. 192, \$ 29.95.**

*Nox* non è un libro. È una scatola: box. Pesante e grigia: come pietra. Inquietante. Come lapide. Una scatola-tomba. Un volume compatto, un blocco pieno – ma prova ad aprirlo. Che cosa c'è dentro *Nox*? Una perdita: un fratello sparito nel nulla, vagabondo per anni e riemerso all'improvviso, col desiderio di rivedere la sorella (Anne Carson, la poetessa che reinventa i generi, la traduttrice di Saffo e dei tragici greci). Ma appena prima che lei possa salire sull'aereo, raggiungere Copenhagen, incontrarlo – lui muore. «Who were you?» La sorella sa solo che è morto. Come può domandargli, ora che è troppo tardi nella notte: ora che è *multa nox*? L'unica cosa che può fare è cercare sue tracce – ombre nelle foto, pezzi di lettera – da incollare in un diario-bricolage, dalle pagine così materiche che reclamano di essere riprodotte nella loro fisicità emozionale. Solo a questa condizione il diario di Anne Carson diventa pubblicabile: presentandosi come «fiction of privacy», come un capolavoro di scanner e xerox. Si tratta però di un diario che non si lascia sfogliare. Perché non lo compongono pagine, ma un unico lunghissimo foglio, ripiegato e infilato nella scatola. *Nox* non è un libro: e dunque non lo si sfoglia ma lo si elabora. Come un pieno elabora un vuoto. Come si elabora un lutto. Un lutto elaborabile e inesauribile: è una traduzione mancata. Tentata e ritentata, tuttavia mai definitiva. Una traduzione che non finisce

ciana, o di comare Coletta –, le quartine in ottonari di *Vacanza*. Dalla ridicola pubblicità che invita all'adozione di un colosso marmoreo da restaurare, trae spunto *Ubi caritas*, nei cui versi liberi si insinua comunque la rima e l'assonanza. Ma è al sonetto che Zattarin dà ruolo e spazio primari, l'aurata gabbia che gli è cara e che si presta qui a racchiudere i ricordi di un vecchio Casanova 'pensionato' (*Da un castello di Boemia*), dove l'*accumulatio* serve tanto a

mai – per Anne Carson, quella del carne 101 di Catullo: «Catullus wrote poem 101 for his brother who died in Troad. Nothing at all is known of the brother except his death. [...] I loved this poem since the first time I read it in a high school Latin class and I have tried to translate it a number of times. [...] I never arrived at the translation I would have liked to do of poem 101. But over the years of working at it, I came to think of translating as a room, not exactly an unknown room, where one gropes for the light switch. I guess it never ends. A brother never ends. I prowl him. He does not end». Un fratello non finisce mai. Il carne 101 non finisce mai: *Nox* elabora all'infinito il lutto della perdita. E invece di tradurre il carne lo rigonfia, aprendo per ogni parola latina tutto il ventaglio delle equivalenze inglesi, complete di etimologie ed espressioni idiomatiche. A fronte delle singole parole espanse si collocano poi i frammenti dell'altra elegia – quella di Anne Carson. Che traducendo oltre le lingue mostra quanto siano risonanti quei due altri sconosciuti – il testo e il fratello – e che ricercandoli insieme tentenna nel buio. Nel buio di una stanza, nel fondo di una scatola – in cerca di luce: «I wanted to fill my elegy with light of all kinds. But death makes us stingy. There is nothing more to be expended on that, we think, he's dead. Love cannot alter it. Words cannot add to it. No matter how I try to evoke the starry lad he was, it remains a plan, odd history. So I began to think about history». Una storia, la propria; e la Storia. Che cos'hanno in comune? Un oggetto perduto: il passato. E le sue trac-

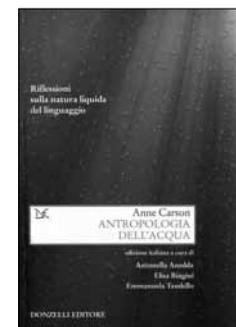
evocare, nel modo del *plazer*, i lussi di un regime decaduto: «L'oro, il lampasso chermisi, l'argento», quanto a riandare la proteiforme carriera del grande libertino: «fui mago, baro, evaso, violinista, // in Francia inventai il lotto, il mio costume / fu il viaggio, il gioco, il niente, la conquista / di ogni madamina incustodita».

(Francesca Latini)

ce, da interrogare se lo si vuole ricostruire. Anne Carson lo vorrebbe. Così comincia a pensare alla Storia. Al suo fondatore: Erodoto. E al suo metodo più attendibile: l'autopsia. Dello storico antico, Anne Carson non può però condividere l'autorevolezza. Perché non ha visto la morte del fratello. Qualcuno gliela racconta, buca il silenzio. Ma lei può solo riferire autopsie altrui: «When my brother died his dog got angry. [...] My brother's widow, it is said, took the dog to the church on the day of the funeral. Buster goes right up to the front of Sankt Johannes and raises himself on his paws on the edge of the coffin and as soon as he smells the fact, his anger stops. "To be nothing – is that not, after all, the most satisfactory fact in the whole world?" asks a dog in a novel I read once (Virginia Woolf *Flush* 87). I wonder what the smell of nothing is. Smell of autopsy». La sorella non ha visto. Ma chi le riferisce il racconto le consegna anche qualcosa da vedere: delle foto, scattate dal fratello durante i suoi anni di vagabondaggio. Foto che testimoniano di una sparizione e insieme le resistono. Inadeguati lembi di presenza. E che tuttavia la dicono quella presenza, la emanano. Testimonianze oculari meccaniche: sono tutto ciò che resta. È per questo che la sorella vi si affida, torturandole con forbici, colla, domande. Torturandole nel diario diventato scatola – in questa stanza da cui non si può uscire. Torturandole fino a quando il domandare non sembra esaurito. Ma non finisce mai.

(Maria Anna Mariani)

**ANNE CARSON, Antropologia dell'acqua, trad. di Antonella Anedda, Elisa Biagini, Emmanuela Tandello, Roma, Donzelli Editore, 2010, pp. 165, € 24.**



*Antropologia dell'acqua* è l'ultima sezione di *Plainwater: Essays and Poetry*, terza raccolta poetica di Anne Carson. 'Plainwater': acqua corrente, quella che sgorga dalle fonti e dai rubinetti, la sorgente di vita in cui siamo immersi e che diamo per scontato, quell'elemento primigenio dei miti classici e biblici, all'origine di ogni civiltà. L'aggettivo *plain* non semplifica, ma accresce i significati che la parola *acqua* porta in sé – una parola plurale, reale e metaforica, la parola che guida la straordinaria immaginazione di Carson in questo straordinario libro in cinque parti. La sua pubblicazione nel 1995 segnò l'inizio della notorietà internazionale di Anne Carson. Segnò anche la nascita di quel genere ibrido, fatto di poesia, prosa e suggestivi saggi lirici, spesso elaborati su testi antichi, che caratterizza la sua scrittura. Carson è anche una nota traduttrice di letteratura classica e docente di comparatistica alla Chicago University. *Plainwater* si apre infatti con una sua personale versione di 23 frammenti di Mimnermo accompagnata da un commento e da tre interviste immaginarie al poeta elegiaco greco che Carson finge di raggiungere nello spazio temporale del VI secolo a.C. per interrogarlo sui suoi testi e ricevere in risposta solo silenzi o frasi frammentarie ed enigmatiche. Questi viaggi a ritroso che mettono in relazione le lingue e le culture antiche con il vernacolo e i contesti contemporanei è il metodo di lavoro di questa scrittrice che spesso fa coesistere la classicità con il mondo pop e postmoderno. La studiosa e la traduttrice

si trasforma così in una voce intermedia per creare l'illusione di un'anacronistica unità fra passato e presente senza cancellare le differenze, la doppia o la multipla prospettiva. Sono soprattutto i testi sopravvissuti in frammenti o incompleti, come quelli di Mimnermo, ad affascinare Carson, la quale ha definito la sua poetica un dipinto fatto, come i papiri, di pensieri circondati dallo spazio bianco in cui vive tutta un'esperienza remota, invisibile e irraggiungibile. Questa erudita poetessa-filologa punta dunque alla ricostruzione di una unità perduta mixando fiction e non-fiction, generi diversi e autobiografia in un inglese attuale che porta le tracce della sua profonda conoscenza e venerazione per la lingua greca. Il risultato sono i suoi *verse-novel*, o romanzi in versi, dei palinsesti contemporanei nati da un sofisticato gioco linguistico e culturale dove quasi ogni parola lascia intravedere in filigrana infiniti percorsi.

*Antropologia dell'acqua*, l'ambizioso finale in tre sezioni di *Plainwater*, ne è un esempio. Qui l'immaginazione di Carson si muove fluida intorno all'impossibilità di «trattenere» gli uomini della sua vita – padre, fratello, amanti, amici e lo stesso Dio. Come l'acqua le sono tutti scivolati via dalle mani; come l'amore – filiale, fraterno e erotico – appartengono a territori alieni da avvicinare scientificamente come fa un antropologo quando incontra culture sconosciute. L'immagine archetipica dell'acqua, trasversale alla vita e qui metafora dell'altro maschile, la spinge alla ricerca di domande e risposte alla sua sete di conoscenza. Il primo testo di questo trittico è un diario intimo del suo pellegrinaggio verso Santiago di Compostela con un compagno soprannominato il 'Mio Cid', tanto diverso da lei che pur procedendo fianco a fianco camminano in «paesi diversi». Lui guarda ai semplici fatti; lei, disorientata, cerca un cammino oltre il tempo e i luoghi reali, vuole aprire porte chiuse, colmare una sete che non riesce a placare neanche alla fine del viaggio quando, oltre Compostela, raggiunge Finisterre e il limite fra terra e acqua, conoscenza e mistero. L'itinerario medievale è scandito dai nomi dei luoghi oppure scorre sottotraccia, evocato da echi che rimandano alla celebre Guida del XII secolo e a reminiscenze storiche. Le epigrafi che precedono le annotazioni, per lo più

tratte da poeti e autori di teatro giapponesi, sono brevi sentenze o haiku che risuonano nel discorrere fluido della donna e annunciano gli epigrammi finali. I quali, nel loro insieme, compongono una guida del pellegrino contemporaneo in viaggio verso personalissime mete. La scrittura procede per stratificazioni di pensieri e parole, suggestioni che attingono anche a uno dei miti classici dell'acqua, quello di Danao e delle sue cinquanta figlie. In Amimone, la figlia che rompe il legame col padre disobbedendo al suo ordine di uccidere lo sposo nella prima notte di nozze, Carson si identifica legando il racconto al difficile rapporto col proprio padre, temuto e desiderato anche quando, distrutto dall'Alzheimer, non esiste più la possibilità di decifrare il suo linguaggio ermetico e avere risposte a domande rimaste in sospeso. *Acqua* è qui più che mai una parola plurale, come lo è sempre stata antropologicamente: è fonte di vita e di morte, è sacra e profana, visibile e sotterranea, culturale e biologica, della memoria e dell'oblio. Come sono plurali le immagini ricorrenti del ponte e della strada, metaforiche e reali; oppure le invisibili fotografie che Carson, tappa dopo tappa, invita il lettore ad osservare con l'occhio dell'immaginazione, perfino invitandoci a ingrandirle. Così si procede nella lettura, affabulati da una lingua seducente che obbliga a soffermarsi su frasi bellissime e dense di mistero: «Viviamo grazie alle acque che sgorgano dal cuore», «È già tardi quando ti svegli dentro una domanda», «Il mattino è chiaro. I cuori fumano. Le distanze diventano silenziose».

Anche il secondo testo di *Antropologia* è un diario di viaggio, un saggio sulla differenza tra donne e uomini e un trattato sull'amore erotico dalla prospettiva femminile sullo sfondo del maestoso paesaggio dell'ovest americano. Il compagno-amante è soprannominato «Imperatore» perché è un antropologo della Cina e usa questo viaggio per approfondire il cinese classico. Così i frammenti di «antica saggezza cinese» che l'uomo offre alla sua compagna dilatano il presente nel passato e lo rispecchiano nella storia della corte cinese del 1553, dell'imperatore Hades, le sue concubine e la sua consorte, Lady Cheng, appassionata di cartografia. Infine, nel terzo testo, il fratello scomparso in un altrove geografico e mentale è ritratto come un nuotatore

esperto in una serie di istantanee sullo sfondo di un lago e in compagnia di un gatto nella mutevole luce del giorno e della notte. Insieme a *Autobiografia del rosso*, una

**HENRI COLE, Autoritratto con gatti**, trad. di Massimo Bacigalupo, Parma, Guanda 2010, pp. 240, € 20,00.



HENRI COLE, **Touch: Poems**, New York, Farrar, Straus and Giroux 2011, pp. 80, \$ 10,40.

La prima antologia italiana dell'opera di Henri Cole raccoglie testi provenienti dai tre libri, premiatissimi, della maturità di questo poeta: *The Visible Man* (1998), *Middle Earth* (2003) e *Blackbird and Wolf* (2007). L'immagine dell'autoritratto ripresa nel titolo è una delle traiettorie principali segnate da queste poesie: l'autoanalisi e la costruzione di una problematica individualità. Potremmo guardare a questi testi come ad una galleria di dipinti che compongono una biografia intima di Cole intrecciando ricordi familiari, desideri, paure e sensazioni con una lingua schietta e limpida, elaboratissima nella sua apparente semplicità. Questo delicato *memoir* mette in luce le tracce impalpabili lasciate dalle esperienze, l'indelebile retrogusto dei fatti piuttosto che i fatti stessi. Potremmo chiamare questa poesia 'confessionale' e inserirla nel solco tracciato da Robert Lowell con *Life Studies* nel 1959, come viene spesso fatto, se il termine non suonasse ormai troppo connotato e forse anche un po' datato. La scrittura di Cole

libera e suggestiva reinterpretazione del mostro Gerione pubblicata da Bompiani nel 2000, *Antropologia dell'acqua* offre ai lettori italiani l'opportunità di avvicinarsi ai

è senz'altro autobiografica, ma è un autobiografismo temperato dalla straordinaria attenzione alla forma, tanto da apparire tematizzata. «Voglio che la forza / di attrazione schiacci la forza di repulsione / e che il mondo interiore ed esteriore si penetrino / a vicenda, come un cavallo frustrato da un cavallerizzo», scrive in *Gravità e centro*. La via verso questa unione, visualizzata nell'immagine ricorrente del cavallo e del cavaliere, sono ovviamente le parole. Il loro ruolo è esporre senza censure la «stanza buia» della sua interiorità: «Non voglio che le parole mi separino dalla realtà [...] Non voglio niente / che riveli i sentimenti se non i sentimenti, come nella realtà, / o nella percezione della pace in uno spazio ulteriore, / o nel rumore d'acqua versata in una ciotola». Nei versi che introducono la raccolta *Middle Earth* il poeta si presenta come giardiniere intento a rimuovere i fiori appassiti dei suoi gerani, a «mantenere in vita un piccolo roseo / universo annerito» così come «un uomo solo riempie il vuoto con parole, / non per essere consolante o indicare ciò che è bene, / ma per dire qualcosa di vero che ha corpo, / perché è prova della sua esistenza». Il poeta come il giardiniere tenta in solitudine e con la sua arte di tenere in vita un piccolo universo continuamente minacciato affinché la verità più intima si manifesti in modo semplice e franco. Questo è il tema di tutta la poesia di Cole. L'autoritratto intimo tocca motivi legati alla sua biografia e al suo temperamento: il peso della solitudine, il desiderio sensuale e l'omosessualità, il rapporto con la madre franco-armena, col padre militare, con il Giappone, dove è nato nel 1956, e con la natura e le cose quotidiane. Un senso di frustrazione e toni malinconici spesso pervadono la sua scrittura che proprio nelle numerose immagini ordinarie si riscatta e trova la sua unicità: i fiori, gli insetti, gli animali più comuni come i gatti e i cavalli con i quali scorre o posa per le sue istantanee. «Le cose comuni sembrano simboli», scrive in *Autoritratto con calabroni* mentre osserva gli insetti

percorsi epistemologici e all'affabulante lingua di una grande scrittrice.

(Antonella Francini)

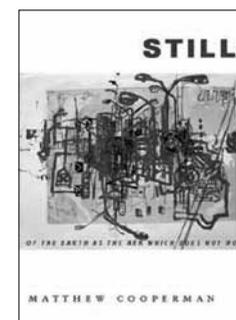
muoversi intorno a lui e si interroga sulla propria vita.

Il sonetto è la forma lirica prediletta da Cole. Ne troviamo, ad esempio, ben 29 fra i 34 testi di *Middle Earth*. *Autoritratto con gatti* illustra ampiamente questa scelta formale presentando anche alcune sequenze di sonetti fra cui *Mattinata chiffon*, uno struggente ricordo della madre in fin di vita, della sua difficile vita coniugale e della sua difficoltà ad accettare l'omosessualità del figlio; *Apollo*, un autoritratto intimo in 14 sonetti; e *Vago*, una serie di sei testi a tema erotico. Esplicito riferimento alla forma è *Camelia nera*, un rifacimento di un sonetto di Petrarca. Ma i 14 versi di Cole rivivono liberi dalle maglie più rigide del modello e si modulano in schemi e combinazioni originali, animati, come sempre in questo poeta, dalla lingua limpida e diretta e da quel mondo minimo di insetti, fiori, gatti, uccelli, lupi e cavalli che popola i suoi versi.

Nel 2010, Cole ha raccolto un'ampia scelta dai suoi sei libri nel volume *Pierce the Skin: Selected Poems, 1982-2007* presentando cronologicamente le tappe della sua scrittura nell'arco di 25 anni e i mutamenti stilistici dal realismo giovanile al sofisticato espressionismo della maturità. Il nuovo libro, *Touch: Poems*, uscito il settembre scorso, riprende nelle tre sezioni tutte le tematiche di Cole. Come è stato scritto, è una resa dei conti psicologica e emotiva. La malattia e la morte della madre (di ogni madre) avvia il tono elegiaco nella prima parte; la fragilità umana e la guerra risuonano nella seconda; la turbolenta relazione sentimentale con un tossicodipendente riporta al tema della (omo)sessualità nella terza. Trionfano ancora i suoi testi di 14 versi: 43 su 52 poesie ed ognuna delle tre parti composta di 14 testi. Il suo bestiario si amplia per accogliere animali e insetti elevati a figure totemiche. Nella seconda parte, in *Pig*, colpisce l'analogia fra un maiale pronto al macello e il poeta: «Poor patient pig – trying to keep his balance [...] like a man / in his middle years struggling to remain

/ vital and honest». Questo nuova autobiografia in versi è ancora più intima ed elusiva delle precedenti anche per la lingua sempre più controllata ed evocativa. Come si legge in *Orange Hole*, l'*ars poetica*, di Cole punta a introdurre «the idea of beauty as a salve / and of aesthetics making something difficult accessible». La bellezza viene estratta anche dal dolore e dagli episodi più crudi che Cole narra vividamente. In *Cherry Blossom Storm* un intervento chirurgico della madre è descritto in modo realistico: «Then a collar incision / was made at the base of my

**MATTHEW COOPERMAN, Still: Of the Earth as the Ark Which Does Not Move**, Counterpath Press, 2011, pp. 120.



It has come to be a truism that all writing is about writing and that any literary text is, as Roland Barthes insisted in *Death of the Author*, «made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation, but there is one place where this multiplicity is focused and that place is the reader, not, as was hitherto said, the author». Of course, by now such a claim is beyond being a well-established theory and has become a fundamental convention. Still, it may be that we continually need to be reminded of the fact that no text, or person for that matter, is a unified whole but is a collection or series of parts that are perpetually reworking and repositioning themselves, depending on moment and context. To not see that is to always be in the grip of an illusion of permanence and settledness that forecloses

Antonella Francini

neck and strap muscles / incised, the dissection continuing sharply over / both my lobes as inferior vessels and veins / were isolated, litigated, and divided». La realtà si unisce alle meditazioni, ai sogni, all'immaginazione, e si fonde con le emozioni in una raffinata orchestrazione di toni che vanno dall'elegiaco all'erotico. In questo sta il significato del titolo: ogni elemento si tocca e vive delle relazioni che innesta nella simmetria dell'architettura imposta al volume. Le parole della madre in epigrafe alla prima parte, «Don't be an open book», sono l'avvertimento che dà vita a

discovery and possibility.

Matthew Cooperman's third collection of poems *Still: Of the Earth as the Ark which Does Not Move* in essence foregrounds that condition of being an ever-shifting constellation or gathering of parts in ways that are as ambitious as its title indicates. More than a hundred pages in length, the work is a serial investigation of contemporary form that makes apparent through lists and indexes, quotations and erasures that perception and attention is always a process of suturing together disparate parts. Rather than being a collection of discrete poems, the book, written over the course of a decade, acts as a single, integrated text, but one that always exposes the fact of its having been assembled. To be clear, *Still* is not one long poem. As the book's list of acknowledgments testifies, many of the sections have appeared separately in various journals and magazines. Yet, each poem is so tied to the overarching structure that clearly readers are meant to see almost simultaneously how the sections hold together and how they also push and pull against each other, trying to wrest themselves free. In this way, Cooperman's poetic structure enacts the complex experience of living within a democratic system. The poetics of *Still* allegorizes what it means to be a democratic subject.

Cooperman employs many devices to establish the foundation within which sections are complexly interconnected. For instance, each poem or section is framed with the word still, as in «Still: Fighting», «Still: Reality», «Still: Demons». The word 'still' suggests both ongoing (as in yet) as well as a film still. The poems each decon-

un compromesso fra la sincerità biografica e la forma poetica prediletta. Il sonetto anomalo di Cole tende però verso la libertà come la sua biografia tende verso una regola che la racchiuda e la struttura.

Anni fa, Harold Bloom proclamò la centralità di Cole fra i poeti della sua generazione. Oggi anche i lettori italiani potranno mettere a confronto la sua scrittura con le diverse espressioni poetiche, altrettanto significative e centrali, che sono maturate in quella generazione.

(Antonella Francini)

struct the materials and references that shape an understanding of a moment. Using the trope of the film still as a way allows Cooperman to break down a perception of an action in a moment of time into constituent elements. The poems consistently cut against narrative conceptions in order to reveal the conceptual elements that are always in play in any experience. Cooperman, in a manner of speaking, reveals the html code of the act of perceiving. That is to say, in *Still* any moment, every action is a text, and like any literary text is comprised of an almost unending set of codes and significations and references, like a string of programming code. Take for example this excerpt from «Still: Howling»,

Cause: hunger, as if there were something else, the urge to eat the need to shit. And yet play, lamentation, the joyous body. The wolf sets out to mark the dying day like an actual bone. No need for our time, they have their own time  
Communication: vocal, postural, olfactory. «Their pelage is like a sign...»  
Camp: Lobos (family fun! picture day! tracking! hats! biofacts! 301c opps!)  
Journal: *Wild Canid Center Review*, «Providing an alternative to extinction»; *Hominid Studies*, «Good humans make good labors»; *Howling Wolf*, «Letters to Presley»  
Wish List: two-drawer fire proof file cabinet, plaster of Paris, bleach, fresh meat, heavy duty blankets, rawhide bones for games  
Report: very multicultural, fourteen Mexican grays, six reds, one Iranian gray, six South American maned, three Ethiopian reds, two swift foxes  
The poem makes use of these long

prosaic lines that suture together a series of notes, ideas, claims, and references in the form of various kinds and sources of discourse. This network of languages is what forms a sense of multiple, confederated selves.

We hear in Barthes' suggestion that a text is a tissue of quotations, the implication that a text has no center and thus it does not build and fall. Cooperman has created a form that does not exactly move since there is no narrative development or even logical goal. The poem's lines and ideas *accrue* rather than develop towards some specific goal. We are left then to experience how things gather rather than letting the mind race ahead to the goal or conclusion. The sections of Cooperman's *Still* are hard to quote briefly and concisely – the poem wrestles with the fact

that it cannot offer a stable center from which its authority can be said to flow. *Still* works against closure and stability so that the texts mirror the process of experience itself. Or as Cooperman writes, «I questions all / myself occluded sum / disguise a record / of our eyes».

In many ways, this excerpt teaches us how to read *Still*. We might unpack its argument this way: A singular conception of an «I» works to question the sum of all the selves that each person is. And the «occluded sum» that is the gathering of selves – the beliefs, thoughts, values and perceptions we have – also flows between each of us and any direct, unmediated experience of the world.

Cooperman's *Still* directs our attention towards the very means and mechanisms of how we experience our own experi-

ences. Indeed, *Still* reveals its vision and ambition at every turn because Cooperman believes so much depends on our recognition that thinking is shot through all the ways we might encounter the world, other people, and ourselves. As he writes in «Still: Here», «and in the end, I'm still here, I am always in the book, a somewhere I am, traveled, traversed, the amount of space I use I am, I seem to move around». This sounds less like description and more like a melancholic intervention – devout and chastening, by turns – by which we might begin to order the respective books of our individual days, and reminds us why Cooperman's *Still* has so much to teach us. About our own operating systems.

(Richard Deming)

**CHRISTINE KOSCHEL,**  
**Nel sogno in bilico,** Milano,  
Mursia, 2011, pp. 82,  
€ 15,00.



Christine Koschel torna con la sua voce scabra a parlare al pubblico italiano con la raccolta *Nel Sogno in bilico* (curata da Amedeo Anelli per la collana «Argani», diretta da Guido Oldani) nelle belle traduzioni rese da un gruppo importante di interpreti della sua parola: un collega e amico poeta, Enrico Piccinini, altre importanti traduttrici-scrittrici, da Anita Raja a Maria Teresa Mandalari e Paola Quadrelli, da Maura del Serra a Daniela Marcheschi, e infine il traduttore-scrittore Silvio Aman. Christine Koschel perpetua così la tradizione dei suoi grandi sodalizi letterari. Si pensi a Ingeborg Bachmann, di cui fu amica e poi curatrice, o a Cristina Campo e Elémire Zolla, suoi primi traduttori.

Christine Koschel è nata nel 1936 in un luogo di frontiera, un luogo 'in bilico', sin dalla pronuncia del toponimo. Breslau, Slesia tedesca, oggi Wrocław, città polacca, ma già Wrotiza, Wretslav, Presslaw asburgica. Lo storico Norman Davis ha dedicato a questa città un libro notevole, *Microcosmo* (Bruno Mondadori 2005). Christine Koschel è nata, dunque, in un microcosmo di tormentate vicende nel cuore d'Europa. I cambiamenti di nome della città natale evocano invasioni, insediamenti misti e conquiste militari sanguinose. Il caleidoscopio etnico è stato la norma in una terra che divenne grande asilo della comunità ebraica europea, scenario di lotte tra stati deboli e potenti imperi dinastici che si contendevano i ritagli della sua geografia aperta. La vita culturale di Breslau era stata intensa al tempo della generazione dei genitori di Christine Koschel. Ci erano nati Edith Stein, Eugen Spiro, Balthus (ovvero Balthasar Klossowski). Ci aveva insegnato Oskar Schlemmer prima di andare al Bauhaus.

Nel 1944, appena prima della disfatta delle linee tedesche a Breslau, Christine Koschel, bambina, è costretta a emigrare verso occidente. Prosegue gli studi in Germania, mentre la città d'origine sparisce dalla geografia tedesca, cambia nome e appartenenza, lasciando nell'aria i suoi fantasmi.

Christine Koschel è sin dall'infanzia un soggetto nomade. Avendo portato con sé il bagaglio della lingua, sviluppa l'arte della traduzione per tenersi in bilico. Dopo spostamenti tra Germania e Inghilterra si accasa in Italia, a Roma, dove vive tutt'ora. Dei suoi spostamenti e radicamenti precari ma altrettanto profondi resta traccia non solo nelle poesie ma anche nelle traduzioni, da Michael Hamburger, Djuna Barnes, Silvia Plath, George B. Shaw, Oscar Wilde, e dagli italiani Eugenio Montale e Andrea Zanzotto (il suo più recente lavoro, apparso nel 2010, è la traduzione del volume *The T.E. Lawrence Poems* di Gwendolyn MacEwens, per le edizioni rugerup).

Comprendiamo così le radici lontane del rapporto tra spostamento geografico e culturale, sradicamento profondo senza prospettiva di ritorno e consapevolezza linguistica.

Resta costante nella scrittura di Christine Koschel la ricerca dell'*oikos*, che non è casa, ma ambiente che possa avvolgere. Chi si sia trovato tutta la vita – una vita d'artista e studiosa – a fuggire dal proprio *oikos* perduto per sempre, sarà impegnato a riconfigurarlo. In questo libro lo troviamo ri-sillabato in immagini e parole severe, ridotte all'osso, a volte invece in proliferanti invenzioni linguistiche che felicemente si ritrovano, reinventate, nelle traduzioni. A volte il seriale, minimale scarto che s'innesta

in ripetizioni di fonemi, o d'immagini, apre uno spazio 'abitabile'. La casa è in questo libro la dimora dell'instabilità, dell'angoscia, cui restiamo sospesi come su un'altalena a due, la «Angstwippe», ribattezzata nella traduzione di Enrico Piccinini «bilicangoscia». La consapevolezza della precarietà si fa, nella parola misurata, occasione di vita autentica («forse solo nella nostra caducità / irrompe davvero la vita»).

Il microcosmo della poesia di Christine Koschel è circoscritto da quattro elementi tra loro collegati: la disciplina della parola, il peso della storia, le domande dell'esistenza, che sono anche le provocazioni del presente. Il suo punto di partenza è sempre insieme estetico, etico e politico,

**BARBARA PUMHÖSEL,**  
**Gedankenflussabwärts,**  
Horn, Edition Turnhof, 2009,  
pp. 40, € 24,-.



Il fiume è luogo geografico, spaziale, e al tempo stesso, con il suo perpetuo fluire, simbolo per eccellenza della dimensione temporale. Ma è anche luogo storico-culturale, confine politico, o – al contrario – elemento di unione, di traffico commerciale e trasporto di persone. Infine, il fiume può essere semplicemente spazio di vissuto e memoria personale, oppure, ancora, natura che identifica e rispecchia. Questo complesso di motivi, che ha segnato in proporzioni diverse tanta parte della storia della poesia, costituisce il nucleo del volume di liriche di Barbara Pumphösel *gedankenflussabwärts*, sorta di crasi linguistico-concettuale delle parole tedesche *Gedankenfluss*, «flusso di pensieri», e *flussabwärts*, «seguendo la corrente, secondo la corrente». Il sot-

secondo l'idea gramsciana, trasformata in verso da Christine Koschel, per cui «l'uomo è il processo delle proprie azioni». Azione, processo della propria vita è anche la scrittura. Scegliere le parole che stanno dentro e fuori di noi. Le metafore si intridono dei lutti del Novecento, delle chimere degli anni zero. Perdono il loro status aureo di metafore e diventano sintomi improvvisi e instabili di un disagio, illuminati da un bagliore di voce. La poesia, attento sensore che cattura la cattiva coscienza delle immagini, recupera la funzione benjaminiana di 'segnalatore d'incendi'. Ci costringe a leggere la violenza subliminale dell'informazione: «Quello che accade / lo inquina a morte il flusso di no-

totitolo esplicito della raffinata plaquette, corredata da litografie originali di Walpurga Orttag-Glanzer, recita «Erlaufgedichte», ovvero «poesie della Erlauf», affluente del Danubio che scorre nelle regioni della Bassa Austria e della Stiria. Il volumetto, pubblicato dalle edizioni Turnhof, è in effetti interamente dedicato al fiume Erlauf, sia nell'aspetto grafico, sia ovviamente per le poesie, che ruotano tutte attorno a questo tema: si tratta di un avvicinamento a un luogo geografico, culturale e personale con cui evidentemente è in rapporto l'io lirico, ovvero l'autrice, che è appunto nata sulle rive dell'Erlauf, a Neustift presso Scheibbs.

Dall'iniziale *Ursprung* («Origine») all'ultima poesia del volume, *Mündung* («Foce»), tutte le liriche tematizzano in modo più o meno evidente o diretto la Erlauf, ma con stili, forme, modalità diverse: da approcci personali a richiami storici, da forme narrative a frammenti lirici, da giochi linguistici all'istantanea di un simil-haiku: «es kommt vor, dass / sich die Schatten / zweier Fichten auf / seinen Grund / berühren» (talvolta accade che / le ombre di due / abeti / si tocchino / sul fondo). E non sono esclusi nemmeno interventi più ludici, come un acrostico («Rückkehr») o il gioco con la disposizione strofica nella poesia «Sackgasse» con un rientro a destra di alcuni versi a mimare formalmente uno spazio chiuso, il «vicolo cieco» del titolo. Troviamo inoltre liriche dedicate a personaggi o eventi storici che sono in relazione con la Erlauf,

tizie. [...] Ci inondano il campo visivo fatti / di menzogna e impostura; / tutti alla fine diventano ciechi».

Contro la cecità, contro parole che non dicono nulla e ci ammutoliscono, contro la violenza della rimozione del dolore, della responsabilità, dei pesi della storia, contro il complice volto da saltimbanco dell'establishment letterario, Christine Koschel prende le parti di chi si è «ripiegato», di chi procede deciso ma «in punta di piedi»; dei bambini che vedono più degli altri; dei morti; dell'«esserino piumato sul binario / la testa col becco / infossata / nella solitudine più fonda / l'occhio in allarme».

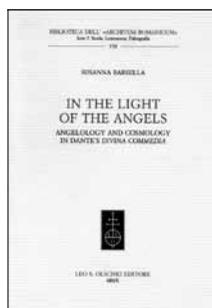
(Camilla Miglio)

come il musicista Johann Heinrich Schmelzer, nato a Scheibbs, o l'esecuzione, nella regione attraversata dal fiume, di un centinaio di ebrei ungheresi da parte dei nazisti il 15 aprile 1945. E, infine, ci sono momenti più personali, in cui emergono legami, affetti dell'io lirico, alcuni esplicitati, altri afferrabili solo intuitivamente dal lettore.

Nella raffigurazione poetica di uno spazio geografico che è anche storico, politico e personale, il volume si collega in modo implicito – probabilmente grazie anche a consonanze geografico-culturali – a una tendenza poetica contemporanea in lingua tedesca che non a caso si è sviluppata in particolar modo in Austria e Svizzera, e che conta, tra i rappresentanti più noti, poeti come Peter Waterhouse o Michael Donhauser. Tuttavia, nei poeti citati (per non dire di altri) la bilancia poetica è sensibilmente spostata verso l'elemento linguistico: la natura, gli spazi storico-geografici, pur in presenza di riferimenti concreti, sono soprattutto quelli che la lingua stessa crea; Barbara Pumphösel agisce invece in modo inverso (si potrebbe anche dire: in modo più tradizionale, ma non è così): alle liriche spetta qui il compito di cogliere e riprodurre uno spazio fisico, sociale e umano definito, filtrato tuttavia dalla percezione personale dell'autrice e affrontato da varie e diverse angolature. Le differenti modalità liriche di cui Pumphösel si serve sembrano in tal senso rappresentare il tentativo di moltiplicare i punti di vista, le prospettive, gli sguardi da cui

questo spazio viene colto. Nell'economia del volume tale approccio plurale è assolutamente coerente, e l'eterogeneità della lingua poetica diventa fattore positivo, anche perché mette in luce il virtuosismo tecnico di Barbara Pumhösel, la sensibilità musicale, il gusto per complessi nuclei fonici, la ricchezza di immagini che può essere data a volte da scarti metonimici, altre volte da una pura narratività, o dalle viste inedite spalancate da enjambement o rotture sintattiche; ad esempio in «Erlauf»: «manchmal sinkt ein Blick / bis auf den Grund und wird / ein Fisch und lernt / sie kennen, Bild um Bild, berührt / im Wa-

**SUSANNA BARSELLA,**  
**In the light of angels.**  
**Angelology and cosmology**  
**in Dante's *Divina***  
***Commedia*,** Firenze, Olschki,  
2011, pp. XVI-212.



Questo primo libro di Susanna Barsella è anche il primo contributo che sviluppa organicamente un'interpretazione generale, in chiave culturale e metapoetica, dell'angelologia dantesca. Pur trattando entrambe le facce del problema, *In the light of angels* è molto più di un libro sul tema della creazione degli angeli (e sulla sezione di testo che si occupa del problema, cioè *Paradiso* XXIX) ed è molto più di uno studio delle fonti teologiche che vengono utilizzate nella *Commedia* (e dell'equilibrio che vi viene raggiunto tra componenti culturali in conflitto). Fuse organicamente tra loro nel libro si trovano sia una lucida disamina delle discussioni filosofiche contemporanee a Dante su natura, ruolo e organizzazione delle intelligenze angeliche, sia un'esauriva considerazione delle varie presenze, funzioni e modalità di presentazione degli angeli nel corpus delle opere dantesche.

sser Nebel Herbst / und Eis und Winter, sie // teilt mit / ihm ihr Rinnen und die Erinnerung» («talvolta uno sguardo scende / fino al fondo, diventa / un pesce e fa la sua / conoscenza, immagine dopo immagine, tocca / nell'acqua nebbia autunno / e ghiaccio e inverno, lei // condivide con / lui il corso e il / ricordo» - laddove il 'lei' è il fiume Erlauf, che è femminile). Oppure nella bella chiusa della poesia finale del volume, *Mündung*, «foce, sbocco», che condensa in un'immagine sincretica le diverse, opposte valenze del fiume stesso nel momento in cui sfocia (e in cui l'etimo del verbo *münden* da *Mund*, «bocca»,

Il filo conduttore dei quattro capitoli è da cercarsi forse proprio nell'accento che il volume pone sulla continua co-determinazione di fattori teologici e poetici nelle scelte che Dante opera in materia di angelologia tra *Vita nuova*, *Convivio* e *Commedia*. In modi diversi a diverse altezze della sua biografia intellettuale, ma con ininterrotta attenzione, Dante si accosta alle questioni di angelologia condottovi dalla logica dei propri testi poetici; ed è proprio per rispondere all'esigenza di trovare elementi di mediazione tra umano e divino, un'esigenza dettata dalla sua scelta di una poetica teologica, che l'angelologia diviene un tema cruciale per Dante. Forse per la sua essenziale isomorfia a quella del linguaggio, la mediazione angelica tra divino e umano diviene il nucleo dell'angelologia di Dante, un 'sistema' nel quale gli angeli, per la loro natura e per le loro funzioni, sono il punto di articolazione tra la dimensione metafisica e quella fisica della realtà. Quello di mediazione è un ruolo che gli angeli ricoprono sia a livello cosmologico, con il moto che imprimono alle sfere celesti (divenendo perciò, tecnicamente, cronocrati, sostanze create per regolare il moto e la sua misura nella creazione), sia a livello etico-gnoseologico, per la grazia e l'illuminazione che trasmettono agli intellettuali umani (facendosi, così, *psicagoghi*, vale a dire guide nel ritorno anagogico delle anime a Dio).

Dalla lettura del testo, redatto in un inglese allo stesso tempo fluido e non idiomatically ostile, si ottengono alcune importanti acquisizioni interpretative. Dal blocco dei primi due capitoli, ad esempio, emergono con chiarezza le ragioni e le

può evocare connessioni con l'oralità del narrare o del poetare): «hier hat der Fluss ein Ende hier / übergibt er Geschichte und Geschichten / an den Strom die Erlauf mündet / in die Donau sie mündet / mündet unermüdlich mit stetig / frischem Wasser mit immer neuen / Wellen sie endet ewig / weiter» («qui il fiume ha fine qui / affida storia e storie / alla corrente sbocca la Erlauf / nel Danubio / sbocca incessantemente con sempre / nuova acqua con sempre nuove / onde e termina, continua a terminare / in eterno).

(Paolo Scotini)

modalità per la soluzione – idiosincraticamente sincretista – che Dante ha dato al problema della doppia funzione, contemplativa e attiva, che diverse e potenzialmente conflittuali tradizioni teologiche avevano attribuito agli angeli. Nel sistema cosmologico e morale della *Commedia*, questi sono sia creature contemplanti, la cui funzione essenziale consiste nella conoscenza intellettuale, in diversi gradi e sotto diversi aspetti, della Verità, sia agenti nel tempo, intermediari cosmologici della luce e della grazia divina verso il genere umano. Ugualmente dettagliata è la ricostruzione delle motivazioni culturali del cambiamento di prospettiva registrato tra *Convivio* II e *Paradiso* XXIX, con l'abbandono dell'ordinamento gregoriano delle intelligenze angeliche in favore di quello offerto dai testi pseudo-dionisiani. Il ripensamento dantesco appare allo stesso tempo più significativo e meno isolato, quando lo si inserisce, come viene proposto nel secondo capitolo, nella cornice dei dibattiti che segnavano la cultura teologica del suo tempo, di quell'intenso lavoro intellettuale che si sforzava, cioè, di far quadrare le concezioni tradizionali neo-platoniche e bibliche del rapporto tra la sfera umana e quella divina con il nuovo approccio razionalistico alla metafisica imposto dall'irrompere del nuovo Aristotele sulla scena della filosofia scolastica.

I successivi due capitoli registrano uno scarto in direzione di una lettura misurata più direttamente sul testo del poema. Nel primo, lo studio della funzione propulsiva affidata agli angeli nell'ascesa di Dante attraverso i vari cieli produce un'analisi illuminante dei primi

due canti del *Paradiso*, che divengono una zona del poema recuperata alle questioni dell'angelologia. Allo stesso modo, l'attento studio della struttura narrativa del *Purgatorio* porta a scoprire le interconnessioni sostanziali tra i sette doni dello Spirito Santo, le Beatitudini del Vangelo e le presenze angeliche che se ne fanno portavoce di cornice in cornice. Completano questa rassegna d'insieme degli angeli in Dante una lettura meta-poetica del messo di *Inferno* IX, un angelo 'mercuriale' visto come il reale oggetto

**MAURIZIO CUCCHI,**  
**Cronache di poesia del**  
**Novecento,** a cura di Valeria  
Poggi, Roma, Gaffi, 2010,  
pp. 470, euro 18,00.



Se non fosse per la ripartizione alfabetica che caratterizza le periodizzazioni temporali degli scritti critici di Maurizio Cucchi raccolti in *Cronache di poesia del Novecento*, potremmo definire il volume sulla base della formula annalistica: i saggi, le schede, gli interventi e le recensioni – collazionati da Valeria Poggi per la collana «Ingegneri» dell'editore Gaffi – hanno infatti quel sapore di memorabilia che distingue, secondo la poetica in proprio del pur poeta Cucchi, i libri 'da ricordare' dell'ultimo trentennio del secolo scorso, con un'incursione nel nuovo millennio (1974-2005). Attraverso i suoi sentieri d'indagine, infatti, Cucchi delinea una precisa fisionomia del panorama poetico contemporaneo, delimitando una sorta di genealogia implicita secondo la quale il modello di poesia rappresentato s'incardina nei toni e nelle inflessioni della cosiddetta 'scuola lombarda', raccordando matrici stilistiche e opzioni meta-poetiche sotto l'unica etichetta della 'chiarezza' della

dell'impasse ermeneutico su cui l'appello al lettore attira l'attenzione critica, e quindi un suggestivo (e nuovo) tentativo di tracciare le linee portanti dell'evoluzione dell'identità 'angelica' di Beatrice nel passaggio dalla *Vita Nuova* – un testo in cui l'associazione di Beatrice con la natura angelica è basata sulle qualità intrinseche di lei – alla *Commedia*, dove sono piuttosto le azioni che compie in favore di Dante ad avvicinarne la funzione a quella degli angeli. L' analogia funzionale che lega Beatrice all'angelo, che illumina

parola. Una 'chiarezza' che, d'altro canto, non è indice di chiarezza, quanto piuttosto di una strenua eticità del dettato che, nella realtà del verso, si congiunge allo sforzo contiguo e unisono di rigore morale e stile individuale. L'idea del 'grande stile', soppiantata dalla tensione e dal controllo del dire, coincide con le possibilità evolutive della scrittura poetica nei termini di una sovrapposizione fra i due assi di verticalità e orizzontalità stilistica sul piano della più aperta comunicazione.

Cucchi ci invita a cogliere questi segnali della tradizione istituendo un vero e proprio canone: un canone che prima di tutto è comunicativo (passaggio obbligato per chi guardi prima al testo e poi alle sue funzioni), e che solo in secondo luogo diviene espressione dell'*auctoritas*. Non si scorge infatti nessuna discriminante di rilievo all'interno del discorso critico benché la penna scorra sui nomi diversi di Raboni, Giudici, Sereni, Bertolucci, Caproni, Luzi o Zanzotto (per citare intanto 'i maestri'): tutti sono accomunati da quella strenua volontà di caratterizzare i propri percorsi 'identitari' pur nella specificità delle forme di volta in volta isolate o tentate in poesia. E tale percorso si chiarisce nei rapporti che, per via quasi genetica, gli autori appena citati intrattengono con le generazioni a loro successive: generazioni, appunto, che si succedono con ritmo sempre più sincopato e secondo scansioni non troppo identificabili (i nati negli anni '40, i nati negli anni '50), ma che comunque riparano sotto l'insegna di una costanza che trova nel 'fare poesia' un carattere esplicito di autenticità della poesia. Del resto, lo stesso titolo del volume di Cucchi ricorda il disegno de *La poesia che si fa. Cronaca e sto-*

*in interiore* Dante e ne guida l'ascesa intellettuale ed etica, rende la sua funzione suggestivamente parallela a quella che il poema stesso si propone di svolgere con i lettori, insistendo (principalmente, ma non solo, nella prosa di autocommento affidata all'*Epistola a Cangrande*) sul proprio fine etico e definendosi un prodotto linguistico in cui la speculazione stessa è sempre e comunque coordinata – se non addirittura subordinata – all'azione.

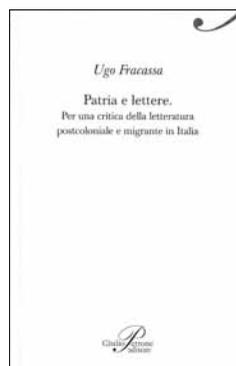
(Simone Marchesi)

*ria del Novecento poetico italiano 1959-2004* (Garzanti 2005), attraverso il quale Andrea Cortellessa ripercorre le tappe del pensiero di Giovanni Raboni – riferimento, questo, cui si può accostare il più pragmatico esempio di *Nel fare poesia*, antologia con autocommenti pubblicata da Antonio Porta nel 1985: ciò a testimonianza e giustificazione delle scelte di inclusione nel diorama via via composto nelle 450 pagine che compongono il libro. È di fatto nella plurima occorrenza di autori che si sostanzia il giudizio di valore ad essi attribuito, pur nella sostanziale – ma non troppo rimarchevole – assenza di alcune altre esperienze.

Se una critica si può muovere, nel complesso, alla selezione operata in queste *Cronache* cucchiane, questa non è affatto diversa da quelle che sono seguite alle due edizioni dei *Poeti italiani del secondo Novecento* (Mondadori 1996, 2004): tuttavia, mentre nell'antologia curata assieme a Stefano Giovanardi le ragioni editoriali erano ben chiare al fine di motivare i testi e gli autori accolti e raccolti, in queste *Cronache di poesia del Novecento* il cerchio ci appare abbastanza stretto da poter sostenere con una certa sicurezza che Maurizio Cucchi – come accennato – traccia attraverso questi fogli il proprio canone poetico, trovando in esso le ragioni della propria poesia. Varie avvisaglie si possono rintracciare sparse tra gli spunti critici qui raccolti: un tentativo, dunque, di raccordo, di misurazione, o se si vuole di convalida che però non si esaurisce in un circuito auto-referenziale, ma spazia nell'individuazione di scritture affini alla propria individuale (ma non individualistica) modalità di operare all'interno del campo della poesia. Tornano così

Majorino, De Angelis, Viviani, Magrelli e, di seguito, Antonio Riccardi e Nicola Vitale. Non bisogna però dimenticare l'insistenza su una tradizione spesso un po' appartata o non troppo dibattuta alla quale Cucchi dedica una particolare dedizione, come nei casi di Giampiero Neri e Giuseppe Piccoli, e, allo stesso modo, l'analisi di certe esperienze che, nell'immediato, sembrano accostarsi poco allo scenario proposto come nei casi di Bellezza, Sanguineti, Spaziani e Valduga. L'unica determinante di scelta, è bene ribadirlo, si basa su un'assunzione di responsabilità etica e stilistica, per cui, scrivendo *à propos* del Giudici de *Il ristorante dei morti*, Cucchi

**UGO FRACASSA, Patria e lettere. Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia**, Roma, Perrone, 2012, pp. 165, € 14,00.



La bibliografia critica sempre più cospicua sulla letteratura migrante in lingua italiana si arricchisce di una nuova, interessante monografia a opera di Ugo Fracassa, che già in diverse occasioni (convegni, saggi per miscellanee) si era cimentato con l'argomento. Un libro necessario, *Patria e lettere*, a partire dallo statuto e dal percorso del suo autore:

può dire: «Il modo più autentico di continuare ad esserci con forza e a dire per il poeta che conta e la cui importanza è destinata a resistere, non è esattamente quello di 'rinnovarsi', di compiere tentativi o esperimenti che tutto sommato il breve tempo a nostra disposizione, molto avaramente, purtroppo, ci concede di fare e che alla fine annegano per lo più nel mare piatto della 'letteratura'. Segno di presenza attiva e viva è piuttosto il muoversi in profondità verso il cuore della faccenda, verso il senso complesso ma poco variabile dell'esistenza» (p. 300). «Metti in versi la vita, trascrivi / fedelmente, senza tacere / particolare alcuno, l'evidenza dei

italianista novecentista, con studi e saggi, tra gli altri, su Montale e sulla letteratura per l'infanzia. Il dato non è da sottovalutare: la cosiddetta 'letteratura della migrazione' è stata introdotta in Italia attraverso la cattedra di letteratura comparata di Armando Gnisci, oppure, nella maggior parte dei casi, è stata analizzata da italianisti all'estero (Graziella Parati fra gli altri). Che sia un italianista in Italia a soffermarsi su migrazione e postcolonialità rappresenta un tentativo di apertura 'dall'interno' dell'italianistica, che mostra una certa fatica, all'ora attuale, a confrontarsi con la letteratura contemporanea attraverso i parametri e il canone consolidati. *Patria e lettere* scinde e problematizza i termini del binomio delle Patrie lettere di Cases (già al tempo non inscindibile e oggi impossibile da ricostituire), e lo fa partendo dalla narrazione della colonia, attraverso due documentati saggi su Malaparte e su Flaiano. In particolare Flaiano si costituisce come il paradigma imprescindibile per critici e autori migranti (*Regina di fiori e di perle* di Ghermandi può proporsi come una rivisitazione postcoloniale di *Tempo di uccidere*); molto interessante l'analisi lessicale di Fracassa, a partire dall'aggettivo 'guasto', la cui occorrenza costante sembra quasi sfiorare l'ossessione e cer-

vivi»: ecco, proprio nell'«evidenza» che sigilla la celeberrima strofe del poeta di Le Grazie, si può riassumere il senso di questo volume dedicato alla militanza critica di Maurizio Cucchi. In fondo, l'evidenza è norma di accettazione dei fatti, e i fatti costituiscono l'alimento della cronaca: l'evidenza della poesia, i caratteri che Cucchi assume e determina come imprescindibili, sostanziano la sua narrazione, ritagliando, con una precisione non di maniera, uno dei canoni (comunque, uno tra i più accertati) della poesia italiana di fine secolo – di fine Novecento.

(Marco Corsi)

to svela un 'disagio' che, attraverso la lente delle teorie postcoloniali, apre una serie di riflessioni politiche sull'impresa italiana. Da notare, a margine, come diversi autori, affrontando la colonia, abbiano fatto ricorso ad aggettivi quali 'guasto', 'sporco', 'malandato', creando una gamma cromatica/etica dalle diverse ripercussioni socio-letterarie (e penso in particolare al Bacchelli di *Mal d'Africa*, ma anche al Berto di *Camicia nera*).

La seconda parte del libro è dedicata in maniera specifica alla letteratura migrante, e presenta, oltre a un saggio iniziale che riprende un contributo dell'autore apparso nel fondamentale *Certi confini* di Lucia Quaquarelli, interventi su Lakhous, Hajdari e Princesa, oltre a un saggio finale sullo stato della critica sull'argomento. Il saggio su Princesa, che attraversa tre lingue, innumerevoli trasposizioni e rivisitazioni, nonché momenti paradigmatici, per via della storia personale degli autori, della storia italiana e globale, è confortato dall'assidua frequentazione dell'Archivio Fabrizio De André, utile per mostrare i retroscena del primo testo 'migrante' entrato a far parte, seppur marginalmente, del canone culturale nostrano.

(Daniele Comberlati)

**LUIGI MARFÈ, Oltre la 'fine dei viaggi'. I resoconti dell'altrove nella letteratura contemporanea**, Firenze, Olschki, 2009, pp. XX-224, € 22.



Genere sempre vivo, dato più volte per spacciato e invece puntualmente risorgente, la letteratura di viaggio si presenta come un arcipelago disperso, colorato, multiforme, formato da 'isole' letterarie anche significativamente distanti e diverse fra loro. Una riuscita mappa di orientamento alle forme contemporanee del genere viene proposta da Luigi Marfè – studioso di letterature comparate cresciuto all'Università di Torino, dove oggi è assegnista di ricerca – in un volume uscito all'interno della collana di studi del Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux di Firenze, diretta da Maurizio Bossi, responsabile del Centro Romantico presso l'illustre istituzione fiorentina. Bossi firma anche una snella e puntuale *Premessa* di inquadramento, in cui, attraverso una tripartizione aggettivale, definisce assai appropriatamente la ricostruzione critica di Marfè «serrata, documentatissima e sapiente» (p. VIII). Il riferimento alla metafora cartografica – il tentativo di 'mappare' la letteratura di viaggio – non è solo un omaggio ad una pratica conoscitiva che, attraverso tanta teoria letteraria contemporanea (in particolar modo Benjamin, Said, Jameson, Bhabha, più volte citati da Marfè), ha moltiplicato sempre di più le proprie apparizioni, ma è uno specchio della convincente acribia di indagine sistemica che l'autore propone nel volume, mettendo a fuoco categorie interpretative organizzate in un coerente sistema di analisi. La sfida critica è quella di interpre-

tare e catalogare le molte posizioni esistenziali dei viaggiatori del secondo dopoguerra, che si riflettono in diversi rivoli narrativi ascrivibili alla costellazione della letteratura di viaggio.

Il volume è aperto da una *Prefazione* di Franco Marengo, già docente di letterature comparate presso l'Università di Torino, che efficacemente inquadra e riassume le principali tematiche del libro e ne riconduce l'interpretazione al sempre dinamico rapporto fra canone letterario *mainstream* e genere 'letteratura di viaggio'. Segue una introduzione dell'autore, che delinea le coordinate interpretative di fondo, propone una carrellata di orientamento fra i suoi contenuti, e svolge i doverosi ringraziamenti a colleghi e collaboratori.

Il primo capitolo, *Lo spazio raccontato nell'epoca del turismo*, fornisce gli strumenti critici per una definizione del genere 'letteratura di viaggio', analizzandone la tenuta poetica e stilistica a fronte di quella conclamata 'fine dei viaggi' (il riferimento va ovviamente ai celebri *Tristes Tropiques* di Claude Lévi-Strauss) richiamata fin dal titolo del volume. L'autore tratteggia in queste pagine una contestualizzazione storico-letteraria della scrittura di viaggio, fornendo al lettore gli strumenti interpretativi per comprendere al meglio la casistica proposta nei cinque capitoli successivi, ciascuno dedicato a una delle possibili strategie di 'risposta' alla crisi delle modalità del viaggiare tradizionalmente sedimentatesi nella cultura europea ottoneovecentesca.

Ognuno di questi capitoli è strutturato a sua volta in tre parti. La prima fornisce l'inquadramento teorico e contenutistico della tipologia di 'antiturismo' presa in considerazione. Le successive offrono approfondimenti monografici ad autori che hanno efficacemente incarnato il filone esistenziale e letterario in questione. La prima categoria identificata è il *Collezionismo erudito*, che «prende in esame la poetica degli antituristi che riscattano il paesaggio dalla sua riduzione a non-luogo, intendendo il viaggio come ricerca stratigrafica dei segni che la letteratura e l'arte vi hanno sedimentato» (p. XVIII). I due 'campioni' di questa tipologia di letteratura di viaggio, cui vengono dedicati i paragrafi di approfondimento, sono lo scrittore inglese Sacheverell Sitwell e Claudio Magris. La seconda categoria

è quella del *Metaviaggio*, in cui «l'analisi si concentra sul modo in cui, attraverso la poetica nomade del viaggiare per il viaggiare, i testi trasformano i luoghi in un caleidoscopio di narrazioni» (p. XVIII). Casi rappresentativi di questo filone di letteratura di viaggio sono Nicolas Bouvier e Bruce Chatwin. La terza categoria, criticamente derivata dal lavoro di Tzvetan Todorov, del *Dépayement*, è legata all'esperienza di sradicamento dei «viaggiatori costretti a lasciare il proprio paese contro la propria volontà. Esuli, deportati reduci o migranti [...]» (p. 101). I due approfondimenti monografici sono dedicati qui a Primo Levi e a Winfried G. Sebald. Il capitolo successivo indaga l'*Antiturismo politico*, i viaggiatori «contemporanei che hanno concentrato la propria attenzione su paesi governati da un regime dittatoriale o teatro di guerra» (p. 135). I casi di studio riguardano Camilo José Cela e Ryszard Kapuściński.

L'ultimo capitolo, *Dall'antiturismo ai controviaggi dei migranti*, conclude l'itinerario conoscitivo con una lettura postcoloniale delle pratiche di antiturismo, che spesso hanno riprodotto sotto mentite spoglie posizioni e punti di vista eurocentrici. La letteratura di viaggio, di conseguenza, si apre ai nostri giorni alle risposte conoscitive dei *countertravel books*, della letteratura del 'controviaggio', che annovera, fra gli autori accostati da Marfè, gli scrittori caraibici Jamaica Kincaid, Caryl Phillips, Derek Walcott, unitamente ad autori come Salman Rushdie, V.S. Naipaul, Hanif Kureishi. L'ultimo paragrafo, «Letteratura di viaggio e mediazione evanescente», chiude il volume riflettendo sulle pratiche letterarie occidentali che hanno, nel corso degli ultimi anni, incoraggiato il dialogo interculturale e la relativizzazione dei punti di vista.

Un utile indice dei nomi, infine, costituisce un ulteriore strumento di orientamento all'interno dei molteplici riferimenti culturali proposti, sia all'interno delle fonti letterarie sia di quelle critiche, da Luigi Marfè, che attraversa mondi letterari appartenenti a svariati ambiti linguistici (inglese, francese, spagnolo, tedesco, italiano ecc.) fornendo sempre, assai opportunamente, le citazioni dai testi sia in lingua originale sia in traduzione italiana.

(Davide Papotti)

# Riviste Italiane

a cura di Niccolò Scaffai

## ALI. Rivista d'arte, letteratura e idee.

autunno 2011.

Direttore responsabile: Gian Ruggero Manzoni, via Fiumazzo 232, 48022 San Lorenzo di Lugo (RA), info@gianruggeronmanzoni.it

La rivista si apre con le poesie di Paolo Valesio (*Laghetto di Linsley*): versi equilibrati, che in un tono di apparente *understatement* sono capaci di raccontare i risvolti drammatici dell'esperienza presente, tanto di quella individuale (*L'omicidio per la strada*), quanto di quella pubblica e universale (*La politica mondiale, La storia universale*). Numerosi altri autori e testi sono accolti in questo numero: dalle prose poetiche di Paola Abeni, ai *Sentieri di luce* di Francesca Favaro (presentati da Giancarlo Pontiggia); dai versi di Maria Pia Quintavalla (*Raspando l'aria*) alle tre poesie del poeta anglocaraibico Wilson Harris (tradotte da Andrea Gazzoni) che mescola le suggestioni del mito classico – non diversamente, in questo, da un altro grande 'meticcio' come Derek Walcott – con le illuminazioni di un paesaggio fisico e simbolico remoto; fino ai «frammenti per un poemetto» di Salvatore Ritrovato.

(Niccolò Scaffai)

## ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria.

XXXVI, n. 82, giugno 2011.

Direttore: Flavio Ermini.

Direzione e redazione: via Zambelli 15, 37121 Verona, direzione@anteremedizioni.it

«Pathos del dire ulteriore»: questa la tematica intorno a cui si articolano i contributi pubblicati sull'ultimo numero della rivista di Flavio Ermini; Ermini che, come di consueto, firma l'editoriale che imposta le coordinate di 'poetica': «Parlare dell'esperienza poetica del pensiero è come parlare della nascita di uno sguardo, del primo formularsi di una parola sul bordo di un dire ulterio-

re». Il motivo della conoscenza raggiunta o auspicata per via poetica è quello che congiunge le traduzioni dal francese dei versi di Bernard Vargaftig (a cura di Franc Ducros: «Come conoscere si spoglia / Come amare non è se non voler conoscere») e dei testi di Claude Royet-Journoud (a cura di Alessandro De Francesco, che accentua il *climax* leopardiano implicito nell'originale: «La forma si ritrae. Perché? Un vocabolo. Uno solo. E lo sguardo che annega nello spazio e vive il proprio naufragio»), agli scritti di Amelia Voltolina e di Franco Rella, che riflette intorno al tema *Pathos logos verità*.

Da ricordare anche le traduzioni da Ponge (*L'homme à grands traits*) di Adriano Marchetti, gli aforismi di Rosa Pierno su *Mente e corpo* e i brani conclusivi di Carlo Sini (*Il carattere memoriale della parola*) e Yves Bonnefoy (volto in italiano da Anna Chiara Peduzzi: *Il crepuscolo delle parole*).

(N. S.)

## ATELIER. Trimestrale di poesia critica letteratura.

XVI, n. 61 (marzo 2011) e 62 (giugno 2011).

Direttore responsabile: Giuliano Ladolfi.

Direzione e amministrazione:

c.so Roma 168, 28021 Borgomanero

(NO), www.atelierpoesia.it

Il n. 61 si apre con l'editoriale di Andrea Temporelli, che riflette sulla relazione tra il genere della poesia e quello della narrativa, in rapporto alla situazione presente della società letteraria italiana. Fedele a questo tema, il fascicolo porta avanti tanto la linea di approfondimento sulla prosa, attraverso un'inchiesta tesa a indagare le motivazioni alla scrittura di quattro narratori italiani contemporanei: Valter Binaghi, Marino Magliani, Emanuele Trevi e Alessandro Zaccuri; quanto una linea che attraversa il cuore della poesia. Questa seconda tocca qui, in

particolare, la figura di Giuliano Mesa, protagonista di un ricco dossier di scritti editi e inediti, utile per una migliore collocazione di un autore importante ma sfuggente nel panorama della nostra poesia.

Nel n. 62, è ancora Temporelli a firmare l'editoriale, che è un *Elogio del lettore di riviste militanti*. A caratterizzare il numero è l'ampia sezione «Voci», stavolta dedicata a Franco Buffoni, poeta e intellettuale che quest'anno ha visto l'uscita di un suo nuovo quaderno di traduzioni (*Una piccola tabaccheria*); di un «Oscar» Mondadori che contiene un'antologia dei suoi versi, a cura di Massimo Gezzi; dell'undicesimo quaderno di poesia, che raccoglie i versi di sette giovani autori. Il dossier su Buffoni, qui pubblicato, comprende una notizia biografica e un elenco delle opere, una bibliografia e un'antologia della critica, interventi inediti di Giuliano Ladolfi e Francesco Vitobello, una rassegna di testi editi e inediti. A completare il già ricco *carpet*, una «Autopresentazione: dichiarazione di poetica», da cui citiamo un brano prezioso a proposito della progettualità nella scrittura poetica: «Racconto sempre delle storie, anche nei libri di poesia. Sono un anceschiano prima maniera: credo fermamente nei concetti di 'poetica' e di 'progetto'. So di avere davvero qualcosa da dire. Lavoro molto sul frammento. [...] Poi i frammenti si compongono divenendo le tessere di un mosaico».

(N.S.)

## ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale.

inverno 2011, n. 123.

Direzione: Aldemaro Toni.

Sede: piazza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio, info@ederba.it.

In apertura, le *Lettere provinciali* di Luigi Testaferrata si soffermano su figure ed episodi di una Firenze *d'antan*, con la sua

provincia spesso ricca di memorie letterarie. Più avanti, Giuseppe Cordoni ricorda il *Natale del 1962*, nei suoi versi intrisi di una domesticità intima e oggettuale. Nel novero degli scritti rivolti più direttamente alla letteratura, mette conto di citare anche il pezzo di Marco Cipollini sopra *Una recente traduzione di Omero* (quella a cura di Daniele Ventre, Messina 2010). Tra le recensioni, si segnala quella a *L'altro canone. Antologia della poesia italiana del secondo Novecento* (a cura di Gualtiero De Santi, 2010, disponibile sul web), che accoglie una serie di autori nati tra gli anni Venti e Quaranta, rimasti per varie ragioni a margine del canone più fortunato della tradizione contemporanea.

(N.S.)

## KAMEN'. Rivista di poesia e filosofia.

XX, n. 39, giugno 2011.

Direttore responsabile: Amedeo Anelli, viale Vittorio Veneto 23, 26845 Codogno (LO), amedeo.anelli@alice.it.

Aperto da brani dagli scritti *Sulla lingua* di Vincenzo Gioberti, il numero prosegue con la pubblicazione delle poesie di Luigi Comissari, già avviata nei fascicoli precedenti. Commissari (1930-2009), dopo gli studi alla Cattolica milanese, prese i voti e contemporaneamente frequentò gli ambienti della poesia, incontrando tra gli altri Luciano Erba e David Maria Turoldo. Consueta è anche la sezione di approfondimento sull'Umorismo, a cura di Daniela Marcheschi: in questo numero, il *dossier*, come sempre molto ampio, riguarda gli scritti di Enrico Nencioni.

(N.S.)

## IL FILO ROSSO. Semestrale di cultura.

anno XXV, gennaio-giugno 2011.

Direttore: Gino Guarasci.

Redazione: via Marinella 4, 87054 Rogliano (Cosenza), www.ilfilorosso.it.

Il numero, celebrativo dei 25 anni della rivista, si apre con un editoriale di Paolo Ragni che ripercorre la storia della testata, illustrandone le fasi e la partecipazione di poeti e intellettuali succedutisi nella redazione. Crescenzo Sangiglio cura poi una cospicua rassegna antologica della poesia femminile nella Cipro contemporanea; nel Paese mediterraneo – spiega il curatore

nell'introduzione – la poesia attira l'interesse e la partecipazione di una percentuale della popolazione maggiore che negli altri Stati europei. In quest'ambito, la presenza di voci femminili, specialmente a partire dalla metà del Novecento, si è fatta ampia e significativa.

La sezione «Filodivoce» accoglie, tra gli altri, testi di Francesco Graziano, di Corrado Calabrò e i *Gliommeri* di Roberto Roversi.

(N.S.)

## LA MOSCA DI MILANO. Intrecci di poesia, arte e filosofia.

anno XIV, n. 24, giugno 2011.

Direttore responsabile: Filippo Ravizza.

Direzione: Gabriela Fantato, via Padova 77, 20127 Milano, gabrifantato@libero.it.

L'editoriale-manifesto di Gabriela Fantato, sulle soglie del volume dedicato al tema «Sguardo e visione», è incentrato sul concetto di «realismo intensivo», capace di «dar voce in poesia al rapporto complesso e ambivalente con il reale», lontano tanto dai minimalismi di maniera, quanto dagli esiti astratti delle poetiche del sublime. Nell'affermazione di quest'idea, Fantato ripercorre e sostiene il ruolo necessario delle riviste. Nel numero, si segnalano tra gli altri anche i saggi di Ottavio Rossani su Clemente Rebora e di Elena Bagnoli su Pedro Salinas; un dialogo sul «buon senso» della poesia tra Giuni Buscetti e Angelo Lumelli; le traduzioni da Wallace Stevens di Alessandra Paganardi. Tra i racconti, testi di Tiziano Rossi, Marisa Fenoglio, Paolo Valesio.

(N.S.)

## L'IMMAGINAZIONE. Rivista di letteratura.

XXVIII, n. 268, marzo-aprile 2012.

Direzione: Anna Grazia D'Oria.

Redazione: via Umberto I, 51, 73016 San Cesario di Lecce, agdoria@mannieditori.it.

La sezione di poesia include versi, tra gli altri, di Folco Portinari, Giorgio Luzzi e Gianni D'Elia. Spiccano, al centro del fascicolo, le celebrazioni per tre grandi maestri del secondo Novecento mancati di recente: Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto, il cui ricordo è affidato agli scritti di Giulio Ferroni, Franco Arminio, Maria Grazia Calandrone, Andrea Cortellesa (che firma il contributo

più ampio), Elisa Donzelli, Biancamaria Frabotta e Carlo Di Alesio. A seguire, il ricordo dedicato al terzo grande poeta scomparso: Elio Pagliarani, autore già presente nel catalogo Manni con gli *Epigrammi ferraresi* e gli *Epigrammi da Savonarola, Martin Lutero eccetera*. «Qui vive – ha scritto Pietro Cataldi citato nell'omaggio a Pagliarani – rattrappito all'osso, il tragico quale può aggirarsi nella scrittura di un moderno; vive cioè una delle ultime funzioni ancora possibili per la scrittura letteraria: scagliare la sfida puntuta del senso in un mondo che non la tollera più».

(N.S.)

## L'ORTICA. Pagine trimestrali di informazione culturale.

XXV, n.7/108, gennaio-giugno 2011.

Direttore responsabile: Davide Argnani.

Redazione e amministrazione: via Paradiso 4, 47121 Forlì, centroculturaleortica@gmail.com.

In questo numero, la rivista ospita due testi della poetessa islandese Sigurbjörg Prastardóttir (nata nel 1973, debuttante nel 1999 con la raccolta *Blálogaland*), nella traduzione di Silvia Cosimini. Originali anche le proposte degli inediti di due poeti marchigiani: Gianluca Mancini, che compone in dialetto brevi poesie nelle quali la riflessione dell'io si misura e si determina in rapporto a un paesaggio realistico; e Matteo Marangoni; che sperimenta una rarefazione, una riduzione dell'esperienza all'essenziale, ricorrendo a uno stillicidio di versi brevi (come nella suite in tre tempi *È momentaneamente assente*).

(N. S.)

## SOGLIE. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria.

XIII, n. 2, agosto 2011.

Direttore responsabile: Lionella Carpita.

Redazione c/o Alberto Armellini, via Vecchia Fiorentina 272, 56023 Badia (Pisa).

Il numero si apre con una breve intervista di Elena Salibra a Giampiero Neri, che approfondisce le fasi della poesia dell'autore e la sua collocazione rispetto ad altri protagonisti della poesia seconduovecentesca. Segue, dello stesso Neri, una rassegna di brani prosastici da *Il professore Fumagalli e altre figure*. Crescenzo Sangiglio cura

un'antologia di poesia greca contemporanea; tra le recensioni si segnalano quella di Sauro Damiani a Eugenio De Signoribus, *Trinità dell'esodo*; e quelle di Silvia Morotti a Paolo Ruffilli, *Affari di cuore* e a Carlo Carabba, *Canti dell'abbandono*.

(N. S.)

**STEVE. Rivista di poesia.**

n. 40, primavera-estate 2011.

Direttore: Carlo Alberto Sitta.

Edizioni del Laboratorio, via Fosse 14, 41121 Modena, www.labpoesiamo.it.

Il nuovo numero della storica testata «Steve» si apre con l'editoriale di Carlo Alberto Sitta, teso a rilanciare la possibilità di una poesia civile nel cuore della società contemporanea, sulla scorta dei grandi modelli seconducenteschi. A seguire, una bella intervista di Irene Palladini a Rosemary Ann

Liedl su Antonio Porta, corredata da lettere inedite del poeta alla stessa Liedl, datate all'inizio del 1979. Il *dossier* portiano è completato da uno scritto ancora a cura di Palladini e da una sequenza di *poèmes en prose* di Elio Grasso. Al centro del volume, una 'sezione' dedicata a João Guimarães Rosa, il cui *Aquário* è qui tradotto a cura di Cristiana Sassetti – che firma anche il saggio successivo intorno a *L'universo di Guimarães Rosa*, con la collaborazione di Mia Lecomte.

(N. S.)

**TRATTI. Da una provincia dell'impero.**

XXVII, n. 88, ottobre 2011.

Direttore responsabile: Giovanni Nadiani.

Redazione: Corso Mazzini 85, 48018 Faenza (RA), info@mobydickeditore.it.

Il numero consiste in uno speciale dedicato alla poesia slovacca, a cura di Dana

Hucková e L'ubica Somolayová. Come viene illustrato nell'introduzione, lo sviluppo di un'identità letteraria slovacca ha risentito di un ritardo storico, legato inevitabilmente alla situazione politica: appartenuta ad entità statali più ampie o assimilate a nazioni diverse come l'Ungheria, la nazione slovacca ha sempre avuto una propria tradizione letteraria, che ha potuto però conoscere una fioritura particolare solo tra le due guerre mondiali e che di recente si riaffaccia allo scenario europeo nei suoi tratti di autonomia e rinnovamento. L'antologia qui offerta si presenta ampia e variegata, riunendo testi in versi e in prosa di circa venti autori – in originale con traduzione italiana a fronte – corredata da due saggi delle curatrici.

(N. S.)

# Riviste di comparatistica

a cura di Niccolò Scaffai

**ALLEGORIA. Per uno studio materialistico della letteratura.**

XXII, n. 63, gennaio-giugno 2011.

Direttore: Romano Luperini, Facoltà di Lettere e Filosofia, via Roma 56, 53100 Siena. Redazione: Anna Baldini, baldini@unisi.it. Responsabile delle recensioni: Daniela Brogi, daniela.brogi@fastwebnet.it

Il tema del numero, sviluppato nella sezione di apertura, è *Il modernismo in Italia*: tra i contributi, tesi a dare una definizione del concetto di 'modernismo' e a individuarne le declinazioni nella letteratura novecentesca, si segnala quello di Romano Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, che iscrive nella categoria i poeti maggiori del primo Novecento: Ungaretti, Saba, Montale. Se la proposta non appare oggi, dopo gli studi compiuti negli ultimi decenni soprattutto sul 'classicismo paradossale' e 'moderno' di Montale, particolarmente originale, è pur vero che a Luperini e a una parte della sua scuola si deve una seria riconsiderazione di categorie critiche inevitabilmente invecchiate (come quella di 'decadentismo') e una valorizzazione dei punti di contatto tra gli scrittori italiani e le voci principali della letteratura e del pensiero europeo contemporanei.

Tra gli altri contributi, quello di Daniele Balicco su *Fortini e il nichilismo di massa* e di Pierluigi Pellini su *Lo scrittore come intellettuale*. Nella sezione delle recensioni, tra le altre, quelle di Claudia Crocco a Milo De Angelis, *Quell'andarsene nel buio dei cortili* e di Damiano Frasca su Amelia Rosselli, *Conversazioni e interviste*.

(N. S.)

**ITALIAN POETRY REVIEW. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism.**

vol. V, 2010.

Direttore responsabile: Paolo Valesio, Columbia University Department of Italian & The Italian Academy for Advanced Studies in America, 1161 Amsterdam Avenue, New York NY 10027 (USA), www.italianpoetryreview.net.

Nell'editoriale firmato da Paolo Valesio

(*Poemysticism/Poemistica*), viene spiegato il nesso profondo che congiunge tre delle diverse proposte poetiche che il volume presenta: i versi di Bernardo De Angelis, la raccolta *Canto del nome* di Alberto Cippi e il poemetto in forma di oratorio *Rabbun! Per voce sola!* (*Maria Maddalena*) e coro di Alessandro Ramberti. Questo nesso – spiega Valesio – consiste in una vena o piuttosto in un tono analogo, che si può definire 'mistico'. Ma del novero dei poeti accolti in questi numero fanno parte anche molte altre voci, tra le quali piace segnalare quella di Stefano Carrai, già ben noto come filologo e storico della letteratura: nell'ispirazione, ora delicata, ora pungente («al pontile il magnate / salpa cieco d'orgoglio»), sembra di poter rintracciare l'immaginario e le movenze ritmiche della tradizione del Novecento, tra Montale e Sereni.

Nella sezione delle traduzioni, tra le altre, versioni inglesi da Sandro Penna (a cura di Alexander Booth) e da Milo De Angelis (a cura di Patrizio Ceccagnoli, che pubblica qui anche una nota critica sulle varianti deangelisiane). Ricca è anche la sezione di poetologia e critica, con saggi di Matteo M. Vecchio su Montale e Eliot lettori di Antonia Pozzi; e di Caterina Verbaro sulla poesia di Antonella Anedda (Anedda che, abbinata alla Carson di *Antropologia dell'acqua*, è anche oggetto, più avanti, di una recensione di Maria Anna Mariani).

(N. S.)

**NEOHELICON. Acta comparationis litterarum universarum.**

ed. by József Pál & József Szili, Budapest-Dordrecht, Akadémiai Kiadó-Springer, 38 (2011) 2, pp. 500, neohelicon@iti.mta.hu. Subscription price 485 €.



Volume di grande interesse, curato da Ning Wang e dedicato a *Comparative Literature: Toward a (Re)construction of World Literature*: contiene i risultati di un convegno sino-americano di letteratura comparata tenuto a Shanghai nell'agosto 2010. Il tema aggiorna la discussione sul concetto di *Weltliteratur* 'lanciato' da Goethe nella celebre lettera ad Ackermann del 1827 proprio dopo la lettura di opere letterarie cinesi, e ripreso dal *Manifesto* di Marx-Engels, ma anche da Giuseppe Mazzini. Dopo aver assunto le vesti diversamente nobili del cosmopolitismo e perfino del colonialismo, la categoria di 'letteratura mondiale' sta assumendo nuovo significato nell'epoca della globalizzazione e si avvia a diventare l'incarnazione più attendibile e attuale della critica comparatistica, che ispira riviste come *New Literary History*, *World Literature Today*, antologie come la *Norton Anthology of World Literature* e l'analoga *Longman Anthology of World Literature* o monografie come *What is World Literature* di David Damrosch. Questo sviluppo ha portato a enfatizzare le tendenze all'uniformazione trascurando gli aspetti di diversificazione sempre più evidenti.

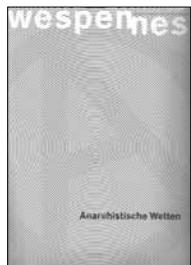
Il convegno ha affrontato le differenti 'versioni' della letteratura mondiale soprattutto in lingua cinese e inglese, interrogandosi sull'estensione del concetto, sulla sua importanza, sul ruolo della traduzione, sulla possibilità di scrivere una nuova storia mondiale delle letterature, su quale si possa definire opera di letteratura mondiale (i medesimi temi che Claudio Guillén aveva già lanciato decenni fa nel capitolo del suo *L'uno e il molteplice* dedicati alla *Weltliteratur*). Il volume si articola così in un primo capitolo dedicato alle *Theoretic (Re)constructions*, che comprende fra l'altro, oltre a una panoramica storica dello stesso Ning Wang, una riflessione di Michael Holquist su *The place of philology in an age of world literature* e un saggio di David Damrosch sulla *Worldliterature as alternative discourse*; un secondo su *World literature and society*, aperto da un intervento di Martin Puchner su *World literature and the creation of literary worlds*, una terza parte dedicata

all'influenza della letteratura mondiale sulla nuova letteratura cinese (sulla quale si propone un saggio specifico di Zhu Shoutong). Chiude la sezione 'libera', intitolata *Speculum*, dove segnaliamo il saggio di Chijoko Uwasomba su *War, violence and language in Ken Saro-Wiwa's «Sozaboy»*.

(Francesco Stella)

**WESPENNEST**

Dir.: Walter Famlar, Verein Gruppe Wespennest, A-1020 Wien, Rembrandtstrasse 31/4, office@wespennest.at. 162, May 2012



Numero dedicato alle *Anarchistische Welten* e ispirato a una sorta di controinformazione che si dichiara espressione di dissidenza rispetto al mainstream, ma senza rinunciare alla professionalità. Propone quindi una riflessione sul pensiero neoanarchico, sviluppando una discussione già avviata nei paesi di lingua tedesca dalla *Frankfurter Allgemeine Zeitung* in occasione dell'attivismo dei vari movimenti di occupazione che, secondo gli editorialisti del quotidiano, non possono definirsi anarchici ma non possono nemmeno nascondere un proprio nucleo anarchico, anche se Barbara Epstein della *New York Review of Books* li ha definiti «il marxismo del nuovo secolo». L'indagine è aperta dalla panoramica antologica di Ilija Trojanow sui vari "mondi anarchici" e comprende, fra gli altri, contributi di Thomas Wagner sulla democratizzazione dell'economia, di Douglas Post Park sul modello sociale premoderno, di Vandana Shiva sull'economia verde, un dialogo con Osvaldo Bayer sull'eredità anarchica nei movimenti sudamericani, un breve saggio di David Graeber *Contro il capitalismo-kamikaze*. Agli aspetti culturali è dedicato l'articolo di Brigitte Kronauer sulla politica nella

letteratura, che indaga soprattutto la narrativa, includendo il suo romanzo *Errötende Mörder* (2007). Chiude il volume l'abituale *buch* di recensioni.

(Francesco Stella)

**TESTO A FRONTE. Teoria e pratica della traduzione letteraria.**

XXII n. 45 - Il semestre 2011.

Direzione: Franco Buffoni, Paolo Proietti, Gianni Puglisi.

Redazione e amministrazione: Marcos y Marcos, via Ozanam 8, 20129 Milano, www.marcosymarcos.com.

Nel nuovo numero di «Testo a fronte», Matteo Lefèvre introduce le versioni da tre poeti rappresentativi della «poesia social» iberica, attiva durante gli anni del franchismo. Si tratta di José Agustín Goytoso, Carlos Barral e Jaime Gil de Biedma, i cui anniversari dalla scomparsa sono stati celebrati in Spagna tra il 2009 e il 2010. A seguire, si allineano nel volume due contributi su altrettanti 'classici' della modernità poetica italiana: Foscolo, la cui *Dissertation* inclusa nel volume *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles* (1822) a cura del duca di Bedford, è oggetto di un originale studio di Vincenzo Pepe; e Montale, di cui Patrizio Alberto Andreaux analizza la versione dal poudiano *Hugh Selwyn Maubrey V*, arricchendo un filone degli studi montaliani - quello sulle traduzioni dall'inglese - oggi molto fortunato e ancora lontano dall'aver esaurito il suo interesse.

È ancora un dialogo tra la modernità italiana e quella anglosassone al centro del contributo di Massimo Bacigalupo, che studia *Lawrence Ferlinghetti traduttore di Pasolini*; in particolare, l'articolo si sofferma sui *Roman Poems* (scelta di poesie pasoliniane pubblicata a San Francisco da City Lights nel 1986, a firma dello stesso Ferlinghetti e di Francesca Valente), mostrando come la versione in inglese tenda alla semplificazione soprattutto sintattica dell'originale.

Da segnalare ancora almeno le traduzioni da Jean Portante, poeta lussemburghese tra i maggiori del panorama francofono contemporaneo (a cura di Camilla Diez e Francesco Fava) e i due ricordi che Franco Buffoni dedica ai maestri del secondo Novecento scomparsi recentemente: Giovan-

ni Giudici, che aveva contribuito alla nascita di «Testo a fronte» e del quale si ripubblica qui *L'educazione cattolica*, tra le sue poesie più note; e Andrea Zanzotto, con il quale Buffoni ebbe uno scambio epistolare nel 1999, proprio in materia traduttologica: le due lettere, già apparse sulla rivista nel 2000, vengono ora riproposte in memoria del poeta della *Beltà*. Né si può tacere delle sezioni conclusive: *Quaderno di traduzioni*, con versioni tra le altre di Sensi da Carol Ann Duffy, di Buffoni da Wallace Stevens, di Erba da Pierre Reverdy; e le recensioni, tra cui quella di Alessandra Sarchi all'*Antropologia dell'acqua* di Anne Carson.

(N. S.)

**TRANSFER. Journal of contemporary culture.**

n. 6, 2011.

Direttore: Vicenç Villatoro.

Amministrazione: Institut Ramon Lull, Diputació 279, planta baixa, 08007 Barcelona, www.llull.cat.



Il numero della bella rivista catalana, pubblicata in lingua inglese, si apre con uno scritto di Josep Ramoneda su *Barcelona, oper city*, che riflette sullo statuto pluriculturale della città, definendone le prospettive per uno sviluppo futuro. Antoni Mora scrive invece su *The language of the essay*, coniando la definizione di «essay-assay», che interesserebbe una categoria di autori di non-fiction o di autofiction, da Améry a Coetzee. Il cuore del volume, contraddistinto in generale dall'attenzione per i problemi culturali e sociali di maggior momento (dal revisionismo all'esilio della conoscenza), è un pregevole dossier sul tema della paura nella cosiddetta 'ipermodernità'.

(N. S.)



Finito di stampare nel mese di Settembre 2012  
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.  
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa  
Telefono 050 313011 • Telefax 050 3130300  
[www.pacineditore.it](http://www.pacineditore.it)

