

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

XLVII (2012/2)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Univ. "Sapienza" di Roma),
Alessandro De Francesco (Strasbourg), Antonella
Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di
Firenze), Mia Lecomte (Univ. Paris III), 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), Pierluigi Pellini
(Letteratura comparata, Univ. di Siena), Luigi
Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ.
di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e me-
diolatina, Harvard University)

Hanno collaborato anche: Giancarlo Abbamonte,
Roberto Andreotti, Livia Apa, Maria Arpaia, Diego Bertelli,
Giuseppe Bertoni, Raoul Bruni, Cinzia Cadamagnani,
Alessandra Carbone, Lorenzo Cioni, Daniele Claudì, Federico
Condello, Marco Corsi, Riccardo Donati, Federico Federici,
Arianna Fiore, Ugo Fracassa, Massimo Fusillo, Paolo Garbini,
Paolo Lago, Francesca Lazzarin, Luciano Mazziotta, Marcello Meli,
José María Micó, Cecilia Bello Miniciacchi, Philip Morre, Enrico Palandri,
John Francis Phillimore, Fabrice de Poli, Barbara Pumhösel, Daniela Sideri,
Andrea Spadola, Maria Ventre, Ambra Zorat.

Testi poetici di: Dante Alighieri, Michele Coniate, Oleg Čuchoncev, Elia Sincello,
Giovanni Geometra, Gregorio di Nazianzo, Giovanni Mauropode, Olesja Nikolaeva, Nonno
di Panopoli, Pier Paolo Pasolini, Andrej Rodionov, Simeone il Nuovo Teologo, Ana Paula
Tavares.

La Resistenza dell'Antico The Resistance of the Ancient

a cura di Maria Arpaia

Premessa

Maria Arpaia, *L'Antico parla oggi: sopravvivenze, traduzioni
e riadattamenti della poesia classica e medievale* 3

Pasolini 'segreto': Eneide e Carmina Burana

Massimo Fusillo, *Premessa* 7
Federico Condello, *Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi, tra fatti e leggende* 8
Francesco Stella, *Pasolini e l'antico. I Carmina Burana* 18
Paolo Lago, *Un logos antiaccademico: Pasolini traduttore dell'Eneide* 22

La resistenza del classico: Sanguineti e gli altri

Francesco Stella, *La resistenza del classico e il caso Sanguineti* 29
Giancarlo Abbamonte - Roberto Andreotti, *I classici tra Scilla e Cariddi.
Dialoghi sull'Almanacco BUR* 33

Le mille lingue della poesia medievale

Francesco Stella, *Premessa* 41
Marcello Meli, *Annotazioni sulle traduzioni letterarie dal norreno* 43
Gianfranco Agosti, *Voci della lirica bizantina* 47
Paolo Garbini, *Scrittori latini dell'Europa medievale* 55
José María Micó, *Tre canti dell'Inferno in spagnolo.
Verso una nuova traduzione della Commedia* 59

Saggi

Peter Russel: *This is not my hour*, di Federico Federici 64

Inediti

Il premio «Il poeta» al «Centro russo» di Pisa. Oleg Čuchoncev e Olesja Nikolaeva,
a cura di Cinzia Cadamagnani, Alessandra Carbone e Lorenzo Cioni 69
Ana Paula Tavares, a cura di Livia Apa 76
Andrej Rodionov. *Balocchi da sobborgo*, a cura di Francesca Lazzarin 82

Rassegna di poesia internazionale

Poesia catalana 90
Poesia di lingua francese 91
Poesia di lingua inglese 93
Poesia italiana 95
Poesia statunitense 109
Poesia ispanoamericana 110
Strumenti 112
Riviste 119

Si recensiscono opere di: Andrea Afribo, Sara Arena, Donatella Bisutti, Franco Buffoni, Alessandra Cava, Luciano Cecchinel, Viviane Ciampi, Carlo Cuppini, Elisa Davoglio, Franco D'Intino, Biancamaria Frabotta, Gabriele Frasca, Jonathan Galassi, Marina Gasparini Lagrange, Gözim Hajdari, Jolanda Insana, Kathleen Jamie, Giacomo Leopardi, Michela Mancini, Joan Maragall, Giovanna Marmo, Leo Paolazzi, Antonio Porta, Claudia Pozzana, Marilena Renda, Giulia Romanin Jacur, Giovanna Rosadini, Federico Sanguineti, A.E. Stallings, Elena Stefanelli, Michi Strausfeld, Martina Tarasco, Emanuele Zinato.

Direzione: piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

Le riviste: Allegoria, Atelier, L'Area di Broca, L'immaginazione, Soglie, Tratti.

e-mail: semicerchiorpc@libero.it

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

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

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

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

ISBN 978-88-6315-510-5

Realizzazione grafica



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

Fotolito e stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di dicembre 2012

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

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei riferimenti di copyright, l'editore 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: Maria Callas e Pier Paolo Pasolini sul set di Medea a Goreme (Cappadocia), 1969. Foto Mario Tursi, per concessione dell'Archivio Tursi.

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.

L'Antico parla oggi: sopravvivenze, traduzioni e riadattamenti della poesia classica e medievale

di Maria Arpaia

Dal 22 al 29 novembre 2010 Napoli è stata porto ospitale di lingue e linguaggi, porta di osmosi culturale tra il testo e il suo traduttore.

Nell'ambito del progetto di cooperazione internazionale *EST – Europe as a Space of Translation*, finanziato con i fondi dell'Unione Europea e inserito nell'agenda del Programma Cultura 2007-2013, la città partenopea ha declinato l'idea di traduzione in otto giorni di eventi culturali in cui l'alterità è stata posta al centro di una riflessione approfondita e eterogenea.

Dopo Parigi (giugno 2009 – Université Paris VIII), Vienna (novembre 2009 – Universität Wien), e Francoforte (ottobre 2010 – Fiera internazionale del Libro), Napoli è stata l'ultima tappa di un progetto biennale che guarda all'Europa come fucina di lingue e identità, bacino generatore di una cultura di sintesi in cui le diversità, indipendentemente dalle esigenze delle cosiddette 'maggioranze dominanti', emergono nella loro peculiarità.

Con il patrocinio dell'Università degli Studi di Napoli 'L'Orientale' e grazie all'infaticabile lavoro del *project manager* Camilla Miglio, la città stessa si è tramutata in un suggestivo salotto culturale, in cui scrittori, poeti, traduttori e intellettuali si sono confrontati sull'idea della traduzione come 'metamorfosi', dando vita a un vero Festival della Traduzione: *Tradurre (in) Europa*.

Musica, teatro, arti figurative, cinema, fumetto, lingue nazionali e dialetti, idiomi più diffusi e minoritari, letteratura colta e popolare: dieci percorsi tematici

hanno accompagnato il pubblico nel viaggio tra le riscritture dell'arte del tradurre. Ognuno di questi mondi ha incontrato l'altro nel momento della traduzione, condividendo i limiti e confondendo i confini. Il viaggio nella città non è stato solo metaforico: gli appuntamenti e le occasioni di confronto sono stati dislocati per la topografia napoletana. Teatri, caffè, librerie, vicoli, palazzi, musei, istituti di cultura e università hanno ospitato gli incontri più consoni alla natura e allo spirito delle diverse ambientazioni, rendendo Napoli, a sua volta, un testo da leggere e da tradurre.

L'indagine sulla traduzione promossa dal Festival non si è mossa solo a livello sincronico, comparando linguaggi e media dei più disparati e contaminando generi differenti, ma si è incamminata anche verso una direzione diacronica, indagando i rapporti tra le moderne traduzioni e le lingue antiche. L'attività traduttiva va intesa come strumento conoscitivo privilegiato per attingere alla conoscenza di culture lontane nel tempo e cogliere con la lucidità necessaria gli influssi e i retaggi presenti nel nostro secolo. La voce dell'antico parla ancora oggi, più chiara e feconda che mai, duttile strumento espressivo per coloro che se ne fanno interpreti.

Il Centro di Studi 'I Deug-Su' dell'Università di Siena ad Arezzo e questa rivista di Letterature Comparete hanno partecipato all'organizzazione scientifica del percorso che, all'interno del Festival napoletano, si è occupato di rintracciare le radici storiche della prolifi-

cazione delle lingue nazionali e di stabilire il nesso profondo tra l'antico e il suo bisogno di essere tradotto, per riviverlo, nei tempi moderni.

Il primo incontro è stato dedicato alle lingue della lirica medievale, una selva di simboli e temi spesso resi inaccessibili dalla mancanza di traduzioni. La poesia tardo-antica, erede naturale di quella classica, occupa un ruolo nodale nel veicolare miti e figure nella modernità. Una tavola rotonda, moderata da Corrado Bologna, ha dato voce alle lingue germaniche, latine, bizantine, persiane, quasi riproducendo la rappresentazione medievale del mondo conosciuto, che procede dall'Asia centrale alla Lusitania, disegnata ad opera dei cartografi arabo-siciliani.

Da est a ovest, seguendo il percorso solare, hanno risuonato, in traduzione italiana, i versi potenti della poesia norrena; la raffinata complessità della scrittura bizantina; il fascino ermetico della poesia celtica (esposto da Melita Cataldi, che non ha potuto consegnare la versione scritta), il polimorfismo della poesia medio-latina; la lingua, neutra per natura e priva di genere grammaticale, della lirica d'amore persiana. La necessità della pubblicazione di testi con versione italiana a fronte, che conferisca nuova vita alla poesia tardo antica e consenta interazioni culturali sincroniche e diacroniche, ha motivato la nascita della nuova collana *Scrittori latini dell'Europa medievale* della Pacini Editore, la cui presentazione, ad opera di Paolo Garbini, ha suggellato l'incontro e riassunto le esigenze della diffusione della lirica medievale. Mai come in questo caso la traduzione deve essere considerata uno strumento conoscitivo irrinunciabile, chiave primaria di accesso ad un mondo troppo spesso celato dietro le difficoltà di comprensione linguistica e di resa traduttiva. *L'impasse* di produrre testi italiani eccessivamente raffinati e poco fruibili, a causa della fitta rete di rimandi intertestuali, sembra superata dalla collana *Scrittori Latini dell'Europa Medievale* di Pacini, che ha il merito di affrancare i testi medievali dalla circolazione esclusiva degli specialisti e di consegnarli, in una veste linguistica rigenerata, ad un pubblico nuovo e più ampio.

La riflessione sulla traduzione come re-interpretazione e ri-scrittura è stata approfondita e declinata nei suoi risvolti più simbolici e quasi iconografici durante la tavola rotonda sul rapporto tra la lingua classica e il genio di Pier Paolo Pasolini. In una cornice di eccezione, quale la mostra allestita per l'occasione in collaborazione con la Fondazione Morra e il Gabinetto G. P. Vieusseux, Centro Studi – Archivio P. P. Pasolini, si è analizzata l'attività traduttoria del noto intellettuale, partendo dall'analisi filologica delle scelte lessicali per rintracciarne poi le basi ideologiche.

Tra disegni, dipinti, ritagli di giornale, filmati e le trentate tavole/fumetto che raccontano la sceneggiatura del mediometraggio *La terra vista dalla Luna*, la vita, la morte e il sacro irrimediabilmente perduto nella modernità – temi pasoliniani per eccellenza – hanno fatto da presupposto ideologico alla discussione e alla rilettura delle traduzioni, moderata da Massimo Fusillo, che coniuga nell'eterogeneità dei suoi interessi culturali una formazione classicista e la passione per le sue riscritture moderne. La frequentazione con i testi più potenti della classicità diventa in Pasolini supremo sforzo linguistico per riportare in vita la sacralità del mondo antico, come atto supremo di rivoluzione e di ribellione.

Pasolini si appropria visceralmente di un testo e può farlo solo traducendolo, in una sorta di assimilazione: nel tradurlo, «un testo si divora, come un cane l'osso»¹.

Il rapporto diventa così fisico, di ingestione e digestione delle strutture lessicali e sintattiche delle lingue antiche. Nella continua consonanza tra testo e movenze dell'anima, lo scrittore piega l'opera del passato alle esigenze del presente e alle urgenze del suo spirito. Ampliando le marche soggettive dell'espressività, la lingua del passato si fa strumento delle categorie culturali del presente e al tempo stesso espressione di manie ed ossessioni.

L'attenzione costante, tuttavia, all'aspetto fonico della traduzione, al gioco dei suoni e l'inserimento di rime all'interno degli schemi metrici acquisiti tradisce il desiderio di una ricerca, costante e molto spesso impotente, di una leggerezza espressiva, che Pasolini

¹ P.P. Pasolini, *Lettera del Traduttore*, Torino 1960, prefazione al lavoro di traduzione dell'*Orestide* di Eschilo, realizzata per il XVI ciclo di rappresentazioni classiche nel Teatro greco di Siracusa: «Ma cosa potevo fare, se avevo davanti a me, per la traduzione, solo pochi mesi, e per di più con sacrileghi abbinamenti a due tre sceneggiature consecutive? Allora non mi è restato che seguire il mio profondo, avido, vorace istinto, contro il quale, come il solito, stavo cominciando pazientemente a combattere [...]. Mi sono gettato sul testo, a divorarmelo come una belva, in pace: un cane sull'osso, uno stupendo osso carico di carne magra, stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo».

sente come tipica dal mondo antico e estremamente consona alla sua razicoinante aspirazione verso le cose 'leggere'. Ma la tensione polare dei suoi scritti è perenne e permane nelle traduzioni in cui, senza soluzione, si può leggere lo stridente conflitto tra l'afflato mitico verso la liberazione e il peso del presente.

Durante il percorso napoletano sulla traduzione *dall'*antico, non poteva mancare una riflessione sulla traduzione *dell'*antico nella modernità, un momento di confronto sulla permanenza del classico negli interessi dei lettori contemporanei. La presentazione dell'Almanacco BUR *La resistenza del classico*, curato da Roberto Andreotti, ha fornito l'occasione per attivare un vivace dibattito sulla divulgazione della cultura e della letteratura antica, anche grazie alle sollecitazioni di Giancarlo Abbamonte che ha recensito, in sede di discussione, il volume.

Dalla ristretta cerchia di specialisti alla banalizzazio- ne degli stereotipi di cui è spesso vittima il passato classico, l'approccio con il mondo antico manca di una soluzione mediana, che risulti accessibile alla platea dei non iniziati ma al tempo stesso presenti contenuti approfonditi e argomentazioni fondate. Il testo di Andreotti, una vera miscellanea di saggi suddivisi in sezioni, che affrontano questioni letterarie dell'antichità ancora prolifiche per i generi moderni, intende colmare questa lacuna, offrendo un prodotto di alta qualità e dal linguaggio accessibile.

Il giornalista, di formazione antichista, ha a cuore la sostanziale alterità del mondo antico, che va preservata come occasione di educazione al diverso, in palese opposizione ad ogni tentativo di banale appiattimento del passato sul presente, al solo scopo di renderlo più familiare ai lettori coevi. Contro ogni tipo di stereotipo, il passato deve 'resistere' alla tendenza semplificante dei cliché ormai insiti nella memoria collettiva e affermare, invece, l'effetto straniante della sua cultura e dei codici letterari. Il fine non è solo quello di dar vita ad un ambizioso progetto di corretta divulgazione dell'antico, ma di promuovere una vera e propria educazione alla cultura classica.

Nell'analisi del rapporto tra testo di partenza e traduzione non poteva mancare la voce dei poeti-traduttori, che fanno risuonare i versi di un'altra lingua all'unisono con la propria vena letteraria. Tradurre poesia con la poesia è un'operazione che segna una com-

partecipazione profonda di suggestioni e di influenze tra una cultura e l'altra, presenti entrambe nello spazio liminale dell'opera letteraria. E al centro di questa riflessione nessun altro poeta se non Dante poteva interrogare gli studiosi sulle modalità di traduzione/riscrittura di un classico in una diversa civiltà e misurare, in una concretezza quasi corporale, la distanza/vicinanza tra due lingue, culture, memorie.

'Read on Dante': il titolo della sezione rivela l'intento di organizzare una lettura dantesca dei maggiori traduttori del poeta toscano. Ma è diventato anche 'Redone Dante', perché un testo come quello dantesco si riscrive, anzi si sovrascrive, compensando il piano della scrittura e adattando i valori che veicola alla tradizione culturale di destinazione. Il risultato è stato quello di 'Ridondante': nelle varie scritture il ritmo, il suono, il timbro della lingua fiorentina si misurano con la fonetica di lingue lontane.

Nella cornice moderna del PAN – Palazzo delle Arti di Napoli, suggestivo contrasto con i versi medievali che vi hanno risuonato, traduzioni plurilinguistiche dantesche si sono confrontate in tutta la forza espressiva. Un unico, saldo punto di ancoraggio nella babele linguistica: il testo dantesco, vivo come non mai, generatore ed emanatore di poesia quasi per induzione, tanto da fecondarne le versioni del polacco, spagnolo, inglese e persiano, ciascuna poesia a sua volta.

Simone Marchesi, dantista dall'Università di Princeton, ha moderato la tavola rotonda che ha visto riunite personalità di spicco del panorama poetico e culturale europeo.

La nota dominante del discorrere è stata l'esigenza di rispettare il carattere poetico del testo italiano, senza tradirlo nella riscrittura traduttiva, ma riproducendo quanto più possibile gli effetti sonori e le figure stilistiche. Anche se, in una lingua straniera, la terzina può arrivare ad essere un suono molesto dal ritmo martellante ed incisivo, così come la ricerca ostinata di rime perfette o di una struttura endecasillaba rischia di forzare l'espressività e la scelta lessicale, il poeta-traduttore ha il compito di preservare l'effetto dell'opera sull'uditorio, magari adottando un sistema di assonanze e consonanze più idoneo alla lingua in cui scrive, nel tentativo di riprodurre la musica della poesia originaria. Ed anche se la traduzione può rivelarsi addirittura un'impresa disperata, a causa della ricchezza lessicale di Dante, della complessità della struttura dei rimandi interni, del ritmo imprevedibile, interrotto da soste inat-

tese e da accelerazioni brutali, appare indispensabile riprodurre la freschezza di una lingua che cresce su se stessa, superando i limiti linguistici per esprimere una realtà rappresentabile oltre i confini umani.

L'importante in una traduzione è la veridicità. Nel tradurre si diventa ricreatori del testo, poeti occulti, ri-elaboratori di suoni: l'unico elemento che del testo originale si riesce a veicolare senza dover necessariamente mutare è il messaggio, che va preservato nella sua essenza. Per questo il traduttore è sì un poeta, ma non un autore *ex novo* del testo.

Dante stesso, in un noto passo del *Convivio*², sembra essere categorico: la poesia è intraducibile. Si può rendere il senso, farlo 'trasmutar in varie loquela', ma pagando un costo molto alto, perdendo irrimediabilmente dolcezza del verso e armonia del suono.

Eppure, argomenta Simone Marchesi al termine della discussione, paradossale risulta questa posizione ideologica. Il messaggio universale della *Commedia*, per sua stessa natura e finalità, si sarebbe dovuto aprire alla massima traducibilità, per ampliare i confini di diffusione dell'opera e del suo messaggio religioso. Nessuno più di Dante avrebbe gradito tutta la fortuna traduttiva di cui ha poi goduto il poema fino ai giorni nostri, garanzia di vera immortalità letteraria.

La pluralità di approcci e l'approfondimento dei contenuti delle giornate napoletane, di cui si è cer-

cato qui di riportare lo spirito, hanno contribuito a gettare nuova luce sul tema della traduzione come punto di raccordo tra l'antico e il moderno. Il testo tradotto non è solo un elemento imprescindibile per facilitare l'accesso ai testi classici, ma un'identità autonoma, espressione del contesto culturale in cui è prodotto, cartina di tornasole da cui è possibile cogliere il riflesso dell'originale e le rifrazioni della riscrittura moderna. Poter godere dell'interazione reciproca di alcuni dei più autorevoli studiosi di ciascun argomento trattato, tutti riuniti al medesimo tavolo di lavoro, è sembrata un'occasione così unica e privilegiata da indurre gli organizzatori a diffondere e a rendere pubblici questi contributi, scegliendo di distribuirli in due sezioni: la prima dedicata alle sopravvivenze del classico greco e latino, la seconda alla riviviscenze della letteratura medievale, che rinasce all'attenzione del lettore proprio grazie all'opera di traduzione.

Il tentativo di riprodurre una pur lontana istantanea del fervore intellettuale e del confronto scientifico che hanno animato i vari incontri non è solo frutto di nostalgico entusiasmo, ma vive della certezza che temi così attuali per la storia della ricezione del testo possano continuare a sollecitare riflessioni e spunti di discussione anche nei lettori di queste pagine da cui, si è certi, nasceranno nuovi e più rinvigoriti fermenti.

² *Convivio*, I, 7 «E però sappia ciascuno che nulla cosa / per legame musaico armonizzata si può / de la sua loquela in altra trasmutare / senza rompere tutta sua dolcezza e armonia».

Pasolini 'segreto': *Eneide e Carmina Burana*

Premessa

Massimo Fusillo

Le traduzioni di Pasolini hanno ancora molto da dirci oggi; anzi, assumono un nuovo spessore da quando una teoria sempre più densa ha superato vecchie dicotomie e problemi stantii, riconfigurando del tutto i concetti di base. La traduzione non è più definita infatti un prodotto secondario, un'inevitabile approssimazione, una necessità pratica: al contrario, viene considerata un atto prezioso di mediazione culturale, in cui le istanze coinvolte vengono a perdere e guadagnare allo stesso tempo, come in ogni negoziazione. Non è un caso che nella sterminata bibliografia critica su questo tema ritornino metafore dal sapore molto pasoliniano, come cannibalismo o manipolazione. Metafore che vogliono visualizzare un assunto fondamentale: ogni traduzione è sempre riscrittura, interpretazione, appropriazione culturale. Spesso lo fanno nei termini un po' ideologici dei *cultural studies*, quindi da posizioni diverse da quelle di Pasolini; nondimeno, sembrano evocare quella mistione fra visceralità e controllo razionale che anima le sue traduzioni.

Cos'altro è, se non appropriazione culturale, tradurre al secondo verso del proemio dell'*Eneide* il fato con storia? «Canto la lotta di un uomo, che, profugo da Troia, la storia spinse per primo alle sponde del Lazio». Scelta splendida e geniale; indubbiamente arditissima, ma proprio perciò geniale. Non è una semplice modernizzazione: è un gesto che mostra in modo lampante una verità di vasta portata. Quando traduciamo, interpretiamo, adattiamo, mettiamo in scena un testo, non possiamo mai dimenticare, o illuderci di cancellare, la distanza culturale che ci separa da lui; anzi, dobbiamo valorizzarla, perché è fonte di un dialogo infinito. È la stratificazione infatti che rende vitale un'opera nel tempo. Per il pubblico contemporaneo "fato" è una parola

che ha perso molto di senso e suona inevitabilmente paludata e accademica, o semplicemente epica, mentre, a ben pensarci, è la storia il motore che ha guidato il viaggio di Enea. Per Pasolini appropriarsi dunque di un classico, spesso svuotato dal classicismo scolastico e accademico e dalla retorica nazionalistica come l'*Eneide*, significa farlo rientrare in una poetica personalissima, dimostrandone così l'inesauribile vitalità.

I contributi di questa tavola rotonda esplorano aree meno conosciute dell'attività di Pasolini come traduttore dei classici: i *Carmina Burana*, legati a un'idea di Medioevo piena di gioia carnale di vivere, espressa attraverso una straordinaria musicalità di cui Francesco Stella fornisce svariati esempi; e la traduzione dei primi trecento versi dell'*Eneide*, grande impresa abbandonata in cui Paolo Lago individua una tensione fra momento civile-razionale e soggettivizzazione emotiva. La stessa soggettivizzazione che Federico Condello mette in luce in alcuni momenti chiave della traduzione più famosa di Pasolini, l'*Oresteia* di Eschilo tradotta per lo spettacolo di Gassman, dopo averne ridimensionato il carattere di scandalo. In quanto studioso di Sanguineti e quindi di un tipo di traduzione straniente e letterale, radicalmente differente (ma ugualmente consapevole della distanza e dell'autorialità del traduttore), Condello mette in rilievo i limiti culturali delle posizioni pasoliniane: soprattutto il suo ridurre a un'identica preistoria tutto quello che sfugge alla modernità industriale borghese. Sono i limiti dell'apocalitticità di Pasolini, e del suo amore disperato per la civiltà contadina. Limiti che non precludono, anzi potenziano la sua capacità straordinaria di fare della traduzione un atto estetico e culturale allo stesso tempo.

Su Pasolini traduttore classico: rilievi sparsi, tra fatti e leggende

di Federico Condello

L'*Orestide* del '60. Fu vero scandalo?

Nel riandare, dopo molti anni, al proprio lungo e polemico dialogo con Pasolini, Fortini si rimproverava con franchezza, e rimproverava al collega-rivale, di «non aver saputo con bastante energia rifiutare la ridicola e non innocente enfiagione dei ruoli che il potere – o l'antipotere, che del primo non di rado è complice – attribuisce alle corporazioni delle arti e delle lettere»¹. Illusione prospettica ben nota, alla quale vanno soggetti i posteri non meno dei contemporanei. Illusione che induce talora a trattare la storia degli intellettuali come storia a sé: a isolarne e ingigantirne casi e protagonisti, al di là di più larghi e complessi contesti.

Si prenda il caso dell'*Orestide* pasoliniana, celebrata versione da Eschilo che Pasolini frettolosamente realizzò, su impulso di Gassman e Lucignani, per la stagione teatrale siracusana del 1960². Tale versione – si assicura da più parti – «fece sdegnare i filologi più conservatori», «per i puristi della filologia classica [...] risultò scandalosa»³. E addirittura: «nel 1960 il Teatro Greco di Siracusa verrà 'profanato' dall'*Orestide* di Pasolini [...] con grande scandalo dei critici e sollevazione di popolo, classicisti in testa»⁴. L'opinione, in proposito, è unanime. Ma è un'opinione fondata?

Difficilmente si dà artista senza leggenda. Ancor più difficilmente – data la leggenda – l'artista può rinunciare a un ideale antagonista: Kris e Kurz, su questo punto, hanno detto tutto l'essenziale⁵. Artista contrad-

dittorio e consapevole quant'altri mai, Pasolini ha sempre lucidamente prefigurato i propri antagonisti ideali: preti o polizia, censura o generico *establishment*. Gli apologeti postumi hanno fatto il resto: ovviamente banalizzando, e riducendo a forma alquanto triviale quel che fu invece, o fu almeno, una sorta di *mauditisme* riflesso, sofferto e talora vistosamente autoironico (per raggiungere una qualche «autenticità attraverso l'inautentico», sintetizzava lo stesso Fortini)⁶. Per quanto concerne le traduzioni dall'antico, l'antagonista obbligato è facilmente prevedibile: esso sarà ovviamente l'Accademia, sarà la Filologia, sarà il mondo ostico e ostile dei Professori, custodi superciliosi di un patrimonio letterario che Pasolini, improvvisato grecista ma poeta per «istinto»⁷, ebbe l'ardire di rinnovare, rivitalizzare, restituire genialmente – contro ogni protesta professorale – alla lingua della poesia odierna.

Così, appunto, vuole la vulgata, nelle sue mille ma monotone versioni. E il lettore interessato a sorbirne un saggio istruttivo farà bene a vedere, da capo a fondo, il documentario *Gassman, Pasolini e i filologi* (Italia, 2005), a firma di Monica Centanni e Margherita Rubino⁸, dove la semplificazione storica è pari solo all'enfasi polemica. Qui, fra le altre cose, si sentirà descrivere un Pasolini osteggiato *a priori* dagli stessi committenti – l'Istituto Nazionale del Dramma Antico – e strenuamente difeso dai registi; si sentirà rievocare il «clima teso [...] intorno alla sfida eretica di Gassman», e ritrarre un intero mondo accademico còlto dallo scandalo

e dall'indignazione; si sentirà soprattutto riassumere, per sparse ma generose citazioni, l'atto infame di un Professore terribile, Enzo Degani, che nella sua recensione all'*Orestiaide* di Pasolini⁹ avrebbe sintetizzato il malumore della propria categoria, cioè la «fisiologica irritazione del filologo che vedeva invaso il proprio campo disciplinare da una diversa luce d'intelligenza».

È un bello scampolo della leggenda, tale documentario, e come tale lo si cita e consiglia. I fatti sono stupidi, diceva Nietzsche, ma spesso, a sfatare le leggende, bastano e avanzano. E alcuni solidi fatti – il caso è buffo – si desumono dallo stesso documentario, non parco di documenti d'epoca. Ecco quindi le lettere dell'INDA, che su Pasolini si esprimono con parole compassate ma complimentose, non nascondendo affatto interessi di cassetta¹⁰. Ecco la rivelazione franca: per le *Coefore* si pensò, in un primo tempo, alla versione di Quasimodo (1949); dunque, non certo l'opera di un filologo o professore professo: anzi l'opera di un poeta che contro i professori ingaggiò, retoricamente, una guerra preventiva e in fondo non necessaria¹¹. Ecco ancora i lacerti di stampa coeva che testimoniano, nel complesso, di un'accoglienza decisamente favorevole da parte del pubblico, della critica e soprattutto dell'accademia.

Tali lacerti andrebbero letti uno per uno, a ricostruire un quadro ben più articolato di quello che la leggenda tratteggia¹². Basti qui ricordare la testimonianza di uno spettatore-filologo contemporaneo, Italo Gallo: «in complesso [...] i giudizi della critica teatrale, soprattutto sulla traduzione, furono positivi»¹³; e basti rimandare alla rassegna stampa in «Dioniso» XXIV (1960), pp. 189-195, il cui semplice spoglio conferma la sostanziale infondatezza, o quanto meno gli eccessi, di molte ricostruzioni postume¹⁴. Quanto al mondo degli odiosi Professori – presunta *humus* di uno scandalo pressoché nazionale – non è gran fatica ricorrere agli atti del Convegno INDA che precedette, come d'uso, la prima siracusana: niente di più ufficiale, dunque, e niente di più accademico. Purtroppo, qui non si trovano né grida sdegnate né prove di diffuso sbigottimento. Al più, nell'intervento che talora si indica come particolarmente critico – quello di Ettore Paratore – si leggono placidi e bonari riconoscimenti all'indirizzo di Pasolini («complessiva vivacità e modernità della resa espressiva, che permette agli attori di affrontare finalmente un testo classico senza quell'impaccio, quel timore reverenziale, quel disagio in cui quasi costantemen-

te li gettavano le versioni precedentemente adottate per la recite siracusane»; «nella versione del Pasolini, pur nella veste così spigliatamente agile, non si perde quasi nessuno dei rutilanti impasti linguistici e stilistici dell'immaginosa temperie espressiva eschilea») ¹⁵. Riconoscimenti che oggi potrebbero apparire addirittura generosi. Altre critiche, altri sfoghi? Nessuno. Eppure, proprio gli Atti congressuali siracusani erano indicati da Gassman come prova dell'ostilità diffusa in ambiente universitario: si leggano, al proposito, le compiaciute rievocazioni dello «scandalo» nella sua *Intervista sul teatro* («fu una versione splendida [...]. Splendida e coraggiosa [...]. Suscitò perfino un certo scandalo, come chiunque può constatare consultando gli atti del convegno indetto per l'occasione dall'istituto stesso, e pubblicati sulla rivista "Dioniso"») ¹⁶. Chiunque può constatarlo, appunto: e constaterà inevitabilmente come lo scandalo sia invenzione in gran parte postuma.

L'astuzia celebrativa – e pubblicitaria – sottesa a una simile leggenda è così banale da non richiedere commenti. Essa può richiedere, semmai, documenti; e ce n'è uno poco noto che merita d'essere ricordato. Si tratta del preventivo auspicio che Gassman e Lucignani hanno consegnato alle pagine di «Sipario», allora, ben più che oggi, rivista influente e militante; nel numero del novembre '59, nel contesto della tavola rotonda *Il circo è pronto: fuori i leoni!* – vi parteciparono, fra gli altri, De Chiara, Gassman, De Feo, Prospero – Lucignani si augura con disarmante onestà: «speriamo che gli spettacoli di Siracusa scandalizzino qualcuno» ¹⁷. Pochi mesi dopo, recensendo l'*Orestiaide* per lo stesso mensile, Arnaldo Fratelli concludeva: «lo spettacolo ha avuto un successo tale, da poter essere definito un trionfo per Gassman e per i suoi collaboratori» ¹⁸.

Molto trionfo, dunque, e ben poco scandalo, se non invocato – e poi ad arte gonfiato – per comprensibili e umanissime ragioni. Può dispiacere ammetterlo, ma i Professori non sono sempre perfidi, né stolidi, come le leggende li dipingono. Quanto alla famigerata recensione di Enzo Degani, essa – al di là delle distorsioni postume – fu voce sostanzialmente isolata entro il coro dell'accademia e della critica italiane: il ripristino di questa elementare verità storica è quanto mai raccomandabile.

E, di tale recensione, tre cose almeno andranno rimarcate. Innanzitutto, le critiche puntuali dello studioso – anche gli apologeti lo ammettono – sono semplicemente indiscutibili: la versione di Pasolini è in parte

consistente 'traduzione di traduzione'¹⁹, non senza sviste badiali a partire dalla versione francese di Paul Mazon; e che questo sia un dato testuale trascurabile ai fini dell'esegesi – anche dell'esegesi più simpatetica – può pensarlo solo chi, più o meno crocianamente, oppone ancora filologia e poesia (cf. *infra*, § 2). In secondo luogo, le critiche di Degani non sono affatto esclusivamente – e nemmeno, direi, prioritariamente – centrate sul dato linguistico e filologico: basta rileggerle per intero, quelle pagine lucidissime, senza fidarsi di estrapolazioni tendenziose, per appurare come il grecista contestasse severamente l'aspetto ideologico dell'operazione, cioè «la ingenua interpretazione pseudo-marxistica»²⁰ adottata, *via* George Thomson, da Pasolini e da Gassman-Lucignani²¹. Chi conosce l'opera critica di Degani sa che un intento profondo l'ha a lungo e in profondità animata; un intento culturalmente cruciale, e tutt'altro che meramente accademico, specie fra anni '60 e '70: strappare gli autori antichi a interpretazioni politicamente ingenui – o pseudo-marxistiche, appunto – tese a scorgere ispirazione popolare laddove l'analisi rivela dottrina ed elitismo. Sarà, per il Degani maturo, il caso di Ipponatte o di certi alessandrini²²; ed è già il caso, appunto, dell'Eschilo «elementare» fantasticato da Pasolini²³; elementare, 'civile', e dunque annesso senza scrupoli al campo di un discorso para-marxiano – sentimentalmente e strumentalmente marxiano – che di Pasolini fu tipico. Su ciò non è il filologo Degani che, motivatamente, si oppone: è semmai lo storico (e marxista) Degani. Infine, un ultimo dettaglio – di ordine fattuale – merita d'essere evidenziato, perché gli apostoli della leggenda sono inclini più che mai a occultarlo: colui che nel 1961 si scaglia, isolato, contro il poeta Pasolini, non è un arcigno accademico di vecchio corso, né un autorevole rappresentante di supposti baronati filologici; egli è in verità un giovane studioso di appena 28 anni, alla sua terza pubblicazione scientifica. Non certo la figura ideale, dunque, per prestarsi alla parte che la leggenda vorrebbe imporgli: quella del rappresentante di un'Accademia canuta e reazionaria, rabbrividente di indignazione e insorta a una voce contro le intemperanze del poeta ribelle. Quest'ultimo, semmai, era allora quel che si sa, e che Fortini così descriveva, già nel 1959, cioè nell'anno in cui Gassman e Lucignani gli commissionano l'*Orestide*: «[Pasolini] è l'unico – con Moravia, e forse per questo sono così amici – che affronti intrepidamente il mondo dell'industria culturale,

della ipocrisia ufficiale, e lo abbia costretto a patteggiare con lui. È una istituzione nazionale, ormai. Odiato e invidiato quanto è necessario alle istituzioni»²⁴.

A parte i fatti, i testi: qualche rilievo sull'*Agamennone*

Se si è insistito, *in limine*, sulla sostanziale infondatezza di una vulgata ancora così florida, non è solo per amore dei fatti: la deleteria semplificazione dei fatti ha ricadute cospicue sull'interpretazione. Una in particolare: l'allarmante tendenza a invocare, contro la filologia, le ragioni di una astratta, astorica «poesia». Un solo esempio fra i molti, attinto ancora al documentario di Centanni e Rubino: «nessuna traduzione, tantomeno quella di Pier Paolo Pasolini, si può analizzare scindendola nelle componenti e atomizzando le parole. Si tratta di un discorso poetico, e come tale va preso, nella sua interezza»²⁵. Curioso postulato, per la poesia di ogni epoca o luogo, e per la critica di ogni ispirazione o scuola. Allo stesso modo, se delle traduzioni pasoliniane si continua a predicare – come già si predicò, per voce degli stessi Gassman, Lucignani e Pasolini – un generico 'anticlassicismo', ci si preclude la via alla comprensione autentica del problema, non solo sotto il profilo testuale, ma anche sotto il profilo culturale e ideologico: di che specie d'anticlassicismo si parla, concretamente e storicamente? Ovvero: come è fatta e cosa fa la traduzione pasoliniana di Eschilo?

Senza esitazioni, dunque, 'scindiamo' e 'atomizziamo', per quanto lo spazio lo concede. Una sola premessa. Si è suggerito, altrove²⁶, che le versioni pasoliniane – si tratti di Saffo o di Eschilo, di Virgilio o di Sofocle – nascono dal compromesso fra due pulsioni solo in apparenza opposte: per semplicità, e con qualche schematismo, diremo qui una 'pulsione oggettivante' e una 'pulsione soggettivante'. La prima orienta tutte quelle metamorfosi dell'ipotesto antico che vanno nella direzione, fortemente astrattiva, di un lessico chiuso e tendenzialmente intellettualizzato; un lessico che elimina varietà e problematicità dell'originale condensandone i valori in un novero ristretto di parole-chiave, quasi parole-slogan, riducibili a campi semantici elementari e, in ultima analisi, a una basilare opposizione fra termini 'euforici' e 'disforici'. L'Eschilo binario – e banalizzato – della *Lettera del traduttore* non è solo una trovata esegetica, di vaga origine bachofeniana prima ancora che thomsoniana²⁷: esso è

premessa e insieme esito di una coerente semplificazione traduttiva, che incide sulle singole componenti o sui singoli 'atomi' del testo. Di contro, o meglio a complemento di tale pulsione, agisce e opera ovunque una tendenza a incrementare i tratti egoici, soggettivi, sui-referenziali del testo antico: la disseminazione di deittici, di pronomi personali e, più in generale, di marche semantiche della soggettività, produce una netta torsione del testo in senso emotivo o apertamente passionale. Detto altrimenti: se da un lato la tragedia – a livello enunciativo – assume le forme del testo didascalico o del dramma a tesi, dall'altro lato – a livello enunciazionale – la *mise en relief* della 'voce' o delle 'voci' narrative guida inequivocabilmente a una spregiudicata lirizzazione dell'originale. Robuste personificazioni simboliche o emblematiche, da una parte; e, dall'altra, personalizzazioni non meno robuste, a maggior risalto di un 'io' indebitamente rilevato. L'esordio dell'*Agamennone* è, a questo proposito, un egregio test. Si vedano i seguenti luoghi²⁸.

Ag. 1 θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων, «Dio, fa' che finisca presto questa pena!». Della resa, non importa tanto la riduzione monoteistica di θεοὺς, secondo una tendenza osservata fin dai primi recensori della messinscena, e in séguito da molti sottolineata²⁹; importa semmai rilevare la metamorfosi di θεοὺς αἰτῶ in diretta apostrofe (enfaticizzata, peraltro, dalla posizione di «Dio» in una sorta di anacrusi, a introduzione di un tornito endecasillabo). È una soluzione che farà scuola³⁰, e che trova notevoli conferme in tutto il tessuto dell'*Orestide*, dove non di rado si personalizzano in allocuzione le espressioni impersonali dell'originale³¹. E l'apostrofe – lo ha mostrato J. Culler in un acuto lavoro sulle apostrofi romantiche – altro non è che una «invocation of invocation»: l'instaurazione di un *tu* da cui trae evidenza, specularmente, l'*io* dell'enunciazione³². Si noti inoltre la trasformazione, in senso verbale, di ἀπαλλαγὴν («fa' che finisca»), e, per contro, la riduzione del plurale πόνων a una «pena» che diverrà parola-chiave di tutta la versione³³.

Ag. 2 s. φρουρᾶς ἐτείας μῆκος, ἦν κοιμώμενος / στέγαις Ατρείδων ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην, κτλ., «da anni e anni sto qui, senza pace, / come un cane, in questo lettuccio / della casa degli Atridi, ad aspettare». La struttura appositiva φρουρᾶς ἐτείας μῆκος è riformulata in enunciato autonomo («da anni e anni sto qui»), a maggior risalto della voce narrante, e con l'integrazione, affatto arbitraria, «senza pace»³⁴: non c'è

personaggio dell'*Orestide* la cui affezione dominante non sia ridotta a inquietudine, intimo cruccio, presentimento tormentoso. Il vezzeggiativo «lettuccio», senza riscontri nell'originale, è ulteriore supplemento semico, in senso affettivo, al tono ben più oggettivo e insieme crudo del greco³⁵. Omettendo *in toto* ἄγκαθεν, Pasolini elimina uno dei punti più discussi e problematici del brano³⁶; e, soprattutto, posticipando «come un cane», e accostandolo a «senza pace», il traduttore forza in senso patetico l'originario κυνὸς δίκην, che non è elemento di autocommiserazione, ma icastica descrizione³⁷.

Ag. 4-7 ἄστρον κάτοιδα νυκτέρων ὀμήγυριν, / καὶ τοὺς φέροντας χεῖμα καὶ θέρος βροτοῖς, / λαμπροὺς δυνάστας ἐμπρέποντας αἰθέρι / ἀστέρας κτλ., «conosco ormai tutti i segni delle stelle, / specie di quelle che ritornano / con l'estate e l'inverno, e in cui traspare, / di fuoco, l'altro mondo». L'eliminazione di ὀμήγυριν sottrae a Eschilo una corposa metafora, e – a cascata – elimina la distinzione fra la 'folla' delle stelle e gli astri-guida, i 'dinasti', che recano i segni dei mutamenti stagionali. L'astronomia della Sentinella è rivoluzionata; in compenso, i «princes lumineux des feux de l'Éther» (Mazon), gli astri che «spiccano» (ἐμπρέποντας) nel cielo, divengono visionarie finestre aperte sul «fuoco» di un imprecisato «altro mondo». La desolata, obbligata, prolungata contemplazione dell'identico, che è il dramma della Sentinella, si fa così farneticante immaginazione dell'aldilà. L'*ethos* del personaggio eschileo è segnato da una marcata psicologizzazione, non priva di sfumature patologiche.

Ag. 8 καὶ νῦν φυλάσσω, «e sono / sempre qui». La valenza aspettuale dell'espressione greca non lascia dubbi: si tratta di un perenne sguardo intento a scrutare l'orizzonte. Pasolini ben coglie il dato, ma amplia e, ancora una volta, reca in primissimo piano l'*io* del locutore.

Ag. 10 s. ὦδε γὰρ κρατεῖ / γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ, «la stessa angoscia che prova una donna / quando cerca l'amore». È questa una tra le più discusse rese di Pasolini, che dell'originale non conserva né la lettera né il senso³⁸. Il greco ἀνδρόβουλον è evidentemente inteso come 'desideroso del maschio' o simili: la 'virile volontà' di Clitemestra cede il passo a un'occhiuta intrusione nella psiche femminile³⁹. L'identificazione fra la Sentinella e Clitemestra elimina totalmente l'incombente presenza della regina: e, di nuovo, privilegia la psicologia rispetto all'oggettiva descrizione

dei fatti. L'«angoscia», desunta da *ἐλπίζον*, sovrappone all'originale un'altra fra le più tipiche parole-tema pasoliniane, «vero Leitmotiv di questa traduzione»⁴⁰. L'insieme fornisce l'ennesimo esito in equilibrio fra soggettivazione (introspeffiva) e oggettivazione (in un vocabolario emotivo tendenzialmente chiuso).

Ag. 12 *νυκτίπλαγκτον*, «che mi tiene, la notte, lontano dai miei». Estenuata espansione dell'originario *νυκτίπλαγκτος*, un ossimorico «giaciglio che tiene svegli e fa vagare»; per Pasolini, più pateticamente, un letto che condanna alla solitudine la povera Sentinella, tristemente separata dai suoi cari (dei quali Eschilo, purtroppo, nulla ci dice).

Ag. 14 *φόβος γὰρ ἀνθ' ὕπνου παραστατεῖ*, «è la paura, lei sola – e non il sonno – / che vive». La corporosa personificazione del *φόβος* è in gran parte dell'originale. Ma la resa di Pasolini, con le addizioni «lei sola» e «che vive», intensifica l'oggettivante prosopopea. La «paura» diverrà, di qui in poi, un altro dei *Lieblingswörter* pasoliniani⁴¹.

Ag. 18 s. *κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων / οὐχ ὡς τὰ πρόσθ' ἄριστα διαπονουμένου*, «invece, piango: perché penso al destino / di questa casa, alla sua gioia di un tempo». Più concretamente, la Sentinella rimpiange «le bel ordre d'antan» (Mazon); addizione sintomatica è «penso». Pasolini soggettivizza, e insieme oggettivizza, con una sorprendente «gioia» che introduce un'altra diffusa parola-chiave dell'*Orestide* (cf., nel contesto immediato, vv. 21 e 28, senza riscontro nell'originale: «segnale di gioia» e «con grida di gioia»).

Ag. 25 s. *ιοὺ ἰού. / Ἀγαμέμνωνος γυναικὶ σημαίνω τορῶς*, «evviva, evviva! / A chiamare, corro, a chiamare Clitennestra». Il caso è comune: molto raramente i traduttori – lo osservava già Fraenkel (*op. cit., ad l.*) – sanno chiarire l'interna consequenzialità della battuta, ovvero l'esatto rapporto fra il grido *ιοὺ ἰού* (v. 25) e il successivo *σημαίνω* (v. 26): è l'esultante esclamazione della Sentinella a costituire l'avviso lanciato a Clitennestra; *σημαίνω* rappresenta una glossa del locutore alla propria stessa esclamazione (bene Mazon, *op. cit.*: «iou! iou! je préviens à grands cris la femme d'Agamemnon»). Di qui la puntuale addizione di verbi indicanti movimento, a suggerire un'inesistente e innecessaria azione del personaggio⁴². Ma Pasolini va oltre: la sua Sentinella, addirittura, «corre», secondo la caratterizzazione spasmodicamente emotiva fin qui perseguita. La reduplicazione «a chiamare [...] a chiamare»

rincarica la dose. Lo *specimen*, come si vede, è significativo, benché limitato al solo esordio della trilogia. E il séguito non fa eccezione. Di lì a breve – nella parodo – il Coro narrerà di un Priamo che «ha fatto esperienza di una coppia / spietata di nemici» (vv. 40-42); ma di questa intima e vissuta «esperienza», nell'originale, non c'è traccia. Tali nemici hanno raggiunto Troia «con mille navi, il cuore / ossesso, avidi di guerra» (vv. 45-47): anche l'«ossessione» è aggiunta pasoliniana (il greco ha solo *ἐκ θυμοῦ*), ed essa sarà un termine-*refrain* dell'intera trilogia. I discussi avvoltoi *μέτοικοι* (ambigua immagine che designa, al v. 57, Agamennone e Menelao)⁴³ diventano per Pasolini, con estenuato patetismo, «umili / ospiti del cielo». Inutile proseguire: ovunque, tra addizioni, omissioni e manomissioni, il traduttore sentimentalizza e, contemporaneamente, semplifica e schematizza. Quel che ne risulta non è un generico Eschilo 'anti-classico', giacché la definizione puramente negativa non potrà accontentare nessuno; quel che ne risulta è, più precisamente, un Eschilo forzato a divenire, da una parte, *lyrical drama*, o dramma della psiche; e, dall'altra, didascalico sistema di parole-chiave – quasi 'reti ossessive' à la Mauron – non di rado strutturate secondo ferrei sistemi di polarità (la «gioia» e l'«angoscia», la «purezza» e l'«impurità», etc.). Pulsione 'oggettivante' e pulsione 'soggettivante', qui, non si elidono: esse piuttosto convergono, poiché l'intero vocabolario psicologico pasoliniano – così spesso sovrapposto al testo eschileo – dà luogo a ricorrenze terminologiche regolarissime, in cui trovano espressione, e talora personificazione, gli elementari concetti che meglio rispondono all'interpretazione generale della trilogia fornita da Pasolini: è il binarismo psicologico, e politico insieme, già ampiamente riscontrato dalla critica⁴⁴, non a caso vistoso in luoghi chiave del testo, e specie nei pronunciamenti corali. Per estrarre un coniglio dal cappello – amava ripetere Lacan – occorre prima avercelo messo. Per scoprire un Eschilo schematicamente binario, sospeso fra 'preistoria' e 'storia', fra 'matriarcato' e 'patriarcato', fra «sentimenti primordiali» e «ragione»⁴⁵, occorre prima averlo mascherato, o sfigurato, per via traduttiva. Un Eschilo indubbiamente univoco, e 'facile', quello di Pasolini. Una resa, la sua, che rientra appieno nella tipologia interpretativa che Cambiano, di recente, ha definito «cosmetica dei classici»⁴⁶. Non sarà questo l'ultimo motivo – al di là della celebrata efficacia teatrale – per cui l'*Oresteia* è così spesso riproposta, sulle nostre scene, proprio

nella traduzione pasoliniana⁴⁷. Traduzione 'scandalosa'? Può darsi. Certo, uno scandalo che solletica; e che piace.

Altri appunti, e minime conclusioni

Quel che vale per l'*Orestide* vale, almeno tendenzialmente, per tutte le traduzioni pasoliniane.

Una delle più impegnative – il *Miles* di Plauto – è stata oggetto di una puntuale analisi che esime qui da osservazioni di dettaglio⁴⁸. Genere comico e resa dialettale suggeriscono, naturalmente, *distinguo* e cautele: ma è significativo che, proprio sull'innocente e burlesco *Vantone*, Pasolini abbia dovuto ingaggiare una polemica giornalistica – ospitata dalle colonne de «L'Unità» nel novembre del '63 – con Aggeo Savioli; una polemica la cui posta in gioco era la legittimità dell'assimilazione dei classici a tematiche e problematiche *lato sensu* marxiane. Pasolini gioca qui la parte di chi sostiene l'irriducibile alterità dei testi antichi; ma sottolinea, allo stesso tempo, e a propria difesa, tutte le scelte traduttive utili a far emergere l'antimilitarismo e l'antischiavismo di Plauto⁴⁹. Strano ma significativo tentennamento: è pur sempre l'assimilazione – la «traduzione totalitaria», direbbe Topop⁵⁰ – che in Pasolini prevale.

Quanto all'*Eneide* – versione limitata a I 1-301 e sostanzialmente coeva all'*Orestide* – un esame minuto e acuto del testo si deve a una giovane studiosa dell'Ateneo di Bologna, Giulia Bernardelli, che a breve pubblicherà i risultati della sua ricerca⁵¹. In attesa di tale contributo – che coprirà una lacuna obiettiva degli studi pasoliniani, e più in generale dei *classical reception studies* in Italia: obiettiva e tardivamente avvertita, rispetto all'edizione Siti del 2003⁵² – ci si accontenterà qui di alcune osservazioni marginali. Si vedano almeno i seguenti luoghi, entro i primi sei versi della resa, che bastano alla bisogna:

v. 1. *arma virumque cano*, «canto la lotta di un uomo». Superfluo sottolineare quel che si perde, in termini di allusività intertestuale (*arma virumque*) o convenzioni incipitarie. Più interessante, per quanto siamo venuti dicendo, rilevare la puntuale soggettivazione traduttiva – gli obiettivi e allusivi *arma* divengono vissuta «lotta», l'«eroe» diviene «un uomo»⁵³ – che fa tutt'uno, però, con un processo di marcata oggettivazione: ecco dunque l'antonomastica «lotta», parola prediletta dal Pasolini poeta, ma anche *refrain* – come

si è accennato sopra – della versione eschilea. Da una parte, dunque, il traduttore «interiorizza la vicenda epica» (Bernardelli, *op. cit.*, p. 34); dall'altra, egli imposta fin dall'*incipit* il consueto metodo di traduzione per parole-*slogan*, con programmatica e sistematica riduzione dell'ipotesto a repertorio lessicale (o semantico) chiuso. Circa l'incipitario «canto», è usuale – da parte dei commentatori virgiliani – rimarcare il carattere soggettivo di *cano* rispetto ai «canta» o «narra» degli attacchi omerici; rilievo ovvio e indiscutibile, benché la tradizione epica greca – specie l'innografia arcaica – conosca *ad abundantiam* simili esordi in *Ich-Stil*. Certo è che Pasolini, con il perentorio «canto» in prima sede, produce qualcosa di più che un ripristino dell'*ordo verborum* atteso nella lingua d'arrivo: egli evidenzia, ancora una volta, la soggettività della voce enunciante; l'invocazione allo «spirito» in luogo della *Musa* (v. 8 *Musa, mihi causas memora*, «tu, spirito, esponi le intime cause»: e si noti l'addizione «intime») farà un passo ancor più in là.

Vv. 2 s. *Italiam fato ... Laviniaque venit / litora*, «la storia spinse per primo alle sponde del Lazio». Anche in questo caso – sorvolando su semplificazioni e omissioni tese a una deliberata desublimazione del testo – merita riguardo la scelta di «storia»: sbalorditiva resa di *fatum* non tanto per la vistosa deformazione semantica, quanto per il carattere subitaneamente personificato del lessema; un oneroso 'attante' – certo umanizzato, rispetto all'originale, ma insieme spaventosamente sovrumano – è introdotto a determinare fin da subito una didascalica leggibilità del testo. A riprova, si veda la resa del vv. 17s. *hoc regnum dea gentibus esse, / si qua fata sinant*, «là [Giunone] intendeva che la storia collocasse il regno / di ogni gente», dove è notevole l'elevazione di «storia» a soggetto indiscusso della subordinata, di contro alla sintassi originaria. Apparente metamorfosi 'laicizzante' del «fato» antico⁵⁴, la «storia» pasoliniana non cela affatto i propri caratteri di impersonale, ingombrante astrazione. Non meno religiosa, a suo modo, d'ogni epica fatalità. Non stupisce apprendere – dobbiamo il prezioso riscontro a Giulia Bernardelli, *op. cit.*, pp. 35s. – che l'originaria stesura manoscritta non esitava marcare anche graficamente la prosopopea: «proprio una "Storia" [...] maiuscolizzata e potentemente personificata si ritrova [...] nel primissimo tentativo di traduzione dell'*incipit* ("Canto la lotta di un uomo, che spinto dalla Storia, / fuggì da Troia, e venne per primo alle sponde del Lazio")»⁵⁵.

V. 4 *vi superum, saevae memorem lunonis ob iram*, «la violenza celeste, il rancore di una dea nemica». Si noti, ancora una volta – oltre all'impulso generalizzante che tramuta il teonimo *luno* in un'anonima «dea»⁵⁶ – la consueta, spontanea concomitanza di oggettivazione e soggettivazione: da una parte, il vocabolario psicologico della rabbia, in séguito imperante, che trasforma agenti e moventi mai meno che cosmici in meri empiti di umanizzata passione (cf. vv. 8 s. *quo numine laeso / quidve dolens*, «per quale offesa, / o per quale dolore»; v. 11 *tantaene animis caelestibus irae?*, «miseria di passioni nei cuori celestili»; v. 23 *id metuens*, «in ansia per questo»; v. 25 *causae irarum saevique dolores*, «le cause della rabbia, e il suo bruciore»; v. 35 *aeternum servans sub pectore volnus*, «ossessionata dalla sua interna ferita», etc.); dall'altra parte, la netta stereotipizzazione di tale vocabolario, che riduce il campo semantico delle emozioni a un novero assai ristretto di lessemi: gli ormai ben noti «rabbia», «ansia», «ossessione», etc. Tutto il campionario, insomma, esibito dall'*Orestiaide*.

Vv. 5 s. *dum conderet urbem / inferretque deos Latio*, «prima di fondare la sua città / e di portare nel Lazio la sua religione». Come si vede, se «gli dèi», cioè i Penati, diventano astratta e impersonale «religione» (come, più oltre, 'religiosità' diverrà la *pietas* di Enea: v. 10 *insignem pietate virum*, «quell'uomo / così religioso»), l'interiorizzazione del dato oggettivo è ampiamente garantita dall'addizione di «sua»; «sua», del resto, è anche la «città»: Lavinio, come vuole la tradizione liviana (Liv. I 1), ma con una determinazione antonomastica che non può non far pensare – e così pensava già Servio – all'*Urbs* per eccellenza. Il pasoliniano «sua» è qui una personalizzazione particolarmente audace.

Il quadro è chiaro, pur nella cursorietà del sondaggio: non c'è passo del testo antico dove non agiscano – pulsioni complementari e convergenti – le medesime tendenze a incrementare il dato soggettivo, e a incrementare in pari grado l'enfasi oggettiva. Un sistema razionalmente organizzato di *παθήματα* o, se si preferisce, un'esplosione di soggettività che si coagula immediatamente – e retoricamente – in un preciso diagramma di astrazioni e prosopopee.

Un'ultima verifica, se necessaria: questa volta, sull'ancora inesplorata versione dell'*Antigone* sofoclea, altra notevole *inachevée* pasoliniana, resa disponibile anch'essa dagli *opera omnia* di Siti⁵⁷. Il periodo

è lo stesso: il 1960, probabilmente all'inizio dell'inverno⁵⁸. Come traduce, Pasolini, quel primo verso che George Steiner ebbe a giudicare «intraducibile»? (E che come tale, beninteso, conosce traduzioni a migliaia). Pasolini rendeva così: «dolce capo fraterno, mia Ismene», a fronte dell'originale *ὦ κοινὸν ἀυτάδελφον Ἰσμῆνης κάρρα*. Tutto, qui, è patetizzato e personalizzato: non solo grazie alla resa letterale della perifrasi *Ἰσμῆνης κάρρα*, che è notorio aulicismo, e che Pasolini riproduce in una iper-affettiva sineddoche; ma anche, e soprattutto, grazie alla trasformazione di tutti i pleonasmii dell'originale (*κοινὸν, αὐτ-*) – altrettante sinistre allusioni al tema dell'incesto⁵⁹ – in marche meramente affettive: «dolce», «mia». Se qui agisce, più che mai, l'impulso alla soggettivazione, è interessante osservare come il traduttore si comporti dinanzi ai vv. 4 s. (*οὐδὲν γὰρ οὔτ' ἀλγεινὸν οὔτ' ἄτης ἄτερ / οὔτ' αἰσχρὸν οὔτ' ἄτιμον*), straordinario regesto di parole-chiave afferenti ai campi semantici del dolore, della perdizione, della vergogna⁶⁰. Sono qui le varianti della traduzione – registrate da Siti – a illuminarci sui metodi della più tipica 'oggettivazione' pasoliniana: «umiliazione», «vergogna», «disonore», «infamità», parrebbero le scelte definitive del traduttore; ma con «umiliazione» (*ἀλγεινόν*) concorre «rabbia», e con «infamità» (*ἄτιμον*) «empietà»⁶¹. Si può immaginare un più malleabile sistema di equivalenze? Si aggiunga che né «umiliazione» né «rabbia» quadrano con *ἀλγεινόν*, come «vergogna» non quadra con *ἄτη* né «empietà» con *ἄτιμον*. Esitazioni e oscillazioni di una versione *in fieri*? Senz'altro. Ma anche una rivelatoria testimonianza della disinvoltura con cui Pasolini sembra scegliere, per progressiva approssimazione, le parole-chiave – così platealmente didascaliche – delle proprie traduzioni. Si riconosce benissimo, qui, il lessico selettivo che sostanzia, nell'*Orestiaide* come nell'*Eneide*, il vocabolario della psicologia pasoliniana. Se ne apprezza, in più, la deliberata indifferenza ai valori veicolati dall'ipotesto. Quel che importa – pare – è che il testo d'arrivo esprima passioni tanto calorose quanto astratte e stereotipate⁶².

In conclusione. Per quanto i prelievi qui operati siano parziali, e superficiali le analisi che ne derivano – si farà meglio altrove: e si spera che lo scrutinio puntuale dei testi prevalga, d'ora in poi, sui generici omaggi ai diritti eterni della 'poesia' – una conclusione almeno sembra inevitabile. Il Pasolini traduttore classico – traduttore di testi alquanto diversi per genere ed epoca, da Eschilo

a Plauto, da Sofocle a Virgilio – pare obbedire a regole alquanto ferree. Regole che impongono, in generale, una drastica assimilazione e semplificazione culturale del testo di partenza, quale che esso sia: perché ogni testo, a quanto risulta dai fatti, è destinato a divenire parte integrante di un sistema, verifica di un presupposto, dimostrazione di una teoria. Ecco dunque – per tornare a Fortini – «un Pasolini che ‘può far di tutto’ (un dramma in versi, una traduzione dell’*Eneide*, una collana di sonetti o un romanzo epistolare)», intendendo con ciò che «egli può darci una sola cosa, un solo sentimento fondamentale dell’esistenza, quello dell’ubiquità nella duplicità polare»⁶³. La «duplicità polare», appunto: e ciò guida a una conclusione più di dettaglio. Pulsione ‘oggettivante’ e pulsione ‘soggettivante’, come si è visto, determinano le scelte traduttive fino ai più minuti dettagli: selezione del lessico, strutturazione sintattica e retorica, evidenza dell’enunciazione e degli enunciatori. Tutto, nel Pasolini traduttore, mira a un ideale equilibrio fra due diverse ma non divergenti esigenze: ricavare, dal testo di partenza, un’intensità emotiva che ne sottolinei l’autenticità o genuinità immediata; ricavarne, al contempo, un sistema di valori astratti e astorici, che ne garantiscano la permanente valenza esemplare. La presunta ‘primitività’ dei classici – specie greci – è un pregiudizio tardo-romantico che facilita, quantomeno per Eschilo, l’audace operazione: alla prova dell’*Orestide*, Pasolini si rivela senz’altro – ha scritto Sanguineti – l’«eterno poeta all’eterna ri-

cerca del Buon Selvaggio»⁶⁴. Un Buon Selvaggio che parla per parole irrazionali e allo stesso tempo razionalissime; elementari e, allo stesso tempo, artatamente riflesse.

Sotto questa luce, le versioni classiche risultano una straordinaria verifica delle ambiguità sottese all’intero mondo ideologico pasoliniano, notoriamente indeciso fra nostalgia di una primitività edenica e progressismo (o razionalismo) di maniera. «La preistoria [...] è stata la stessa dappertutto», ha affermato Pasolini⁶⁵: il che ben si capisce, se «preistorico» è per lui tutto ciò che sfugge – per anteriorità o per marginalità – al movimento storico della borghesia industriale; di qui, ovviamente, l’irrazionalistica idealizzazione dei Greci e della loro ‘mitologia’; di qui la netta resistenza alla storicizzazione della cultura greca o antica in genere, che induce il traduttore ad assimilare – assimilare tra loro, e assimilare a noi – tutti i testi via via volgarizzati. Di qui, infine, il tentativo – mirabilmente contraddittorio – di trovare nei ‘classici’ un paradigma di razionalità assoluta e, insieme, di liberatoria irrazionalità. Non a caso Fortini – per chiudere come si è iniziato – ebbe a diagnosticare, per il sodale-rivale, una spiccata tendenza alla «regressione interminabile (come si parla di ‘analisi interminabile’)»⁶⁶. Del resto, si dà contraddizione più tipica – in Pasolini – di quella che le versioni classiche documentano nel corpo stesso dei testi? La contraddizione, si intende, fra sistema e passione: fra vocazione universalistica e ineliminabile, esibito soggettivismo.

- 1 F. Fortini, *Introduzione*, in Id., *Attraverso Pasolini*, Torino, 1993, p. X.
- 2 Il testo di riferimento è ora P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano 2001, pp. 865-1004. Per tutti i dati relativi al notissimo episodio – che non vale la pena riepilogare qui – si vedano per es. M.G. Bonanno, *Pasolini e l'Oresteia: dal 'teatro di parola' al 'cinema di poesia'*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Napoli 1995, pp. 47-66; M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze 1996 (e ora Roma 2007), pp. 190-214; P. Zoboli, *La rinascita della tragedia. Le versioni dei tragici greci da D'Annunzio a Pasolini*, Lecce 2004, pp. 131-6; da ultimo L. Vitali, *Fortuna dell'Oresteia nel teatro della seconda metà del Novecento: Pasolini, Gassman, Lucignani, Ronconi, Stein*, «Quaderni del Novecento» VIII (2008), pp. 13-62, in part. 13-33.
- 3 Si cita rispettivamente da L. Vitali, Coscienza, irrazionalità e sogno nell'Oresteia secondo Pasolini, «Appunti Romani di Filologia» II (2000), pp. 127-37, in part. p. 127, e da A. Bierl, *L'Oresteia di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, trad. it. Roma 2004, p. 62, n. 2. Citazioni da intendersi *exempli gratia*.
- 4 M. Treu, *Antico-classico = anti-classico?*, «Itaca» XXI (2005), pp. 181-99, in part. p. 183.
- 5 E. Kris - O. Kurz, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, trad. it. Torino 1989, pp. 21-37, 96-111 e *passim*.
- 6 Fortini, *Introduzione*, cit., p. 29 (la pagina è precoce: del '59).
- 7 Uno dei termini più ricorrenti nella stessa prefazione traduttiva pasoliniana; cfr. Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 1007-9.
- 8 Il documentario è disponibile presso il sito della rivista «Engramma», all'indirizzo <http://www.engramma.it/engramma_revolution/49/049_saggi_centanni_rubino.html> (ultimo accesso, 1 dicembre 2012).
- 9 E. Degani, rec. *Eschilo. Orestide*, trad. di P.P. Pasolini, Torino 1960, «Rivista di Filologia e Istruzione Classica», XXXIX (1961) pp. 187-93, ora in *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, Hildesheim-Zürich-New York 2004, pp. 177-83.
- 10 Come osserva – con franchezza e buon senso – Stefano Casi, Gassman e Lucignani non si rivolsero certo a Pasolini perché informati del suo coevo lavoro sull'*Eneide* (questa la versione avvalorata a posteriori dal poeta nella *Lettera del traduttore*); «è in realtà molto più credibile pensare che Gassman e Lucignani vedano in Pasolini lo scrittore più stimolante di questi anni e l'intellettuale più appariscente e chiacchierato della sinistra italiana, perfettamente adatto alle scelte del Tpi» (S. Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano 2005², p. 89; corsivi miei, come sempre d'ora in poi se non diversamente dichiarato).
- 11 Cf. e.g. S. Quasimodo, *Lirici greci*, a cura di N. Lorenzini, Milano 1985, p. 208. Si veda però, in Quasimodo, *Lirici greci*, cit., la panoramica di giudizi critici fornita da N. Lorenzini, *Postfazione*, pp. 219-75, che sfata il mito di una comunità accademica pregiudizialmente ostile.
- 12 Lo si farà in altra sede: *Eschilo, Pasolini, «i filologi» e lo scandalo*, di prossima pubblicazione.
- 13 I. Gallo, *Pasolini traduttore di Eschilo*, in *Pasolini e l'antico*, cit., pp. 33-43, in part. p. 34; *Pasolini e l'antico*, cit., pp. 280 sgg. una rassegna delle recensioni coeve.
- 14 Ciò che osserva, pur *en passant*, Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 196 n. 47: «lo “scandalo” rievocato da Gassman [...] fu quindi essenzialmente accademico». Nemmeno accademico, direi senza esitazioni.
- 15 Si cita da E. Paratore, *Considerazioni in anteprima*, «Dioniso» XXIV (1960), pp. 78-91, in part. p. 79.
- 16 V. Gassman, *Intervista sul teatro*, a cura di L. Lucignani, Palermo 1992, pp. 113 sgg.
- 17 *Il circo è pronto: fuori i leoni!*, «Sipario» 163 (novembre 1959), pp. 4-9, in part. p. 8.
- 18 A. Fratelli, *Un classico moderno*, «Sipario» 170 (giugno 1960), pp. 23 sgg., 70, in part. p. 70.
- 19 Com'erano già state, per esempio, le traduzioni friulane da Saffo. Le prove di dipendenza dai *Lirici* di Quasimodo sono palmari, ma minimizzate o trascurate volentieri; cfr. F. Condello, *Pasolini traduttore di Saffo: note di lettura*, «Testo a Fronte» XVIII/37 (2007), pp. 23-40.
- 20 Degani, rec. *Eschilo. Orestide*, cit., p. 188 (ora in *Filologia e storia*, cit., p. 178).
- 21 Da questo punto di vista, la recensione del '61 andrebbe sempre letta tenendo ben presente l'intervento di Degani in *Marxismo, mondo antico e Terzo mondo*. Inchiesta a cura di E. Flores, Napoli 1979, pp. 119-25 (ora in *Filologia e storia*, cit., pp. 958-64).
- 22 Si ricordino almeno gli *Studi su Ipponatte*, Bari 1984, rist. Hildesheim-Zürich-New York 2002, ormai un classico della filologia europea del secondo Novecento. Per un ritratto di Degani, cfr. *Da AION a Eikasmos. Atti della Giornata di studio sulla figura e l'opera di Enzo Degani*, Bologna 2002; per gli studi sull'epigrammatica alessandrina – particolarmente soggetta a distorsioni 'populistiche' – cfr. *Da AION a Eikasmos*, cit., pp. 89-99, l'intervento di L. Lehnus, ora anche in Id., *Incontri con la filologia del passato*, Bari 2012, pp. 229-41.
- 23 Si veda sempre la *Lettera del traduttore*, in Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1008.
- 24 Fortini, *Introduzione*, cit., p. 18.
- 25 Un intervento canonico, per quanto concerne la 'reazione' condotta in nome della poesia, è N. Fagioli, *L'Orestide di Pasolini*, «Resine» III (1980), pp. 9-18. Una visione equilibrata – e non restia all'analisi puntuale del testo – è quella ormai canonica di Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit. Più di recente, le ragioni della poesia sono invocate da L. Vitali, *Fortuna dell'Oresteia*, cit., p. 18.
- 26 Oltre a *Pasolini traduttore di Saffo*, cit., sia permesso il rinvio a Quasimodo, *Pasolini, Sanguineti: appunti per tre Coefore*, «Dioniso» n.s. IV (2005), pp. 84-113.
- 27 Che vi si possano scorgere elementi di deflagrante originalità è idea curiosa, alla luce della ricca storia critica dell'*Oresteia*; di questo avviso, invece, è per es. Vitali, *Fortuna dell'Oresteia*, cit. e Ead., *Fortuna dell'Oresteia*, cit., cui si aggiunga Ead., *La colpa, il sacrificio e il destino degli anteroi nel teatro tragico di Pasolini*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, a cura di E. Fabbro, Udine 2004, pp. 55-67.
- 28 Si utilizzerà naturalmente il testo greco di *Eschyle*, II. *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris 1925, pp. 10 sgg.
- 29 Per la diffusa cristianizzazione dell'originale cf. e.g. U. Albin, *Il banco di prova delle Coefore*, «Dioniso» L (1979), pp. 47-57,

- in part. p. 53; Fagioli, *L'Orestide di Pasolini*, cit., pp. 15-8; Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 195.
- ³⁰ Si veda la resa di M. Centanni in *Eschilo. Le tragedie*, Milano 2003, p. 397: «Dèi! Vi chiedo di liberarmi da questo tormento».
- ³¹ Cfr. Condello, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti*, cit., p. 93.
- ³² J. Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London 1981, pp. 135-54.
- ³³ Per lo stereotipato lessico del dolore nell'*Orestide*, cfr. Condello, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti*, cit., pp. 94 sgg.
- ³⁴ Qui influenzata senza dubbio dal «sans répit» di Mazon, *Eschyle*, II, cit. (che a sua volta dipende dall'interpretazione scolografica del passo).
- ³⁵ È una chiara estenuazione di «sur ce lit» di Mazon, *Eschyle*, II, cit.
- ³⁶ Su questa annosa *crux* esegetica si vedano, per un orientamento, le interpretazioni contrapposte di Fraenkel (*Aeschylus Agamemnon*, Oxford 1950, *ad l.*) e di Denniston-Page (*Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957, *ad l.*).
- ³⁷ Non servirà ricordare che il «cane» greco non ha pressoché mai le connotazioni legate all'italiano (come al francese, all'inglese, etc.) «povero cane» o simili.
- ³⁸ «Ainsi commande un coeur impatient de femme aux mâles desseins» (Mazon, *Eschyle*, II, cit.). Ma su *κρατεί* cfr. Fraenkel, *Aeschylus Agamemnon*, cit., *ad l.*
- ³⁹ Per la costante eroticizzazione dei termini greci cfr. Degani, rec. P.P. Pasolini, cit., p. 189 (*Filologia e storia*, cit., p. 179).
- ⁴⁰ Così Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 198.
- ⁴¹ Cf. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 198 sgg. e Condello, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti*, cit., pp. 94-6, con ulteriore documentazione. Sul lessico della «paura» nell'*Orestide* si veda anche Bonanno, *Pasolini e l'Orestea*, cit., pp. 54 sgg.
- ⁴² Si veda anche, e.g., la traduzione di Centanni, *Eschilo. Le tragedie*, cit.: «eh! Eh! / Alla sposa di Agamennone ora vado a dare l'annuncio, ben chiaro».
- ⁴³ Per il valore dell'espressione si veda ora la proposta esegetica di G. Cerri, *Gli avvoltoi meteci in Aesch. Ag. 57*, «Eikasmos» XXII (2012), pp. 57-67.
- ⁴⁴ Si veda in particolare, per la centralità dei termini afferenti al campo semantico del 'contrasto', Bonanno, *Pasolini e l'Orestea*, cit., pp. 53-5.
- ⁴⁵ G. Cambiano, *Perché leggere i classici. Interpretazione e scrittura*, Bologna 2010, pp. 43-63.
- ⁴⁶ In una delle ultime e più solenni occasioni, ancora a Siracusa, nel 2008, per la regia di Pietro Carriglio. Ma le riproposizioni non si contano.
- ⁴⁷ Mi riferisco a L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini. Un progetto di teatro fra antico e moderno*, Urbino 2006.
- ⁴⁸ L'autodifesa del traduttore si può leggere in Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 1225 sgg. Sull'anacronistica idea di Plauto promossa dal traduttore si veda Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., pp. 101-11. A proposito di 'scandali' e ostilità accademica, non si può non ricordare – di contro a numerose stroncature giornalistiche – l'apprezzamento espresso nientemeno che da Alfonso Traina («Convivium», XXXIII [1965], pp. 220 sgg.).
- ⁴⁹ Cf. P. Torop, *La traduzione totale*, a cura di B. Osimo, «Testo a Fronte» XX (1999), pp. 6-47.
- ⁵⁰ G. Bernardelli, «Canto la lotta di un uomo...». *Pasolini traduttore dell'Eneide*, tesi di Laurea Magistrale in Grammatica e Storia della Lingua Latina, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Laurea Magistrale in Filologia, Letteratura e Tradizione Classica, a.a. 2010-2011, relatrice: Bruna Pieri.
- ⁵¹ La traduzione di Aen. I 1-301 è stata pubblicata per la prima volta in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W. Siti, Milano 2003, II, pp. 1332-49. Bernardelli, «Canto la lotta di un uomo...», cit., dimostra – tramite un riesame delle carte pasoliniane presso il Gabinetto Vieusseux – che l'edizione mondadoriana richiede più di un ritocco. Qualche osservazione sull'*Eneide* pasoliniana fornisce Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., pp. 11-4.
- ⁵² Su questa attenuazione del «carattere 'guerriero' di Enea» cfr. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 13; ma non meno rilevante è l'aggiunta dell'articolo indeterminativo.
- ⁵³ Così Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 13.
- ⁵⁴ Ma al v. 32 (*acti fati*) l'attante prescelto, non meno impersonale, muta: «automi del caso».
- ⁵⁵ Dice bene Gamberale, *op. cit.*, p. 13: «sembra che le forme della religione diventino da un lato più individuali, dall'altro più generiche».
- ⁵⁶ In Pasolini, *Teatro*, cit., pp. 1011-24.
- ⁵⁷ Cfr. Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1222. Quanto al testo di partenza, esso va senz'altro identificato nella Budé di Dain-Mazon (*Sophocle, I. Les Trachiniennes, Antigone, texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon, Paris 1955*). L'agnizione si deve a Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., pp. 5 sgg., fin troppo cauto nella proposta: oltre alla traduzione letterale delle didascalie – già in sé dettaglio dirimente – confermano l'ipotesi *tutte* le scelte presupposte dalla versione (che si limita, occorre ricordarlo, ai primi 281 versi).
- ⁵⁸ «The origin which connects the sisters also isolates them»: è la splendida chiosa di Jebb (*Sophocles. The Plays and Fragments, with critical notes, commentary [...] by R. Jebb, III. The Antigone, Cambridge 1900³, ad l.*).
- ⁵⁹ Si prescinde, qui – come sembra prescindere Pasolini – dalle formidabili difficoltà testuali connesse alla clausola del v. 4: per l'annosa questione cf. e.g. *Sophocles. Antigone*, ed. by M. Griffith, Cambridge 1999, *ad l.* e C. Austin, *The Girl Who Said "No" (Sophocles' Antigone)*, «Eikasmos» XVII (2006), pp. 103-16.
- ⁶⁰ Per queste varianti, si veda Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1013. L'apparato di Siti – alquanto rudimentale – non chiarisce purtroppo se si tratti di varianti esplicitamente sostitutive o di mere alternative paritetiche. Per quanto si argomenta qui, poco importa; ma il dubbio rimane.
- ⁶¹ Per il sorprendente ventaglio di sostantivi che varia, nell'*Orestide*, il medesimo termine di partenza, si veda qualche esemplificazione in Condello, *Quasimodo, Pasolini, Sanguineti*, cit., p. 95.
- ⁶² Fortini, *Introduzione*, cit., p. 24 (notazioni risalenti ancora al faticoso 1959).
- ⁶³ E. Sanguineti, *Giornalino secondo, 1976-1977*, Torino 1979, p. 134.
- ⁶⁴ P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano 2001, p. 2928.
- ⁶⁵ Fortini, *Introduzione*, cit., p. 192 (l'annotazione è del 1979).

Pasolini e l'antico: *I Carmina Burana*

di Francesco Stella

L'idea di una tavola rotonda, associata a letture d'attore, sulle traduzioni di testi classici e medievali di Pier Paolo Pasolini nasce sia da un interesse recente di Federico Condello e Paolo Lago per la versione pasoliniana di brani dell'*Eneide*, sia da un mio apprezzamento giovanile dell'*Eschilo* di Pasolini, che ebbi modo di incrociare quasi per caso, come parte di un Premio assegnatomi in età liceale dall'Ente del Teatro Antico di Siracusa. Trovavo quelle traduzioni finalmente parlanti, nonostante – e anzi grazie – alle libertà che si prendevano sull'originale. Al di là delle esperienze personali, negli ultimi anni le traduzioni e gli adattamenti pasoliniani dal latino e dal greco antico sono stati finalmente oggetto di studi adeguati e consolidati da un raffreddamento della distanza critica, le cui punte avanzate sono, direi, il *reading* curato da Umberto Todini, *Pasolini e l'antico. I doni della ragione* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995), l'esplorazione di Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema* (Firenze, La Nuova Italia, 1996) e, più specificamente, il libro di Leopoldo Gamberale su *Plauto secondo Pasolini* (Urbino, QuattroVenti, 2006), il primo ad analizzare a fondo le modalità traduttologiche dell'autore friulano, fermandosi soprattutto – ma non esclusivamente – sulle commedie plautine, specialmente *Il Vantone*, brillante adattamento romanesco del *Miles gloriosus*.

Comincia dunque ad esistere una letteratura critica su Pasolini traduttore, che ha già definito le polarità intorno alle quali si dipana la dialettica interpretativa, fra l'attenzione scolastica agli errori di greco e perfino

no di francese individuati dai filologi come Degani e il 'fattore vudu' analizzato da Todini come capacità di reincarnazione del classico in una traduzione 'non di parola ma di contesto', grosso modo coincidente con la versione 'en poète' riconosciuta da Maria Grazia Bonanno. Il punto di sintesi di queste contrapposizioni giunge sempre a confermare l'autodefinizione dello stesso Pasolini, il quale, difendendosi dalla recensionistica di Savioli, che su *l'Unità* l'aveva accusato di aver prodotto un Plauto troppo poco marxista, dichiarava che 'dentro i limiti consentitimi dall'onestà filologica e storica, ho forzato al massimo la materia verso un modo di sentire che è nostro', dove 'nostro' si riferisce agli intellettuali più sensibili all'aspetto sociale della letteratura, ma quel che importa è soprattutto il 'forzato', segno della personalità dirompente fino all'irriverenza e della chiarezza di un progetto culturale. Mentre gli studi sulle traduzioni per il teatro hanno raggiunto se non un livello sofisticato almeno una chiarezza di posizioni critiche, manca quasi del tutto una riflessione sulle traduzioni di poesia non destinate al teatro: alcune sono state prodotte in friulano negli anni '40, altre sono apparse nel secondo dei due Meridiani dedicati alla poesia di Pasolini (Milano, Mondadori, 2003, pp. 1327-1505). Buona parte sono state ricavate dalle cartelle custodite nell'Archivio Pasolini, altre ancora sono da pubblicare, come i brani dell'*Eneide* non editi da Siti, o le liriche di Alceo (Appendice a *I confini*, in *Tutte le poesie*, vol. II, p. 568).

Nelle traduzioni pubblicate da Siti i testi classici sono frammenti di Saffo in friulano, i primi 301 versi del libro I dell'*Eneide*, i *Carmina Burana* 62 e 69, seguiti invece da poeti moderni: francesi (molto Baudelaire), spagnoli, inglesi, tedeschi e giapponesi (dall'italiano) e anche italiani (in friulano). Quella dell'*Eneide*, in tre redazioni, sembra da ricondurre, secondo un ricordo di Zanzotto, a una traduzione integrale a più mani progettata da Neri Pozza poco prima del '59. Fin dall'incipit «Canto la lotta di un uomo, che, profugo da Troia, / la storia spinse per primo alle sponde del Lazio: / la violenza celeste, e il rancore di una dea nemica, / lo trascinarono da un mare all'altro, da una terra / all'altra, di guerra in guerra, prima di fondare la sua città / e di portare nel Lazio la sua religione: origine / del popolo latino, e albanico, e della suprema Roma» Pasolini mostra di scegliere un registro umanizzato, che attenua il contenuto bellico di *arma* e osa il finto letteralismo 'profugo' (ora tanto più apprezzabile dopo le acute interpretazioni di Alessandro Barchiesi dell'*Eneide* come poema della migrazione) e confermato da 'emigrati' per *coloni* al verso 12. Pasolini cerca con evidenza una scorrevolezza piana a costo di rinunciare al nome di Giunone banalizzandolo in 'dèa', ma operando la metonimia 'religione' per *deos* al verso 6. Poco dopo, l'attualizzazione di *Musa* in 'spirito' conferma la strategia di abbassamento del tono epico e di neutralizzazione dell'apparato erudito che si può contestare ma che risponde a una scelta coerente e, alla lettura, efficace.

Finora nessuno ha fermato però la sua attenzione sulle due liriche dai *Carmina Burana*, la celebre raccolta di oltre 300 poesie satiriche, erotiche e conviviali in latino e tedesco medievale scoperta nel XIX secolo in un codice bavarese di inizio XIII e oggetto della celebre riscrittura musicale di Carl Orff ma ancora non integralmente tradotte in italiano. In Pasolini l'attenzione al Medioevo popolare e giullaresco non è inattesa, se si pensa alle sue rivisitazioni cinematografiche di Chaucer e Boccaccio, ma qui siamo di fronte a un Medioevo delicato, esile, musicale, che ha lasciato traccia in 5 fogli fitti di correzioni, senza data, su cui l'edizione critica non ci lascia molta informazione. Come è arrivato Pasolini all'interesse per i *Carmina*? In Italia gli ultimi tentativi di traduzione risalgono a Edoardo Bianchini che nel 2003 ha curato per la BUR i *Canti morali e satirici* (cioè la prima delle tre parti di cui è composta la raccolta), fermandosi dunque al volume inaugurale, pur imponente; prima di lui Pier Vittorio Rossi (1989)

aveva pubblicato con Bompiani un'antologia utile ma amatoriale, tuttora oggetto di ristampe, e nel '79 lo stesso aveva fatto con maggiore cognizione di causa Eugenio Massa in un libro di minore diffusione per le Edizioni Giolittine di Roma. Nei suoi anni Pasolini poteva averli letti solo nella traduzione di Luisa Vertova limitata a 40 testi, uscita nel 1942 per Fussi, ampliata nel 1952 e ristampata nel 1981 e 1991 per Sansoni; oppure, ma non è stato il caso, nella primissima versione di Corrado Corradini, poeta de *La buona novella*, uscita a Torino nel 1892 con dedica ad Arturo Graf pochi anni dopo l'edizione di Schmeller del 1883, e ristampata ancora nel 1928, in ben 4.000 copie, una tiratura certamente superiore a quelle delle traduzioni posteriori, nonostante che il pubblico alfabetizzato dell'epoca fosse notevolmente più ridotto. Ma certo fu la germanista Vertova a rilanciare la conoscenza di questo tesoro della goliardia medievale e Pasolini potrà esservi stato incuriosito dall'interesse per la leggerezza scanzonata dell'eros medievale che i film della cosiddetta «trilogia della vita» 1971-1974 (*Il fiore delle mille e una notte*, ma soprattutto *Decamerone* e *I racconti di Canterbury*) incarnano e che emerge anche in altra cinematografia italiana dell'epoca a soggetto medievale, come il miniciclo dell'Armata Brancaleone di Monicelli (su questo medievismo si ferma ora, dopo altri studi, anche P. Pirillo, *Il Medioevo 'popolare' nell'Italia al tempo di De Andrè*, in *Menestrelli e giullari. Il Medioevo di Fabrizio De Andrè e l'immaginario medievale nel Novecento italiano*, a cura di G. Guastella e P. Pirillo, Firenze 2012).

I testi scelti da Pasolini sono due liriche celebri, *Dum Dianae vitrea* e *Estas in exilium*, canti d'amore tenero e di raffinatissimi rimandi fonici. Il primo, che è stato attribuito anche ad Abelardo ma con scarso fondamento, è un'esaltazione degli effetti benefici del sonno in quattro strofe di metro molto diverso, considerato da Peter Dronke (p. 306 di *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, Oxford 1968), sia pure con qualche esagerazione, la più famosa delle liriche secolari latine (sottinteso: medievali) perché conquista alla poesia in lingua classica nuove aree di significato, trasmutando in modo lirico pensieri che prima vi erano estranei e creando così una nuova unità artistica. Ma è anche una lirica frequentemente fraintesa sia a livello filologico sia a livello contenutistico: le strofe 5-8 sono relegate in apparato dall'edizione Schmeller e dall'edizione Schumann (1941), le uniche esistenti al

tempo di Pasolini, e dunque le uniche considerate da tutti i traduttori precedenti. Si tratta infatti di un canto che descrive con sottigliezza e leggerezza fantastica il sonno post-amorem in un ambiente bucolico, ma la perdita della seconda metà impedisce di completare la fantasia del dormiveglia, largamente basata su linguaggio medico-filosofico insospettabile nella prima metà, e di capire che si tratta di amore fisico e non di sogni. Eppure la traduzione delle strofe mancanti si trovava in Corradini, il che dimostra che questo non è stato fra le fonti di Pasolini.

Le prime due strofe sono in settenari sdrucchioli inframmezzati da quinari, la seconda di dodecasillabi, la terza di senari semplici o doppi e un novenario, con rima mono- o bisillabica frequente ma irregolare nelle prime strofe, baciata nelle ultime due. Indipendentemente dal metro, il ritmo creato dalla successione degli accenti è trocaico, incalzante. Un testo infarcito di richiami classici, sia mitologici sia poetici, che Pasolini affronta impegnandosi a riprodurre la struttura stichica: «Come a sera vitrea / spunta la stella Diana / mentre ancora roseo / il tramonto riverbera» per *Dum Diana vitrea / sero lampas oritur / et a fratris rosea / luce dum succenditur...*

La sua versione sembra puntare a mantenere l'evidenza di 'vitrea' a fine verso, riconquistato dopo un iniziale ma più banale 'nitida' e all'interpretazione facilitante di *lampas* come *stella*, ma si rassegna all'eliminazione del riferimento al fratello (Febo, il sole) come elemento forse troppo erudito: cerca cioè la facilità di comprensione senza rinunciare alla musicalità del versicolo, cedendo comunque agli iati che punteggiano anche la sua poesia maggiore. La modifica principale è però l'interpretazione comparativa ('come') anziché temporale, che era imposta invece dal *dum*. La temporale è mantenuta sia nella versione di Vertova (p. 94) «Quando la vitrea lampada di Dione / a sera spunta / e del fratello la rosata luce / l'accende», che accetta scelte lessicali decisamente arcaiche e finti letteralismi ('lampada'), sia nella precedente di Corradini in settenari alternati a endecasillabi «Quando a la sera brilla / la vitrea faccia di Diana in cielo, / Ed in un roseo velo / Di luce, tolta al fratel suo, sfavilla», che ha un andamento più impetuoso e perde qualcosa in liricità canzonettistica presentando una letteralità a rischio del ridicolo ('la vitrea faccia').

Anche nel seguito l'attenzione di Pasolini sembra mirata, unico fra i traduttori, all'impervio mantenimen-

to degli elementi sia metrici sia ritmici: lo sdrucchiolo ricorrente alla fine dei settenari si alterna con l'accento piano dei quadrisillabi, mentre si affaccia qua e là il lessico familiare a tutta la sua opera poetica ('smania', in assonanza con 'rianima'; altrettanto tipica del suo lessico elegiaco sarà 'struggente' nella quarta strofa). All'interno di questa priorità Pasolini riduce o valorizza immagini dell'originale, ove riduce a 'una musica' i *chordarum pectora* che si riferiscono alle corde del liuto (di Orfeo), ma dinamizza l'inclinazione del cuore ai pesi d'amore (*cor, quod nutat / ad amoris pondera*), chiarendo la provenienza di questa inclinazione. Alla seconda strofa la soluzione «sparge il raggio di Vespero / giù dal cielo / un grato velo / di rugiada che alita / il sonno degli uomini» per *letum iubar Hesperigratiorem / dat humorem / roris soporiferi / mortalium generi* è raggiunta dopo due esitazioni: fra «dai cieli / foschi [...] veli», che falsificava il colore del testo, e il troppo vivace e sonante «dall'alto / uno smalto»; a priori dell'espressione è la discesa del raggio, movimento che l'originale non esprime. Indipendentemente dalla distanza traduttologica, il passo avanti è evidente rispetto al metastasiano «Allor dagli umidetti / Raggi del vespro la rugiada cade, / Ed ogni dolore contro a lui non vale» di Corradini, anche se la resa di Vertova «Lieta Vespero splende / e più gradita scende / messaggera di sonno / la rugiada / sulla stirpe mortale» è forse più corretta globalmente.

Più retorica e banalizzante la terza strofa, tranne l'audace scelta di rendere *surrepit* con 'insensibilmente giace', mentre alla quarta la scelta de 'il Sonno' per *Morpheus* converge nella direzione di interpretazione contenutistica del dato mitologico comune all'*Eneide* e in genere a tutte le traduzioni classiche di Pasolini. Gli effetti più incisivi si accumulano nel finale, dove il testo latino esprime una serie di immagini di quiete, rallentando al contempo il ritmo attraverso parole plurisillabe, e dove Pasolini forza le scelte per mantenere la rima e l'equivalenza del tono delle immagini più che il loro contenuto reale: *Morpheus in mentem / trahit impellentem / ventum lenem segetes maturas / murrura rivorum per harenas puras, / circulares ambitus molendinorum, / qui furantur somno lumen oculorum* è tradotto con «Il Sonno nella mente / porta [corretto dopo 'spira'] una struggente / aria leggera, covoni maturi, / mormorio di rogge, lungo cigli oscuri, / colpi di pale nel silenzio fondo, / che ai dormienti occhi rapiscono il mondo.»

Il 69, *Estas in exilium / iam peregrinatur*, anonimo e corredato di musica spesso incisa e tuttora eseguita in concerti in tutto il mondo, è invece un canto meno controverso ma anch'esso suggestivo: un quadro dell'amore che conserva la sua temperatura anche nell'attenuarsi dei calori estivi. Tre strofe interpretate dalle edizioni come formate da 15, 12 e 21 versi, alternando tridecasillabi piani composti di un settenario sdrucchiolo e di un senario piano e gli abituali quadrisillabi doppi o novenari sdrucchioli a 'spezzare' la cantilena ritmica. Dunque è una partitura soprattutto musicale che costituisce una sfida tecnica per il traduttore. E che l'obiettivo sia soprattutto musicale lo conferma la prima lettura della strofa iniziale, impegnata a salvare la rima in '-ina' (grazie a neologismi come *boschina*), ma anche a conservare la differenza fra i versi di lunghezza media e quelli brevi. Una novità interessante è la presenza di parole non finite nell'edizione: «del gelo hanno xxxato» o «e il cielo di silenzio / xxxato» o, più in basso, «del gelo xxxxxxxire» che non è chiaro se siano lettere non leggibili o più probabilmente spazi lasciati per un numero di lettere o sillabe necessario a completare lo schema metrico. Riaffiora il lessico pasoliniano del momento («Amaro / smanio» per *Amare crucior*, che evita una facile insidia del latino, risolta da Vertova con un retorico «amaramente / soffro») e il gusto dell'ossimoro («muoio / di piaga che mi piace» per *morior / vulnere quo glorior*), in una soluzione che sposta all'interno del secondo verso (piaga-piace) l'assonanza, considerata impraticabile nella sede di rima, *morior/glorior*. Le varianti rivelano un deciso miglioramento: dall'espressione un po' maldestra «quella che il mio amore / è felice ferire» a «quella che di ferire / il mio cuore è felice» per *que cor felici iaculo / gaudet vulnerare*. La strofa successiva lamenta una lacuna al primo verso («Tenera» per *Lasciva, blandi risus*), evidenziando una volta di più l'incompiutezza dell'esercizio ma anche la difficoltà della locuzione in così breve spazio metrico, e il riapparire del pasolinismo linguistico nel passaggio da «gonfie / ma quanto madide» a «gonfie / ma quanto pure» (migliorato da

una prima variante «caste»), detto delle labbra, per *tumentia / sed castigate*, dove invece Vertova scrive «le carnose / - ma pudiche-»). Quanto Pasolini abbia capito l'importanza delle riprese foniche immediate nei *Carmina Burana* lo dimostra a soluzione offerta a *dant errorem / leniorem* (sempre le suddette labbra), che dove Vertova aveva reso prosasticamente «danno uno smarrimento più lieve» modifica con eleganza «danno un lento /smarrimento» che, dinamizzando le posizioni ritmiche, recupera con leggerezza anche un nobile aggettivo polisemico della tradizione poetica e leopardiana/manzoniana. Meno efficace forse «io mortale non credo più a me stesso» troppo letterale per *ut me mortalem negem aliquando*, che allude alla divinizzazione del soggetto amante così importante nel sistema poetico del XII e XIII secolo e che merita più enfasi, come non è sfuggito al pomposo «onde talor non mi credo mortale» di Vertova e più esplicitamente a «Ch'io, meglio che un mortale, un dio mi sento» di Corradini. L'ultima strofa risente di una incompiutezza ulteriormente aggravata e dunque non può essere onestamente oggetto di analisi: l'unica osservazione che consente è il recupero di «tenera», accanto ad «ilare», per *suavis* e *dulcis* che era stato già usato per *lasciva* e che appartiene all'orizzonte lessicale pasoliniano, comunque migliorativa del banale ma forse più letterale «dolce» di Vertova.

Niente più che un esercizio di ritmo e di lingua, ma molto simpatetico al clima e al tono dell'originale, morbido e plastico nella resa anche se incompiuto nel perfezionamento di alcune soluzioni, coerentemente pasoliniano nelle scelte lessicali 'elegiache' e insieme molto rispettoso dell'*allure* musicale e della dolcezza sognante dei passaggi principali. Al confronto con le traduzioni più 'professionali' (ma nessuna fino ad ora opera di un/una latinista) fa spiccare una sensibilità poetica evidente e un guadagno stilistico della traduzione d'autore e documenta l'interesse di Pasolini verso un medioevo sempre carnale ma più di grazia e di musica che di irriverente e popolana allegria.

Un *logos* antiaccademico: Pasolini traduttore dell'*Eneide**

di Paolo Lago

Pier Paolo Pasolini iniziò a tradurre l'*Eneide* nel 1959: una traduzione che però non fu mai portata a termine e della quale resta un abbozzo che si interrompe al verso 301 del libro I¹. Nel 1959 non è certo la prima volta che Pasolini si cimenta con la traduzione di un testo della classicità; infatti, già nel periodo giovanile casarsese aveva tradotto in friulano dei frammenti da Saffo². E, poco dopo quella dei primi versi dell'*Eneide*, il poeta bolognese si cimenterà con la traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo che appare, come egli stesso afferma nella sua nota del traduttore, come una diretta conseguenza dell'abbozzata traslazione virgiliana: «Ho cominciato a tradurre l'*Orestide* su richiesta di Vittorio Gassman, il che significa del tutto impreparato. È vero che la richiesta di Gassman mi è stata fatta in seguito alla notizia che io stavo traducendo Virgilio – e il giro un po' si chiude: ma Virgilio non è Eschilo e il latino non è il greco»³. Si può anche ricordare che la traduzione virgiliana si pone in un periodo in cui l'autore dimostra, in poesia, un rinnovato interesse per i generi e le forme delle letterature classiche. Ad esempio ne *La Religione del mio tempo* (1955-1960) incontriamo una sezione dal titolo *Umiliato e offeso*, interamente costituita da epigrammi mentre in *Poesia in forma di rosa* troviamo il *Poema per un verso di Shakespeare*. Pensiamo inoltre anche al romanzo incompiuto e postumo *Petrolio*, a cui l'autore inizia a lavorare dalla seconda metà degli anni Sessanta; in diversi punti, viene definito come «poema» mentre all'interno di esso Pasolini progettava

di inserire dei versi dell'epica classica: dei «versi greci della parata dell'*Iliade* – o latini dell'*Eneide*»⁴ (probabilmente riferendosi al catalogo degli eroi nei libri VII e X dell'*Eneide*). Come traduttore, Pasolini realizzerà poi, nel 1963, il *Vantone*, una godibilissima versione del *Miles gloriosus* di Plauto in una lingua che allude al romanesco ma non lo è: si tratta infatti di una lingua da avanspettacolo, di un dialetto addolcito e teatralizzato⁵.

Per bene comprendere lo stile e la lingua adottati nella traduzione da Virgilio dobbiamo rifarci ancora alla nota del traduttore posta in calce alla versione dell'*Oresteia*. Così scrive Pasolini: «Come tradurre? Io possedevo già un 'italiano': ed era naturalmente quello delle *Ceneri di Gramsci* (con qualche punta espressiva sopravvissuta da *L'usignolo della Chiesa Cattolica*); sapevo (per istinto) che avrei potuto farne uso. [...] La tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimi in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista. Da ciò un avvicinamento alla prosa, alla locuzione bassa, ragionante»⁶.

La trilogia eschilea viene resa dal traduttore in una «locuzione bassa, ragionante», cioè in una lingua che non vuole essere oscura ma chiarificatrice, vuole offrire spiegazioni in uno stile dominato dalla razionalità e dal *logos*, con un esplicito rimando alla lingua utilizzata in poesie civili come quelle delle *Ceneri*⁷. Così anche la traduzione da Virgilio: Pasolini realizza una versione

dell'*Eneide* che si pone in netto contrasto con le traduzioni 'tradizionali' dell'epica, anche quelle più recenti e meno 'paludate'. Il suo stile è frequentemente connotato dall'ellissi e dalla concisione ed è volto in una direzione contraria alle rese altisonanti della poesia epica. Vediamo da vicino, in questo senso, i versi iniziali (1-11), già analizzati da Leopoldo Gamberale nel citato saggio su Plauto e Pasolini, ponendoli a confronto con altre due traduzioni: una recente e finalizzata alla lettura in pubblico, realizzata da Vittorio Sermoniti nel 2007; un'altra, più 'antica', del 1946 (una versione che, tra l'altro, lo stesso Pasolini potrebbe avere consultato), di Giuseppe Lipparini. Ecco i primi undici versi nella traduzione pasoliniana:

Canto la lotta di un uomo, che, profugo da Troia,
la storia spinse per primo alle sponde del Lazio:
la violenza celeste, e il rancore di una dea nemica,
lo trascinarono da un mare all'altro, da una terra
all'altra, di guerra in guerra, prima di fondare la sua
città

e di portare nel Lazio la sua religione: origine
del popolo latino, e albano, e della suprema Roma.
Tu, spirito, esponi le intime cause: per quale offesa,
o per quale dolore, la regina degli dei obbligò
quell'uomo
così religioso, a dover affrontare tanti casi, tante
fatiche: miseria di passioni nei cuori celestii⁸

Ed ecco invece i primi undici versi della traduzione di Sermoniti:

Canto le armi e chi primo dalle rive di Troia,
proscritto per decreto del fato, guadagnò l'Italia e
le spiagge
lavinie; molto si lasciò sbalestrare per terra e per
mare dagli dèi
prepotenti, istigati dall'indelebile astio di Giunone
furente,
e molto anche in guerra aveva patito, pur di fondare
la città, e introdurre nel Lazio i suoi dèi, onde la nazione
latina, e i nostri padri Albani, e le mura di Roma la
Grande.
Musa, ricordami tu le cause, per quali offese alla
sua maestà,
dolendosi di che, la regina degli dèi costrinse un
uomo
insigne così di pietà a correre tanti pericoli, a far
fronte
a tante pene. Tanto è il rancore che anima i Celestii⁹

E, infine, quelli della versione più 'tradizionale' e più antica di Lipparini:

L'armi e l'eroe io canto, che primo dai lidi di Troia,
profugo per fato raggiunse l'Italia e le spiagge
di Lavinio, sì a lungo sbattuto per terra e sul mare
dalla vendetta celeste e dall'ira tremenda di Giuno;
molto anche in guerra sofferse, finché non fondò
una città
e introdusse i suoi dèi nel Lazio: onde il popol Latino,
e gli antenati Albani, e di Roma la grande le mura.
Musa, ricordami tu le cause: per quale suo cruccio
o per che offesa al suo nume, Giunone costrinse
a soffrire
tante vicende un sì pio eroe, a incontrare sì duri
travagli. Così grandi son dunque gli sdegni dei numi?¹⁰

Rispetto a questa antica e classica versione di Lipparini (che rende l'esametro latino in metrica 'barbara'), ma anche rispetto a quella recentissima e finalizzata ad una lettura in pubblico di Sermoniti, la traduzione pasoliniana presenta una profonda differenza. Pasolini, in un momento così importante come il proemio della poesia epica (in cui trova posto l'invocazione alle Muse), smorza e attenua i toni sublimi; ricordiamo quanto scrive nella 'Nota del traduttore' in calce alla versione dell'*Orestea*: suo intento era smorzare «i toni sublimi in toni civili», «contro ogni tentazione classicista», e cercare di avvicinarsi «alla prosa, alla locuzione bassa, ragionante». Penso che le osservazioni programmatiche che il traduttore pone in calce alla sua *Orestea* possano valere anche per la sua versione virgiliana. Pasolini, rispetto agli altri traduttori, utilizza un metro tendente alla prosa, appunto «ragionante» (parola chiave per tutta la traduzione, ma anche per la resa eschilea), eliminando i toni aulici, sublimi e, appunto, classicisti¹¹.

Anche un bravo traduttore come Sermoniti, attento all'impostazione teatrale della sua versione, non elimina del tutto i toni sublimi, altisonanti, imbastendo i suoi versi di una cadenza 'classica' e solenne, conservando gli accenti dell'esametro e le dimensioni del verso latino¹². Essendo finalizzata ad una recitazione, una certa attenuazione dei toni altisonanti è stata operata anche in questa traduzione: nell'introduzione, Sermoniti afferma infatti di aver cercato di rendere la lingua di Virgilio più 'colloquiale', senza tuttavia creare inutili forzature attualizzanti; di renderla, insomma, nell'«italiano che

adopero per pensare (confesso che penso in italiano), e alle volte anche quello che parlo»¹³. Quindi, l'aspetto 'sublime' dei versi, nella traduzione di Sermonti, non è stato toccato; anche se riproposta in italiano, e in un italiano scorrevole («e tutto si potrà dire dell'*Eneide* di Virgilio tranne che sia stata tradotta dal latino») ¹⁴, l'*Eneide* resta pur sempre l'*Eneide*. Un poema epico, in certe sue caratteristiche strutturali, risulta quasi 'intoccabile'. A parte certi travestimenti burleschi (quindi, non propriamente traduzioni) del periodo barocco¹⁵, il poema virgiliano, in età moderna e contemporanea, è stato sempre tradotto in maniera altisonante e consona alla forma epica. Con ciò non voglio certo dire che la traduzione pasoliniana proponga un Virgilio colloquiale, 'abbassato' ad un livello di italiano parlato; Pasolini affronta Virgilio rendendo quei circa trecento versi iniziali con poesia, in certi momenti, anche molto raffinata. Ciò che invece mi sembra è che il poeta bolognese abbia osato là dove nessuno lo ha mai fatto prima (e dopo): ha reso un testo epico in una poesia che epica non è. Pur restando alta poesia (anche, e forse soprattutto, nel momento in cui si avvicina a quella «locuzione bassa e ragionante», prosastica) non si tratta di epica, non si tratta di uno stile che in italiano riprende modalità e stilemi tipici della tradizione epica. Questo perché, nella versione di Pasolini, si fa sentire quel «grado di rifrazione» che, secondo Georges Mounin, avvicina il testo tradotto alle tematiche care al traduttore nel caso in cui quest'ultimo sia anch'egli un poeta o uno scrittore creatore di un peculiare mondo letterario: si ha in questo modo una «traduzione creativa»¹⁶. Pasolini è un poeta che, già nel 1959, possiede uno spiccato universo poetico personale: non sono pochi, infatti, gli elementi di contatto della traduzione con molte sue poesie di quegli anni.

Passiamo adesso ad analizzare più approfonditamente alcuni punti notevoli della versione pasoliniana dividendoli in gruppi a seconda del particolare tipo di cambiamento operato dal traduttore. Ci sono quindi le generalizzazioni, cioè i momenti testuali in cui Pasolini sostituisce una determinazione con un elemento di indeterminatezza (nonché il procedimento contrario), modalità spesso accompagnata alla pratica dell'ellissi e della concisione, dove il testo originale viene 'abbreviato'; ci sono punti in cui il traduttore rende il testo latino con parole o nessi che fanno parte del suo universo poetico; momenti, infine, in cui il traduttore sposta l'afflato epico verso un universo più

'umile' e popolare, operando anche uno spostamento di senso, a volte, per avvicinare il testo epico al lettore contemporaneo.

Cominciamo col primo gruppo, cioè quello in cui abbiamo incluso la generalizzazione e la concisione. Al verso 1, il nesso *arma virumque cano* viene reso con «canto la lotta di un uomo», eliminando di fatto la parola «armi», per cui assistiamo quasi ad una 'militarizzazione' di Enea (come afferma Gamberale si ha un'attenuazione del carattere 'guerriero' dell'eroe)¹⁷; le armi vengono sostituite dalla parola «lotta» che, sicuramente, umanizza il personaggio generalizzando (come a voler dire: 'canto la lotta quotidiana di un uomo qualsiasi'). Al v. 4 traduce *Iunonis ob iram* con «il rancore di una dea nemica»: al posto di una specificazione abbiamo quindi una generalizzazione (non è più l'ira di Giunone ma di una dea nemica) che sembra quasi riprendere quella del v. 1 (un uomo). Al v. 297, *Maia genitum*, Pasolini traduce con «Mercurio» invece che «figlio di Maia»: abbiamo quindi una specificazione (procedimento contrario alla generalizzazione) e una concisione (due parole vengono rese con una sola). Al v. 7 *altae moenia Romae* (lett. «le mura dell'alta Roma») è tradotto con «della suprema Roma», in cui viene eliminata la parola «mura», secondo la pratica della concisione e dell'ellissi. Un'altra traduzione ellittica la incontriamo al v. 39: *Quippe vetor fatis* (lett. «certo me lo vietano i fati») viene reso con l'esclamazione «Il destino!», spostando quasi il contesto verso un universo tragico.

Vediamo adesso i punti in cui Pasolini rende il testo latino con parole o frasi che attinge al suo universo poetico: questo accade, come abbiamo visto, per quel «grado di rifrazione» di cui parlava Mounin quando il traduttore è anch'egli un poeta o uno scrittore. Al v. 8 il latino *Musa*, parola chiave del proemio epico, viene resa con «spirito». Proviamo a trovare una spiegazione, cercando appunto all'interno del mondo poetico dell'autore, per la scelta di questa parola (che, secondo Gamberale, non è «ben comprensibile») ¹⁸. «Spirito» può evocare un'entità lontana, eterea e degna di rispetto, quasi fosse l'incarnazione dell'ispirazione poetica. In questa parola bisogna allora intravedere una sorta di guida spirituale (d'altronde il poeta epico invoca le Muse perché gli facciano da guida) alla quale ci si affida per sostenere la costruzione di un intero mondo poetico. Vediamo se in alcune poesie di Pasolini, cronologicamente vicine (o precedenti) alla

traduzione virgiliana, compare la parola «spirito» con questa valenza. Nella poesia *In memoriam*, appartenente alla raccolta *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1943-1949, ma pubblicata solo nel 1958), la parola «spirito» è riferita a un ragazzo morto: «Ora / tu sai / l'orrendo momento, / l'ultimo respiro. / Forse / hai visto con altri occhi / QUESTI abiti e QUESTA camicia, / povero spirito / tremante sulle proprie spoglie / coi labbri ancora piegati / al riso / del giovane vivo»¹⁹. Qui il poeta, sconvolto, riflette sulla terribile diversità fra i momenti in cui il ragazzo era ancora vivo e quando invece, ormai morto, è divenuto uno «spirito», un qualcosa di lontano, di venerabile quasi, che adesso gli ispira i suoi versi. Più interessante è un'altra occorrenza di questa parola in *Le ceneri di Gramsci*, poemetto appartenente all'omonima raccolta (1957), dove essa è riferita a Gramsci. Il poeta si reca in visita alla tomba dell'intellettuale al Cimitero degli Inglesi, al Testaccio: «Tra speranza / e vecchia sfiducia, ti accosto, capitato / per caso in questa magra serra, innanzi / alla tua tomba, al tuo spirito restato / quaggiù tra questi liberi»²⁰. Qui, lo spirito è quello di Gramsci, la cui tomba il poeta si reca a visitare alla ricerca, quasi, di una guida appunto spirituale per il suo agire civile e intellettuale. Lo spirito di Gramsci diviene quasi ispiratore del *logos*, della razionalità per il poeta che si sente sperduto. Quindi, si può pensare che nella traduzione virgiliana, realizzata appena due anni dopo la stesura delle *Ceneri*, Pasolini voglia riprendere la parola spirito, riferendola alle Muse, proprio calcando il significato di guida ispiratrice di *logos*, di capacità poetica e razionale per proseguire nella composizione del poema.

Una parola tipicamente pasoliniana la incontriamo invece nella traduzione del v. 36, dove il traduttore rende con «Ma Giunone, ossessionata dalla sua interna ferita, / pensava tra sé» il latino *cum luno Aeternum servans sub pectore volnus / haec secum* (vv. 36-37). Ora, «ossessione» e «ossessionato» sono parole molto care a Pasolini, assai frequenti soprattutto nelle sue poesie e nel suo teatro, utilizzate spesso anche nella traduzione dell'*Oresteia*²¹. Questo aggettivo, riferito a Giunone, introduce, come vedremo, una sorta di monologo 'tragico' recitato dalla stessa dea, avvicinabile ad altri monologhi presenti nella traduzione dell'*Oresteia*; sembra quasi che il traduttore voglia anticipare il monologo tramite una parola profondamente legata alla sfera irrazionale ed emotiva (legata quindi all'universo tragico).

Al v. 228 incontriamo un altro aggettivo, «ardente», riferito stavolta a Venere (precisamente «ardenti», riferito agli occhi della dea), che troviamo soprattutto nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica*. Venere è descritta da Virgilio nell'atto di parlare a Giove: *Atque illum talis iactantem pectore curas / tristior et lacrimis oculos suffusa nitentis / adloquitur Venus* (vv. 227-29); Pasolini traduce così: «Triste, con gli ardenti occhi / velati di pianto, Venere si rivolge a lui, / assorto», rendendo *nitentis* (lett. «splendenti») con «ardenti». Leggiamo quindi un passo di *La Messa*, da *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, dove l'aggettivo in questione è riferito a un «giovinetto»: «Egli è tutto vergogna / per l'amore scoperto / nella bianca camicia / e le pupille ardenti»²². Nella poesia l'aggettivo, tra l'altro sempre riferito agli occhi, è sinonimo di sensualità e di vitalità legata all'eros (come del resto anche in altre occorrenze nelle poesie del traduttore); non è un caso, quindi, che nella versione da Virgilio Pasolini lo usi per qualificare gli occhi della dea della bellezza e dell'amore (anche se in un momento in cui si misura in una tenzone verbale con Giove).

Passiamo ad analizzare, adesso, i punti in cui il traduttore conduce il testo verso un universo più 'umile' o comunque opera un cambiamento di senso. Al v. 2, come si è visto nella citata porzione iniziale, *fato* è reso con «storia». Penso che il cambiamento di senso, qui, vada nella direzione della ricerca di una razionalità, di quel *logos* che il poeta persegue anche traducendo *Musa* con «spirito». Al posto del destino, del *fato*, Pasolini si avvale di un elemento razionale come la storia; è la storia, intesa come contesto socio-politico, come universo logico che racchiude i destini degli esseri umani, a determinare le peregrinazioni di Enea, non il destino. Anche al v. 18 *fata* è tradotto con «storia»: «Teneva là le sue armi, il suo carro; / là intendeva che la storia collocasse il regno / di ogni gente, con tutta l'anima, con tutte le forze» (laddove il latino suona: *hic illius arma, / hic currus fuit; hoc regnum dea gentibus esse, / si qua fata sinant, iam tum tenditque fovetque*, vv. 16-18). La storia è il *logos* che regola le vicende umane; dentro la storia anche lo stesso poeta è immerso e ad essa chiede risposte razionali. Leggiamo la parte finale del già citato poemetto *Le Ceneri di Gramsci*: «Ma io, con il cuore cosciente / di chi soltanto nella storia ha vita, / potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?». Qui, con un gioco di parole (che si avvicina alla figura della diafora, cioè della ripetizione della stessa parola con un signifi-

cato diverso), il poeta pone a confronto la Storia (quella con la «S» maiuscola), che è anche quella che abbiamo incontrato nella traduzione virgiliana, con la «nostra storia», privata, che si srotola fra lui stesso e il pensiero di Gramsci. Il poeta è cosciente di vivere solo all'interno del *logos* raziocinante della Storia, quell'universo che racchiude le sorti degli uomini, come racchiude anche le sorti degli eroi virgiliani, personaggi già consegnati ad essa per mezzo dell'epos.

Al v. 6, come abbiamo visto, *deos* viene tradotto con «religione», mentre al v. 10 *insigne pietate virum* con «uomo così religioso», quasi con l'intento di avvicinare l'universo culturale antico a quello contemporaneo. Del resto, anche nella traduzione dell'*Oresteia* il poeta traduce «templi» con «chiese» e «Zeus» con «Dio» per avvicinare il testo al pubblico contemporaneo ma anche «secondo la poetica pasoliniana della religiosità contadina»²³. Forse, quindi, la resa di *deos* con «religione» corre anche nella direzione di un 'abbassamento' del registro epico verso un registro più umile, più semplice, legato al mondo arcaico e contadino: «religione» allora come simbolo di una cultura arcaica e contadina che i primi colonizzatori del Lazio portano con sé. Tale 'abbassamento', come già detto, non implica una svalutazione dei toni poetici e stilistici i quali, nella rilettura pasoliniana, assumono nuova linfa vitale alla luce del «grado di rifrazione» che trasporta, se così si può dire, Pasolini in Virgilio.

Sempre nella direzione di un avvicinamento ad un registro 'umile' e popolare corre la traduzione di *Troia gaza* (v. 119, lett. «tesori troiani») con «povere cose preziose» dove, tra l'altro, viene anche eliminata la specificazione. Al v. 149 viene invece eliminata la connotazione negativa del popolo, spesso oggetto del canto poetico pasoliniano: *saevitque animis ignobile vulgus* è tradotto con «la folla impazza». Poco dopo, al v. 151, *virum* è tradotto con «uomo popolare», come a voler significare che la forza sta nell'essere vicini e graditi al popolo. In questo caso, ci troviamo nel contesto di una similitudine nientemeno che con Nettuno: il dio del mare placa i venti e i flutti come «un uomo popolare» riesce a placare una rivolta del popolo²⁴. E proprio nel popolo, per Pasolini, risiedono una forza e una vitalità inesauribili; si leggano, ad esempio, questi versi tratti da *Il canto popolare*, da *Le ceneri di Gramsci*:

[...] La libertà non ha voce
 per il popolo cane. E il popolo canta.

Ragazzo del popolo che canti,
 qui a Rebibbia sulla misera riva
 dell'Aniene la nuova canzonetta, vanti
 è vero, cantando, l'antica, la festiva
 leggerezza dei semplici. Ma quale
 dura certezza tu sollevi insieme
 d'imminente riscossa, in mezzo a ignari
 tuguri e grattacieli, allegro seme
 in cuore al triste mondo popolare?²⁵

Si potrebbe anche affermare che Pasolini, in un certo senso, 'reinterpreta' certi momenti virgiliani portandoli verso le tonalità 'civili' della sua poesia di quegli anni, tonalità rappresentate soprattutto dai componimenti de *Le ceneri di Gramsci*. Come farà anche con la versione dell'*Oresteia*, il traduttore trasforma «i toni sublimi in toni civili», attribuendo ai Romani quasi la funzione di portatori di civiltà. Alla fine della trilogia eschilea le Erinni si trasformano in Eumenidi portando la verità e istituendo il primo tribunale della Storia che assolve Oreste²⁶: a questo punto la traduzione pasoliniana accentua i toni civili e 'attualizzanti' soprattutto nella resa legata ai termini religiosi, laddove, nei versi finali, «Zeus» viene di nuovo reso con «Dio», «creatore della parola e della ragione»²⁷. Anche i Troiani, che daranno vita alla stirpe romana, 'reinterpretati' da Pasolini, divengono quasi portatori di verità e di cultura arcaica che si trasforma gradatamente in civiltà: come abbiamo visto, sono loro a condurre nel Lazio la «religione». E così, al v. 282, all'interno di un discorso di Giove, il traduttore rende *gentemque togatam* con «il più civile dei popoli»: «Anzi, la tormentata Giunone, che ora / mette sossopra mare, terra e cielo, si ricrederà, e con me proteggerà i Romani / padroni del mondo, il più civile dei popoli»²⁸. La toga, simbolo dei Romani, diviene sinonimo di civiltà (con l'aggiunta di un superlativo non presente in latino). Se Zeus, nell'*Oresteia* tradotta da Pasolini, diviene un Dio creatore della parola e della ragione, Giove, nella versione virgiliana, è quasi colui che parla in nome della ragione, del *logos* ordinatore che predisporre e tutela l'arrivo dei Troiani che daranno vita alla stirpe di Augusto.

Nei versi tradotti da Pasolini incontriamo inoltre un monologo dall'impronta tragica che potrebbe essere servito al traduttore come una sorta di 'laboratorio' per la futura resa eschilea; dal v. 37 al v. 49 è Giunone a parlare in preda all'ira e le sue parole assumono quasi le caratteristiche di un prologo tragico che serve ad anticipare il successivo monologo di Nettuno. Secon-

do Richard Heinze «le parole di Giunone costituiscono la premessa dell'azione successiva: questo carattere introduttivo, rispetto al monologo di Posidone che, invece, si trova nel mezzo della narrazione, è tanto accentuato che si può parlare di una specie di prologo paragonabile ai prologhi divini della tragedia, ad esempio quello dell'*Ippolito*»²⁹. Pasolini traduce il *pathos* tragico del discorso di Giunone con la sua consueta prosa «ragionante»; la tonalità che predomina è quella di carattere esplicativo, comunicativo come sarà anche nella traduzione delle tragedie di Eschilo. In questo momento della traduzione virgiliana, quindi, il poeta accentua le caratteristiche esplicative e dominate dal *logos* che saranno tipiche delle versioni tragiche:

Ma Giunone, ossessionata dalla sua interna ferita, pensava tra sé: «Che io mi debba arrendere? Che io non possa tener lontano dall'Italia questo re troiano? Il destino! Ma Pallade sì, ha potuto incendiare la flotta dei Greci, e affogarli nel mare, per sola colpa, per solo odio di Aiace! Lei sì, scaraventando il fuoco di Giove dal cielo, con le sue mani, ha distrutto le navi, ha sconvolto col vento il mare! È lui che agonizzava, col petto ferito dalla fiamma, lo strappò con un turbine, lo inchiodò a uno scoglio. E io? Io che sarei la regina degli dei, la sorella, la moglie di Giove, io da tanti anni lotto con un popolo solo, e invano. Chi più adorerà il mio nume, chi verrà più a pregarmi agli altari?»³⁰

La tonalità 'tragica' del discorso di Giunone è introdotta e sottolineata dall'aggettivo «ossessionata» che, come abbiamo visto, è una parola tipicamente pasoliniana, legata alla sfera emotiva dell'inconscio. L'*habitus* ragionante, scandito da un *logos* esplicativo, domina comunque tutta la resa virgiliana; la parola epica, come abbiamo visto negli esempi riportati, viene condotta verso un registro più colloquiale, prosastico. L'ellissi e la concisione, l'avvicinamento al proprio universo poetico avvenuto «per rifrazione», la riscrittura in chiave umile e popolare di situazioni epiche fanno parte di una generale reinterpretazione pasoliniana del testo virgiliano. Come già affermato, Pasolini osa dove nessuno prima ha mai osato: trasporre l'epica, mediante la traduzione, in uno stile che epico non è riuscendo comunque a creare un mondo poetico compatto e razionalmente strutturato, con immagini anche potenti. Peccato che il progetto di tradurre Virgilio sia stato abbandonato praticamente

al suo *incipit*; se fosse stato portato a termine avremmo, credo, una versione dell'*Eneide* che sarebbe stata un *unicum* nell'universo della traduzione epica. Avremmo avuto un testo ben fruibile sia dallo studioso, sia dal lettore che si avvicina per la prima volta a Virgilio, sia dallo studente. Pasolini, reinterpreta Virgilio e portandolo verso il proprio mondo poetico, attua un'operazione che, secondo Gadamer, è pienamente legittima, «in quanto ogni traduzione è perciò sempre una interpretazione»³¹.

Tale interpretazione si pone anche in rottura con la tradizione 'paludata' delle versioni accademiche dei testi classici e dell'epica in particolare. E, riguardo soprattutto alla lingua latina, si può ricordare un articolo del 1959 in cui Pasolini, pur dichiarandosi favorevole all'insegnamento del latino nella scuola media, propone di sostituirlo con il greco, affermando di detestare «qualsiasi tradizione nazionale di tipo accademico (in cui rientra anche il latino)»³². Proprio nel 1959 il poeta intraprende la traduzione dell'*Eneide*: intendeva quindi proporre una versione che andasse contro questa «tradizione nazionale di tipo accademico»? Molto probabilmente sì; la reinterpretazione di Virgilio diviene allora la reinterpretazione di tutta una tradizione accademica paludata e altisonante. E il modo in cui Pasolini pensa di reinterpretarla è appunto quello di 'abbassare' i toni altisonanti, portando gli stilemi epici verso una locuzione «ragionante», una lingua in cui protagonista è un *logos* chiarificatore ed esplicativo. Lo stesso farà con altri testi classici, sempre per mezzo della traduzione, come le tragedie; lo stesso farà con la trasposizione cinematografica di altre tragedie come *Edipo re* (1967) e *Medea* (1970). Ad aprire quest'ultimo film sono le parole del Centauro (Laurent Terzieff) che si prende cura di Giasone bambino. Egli, in una sorta di monologo, spiega al piccolo vicende mitiche complesse con parole semplici, parole appunto dominate da un *logos* chiarificatore nonché da sprazzi di vera poesia. Questo connubio fra razionalità chiarificatrice e poesia sembra quindi un tratto tipico dell'avvicinamento di Pasolini ai testi classici, siano essi di carattere mitico, tragico o epico. La parziale traduzione da Virgilio, troppo a lungo trascurata all'interno degli studi pasoliniani, appare quindi come una conferma di queste peculiari caratteristiche che segnano il rapporto dell'autore con i classici. Anch'essa è dominata da un *logos* chiarificatore, antitradizionalista e antiaccademico, venato nel profondo di alta poesia.

- * Il presente saggio è già comparso in «Aufidus» 73 (2011), pp. 75-90.
- ¹ Cfr. le note e notizie sui testi in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, a cura di W. Siti, Milano 2003, p. 1786: «In un'intervista rilasciata a ad Adolfo Chiesa, su «Paese Sera» del 25 maggio 1959, Pasolini dichiara di essersi accinto alla traduzione dell'*Eneide*, ma Todini riporta un ricordo personale di Andrea Zanzotto, secondo cui un progetto di tradurre 'a più mani' l'*Eneide* sarebbe partito dall'editore Neri Pozza pochi anni prima del 1959». Prima di essere pubblicata nella raccolta delle poesie nei «Meridiani», la traduzione virgiliana era stata pubblicata parzialmente in U. Todini, *Pasolini e Plauto*, in *Pasolini*, a cura di R. Tordi, in «Galleria» 35 (1985) e in U. Todini, *Virgilio e Plauto*, *Pasolini e Zanzotto. Inediti e manoscritti d'autore tra antico e moderno*, in *Lezioni su Pasolini*, a cura di T. De Mauro e F. Ferri, Ascoli Piceno 1997.
- ² Adesso in Id., *Tutte le poesie*, vol. II, cit., pp. 1328-31.
- ³ Adesso in Id., *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 2001, p. 1007.
- ⁴ Id., *Romanzi e racconti*, vol. II (1962-1975), a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano 1998, p. 1659.
- ⁵ Per un'accurata analisi del *Vantone* cfr. L. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, Urbino 2006.
- ⁶ Pasolini, *Teatro*, cit., p. 1008.
- ⁷ Cfr. V. Russo, *Riappropriazione e rifacimento: le traduzioni*, in *Pasolini e l'antico. I doni della ragione*, a cura di U. Todini, Napoli 1995, p. 122: «La scelta di 'modificare continuamente i toni sublimi in toni civili', di operare 'un avvicinamento alla prosa, all'allocuzione bassa, ragionante', è strettamente vincolata a tale individuazione di un nucleo di significato ideologico-politico. Nulla di più appropriato, quindi, quanto alla scelta linguistica, di quell'italiano già usato nella sua esperienza di poeta civile».
- ⁸ Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 1333. La traduzione da Virgilio si trova Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 1333-49. Per le successive citazioni brevi dalla versione pasoliniana indicherò solo il numero dei versi senza riportare in nota il numero di pagina.
- ⁹ V. Sermonti, *L'Eneide di Virgilio*, Milano 2007, p. 19.
- ¹⁰ Virgilio, *L'Eneide*, a cura di G. Lipparini, Bologna 1946, pp. 1-2.
- ¹¹ Cfr. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 12: «Il ritmo dei versi, che corrispondono nel numero a quelli del testo latino, è piuttosto libero e in qualche punto prosastico: la misura è da un minimo di quattordici a un massimo di venti sillabe, senza che si possano vedere, a quel che mi sembra, nuclei forti di metrica italiana classica».
- ¹² Cfr. Sermonti, *L'Eneide di Virgilio*, cit., p. 12: «Dimenticavo: ho adottato il cosiddetto verso libero, tentando bene o male di conservare i sei accenti dell'esametro e le dimensioni del latino (se mi sarà scappato qualche endecasillabo intercalare, pazienza!). Non mi sono però mai nascosto che, avendo sotto gli occhi il silenzio di una immensa partitura d'opera, non potevo far altro che tradurre il 'libretto' che screamavo dal pentagramma».
- ¹³ Sermonti, *L'Eneide di Virgilio*, cit., p. 11.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 11.
- ¹⁵ Si può ricordare, ad esempio, l'*Eneide travestita* (1633) di Giambattista Lalli ma, soprattutto, il *Virgile travesti* di Paul Scarron (1648-49), per cui si veda G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. Torino 1997, p. 63: la prima è una «parafraasi quasi seria di Virgilio», mentre il secondo è un travestimento burlesco che «consiste nella riscrittura in ottonari e in stile volgare di un testo epico».
- ¹⁶ Cfr. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, trad. it. Torino 1965, pp. 149-50. Lo stesso discorso vale per la traduzione pasoliniana dell'*Oresteia*: cfr. M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Firenze 1996 (nuova edizione Roma 2007), p. 194.
- ¹⁷ Cfr. Gamberale, *Plauto secondo Pasolini*, cit., p. 13.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 13.
- ¹⁹ Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 392.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 818.
- ²¹ Per un *excursus* sulle frequenti ricorrenze delle parole «ossessione», «ossesso» e «ossessionato» in raccolte come *L'Usignolo della Chiesa Cattolica*, *Le ceneri di Gramsci*, *La religione del mio tempo* (1961), *Poesia in forma di rosa* (1964) cfr. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 205-8. Si legga Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., pp. 205-6: «L'ossessione è infatti un termine chiave di tutta l'opera pasoliniana, legato alla sfera emotiva, all'indistinzione alogica dell'inconscio, alla barbaricità astorica dei sottoproletari, alla ripetizione del rito e del sesso».
- ²² Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 405.
- ²³ Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 195.
- ²⁴ Questo è il contesto: *Ac veluti magno in populo cum saepe coorta est / seditio saevitque animis ignobile vulgus, / iamque faces et saxa volant, furor arma ministrat: / tum, pietate gravem ac meritis si forte virum quem / conspexere, silent arrectisque auribus adstant* (vv. 148-152).
- ²⁵ Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. I, cit., p. 786.
- ²⁶ Cfr. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini*, cit., p. 213.
- ²⁷ *Ibid.*, pp. 213-4.
- ²⁸ *Quin aspera luno / quae mare nunc terrasque metu caelumque fatigat, / consilia in melius referet mecumque fovebit / Romanos rerum dominos gentemque togatam* (vv. 279-82).
- ²⁹ R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. it. Bologna 1996, p. 454.
- ³⁰ Pasolini, *Tutte le poesie*, vol. II, cit., p. 1335.
- ³¹ H.G. Gadamer, *Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio*, in *Teorie contemporanee della traduzione*, a cura di S. Neergard, trad. it. Milano 1995, p. 342. Cfr. anche R. Bertazzoli, *La traduzione: teorie e metodi*, Roma 2007, p. 86. Interessanti riflessioni sulla traduzione come interpretazione si trovano anche nel saggio introduttivo di Monica Longobardi a Petronio, *Satyricon*, a cura di Ead., Siena 2008, pp. XXIX-XXIV.
- ³² P.P. Pasolini, *Sostituirlo con il greco?* in «Illustrazione italiana» (1959), ora in *Pasolini e l'antico*, cit., p. 266.

La resistenza del classico e il caso Sanguineti

Premessa

di Francesco Stella

La tradizione classica nella cultura italiana attraversa crisi periodiche di ricezione e rigetto, trasformazione creativa e trasmissione scolastica, e ogni tentativo di rimetterla in discussione – per liberarsi dal passato o per risparmiare sui costi della scuola modernizzando i programmi – solleva reazioni contrapposte di reintroduzione forzata o reimpiego più o meno attualizzante. Su questo fronte il lavoro di Roberto Andreotti negli ultimi due decenni è stato ed è di straordinaria importanza sia perché difende lo spazio per un discorso contemporaneo sul classico nelle pagine di uno dei più autorevoli e seguiti inserti di recensioni culturali, *Alias del Manifesto*, sia perché segue i complessi itinerari di questa sopravvivenza impegnandosi anche personalmente in letture e interpretazioni competenti sul lato dell'oggetto ma consapevoli del contesto culturale attuale *ex parte subiecti*. Già due volte Andreotti ha selezionato alcuni dei suoi interventi nei volumi *Classici elettrici* (2006) e *Ritorni di fiamma* (2009), partendo dalla questione delle questioni, se cioè «La rivendicata filiazione dell'Occidente dai greci e dai latini è soltanto un'abile costruzione simbolica, basata su una visione idealistica e su un canone, per così dire, retroattivo, oppure può contare su un DNA culturale che struttura e orienta il nostro modo di pensare» e concordando, a prescindere dalle risposte che a tali questioni si possono dare, sulla necessità di riscrivere l'antico in cornici sempre contemporanee come condizione della sua permanenza, garanzia della conservazione di senso.

Negli articoli raccolti in quei volumi Andreotti riusciva a definire in poche righe questioni di complessità scoraggiante salvando quasi sempre, in un miracolo filologico e giornalistico, correttezza dell'informazione e attrattività della comunicazione, producendo consapevolezza di una necessità delle rifunzionalizzazione del classico, direi dell'antico o comunque del premoderno, che le tavole rotonde di questo Festival dimostrano di aver colto e realizzato.

Con *Resistenza del classico*, l'Almanacco BUR che anche nel formato e nella confezione dimostra una progettualità celebrativa, se non monumentalizzante, l'operazione è diversa: raccogliere contributi eterogenei di studiosi, critici, poeti e intellettuali di ambito ed espressione diversa per rilanciare la riflessione, ora definita senza mezzi termini *agonistica*, sul ruolo della cultura classica nella cultura contemporanea partendo dalla consueta polarizzazione (qui formulata come contrapposizione fra paradigma da esportare o ingombrante fardello), per misurare la capacità del classico di confrontarsi con le sfide delle nuove circostanze storiche. Il dibattito vero e proprio è affidato a Lavagetto, Serpieri, Magrelli e Sanguineti; le reinterpretazioni a poeti come Heaney – sulla bucolica europea –, Grünbein, che riconosce «l'enorme ripercussione» della letteratura antica, Tony Harrison disposto ad autoanalizzare l'influsso di Virgilio sui propri versi e sul mood di alcune sue liriche; le note filologiche a classicisti di professione come Gianpiero Rosati, Marco Fernandel-

li, Tonio Hölscher, Carmine Catenacci, Alessandro Barchiesi (che pone il problema di come leggere Ovidio nel XXI secolo in termini di raffinata innovazione), Paolo Fedeli (quest'ultimo in una bella sezione dedicata al rapporto fra Pound e i poeti augustei), per chiudere con una *Officina di traduzione* incarnata dal Catullo e Virgilio di Alessandro Fo, il Marziale di Jolanda Insana, i sorprendenti epigrammisti tardi di Franca Ela Conso-lino (qui rivalorizzati dopo la pionieristica antologia di Carlo Carena), il Pascoli di Traina, e altre prove su brani 'classicisti' di Hofmannstahl e Lowell.

Le basi di partenza ipotizzate da Andreotti nell'introduzione sembrano ora, al di là di aperture d'obbligo a opzioni alternative, la rinuncia a un'attualizzazione che vada a caccia di «pallide somiglianze», proprio sulla scorta di un Sanguineti propugnatore della radicale alterità dei classici, che si colloca alla base della loro capacità di attrazione, e il tentativo di un altro grande poeta, Seamus Heaney, di «mettere in relazione il loro sistema espressivo con il nostro». La piattaforma di valori estetici e morali dei classici diventa – o meglio si riconosce – oggetto di continua e rinnovata negoziazione (un termine molto amato oggi dalla saggistica americana), ma questo non spiega perché si debba ad ogni generazione porsi il problema del rapporto con loro anziché, diremmo, con il ricchissimo patrimonio sanscrito o con la raffinata tradizione confuciana. Quello che Andreotti chiama, autodefinendo sé e molti di noi, il «lettore agonistico dei classici» certamente si impegna in uno sforzo sempre nuovo di «risignificazione» (p. 9) e in un atteggiamento liturgicamente definito «responsoriale» che nel corso della storia ha aggiunto ogni volta nuovi strati allo spessore interpretativo del loro senso. È questo, secondo me, il meccanismo che impone di interpellare ogni volta e di nuovo questi e non altri classici: il fatto che essi sono diventati tradizione, in seguito a una serie di scelte intenzionali o automatiche della classe intellettuale o della scuola e della letteratura del nostro e di altri paesi. L'idea della totale alterità del classico è un espediente estetico per allontanarli in una distanza esotica che può renderli più attraenti, ma oscura il dato di fatto: non possiamo più scegliere quali siano i riferimenti culturali dei padri della nostra letteratura, da Dante a Leopardi e D'Annunzio, e della nostra cultura artistica. Quei riferimenti sono già stati scelti – o subiti – una volta per tutte e possiamo ignorarli o metabolizzarli ma non possiamo inventarne altri; essi sono lì.

La tavola rotonda ideale che Andreotti ha costituito su questo tema è ampiamente e volontariamente interdisciplinare. Parte dalla reazione di Mario Lavagetto alla celebre lezione tenuta da T.S. Eliot nel 1944 alla Virgil Society: *What is a classic*, che riprende il tema di Sainte-Beuve e che formulava la famosa teoria dell'Europa come un insieme culturale di cui latino e greco costituiscono il flusso sanguigno, come poi ripeterà Brodskij. Su questa impalcatura si regge *Letteratura europea e medioevo latino* di Curtius, secondo il quale per cogliere questa letteratura (europea) nel suo insieme occorre acquisire diritto di cittadinanza in ognuna delle sue epoche, da Omero a Goethe. A questa concezione, che evidentemente crea ancora inquietudine e insofferenza, Lavagetto si oppone richiamando la vecchissima idea (chabodiana, già confutata da Eco e poi da Moretti) di Europa come creazione cinquecentesca, che notoriamente confonde 'Europa' con 'modernità', epoca nella quale l'Europa si sfrangia invece in frazioni nazionali violentemente contrapposte fino alla fine della seconda guerra mondiale. L'Europa letteraria è una o molte, ma intercomunicante, fin dalla tarda antichità romana e soprattutto fin da quando, nell'alto medioevo (quando, non per caso, l'*Europa* comincia ad essere denominata così), le attuali Irlanda, Inghilterra, Germania, Austria, Belgio, Paesi Bassi, Danimarca, Ungheria ecc. entrarono a far parte del sistema latino, nel quale poi come Spagna e Portogallo fecero forzatamente subentrare le rispettive colonie mondiali, saldando così la propria cultura con quella, già strutturata su secoli di scrittura, della costellazione 'mediterranea'. Secondo Lavagetto la convergenza di Warburg e Jung sui *topoi* (luoghi comuni della creazione letteraria) come archetipi riconducibili all'universale umano e non all'universale europeo dimostrerebbe l'impossibilità di delimitare in senso europeo la sua idea di letteratura. L'argomento è specioso, perché ben poco assimila Jung a Curtius, e la declinazione specificamente europea delle manifestazioni letterarie di *topoi* antropologici (il giovane-vecchio) conferma la validità fattuale della sua analisi. Ma Lavagetto lo prende per acquisito e ne ricava che risulti «sconcertante» definire la *Divina Commedia*, vertice della letteratura italiana, come esempio di classico europeo, il che prefigura una definizione di letteratura come fatto esclusivamente o prevalentemente linguistico e non culturale. Basterebbe un confronto con i sistemi linguistico-letterari di Cina e Giappone per capire quanto europeo

sia Dante. Ha buon gioco invece Lavagetto quando critica l'idea eliotiana di classico come legata a un concetto di stile – nella fattispecie lo stile armonioso ed equilibrato, caratterizzato da ordine e stabilità. Se per classico si intendono anche Apuleio o Rabelais naturalmente l'argomento regge. Ma non si può dimenticare che per secoli 'classicismo' si è contrapposto a 'espressionismo' o 'barocco' o 'maniera', costituendo così un modello ben definito di stile oltre che un riferimento identitario. 'Classico' non può essere – come pretende Lavagetto a p. 26 – un concetto relativo per il semplice fatto che il passare del tempo e le scelte che i sistemi culturali o politico-culturali operano stabiliscono automaticamente dei riferimenti valoriali. La 'borsa-valori' è instabile, è vero, ma quella dei valori culturali è, ci piaccia o no, fotografata dalla storia: non conta solo l'ultimo valore, quello su cui puntare i nostri investimenti, ma chi ha scritto ieri e l'altro ieri, e per forza chi scrive anche oggi, anche senza volerlo è condizionato dai valori, cioè dai classici, imposti dal passato e attivi nella lingua che si usa, anche (forse soprattutto) contro di loro. Molto più realistico, fino al cinismo bourdeausien, il Borges citato da Serpieri: «Classico è quel libro che una nazione o un gruppo di nazioni o il lungo tempo hanno deciso di leggere come se nelle sue pagine tutto fosse deliberato, fatale, profondo come il cosmo e capace di interpretazioni senza fine»: non attestazione di valore assoluto, ma riconoscimento di un processo storico. L'intervento di Lavagetto, che si muove comunque a un livello molto alto, è spia di un disagio nei confronti di una paternità che si vorrebbe disconoscere o neutralizzare. Lo testimonia l'intervista a Valerio Magrelli significativamente intitolata *Finalmente liberi dai Greci e dai Romani* (pp. 38-46) che in realtà celebra la liberazione dall'idea *normativa* e mimetica di classico, erede dell'impostazione umanistica, illuminista e poi fascista, e dalle traduzioni in 'traduttese', quelle che immancabilmente fanno delle *puellae* delle fanciulle anziché ragazze autorizzando un regresso linguistico che sarebbe inaccettabile in qualsiasi altro genere. Magrelli apprezza i tentativi di resa vivace e creativa come le antologie curate per la BUR da Vincenzo Guarracino e gli autori trascurati che potrebbero rivitalizzare lo studio del latino, come Sinfosio e Rutilio Namaziano, ma ammette che più del classicismo alla rovescia dei cultori dell'«alterità» quello che funziona è un meccanismo di riconoscimento, di 'empatia', come per il Plutarco mediato da Montaigne (Magrelli

è un francesista), la capacità di «parlare a chiunque». L'appello di Magrelli in realtà è dunque un convivibile invito ad abbandonare l'approccio scolastico ai classici che abbiamo subito per molti decenni e a favorire nuovi tipi di interessi a canoni diversi dell'immenso repertorio dell'antico per aprire un nuovo «spazio di ossigenazione».

Chiude la sezione incipitaria un'intervista di Gilda Policastro a Edoardo Sanguineti, alla cui posizione e attività di traduttore dei classici è dedicata, a pochi giorni dalla sua dolorosa scomparsa, questa nostra tavola rotonda. Questo aspetto della sua opera poetica, che ha spaziato da Euripide e Sofocle a Seneca, da Lucrezio a Catullo, raccolte nel *Quaderno di traduzioni* uscito nel 2006, per culminare con il suo memorabile *Satyricon*, è stato oggetto non solo di pregevoli analisi individuali ma di un vero e proprio filone di studi culminante nel volume di Federico Condello *Appunti su Sanguineti traduttore dei classici* (Modena, Mucchi 2006) e trionfalmente celebrato dalla pubblicazione, nello stesso anno, della raccolta delle sue traduzioni drammatiche *Teatro antico*, (Milano, BUR 2006) oltre che del citato *Quaderno di traduzioni* (Torino, Einaudi 2006). In questa intervista Sanguineti torna, sia pure con l'abituale piacevole sofisticatezza, su elementi tante volte chiariti, come la medievalità del latino del *Laborintus*, il cui titolo deriva direttamente dall'opera di Everardo Alemanno, la sollecitazione di Squarzina per la versione creativa delle *Baccanti* di Genova '68, che tuttavia piacque anche ai grecisti, la prossimità fra traduzione e travestimento, il tipo di versione più vicina al senso 'latino' e non greco del tradurre manipolando e adattando, sostanzialmente: riscrivendo. Del *Satyricon* Sanguineti sottolinea la letteralità felicemente coniugata con l'esperienza di *Capriccio italiano*, e ricorda la ritraduzione effettuata per il settimanale 'il Tempo' in occasione del *Satyricon* di Fellini e uscita tra molte proteste e purgata delle parti in versi. Emerge ovviamente, da tutte le esperienze classiche e non, l'avversità sanguinetiana, monumentalizzata nel convegno fiorentino su *I greci nostri contemporanei*, verso la 'superstizione filologica' e la necessità del traduttore di essere contemporaneo di se stesso, ribadita a maggior ragione per i travestimenti intralinguistici come *Il purgatorio* di cui discusse a lungo in una memorabile lezione al festival fiorentino delle riscritture dantesche, anch'esso tenuto nel 2006: di questa lezione non è rimasta traccia, per sua volontà, negli atti editi su «Semicer-

chio» 2007, ma sono rimaste le registrazioni audio che il poeta stesso ci autorizzò a pubblicare nel sito della rivista, a scopo didattico. «Il testo viene manipolato dal traduttore, il quale, invero, è l'autore, che parla in proprio e si assume la responsabilità ideologica, pratica, culturale di quello che dice». Verso i classici Sanguineti sostiene la necessità di una distanza anziché un'analogia, il riconoscimento di una diversità – nella quale si apprende e conferma la mutabilità dell'uomo e dunque la realizzabilità storica di possibilità inavase – sottolineando addirittura che i migliori traduttori conoscevano malissimo la lingua che traducevano ma che quel che conta è l'impronta originale che essi davano alla propria opera. Con Sanguineti si tocca dunque quello che Buffoni, nel ricordo pubblicato online «Testo a Fronte» subito dopo la morte, chiama «il limite estremo della traduzione di poesia come ricreazione», limite coincidente con l'autorialità della personalità traduttrice, che in Sanguineti era evidente ma non poteva costituire un modello. Su questa scelta, coerente in linea teorica, si sono lette spesso adesioni o riserve di tipo ideologico che a mio parere hanno poco senso. Sul piano pratico, invece, se ci si libera dall'obbligo di rintracciare esclusivamente conferme, si verifica una parziale discrasia fra enunciazioni poetiche e prassi traduttrice, già osservata ad esempio sui testi greci da Condello, che lo definisce elegantemente «diverso gradiente di coerenza», ma particolarmente vistosa sui testi latini.

I lavori che sono stati oggetto di breve discussione al Penguin Café di Napoli per il Festival europeo di traduzione EST erano le versioni catulliane pubblicate su *Il gatto lopesco* del 2002 (ma riprese da *Galleria* del 1986) e l'esigua scelta di brani da Lucrezio, usciti in parte nel *Quaderno* Einaudi in parte sul «Verri» ma proiettati su un progetto, poi rimasto irrealizzato, di traduzione integrale. Nell'intervista Sanguineti ne accenna concisamente la genesi: il primo brano, dalla fisica lucreziana, pare sia nato su richiesta

di un musicista torinese, gli altri erano passi verso la progettata integrale. Ma una lettura disincantata non può che registrare il rispetto religioso che Sanguineti dimostra per una materia così alta, una conservazione del tono e della solennità dell'originale nel verso lungo sanguinetiano, con la sua interpunzione aperta e progressiva, ma senza le escursioni lessicali e i colloquialismi sintattici che punteggiano le traduzioni teatrali e catulliane. Qua e là affiorano ridondanze e soluzioni deboli, accanto a consapevoli attualizzazioni come «il rispecchiamento e la riflessione» per *naturae species ratioque*, o «nella durata» per *in aevo*, o «un valore d'uso» per *usu*, che richiamano il lessico della cultura marxista con cui il materialismo lucreziano (e dunque democriteo ed epicureo) è stato visto tradizionalmente in continuità. Questa oscillazione denuncia un'oscillazione nella strategia traduttologica, anche se sul piano testuale la resa è ammirevole. In Catullo invece c'era stata, in virtù della differenza di tono del testo originale e della diversità d'impostazione di anni lontani (1986), un'appropriazione totale delle poesie, la scelta di un registro basso («ci sto», «niente eminenza», «fanno un po' porno» per *versiculi molliculi*, «per il thè» per *meridiatum*) e un brulicare di neologismi necessari («sbaciamenti» per *basia* che è più popolare di *oscula*) oppure gratuiti («febbriosina, stregonare, vedovate»), di forzature per sovraccarico («cazzate» per *ineptiae*, «matti» per *lepidi*), sostituzioni d'autore (Edoardo per Catullo). Ma proprio questa prassi invasiva e anzi sostitutiva, che produce risultati di brillantezza pirotecnica, contrastano con la teoria del distanziamento che Sanguineti proclama nei suoi interventi sul valore del classico e che rivelano forse una crepa, fra sistema ideologico ed elaborazione autoriale, fra sistema di convinzioni astratte e pulsioni di autorealizzazione privata, più profonda di quanto abbiano fatto trasparire finore l'autoesegesi e la monolitica compattezza esibite dallo studioso/poeta/traduttore.



I classici tra Scilla e Cariddi. Dialoghi sull'Almanacco BUR

di Giancarlo Abbamonte e Roberto Andreotti

Giancarlo Abbamonte

Sia per il suo contenuto sia per la sede in cui appare, l'Almanacco BUR *Resistenza del Classico* a cura di Roberto Andreotti si propone il compito più ambizioso cui si possa aspirare nel panorama culturale italiano: fare 'alta divulgazione', in un settore come quello degli studi classici in cui sembra che l'Italia non conosca mezze misure tra l'editoria scolastica e i saggi scientifici, che si rivolgono agli specialisti. Si ha l'impressione che il pubblico di potenziali fruitori di letteratura sui classici, immaginato da editori e scrittori della nostra penisola, sia o di liceali forzati a leggere o di colleghi universitari più o meno sinceramente interessati all'argomento – è molto interessante osservare che non sia prevista, tra le categorie di lettori, quella del docente di scuola, la cui volontà/necessità di aggiornamento in Italia è ridotta da anni ai minimi europei con responsabilità difficilmente ripartibili tra il ministero e gli stessi docenti. Tuttavia, il discorso sull' 'alta divulgazione', che questa volta tocca il mondo classico, riguarda in realtà quasi tutti i settori delle scienze, sia quelle umane sia quelle cosiddette 'esatte'.

Se volgiamo lo sguardo alle altre nazioni europee, osserviamo una situazione molto differente: in Francia, una persona di buona cultura, che non sia uno specialista di studi classici e che voglia farsi un'idea di Stazio, di Virgilio o di Cicerone ha la possibilità di comprare

un'edizione de Les Belles Lettres dove troverà il testo, la traduzione con note esplicative e una introduzione che gli fornisce informazioni che andranno dalla vita alle opere – da qualche anno, la casa editrice Les Belles Lettres ha inaugurato una serie di collane come «Les signets» in cui alcuni problemi relativi al mondo classico ma con ricadute sulla contemporaneità (ad es. la schiavitù, la retorica, l'educazione ecc.) sono affrontati con antologie di testi greci e latini, tradotte in francese e commentate. Un discorso analogo vale per il pubblico anglofono, che ha a disposizione la collana «Loeb» dell'Università di Harvard, le cui note di commento sono, tuttavia, assai più stringate di quelle de Les Belles Lettres.

In Italia sono stati fatti molti tentativi di creare una sorta di 'Collana dei classici nazionale', ma nessuna si è mai imposta come rappresentativa del livello dei nostri studi classici, né è stata sentita tale da studiosi, docenti e studenti. Il motivo risiede, a mio avviso, in una certa incapacità che i classicisti italiani hanno mostrato nello scegliere tra una soluzione integralisticamente scientifica rivolta agli addetti ai lavori, che presentasse edizioni critiche prive di traduzione e fornite di apparati di varianti alla maniera della collana teubneriana tedesca o di quella oxoniense della Oxford University Press, e una soluzione più divulgativa 'alla francese'. Il risultato, tutto italiano, è la proliferazione di collane che mirano alla posizione dominante. Il «Corpus Paravianum» e la collana dell'Accademia dei

Lincei si proponevano un modello teutonico con apparati ricchissimi a differenza di *illa brevitatis Oxoniensis*; viceversa, le collane UTET e Fondazione Lorenzo Valla andavano più verso il modello francese, con apparato snello, traduzioni e commenti più (Valla) o meno (UTET) lunghi. Ultimamente, la casa editrice Carocci ha provato a mettere in commercio alcuni testi antichi con commento, destinati ai corsi universitari. I risultati sono abbastanza diseguali, forse a causa di una mancanza di un editing rigoroso da parte della casa editrice, e i destinatari una fetta di mercato piuttosto indefinita e comunque assai limitata.

Accanto a queste imprese scientifiche, si registrano molte collane divulgative (BUR, Garzanti, Mondadori), ma anche lì esistono problemi derivati dalla mancata soluzione delle questioni di base: se si prende un volume della BUR su Stazio (la *Tebaide*) e si legge l'introduzione (non faccio il nome della collega che l'ha curata), sfido un normale lettore a comprendere di cosa si stia parlando. Il gergo è per specialisti, il taglio non è quasi mai divulgativo – a questo proposito ricordo un cofanetto BUR con le opere di Callimaco, in cui l'introduzione partiva dalla spiegazione di una complicatissima similitudine del poeta: tutto molto raffinato, io da specialista mi sono goduto quel testo, ma il funzionario di banca che magari vuole leggere Callimaco sulla metro o a casa la sera...?

Dal troppo complicato si passa a volte, nel nostro paese, al troppo banale, come nel caso di certa produzione di romanzi dedicati al mondo antico: uno scrittore italiano ha scritto una serie di romanzi storici su Silla pieni di strafalcioni, mentre Robert Harris ha saputo regalarci con *Imperium* e *Conspirata* un'avvincente e bella ricostruzione della biografia di Cicerone. Passando agli articoli di giornale, è facile veder ripetute sempre le stesse stupidaggini su Virgilio, che era timido come una verginella, su Tiberio che era sanguinario e cattivo.

Insomma, in Italia ce lo ripetiamo da anni: non esiste una seria 'alta divulgazione'. La questione è enorme e non è qui il caso di trattarla, anche perché bisognerebbe partire dal sistema educativo scolastico e dai modi con cui si richiede agli studenti di esporre gli argomenti studiati sin dalle elementari – mio figlio, qualche giorno fa, mi leggeva una sua traduzione dal latino, in cui è comparsa la famigerata *fanciulla* per tradurre *puella*, e io l'ho invitato ad usare questa parola anche quando è con i suoi amici: ahimè, temo di aver ritrovato la pa-

rola *fanciulla* anche in una delle traduzioni del volume di Andreotti e questo vi fa capire quanto sia difficile il compito di divulgare in termini contemporanei in una nazione disabituata come l'Italia. Siamo così tornati al volume di Andreotti.

L'autore si è, appunto, sforzato di fare dell'alta divulgazione e mi ha anche spiegato a voce che questo libro non doveva essere un *unicum* come forse resterà, ma era nato come primo fascicolo/volume di un progetto che sarebbe dovuto essere una rivista o una sotto-collana. Pare che il progetto si fermerà qui, ma noi continuiamo, anche in tempi come questi, a sperare che non sia così. Ebbene, se questo era lo scopo, dobbiamo domandarci se l'autore sia riuscito a raggiungere il suo obiettivo di alta divulgazione.

Io credo che Andreotti, *rara avis* nel panorama italiano, abbia raggiunto il suo obiettivo: la maggior parte dei testi si legge con piacere e dalle pagine di *Resistenza del classico* si apprendono cose nuove sulla letteratura latina.

Aggiungo subito che, trattandosi di una raccolta di saggi di studiosi provenienti da varie parti del mondo, i risultati sono inevitabilmente assai diseguali. Più mestamente devo anche osservare che nel volume si nota immediatamente che sono gli stranieri quelli abituati a fare alta divulgazione e perciò il lettore troverà godibilissimi e anche assai intelligenti i saggi di studiosi stranieri come i seguenti che elenco:

Potere, spazio ed effetti visivi, T. Hölscher, il quale spiega il valore simbolico di alcuni luoghi della città di Roma a partire dal IV secolo a.C. e chiarisce così anche la loro ripresa ideologica durante l'epoca imperiale, correggendo quella specie di luogo comune, ancora attivo in Italia dal Ventennio, secondo cui solo con Augusto sarebbe nata a Roma un'edilizia ideologica e legata al programma politico imperiale.

Il rapporto tra principato augusteo e urbanistica è stato assai caro al Fascismo e ha continuato ad agire durante il Dopoguerra nei lavori del latinista di formazione marxista Antonio La Penna e dei suoi allievi. Il saggio di Hölscher mi è piaciuto, perché parte dalla distinzione antropologica tra azione naturale (morte, pranzo) e atto culturale (morte = omicidio, parricidio, vendetta; pranzo = offerta/libagione) per cui nelle società antiche qualunque azione naturale conteneva una forte carica simbolica. Questa premessa teorica, ben spiegata (e insisto sul 'ben spiegata', perché la prima regola della divulgazione è non dare per scon-

tato un concetto tecnico della propria disciplina, come ad es. intertestualità, ma darne una spiegazione), tra azione e atto culturale, permette all'archeologo di chiarire che il simbolismo dell'urbanistica romana non è un'invenzione di Augusto, come voleva il Fascismo e come continua a ripetersi troppo spesso in Italia, ma è intrinseca alla storia di Roma sin dalle sue origini: altrimenti, non si capirebbe perché il senato avesse deciso di riunirsi nel tempio della Concordia per discutere della questione di Catilina (semmai Augusto e poi gli imperatori successivi hanno perfezionato il rapporto tra spazio urbano e simbologia del potere).

Il secondo saggio, che mi è assai piaciuto, è quello del giovane poeta tedesco, Durs Grünbein, *Tra antichità e X*, il quale in due pagine ha ben chiarito il suo rapporto con il latino innanzitutto attraverso un ricordo personale dei tempi della *Volksschule*, benemerita istituzione tedesca che fornisce cultura al di fuori di scuola e università, da cui ho tratto una splendida definizione della lingua latina: «Una lingua che arraffava realtà, di una compattezza e una potenza concettuale rimaste praticamente insuperate. Così dovrebbe parlare la forza di gravità se le fossero date le corde vocali. In questa lingua tutto era senso esatto della misura, *ductus* avvincente, un massimo di significato nello spazio più ridotto» (p. 80).

Non trovo parole migliori per esprimere questi pensieri. Quando sento ripetere il luogo comune, che è senz'altro vero, che l'italiano deriva dal latino, a me viene spesso da sorridere. L'italiano non assegna affatto un posto centrale al nome, cioè al termine, al sostantivo, al concetto (e dunque alla proprietà di linguaggio e alla precisione lessicale, quelle che Lorenzo Valla chiamava *elegantia*). In esso è, invece, preponderante la semantica della struttura sintattica piuttosto che quella del nome, e all'interno della sintassi il ruolo del sostantivo è diluito nella frase (basti pensare a tutte le volte che i politici dicono di essere stati fraintesi: è un giocare sulla sintassi, perché sul nome non si può giocare una volta che lo si sia pronunciato).

Si provi, invece, a leggere un'epigrafe latina, pubblica o privata: nessuna parola di troppo e abbreviazioni dei termini noti. Il messaggio è sempre inequivocabile e la sintesi (in latino *brevitas*) non è mai a scapito della comprensione. Da questo punto di vista, latino e italiano sono lingue antitetiche e Grünbein ha pienamente ragione nel sottolineare la funzione preponderante del nome nella lingua latina.

Il secondo aspetto del saggio di Grünbein è un problema, certo di sapore nietzschiano e che forse non piacerà a chi, come me, ama il latino medievale, che pone però una questione su cui è opportuno riflettere: bisogna sforzarsi, secondo il poeta, per quanto è possibile, di leggere la poesia greco-latina purificandosi dalla mentalità cristiana e dalle incrostazioni che il Medioevo e le epoche successive hanno accumulato su questi testi, perché questi testi sono in grado di comunicare i loro contenuti e le loro emozioni in una maniera così diretta come nessun altro testo occidentale è riuscito a fare dopo.

Come esempio di questa freschezza il poeta tedesco ricorda un'opera a me particolarmente cara: la *Consolazione delle filosofie* di Boezio. Non l'*Eneide*, dunque, non *La natura* di Lucrezio o i *Carmi* di Catullo, ma una delle ultime opere del mondo latino e una delle meno conosciute tra i lettori contemporanei, mentre era un *best seller* del Medioevo, al punto che nella *Vita nuova* Dante può richiamarla e menzionarla, sicuro che i suoi lettori sappiano di cosa si stia parlando.

Grünbein ha ragione a richiamare l'attenzione del lettore moderno sulla *Consolazione della Filosofia*, perché è un dialogo con se stesso di un uomo che si trova in punto di morte e che ha avuto fino a quel momento la fortuna di avere tutto dalla vita. Boezio analizza in maniera spietata (tanto ormai la sua vita è conclusa) che cosa siamo noi uomini e su quali ammassi di forme e apparenze costruiamo la nostra esistenza, dimenticando o mettendo sempre da parte il finale di partita. Ci arrabbiamo a difendere il nostro buon nome, se qualcuno mette in dubbio la nostra posizione sociale, spendiamo tempo ed energie per raggiungere un avanzamento di carriera, per non parlare del desiderio di accumulare soldi, di avere case, automobili, eccetera. Ma che beni sono questi, si domanda Boezio? La vita deve trascorrere in queste attività per poi finire? Qualcuno riesce a dirmi se ci sono domande più appropriate di queste ancora oggi?

Mettiamo da parte questo tema e torniamo alla tesi di Grünbein: la richiesta un po' romantica del poeta tedesco di accostarsi 'purificati' alla poesia greco-latina può apparire un po' come un contro-canto rispetto a ciò che lo stesso Andreotti scrive nella sua prefazione a proposito della funzione del classico che aiuta alla «[...] elaborazione delle mappe cognitive, e molte volte esistenziali, delle varie generazioni dei moderni» (p. 7); e d'altronde, pur non essendo un idealista e tan-

tomeno un crociano per formazione e sensibilità, devo ammettere che sono sempre rimasto profondamente impressionato dall'affermazione di Benedetto Croce, secondo cui nessun uomo moderno dell'Italia, e forse dell'Europa occidentale, possa dirsi davvero esente dall'influsso del Cristianesimo sul suo pensiero (anche nella cultura tedesca, Karl Loewith, allievo di Nietzsche, arrivò a conclusioni non lontane da queste e in polemica con il pensiero del suo maestro).

Comunque, devo confessare di ritrovarmi perfettamente d'accordo con la definizione di Andreotti e in fondo non vedo neanche troppe contraddizioni tra l'aspirazione a purificarsi dalla modernità di Grünbein (una delle tante *philliai* del nostro mondo, mentre l'Antichità coltivò soprattutto la *philosophia*) e quella di leggere la modernità attraverso gli occhi del classico, propugnata da Andreotti. L'esperienza estetica di cui parla il primo si sforza di cogliere nella letteratura classica le forme cristalline originarie, che sono alla base di tutti i prodotti letterari di cui ancora oggi disponiamo.

Perciò, per comprendere alcune manifestazioni letterarie della modernità è meglio risalire al suo modello, alla sua forma più semplice (in fondo, anche gli antropologi studiano i comportamenti umani osservando le società primitive, perché lì i rapporti sono più semplici e dunque più leggibili). Andreotti ci invita così a compiere lo stesso percorso nelle letterature partendo dal modello classico, che ci ha insegnato come si scrive un poema epico e, all'interno di un poema epico come l'*Illiade*, l'*Odissea* o l'*Eneide*, ci ha spiegato:

1. Come si descrive un oggetto (sia esso uno scudo, un anello magico, un animale fantastico, gli effetti di una *madeleine* o uno stato d'animo);
2. Come si scrive un dialogo;
3. Come si racconta un viaggio reale come quello di Kerouac, pieno di disavventure comiche come quello di Orazio a Brindisi o fantastico come quello di Swift;
4. Come si raccontano l'aldilà da Ulisse a Dante.

Ma l'elenco potrebbe essere assai lungo e riguardare anche arti sconosciute agli antichi, come il cinema: già perché se nel film *Pirati dei caraibi* il pirata Jack Sparrow-Johnny Depp ha un'anticipazione del suo destino attraverso le parole di una maga caraibica in *trance*, questo stratagemma di far parlare sul futuro essendo dotati di contatti con l'aldilà risale ad Omero, Virgilio o alla *Farsalia* di Lucano, in cui la maga Eritto resuscita un soldato per profetizzare la sconfitta di Pompeo contro Cesare.

Il terzo lavoro su cui desidero soffermarmi è il saggio di Seamus Heaney sulla poesia pastorale: si consideri che il saggio di Heaney era nato come saggio scientifico, ma gli anglofoni sanno scrivere non solo agli specialisti! E dunque il testo è assai chiaro (e ben tradotto!).

Il saggio di Heaney è anche quello che ha dato il titolo al volume di Andreotti, a proposito del quale vorrei suggerire un'altra metafora suggerita dalla parola 'resistenza': accanto alla 'resistenza partigiana' e ad altre forme di resistenze, vedo che manca l'immagine della 'resistenza elettrica', che nelle lampadine di una volta era fatta del raro tungsteno e permetteva di chiudere il circuito elettrico e, sfruttando la capacità di resistenza al calore del metallo, di illuminare. Io credo che, in riferimento al ruolo del mondo classico, potrebbe funzionare in qualche modo anche l'idea del circuito elettrico, in quanto il classico ha saputo resistere alle sollecitazioni delle varie modernità ed è stato, e lo è ancora, in grado di trasmettere una propria energia a generazioni differenti dalla propria, venendo però a contatto con le nuove generazioni e non temendo la contaminazione – forse, si pecca di *hybris* nel dire che una tale immagine non sarebbe dispiaciuta al Primo Levi de *Il sistema periodico*?

Tornando al saggio di Heaney, esso tratta della ripresa della poesia pastorale, un tema a me molto caro e profondamente legato alla città di Napoli, dove lavoro. Non lontano dal luogo in cui è stato presentato il volume di Andreotti, su cui sto scrivendo, si trova piazza Sannazaro, dedicata all'autore dell'*Arcadia* (un prosimetro pastorale): ma la piazza di Mergellina è dedicata a Sannazaro perché in quello specchio d'acqua il poeta e umanista del '400 ha ambientato la sua poesia pastorale trasferita al mondo dei pescatori. Si tratta delle cosiddette *egloghe piscatorie*, un genere letterario inventato da Sannazaro, da cui sono nati tanti modelli culturali legati al mare di Napoli, alla base di quadri, sculture, poesie, canzoni ecc.

Il genere pastorale è dunque il tema trattato da Heaney, che ne dimostra la vivacità nel mondo anglosassone ancora oggi: la cultura anglosassone ha molto riflettuto sul genere pastorale un po' perché ne ha prodotto in gran quantità, un po' perché ha capito da molto tempo, a differenza dell'Italia, che il pastorale è una categoria poetica – ma anche psicologica direi – non lontana dal *locus amoenus*, un luogo della nostra

memoria e, dunque, del nostro passato, in cui amiamo rifugiarsi col pensiero. Viene subito da pensare al concetto di mito in Cesare Pavese, mentre in Italia la parola 'pastorale' fa ancora venire in mente l'Arcadia, i poeti con gli pseudonimi e altre atmosfere incipriate degne di Metastasio. Invero, uno dei maggiori studiosi del pastorale, Paul Alpers, autore della monografia *What is Pastoral*, apre il suo volume con un'immagine della situazione che, a suo avviso, produce l'atmosfera pastorale, tratta dal romanzo di Primo Levi, *Se questo è un uomo*. Nel capitolo in cui il protagonista si sforza di ricordare i versi del canto di Ulisse della *Commedia*, Alpers ritrova lo spirito di chi, in un frangente drammatico e penoso, vuole ricordare i momenti felici, che è alla base dell'atteggiamento pastorale.

Visto da questa prospettiva, è del tutto evidente che questo atteggiamento 'pastorale' non debba necessariamente corrispondere a boschetti, fiumi e pastori innamorati; esso muterà a seconda delle esperienze personali e dei ricordi. A questo atteggiamento dell'animo umano, che trae la sua origine dal sentimento della nostalgia e dal miltoniano *Paradiso perduto*, attinge i propri temi la letteratura pastorale, che è dunque scrittura di ricordi.

Riprendendo il tema che fa da *fil rouge* alla mia presentazione del volume di Andreotti, devo constatare mestamente che i saggi scritti da studiosi italiani non sempre hanno la stessa capacità divulgativa di quelli stranieri: anche uno specialista, abituato a leggere un certo tipo di lavori scientifici ogni giorno, iniziando il saggio di Rosati sulla poesia di Stazio o quello di Fernandelli sull'epillio, si rende immediatamente conto che essi sono stati scritti pensando ad un pubblico di specialisti o forse – ed è una considerazione che viene spesso in mente – in alcuni casi io stesso e miei colleghi scriviamo pensando non solo a generici specialisti del mondo classico, ma ad esperti proprio di quell'autore: di Stazio o di Catullo.

Insomma, molti – troppi – studiosi italiani scrivono quasi a se stessi, al proprio gruppo di colleghi con cui svolgono ricerche comuni ovvero si rivolgono inconsciamente al collega nemico contro cui è stato pensato il proprio lavoro (siamo dunque al diario personale, alla pirandelliana *Eresia catara* o, al massimo, al rapporto io-tu, per cui è sufficiente la lettera/email o, al massimo, una *mailing list*).

Il caso più evidente di esoterismo di successo in Italia è rappresentato sicuramente dagli studi su Ovidio,

che costituiscono ormai quasi un settore scientifico-disciplinare autonomo all'interno della latinistica mondiale e che arruola ogni anno numerosissimi affiliati in tutto il mondo, soprattutto nelle regioni anglofone. Da questo punto di vista esso è un aspetto di successo del *made in Italy*, che non andrebbe mai criticato perché permette a tanti colleghi di tenere corsi e conferenze negli Stati Uniti e di farci conoscere all'estero. Perciò, ha fatto bene Andreotti a dedicare la quarta sezione del suo volume (*Ovidiana*) a raccogliere tre saggi di 'ovidianisti' (Baldo, Casali e Barchiesi).

Per quanto mi riguarda, confesso un mio desiderio forse inconfessabile: vorrei davvero che fosse possibile dare in lettura a qualcuno del pubblico di non-specialisti immaginato da Andreotti questi tre saggi per poi conoscere la loro opinione e, soprattutto, sarei curioso di sapere che cosa una persona con una discreta cultura abbia capito (non è neanche il caso di tediare il lettore esaminando qualche evidente errore di latino che ho letto qui e là nelle traduzioni, ma io devo confessare la mia colpa di appartenere alla scuola non 'ovidianista', vecchia maniera per certuni, che ha ancora cattive abitudini come quella di tradurre i testi latini).

Passare da questo tipo di saggistica, che spesso si limita ad alludere alle teorie altrui, all'alta divulgazione è un cammino lungo e pieno di Scilla e Cariddi (mi si passi la metafora classica in tempi in cui politici attraversano a nuoto lo Stretto e non sono ancora sepolti del tutto i progetti per la costruzione di un ponte tra Scilla e Cariddi).

La Scilla è dunque l'esoterismo, la Cariddi può avere molte facce: della banalizzazione si è già detto, ma quella non riguarda (spero) l'alta divulgazione; mentre un altro pericolo è quello che può essere sintetizzato nella *puella/fanciulla* di mio figlio, ovvero l'arcaismo del linguaggio. Su questo punto è necessario dire qualcosa: in Francia, la collezione de Les Belles Lettres ha un comitato di controllo severissimo sulle traduzioni (e veniamo così anche ad uno dei problemi principali che affligge l'editoria italiana). Questi comitati valutano non solo (e ovviamente) la correttezza rispetto all'originale, ma anche la godibilità rispetto al francese corrente.

In Italia siamo ancora molto in ritardo su questo tema: le traduzioni sono state, fino a pochi anni fa, per la maggior parte arcaizzanti e illeggibili, legate ad una falsa concezione della cultura classica come conservativa; per reazione si è passati a versioni fin troppo modernizzanti e altra cosa rispetto all'originale (basti

pensare che a lungo sono state osannate le traduzioni dell'Einaudi di Omero e, ancor peggio, di Virgilio fatte da Rosa Calzecchi Onesti, solo perché avevano finalmente presentato agli italiani questi poeti in un linguaggio non aulico; ma dietro questo indubbio merito non si vedevano gli strafalcioni che esse contenevano).

Ebbene l'arcaismo, come dimostra l'esempio della *puella/fanciulla*, è un pericolo insito nella scuola italiana e non possiamo chiedere al povero Roberto Andreotti di risolverlo da solo. Perciò, non è colpa sua se nel libro ho potuto leggere nelle versioni di Ausonio:

Venere mitrata (p. 301): immaginate voi che cosa capisce un giovane dell'aggettivo *mitrata*;

Sprezzo i piaceri offerti, spregio quelli negati (p. 302): i giovani leggono rapidamente e male, spesso traspongono le lettere delle parole anche agli esami: cosa diverrebbero nella loro mente *Sprezzo* e *Spregio*? Spruzzo, sfregio, prezzo, pregio?

Nomi in fama di lascivia (p. 303): qui la struttura diviene arzigogolata e cade nell'oscurità respingendo quasi il lettore, mentre il poeta Ausonio ci sta dicendo che due donne, Laida e Glicera, rivelano la loro fama di buone donne o 'escort' già nei nomi che portano (vengono subito in mente di questi tempi nomi come No-

emi, Ruby, Nicole, Brenda, che però sfortunatamente non hanno nomi parlanti come Laida).

In conclusione, come anche in altri campi, l'Italia parte in ritardo nel campo dell'alta divulgazione. Fortunatamente, con Roberto Andreotti, che proviene da esperienze giornalistiche, il problema è entrato nell'agenda degli studi sul mondo classico e i primi frutti si osservano già in questo volume tra alcuni autori italiani: ad esempio, godibilissimo è il saggio di Carmine Catenacci sul film *300*, in cui l'autore dimostra che il regista Zack Snyder, benché sia stato assai criticato, ha fornito una lettura dopo tutto aderente alle fonti antiche sia per gli eventi narrati sia per i messaggi ideologici che la greccità ci ha voluto lasciare sulla battaglia delle Termopili, che sin da allora fu interpretata come l'avevano intesa il regista Snyder e l'autore del fumetto *300*, Miller, da cui è tratto il film.

Con questo bel lavoro di Catenacci noi diamo dunque il benvenuto al volume di Andreotti, con la speranza che l'alta divulgazione del mondo classico resti d'ora in avanti tra gli obiettivi dell'editoria italiana e che si sviluppi sempre di più anche nel mondo accademico. Altrimenti il prossimo volume Roberto lo dovrà fare assemblando solo traduzioni di testi di autori stranieri.

Roberto Andreotti

Ringrazio Giancarlo Abbamonte per la puntualità del suo referto di lettore autentico e appassionato, non 'cerimoniale', come spesso avviene in queste occasioni. Quanto ai complimenti, sono tanto più graditi perché la loro provenienza non è parrocchiale (ho conosciuto il professor Abbamonte durante la preparazione di questo festival napoletano). Cercherò di rispondere alle sue obiezioni – manifestate peraltro sempre con garbo –, ma intendo partire da alcune osservazioni autobiografiche.

La prima è a proposito della 'resistenza', termine che ho voluto promuovere nel titolo di copertina dell'Almanacco BUR prendendolo a prestito dal bellissimo saggio di Seamus Heaney sul genere pastorale. Resistenza è parola pregnante, e Abbamonte è riuscito a sprigionarne, mi pare, un ulteriore livello metaforico, *resistenza elettrica*, che suggerisce 'in figura' l'inesauribile potenziale dei classici, quasi il loro misterioso, ininterrotto 'ricaricarsi'. Suggerimento pie-

namente accolto: del resto, per chi come me ha scritto un libro che si chiama *Classici elettrici*, è una specie di canonizzazione ermeneutica!

La seconda osservazione biografica è più direttamente legata al tema di questa sera («L'antico parla oggi»). Poco fa Abbamonte, nel rilevare la sensibilità del sottoscritto per l'alta divulgazione, come ha avuto la bontà di chiamarla, ha motivato questa attitudine con la 'provenienza giornalistica'. Non fatevi illusioni. I giornalisti di solito fanno una mediocre o cattiva divulgazione degli Antichi. Banalizzano. Attingono a pochi e perniciosi luoghi comuni, appunto una 'vulgata' approssimativa, quando non una vera e propria frittata da servire a lettori compiaciuti di vedere i (famigerati?) autori classici finalmente sdoganati dall'ipoteca scolastica dei loro anni verdi... Ma venendo al punto, è vero che il mio lavoro di divulgazione ha soprattutto nei giornali il suo veicolo preferenziale – dirigo da anni un supplemento settimanale di libri, che dà buon risalto alle novità editoriali di ambito greco e latino, anche attraverso proposte iconografiche inusuali. Tuttavia non è l'appartenenza al mondo giornalistico a essere dav-

vero determinante. In realtà io sono e resto 'antichista': se volete, un latinista che a un certo punto è 'dirazzato', accettando di calcare campi meno consueti, ma senza per questo alterare o mettere tra parentesi il suo profilo. Certo poi, stando a contatto con i linguaggi convenzionali del 'quarto potere' e delle redazioni, ho dovuto affrontare il piano della divulgazione come una priorità professionale, cercando di formulare proposte, di orientare i *format* in modo più idoneo a 'transcodificare' Omero e Virgilio per i lettori 'da edicola'. Ma avrei fatto lo stesso – quanto ad approccio e a metodo – se i miei interlocutori fossero stati dei liceali o degli studenti di Lettere. Anche come insegnante avrei cercato – e in effetti cerco, quando mi trovo a parlare in pubblico o all'università –, una comunicazione di tipo 'elettrico', mai rinunciando ad *agire* i classici dentro cornici culturali contemporanee, e quando è possibile, *esistenziali*. Divulgare non vuol dire necessariamente 'abbassare', ma, per esempio, battersi per una educazione 'responsoriale', che interroghi i testi antichi con il massimo del rigore a partire dal nostro *hic et nunc*; o, viceversa, mettersi in loro ascolto senza censurare lo straniamento linguistico-antropologico che essi obiettivamente configurano, come diceva Sanguineti.

Ho cominciato a occuparmi di classici sui giornali diversi anni prima di lavorare stabilmente in un giornale. Scrivevo una rubrica settimanale: spinto non soltanto da una passione acuta per la scrittura e la 'critica militante' (che però, badate, ai tempi d'oro non si praticava certo con i latini e i greci), ma anche per denunciare implicitamente un atteggiamento tipico della divulgazione giornalistica: «i classici ci interessano se riusciamo a dargli la patente di attualità...». Ma questa patente è fittizia, perché si riduce a uno stereotipo, generiche 'somiglianze' tra *noi* e *loro*. Le coordinate interpretative sono talmente larghe e banali che Catullo o Cicerone, guarda caso, finiscono sempre per parlare una lingua che *capiamo* e apprezziamo senza eccessivi sforzi di immedesimazione. Come negli oroscopi delle riviste femminili, dove il protocollo verbale è così onnicomprensivo e basico da consentire a ogni lettrice di saturarlo magicamente con le proprie aspettative individuali.

Eccoci tornati al tema-chiave dell'intervento di Abbamonte: come divulgare virtuosamente il Classico adesso, nel nostro Paese? Partiamo dal punto di vista linguistico. È, io credo, anzitutto un problema di comunicazione, dunque *concettuale*. Vorrei raccontare a questo proposito un recente caso istituzionale, la cui

posta, va da sé, è molto più alta che quella dei giornali.

Nel dicembre del 2009 sono stato invitato a una conferenza-stampa nella quale il sovrintendente dei Beni Culturali di Roma, Umberto Broccoli, presentava insieme ad altri maggiorenti una campagna pubblicitaria di rilancio delle grandi Collezioni di antichità della Capitale, «allo scopo di riempire le sale di cittadini». La domanda cruciale era: come incrementare gli incassi ai botteghini di un Palazzo Massimo o di un Palazzo Altemps (il Colosseo, è ovvio, non ne ha bisogno)? Più che ai cittadini romani, io credo che si guardasse ai turisti stranieri, e guarda caso lo slogan unificante della campagna era in inglese: «Once were Romans» (non vi ricorda *Il gladiatore*?). Che cosa inventarsi? Ecco la decisione. Issare all'ingresso dei musei e dei siti archeologici di Roma enormi standardi-réclame, ciascuno con un'immagine-simbolo – statue o altro, senza alcuna apparente coerenza reciproca, né iconografica né storica – accompagnata ogni volta da un aforisma pubblicitario *ad hoc*. Alle Terme di Diocleziano, accanto alle diverse parti di un'antica armatura vuota, ecco la scritta «Le emozioni sono invisibili»; su una foto del chiostro delle Terme, «Dove passarono i Romani cresce ancora l'erba»; sopra una raffigurazione musiva, «Anche loro erano tessere di un mosaico», e così via. Giochini di parole, suggestioni arbitrarie.

Qual è il messaggio che il sovrintendente di Roma, l'esperto *divulgatore* salito al Campidoglio direttamente dallo schermo tv, intendeva dare? Qual è la strategia di comunicazione del/sul Classico di questa ambigua lenzuolata? A me pare che il 'disegno' sia quello di depotenziare l'Antico in quanto macchina straniante, per renderlo più domestico e consumabile, più 'familiare'. Lo rivela uno degli standardi in particolare, con la scritta «Romani, non antichi» piazzata sull'effigie togata di Augusto. Non è forse l'equivalente dell'appiattimento giornalistico di cui parlavamo poco fa? Esautorare la 'diversità' e la obiettiva difficoltà dell'Antico. Non è poi così differente, questo ammiccante immaginario 'riduzionista', da quei poveracci vestiti da centurioni che, tollerati dal Comune, adescano i turisti al Colosseo e ai Fori imperiali per farsi pagare la messa in posa...

In fondo il mio *Almanacco*, con i suoi diversificati livelli di intervento (ci arrivo fra poco, caro Abbamonte), intende affermare l'esatto contrario della trovata pubblicitaria del sovrintendente di Roma: per rendere davvero interessanti i classici, e *comunicarli*, non bisogna venderli come icone, o pupazzi mitologici; bisogna invece,

io credo, far conoscere e amare la Storia; della Storia rispettando – prima ancora che certe possibili ripetizioni morfologiche – la complessa, irriducibile *alterità*. Né retorica delle radici, dunque, né attualizzazione da ufficio marketing: il Classico ci riguarda, potremmo dire, in quanto ‘sistema significante’ (uno fra i tanti coi quali rappresentiamo il mondo). Con questo sistema di segni dobbiamo ingaggiare una sempre nuova battaglia di comprensione e interpretazione. E anche la divulgazione, a patto che non la si porti fuori da questa cornice, fa parte della sfida.

* * *

Vengo finalmente alle obiezioni di Abbamonte. Le condenso così: 1) disomogeneità dei contributi presenti nell'*Almanacco* 2) manifesta inferiorità – per eccesso di specialismo o per ‘esoterismo’ – di certi contributi italiani rispetto a quelli stranieri (Grünbein, Hölscher, Heaney...).

Il curatore si assume per intero la responsabilità di queste sperequazioni: ho voluto io mescolare in un unico volume – come si faceva in certe riviste umanistiche di quaranta o cinquanta anni fa – contributi accademici e saggi scientifici con interventi più ‘militanti’ e divulgativi. Non intendevo propriamente «immaginare un pubblico di non specialisti» per l'*Almanacco* (*anche*, se vogliamo); semmai creare un campo di tensioni, un cortocircuito, anzi triplo cortocircuito: autori/autori, autori/lettori, lettori/lettori. Prendiamo la sezione delle traduzioni inedite. L’aver invitato nella stessa aula una poetessa ‘grecista’ come la *Insana*, un fine latinista/poeta come *Fo*, una studiosa del Tardoantico come la *Consolino* – la quale nei mesi del terremoto dell’Aquila ha trovato la concentrazione per cimentarsi con una schiera di epigrammisti da ‘corpo minore’ – è stata una scommessa (riuscita?) per interrompere il consueto schema italiano (in questo sono d’accordo con *Abbamonte*): di qua il banchetto esclusivo degli speciali-

sti, di là la mensa popolare dei (facili) divulgatori. E poi mi sono divertito a far dialogare, sia pure *in vitro*, parrocchie che abitualmente si frequentano poco: i classicisti e i modernisti; gli accademici e l’industria culturale (giornali, case editrici). Questo spiega sia la presenza di autorevoli studiosi non antichisti come *Lavagetto* e *Serpieri* – invitati a riflettere sull’eredità del Classico a partire da *Eliot* –, sia l’inserimento ‘stravagante’, in appendice, di un ‘panorama’ della critica letteraria nel dopoguerra, che ho voluto affidare a due giovani come *Giglioli* e *Tassi*. È un almanacco, dopotutto. E lo zibaldone si addice agli almanacchi.

Sulla sezione ovidiana, infine. I tre contributi pubblicati (*Baldo*, *Casali*, *Barchiesi*) richiedono, è vero, un lettore più smaliziato, che conosca bene *Ovidio*, ma hanno il merito di offrire una testimonianza dell’eccellenza della scuola italiana aggredendo il fenomeno *Ovidio* da almeno tre punti di vista: la ‘gestualità’ letteraria; il revival attraverso l’esegesi filologica; il formidabile *Fortleben* moderno e contemporaneo del poeta di *Sulmona*. Soprattutto il terzo saggio, quello di *Barchiesi*, apre a mio avviso delle interessanti prospettive interculturali e ‘global’, per la cui comprensione non c’è bisogno affatto di essere affiliati agli ovidianisti.

Lasciatemi concludere questo intervento con una battuta sdrammatizzante, ancora sul problema della divulgazione. Ogni lettore di classici richiederebbe probabilmente un paio di ‘occhiali’ specifici, e il mestiere di ciascuno di noi, in fondo, è proprio quello di fornire continuamente occhiali sempre più precisi e personalizzati per lettori di diverso tipo. Ma vi confesso che per il bancario dell’esempio di *Abbamonte* io non dispongo di occhiali: perché non credo che esista un solo funzionario di banca così pazzo da leggere gli *Aitia* di *Callimaco* a casa la sera, o addirittura sulla metropolitana. Ma se ne esiste uno, allora il ‘letto di *Procuste*’ dell’edizione *Bur* di *Callimaco* se lo sarà proprio meritato tutto. Grazie della vostra attenzione.

Le mille lingue della poesia medievale

Premessa

di Francesco Stella

Il Festival della traduzione di Napoli ci ha fornito un'occasione rara, se non unica, per raccogliere intorno al famoso tavolo, in una sede prestigiosa e gratificante come il Museo Archeologico di Napoli, un gruppo di studiosi di letterature medievali, dotato di una esperienza personale di traduzione che consente loro un approccio speciale al trattamento dei testi e al rapporto fra questo patrimonio e la sua conoscibilità a più livelli. Abbiamo chiamato questo incontro *Continenti sommersi*, con riferimento a una sorta di riscoperta della terra mitica di Atlantide, un patrimonio che il tempo e il totalitarismo dei paradigmi culturali ci hanno fatto perdere, ma avremmo più onestamente potuto intitolarla *Continenti rimossi*, perché l'inabissamento è stato conseguenza di attività intenzionale, come dimostrano i programmi scolastici (dove la letteratura latina finisce con il III secolo e quella italiana e latino-italiana comincia nel XIII) e universitari.

Il Medioevo è da tempo un orizzonte esotico nei suoi paesaggi fantastici, con le loro attualizzazioni cinematografiche e fumettistiche, e insieme concreto nei paesaggi cattedrali e monastici che caratterizzano il territorio europeo e le sue imitazioni nordamericane, è da tempo uno sfondo ideale di storie e miti, ma non riesce a diventare una biblioteca, una tradizione testuale, una storia di storie incarnate in racconti e poemi anziché in film e fumetti. Eppure l'universo medievale che fonda l'identità culturale ed estetica – per non dire turistica – del nostro tempo è rappresentato, narrato, cantato in

migliaia di testi spesso portatori di una bellezza nascosta e irriuale, impreveduta e innovativa che la saldatura classici-moderni ha oscurato a lungo e verso cui stanno suscitando curiosità solo la 'moda' medievale di *King Arthur* e *Il nome della rosa* e la passione missionaria di alcuni medievisti che hanno accettato la sfida della traduzione. Il nome che unisce tutti è quello di Ludovica Koch, morta nel '93, capace di dare vita in un italiano elegante e attuale al norreno della Saga dei Volsunghi, all'anglosassone occidentale del Beowulf e al latino dei *Gesta Danorum* di Sassone Grammatico (ma anche del primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio). Nella sua memoria ci è grato invitare Gianfranco Agosti (per la poesia bizantina), Corrado Bologna (per la poesia romanza), Melita Cataldi (per la poesia celtica), Paolo Garbini (per la poesia mediolatina), Domenico Ingenito (per la poesia persiana) Massimo Meli (per la poesia germanica) a una riflessione sui temi più 'caldi' nell'attività traduttoria da lingue medievali, accompagnata da una lettura esemplificatrice di brani esposti da Federica Freccia. Fra i punti in osservazione, che riprendono e sviluppano soprattutto nel senso della pratica traduttiva alcuni temi già affiorati nei bei convegni bergamaschi degli anni 2001-2002¹ suggerirei:

La specificità traduttologica del proprio campo di esperienza linguistica e letteraria. Per il mediolatino, ad esempio, l'evidente prevalenza di opere teologiche e filosofiche su quelle letterarie. Condizionamento del mercato scolastico e universitario, pregiudizio cultura-

le, estraneità costitutiva di 'quella' letteratura, minori aspettative sul contenuto informativo dei testi, complesso di superiorità dell'impegno filologico rispetto a quello critico-letterario?

La traduzione di poesia medievale, che a differenza di quella classica non lascia prevedere la pubblicazione di ulteriori traduzioni della stessa opera a breve scadenza, impone una sorta di 'responsabilità della prima assoluta', di consapevolezza che quell'autore o quell'opera avranno a lungo o per sempre, in italiano, quella voce e quel timbro e la loro fortuna o circolazione sarà determinata dalle scelte del primo traduttore. È possibile che questa responsabilità si rifletta anzitutto in traduzioni 'prudenti', cioè letterali in senso scolastico, ma in misura sufficiente a mettere al riparo da rischi.

Per il mio campo, che è la letteratura mediolatina di cui parlerà più specificamente Paolo Garbini, la base di partenza è l'esistenza di testi sparsi in collane miste, come quella prestigiosa della Fondazione Valla, i grandi Classici UTET, dove peraltro sono apparsi solo Isidoro, Adamo di Brema e Abelardo, la bellissima *Biblioteca Medievale* di Pratiche, passata poi a Luni e infine a Carocci, dove per qualche motivo i testi mediolatini vengono quasi sempre affidati agli specialisti di altre letterature, la BUR, assai meno ospitale col Medioevo, e quelle a carattere più religioso come *Servitium*, San Paolo, Città Nuova. Le collane *esclusivamente* dedicate al mediolatino, se si prescindono da iniziative più filologiche come *Per verba* della SISMEL, sono sostanzialmente quella, preziosa, senza nome, edita a Cassino da Francesco Ciolfi e dedicata prevalentemente a testi storiografici dell'Italia meridionale, e *Scrittori Latini dell'Europa Medievale* di Pacini, nata nel 2009, su cui si soffermerà Garbini.

In questo campo la mia esperienza personale mi ha messo a confronto con testi di grande varietà, ognuno dei quali richiedeva soluzioni e metodologie relativamente differenti. L'antologia di poesia carolingia del '95 preceduta dal *De fonte vitae* integrale di Audrado Modico (1991) e seguita dalla *Visio Wettini* di Valafrido Strabone (2009), è stata realizzata con traduzioni poetiche, perciò limitatamente creative, ma con orientamenti diversi fra me, che ho scelto l'alternanza fra endecasillabo sciolto e settenario, Agosti che ha optato per versi liberi ma con linguaggio più arcaizzante, e Lapini che ha forgiato endecasillabi regolari con la conseguente compressione dei contenuti. Le opere teologiche per *Il Cristo* della Valla (1991-92), invece, hanno richiesto linguaggio asciutto

e preciso mentre l'*Ysengrimus* (1994-2009), epica di animali a carattere satirico, ha rappresentato un *tour de force* per compressione e complessità sintattica in frasi di cui il sarcasmo e l'ossimoro costituivano la ragion d'essere e dovevano essere perciò mantenuti ad ogni costo. I *Gesta Berengarii* (1994-2009), che imponevano un tono epico di tipo virgiliano come il tessuto stilistico dell'originale, hanno osservato però, al pari dell'*Ysengrimus*, il principio stabilito da Luca Canali della traduzione verso per verso e sono stati resi in versi non regolari ma dotati di una propria ritmicità e mirati a conservare l'impianto e la caratura retorica dell'originale. La *Translatio sanctorum Marcellini et Petri* di Eginardo (1993-2009) esibiva, nel testo in lingua originale, una limpidezza attica, precisa e circostanziata fino alla ridondanza, che spero di aver mantenuto. L'immensa *Legenda Aurea* (2007), che in parte ho tradotto e in parte ho coordinato rivedendo traduzioni altrui, presentava invece l'insidia di un testo apparentemente piatto e finanche sciatto ma narrativamente fluido e insieme ricco di citazioni e reimpieghi di opere precedenti: in tal caso il problema era da una parte evitare i falsi amici o le dizioni generiche ma imprecise (che avevano talora disturbato traduzioni precedenti), e dall'altra variare il tono e lo stile in corrispondenza dei passi citati, spesso provenienti da autori di spessore linguistico completamente diverso.

In ognuno di questi la questione di metodo richiedeva una riflessione preventiva e, soprattutto per imprese collettive, l'adozione di una strategia traduttologica consapevole. La percezione comune è, rileggendo per motivi didattici o nuove ricerche qualcuno dei miei testi, la persistente insoddisfazione, imperfezione e migliorabilità indefinita di ogni loro passo. E con ciò il rammarico per quelle opere che, per mole o scarsità di cultori, difficilmente avranno nuove occasioni di rinverdire la loro veste italiana.

¹ *Testo medievale e traduzione*, a cura di M.G. Cammarota e M.V. Molinari, Bergamo 2001, e *Tradurre testi medievali: obiettivi, pubblico, strategie*, Bergamo, Bergamo University Press, 2002.

Annotazioni sulle traduzioni letterarie dal norreno

di Marcello Meli

Non ricordo con chiarezza cosa abbia detto nell'occasione per la quale mi si chiede un breve contributo scritto. Certamente avrò accennato alla soddisfazione di trovarmi in buona compagnia in una città bella e illustre e anche all'attività di Maria Cristina Lombardi che discute da anni di traduzione e relative tecniche con i suoi studenti in un vero e proprio laboratorio. In ogni caso, fra le molte e certamente troppe cose di cui mi occupo, è presente la traduzione da un punto di vista brutale, poiché sono un traduttore senza alcuna attenzione, devo confessarlo, alla teoria. La traduzione non mi ha mai affascinato né dal punto di vista teorico né dal punto di vista storico, sebbene teoria e storia della traduzione siano sfere di ricerca di non poco spessore. In due recenti articoli¹ ho elencato i principali contributi di studiosi illustri e meno illustri alla traduzione di testi scandinavi medievali in Italia², col fine di mostrare come la conoscenza dei testi norreni sia recentissima nel nostro paese, abbracciando il trentennio che va dagli anni Cinquanta agli Ottanta. A questi articoli rimando chi desiderasse avere informazioni e ragguagli maggiori. Sono, dunque, un traduttore, ma in una maniera definita e non generale, giacché traduco avendo in mente un pubblico di livello culturale medio-alto; del resto sono un professore d'Università e questa impronta resta nella sostanza e nel metodo.

La scarsa preoccupazione che denuncio per la teoria nasce dalla mia condizione di studioso e dal fatto che ritengo essere la traduzione *techne* e non *episte-*

me. Il traduttore, come l'intendo io, è qualcuno che fa, senza riflettere troppo su cosa fa. Gli basta conoscere bene la lingua d'origine e ancora meglio la cultura che questa lingua esprime e la lingua di destinazione, in questo caso l'italiano, riguardo alla quale il traduttore accorto non dovrà trascurare il registro da utilizzare accanto alle presunte competenze del lettore, al quale conviene dar fiducia e farlo più colto di quanto non possa essere. Conviene mirare in alto. Porto un esempio lessicale per delucidazione. In norreno il sostantivo *vinr* viene solitamente tradotto 'amico', ma il termine riguarda una collocazione non meno sociale che affettiva. L'italiano ha a disposizione 'sodale', che sarebbe una traduzione efficace, ma è parola desueta e ai nostri orecchi fors'anche tronfia. Ha il traduttore a disposizione qualcosa d'altro? Certamente, basta cercare e si trova 'alleato', che costituirebbe una scelta lessicale forse più incisiva dell'originale, ma certamente più immediata. Anche la forma in cui si traduce può avere rilevanza. Recentemente, in occasione di un volume gratulatorio per un collega celebrandone il pensionamento, mi sono avventurato in una traduzione di sette elegie anglosassoni³, fra le quali ho inserito il testo che nell'occasione del nostro Festival è stato letto. Ho, dunque, tradotto le elegie in endecasillabi, versi che, se non formalmente ma almeno funzionalmente, corrispondono ai versi allitterativi germanici. Come traduttore non mi sono posto alcun problema teorico. Mi sono semplicemente affidato alla competenza linguistica

stica anglosassone e alla mia conoscenza della lingua italiana, della sua grammatica, del suo lessico e delle sue forme.

Capisco che per i giovani studiosi tutto questo appaia troppo semplice, disarmante e senz'altro ingenuo, abituati come sono ad abbeverarsi alla letteratura scientifica inglese o americana, e finanche tedesca, dove prima di avventurarsi in un campo occorre elaborare un metodo, sviluppare una teoria, soppesarne i vantaggi e gli svantaggi, col frequente risultato di scoprire che il campo è fatto di fili d'erba oppure di discutere all'infinito il metodo senza mai varcare il limite del bosco. Trovo che il traduttore sia un *Waldgänger*, un *Partisan* piuttosto che un *Parteigänger*, letterato irregolare, mobilissimo e imprevedibile, consapevole della propria fede politico-culturale, profondamente radicato nella lingua patria della quale conosce per esperienza a perfezione la mappa. Qualcuno insomma che combatte senza elaborare strategie e tattiche utili a imbrattare le carte dell'Alto Comando e che perciò ha anche consapevolezza del proprio nemico: chi voglia imbrigliare la traduzione in regole, schemi, strutture più o meno profonde.

Ortuttavia, poiché bisogna essere modesti e non cedere al titanismo di posizioni in cui il filosofo cede allo ierofante, sarà concesso anche a me di fare un po' di teoria e sbugiardare quanto ho fin qui sostenuto con l'impudenza di chi vede tramontare la propria epoca. È indubbio che il traduttore, affrontando un testo, si avvia in una foresta, tanto più fitta quanto più il testo appare lontano dalla sua esperienza culturale. Di questo testo deve farne un altro. Non può lasciarlo identico, altrimenti lo riprodurrebbe come il celebre personaggio di Borges che riscrive il *Don Chisciotte*. Nemmeno può tradurlo meccanicamente, sebbene il risultato possa essere esilarante secondo l'esperienza che ciascuno è in grado di fare applicando i traduttori elettronici a disposizione in rete. Fra questi due punti estremi il pendolo oscilla con archi più ristretti che meglio si adattano a dare l'idea di una certa stabilità. Dunque, il traduttore costruisce un nuovo testo utilizzando alcuni materiali del primo. Per avventurarsi nella selva del testo d'origine ha dunque bisogno di strumenti adatti a modellarne la materia e a renderla idonea per il nuovo edificio. Gli strumenti saranno tutti quelli utili alla bisogna, ma principalmente una falce, un'ascia, manici resistenti per gli oggetti in metallo, zeppe e giunchi per legare conoscenza della lingua d'origine, capacità di togliere

quanto è superfluo alla lingua di destinazione per via della morfologia, nuovi supporti per l'arrangiamento stilistico e sintattico. Ora il traduttore si avventura nel bosco, del quale sarà capace di ammirare la bellezza, concentrandosi sui migliori alberi da considerare, espressioni da interpretare e preservare, raffinatezze da traslare, e così via. Il traduttore potrebbe considerare ogni elemento della lingua d'origine, tentato di farne un calco, ma deve essere sufficientemente intelligente da capire che il lavoro si rivelerebbe inutile perché poco comprensibile, meglio sarebbe che osservasse ogni albero della selva e ne estraesse le fronde più eleganti e i rampi più resistenti. Il traduttore, dunque, non riscrive semplicemente, ma crea un nuovo testo coi materiali più fini e robusti offertigli dal testo originario. Carico, dunque, del materiale scelto a sommo studio, lascerà la selva. Ora è pronto a costruire un edificio. Il testo d'origine è qualcosa di completamente sconosciuto al traduttore e al lettore che non ne conosca la lingua e la cultura, sicché davvero gli pare una selva informe, tuttavia non priva di una sua coerenza e bellezza riconoscibile nella diversa qualità dei materiali. La traduzione è per forza un edificio che prima non c'era. La selva sarà edificio per l'appartenente alla lingua e cultura d'origine, ma non può esserlo per il traduttore coscenzioso. Il traduttore trasporta materiale scelto e ricostruisce. Tutto qui.

Ecco, dunque, il nostro traduttore uscire dal testo originario, carico di materiali accuratamente selezionati. L'ha letto o lo sta leggendo e periodo per periodo avrà compiuto scelte, tralasciando, aggiungendo, arrangiando, talvolta inventando, nel senso buono del termine che richiede di provare, riprovare, escogitare. Il testo di destinazione, chiamiamolo così, dovrà essere racchiuso da un buon recinto, che lo distingua da quanto lo circonda e ne segnali la presenza, un buon titolo, dunque, e una prefazione adeguata. All'interno l'edificio dovrà essere costruito solidamente tanto da resistere al caldo e al freddo perché certi lettori, specialmente i prevenuti ostili e i critici, questi inutili *Zaungäste* che nulla fanno e tutto rimproverano in base alla teoria, sono capaci di minare un edificio malcostruito e difettoso. Ma una buona traduzione, elegante e ben costruita, è capace di resistere anche agli sguardi degli sfaccendati più polemicisti.

Che razza di teoria è questa? – dirà qualcuno. Avrebbe ragione. Mi accorgo anche qui di aver tradotto, e in maniera assolutamente tendenziosa. Si tratta

della prefazione ai *Soliloquia* di Agostino⁴ del re anglosassone Alfredo il Grande, l'unico fra i sovrani della *scepter'd isle* a meritare questo titolo, il più grande traduttore dell'alto Medioevo. Alfredo traduce o supervisiona la traduzione di alcuni fra i testi più significativi della tarda antichità e dell'alto Medioevo dal latino in anglosassone. Era in grado di farlo egregiamente poiché, prima di salire fortunatamente al trono, aveva studiato da prete, meglio da vescovo considerandone il rango principesco. Nella seconda metà del secolo IX l'Inghilterra è devastata dai Vichinghi le cui razzie sconvolgono l'originario equilibrio della Eptarchia Aglosassone precludendo a insediamenti stabili e, comunque, a un influsso militare e politico che minaccia la stessa sopravvivenza anglosassone. Alfredo risponde allo sfaldamento politico e sociale organizzando nel suo regno, che abbracciava sostanzialmente il Wessex, un'amministrazione efficiente, un esercito mobile nella manovra e motivato dalle circostanze avverse, una marina a presidio delle coste. Il re avverte che la sua operosità politica e militare non è sufficiente. Avvia dunque un ampio progetto culturale del quale la traduzione in anglosassone della *Consolazione della filosofia* di Boezio, della *Cura Pastorale* di Gregorio Magno, delle *Storie* di Orosio, della *Storia Ecclesiastica degli Inglese* di Beda, dei *Soliloqui* di Agostino costituiscono l'ossatura.

Su questa opera di traduzione molto è stato scritto circa il metodo, l'accuratezza, la finalità, tralasciando forse il senso più profondo. Innanzitutto le traduzioni di Alfredo sono funzionali alla fondazione di uno stato che prima non c'era. Alfredo non trapianta la cultura latina alto-medievale – o almeno quella parte che lui ritiene essenziale al suo scopo – in terra iglese, ma la fa crescere in una lingua nuova. Alfredo crea una lingua, forse la prima lingua letteraria d'Europa, per dar voce a quanto muta nel suo tempo. Nel far questo attinge a una lingua che c'era, ma alla quale la classe colta mal s'affidava preferendole il latino, la *koinè* europea. Si osservi che l'anglosassone di Alfredo è lingua della provincia non capita dagli intellettuali d'altrove, un po' come l'italiano degli ultimi anni nei confronti dell'inglese, di quell'inglese che Alfredo creò e che, nel progetto se non nella forma, sopravvisse ai Normanni del Conquistatore, al latino del Rinascimento e un po' anche all'italiano, fino all'odierno dilagare. Non conviene, dunque, guardare con sufficienza la traduzione.

Vorrei infine dedicare alcune considerazioni sulle traduzioni, indipendentemente dal loro testo di origine. Si può dire che la traduzione letteraria aumenti le nostre capacità linguistiche. Il traduttore manovra la propria lingua e, più traduce, più ne acquisisce padronanza. In questo senso, il traduttore è uno scrittore in proprio, ma non può scrivere per se stesso, con fini terapeutici per esempio, ma deve comunque rivolgersi a qualcuno. Questo è particolarmente evidente per la traduzione letteraria, della quale prevedo un radicale declino, se non la fine per quanto gloriosa, poiché il nostro lessico, la nostra sintassi, la nostra capacità di argomentare e riconoscere le argomentazioni altrui si corrompe irrimediabilmente. Il fatto che il traduttore debba rivolgersi a qualcuno significa che deve tener presenti le competenze linguistiche del suo lettore. Nel caso della traduzione letteraria, il traduttore si rivolge a un pubblico culturalmente affinato, se non raffinato, che conosce i modelli della tradizione letteraria italiana, latina e greca antica. Conosce anche il registro di termini come 'procella', 'fortunale', 'carnale vagina' e, se traduco 'incidi questi segni sopra il remo / perché su te non si richiuda il mare', un verso norreno realmente esistente, oppure 'per l'alto mare aperto' il lettore dovrà cogliere che imito Dante, con quale effetto sta a lui giudicare.

È mio parere ed esperienza che la competenza linguistica e culturale che ha contraddistinto questo paese per secoli si vada sfilacciando e temo che ormai si riduca a ectoplasma impalpabile. La colpa di questa situazione mi pare dovuta a un altro tipo di traduzione, che predilige la versione inglese di quanto si può dire nella nostra lingua. Si privilegia oggi chi scrive nell'inglese 'scientifico' piuttosto che in italiano, adducendo il pretesto che in tal modo sarebbe favorito il dibattito internazionale. Il fatto si mostra pernicioso quando riguarda le scienze umane. Ormai si invitano i ricercatori a scrivere in inglese, privilegiando la comunicazione internazionale e i relativi modelli scientifici a una elaborazione nella nostra lingua di proposte e contributi. Eppure nella storia moderna dell'Europa quanto è stato elaborato nella nostra lingua e nelle arti e nelle scienze ha avuto successo. Niente ha impedito a Galileo di scrivere in ottimo italiano, e scherzosamente in buon pavano quando insegnava nella mia Università, e di rivoluzionare la fisica. Il fatto che si trovasse a pensare e a elaborare in italiano non solo non è stato d'impedimento ma di sviluppo e, come si dice oggi, innovazione. Noi attingiamo al nostro passato, alla no-

stra tradizione culturale e alla nostra lingua, nella quale passato e tradizione si fanno evidenti. La difesa della nostra lingua dovrebbe essere un obbligo e pazienza se inglesi e americani non ci leggono. La cosa che mi pare importante è crescere dalle nostre radici. Come certe piante, il pensiero, tolto alla lingua dei Padri, tollera male i trapianti. Non vi annoio più, e qui concludo, con una citazione e, ancora forse, una speranza:

Selbst in Epochen, in denen die Sprache zum Mittel von Technikern und Bürokraten herabgesunken ist, und wo sie, um Frische vorzutauschen, beim Rotwelsch Anleihen versucht, bleibt sie in ihrer ruhenden Macht ganz ungeschwächt. Das Graue, Verstaubte haftet nur ihrer Oberfläche an. Wer tiefer gräbt, erreicht in jeder Wüste die brunnenführende Schicht. Und mit den Wassern steigt neue Fruchtbarkeit herauf⁵.

E con una traduzione:

Eppure, anche in epoche, in cui la lingua è ridotta a strumento di tecnici e burocrati, finanche laddove, per simulare freschezza, mutui dal lessico di accattori forestieri, permane, per nulla affievolita nella sua quieta potenza. Il grigiore, la polvere accumulata ne incrosta appena la superficie. Chi più a fondo scava, come che arido trovi il terreno, raggiunge uno strato che mette al pozzo. E con l'acqua nuova fertilità risale.

- ¹ M. Meli, *Il contributo di Piergiuseppe Scardigli allo studio della tradizione norrena*, in *Saggi in onore di Piergiuseppe Scardigli*, a cura di Patrizia Lendinara, Fabrizio D. Raschellà e Michael Dallapiazza, Bern 2011; Id., *Tradurre le saghe in italiano*, in «AION - Sez. Germanica» 20, 1-2 (2011), pp. 55-69. Quest'ultimo contributo è il risultato di un colloquio sulla traduzione tenuto proprio a Napoli nell'ambito della meritoria opera di Maria Cristina Lombardi.
- ² Aggiungo ai due articoli succitati il volume di *Laxdæla saga: la saga della gente della valle del fiume del salmone*, a cura di Guðrún S. Sigurðardóttir, Milano 1995.
- ³ M. Meli, *Sette elegie anglosassoni tradotte*, in *MedieVaria. Un liber amicorum per Giuseppe Brunetti*, a cura di Alessandra Petrina, Padova 2011, pp. 3-22.
- ⁴ Vedine il testo in *King Alfred's Version of St. Augustine Soliloquies*, a cura di Thomas A. Carnicelli, Cambridge (Mass.) 1969, pp. 47-8. Se ne può trovare una traduzione inglese in Henry Lee Hargrove, *King Alfred's Old English Version of St. Augustine's Soliloquies turned into Modern English*, New York 1904, pp. 1-2.
- ⁵ Ernst Jünger, *Der waldgang*, Frankfurt am Main 1951, pp. 140-1.

Voci della lirica bizantina

di Gianfranco Agosti

Includere la poesia bizantina in una tavola rotonda dedicata alla traduzione della lirica medievale non era cosa affatto scontata, e non tanto perché oggi nessuno sottoscriverebbe più i recisi giudizi dei classicisti, come quelli di Giorgio Pasquali sulla mancanza di originalità della letteratura bizantina (parole che hanno avuto tanto peso in Italia)¹ o di Romilly Jenkins («una letteratura in cui non c'è nulla che si possa leggere per il puro piacere letterario»)², visto che gli studi sulla letteratura, e in particolare sulla poesia, a Bisanzio sono in una fase di grande crescita. Ma la conoscenza presso un più ampio pubblico di questo enorme patrimonio letterario è ancora scarsa, e 'bizantino' rimane sinonimo di artificioso, se non di infidamente complicato.

Certo, l'alterità delle categorie estetiche dei bizantini non facilita un approccio diretto *au plaisir du texte*. E proprio nell'idea di *lirica* la distanza si avverte maggiormente: quella che per noi è quasi scontata³, la visione della lirica come espressione del soggettivo, del mondo interno dell'animo che riflette e si arresta presso di sé (*das Sichaussprechen*), esprimendosi in una poesia intimistica, è fondamentale estranea al mondo bizantino. Per l'estetica classica⁴, che a Bisanzio i teorici continuano a esperire, è piuttosto il *modo della narrazione* a essere determinante⁵ al pari degli *oggetti di imitazione* e del *modo di imitare* (ciò che dà luogo alla distinzione fra opere narrative, drammatiche e miste, secondo quanto dice Aristotele). A ciò si aggiunge l'importanza data alla mimesi della realtà, che rende

difficile capire chi sia l'*io* che parla, la *persona loquens* che non necessariamente coincide con l'autore.

Al pari della poesia classica (si pensi ai lirici greci arcaici) occorre sempre guardarsi dalla facile identificazione fra poesia e autore, anche quando il poeta sembra parlare con accenti personali – specie in assenza di dati biografici sicuri. Ad esempio, i carmi del XII secolo che vanno sotto il nome di *Ptochoprodromica* (cioè poesie del Prodromo pitocco) sono dei *divertissements* letterari che mettono alla berlina la società costantinopolitana e gli ambienti monastici (rappresentati come corrotti): il quarto mette in scena un poeta povero e affamato, che lamenta la propria misera condizione sociale, secondo una tradizione che in Grecia risale ad Ipponatte, e difficilmente si può pensare a una identità fra poeta e situazione descritta⁶. Anche nel caso di autobiografismi che appaiono sinceri il filtro delle convenzioni letterarie e ideologiche consiglia prudenza: nella seconda metà del IX secolo, uno sconosciuto poeta di carmi anacreontici, Elia *sin-cello* (segretario), descrive con accenti accorati la sua vicenda di monaco messo alla prova dalla perdita di un confratello e caduto nella tentazione carnale. *Anacr.* 2.45-56 Ciccolella⁷:

Νέον ἄθλιον κομίζω
 Γενέτην παῶν κακίτῳ,
 ὃς ἀεικέων με λάτρην
 πάλιν ὡς πάρος ποιεῖται.

Ξύλον ἄγριον φαάνθην
 ὁ τάλας ἄκαρπον, οἴμοι,
 διὸ τὴν τομὴν φοβούμαι
 χεδόθεν λίαν παρούσαν.

Ο τάλας ἐγώ, τί τεύξω
 κακοεργίην χολάζων,
 ὅτι με χρόνος βαδίζων
 ἄτε κλῶψ λαθῶν παρήλθεν;

Guido un infelice giovane, padre di passioni, per
 mia grande sventura, che di nuovo come prima mi
 fa schiavo d'ignominie. Ahimè infelice, mi mostrai
 sterile albero selvatico, e per questo temo il taglio
 che troppo vicino incombe. Me infelice che farò,
 indulgiando nel peccato, poiché per me il tempo
 trascorse avanzando di nascosto come un ladro?

Elia prosegue deplorando la propria funesta passio-
 ne per il novizio, che gli causerà la condanna eterna
 di fronte al tribunale divino. Ma la fosca e disarmante
 confessione termina con una preghiera al Cristo, per-
 ché eserciti la sua misericordia verso il peccatore e un
 invito agli 'uomini pii' a condividere con Elia il lamento
 (vv. 89-92):

Ἐλέω μόνω ᾠζε τότε, Χριστέ μου,
 τὸν περόντα διὰ σου μέγιστον οἶκτον.

Μερόπων εὐσεβέες, συμπαθεῖς ἄλγος
 ἐπ' ἐμοὶ Σωφρονίου δείξατε θρήνοις.

Per sola pietà salva allora, o mio Cristo, chi è ca-
 duto, per Tua grandissima misericordia. Uomini pii,
 il vostro partecipe dolore esternate per me con i la-
 menti di Sofronio.

Elia esorta i confratelli a partecipare al suo dolore
 recitando una anacreontica di lamento (θρήνος) nello
 stile di quello che a Bisanzio era considerato il modello
 insuperato di questo genere di canto, Sofronio di Ge-
 rusalemme (vissuto fra la fine del VI e i primi decenni
 del VII secolo). L'autore esplicita dunque il tipo di poe-
 sia che ha composto, un carme 'trenetico', di lamen-
 to, uno dei sottogeneri più diffusi della poesia religiosa
 a Bisanzio, caratterizzato da un repertorio costante
 di immagini e di situazioni convenzionali (attese cioè

dal pubblico). È difficile dunque distinguere quanto nel
 carme di Elia è riproposizione di strutture collaudate
 e quanto è veramente personale; la dimensione di
exemplum morale che viene esplicitata nei due distici
 finali mostra come la poesia fosse concepita dal suo
 autore con una funzione didascalica, che poco a poco
 fa col nostro concetto di lirica.

Ma questo non implica che il lettore moderno non
 possa apprezzare nei testi bizantini un certo tasso più
 o meno elevato di lirismo, secondo i canoni moder-
 ni. Si tratta solo di sapere dove cercare. A Bisanzio
 i generi letterari continuano ad avere una precisa fi-
 sionomia, che si rifletteva non solo sulla selezione dei
 modelli classici da imitare, ma anche sulla modalità
 di esecuzione (particolarmente importante nel caso
 dell'innografia, anch'essa in versi ma legata alla mu-
 sica e alla *performance* liturgica)⁸. Se con 'lirica' inten-
 diamo la poesia in prima persona, secondo le modalità
 enunciative ed imitative classiche, sarà facile trovare
 della lirica nella poesia religiosa di tipo innico (come gli
 inni di Sinesio all'inizio del V secolo, o quelli di Simeone
 il Nuovo Teologo nel X), nell'elegia in metri classici, nei
 carmi anacreontici, e persino nell'epigramma⁹.

Premesse tardoantiche

La poesia bizantina affonda le sue radici nella tarda
 antichità (III-VI sec.), periodo che vede l'elaborazione
 di una estetica nuova rispetto a quella classica, e di
 cui molti aspetti passeranno a Bisanzio (non a caso
 Averincev definisce il periodo come *antico-bizantino*).
 Prendiamo l'elegia: se in Occidente la tradizione ro-
 mana aveva innestato in questo genere la soggettività,
 in Oriente è solo nel IV sec. che Gregorio di Nazianzo
 compie un passo decisivo, trasformando l'elegia in un
 carme di riflessione esistenziale, in cui la natura agisce
 da correlativo oggettivo dell'angoscia del poeta (carme
 I.II.14). È un lungo poemetto di 132 versi, per il cui inizio
 si è evocato Petrarca (sono i versi qui riprodotti); nella
 parte centrale Gregorio descrive il suo *spleen*, fino a
 quando il pensiero di Dio e della salvezza non gli ridona
 serenità facendogli riconoscere l'umana *δλιγοφρενίη*.
 Un testo difficile per un traduttore, messo a dura prova
 da una lingua che riplasma i modelli classici, concen-
 trando su ogni parola un sovrasenso di significato al
 contempo filosofico e religioso (è l'aspetto cristiano più
 vitale di quello 'stile prezioso' che è tipico della poesia
 tardoantica). Gregorio è ancora per il grande pubblico

italiano un poeta tutto da scoprire: a fronte di ottime edizioni scientifiche, con commenti molto accurati, ed anche di una completa traduzione in prosa¹⁰, si sente la mancanza di una antologia che lo valorizzi nelle sue potenzialità poetiche.

Gregorio di Nazianzo, *Poesie* 2.1.14, *PG* 37.755-765, vv. 1-26¹¹

Χθίζος ἔμοις ἀχέεσσι τετρυμένος, οἶος ἀπ' ἄλλων
 Ἦμην ἐν σκιερῷ ἄλσει, θυμὸν ἔδων.
 Καὶ γάρ πως φιλῶ τόδε φάρμακον ἐν παθέεσσι,
 Αὐτὸς ἐμῷ θυμῷ προσκλαλέειν ἀκέων.
 Αὔραι δ' ἐψιθύριζον ἄμ' ὀρνιθέεσσι ναοδοίς, 5
 Καλὸν ἀπ' ἀκρεμόνων κῶμα χαριζόμεναι,
 Καὶ μάλα περ θυμῷ κεκαφηότι. Οἱ δ' ἀπὸ δένδρων
 Στηθομελεῖς, λιγυροὶ, ἠελίοιο φίλοι,
 Τέττιγες λαλαγεῦντες ὄλον κατεφώνεον ἄλκος.
 Πὰρ δ' ὕδωρ ψυχρὸν ἐγγυς ἐκλυζε πόδας, 10
 Ἦκα βέρον δροσεροῖο δι' ἄλσεος. Αὐτὰρ ἔγωγε
 Τῶς ἐχόμεν κρατερώς ἄλγεος, ὡς ἐχόμεν.
 Τῶν μὲν ἄρ' οὐκ ἀλέγιζον, ἐπεὶ νόος, εὔτε πυκαεθῆ
 Ἄλγεσιν, οὐκ ἐθέλει τέρψις ἀντιάειν.
 Αὐτὸς δὲ, στροφάλιγγιν ἐλισσομένοιο νόοιο, 15
 Τοίην ἀντιπάλων δῆριν ἔχων ἐπέων.
 Τίς γενόμεν, τίς δ' εἰμὶ, τί δ' ἔσσομαι; Οὐ κάφα
 οἶδα.
 Οὐδὲ μὲν ὅστις ἐμοῦ πλειότερος σοφίην.
 Ἄλλ' αὐτὸς νεφέλη κεκαλυμμένος ἔνθα καὶ ἔνθα,
 Πλάζομαι οὐδὲν ἔχων, οὐδ' ὄναρ, ὣν ποθέω. 20
 Πάντες γὰρ χθαμαλοὶ καὶ ἀλήμονες, οἵσι παχείη
 Σαρκὸς ἐπικρέμαται κυανὴ νεφέλη.
 Κεῖνος δ' ἐστὶν ἐμεῖο σοφώτερος, ὃς πλέον ἄλλων
 Ἦπαφεν ἥς κραδίης ψεύδος ἐτοιμολόγον.
 Εἰμὶ. Φράζε τί τοῦτο; Τὸ μὲν παρέθρεξεν ἐμεῖο· 25
 Ἄλλο δὲ νῦν τελέθω, ἄλλ' ἔσομ', εἴ γ' ἔσομαι.

leri, oppresso dalle mie pene, solo in disparte dagli altri
 me ne stavo in un bosco ombroso, rodendomi il cuore;
 poiché amo questo rimedio negli affanni:
 tacito, parlare solo col mio cuore.
 Le aure sussurravano insieme con i canori uccelli, 5
 donando dai rami un dolce torpore
 anche al cuore molto afflitto; e dagli alberi,
 le cicale dal petto canoro, armoniose, amiche del sole
 facevano risuonare di canti tutto il bosco.

Accanto, fresca acqua sfiorava i piedi, 10
 lene fluendo pel rorido bosco. Ma io
 così rimanevo, in preda a violento dolore, com'ero.
 Non mi curavo di quelle cose, poiché l'animo,
 quando sia ingombro
 di affanni, non ama accogliere godimento;
 ma solitario, la mente sconvolta da un turbine, 15
 tale contesa avevo di opposte parole:
 chi fui, chi sono, che cosa sarò? Non so bene;
 e nemmeno chi sia superiore a me in sapienza.
 Ma avvolto di nebbia qua e là,
 vado errando, senza avere nulla, nemmeno in so-
 gno, di ciò che bramo.
 Tutti noi invero siamo abietti ed erranti, sui quali 20
 è sospesa fosca nube di pesante carne;
 ma di me è più sapiente chi più degli altri
 inganna la menzogna loquace del suo cuore.
 Io sono. Spiega, che cosa vuol dire questo?
 Qualcosa di me passò via: 25
 altra cosa sono ora, altra sarò, se pure sarò.

Il carne di Gregorio non è isolato: nell'età di Giustiniano l'epigrammista Agazia (*Anthologia Palatina* 5.292 = *epigr.* 5 Viansino) durante un suo viaggio lontano da Costantinopoli ha inviato all'amico Paolo Silenziario un biglietto poetico per esprimere in toni assai simili la nostalgia per gli affetti amicali e amorosi, proiettandola sullo sfondo di un paesaggio idealizzato (che ammicca alle ambientazioni teocritee)¹².

Ma il lettore può imbattersi in passi che volentieri ascriverà a un soffuso lirismo, provenienti da generi meno attesi come la poesia epica. Nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, un poeta egiziano del V secolo che ha avuto l'ambizione di comporre un poema epico su Dioniso in 48 libri, rivaleggiando con Omero e sperimentando suggestioni provenienti da tutti i generi letterari della greicità, non manca la descrizione di un notturno in cui è descritta la pena d'amore di un guerriero Indiano per una bella Baccante: un passo che ha attratto più di un traduttore (*Dionisiache* 33.263-281). Com'è sua abitudine, Nonno prende le mosse da un prestigioso modello (in questo caso un passo delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, 3.744-750) per poi proseguire su una strada autonoma. Un traduttore di grande finezza come Filippo Maria Pontani, in uno dei suoi 'esperimenti' di traduzione da Nonno non ha resistito a enfatizzare la vocazione lirica di questi versi¹³:

πολυφλοίσβω δὲ μερίμνη
 τήκετο Χαλκομέδης μεμημένος· ἐν γὰρ ὀμίλῃ
 θερμότεροι γεγάειν αἰεὶ σπινθήρες ἐρώτων.
 265 ἦδη γὰρ καιόντι θορῶν αὐτόχθονι παλμῶ
 ἄψοφος ἀννεφέλιο μελαίνετο κῶνος ὀμίλης,
 καὶ τρομερῇ ζύμπαντα μὴ ζύνωσε σιωπῇ·
 οὐδέ τις ἦχος ἔπειγε δι' ἄστεος Ἰνδὸς ὀδίτης,
 270 οὐδὲ γυνὴ χερνήτις ἐθήμονος ἤπτετο τέχνης,
 οὐδέ οἱ ἐν παλάμῃσι φίληλακάτω παρὰ λύχνῳ
 κύκλον ἐς αὐτοελικτον ἰὼν ἄτρακτος ἀλήτης
 ἄστατος ὀρηχτήρι τιταίνετο νήματος ὀλεῶ,
 ἀλλὰ καρηβαρέουσα φιλαγρύπνω παρὰ λύχνῳ
 275 εὐδὲ γυνὴ ταλαεργός· ὄφικ δὲ τις ἦσυχος ἔρπων
 κείτο πεσῶν, κεφαλῇ δὲ λύων παλινάγρετον οὐρήν
 γαστέρος ὑπναλέης ἀνεσίρασεν ὀλοκὸν ἀκάθητος·
 καὶ τις ἀερσιπόδης ἐλέφας παρὰ γείτονι λόχη
 ὄρθιον ὑπνον ἴαυεν, ὑπὸ δρυὶ νῶτον ἐρείσας.
 280 καὶ τότε μόνος αὐπνος ἀπόσσυτος ἄψοφος ἔρπων
 ποσσὶ παλινόστοικιν ἔλιξ ἔστρεύγετο Μορρεῦ

L'angoscia era un ronzo caparbio. Si struggeva
 Al ricordo di lei: nel buio più brucianti si fanno faville
 d'amore.

Già nereggiava tacito il cono d'una tenebra
 Senza nubi, balzando col suo palpito d'ombra:
 e livellò le cose in un silenzio lungo, allibito.
 Né viandante dell'India accelerava
 per la città l'orma del passo;
 né donna operosa toccava il suo travaglio usato.
 Presso la lampa amica della rocca, sbandava
 Dal noto girotondo fra le mani il fuso,
 né dondolava il suo perpetuo moto
 al tratto ballerino dello stame.
 Presso la lampa amica della veglia, dormiva
 L'industriosa donna, con la testa
 Pesa. Un serpente strisciò cheto, e giacque.
 Afferrata col capo la ritrattile coda,
 pronò sul ventre sonnacchioso
 contraeva la scia lunga del dorso.
 E un altero elefante, presso un muro,
 ritto, poggiato a un albero, dormiva.
 Solo, insonne, smaniato, strisciando col passo
 felpato, si struggeva Morrèò; e sempre
 all'abbrivo tornava la sua ronda

La scelta di rendere *λύχνος* con «lampa», di lirizzare
 la descrizione del movimento della spola, che nell'ori-
 ginale è condotta con precisione quasi scientifica, e
 quella di modernizzare i sentimenti di Morreo in una
 «angoscia», sortiscono nell'insieme un effetto che è

assai interessante, anche se non corrisponde esatta-
 mente al tono epico dei versi greci¹⁴. Un bell'esempio
 di traduzione infedele, se si vuole, ma che rende un
 ottimo servizio alla poesia di Nonno.

Voci liriche della media età bizantina

Esiste un periodo in cui nella poesia bizantina la
 voce del poeta si affaccia più decisamente e *io* poe-
 tico e autore si identificano: nel IX e X sec., in conco-
 mitanza con la rinascita culturale nell'età dei Macedoni
 e poi successivamente col cambiamento del rappor-
 to col potere nell'XI sotto i Comneni, i poeti bizantini
 affermano la propria personalità in modo più deciso.
 Poeti come Giovanni Geometra, il suo maestro Gio-
 vanni Mauropode, e poi Cristoforo di Mitilene, Psello
 mettono il proprio soggetto in primo piano nella pro-
 duzione poetica. Nella lirica religiosa la poesia mistica
 non canta solo la creazione, ma descrive il tentativo
 dell'anima di attingere con gli occhi della mente, at-
 traverso la luce, la sorgente della luce. Questa dimen-
 sione trascendente, che si traduce in un linguaggio
 immaginifico e sublime, ha avuto il suo cantore più
 ispirato in Simeone il Nuovo Teologo, vissuto fra la
 metà del X e i primi decenni dell'XI sec., il più impor-
 tante poeta mistico di Bisanzio, non inferiore ai grandi
 esponenti della poesia mistica occidentale. Autore di
 una ricca raccolta di poesia (che superano i diecimi-
 la versi), indicata complessivamente col titolo di *Inni
 degli amori divini*, Simeone mette al centro della sua
 innodica la metafisica della luce, l'unione mistica che
 permette il totale abbandono all'*agapi*, e adottando un
 linguaggio apparso talora di incomprensibile novità ai
 suoi contemporanei. Una poesia che non è né liturgica
 né dogmatica: piuttosto si tratta di una personalissima
 esperienza della grazia, di un arduo tentativo di tradur-
 re in ritmo poetico l'esperienza ineffabile. Un grande
 poeta, di cui non disponiamo ancora in italiano di una
 moderna traduzione (compito peraltro non facile per
 un traduttore). Leggiamo l'inizio dell'*Inno* 38.1-22¹⁵

Quale strada potrò seguire, quale sentiero evitare?
 Quale scala salirò, da quale porta entrerò?
 Come aprirò la porta e di quale stanza?
 Come sarà la casa in cui troverò
 Colui che tiene nel palmo della mano l'universo?
 Quale monte salirò, in quale plaga,
 in quale caverna camminerò a tentoni,
 quale palude traverserò per esser degno

di vedere e di afferrare Colui che è dovunque
 che è inafferrabile, che è invisibile?
 In quale inferno scenderò, in quale cielo
 salirò, ai confini di quale mare
 potrò trovare Colui che è ovunque inaccessibile,
 colui che è senza confini, che non si può toccare,
 immateriale nella materia, creatore nel creato,
 incorruttibile nella corruzione. Dimmi, come lo troverò?
 Come posso uscire dal mondo, io che sono nel
 mondo,
 come posso unirmi all'immateriale,
 io che sono avvinto alla materia.
 Come posso entrare nell'incorrotto,
 io che sono tutto corruzione.
 Io che sono nella morte come posso accostarmi
 alla vita,
 come posso avvicinarmi all'immortale,
 io che sono un morto.
 Io, interamente paglia, come oserò accostarmi al
 fuoco? ¹⁶

Accennavo sopra che fra i generi che accolgono mo-
 menti lirici l'epigramma ha avuto un ruolo di primo piano.
 Sempre nel X sec., Giovanni Geometra, nei suoi carmi in
 metri classici (che sono solo una piccola parte della sua
 produzione) riprende i temi e il tono di Gregorio di Na-
 zianzo, specie negli epigrammi elegiaci. Come Gregorio
 ha infatti composto una serie di poemi a se stesso (είς
 ἑαυτόν), in cui il soggetto lirico si afferma con decisione,
 sia pure dietro il riuo di *topoi* letterari e biblici (che per i Bi-
 zantini non erano un impedimento alla creazione poetica,
 ma semmai l'imprescindibile *langue* di riferimento)¹⁷. Ecco
 tuttavia un esempio del primo caso (*carm.* 75 van Opstall):

πόντον ἑρικμάραγον καὶ δειμάτα μυρία γαίης
 ἄτρομος εὐκραδίως ἔδραμον εὐτε θέλον.
 ἀλλ' ἓνα τόνδ' αἰῶνος περιδείδια μή τι πάθοιμι,
 πλοῦν ἀίδηλον ὅτε στέλλομαι ἐκ βιότου,
 οἶδ' ὅτι καὶ μακρὸς καὶ ἀθέσφατος ἐς πόλον ἔρπει,
 δύσπορος, ἀπροιδής, οὐ περατὸς χθονίοις.
 καὶ τόδε αὖ βριθὲι με χοῶς πάχος - εὐτε περ ἰὸς
 ὅς τε βάρος σιδάρω - ὃ πλάσαν ἀργαλέαι
 τηκεδαναί τε μέριμναι καὶ βιότου μελεδῶναι,
 ῥύπος θ' ἠδυβόρου βρώματος ἀρχεγόνων.

Il cupo suono del mare e le infinite ombre della terra
 a testa alta le ho percorse intrepido, quando volli.
 Ma è quel viaggio per mare che temo di affrontare,
 quando lascerò la vita, un viaggio arduo, oscuro,
 inaccessibile.

Allora il fardello della carne mi peserà – come la ruggine
 che grava sul ferro –, gravame che le tristi e lunghe
 cure, le angosce della mia esistenza,
 e la macchia del cibo che parve dolce agli antenati,
 hanno creato.

Un secolo più tardi, Giovanni Mauropode, intellet-
 tuale e poeta, maestro di Psello, e collaboratore di Co-
 stantino IX Monomaco (1042-1055) fino a che non fu
 costretto a divenire metropolita di Eucaita (1048), ha
 dedicato alla propria casa un carme di riuscito pateti-
 smo (p. 47 Bollig-de Lagarde, vv. 15-28, 45-53)¹⁸:

Οἰκτίζεται γὰρ καὶ λίαν σε, φιλάτη,
 ὡς κτήμα τερπνόν, ὡς πατρῶαν ἔστία
 ὡς ἐκ γένους δῶρόν τε καὶ κλῆρον μόνην.
 Καί μοι στρέφει τὰ σπλάγχνα καὶ τὴν καρδίαν
 ὁ πρὸς σε θερμὸς ἐκ συνηθείας ἔρωσ·
 20
 σὺ γὰρ τιθνηὸς καὶ τροφὸς μοι, φιλάτη,
 σὺ παιδαγωγὸς καὶ διδάσκαλος μόνη·
 ἐν σοὶ πόνους ἤνευγκα μακροὺς καὶ κόπους,
 ἐν σοὶ διήξα νύκτας ἀγρύπνους ὄλας,
 ἐν σοὶ διημέρευσα κάμνων ἐν λόγοις,
 25
 τοὺς μὲν διορθῶν, τοὺς δὲ συντάττων πάλιν,
 κρίνων μαθηταῖς καὶ διδασκάλοις ἔρις,
 ἔτοιμος ὢν ἅπανιν εἰς ἀποκρίσει
 καὶ προστετηκὼς ταῖς γραφαῖς καὶ ταῖς βιβλοῖ [...]
 45
 ὅμως δὲ χαῖρε, χαῖρε, μήτερ δευτέρα,
 ἢ καὶ τιθνηήσασα καὶ θρέψασά με
 καὶ πρὸς τέλειον μέτρον ἐξ ἔτι βρέφου
 ἀπαρτίσασα καὶ καταρτίσασά με.
 νῦν δ' ἄλλους ἔξεις οὐκ παιδεύσεις καὶ θρέψεις·
 45
 ἄλλοις παρέξεις πρὸς λόγους εὐκαιρία
 εἶπερ λόγους στέργουσιν, ἡμῖν δ' οὐκέτι.
 σῶζου δέ, σῶζου καὶ σὺ, πιστὴ γωνία,
 ἐν ἧ λαθῶν ἔζησα τὸν πρὸ τοῦ βίον.

[Il tuo padrone] ti piange anche troppo, mia cara,
 tu suo dolce possesso, tu focolare paterno,
 tu unico dono e retaggio dei suoi.
 E mi morde alle viscere e al cuore
 l'amore per te, caldo e consueto:
 tu infatti, carissima, sei stata per me balia e nutrice,
 20
 tu sola precettore e maestro;
 in te ho sopportato lunghe pene e travagli,
 in te ho passato notti intere di veglia,
 in te ho passato i giorni sudando sulle mie opere –
 25
 correggevo, a volte componevo di nuovo –
 giudicando contese fra discepoli e maestri,

pronto a rispondere a tutti,
 dissugandomi sulle scritture e sui libri. [...] 45
 Tuttavia salve, salve, mia seconda madre,
 tu che mi hai allevato e nutrito,
 e che da bimbo fino all'ultimo grado
 mi hai cresciuto e formato.
 Ora avrai altri, che educerai e nutrirai,
 ad altri offrirai il tempo adatto alle lettere, 50
 se pure amano le lettere: non più a me.
 Addio dunque, addio anche a te, fido angolo,
 in cui ho vissuto nascosto la vita precedente!

Un testo dai toni accorati e intimistici, cui si adatta anche le strutture retoriche più attese, e che ricorda il carme di addio di Alcuino al proprio monastero, o quello che Gregorio di Nazianzo ha dedicato alla chiesa dell'Anastasis a Costantinopoli.

Il rimpianto è uno dei sentimenti che più spesso si incontrano nella poesia bizantina: rimpianto per un abbandono, per una perdita dolorosa, per un mondo che non esiste più. L'ambivalenza del rapporto con i classici greci, rappresentanti di una cultura profana ma terribilmente attraenti, alimenta alcune delle poesie più belle e toccanti di questa letteratura. Val la pena, dunque, di concludere questo breve sondaggio con i dodecassillabi (evoluzione del trimetro giambico) che un uomo di chiesa e fine letterato del XII secolo, Michele Coniate, ha dedicato alla decadenza di Atene. Nominato patriarca della città, Michele descrive in una famosa lettera (l'*epist.* 8) con *verve* e raffinata cultura la delusione al suo arrivo nella città, «madre della sapienza»: povertà, imbarbarimento degli abitanti, rovina ovunque. Anche se il quadro che Michele delinea è sicuramente forzato nei toni drammatici¹⁹, ciò non impedisce ai suoi versi di esprimere accenti sinceri e l'amore per l'antica *paideia* di cui Atene era la madre e la patria sognata. E così, come gli amanti separati dal loro oggetto d'amore, anche Michele non può far altro che tracciare un ritratto della città che ama e riempire con esso il suo vuoto²⁰.

ἔρωσ Ἀθηνῶν τῶν πάαλι θρυλουμένων
 ἔγραψε ταῦτα ταῖς κσιαῖς προσαθύρων
 καὶ τοῦ πόθου τὸ θάλπον ἀναψύχων.
 ἐπεὶ γὰρ οὐκ ἦν οὐδαμοῦ φεῦ προσβλέπειν
 αὐτὴν ἐκείνην τὴν ἀοίδιμον πόλιν,
 τὴν δυσαρίθου καὶ μακραίωνος χρόνου
 λήθησ βυθοῖς κρύψαντος ἠφαντωμένην,
 ἐρωτολήπτων ἀτεχνῶς πάσχω πάθος
 οἱ τὰς ἀληθείς τῶν ποθουμένων θέας
 ἀμηχανοῦντες τῶν παρόντων προσβλέπειν

τὰς εἰκόνας ὀρώντες αὐτῶν, ὡς λόγῳ,
 παραμυθοῦνται τῶν ἐρώτων τὴν φλόγα.
 ὡς δυστυχῆς ἔγωγε, καινὸς Ἰξίω,
 ἐρῶν Ἀθηνῶν, ὡς ἐκείνων τῆς Ἥρας,
 εἶτα λαθῶν εἰδωλον ἠγκαλιζόμενος·
 φεῦ οἶα πάσχω καὶ λέγω τε καὶ γράφω·
 οἰκῶν Ἀθήνας οὐκ Ἀθήνας που βλέπω,
 κόνιν δὲ λυπρὰν καὶ κενὴν μακαρίαν.
 Ποῦ σοι τὰ σεμνά, τλημονεστάτη πόλις;
 ὡς φροῦδα πάντα καὶ κατάλληλα μύθοις
 δίκαι, δικασταί, βήματα, ψῆφοι, νόμοι,
 δημηγορίαι, πειθανάγκης ῥητόρων,
 βουλαί, πανηγύρεις τε καὶ στρατηγίαι
 τῶν πεζομάχων ἄμα καὶ τῶν ναυμάχων,
 ἢ παντοδαπὴ Μοῦσα, τῶν λόγων κράτος.
 ὄλωλε σύμπαν τῶν Ἀθηνῶν τό κλέος·
 γνώριμα δ' αὐτῶν οὐδ' ἀμυδρόν τις ἴδοι·
 συγγνωστὸς οὐκοῦν, εἴπερ οὐκ ἔχων βλέπειν
 τῶν Ἀθηναίων τὴν ἀοίδιμον πόλιν,
 ἴνδαλμα ταύτης γραφικὸν ἐστῆσάμην.

L'amore per Atene, celebre una volta, ha scritto questi versi scherzando con le ombre, raggelando l'ardore del desiderio. Perché in nessun luogo mi fu possibile vedere quella città, quella città famosa che è scomparsa negli abissi dell'oblio del tempo senza fine, eternamente lungo. E io soffro le pene degli amanti, senza scampo: non potendo avere la vera immagine del loro amore accanto a sé, guardandone il ritratto – si dice – consolano il fuoco della passione. E io infelice, come un nuovo Issione, io amo Atene, come lui amava Era, abbracciando di nascosto una sua statua. Soffro e parlo e scrivo! Abito ad Atene e non vedo Atene, ma una sudicia polvere e una vuota felicità. Dove sono i tuoi santi luoghi, misera città? Tutto è lasciato ai miti, i processi, i giudici, le tribune, i voti, le leggi, le assemblee, la persuasiva forza degli oratori, consigli, riunioni e spedizioni di fanti e marinai, la Musa versicolore, la forza delle lettere. È perita tutta la gloria di Atene, nemmeno un fosco barlume a riconoscerla. Ch'io sia dunque perdonato, se non potendo guardare la città famosa degli Ateniesi una statua di parole ho innalzato.

Appendice. Le principali traduzioni in Italia

Per finire, un accenno al panorama editoriale italiano. Un ruolo storico nella diffusione della conoscenza della poesia tardoantica e bizantina lo ha avuto l'antologia di Raffaele Cantarella nata per esigenze universitarie e uscita nel 1947 (e ristampata con aggiornamenti a cura di Fabrizio Conca, Milano, BUR 1992), due volumi assai ricchi che vanno dagli *Oracoli Sibillini* a poemi della metà del XV sec. (l'ultimo testo è un idillio pastorale allegorico-politico, che ricorda certi carmi pastorali carolingi o quelli della tradizione petrarchesca); l'ampiezza della scelta e il sicuro gusto di Cantarella traduttore ne fanno ancor oggi uno strumento indispensabile per accostarsi a questa poesia (e la sua ricchezza è rimarchevole, se confrontata ad es. con l'antologia curata da B. Baldwin, *An Anthology of Byzantine Poetry*, Amsterdam 1985, che si presenta come una scelta fortemente autonoma, con un maggior apparato erudito, ma è senza traduzione). Recentissima l'apparizione della selezione di Francesco Tisconi, *Mille anni di poesia greca. Antologia dai secoli V-XV*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2012 (senza testo greco, ma con scelte originali).

Nel campo della tarda antichità gli ultimi anni hanno visto una notevole fioritura di traduzioni, sulla scia del rinnovato interesse per questo periodo del mondo antico. Le *Dionisiache* di Nonno sono leggibili in una traduzione completa²¹, e anche il poema cristiano di questo autore, la *Parafraresi* del Vangelo di Giovanni, ha avuto varie traduzioni di singoli canti. Una silloge di anacreontiche tardoantiche e mediobizantine è stata tradotta e commentata da Federica Ciccolella. Una delle poche poetesse tardoantiche, l'imperatrice Eudocia, autrice di un poema sul martire Cipriano, una sorta di Faust *ante litteram*, ha avuto l'onore di ben due traduzioni (quella in rutilante linguaggio di Enrica Salvaneschi nel 1982, e quella in prosa di Claudio Bevegnesi nel 2006). I bizantinisti di Napoli hanno dato un impulso vigoroso agli studi di poesia bizantina e le loro edizioni sono sempre accompagnate da traduzioni italiane. Gli *Inni* di Sinesio si possono leggere nell'edizione complessiva di Antonio Garzya (Torino, Utet 1990); un vero avvenimento è stata l'edizione con traduzione di tutta la produzione liturgica di Romano il Melode, senza dubbio il più noto e il miglior poeta di Bisanzio, curata da Riccardo Maisano; e del primo poeta epico di Bisanzio, Giorgio di Pisidia (VII secolo), la cui poesia profana e religiosa è stata pubblicata e tradotta di

recente da Luigi Tartaglia e Fabrizio Gonnelli. Attente cure editoriali e traduzioni sono state riservate ai poeti bizantini attivi in terra d'Otranto (editi da Marcello Gigante) Nicola Callicle (Roberto Romano), ma anche alla produzione satirica (Roberto Romano). E una produzione importante come quella dei romanzi cavallereschi e dei romanzi erotici in versi è ora comodamente leggibile (edizioni di Conca e di Carolina Cupane). E anche le due versioni dell'epica del *Dighenis Akritas* sono state tradotte in edizioni accessibili.

Bibliografia

Il rinnovato interesse per la civiltà e la cultura bizantina ha prodotto saggi di ampio respiro, che hanno l'ambizione di raggiungere un pubblico ben più ampio di quello degli specialisti: il lettore troverà una intelligente e articolata introduzione in due libri della bizantinistica anglosassone che si integrano a vicenda: A. Cameron, *I Bizantini*, Bologna 2008 e J. Herrin, *Bisanzio. Storia straordinaria di un impero millenario*, Milano 2008; si vedano anche i saggi raccolti nei volumi collettivi *Lo spazio letterario del Medioevo. 3 Le culture circostanti*, diretta da M. Capaldo, F. Cardini, G. Cavallo, B. Scarcia Amoretti, vol. I. *La cultura bizantina*, a cura di G. Cavallo, Salerno, Roma 2004 e Cécile Morrisson, *Il mondo bizantino*, ed. it. a cura di S. Ronchey e T. Braccini, 2 voll., Torino 2007 (Paris 2004-2005). Una buona scelta antologica di testi è offerta da Umberto Albini - Enrico V. Maltese, *Bisanzio nella sua letteratura*, antologia di testi in traduzione italiana, Milano 2004², da accompagnare con la lettura di un classico della bizantinistica russa come S. Averincev, *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, ed. it. Bologna 1988. Si veda anche S. Impellizzeri, *La letteratura bizantina. Da Costantino a Fozio*, Milano 1993²; e il volume collettivo *Bisanzio tra storia e letteratura*, Brescia 2003 («Humanitas» 58, 2003/1). Fra gli strumenti di consultazione segnaliamo almeno *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. by A.P. Kazhdan, I-III, New York 1990.

Sull'ellenismo nel mondo bizantino: A. Kaldellis, *Hellenism in Byzantium. The Transformation of Greek Identity and the Reception of Classical Tradition*, Cambridge 2007.

Sulla poesia a Bisanzio è ora indispensabile M. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres*. I, Wien 2003 (il secondo volume è in preparazione), che sostituisce K. Trypanis, *La poesia bizantina. Dalla fondazione di Costantinopoli alla fine della Turcocrazia*, ed. it. a cura di L.M. Raffaelli, Milano 1990. Per la poesia innografia F. D'Aiuto, *L'innografia* nel sopra citato *La cultura bizantina*, a cura di G. Cavallo, pp. 257-300.

Le principali traduzioni di poesia tardoantica e bizantina apparse in Italia negli ultimi anni sopra menzionate (*Appendice*):

Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, vol. I-IV, a cura di D. Gigli (I), F. Gonnelli (II), G. Agosti (III), D. Accorinti (IV), Milano 2003-2004.

Eudocia Augusta, *Storia di San Cipriano*, a cura di C. Bevegnesi, Milano 2006 (anche la traduzione di E. Salvaneschi, in *Synkrisis* 1, 1982).

Cinque poeti bizantini, a cura di F. Ciccolella, Alessandria 2000.

Poeti bizantini di terra d'Otranto nel secolo XIII, a cura di M. Gigante, Napoli 1979.

Nicola Callicle, *Carmi*, a cura di R. Romano, Napoli 1980.

Digenis Akritas, Poema anonimo bizantino, a cura di P. Odo-rico, Firenze 1995.

Dighenis Akritas, versione dell'Escorial, a cura di F. Rizzo Ner-vo, Soveria Mannelli 1996.

Romanzi cavallereschi bizantini, a cura di C. Cupane, Torino 1995.

Il romanzo bizantino del XII secolo, a cura di F. Conca, Torino 1994.

Giorgio di Pisidia, *Carmi*, a cura di L. Tartaglia, Torino 1998.

La satira bizantina dei secoli XI-XV, a cura di R. Romano, To-rino 1999.

Romano Il Melodo, *Cantici*, a cura di R. Maisano, 2 voll., To-rino 2002.

¹ «Arte è per noi liricità, cioè personalità. Questa letteratura, in complesso, difetta di elementi personali. Essa, come tutta la cultura, è prevalentemente rivolta verso il passato: ciò che è puramente moderno, è per lo più nella letteratura bizantina qualcosa di penetrato contro le intenzioni dell'autore, un felice errore» (*Bizantina, civiltà* in *Enciclopedia Italiana*, ora in G. P., *Rapsodia sul classica. Contributi all'Enciclopedia Italiana di Giorgio Pasquali*, Roma 1986, p. 119).

² Si veda C. Mango, *Byzantine Literature as a Distorting Mirror*, Inaugural Lecture, Oxford 1975 (= Id., *Byzantium and its Image*, London 1982, ch. II).

³ Abituati come siamo alla tripartizione dei generi canonizzata dall'estetica hegeliana e alla lirica romantica e moderna.

⁴ Platone, *Rsp* 392d sgg., Aristotele, *Poet.* 1447a sgg.

⁵ Il racconto, cioè, può svolgersi per narrazione semplice [il po-eta parla in prima persona], per mimesi [focalizzazione interna o esterna; tragedia e commedia], per forma mista [prima per-sona e focalizzazioni; l'epica].

⁶ Edizione con traduzione italiana: R. Romano, *La satira bizan-tina dei secoli XI-XV*, Torino 1999, pp. 389-405.

⁷ Ottima edizione con testo critico, traduzione e commento a cura di F. Ciccolella, *Cinque poeti bizantini. Anacreontee dal Barberiniano greco 310*, Alessandria 2000, pp. 19-31.

⁸ Senza dimenticare il rapporto fra autore e destinatario (ivi in-clusi i rapporti di patronato).

⁹ Si veda H.G. Beck, *Il millennio bizantino*, ed. it. a cura di E. Livrea, Roma - Salerno 1981, pp. 156-60.

¹⁰ Due voll. nella collana Testi Patristici di Città Nuova, a cura di C. Moreschini e C. Crimi, C. Laudizi, I. Costa, 1994-1999.

¹¹ Traduzione italiana in R. Cantarella, *Poeti bizantini*, a cura di F. Conca, Milano 1992, pp. 151-2.

¹² Sono testi in cui la componente retorica tradizionale (l'*ekphra-sis* del *locus amoenus* o dell'arrivo della primavera) fornisce la grammatica di base che i poeti rielaborano con più o meno autonomia. Sulla fortuna di questi soggetti a Bisanzio si veda C. De Stefani, «L'*epigramma longum* tardogreco e bizantino e il topos dell'arrivo della primavera», in *Epigramma longum. Da*

Marziale alla tarda antichità. From Martial to Late Antiquity, a cura di A.M. Morelli, Cassino 2008, II, pp. 570-600.

¹³ Si veda F.M. P., *Esperimenti di traduzione da Nonno*, Koinonia 3, 1979, pp. 145-8.

¹⁴ Perciò la mia scelta, in una traduzione completa del poema, è stata piuttosto quella di adagiarsi sull'originale: «tumultuoso è il dolore / che lo strugge al pensiero di Calcomeda (è vero che nella notte / le scintille d'amore si fanno più ardenti). / Balzando dalla terra con i movimenti dell'ombra / in silenzio il cono della notte senza nubi scurisce / e tutto accomuna in un solo trepido silenzio: / né un Indiano muove i suoi passi nella città, / né una filatrice mette mano all'arte cui è avvezza - / fra le mani presso la lucerna amica della conocchia / il fuso er-rabondo non si muove per girare su stesso / e per stendersi, senza stare mai fermo, sotto la spinta ballerina della spola, / ma con la testa pesante, presso la lucerna amica della veglia, / dorme la donna operosa. Un serpente strisciando ozioso / cade a giacere, rilasciando la coda che ritorna alla testa / attorcigliando la spina dorsale sul ventre sonnecchioso; / un elefante dalle lunghe gambe vicino nella selva / dorme un sonno eretto, appoggiando il dorso a una quercia. / Questa notte il solo a non dormire, a vagare in silenzio, / a struggersi girando avanti e indietro è Morreo» (Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache. III. Canti 25-39*, a c. di G.A., Milano 2004). Sui problemi che il traduttore di Nonno deve affrontare ho discus-so più ampiamente in «*La prodigalité de l'épithète*». *Ripen-sando la traduzione dei poemi di Nonno di Panopoli*, in *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, a cura di F. Condello - B. Pieri, Bolo-gna 2011, pp. 29-49.

¹⁵ Traduzione in G. Agosti, *L'occhio noetico. Immagini e simboli nella poesia mistica tarsoantica e bizantina*, «Semicerchio» 24-25, 2001, pp. 29-42, p. 40.

¹⁶ Si veda anche la bella traduzione di Inno17.319-351, *il potere dell'amore*, in Cantarella, *Poeti Bizantini*, cit., pp. 743-5.

¹⁷ Nei poemi di Giovanni non è sempre facile comprendere se si tratti di un «io» autobiografico, di uno liturgico (quando il poeta rappresenta la voce della comunità dei fedeli) o di una *persona loquens*: si veda la discussione di E.M. van Opstall, *Jean Géomètre. Poèmes en hexamètres et en distiques élé-giaques*, Leiden-Boston 2008, pp. 34-9.

¹⁸ Traduzioni edite: Cantarella, *Poeti bizantini*, cit., p. 715 e R. Anastasi, *Giovanni Mauropode, metropolita di Eucaita. Canzoniere*, Catania 1984. La presente traduzione è mia.

¹⁹ Cfr. M. Di Branco, *Atene da Basilio II a Michele Coniata*, in *Bisanzio nell'età dei Macedoni*, a cura di F. Conca - G. Fiac-cadori, Milano 2007, pp. 77-93.

²⁰ Il testo con qualche annotazione è in Baldwin, *Anthology* 162-163. La traduzione è mia.

²¹ E quasi completa è quella curata da M. Maletta (con commento di F. Tissoni) per Adelphi, di cui sono finora apparsi tre volumi.

Scrittori latini dell'Europa medievale

di Paolo Garbini

Saluto con vivissimo apprezzamento la collana *Scrittori latini dell'Europa medievale* pubblicata dalla Pacini Editore di Ospedaletto (Pisa) perché si tratta di una novità assoluta nel panorama editoriale italiano. Questa è infatti la prima collana non accademica dedicata esclusivamente a opere del Medioevo latino, che sono presentate per la prima volta in traduzione italiana con testo a fronte e corredate da un'agile introduzione e da rapide note esplicative. L'impresa non è da poco e ha il merito impagabile di rendere accessibile a un pubblico colto ma largo una letteratura che oggi è ignota o quanto meno ritenuta esotica dai pochissimi che hanno sentito parlare se non altro di Eloisa e Abelardo. E invece non esotica, ma familiare dovrebbe essere la letteratura latina del Medioevo, e non solo in Italia ma in tutta Europa.

Ma cos'è questo oggetto, e perché dovrebbe esserci familiare? È un giacimento letterario preziosissimo e inesauribile: la letteratura latina medievale è un fenomeno che per durata, estensione e portata non ha avuto eguali nella storia della cultura dell'Occidente. Si tratta infatti di mille anni di testi, scritti per giunta in un'area che oltrepassa di molto i confini - che pure erano sterminati - dell'Impero Romano: in tutta quella che oggi è la nostra Europa, per dieci secoli è esistita una letteratura in latino. Nessuna letteratura è mai durata tanto nel tempo come espressione di uno spazio del mondo così ampio. Recentissimi conteggi generano sgomento: oltre 18.000 tra autori e testi anonimi. Un esercito, se si pensa che i testi della letteratura latina classica sono circa cinquecento: pochi

scaffali contro una intera biblioteca. Eppure una amnesia totale sottrae questo giacimento preziosissimo e inesauribile all'orizzonte dell'uomo contemporaneo grazie alla secolare azione di agenti patogeni virulenti, quali sogliono essere i pregiudizi: dapprima quello dell'Umanesimo, con il suo mito classicista, poi quello del Romanticismo, con il suo ideale dell'originalità espressiva, infine quello idealista nel Novecento, con i suoi perentori confini tra poesia e non poesia. Si deve a questa reiterata messa al bando se la letteratura latina medievale, rispetto a quella classica, risulta vincente sotto il profilo della quantità di testi ma perdente dal punto di vista delle nostre conoscenze. Della letteratura latina classica, infatti, moltissimo è andato perduto ma in compenso sappiamo quasi tutto su ciò che è rimasto, perché a partire dal Quattrocento fino a oggi gli studi su questa letteratura non hanno conosciuto interruzioni e perciò disponiamo di una anagrafe completa di autori e opere e possiamo giovarci, quasi per ciascun testo, di molteplici edizioni, traduzioni, commenti. Tutto il materiale classico è stato per di più continuamente e variamente rimediao da una abbondante tradizione di storie letterarie. Della letteratura latina medievale si è invece conservato moltissimo ma, per i pregiudizi evocati prima, si conosce ancora ben poco. Tanti testi meritevoli di attenzione sono tuttora inediti oppure sopravvivono in edizioni antiche; scarseggiano le storie letterarie e i vocabolari. Se si vogliono leggere opere anche importanti difficilmente si trova qualcosa sugli scaffali delle librerie; qualcosa si trova sugli scaffali elettrici della rete (però

quasi mai con traduzione e commento), ma in genere si deve ancora ricorrere alle biblioteche specializzate e quando, come spesso accade, le opere sono inedite, si è costretti ad andare direttamente ai codici. Una volta procurati i testi o allestite edizioni critiche, non basta tuttavia immettere il tutto in rete se, oltre alla cerchia degli specialisti, nessuno sa cosa farsene di opere che giacciono incomprese nella loro muta alterità. Per questo l'iniziativa di Pacini è altamente meritoria: perché nella delicatissima fase di transizione mediatica che stiamo vivendo, cioè nel passaggio dal libro alla rete, c'è il pericolo che tanti capolavori e perfino intere letterature precipitino nel *maelström* della dimenticanza, che è quanto si è verificato nella tradizione occidentale durante altri cruciali periodi di passaggio: prima dall'oralità alla scrittura, poi dal rotolo di papiro al codice e quindi dal codice alla stampa. Ecco, tradurre significa far conoscere, e far conoscere è la condizione necessaria per sperare di salvare un tesoro ancora sepolto, prima che se ne perda la mappa.

Ma non ho ancora chiarito perché definisco familiare questa brumosa letteratura latina del Medioevo.

Brevemente, e partendo da un motivo generalissimo: l'Europa dei nostri giorni sta vivendo il tentativo di dare un senso di comunanza alle diverse componenti del Vecchio Continente, ma fatica a riconoscere una sua identità fondata su una memoria condivisa da tutti. Non bastano infatti l'unità di moneta e la comunione mercantile di oggi; e non è nemmeno sufficiente invocare le sole radici cristiane. D'altra parte è proprio nell'oblio di sé che l'identità rischia di appannarsi. In questa situazione, la conoscenza - il ricordo - della cultura mediolatina può fornire strumenti culturali utili per riuscire nel tentativo. Perché se è vero che in Europa, oltre alle più visitate cattedrali metropolitane, oggi non c'è paesino che non riconosca nel Medioevo le sue origini, è anche vero che, al di là del revival di balette e belle dame, ai più sfugge la questione di fondo: perché ogni paesino d'Europa riconosce nel Medioevo le sue origini, quali che esse siano effettivamente? La letteratura latina medievale spiega proprio questo, raccontando di una composizione tra dispari, di una unità nella diversità, che un tempo è stata possibile: l'unità linguistica e culturale che ha tenuto compatto per secoli un continente sul quale si avvicendavano o anche coesistevano, come oggi, particolarismi politici (nazionali, regionali, cittadini) e, diversamente da oggi, aspirazioni politiche universali (la Chiesa e l'Impero). Disparatissimi per qualità, dislocati nel dovunque dell'Europa delle foreste, migliaia di uomini hanno consegnato certezze, terro-

ri, aspirazioni, ossessioni a testi scritti in latino. Questo è il bello per chi entra nella letteratura latina medievale: con il dominio di una sola lingua, il mediolatino, si possono percorrere a piacimento mille anni e un intero continente e sempre, anche negli angoli più remoti del tempo e dello spazio, si coglie qualcosa di familiare. Questo punto merita una precisazione, perché ci si potrebbe chiedere per quale motivo l'identità culturale europea non si possa far risalire all'epoca dell'Impero Romano, dato che anche allora esisteva una unità linguistica in aggiunta, oltretutto, a quella politica. La risposta a questa domanda consente di specificare di quali materiali sia costituita la letteratura latina medievale. Il Medioevo latino bisogna immaginarlo tridimensionale, definito cioè da tre assi. Prima del Medioevo gli assi erano solo due: quello classico e quello cristiano. Queste due coordinate disegnavano il paesaggio - raffinato ma anche estenuato - della cultura latino-cristiana tardo antica, sviluppatasi a partire dall'editto con cui Costantino nell'anno 313 aveva fornito libertà di culto al Cristianesimo e dai provvedimenti con cui alla fine di quel secolo Teodosio lo innalzò a religione di stato. Ma quando nel V secolo i Germani irrompono nei confini dell'Impero, in quel paesaggio ormai pacificato piomba dal Nord una cultura extra-classica, extra-cristiana, non scritta ma ricchissima di tradizioni folkloriche. Sembrò un meteorite ma in realtà era un fossile, recante impressi miti, storie, immagini e personaggi di duemila anni prima. Era un fossile, certo, però era carico di futuro perché dal suo impatto nacque un'epoca nuova. Questa novità trovò forma nella letteratura mediolatina, che è il luogo dove si sintetizzarono le culture classica, cristiana, germanica e celtica. Intrecciando gli elementi dell'Antico, della Sacra Scrittura e dell'oralità, la letteratura latina medievale racconta dunque la storia di quei giorni in cui c'eravamo ormai tutti quelli che oggi ci chiamiamo Europei.

Già da questa troppo abbreviata sintesi si può intravedere quello che da qualche decennio la critica sta mettendo sempre meglio in luce, e cioè che la letteratura latina medievale non è mera prosecuzione o copia sbiadita di quella classica ma è dotata di un suo volto. Certo, il Medioevo ha dovuto fare i conti con i classici, anzi se i classici sono giunti fino a noi è merito di copisti e filologi medievali, però la cultura mediolatina ha raggiunto una sua piena autonomia.

Autonomia linguistica. Nel Medioevo si scrive diversamente da come si parla: i Germani arrivati nel V secolo parlano le loro lingue, tra il 600 e l'800 prendono forma e indipendenza di sistema linguistico i diversi volgari ro-

manzi, però tutti scrivono latino e continuano a scrivere per secoli in latino anche dopo che le lingue volgari cominciano a colorarsi d'inchiostro sulle pagine dei manoscritti (nel secolo IX in Francia, nel X in Italia). Il latino medievale non è dunque una lingua materna, perché si impara a scuola; ma è pur sempre una lingua paterna. Specialmente nell'Alto Medioevo, il latino medievale ha dovuto invece continuamente rinnovarsi proprio per non diventare un volgare e così, grazie alla sua produttivissima creatività grammaticale, sintattica e soprattutto terminologica, si è differenziato anche dal latino classico. La vivezza del latino medievale è tutta in questa lotta secolare con il passato dei classici e con il presente dei volgari che esso ha preceduto, alimentato e accompagnato.

Autonomia letteraria. Si è detto della quantità sterminata di testi latini prodotti nei secoli del Medioevo. Eppure, per riprendere una felice immagine di Aron Ja. Gurevič, quel continente di testi non è che un'isoletta nel mare dell'oralità. Ma di cosa è fatto questo mare vocale che arriva incessante sulle coste delle pagine scritte? È il brusio senza fine dei parlanti che raccontano vite di santi miracolosi, storie di popoli scesi dal Nord, diari di viaggi orientali, avventure di pellegrini, confessioni in piazza di peccati quotidiani e inauditi, spiegazioni della Bibbia e della sua verità alle greggi di fedeli illetterati... è quell'immenso patrimonio di cultura non scritta, fatta di 'testi mentali', cioè prodotti dall'esperienza e raccontati, che giungono sulla pagina e si rapprendono a formare la narrativa mitologica e storiografica, la poesia epica, le omelie, le relazioni di viaggio, l'agiografia. In buona sostanza, la parte più cospicua della letteratura latina medievale. L'oralità, pur nella sua aerea fuggevolezza, è insomma la fonte che alimenta questa letteratura, più di quanto non abbiano fatto i classici. Questo costante passaggio dall'oralità alla scrittura implica il meccanismo della traduzione interna o meglio, poiché sono convinto della bontà dell'affermazione che scrivere è sempre tradurre (George Steiner, José Saramago), possiamo parlare di traduzione di secondo grado: l'esperienza è elaborata nella lingua madre – il volgare – e quindi convertita in latino. La letteratura latina medievale si può immaginare insomma come un gigantesco testo a fronte di un originale volgare soltanto pensato. E forse proprio questo ci chiede oggi, paradossalmente, la letteratura latina medievale: di essere riconvertita nelle lingue attuali per tornare a essere compresa da tutto il mondo Occidentale. Si tratta insomma di effettuare una tradu-

zione di terzo grado. Ed è lo scopo, per l'appunto, che per l'Italia si prefigge questa nuova collana.

Come mostrano eloquentemente i primi dieci titoli pubblicati, alcuni antichi generi letterari sopravvivono, ma si riempiono di contenuti nuovi e di forme inaudite e, diventando così ben altro dal punto di partenza, altri generi nascono e prosperano e tutti si protendono veloci verso il futuro.

Gesta Berengarii. Scontro per il regno nell'Italia del X secolo, a cura di F. Stella, 2009: il genere è quello antico del poema epico, però la prospettiva è nazionale per un testo in cui convivono i classici e oralità. Il poema narra le gesta di Berengario fino alla sua incoronazione come imperatore a Roma nel 915. Un panegirico di corte, certamente, ma anche uno spaccato delle principali fonti della storia dell'Italia nel IX e X secolo e, dettaglio che impreziosisce il testo, la prima testimonianza – per l'Italia – che la lingua parlata dal popolo non era più il latino.

Nivardo di Gand, *Le avventure di Rinaldo e Isengrimo. Libro I*, a cura di F. Stella, 2009: è uno dei più evidenti casi di torsione di un genere antico, perché si tratta di un poema epico (ultimato nel 1152), ma intanto è scritto in distici (come ancora nel Medioevo per esempio il *Carmen in honorem Hludovici Caesaris* di Ermoldo Nigello, il *Carmen de Hastingae Proelio* di Guido di Amiens, il *Draco Normannicus* di Stefano di Rouen) e di fatto è una satira. È il capolavoro di quella piega satirica e animalesca che l'epica prende nel Medioevo (insieme con l'*Ecbasis captivi* del secolo X e lo *Speculum stultorum* di Nigello Witecker del XII) e che si ritroverà presto nelle letterature in volgare.

Eginardo, *Traslazione e miracoli dei santi Marcellino e Pietro. Storia di scoperte e trafugamenti di reliquie nell'Europa carolingia*, a cura di F. Stella, con testo latino a cura di C. Pérez González, 2009: un genere nuovo è l'agiografia, a sua volta articolata nei sottogeneri di passioni, vite, traslazioni e miracoli, e una *translatio* – che ha il sapore avvincente e giallo dell'intrigo internazionale – scrisse Eginardo, uno dei maggiori scrittori del Medioevo latino e certamente lo storico più importante dell'età carolingia, al quale si deve il ritratto di Carlo Magno che ha reso possibile la ricostruzione di questo gigante della storia.

Valafrido Strabone, *Visione di Vetti. La più antica visione poetica dell'Aldilà*, a cura di F. Stella 2009: ancora un genere nuovo, quelle *visiones* che apriranno lentamente la strada al capolavoro dantesco. Tra queste, la prima in forma poetica si deve al più grande poeta dell'età carolingia, qui appena diciottenne, che

inaugura una tradizione tipica del Medioevo. Un viaggio fra Inferno e Paradiso che apre squarci sulle figure principali del periodo, sulla vita di corti e abbazie, sui movimenti di riforma che agitavano il IX, una satira di costume e critica politica in versi di fattura epica.

Geri d'Arezzo, *Lettere e dialogo d'amore*, a cura di C. Cenni, 2009: ci consente di leggere tutto quel che rimane dell'opera di uno scrittore aretino posto al confine tra l'autunno del Medioevo e l'alba dell'Umanesimo ed elogiato da Francesco Petrarca e da Coluccio Salutati, che vide in lui il segno di una nuova luce culturale. Lettere in versi e in prosa e un trattatello sull'amore in una lingua di eleganza neoclassica aprono la visuale su un nuovo mondo culturale e un nuovo stile latino, che fanno la loro comparsa improvvisa e già matura quasi un secolo prima che l'Umanesimo esploda in tutta la sua fioritura. Con testo latino in nuova edizione critica.

Guido d'Arezzo, *Liber Mitis. Un trattato di medicina fra XII e XIII secolo*, a cura di P. Licciardello, 2009: un prodotto tipico della cultura scientifica medievale, il trattato di medicina di uno scienziato finora ignoto, Guido d'Arezzo, che per primo trasferì le conoscenze di Avicenna alla manualistica medica. Il *Liber mitis* si può definire complessivamente un trattato sulle purghe, ma contiene anche altri elementi clinici: eziologia, diagnosi e farmacopea, con molte ricette su come preparare purghe, elettuari, digestivi e lassativi. A dispetto della sua diffusione limitata e della sua conservazione così precaria, il *Liber mitis* riveste un ruolo di primo piano nella storia della medicina italiana.

Gervasio di Tilbury, *Il libro delle meraviglie*, a cura di E. Bartoli, 2009: il Medioevo più curioso di stranezze negli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury, punto di arrivo e di partenza di infinite leggende e uno dei più affascinanti prodotti (insieme con il *De nugis curialium* di Walter Map) della corte di Enrico II d'Inghilterra, che fu luogo eletto di promozione culturale nella seconda metà del secolo XII. Gli *Otia Imperialia* hanno goduto di una fortuna immediata e costante nei secoli, come dimostra l'abbondanza dei manoscritti e delle edizioni a stampa. Una collezione di meraviglie di storia, geografia e fisica, un serbatoio di luccicante fantasia narrativa per l'Europa intera.

Pietro Alfonsi, *Disciplina Clericalis*, a cura di E. D'Angelo, 2009: un testo senza pari, scritto da un ebreo spagnolo del secolo XII convertito al cristianesimo e conoscitore della cultura islamica, un caso luminoso di sintesi culturale nella Spagna che conosce i primi successi della *Reconquista*. Apparentemente niente

di nuovo, trattandosi di libro scolastico dedicato alla formazione dei chierici, in realtà siamo di fronte a una geniale opera narrativa e di mediazione con la quale Pietro introduce all'interno della letteratura latina medievale temi e forme delle culture orientali, ebraica e araba. Un Medioevo capace di interrogare il diverso e di integrare il folklore più esotico, un testo lettissimo in epoca medievale e cava di materiali narrativi anche nei secoli a venire: Dante, Chaucer, Cervantes, Molière...

Carmina Cantabrigiensia, a cura di F. Lo Monaco, 2011: altri generi rivedono la luce dopo secoli, ma è una luce diversa, quasi stralunata; c'è ancora il sogno antico e c'è già l'annuncio di un nuovo fortunatissimo giorno poetico: è quanto abbiamo la fortuna di trovare in uno dei più antichi e importanti canzonieri latini medievali. La raccolta delle 'canzoni di Cambridge', risalente a un secolo prima dei ben più noti *Carmina Burana*, raccoglie le punte più alte della lirica latina del secolo XI e presenta per la prima volta, accanto alla poesia religiosa, anche temi profani: liriche politiche, comiche, erotiche, spirituali e pre-goliardiche in un'antologia destinata alle esibizioni dei menestrelli e conservata in un celebre manoscritto di Cambridge.

Abbone di Saint-Germain, *L'assedio di Parigi*, a cura di D. Manzoli: all'indomani dell'estenuante assedio posto dai vichinghi tra l'885 e l'889 a Parigi, che all'epoca era quasi tutta racchiusa nell'*île de la cité*, il monaco Abbone di Saint-Germain-des-Prés, testimone oculare dei fatti nella sua abbazia allora davvero isolata in mezzo ai prati, scrive la prima opera medievale dedicata interamente a un assedio, i *Bella Parisiacae urbis*, un poemetto epico che risuona insieme come iperclassico (per via dei fanatici grecismi) e come avvincente e arcaica *chanson de geste*. Quella resistenza strenua, combattuta tra fiume e terra, e quel racconto di solidarietà vittoriosa procurarono alla Francia e all'Occidente una città destinata a diventare la Città: Parigi.

Sono ancora solo dieci titoli, ma bastevoli a incantare il lettore curioso di fare l'esperienza di una realtà letteraria dimenticata eppure tanto presente, accesa dalle luminescenze senza quiete di una fantasia mai spenta, nemmeno nei giorni in cui sembrava non esserci un domani.

Concludo con un plauso alla fattura pregevole dei libri prodotti da Pacini, con l'augurio che questa collana possa avere ancora lunga vita e costituire, per la conoscenza della letteratura europea del Medioevo latino, quello che la BUR è stata per le moderne letterature d'Europa.

Tre canti dell' *Inferno* in spagnolo: verso una nuova traduzione della *Commedia*

di José María Micó

Canto VI

Después de que la mente se ofuscara,
 compadecida por la triste historia
 3 de los cuñados, recobré el sentido.
 Nuevos tormentos me rodean, nuevos
 atormentados por doquier contemplo,
 6 y no hay donde mirar que no aparezcan.
 Ahora estoy en el círculo tercero,
 el de la lluvia eterna, cruel y fría,
 9 implacable turbión que nunca mengua.
 Agua negra, granizo enorme y nieve
 atraviesan el aire tenebroso,
 12 apestando la tierra en la que caen.
 Cerbero, fiera cruel, monstruo deforme,
 ladra cual perro por sus tres gargantas
 15 a la gente que se halla aquí enfangada.
 Tiene en ascuas los ojos, sucia barba,
 enorme el vientre y garras en las manos,
 18 con que desuella y descuartiza almas.
 Bajo la lluvia aúllan como perros
 y se van dando sin cesar la vuelta,
 21 protegiendo un costado con el otro.
 Cuando nos vio Cerbero, el monstruo informe,
 la boca abrió, mostrando los colmillos,
 24 y agitó todo el cuerpo con violencia.
 Mi maestro abrió entonces las dos manos,
 se las llenó de tierra y le lanzó
 27 en las voraces fauces los puñados.

Como el perro famélico que ladra
 y en cuanto le hinca el diente a la comida
 30 se calma y sólo piensa en engullirla,
 así callaron las mejillas sucias
 del demonio Cerbero, que ensordece
 33 con sus bramidos a las pobres almas.
 Íbamos sobre sombras abatidas
 por la lluvia tenaz mientras pisábamos
 36 su vanidad con forma de persona.
 En tierra estaban todas extendidas,
 menos una que, al ver que la avanzábamos,
 39 se incorporó para sentarse y dijo:
 «Oh tú, que en este infierno te aventuras,
 adivina quién soy, a ver si puedes:
 42 tu inicio fue anterior a mi final».
 Le respondí: «La angustia que padeces
 quizá de mi memoria te ha borrado:
 45 yo diría que no te he visto nunca.
 Dime quién eres para estar metido
 en lugar tan horrendo, que haber puede
 48 pena mayor, mas no tan angustiosa».
 «Mi sereno vivir pasé», me dijo,
 en tu ciudad, de envidia tan repleta,
 51 que ya está a punto de romperse el saco.
 Solíais conocerme como Ciacco
 y mi pecado fue la gula; ahora
 54 bajo la eterna lluvia me consumo.
 Como bien puedes ver, no soy el único,
 pues todas estas tristes almas purgan

57 la misma culpa». Y nada más me dijo.
 «Ciacco», le dije, «tu aflicción me pesa
 de tal manera, que me incita al llanto;
 60 mas dime, ¿cómo están los ciudadanos
 de la ciudad que sigue dividida?;
 ¿hay algún justo que la habite?, ¿sabes
 63 por qué se halla sumida en la discordia?».
 Así me respondió: «Tras gran disputa,
 correrá sangre, y la facción campestre
 66 expulsará con saña a su contraria.
 A los tres años decaerá este bando
 y el otro se alzaré, con el apoyo
 69 de uno que entre dos aguas se mantiene.
 Mandará con soberbia mucho tiempo,
 sojuzgando al rival con gran dureza,
 72 por más que éste se indigne o se lamente.
 Solo hay dos hombres justos, ignorados;
 tres chispas prenden en los corazones:
 75 la soberbia, la envidia y la avaricia».
 Puso este triste fin a su lamento,
 pero yo le insistí: «Quiero que sigas
 78 hablando un poco más de estos asuntos.
 Farinata y Tegghiaio, tan insignes,
 Iacopo Rusticucci, Arrigo y Mosca,
 81 todos los que a buen fin dieron su ingenio,
 dime por dónde están, qué ha sido de ellos:
 tengo deseo de saber si pueblan
 84 el dulce cielo o el amargo infierno».
 «Están con los espíritus más negros»,
 dijo, «y los podrás ver cuando descieras,
 87 pues sus culpas al fondo los llevaron.
 Cuando logres volver al mundo dulce,
 renueva mi memoria entre la gente.
 90 Aquí me callo, y nada más te digo».
 Luego torció los ojos bizqueando,
 me miró, hundió de nuevo la cabeza
 93 y se volvió a tender entre los ciegos.
 «Ya no despertará», dijo mi guía,
 hasta que suene el son de trompa angélica
 96 del juicio final del ser supremo:
 volverá a ver su miserable tumba,
 recobrará su carne y su figura
 99 y oirá por siempre la sentencia eterna.
 Atravesamos lentamente aquella
 sucia mezcla de almas y de lluvia,
 102 hablando de las cosas del futuro.
 Yo pregunté: «Maestro, estos tormentos
 ¿cómo serán después del gran juicio?,

105 ¿crecerán, menguarán, serán iguales?».
 Dijo: «Piensa en la ciencia que conoces:
 a mayor perfección del ser, se siente
 108 más la felicidad, y más el daño.
 Como toda esta gente desdichada
 jamás alcanzará la perfección,
 111 más plenitud que la obtenida espera.
 Dimos toda la vuelta al tercer círculo
 hablando de otras cosas que no cuento
 y llegamos al punto del descenso:
 115 allí estaba Plutón, gran enemigo.

Canto VII

«¡Pape Satán, pape Satán alepe!»,
 dijo a gritos Plutón con su voz ronca.
 3 Mi noble y sapientísimo maestro
 para animarme dijo: «Que tu miedo
 no te supere, pues, por más que quiera,
 6 no logrará impedir nuestro descenso».
 Después le dijo a aquel hinchado rostro:
 «¡Calla, maldito lobo, que tu rabia
 9 te consume por dentro las entrañas!».
 Nuestro descenso está justificado:
 así se quiso en lo más alto, en donde
 12 Miguel vengó la rebelión impía.
 Como velas hinchadas por el viento
 que caen revueltas al romperse el mástil,
 15 así a tierra cayó la bestia fiera.
 Y descendimos hasta el cuarto círculo,
 bajando un grado más en aquel valle
 que embucha todo el mal del universo.
 18 ¡Ay, justicia de Dios! ¿Dónde habrá sitio
 para tantas angustias y castigos?
 21 ¿Por qué es tan ruinosa nuestra culpa?
 Como rompen las olas en Caribdis
 unas contra las otras, así bailan
 24 su frenética danza estos espíritus.
 Vi aquí más gente que en los otros círculos.
 Chillaban y empujaban con el pecho
 27 enormes rocas de una parte a otra.
 Después chocaban entre sí, y entonces
 se daban media vuelta y se gritaban:
 30 «¿Por qué guardas?», o bien «¿Por qué
 derrochas?».

Así seguían por el negro cerco
 hasta llegar al otro extremo, y luego
 33 repetían su odiosa letanía,
 para volver después al punto opuesto

de la mitad que les correspondía.
 36 Yo, con el corazón doliente, dije:
 «Explicame, maestro mío, quiénes
 son estas gentes y si fueron clérigos
 39 todos los tonsurados de la izquierda».
 Me explicó: «Fueron ciegos de la mente
 en su vida terrena, pues hicieron
 42 siempre con desmesura sus dispendios.
 Sus gritos lo propagan claramente
 cuando en los dos extremos de este círculo
 45 van a topar con el pecado opuesto.
 Estos que van rapados fueron clérigos,
 papas y cardenales, pues en ellos
 48 ejerce la avaricia su dominio».
 «Maestro, si es así», dije, «yo puedo
 reconocer con claridad a algunos
 51 que se enfangaron en pecados tales».
 «No es así», replicó, «tu idea es vana:
 la necia y sucia vida que llevaron
 54 los vuelve oscuros e irreconocibles».
 Se chocarán eternamente: unos
 saldrán de su sepulcro con el puño
 57 bien cerrado, y los otros bien pelados.
 Por no saber guardar ni dar perdieron
 el mejor mundo, y todos acabaron
 60 en esta indescriptible pelotera.
 Ya ves, hijo, el falaz y breve engaño
 de los bienes que otorga la fortuna,
 63 por los que tanto riñen los humanos:
 todo el oro del mundo no sería
 bastante para dar paz y reposo
 66 a una sola de todas estas almas».
 «Maestro, dime más, ¿en qué consiste
 la fortuna a que aludes y que tiene
 69 las riquezas del mundo entre sus garras?».
 Él respondió: «¡Oh, estúpidas criaturas!
 ¡Cuánta ignorancia os atenaza! Quiero
 72 que escuches bien mi explicación ahora.
 Aquel cuyo saber todo lo puede
 creó los cielos y les dio una guía
 75 que irradia su esplendor por todas partes,
 distribuyendo por igual su luz.
 Del mismo modo designó a otra guía
 78 que gobernase el esplendor mundano,
 repartiendo entre pueblos y linajes
 los bienes terrenales y evitando
 81 la intromisión de humanas intenciones;
 unos prosperan y otros languidecen

siguiendo su juicio, que está oculto
 84 igual que la serpiente entre la hierba.
 Vuestro saber jamás puede vencerla:
 provee y juzga y en su reino reina
 87 como los otros dioses en el suyo.
 No existe tregua para sus mudanzas
 y obra con rapidez; por eso hay siempre
 90 alguien que cambia estado de improviso.
 Es tal su condición, que es condenada
 por los que deberían alabarla,
 93 que la maldicen con calumnias vanas;
 mas ella no hace caso de estas voces:
 feliz entre las puras criaturas,
 96 goza su santidad, gira en su esfera.
 Sigamos descendiendo. Las estrellas
 que estaban, al partir, allá en lo alto
 99 comienzan a bajar, y el tiempo apremia».
 Cruzamos aquel cerco y en el margen
 opuesto divisamos una fuente
 102 hirviente que en un foso se vertía.
 Era el color del agua, más que oscuro,
 todo negro, y siguiendo la corriente,
 105 al fin entramos por extraña vía.
 El triste río acaba su descenso
 por los malignos riscos del pecado
 108 en la laguna que es llamada Estigia.
 Y yo, que todo lo miraba, vi
 en el pantano gentes enfangadas,
 111 todas desnudas con semblante airado.
 Se daban grandes golpes con las manos,
 y también con los pies y la cabeza,
 114 arrancándose trozos a bocados.
 «Hijo», dijo el maestro, «aquí estás viendo
 las almas dominadas por la ira,
 117 y debes dar por cierto si te digo
 que bajo el agua hay gente que suspira
 haciendo hervir el fondo hasta que ascienden
 120 las burbujas que ves por todas partes.
 Hundidos en el fango, dicen: “Fuimos
 bajo el alegre sol muy infelices
 123 con un humo de acidia en las entrañas,
 y ahora lo somos en el negro lodo”.
 Es la canción que van gorgoteando,
 126 pues no pueden hablar de otra manera».
 Bordeamos aquel sucio pantano,
 entre margen y el légamo, un buen trecho,
 mirando hacia las almas enfangadas.
 130 Y llegamos al pie de una alta torre.

Canto VIII

Digo, pues, prosiguiendo mi relato,
 que mucho antes de alcanzar la torre,
 3 desde su cima atrajo nuestra vista
 la aparición de dos pequeñas llamas,
 y otra que en la distancia respondía,
 6 tan lejana que apenas se veía.
 Yo pregunté a mi pozo de sapiencia:
 «¿Qué significa esa señal? ¿Qué ha dicho
 9 esa otra llama? ¿Quiénes las envían?».
 Me respondió: «En estas sucias ondas
 puedes ver lo que está por suceder,
 12 si no lo oculta el humo del pantano».
 Jamás un arco despidió una flecha
 que tan veloz volase por el aire,
 15 como la navecilla por el agua
 que distinguí llegando hacia nosotros,
 guiada por un solo marinero
 18 que gritó: «¡Ya te tengo, alma maligna!».
 «Flegiás, Flegiás, gritas en vano,
 porque esta vez», le dijo mi maestro,
 21 «tan sólo nos tendrás mientras crucemos».
 Como aquel que, al saber que ha sido víctima
 de un gran engaño, se lamenta airado,
 24 así quedó Flegiás, lleno de ira.
 Entonces mi maestro entró en la barca
 y me dijo que entrase junto a él.
 27 Tan solo al subir yo acusó la carga.
 En cuanto el guía y yo nos embarcamos,
 la nave hiende el agua con su proa
 30 a más profundidad de la que suele.
 Mientras surcamos el podrido estanque,
 uno todo enfangado me pregunta:
 33 «¿Quién eres tú, que llegas antes de hora?»
 Repliqué: «Vengo, pero no me quedo.
 ¿Y tú quién eres, que tan sucio andas?».
 36 Respondió: «Ya lo ves, uno que llora».
 Y yo: «Pues ahí te quedas con tu pena
 y con tu llanto, espíritu maldito,
 39 que aunque vas sucio te he reconocido».
 Hacia nosotros alargó los brazos,
 pero el maestro, atento, lo evitó,
 42 diciendo: «¡Vete con los otros perros!».
 Después mi guía se abrazó a mi cuello,
 me besó el rostro y dijo: «¡Oh alma altiva,
 45 bendita aquella que de ti fue encinta!

Ese fue en vida un ser muy orgulloso;
 ni un acto bueno adorna su memoria:
 48 por eso está su alma tan furiosa.
 Los que se creen reyes allá arriba,
 como puercos serán aquí en el fango,
 51 dejando atrás un rastro de desprecio».
 «Maestro», dije yo, «me gustaría
 verlo en este mejunje sumergido
 54 antes de que salgamos de este lago».
 Dijo: «Verás cumplido tu deseo
 antes de que lleguemos a la orilla:
 57 es justo que te veas satisfecho».
 Después vi que las almas enfangadas
 se encarnizaron con aquel soberbio,
 60 por lo que hoy rindo a Dios mil alabanzas.
 Todos gritaban: «¡A Filippo Argentini!»,
 y el florentino y orgulloso espíritu
 63 se mordía a sí mismo con fiereza.
 Lo dejamos ahí; nada más cuento.
 Un grito de dolor golpeó mi oído
 66 y con más atención abrí los ojos.
 Mi buen maestro dijo: «Estamos cerca
 de la ciudad de Dite, que cobija
 69 una gran población de pecadores».
 «Maestro, ya distingo claramente
 en el fondo del valle sus mezquitas,
 72 rojas como si en llamas estuviesen».
 Y mi maestro dijo: «El fuego eterno
 que las quema por dentro en este infierno
 75 las hace parecer, como ves, rojas».
 Al fin llegamos junto a los profundos
 fosos de aquella tierra sin consuelo;
 78 de hierro parecían las murallas.
 Y después de un larguísimo rodeo,
 llegamos a un lugar en que el piloto
 81 gritó: «Desembarcad. Esta es la entrada».
 Vi más de mil caídos de los cielos
 custodiando las puertas que gruñeron:
 84 «¿Quién es ese que, libre de la muerte,
 va por el reino de la muerta gente?»
 Mi maestro después les hizo señas
 87 como queriendo hablar solo con ellos.
 Entonces, reprimiendo su desprecio,
 dijeron: «Ven tú solo, y que se vaya
 90 ese atrevido que pisó este reino».
 Que vuelva solo por donde ha venido,
 a ver si lo consigue, y tú, que has sido
 93 su guía por lo oscuro, aquí te quedas».

Piensa, lector, cuál fue mi desconsuelo
 al oír estas pérfidas palabras,
 96 pues me sentí incapaz de regresar.
 «Oh, mi guía y señor, que muchas veces
 me has dado confianza y me has librado
 99 del gran peligro que me entorpecía,
 no me dejes aquí desamparado»,
 le rogué, «y si avanzar no nos permiten,
 102 volvamos juntos ya por nuestros pasos».
 Quien hasta allí me había conducido
 dijo: «No temas, porque nadie puede
 105 desviarnos del camino destinado.
 Pero espérame aquí, y que tu espíritu
 se nutra de consuelo y esperanza,
 108 que no he de abandonarte en las tinieblas».
 Mi dulce padre, pues, se va y me deja,
 y yo quedo indeciso y vacilante,
 111 pues en mi mente el sí y el no combaten.
 No conseguí escuchar lo que les dijo,

pero no se entretuvo mucho tiempo,
 114 porque todos corrieron a esconderse.
 Le cerraron la puerta en las narices
 a mi señor, que, al verse fuera, vino
 117 de nuevo junto a mí con paso lento.
 Bajando la mirada y sin asomo
 de orgullo, oí que dijo entre suspiros:
 120 «¡No puedo entrar en la ciudad doliente!».
 Luego me dijo a mí: «No te preocupes
 por mi pesar, que venceré esta prueba,
 123 sea quien sea el que se oponga dentro.
 Su insolencia no es nueva; ya la usaron
 ante la puerta que es menos secreta
 126 y que no está cerrada: allí leíste
 la lúgubre inscripción. En este instante
 ya la ha cruzado y baja sin escolta
 los cercos del infierno alguien que pronto
 130 hará que nos franqueen la ciudad.



This is not my hour di Peter Russell «Let art hide art, dissimulate the truth» (s. 15)

di Federico Federici

Al di là di ogni tentazione canonica, il sonetto rappresenta per Russell la capienza esatta entro cui disporre significati e suoni secondo un criterio unificante, dando vita a quella che chiamava «forma-pensiero». Non è una scelta di 'maggior letterarietà', ma è per esprimere attraverso un meccanismo funzionale la propria disciplina interiore, elaborando soluzioni metriche diverse, quasi a tentazione di un mantra occidentale. La contesa tra scrittura e forma ricalca quella tra individuo e società, richiede lo stesso carisma, la stessa dedizione all'esperienza e abitudine all'astrazione per essere risolta. Solo così la parola poetica può incarnare, nell'estenuante reinterpretazione di una delle sue forme più letterarie, la novità di una vera norma morale e la sua ambigua versatilità.

Scrivere poesia significa esprimere l'aderenza dell'essere alla parola, secondo una disposizione di sé che non può semplicemente accoglierla quale termine ultimo di paragone, limitandosi a riflettere in essa la propria interiorità, quasi fosse luce ben disposta su materia inerte, quasi fosse un 'fatto letterario' inconfutabile, un'illusione beatificante e consolatoria («Poetry for me is not just what I do,/ but what I am, perpetually. Days pass.», s. 23). Se il tempo tenta di corrompere persino la parola, di farle conoscere il dolore dei giorni e delle stagioni, la poesia, nella sua *essenza*, stacca il significato della vita dalla precaria sostanza che la raffigura, riunisce gli elementi di una trascendenza. Nei *Sonnets* la parola diviene perciò *poetica* al di là del

valore letterario, levandosi più alta (cioè più profonda) dei processi per acclamazione della Storia, lacerando con metodo la pratica diffusa del luogo comune come elemento di constatazione oggettiva dei fatti.

La trama più minuta del testo è un precipitato di citazioni, a volte ridotte a poche scorie (i sette felini in s. 19, il sottile immaginario botanico in s. 32), altre costruite su inusuali ribaltamenti di mito e leggenda (il dono del fieno nell'incontro tra l'imperatore Giuliano e san Basilio in s. 15, o Ulisse in s. 34, moderno leader carismatico che porta ad Itaca ricordi e non onori). Tutto concorre a infittire le riflessioni sul senso del tempo e la tragedia della Storia, sulla contrapposizione antropologica tra individuo e Uomo, oltre le propaggini più ostinate del pensiero occidentale.

Il tono aspro, minaccioso, a tratti iniziatico e oscuro s'imprime con l'icastica originalità di una parabola apocalittica, di un difficile vaticinio in cui l'autorede-miurgo s'impegna per se stesso nel destino di tutti. La visione può essere terrificante, non perché occupa l'intero spazio della veglia o del sonno, ma perché il suo valore profetico si sostituisce completamente alla vita. Raramente la saggezza propone il valore consolatorio della rivelazione come spesso accade nei classici dell'antichità. Alcuni motti sono perentori, ricordano proverbi biblici e rimangono come carichi sospesi nell'edificio del testo: «Anguish, an evil passion apprehended», (s. 18); «And man is made a regiment of miles.», «And the white light of consciousness put out»,

(s. 24); «Rome feeds the goats and leaves the sheep to starve» (s. 41). In passaggi in cui la parola sembra meno ispirarsi al sacro e il simbolo rimanere sommerso, le cose conservano una doppia matrice, come la difficoltà a prender sonno (s. 3), o il canto del gallo che disperde nella luce le bestie a Pian di Scò (s. 19). È in questa ambivalenza che si rendono simultaneamente accessibili una visione naturale e una spirituale del mondo. Spesso è nella radice delle parole la chiave di accesso ai significati *altri*. Emblematico il caso di *anguish* (s. 18), dal latino *anguis*, serpente: la sua figura attraversa tutti i piani simbolici del sonetto, dall'accostamento al libro della Genesi nell'ultima terzina, in cui la disperazione è serpe che infetta ogni «fruitful ease», all'ambivalenza medica e gnostica del farmaco, che è medicina e veleno per il saggio, rimedio temporaneo o definitivo. Oppure la ricerca del toponimo corretto nel sonetto 13 (*Gastra, Castra, Terre Gaste* le varianti), che accompagna la rappresentazione di una «waste land» toscana, o «guasta landa» come traduce Bisso in aderenza all'originale. L'apertura bucolica presenta la natura come un almanacco gigantesco del tempo universale, in cui la vita è misura di se stessa e non ci sono giorni, mesi, anni. Poi la decadenza della stessa terra ha la figura di un corpo afflitto da vecchiaia (olivi scheletrici, viti prostrate) e gli animali annidati in colture abbandonate la devastano, sembrano i dolori che infestano la carne durante il giorno e le notti insonni. È un lento disabitare il mondo, rendere le pietre di casa, i legni del focolare, le proprie ossa. Unica eccezione il falcone, l'anima che, pur nell'offuscamento delle facoltà («angry clouds thick piled»), con fiera risolutezza vigila, ultima presenza tra le rovine del corpo e del paesaggio. In chiave spirituale, l'accumularsi dei nomi (rosa da siepe e malerbe, talpe, falconi, puzzole, porcospini e cinghiali) fonda il correlativo oggettivo di un'ascesi in cui l'intrico dei tralci e le selvatiche creature assumono la forma di demoniache tentazioni o dubbi. Questa tecnica non è peraltro nuova in Russell, ma viene da lontano. In *On his painting of the eclipse of the sun (for Janko Brašić)*, datata 4 agosto 1968 e presente in *The golden chain*, la pittura di un quadro fornisce gli elementi per descrivere l'agonia del mondo, sul quale si aggira solitaria una volpe rossa e la domanda conclusiva va da sé: «Will the light come – now?»

Se, come suggerisce Frye, creazione, caduta, distruzione, esilio, redenzione e restaurazione sono archetipi biblici divenuti paradigmi della letteratura occi-

dentale, per Russell la mente dell'illuminato (il poeta, l'eremita, il folle) deve attingere a un livello ancora più profondo. Il potere creativo dell'immaginazione risulta eredità divina nell'uomo. Così come «Dio si svela come evento linguistico» (Frye, *The double vision*), la letteratura può creare il mondo attraverso la parola, con ciò condividendo, nella poesia specialmente, il principio biblico. Nel vero capolavoro sono racchiusi mito (storia, narrazione) e metafora (figura del linguaggio). La ricerca di una continuità tra letteratura e vita attraverso la retorica della religione (Burke) non va però confusa con la rivelazione *tout court* di Dio, i cui molti appellativi sono altrettanti veli «[...] e la distesa annunzia l'opera delle sue mani» (Salmo XIX, 1). L'insieme delle percezioni del mondo concorre in un'unica visione delle cose, che è all'unisono sensoriale e spirituale, perché l'invisibile è ispirazione dietro lo schermo del visibile («True Spirit is the sense of everything», s. 4). Il Creato è l'immediata glorificazione di Dio e la solitudine e il silenzio, cari al poeta come al salmista, rappresentano condizioni ideali per rimuovere l'ostacolo e accedere col cuore all'evidenza. Anche il solo manifestarsi di una nota più acuta ai sensi può costituire uno strappo, confondere l'occhio del profeta. Ciò non significa accrescere la propria virtù sotto lo sguardo giudice di un Dio antropomorfo, il Dio delle religioni rivelate. L'accurato studio e disposizione dei motivi biblici non tragga in inganno e valga a parziale contrappeso lo scetticismo dell'intonazione, la frequenza di ben altri temi e simbologie pagane («for all my guides are godlike Avatars», s. 21): le Dee Gatte e la piramide (s. 19), la Fenice, Orfeo e le Muse. Le figure del mito (tutte costituiscono inevitabili attrattori per il poeta, sono cariche di disperata bellezza, specie quelle più marginali o sfibrate nell'immaginario collettivo, la cui decifrazione è impervia, vertiginosa. Riappropriarsene non è riconciliare esteriormente parola e mito, ma vero esercizio di conoscenza e dichiarazione forte di poetica «[...] anything arcane will beat the brow / of the most instructed scholars of today» (s. 15).

Nel sonetto 36 l'ambivalenza del sacro è espressa in complessi intrecci e rimandi alla simbologia mariana. La «Virgin nakedness, clothed with the wind and the stars/ beyond the thought of the poor banausic man» è Maria e il tabernacolo del divino Sole, il neonato in fasce, sono altrettante figure del Cristo. L'intera composizione è racchiusa tra due immagini di vento che – annota Bisso – non è semplice agitazione di

pulviscolo e molecole, ma «motore di rinnovamento, musica e movimento cosmico», manifestazione di un intelletto che ricorda il *nous* presocratico e il soffio della creazione.

La parola ispirata, «[...] the demands of the Sublime» (s. 1), richiede fatica, è percepita in società come spreco di tempo, perché non genera profitto, non è distrazione utile allo spettacolo: «I've spent my all on poetry at a cost/ people consider crazed» (s. 1) e ancora «[...] wealth alone can keep misfortunes distant» (s. 3). Essa non ha però valore solo teologale, ma è il connettivo tra lo spirito dell'uomo e il tutto in cui si pongono le distinzioni. L'epifania non è solo folgorazione nel *distraction fit* eliotiano, immediatezza nella percezione, ma piena fusione di luce e mondo, intuizione sovrasensibile dell'equivalenza delle parti («All things are simultaneous in the soul,/ but few at any time the things we feel», s. 25). Molti si perdono nell'attesa di una rivelazione che scopra agli occhi più minute cose, mentre la vera rivelazione toglie ogni cosa dal mondo, è la pienezza della luce non il suo riflesso sullo schermo, la luce ordinatrice del caos primordiale, in cui versava la materia prima di ricevere ispirazione.

Il sonetto 19 si apre con un bestiario quasi arcimboldesco, secondo una tecnica già registrata nel sonetto 13, il cui effetto è sia di evocazione arcaica della scena attraverso il suono, sia di stratificazione mitica. Domina la figura di sette gatte a presidio della dimora solitaria del poeta, in un'atmosfera cesellata nell'ombra, nell'opacità dei secoli, nell'offesa del tempo alla Luce. Ciò prepara la seconda strofa in cui i termini di paragone, su scala diversa dal quotidiano, sono epifanie universali. La luce vibra della luce "dentro" l'universo, quella di milioni di stelle. È luce rivolta all'interiorità del mondo, perché nulla vi è di conoscibile all'esterno. L'universo stesso assume le sembianze di una casa su cui vegliano dee gatte contro l'eccitazione nervosa della solitudine: è quasi il Pound dei *Cantos* («the great periplus brings in the stars to our shore»). Lo spessore simbolico del linguaggio si svela in alcuni termini portanti, che sfondano la superficie del testo, aprendo varchi improvvisi, voragini la cui profondità è appena sondabile con l'eco. Il primo verso («seven savage wild cats guard my lone abode») richiama nel 7 l'*anima mundi* platonica, la perfezione nell'equilibrio, il rinnovamento compiuto in ogni ciclo. E sette sono le virtù e i peccati capitali, gli dei della felicità di shintoismo e buddhismo, gli attributi fondamentali di Allah, i doni dello

Spirito Santo, i dolori di Maria e i sacramenti, le opere di misericordia, i chakra, i Rishi dell'Induismo, i metalli nella trasmutazione alchemica, i mesi di trentuno giorni e i giorni della settimana, sette è il numero dell'Apocalisse e, nell'antico Egitto, della piramide (triangolo su quadrato), architettura legata alla geografia celeste. Il gatto è creatura della Luna per la sua chiaroveggenza nelle tenebre, quindi tramite coi piani invisibili del mondo, così come la piramide, il cui termine sembra significhi 'luogo dell'ascensione', rappresenta il contatto tra l'umano e il sovrumano, figura di una fiamma spirituale che si alimenta nell'invisibile. I simboli così si sdoppiano, si replicano all'infinito, si ricongiungono lontano dalla superficie prima di riaffiorare in un punto diverso del testo. Il tormento dell'uomo è la dicotomia tra l'anima, sintesi del tutto, e la percezione delle cose separate, sempre più rarefatte nel mondo.

Questa idea ritorna nel sonetto 21, nella deriva di elementi di natura e mito verso il petto, l'interno del corpo, accomunati dal tratto unico (reale o traslato) del fuoco, dell'illuminazione (le stelle, le galassie, l'Empireo senza tempo, la Fenice, il monte delle Muse ecc.), come a ricercare in un crogiolo alchemico l'unità del tutto oltre le passioni («where nothing hateful jars»). Nell'ultima stanza la piramide è però figura dell'ascesa, al cui vertice, catalizzatore non più dell'energia dei cieli, ma delle voci e delle lingue del passato, si giunge per illuminazione («all language of the past charges my pen»). L'evocazione leopardiana dell'infinito nel sonetto 23 («imagination is the Unconfined») non nasce dalla pratica fantastica della lingua poetica, ma da un sogno che tiene la Ragione sempre pronta a cogliere le rivelazioni della mente universale, della divinità che soffia nella bocca dell'uomo e ispira poesia e vita. La fusione del tempo passato e del tempo futuro, già elaborata da Eliot in apertura di *Burnt Norton*, ha qui nuova veste in un pezzo di vetro fuso, opera di fuoco e di illuminazione intensa, e costruisce una complessa immagine dicroica della profonda asimmetria del tempo, opaco nella direzione in cui scorre (imprevedibile, incalcolabile), più fulgido sul passato, pur offuscandosi a distanza nella memoria. Intuire l'eternità richiede di scavalcare l'esperienza delle ore e dei giorni come fatti separati e consequenziali. Quello che in *The Dry Salvages* è occupazione per Santi («the point of intersection of the timeless/ with time [...]»), o dato ai più nei rari momenti di distrazione, deve invece fondare un diverso sentimento del tempo, estraneo a quello imposto dalla

nascita («squalid events through which false time has run/ to the end», s. 36). «When all is Balanced with the All, it's balm» (s. 25): «La beatitudine sarebbe/ saper pesare il tutto con il Tutto» (s. 25).

In questa questa visione sintetica dell'esperienza, coesistere con l'idea della morte è uno dei tratti che rende l'uomo tragicamente diverso dall'animale («nothing disturbs them, nothing more emphatic/ than need to feed and couple, life is static/for them[...]», s. 25) e apre a un'idea gnostica della salvezza, che si stacca dai percorsi di rigida osservanza dei *mitzrot* giudaici o dalla dialettica cristiana di Fede, Opera e Grazia. Se, come osserva Bisso, «[...] i *Sonnets* sono, insieme, un testo di congedo», si può forse trovare anche un contatto tra la simbologia della luce in Russell e quella dell'ombra nel Saenz di *Percorrere questa distanza*, dove l'esperienza della morte in vita si rinnova in un continuo *farsi addio* attraverso il corpo.

Come le donne di *Canterbury* presagiscono il futuro in una sorta di malessere fisico, il sentimento del tempo s'incarna in Russell nell'angoscia, ossia dolore (nel presente) e paura (nel futuro) inscindibili, poiché ogni presente è posto in vista del futuro e l'ora specialmente illude («the hour is always threatening, anguished, baiting», s. 25). Altrove il passato appare serbatoio di tutte le cose, risucchiate a ritroso dalla forza dell'addio, mentre un presente impalpabile cancella il futuro («the trouble is that everything is past,/ present impalpabe, the future non-existent», s. 3).

Il sonetto 2 stabilisce chiaramente la non appartenenza del tempo all'uomo, nella tragica appartenenza dell'uomo al tempo, così che qualsiasi impresa resta incompiuta, qualsiasi promessa compiuta solo nell'intenzione e ogni cosa si sciupa per uno o molti difetti. Il contatto col tempo porta il peso della fine, frantuma gesti e luoghi in attimi e punti.

Anche la libera associazione di entropia mentale e Caduta non crea solo un suggestivo cortocircuito tra fisiologia/fisica ed escatologia/mito, ma tenta di spostare la Storia su una linea del tempo che abolisce i concetti di anticipo, puntualità, ritardo («nothing in time and everything too late», s. 2), quindi nuovamente le tre categorie di passato, presente e futuro («and to repose in time that is no time/ a spell [...]', s. 9). Ciò avviene in chiara contrapposizione alla logica della Resurrezione che, con un processo antientropico, ripristinerebbe lo *status quo* paradisiaco, rompendo il perpetuo ciclico di ritorno delle cose nelle cose.

L'uomo entra nella Storia con la disobbedienza di Adamo e la perfezione diviene meta irraggiungibile: «it's not for us, like moralists, to bring/ charges that only aggravate the Fall,/ Mankind's dark sojourn in the Universe» (s. 4). La condanna è ribadita nella giusta contrapposizione tra stato di natura e contratto sociale, in cui l'organizzazione in comunità e la separazione dei beni alimentano l'avidità («possessions being undesirable», s. 40), solleticano i bassi istinti delle masse («[...] the life of man is crass,/ lived by the mass [...]', s. 23 e ancora «[...] so long as there's a roast to carve/ the workman thinks of nothing but its wages», s. 41). Allora «it's natural for Man to want the All» (s. 2), mentre agli animali è sufficiente avere abbastanza giorno per giorno così che «[...] they don't see the whole,/ only what's present here and now, what's 'real',/ they have no choice and therefore have no qualm» (s. 25).

L'invettiva contro le religioni di mercato e i loro materialistici valori di "scambio" («all values now to market rates confined,/ and the white light of consciousness put out», s. 24) si realizza nelle miniature caricaturali del sonetto 24, che ritrae l'Occidente dell'Euro come un luogo in cui la santità ha un prezzo, Dio è battuto all'asta nella Città Santa e al posto delle caverne degli eremiti stanno *caveau* blindati, non ci sono folli, vagabondi, dissidenti nei boschi, la diversità è ricondotta a un'ordinata schiavitù senza grazia a colpi di bastone e i soldati sono moderni pastori di un'orda di muli. La lingua poetica esaspera il gergo grottesco dell'economia. Il culto terminale dello Stato sostituisce la fervida aderenza dell'immaginazione all'universo, esprime l'irreversibile cecità di un individuo ormai senza ragione («blind as mole or bat to imagining», s. 31). Ai tanti affanni, ai dolori, alle tristezze non v'è rimedio senza denaro («so may woes, so many sadnesses,/ so many debts, so many needs, so many/ hopes for tomorrow, blocked, and not a penny», s. 35): non resta che sparire o accelerare la resa dei conti muovendo controcorrente. È una sentenza di condanna al suicidio quella che Russell indirizza all'uomo moderno, «trapped in the gaudy wrapping he himself once span» (s. 36).

La sfiducia in una vera forma di progresso e rinnovamento dall'interno della società torna nel tema del sonetto 32. Il programma unico per l'intera nazione, inquietante dicitura orwelliana, si realizza nell'Inghilterra delle classi, nell'imitazione doverosa e ripetitiva della vita insegnata a scuola, che porta alla perfetta identificazione dell'individuo con il suddito-consumatore. La

decomposizione sociale, intellettuale e spirituale è simboleggiata dalla rosa coltivata in un vaso (quella bianca degli York, quella rossa dei Lancaster, quella mistica) e dalla quercia corrotta alle radici, il cui legno indicava anticamente la porta esterna delle università, ossia il sapere nella sua più solida espressione. La scala dei valori è fissata da una burocrazia marcita (s. 35), i compiti assegnati servono solo a consolidare un sistema immutabile («the teachers merely press the stated knobs» s. 32) e la diversità consiste nell'omologare individui incapaci di comunicare. La persuasione alla 'libertà' è subdola come per la tentazione di Eva, opera di un demiurgo inetto (un insegnante, un politico, un affabulatore) che forgia idee da quattro soldi senza essere a contatto con la matrice spirituale delle origini. Ma la 'libertà' così supinamente acquisita manca della viva autorità che le

conferiscono le idee e la lotta, che chiedono almeno un confronto con la propria aspirazione. Lo sguardo via via si posa su una trafia di clienti, beccamorti, protettori, assessori, ciarlatani, sulle folle destinate a un pellegrinaggio senza premio (s. 40), su quelle che anziché virtù sono miserie umane, si fa impietoso senza distinzioni in «theorists and professors of the low degrees/ writing absolute zeroes in small rings» e ancora in «no one, it seems, has any purpose now/ unless to pile up money, corner power,/ or to become the hero of an hour,/ the passive victim of publicity» (s. 39).

È quasi l'esodo di un'altra *Unreal city*, dove «[...] each man fixed his eyes before his feet», fosca rappresentazione di una democrazia *en masse*, di un esercito di sconfitti che scivola anonimo nell'ombra decorato dalla Storia.

Il Premio «Il Poeta» al «Centro russo» di Pisa

a cura di Cinzia Cadamagnani, Alessandra Carbone
e Lorenzo Cioni

Il 9 maggio 2012, in occasione della festa del *Den' Pobedy* [Giorno della Vittoria], il Centro russo di Pisa «Russkij Mir», inaugurato nel settembre 2011, ha ospitato l'incontro con due dei poeti russi insigniti del prestigioso premio nazionale «Poèt» [Il Poeta], Oleg Čuchoncev (premio 2007) e Olesja Nikolaeva (premio 2006). L'iniziativa è stata presieduta dal direttore del Centro, il prof. Stefano Garzonio, e da Sergej Čuprinin, primo redattore della rivista letteraria «Znamja» [Il vessillo], nonché coordinatore dello stesso premio «Poèt», e ha visto la larga partecipazione di docenti e studenti dell'ateneo, ma anche di personalità interessate alla cultura russa in generale. Dopo i saluti del prof. Garzonio, Čuprinin ha introdotto la storia del premio «Poèt», ricordando che il premio è stato istituito nell'aprile 2005 dall'*Obščestvo pooščrenija russkoj poëzii* [Associazione per la promozione della poesia russa] su iniziativa di Anatolij Čubajs, uomo politico di spicco della Russia postsovietica.

«Poèt», – ha detto Čuprinin –, «è il più ricco premio specificamente destinato alla poesia in tutto il panorama letterario mondiale e ha una storia che ogni anno si arricchisce di nuove personalità e contributi». Inizialmente, nel 2005, l'«Associazione per la promozione della poesia russa» era costituita da nove poeti e vari critici letterari, fra cui spiccavano i nomi di Nikolaj Bogomolov, illustre studioso della cultura del modernismo russo e docente dell'Università Statale di Mosca «M. Lomonosov», dell'accademico Aleksandr Lavrov, studioso dell'Istituto di Letteratura Puškinskij Dom di

Pietroburgo e massimo specialista della storia del simbolismo russo, e del critico e membro della redazione della rivista «Novyj mir» (Il mondo nuovo), Irina Rodnjanskaja. Dal 2005 il consiglio dell'Associazione si è poi notevolmente allargato, acquisendo tutti i vincitori del premio; si annoverano quindi alla lista dei consiglieri i nomi di Aleksandr Kušner (premio 2005), Olesja Nikolaeva (premio 2006), Oleg Čuchoncev (premio 2007), Timur Kibirov (premio 2008), Inna Lisjanskaja (premio 2009), Sergej Gandlevskij (premio 2010), Viktor Sosnora (premio 2011) ed infine Evgenij Rejn, poeta premiato lo scorso 24 maggio al museo politecnico di Mosca (premio 2012).

La scelta del vincitore, ha spiegato Čuprinin, è affidata a ciascun giurato che nel febbraio di ogni anno indica due nomi di candidati, successivamente selezionati in varie tornate fino ad arrivare al vincitore. Va da sé, ha sottolineato il redattore di «Znamja», che è la diversità di tendenze letterarie conviventi all'interno dell'Associazione – dalla linea «puškiniana» a quella acmeista e dell'avanguardia – a rappresentare uno dei punti di forza del riconoscimento, garantendo una straordinaria polifonia di giudizi.

Čuprinin ha poi presentato il poeta Oleg Čuchoncev, considerato uno dei pochissimi letterati russi a scrivere esclusivamente in versi. Čuchoncev, infatti, non ha pubblicato né romanzi né *pièces* teatrali, ma ha dedicato gran parte della sua attività alla scrittura di poesie.

Nato nel 1938 a Pavlovskij posad (Mosca), Čuchoncev ha terminato la facoltà di lettere dell'Istituto pedagogico di Mosca (1962), lavorando successivamente nelle sezioni di poesia di riviste come «Junost'» [Giovinetza] e «Novyj mir» [Il mondo nuovo]. La sua prima pubblicazione risale al 1958, mentre la sua raccolta di versi del 1960 *Zamyseľ* [Progetto] non fu mai pubblicata. Nel 1968, dopo la pubblicazione della poesia *Po vestvovanii o Kurbskom* [Racconto su Kurbskij] sulla rivista «Junost'», ebbe inizio una campagna denigratoria nei suoi confronti, una campagna che sottopose i versi del poeta a un ostracismo durato ben otto anni. In questo periodo Čuchoncev si dedicò alla traduzione di opere poetiche di molti classici e contemporanei europei, statunitensi e anche delle altre letterature dei popoli dell'URSS. La censura permise la pubblicazione della prima raccolta di poesie *Iz trečh tetradej* [Dai tre quaderni] solo nel 1976 e la seconda raccolta, *Sluchovoe okno* [La finestra acustica], vide la luce 7 anni più tardi. Una volta libero dalle maglie del sistema di controllo sovietico, Čuchoncev riuscì a dare alle stampe una terza raccolta *Veter i pepel'* [Vento e cenere, 1989] e, in tempi più recenti, un nuovo libro di versi, «Fifa» (2003). Il poeta è stato insignito di numerosi premi nazionali, quali il premio nazionale della Federazione Russa, il premio Puškin della Federazione Russa, il premio Puškin del fondo «Alfred Toepfer» (Germania), il premio «Anthologia», il premio «Triumf» [Trionfo], il premio «Boris Pasternak» e molti altri ancora.

Nel corso della presentazione sono state ricordate le sue traduzioni soprattutto dall'inglese (traduzioni di John Keats, Walt Whitman e Robert Forst) e anche il suo primo saggio *V storonu Sluckogo* [Dalla parte di Sluckij], uscito sul n. 1 di «Znamja» del 2012, che rappresenta il primo esperimento in assoluto di Čuchoncev-critico; in esso l'autore riporta le sue memorie sul poeta Boris Sluckij (1919-1986) e ne analizza alcuni versi.

Čuprinin ha individuato due caratteristiche precise della cifra poetica del letterato: la prima è la quasi totale dedizione alla poesia, fatto che accomuna molto Čuchoncev a un altro poeta russo non molto prolifico come Fëdor Tjutčëv, e che lo distingue da altri fini intelletti come Deržavin, Esenin, Majakovskij e Pasternak; secondo tratto distintivo è la sua maniera artistica assai vicina proprio a quella tutčëviana. Interessante e stimolante è stata la chiosa del poeta che ha preceduto la lettura dei suoi versi, alcune parole

di commento sul rapporto poeta-pubblico: Čuchoncev ha ammesso il grande privilegio che attribuisce a una platea ridotta in cui autore e ascoltatori possono trarre una diversa e sempre più ricca esperienza dalla lettura dei versi. Le poesie offerte al pubblico del Centro sono state ben undici e appartengono, come ha precisato l'autore, all'ultimo periodo: *Slova vse skazany spory razrešeny* [Tutte parole son dette, le dispute risolte], *Južnoj noč'ju, odin na pustom perone* [In una notte meridionale, solo su un deserto marciapiede], *Pod tutovym derevom v gornom sadu* [Sotto un albero di gelso in un giardino montano], *Èti tjurkskie pristani-imena Agidel', Izikjul', Djurtjuli* [Questi nomi turchi, ponti d'approdo, Agidel', Izikjul', Djurtjuli], *Bez chozjaina sa zagloch* [Senza padrone il giardino si è spento], *Kyë! Kyë!, A berezova kukušëč ka zimoj ne kukovat'* [E il piccolo cuculo della betulla d'inverno non canta], *Ja iz tëmnoj provincii strannik*, [Io di un'oscura provincia pellegrino], *Aktinidija kolomikta tak oplela* [Così s'intrecciò l'Actinidia kolomikta], *Eščë èlegija* [Ancora un'elegia] e *Vot i dožili my, kitajcy* [Ecco ci siamo arrivati, cinesi].

Alla lettura dei versi di Čuchoncev è seguita la presentazione dell'altro ospite del Centro, Olesja Nikolaeva, elegante poeta, pubblicista, autore di saggi e trattati sull'ortodossia (nel 2007 è stato pubblicato il suo libro *Poceluj ludy* [Il bacio di Giuda]). La Nikolaeva, ha detto Čuprinin, riesce a coniugare l'amore per la poesia, a cui si ascrivono versi definiti originali e musicali, ad altri generi letterari come il libro uscito recentemente *Nebesnyj ogon' i drugie rasskazy* [Fuoco celeste e altri racconti] Sretenskij monastyr', 2012), di cui sono già state esaurite le 30.000 copie di tiratura.

Figlia del poeta Aleksandr Nikolaev e moscovita di nascita (1955), Olesja Nikolaeva (Ol'ga Nikolaeva) ha terminato l'istituto letterario nel 1979 e dal 1989 ha condotto seminari sulla poesia presso lo stesso istituto. Nel corso della sua carriera la poetessa ha presentato i suoi versi e ha tenuto lezioni a New York, Ginevra e Parigi, ha insegnato lingua greca ai monaci e pittori di icone del Monastero di Pskovo-Pečerskij; nel 1998 è stata invitata a tenere il corso «Ortodossia e creazione» all'Università di teologia di S. Giovanni Evangelista, dove ha anche diretto la cattedra di giornalismo. Scrive versi dall'età di sette anni, è autrice di prosa da quando aveva quindici anni e dal 1972 ha iniziato a pubblicare le sue poesie sulla rivista «Smena» [Il cambiamento]. I suoi versi e poemi sono usciti sulle

riviste di «Znamja», «Novyj mir», «Literaturnoe obozrenie» [L'osservatore letterario], «Arion», sull'almanacco «Aprel'» [Aprile] e i suoi articoli hanno visto la luce sulle riviste di «Družba narodov» [Amicizia tra i popoli], «Voprosy literatury» [Questioni di letteratura] e «Znamja», mentre la sua prosa è stata pubblicata sia su «Junost'» che su «Znamja». Le sue opere sono state tradotte in inglese, italiano, cinese, tedesco, francese, giapponese e in molte altre lingue. Grazie alla segnalazione di Bulat Okudžava, Jurij Levitanskij e Nikolaj Vil'jam-Vil'mont, dal 1988 Nikolaeva è membro dell'Unione degli scrittori, del centro russo «Pen» (1993), nel 2007 è stata presidente della giuria del premio «Poët» e nello stesso anno è entrata a far parte della giuria del premio «Russkij Booker». Ha ricevuto numerosi rico-

noscimenti fra cui il premio «Boris Pasternak» (2002), il premio della rivista «Znamja» (2003) e il premio «Anthologia» (2004). È sposata con il critico e sacerdote Vladimir Vigiljanskij.

Durante la presentazione al Centro russo di Pisa Nikolaeva ha letto sei poesie tratte dal *Rimskij cikl* [Ciclo Romano], ovvero *Vesna* [Primavera], *Angely* [Angeli], *Rimljanin* [Il romano], *Pugovica* [Il bottone], *Geroj* [Eroe] e *Ravello*.

L'incontro, uno dei tanti appuntamenti che ravvivano l'atmosfera intellettuale pisana, è stato concluso dallo scrittore Evgenij Popov, autore di racconti e romanzi, già ospite di «Russkij Mir» in altre occasioni, che ha offerto una breve riflessione sulla cultura di massa.

Oleg Čuchoncev

Questa poesia è stata definita una sorta di “Rap spirituale” per il suo ritmo cadenzato, scandito dalla rima baciata AABBC. Il linguaggio prende forma da una commistione di parlato ed eleganti slavismi (emblematico è il verso “Padre, Tu che sei un duro”), diventando al contempo espressione di profondi concetti religiosi (si veda il tema iniziale della *bogoostavlenost'*, ovvero del momento dell'abbandono dell'uomo da parte di Dio, tema costante anche della produzione achmato-

viana, alla quale Čuchoncev è molto legato), e di vividi esempi di banalità e spleen quotidiano. L'incapacità del poeta di poter dar voce a qualsiasi sentimento e l'impossibilità di riscattare i propri peccati di fronte a Dio per mezzo della poesia è un evidente rimando alla celebre poesia di Fedor Tjutčev, *Silentium!* (1830). Il verso “Tutto quello che dici è falso” parafrasa in parole trite il verso tutčeviano “Мысль изреченная есть ложь” [Il pensiero espresso in parole è menzogna].

Это проза сирости, старости,
может быть, богооставленности,
как-то неряшливо живешь,
путаешься, устаешь,
ложишься поздно, не помолясь,
вот и связь.

Что ни скажи — всё фальшь,
полуфабрикат, фарш
для доведения до ума,
а на улице снег, зима,
бело за окном, темно,
и не все ли равно,

Questa è la prosa dei soli e dei vecchietti,
e forse di quelli da Dio reietti,
di quando sbrindellato vivacchi,
girovaghi e ti fiacchi,
tiri tardi e non preghi,
ecco il risultato, vedi.

Tutto quello che dici è falso,
preparato di carne e macinato,
non ancora arrangiato,
e sulla strada la neve, il gelo,
guardi fuori, tutto è bianco là o nero
e non è forse lo stesso

жив ты тут или нет.
 Господи, дай совет,
 как без Тебя жить:
 песню без слов сложить
 или затворить уста,
 имя всему: тщета?

Есть ли, не знаю, рай,
 Человеколюбче, дай
 прокантоваться здесь
 и не потом, а днесь,
 то есть теперь и въявь,
 от мутоты избавь.

Если я тварь твоя,
 из маловерия
 вырви меня и спаси,
 иже Ты крут еси,
 или заклеяй мне рот,
 имя ему: банкрот.

Questa poesia, pur contemporanea, è scritta sulla
 falsa riga degli anticorussi “versi del penitente” e si tro-
 va dunque ad essere fortemente legata alla tradizione

Я из темной провинции странник,
 из холопского звания перехожий.
 И куда мне, хожалому, податься?
 А куда глаза глядят, восвояси.

Я хлебнул этой жизни непутевой,
 отравил душу пойлом непотребным,
 и давно бы махнул на все рукою,
 каб не стыд перед Материю Божией.

Вот бреду, а Она-то все видит,
 спотыкаюсь, а Она-то все знает,
 и веревочке куда бы ни виться,
 все кабак мне выходит да кутузка.

Ах, не этой земли я окаянной,
 не из этой юдоли басурманской,
 а из той я стороны палестинской,
 из нечаемой страны херувимской.

che tu qui sia vivo o morto adesso.
 Dammi consiglio, Signore
 Come vivere senza te?
 Scrivere canzoni senza parole
 o tener le labbra serrate
 se tutto ha nome vanità?

Se c'è, il paradiso, non so
 O Dio Misericordioso, ma fammi
 passare qui un po' di tempo,
 adesso e non dopo,
 cioè ora, nel mondo reale,
 salvami da noia mortale.

Se io sono una tua creatura,
 Padre, Tu che sei un duro,
 dalla poca fede,
 strappami e salvami,
 oppure tappami la bocca,
 il mio nome è bancarotta.

(2008)

religiosa russo-ortodossa. Nella sesta strofa troviamo
 un'immagine tipica della rappresentazione della “Gerusa-
 lemme Celeste” così come è diffusa nell'arte delle icone.

Dall'oscura provincia io vengo pellegrino,
 figlio di servi, sono un vagabondo,
 e dove può andare un girovago come me?
 Ma dove lo portano le gambe, a casa.

Ho vissuto una vita balorda,
 stordito l'anima con vinacci imbevibili,
 e già da tempo avrei piantato tutto,
 se non fosse stato per Nostra Signora.

Se erro, Lei vede tutto,
 se cado, Lei tutto sa,
 per quanto m'affanni e ci provi,
 finisco sempre in una bettola o al fresco.

Ah! Non sono io di questa terra maledetta,
 non di questa valle di miscredenti,
 ma vengo da quella terra di Palestina,
 dall'inaspettato regno dei cherubini.

Я худой был на земле богомолец,
 скоморошских перезвон колоколец
 больше звонов я любил колокольных,
 не молитвы сотворял, а погудки.

Есть на белой горе белый город,
 окруженный раскаленными песками.
 Есть в том городе храм золотоголавый,
 а внутри прохладная пещера.

Я пойду туда, неслух, повиниться,
 перед храмом в пыль-песок повалиться,
 перед храмом, перед самым порогом:
 не суди меня, Господь, судом строгим,

а суди, Господь, судом милосердным,
 как разбойника прости и помилуй,
 и порог я перейду Твоего храма
 и поставлю две свечи у пещеры.

Fui cattivo pellegrino sulla terra,
 dei giullari il tintinnio del campanello
 preferivo al suono delle campane,
 non recitavo preghiere ma canti.

C'è sulla bianca montagna una bianca città,
 tutt'intorno - sabbie roventi.
 C'è là un tempio dalla cupola d'oro,
 e all'interno una grotta umida.

È là che andrò, peccatore, a chieder perdono,
 davanti al tempio cadrò nella polvere,
 di fronte al tempio, alle sue soglie:
 non condannarmi o Dio a pena severa,

ma giudicami con misericordia,
 come al ladrone perdona, concedi la grazia,
 e varcherò allora le soglie del Tuo tempio
 e accenderò due ceri all'ingresso della grotta.

(2002)

Traduzioni di Cinzia Cadamagni e Alessandra Carbone

Olesja Nikolaeva

La poesia, a differenza di quanto potrebbe apparire a una prima lettura, non ha alcun risvolto religioso. I Boris e Gleb nominati non sono i miti santi ortodossi martirizzati nel 1015, bensì si riferiscono ai mariti di due celebri poetesse della Russia contemporanea, i cui mariti, casualmente, si chiamano proprio come i due santi antico-russi: i loro cognomi non verranno

rivelati per precisa volontà dell'autrice. I due, in ogni caso, hanno in passato riservato aspre critiche a Olesja Nikolaeva, fino a guastare irrimediabilmente le relazioni tra lei e le amiche poetesse. In questa poesia l'autrice rappresenta in modo figurato le apocalittiche conseguenze dell'invidia, della gelosia e dell'odio causato da questi mariti onnipresenti e invadenti.

Мужья поэтесс

Мужья поэтесс, Борис и Глеб, меня ужасно не любят.

Они хотят, чтобы все почитали их жен – и только.

И поэтому они меня поносят весьма коварно и злобно.

Кричат мне: «Кыш! Уходи отсюда, не приближайся!»

Говорят всем: «Ее не слушайте, на нее не смотрите!»

I mariti delle poetesse

I mariti delle poetesse, Boris e Gleb, non mi amano affatto.

Vogliono soltanto che tutti adorino le loro mogli, e basta.

E per questo mi insultano con perfidia e astio.

Mi urlano: "Sciò! Vattene da qui! Non ti avvicinare!"

Dicono a tutti: "Non la ascoltate, non la guardate!"

E portano alla propria Signora ora un lombrico nel becco, ora un bacherozzo.

И таскают Даме своей то червячка в клювике,
то букашку.

Спрашивают ее: «Милая, ты сыта ли?
Много ли ты смастерила вещей бессмертных?
Много ли начирикала песен райских?»
А я почему-то эту трогательную картину –
порчу.

Начинаю застить им солнце. Выхожу боком.
Колом встаю. Поперек дыханья. Вопреки.
Помимо.

И они топают на меня ногами,
кидают камни, пускают стрелы,
мечут громы и молнии, насылают тайфуны,
смерчи.

Шум и гам стоит. Земля ходуном ходит.
И деревья шатаются, словно это такой больш-
шой ветер –

сумрачен, влажен.

Волны встают на море. Небо в лунных меду-
зах.

Вольницей тянет из мировых скважин.

И младенцы глядят в пространство,
и мнутся узники в узах,
и мертвые разгуливают на свободе,
и хищники рыкают громогласно...

...Я не знаю, как жить при такой погоде,
но петь – прекрасно,
и звук – глубок и протяжен!

Il componimento mette a raffronto due atteggiamenti opposti, entrambi tipici dell'anima russa; i pini come simbolo della contemplazione, della gravità del pensiero, della solennità, le betulle, simbolo nazionale, del vivere quotidiano, dimesso, delle incombenze di tutti

БЕРЕЗЫ И СОСНЫ

Сосны шумят торжественно, витийствуют,
пророчествуют, обличают,
а березы шепчутся все о мелком, что да как, то
да се,

судачат, сосучают.

Le chiedono: “Cara, sei sazia?”

Ne hai scritti molti versucci immortali?

Ne hai canticchiati di canti divini?”

E in qualche modo questa toccante scena io – la gua-
sto.

Inizio a offuscare loro il sole. La sto pagando cara.
Rimango di stucco. Ostacolo il respiro. Nonostante.
Malgrado.

E loro mi pestano coi piedi, mi scagliano pietre, mi
scoccano frecce,
mi bersagliano di tuoni e saette, mi tormentano con
vortici e tifoni.

C'è un gran chiasso. La terra si scuote.

Gli alberi sbatacchiano, come se ci fosse un gran ven-
to – umido e tetro.

Le onde si sollevano sul mare. Cielo di meduse lunari.
I fuggitivi escono dalle fessure del mondo.

I bambini guardano l'orizzonte, si dimenano i prigio-
nieri in catene,

i morti vagano in libertà,

e i predatori ruggiscono tonanti...

... lo non so come convivere con questo tempo,
ma cantare – è bellissimo,
e il suono – è profondo e prolungato!

(dalla raccolta *Dvesti lošadej nebesnych* [Duecento
cavalli celesti], 2001-2006)

i giorni. La poesie diviene l'ennesima variazione sul
tema della contrapposizione, celebre nella letteratura
russa, tra *byt* (la vita quotidiana, le piccole faccende
domestiche) e *bytje* (l'essere in sé, la spiritualità, l'ele-
vazione verso l'assoluto).

Le betulle e i pini

I pini rumoreggiano solenni, vaticinano, preconizzano,
rivelano,

le betulle sussurrano sempre di sciocchezze, come va,
che si dice, parlano, si annoiano.

I pini le chiamano erbacce caduche di una terra straniera...

Ana Paula Tavares

Traduzioni e introduzione di Livia Apa

I lettori italiani hanno probabilmente già conosciuto la poesia di Ana Paula Tavares con *Cerimonia di passaggio* pubblicato da Heimat (Salerno) nel 2006 tradotto da Prisca Augustoni. In quel volume venivano presentati versi tratti dalle prime quattro raccolte dell'autrice, *Ritos de passagem* (1985), *O Lago da Lua* (1999) e *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001) e *Ex-votos* (2003), in cui il tema del corpo, inteso come corpo femminile ma anche come corpo nazionale, si mischia sapientemente con il tema delle radici, della terra e dei suoi frutti. Quasi a dispetto della sua formazione accademica, anche se non necessariamente in contraddizione con essa (Ana Paula è una storica di formazione), l'autrice sceglie infatti quella che potremmo definire «la via della geografia», nel senso di una scrittura poetica capace di restituire chi scrive, ma anche la giovane nazione a cui chi scrive appartiene, ad una geografia meticolosa e finalmente riscattata, fatta di memorie e di luoghi che evocano, sulla scia dell'esperienza di un'altra grande voce della letteratura angolana, Ruy Duarte de Carvalho, l'esistenza stessa di uno spazio comune capace di creare la memoria di un'appartenenza collettiva segnata dalla lunga notte coloniale ma anche da una delle guerre civili più lunghe del XX secolo.

Una poesia che cerca, dunque, di farsi voce di una dimensione orale del dire e del raccontare, partendo dall'evocazione di quelli che ancora sono i margini di una nazione macrocefala come l'Angola, in cui quasi

tutto «accade» solamente a Luanda, la capitale. Così Tavares si fa testimone, grazie alla tessitura della parola, dei vari tempi e delle varie velocità che compongono il sogno nazionale, reclamando uguale cittadinanza per tutte le parti di cui si dovrebbe comporre quel 'noi' sognato durante la lotta per l'indipendenza. Coloro che abitano la topografia del deserto, che custodiscono tanto una stele come la natura tutta, non solo conservano, ma praticano la memoria dei luoghi facendosi testimoni di una geografia che è innanzi tutto nozione geografica di un'appartenenza continentale espressa quasi in contrapposizione con il canone di un sapere occidentale imposto dall'occupazione portoghese.

Eppure il portoghese, inteso come spazio linguistico (ma non necessariamente culturale) comune, si snoda nei versi di Tavares in una continua citazione della più raffinata tradizione poetica brasiliana, Manuel de Barros in primis, così come della portoghese Ana Luísa Amaral o del mozambicano Eduardo White fra i vari possibili esempi.

I versi che seguono sono tratti dalle due più recenti raccolte dell'autrice *Manual para amantes desesperados* (2007), *Como veias finas na terra* (2010). La sua vena si fa più varia, aprendosi maggiormente all'osservazione del tempo presente, speso in condizione di diaspora. La terra amata parla ancora attraverso la potente voce della memoria facendosi però più scarna, ma al contempo – crediamo – anche più universale. La terra amata, l'Angola è però sempre unico possi-

bile luogo d'enunciazione, attraverso il quale si può costruire una ugualmente unica esperienza possibile dei giorni.

Queste poesie di Ana Paula Tavares sono state tradotte e saranno presentate da Livia Apa (docente di lingue portoghesi presso l'Università degli Studi di Napoli L'Orientale) insieme ad altre in occasione del 57° Premio Letterario Internazionale Ceppo Pistoia. La

Da Manual para amantes desesperados

Lisbona, Caminho, 2007

Do livro das viagens (Caderno de Fabro)

De onde eu venho
sou visitada pelas águas ao meio-dia
quando o silêncio se transforma
para as doces palavras do sal em flor
e das raparigas

Os muros são de pedra seca
e deixam escapar a luz por entre corredores
de raízes e vidro
lentas mulheres preparam farinha
e cada gesto funda
o mundo todos os dias
há velhas mulheres pousadas sobre a tarde
enquanto a palavra
salta o muro e volta com um sorriso tímido de
dentes e sol.

De onde eu venho procura-se a lenha pelo caminho
da sede
as mulheres novas seguram-na contra o peito.
o acto de a ver arder faz-se família
enquanto lábios ávidos
murmuram devagar todas as palavras.
de onde eu venho há pedras antigas
gastas das mãos das mulheres
que inventam a farinha de levedar
os dias

as aves rasam a mesa
quando se abrem os frutos e se debulha o milho
as mãos, as lentíssimas mãos,
acendem o fogo do meio.

poetessa riceverà infatti il 23 marzo 2013, nella Sala Maggiore del Palazzo Comunale di Pistoia, il Premio Ceppo «Piero Bigongiari». Il 21 marzo, Giornata mondiale della Poesia indetta dall'Unesco, presso il Consiglio Regionale della Toscana Ana Paula Tavares terrà la quarta lectio magistralis su «Poesia e Natura» della serie «Piero Bigongiari Lectures» a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, presidente della Giuria del Premio, in collaborazione con la rivista «Semicerchio».

Dal libro dei viaggi (Discorso di Fabro)

Da dove io vengo
sono visitata dalle acque a mezzogiorno
quando il silenzio si trasforma
per le dolci parole del sale in fiore
e delle ragazze

I muri sono di pietra secca
e lasciano scappare la luce tra i corridoi
di radici e vetro
lente le donne preparano la farina
e ogni gesto fonda
il mondo di ogni giorno
ci sono donne anziane poggiate sulla sera
mentre la parola
libera il muro e ritorna con un sorriso timido di denti e sole.

Da dove io vengo si cerca
la legna per il cammino della sete
le donne giovani la tengono contro il petto.
L'atto di veder bruciare si consuma in famiglia
mentre labbra avida
mormorano piano tutte le parole.
Da dove io vengo ci sono pietre antiche
consumate dalle mani delle donne
che inventano la farina per lievitare
i giorni

gli uccelli radono la tavola
quando si aprono i frutti e si batte il mais
le mani, le lentíssime mani,
accendono il fuoco di mezzo.

Dividem-se as palavras e as cinzas
pode ser de paixão
para que escorram da boca
os verbos
soltos então pelo chão onde as crianças pousam
seus pés de leite e sono.

De onde eu venho o medo
já foi a própria casa
um gesto de sombra a palavra
agora canta-se devagarinho
pode beber-se do musgo
lágrimas amargas de sede.

De onde eu venho empresta-se o corpo à casa
a memória ao tecto onde pinga a chuva
como se fosse agora como se fosse sempre
depois estendem-se os cogumelos
e olham-se as flores onde o desejo passeia
devagar.

São bem vindas as chegadas
há portos e cais para todo o lado
e, na falta, braços fortes que nos carregam ao vento
pode-se ficar
lento como redes nas dunas.

De onde eu venho podemos esquecer os dias
e andar pela relva a beber as vozes. Uma mulher
partiu de nós
e deixou o canto para nos adormecer a alma. Seu
nome era Nina e a sua vida terminou o sopro
hoje de manhã
conheço as suas crianças e sei de que se alimentam.

De onde venho nascem os rios
nos nervos da terra
correm certos para o mar ou
perdem-se noutros lugares do tempo
sem que ninguém
os detenha
aí lavam as raparigas seus primeiros sangues
constrói-se um sol de mentira para pendurar
de noite
na porta da vida.

Venho de muitos rios e um só mar
o Atlântico
suas cores secretas
a música erudita da praia
e espuma lenta das redes
de onde eu venho há lá e cá
luz, risos de gargantas feridas

Si dividono le parole e la cenere
forse di passione
perché scorra dalla bocca
il verbo
liberato ora dalla terra dove i bambini poggiano
i loro piedi di latte e sonno.

Da dove io vengo la paura
è già stata di casa
un gesto d'ombra la parola
adesso si canta piano
si possono bere dal muschio
le lacrime amare di sete.

Da dove io vengo si presta il corpo alla casa
la memoria al tetto dove gocciola la pioggia
come se fosse adesso come se fosse sempre
poi si stendono i funghi
e si guardano i fiori dove il desiderio passeggia
piano.
Sono benvenuti gli arrivi
ci sono porti e moli ovunque
e altrimenti braccia forti che ci portano fino al vento
si può rimanere
lenti come reti nelle dune.

Da dove io vengo possiamo dimenticare i giorni
e andare per i prati a bere voci. Una donna
ci ha lasciato
affidandoci un canto per addormentare l'anima. Il suo
nome era Nina e la sua vita ha finito il respiro
stamattina
conosco i suoi bambini e so di cosa si alimentano.

Da dove vengo nascono i fiumi
nei nervi della terra
corrono sicuri verso il mare o
si perdono in altri luoghi del tempo
senza che nessuno
li trattenga
lì le ragazze lavano il loro primo sangue
si costruisce un sole di menzogna da appendere
di notte
alla porta della vita.

Vengo da molti fiumi e da un solo mare
l'Atlantico
i suoi colori segreti
la musica erudita della spiaggia
la spuma lenta delle reti
da dove io vengo c'è un qua e un là
luce, risa di gole ferite

almas abertas
uma ciência antiga de treinar
os olhos para as fibras
depois das águas
logo a seguir as tintas
E nadar sobre a terra
com passos de silêncio
para que nada perturbe os olhos
a luz.

No deserto vi as estelas

No deserto vi as estelas
Do caminho do meio
No deserto vi as estelas
Como poemas inscritos
Pelo deserto fui ao fundo da noite
Ao fundo da vida
Passei os dedos cegos pelas estela
Vi o nome verdadeiro
Escondido em Segalen
No deserto vi as estelas
A tempestade
A solidão por dentro
Olhei de novo o escravo
Sentei-me a olhar o fim
Encontrei o segredo
Fechei devagarinho as portas.

Da Como veias finas na terra Lisbona, Caminho, 2010

Fala da amada

Fecho agora as portas de sombra
Que me dividiram a vida
Com a ponta do fio
Dou-me à luz de coração limpo
E agora aberto
Eu te me entrego
Minha vida meu corpo
Minha fala e meu lugar.

Fala do amado

Guardião do silêncio
Guardei a pérola
Para te dizer
Noites de nardos coração mais puro
Agora e todos os dias
Do meu amor
Para receber na minha mão a tua mão.

anime aperte
una scienza antica di addestrare
gli occhi per le fibre
dopo le acque
subito dopo i colori
e nuotare sulla terra
con passi di silenzio
perché nulla possa turbare gli occhi
la luce.

«Nel deserto ho visto le steli»

Nel deserto ho visto le steli
Della strada di mezzo
Nel deserto ho visto le steli
Con versi iscritti
Dal deserto sono andata al fondo della notte
Al fondo della vita
Ho passato le dita cieche sulle steli
Ho visto il nome vero
Nascosto a Segalen
Nel deserto ho visto le steli
La tempesta
La solitudine da dentro
Ho guardato di nuovo lo schiavo
Mi sono seduta a guardare la fine
Ho trovato il segreto
Ho chiuso piano le porte.

Da Como veias finas na terra Lisbona, Caminho, 2010

Discorso dell'amata

Chiudo adesso le porte d'ombra
Che mi hanno diviso la vita
Con la punta del filo
Mi do alla luce con il cuore pulito
E adesso aperto
Io mi ti affido
Mia vita Mio corpo
Mio discorso e mio luogo

Discorso dell'amato

Guardiano del silenzio
Ho custodito la perla
Per dirti
Notti di nardi cuore più puro
Adesso e tutti i giorni
Del mio amore
Per ricevere nella mia mano la tua mano

«Quantas coisas do amor»

Quantas coisas do amor
P'ra ti guardei
Coisas simples como estar à espera
Manter o pão quente
Deixar o vinho abrir-se
Em mil sabores
Guardei-me das tentações
das sombras do desejo
das vozes
dos segredos

seria muito pedir-te
que me veles o sono
só mais uma vez.

«Detenho-me no cais»

Detenho-me no cais
Ainda não é a hora
Eu sei
Há barcos de um lado
E comboios antigos de toda a parte
Ainda não é a hora
Eu sei
Detenho-me no cais
Eu sei não é ainda a hora
As pessoas deslizam
Acertam as suas vidas
Pelos relógios.

La dame à la licorne

*Reaprender o mundo
Em prisma novo:
Pequena bâtega de sol a resolver-se
Em cisne,
Sereia harmonizando o universo*

Ana Luísa Amaral, *A génese do amor*

Podia ter-me guiado os passos para o café
Assim me haviam dito
de ser poeta em Paris
ter um bloco de notas
de capa preta
um lápis e as palavras soltas
boina vermelha
as botas pretas um frio atento
a noite e as suas sombras

«Quante cose dell'amore»

Quante cose dell'amore
Ho custodito per te
Cose semplici come aspettare
Mantenere il pane caldo
Far aprire il vino
In mille sapori
Mi sono guardata dalle tentazioni
dalle ombre del desiderio
dalle voci
dai segreti

sarebbe molto chiederti
di vegliare il mio sonno
solo una volta ancora

«Mi trattengo sulla banchina»

Mi trattengo sulla banchina
Ancora non è ora
Lo so
Ci sono navi da una parte
E treni antichi dappertutto
Ancora non è ora
Lo so
Mi trattengo sul molo
Lo so non è ancora ora
Le persone scivolano
Regolano la loro vita
con gli orologi

La dame à la licorne

*Reaprender o mundo
Em prisma novo:
Pequena bâtega de sol a resolver-se
Em cisne,
Sereia harmonizando o universo*

Ana Luísa Amaral, *A génese do amor*

Avrei potuto guidare i miei passi per i caffè
Mi avevano detto così
dell'essere poeta a Parigi
un quaderno di appunti
con la copertina nera
una matita e le parole sciolte
un basco rosso
le scarpe nere un freddo attento
la notte e le sue ombre

e estar ali ao abandono
do dia contra a noite
alinhar as palavras esquecidas
uma a uma as mais bonitas.
Podíamos ter trocado os silêncios
ou as histórias do sul e do norte
à vez entre sorrisos
e o ruído da rua
mas assim é Paris
Apanha-nos pelas veias
E foi preciso reaprender o gosto
o cheiro o toque os olhos
os sentidos todos
os fios de seda e lã
diante da senhora e do unicórnio azul
mon seul désir.

E stare lì all'abbandono del
giorno contro la notte
mettere in fila le parole dimenticate
una per una le più belle.
Avremmo potuto scambiare i silenzi
o le storie del sud e del nord
a volte tra sorrisi
e il rumore della strada.
Ma è così Parigi
Ci prende per le vene
Ed è stato necessario riapprendere il gusto
l'odore il tocco gli occhi
tutti i sensi
i fili di seta e lana
davanti alla signora e dell'unicorno azzurro
mon seul désir.

Balocchi da sobborgo di Andrej Rodionov L'epos antieroico di una megalopoli

a cura di Francesca Lazzarin

Sono pronto a scommettere che chi applaude durante le letture di Rodionov, come me, prova un leggero tuffo al petto, come sulle montagne russe: la sensazione che questa zona d'ombra della realtà è sempre qui accanto, che può trovare posto nella tua stessa coscienza, fa sentire in qualche modo a disagio.

IL'JA KUKULIN

La prima raccolta pubblicata da Andrej Rodionov nel 2003 porta un titolo quanto mai emblematico: *Dobro požalovat' v Moskvu* [Benvenuti a Mosca]. Niente di più adatto a riunire dietro un unico frontespizio i testi di quell'autore esordiente che, cresciuto nell'estrema periferia a nord-est della capitale russa, tra la fine degli anni '90 e l'inizio degli anni 2000 era stato acclamato a innumerevoli *poetry slam*. I soggetti dei suoi versi, precedentemente già stampati su rivista oltre che in rete, portavano il lettore, seguendo un immane movimento centrifugo, verso i margini di Mosca, dove anche l'intricata e abnorme tela di ragno della metropolitana si interrompe e cede il passo alle *električki*, i treni a breve tratta, e alle *maršrutki*, i minuscoli bus che collegano i capolinea della metro a una miriade di cittadine satellite tutte uguali: Mytišči, Ljubercy, Chimki ... File e file squadrate di palazzi a quindici piani si alternano a chioschi di fiori o di polli alla griglia piazzati anarchicamente lungo le strade, anonime caffetterie dei tempi sovietici convivono indifferenti con i surrogati russi di Starbucks. E cantieri, cantieri ovunque, sem-

pre al lavoro tra i pilastri in cemento armato di un futuro centro commerciale o di un nuovo mostro edilizio, perché – e questa è l'amara conclusione di una poesia dello stesso Rodionov, tratta dalla raccolta *Igruški dlja okrain* [Balocchi da sobborgo] – tutta la speranza sta lì, nel far crescere fino all'implosione questo ibrido suburbano («si spera solo nei cantieri, si tirano su nuove case», *Okna gorjat v mnogoetažnykh korpusach* [Ardonò le finestre di palazzi a molti piani], v. 40).

Chiunque sia stato in Russia sa bene come il distacco tra la città, soprattutto se si parla delle due metropoli Pietroburgo e Mosca, e una non meglio precisata 'provincia' che si estende su quasi un sesto del pianeta sia inimmaginabile. Nella seconda metà del Novecento ha iniziato a svilupparsi tra i due poli contrapposti di *centr* e *glubinka* – un termine colloquiale che si riferisce alla congerie di località remote, lontane dai centri pulsanti del paese – anche la realtà del sobborgo cresciuto senza criterio attorno al cuore di una megalopoli in continua espansione. Mosca è tradizionalmente una città che si è ampliata, dalla notte dei tempi, seguendo la traccia di cerchi concentrici sempre più grandi. Ma la realtà periferica che in russo si può chiamare, colorandosi di sfumature diverse e intraducibili, *okraina*, *predmest'e* o *prigorod* – termini le cui occorrenze nei testi di Rodionov non si contano – rifugge da questa logica e si gonfia in tutte le direzioni senza mai acquisire un profilo definito. I suoi tratti sono ben sintetizzati in un'affermazione che Vsevolod Emèlin, poeta e critico, ha riferito a una *po-*

vest' firmata da Dmitrij Danilov, 'compagno di strada' di Rodionov e simile a quest'ultimo nella scelta di esplorare il mondo suburbano moscovita. Emëlin ha parlato in quella sede di «margini [della città] che si espande all'infinito»: forse solo tramite un ossimoro si può cogliere l'essenza dell'*okraina*, originariamente legata alla parola *kraj*, 'confine' che, pure, in questo caso ha perso le sue coordinate geografiche.

La poesia di Rodionov può sicuramente inserirsi in un filone moscovita dove l'immagine della città è imprescindibile fattore costitutivo del testo. Nello specifico, la presenza della Mosca di oggi accomuna molti poeti e prosatori contemporanei di spicco: da Andrej Levkin a Evgenij Griškovec, da Aleksandr Iličevskij a Sergej Sokolovskij, solo per citarne alcuni. Ed è innanzitutto la Mosca degli anni '90 e dei primi anni Zero a partorire gli eroi di Andrej Rodionov, come quelli ritratti nella sua quinta raccolta *Balocchi da sobborgo*, uscita nel 2007: i *gopniki*, adolescenti troppo avanti con gli anni che ammazzano la noia tra la strada e la sala giochi, una bottiglia di vodka alla mano, ricorrendo talvolta ad atti di violenza più o meno ingiustificata; o i *bombži*, senz'altro addormentati nei cantucci dei mercati abusivi; o, semplicemente, gente comune abbruttita da un'esistenza vissuta tra i gangli di un microcosmo caotico e disumano.

L'affresco di questo mondo ha fatto spesso ripensare a quella che è passata alla storia come 'Scuola di Ljanozovo' (*Ljanozovskaja škola*) o 'lirica delle baracche', una delle espressioni più pregnanti della controcultura sovietica a cavallo tra gli anni '50 e '60: voltate le spalle alla tronfia letteratura ufficiale, poeti e pittori avevano preso a incontrarsi nelle loro abitazioni fatiscenti alla periferia di Mosca, traducendo in versi o in immagini, e nella maniera più schietta possibile, la cruda realtà circostante. Tornando ancora più indietro nel tempo, si può ricordare anche quella poesia d'ispirazione urbana che aveva occupato un posto di non poco rilievo nella straordinaria stagione modernista d'inizio Novecento: all'epoca della trasformazione di Pietroburgo e Mosca in metropoli industriali, grandi poeti come Valerij Brjusov, Andrej Belyj, Aleksandr Blok, per non parlare ovviamente dei futuristi, avevano disseminato i loro versi di comignoli di fabbriche, tram e bettole di periferia.

A un secolo di distanza, l'attenzione è andata spostandosi sempre più ai margini di quella che da metropoli *fin de siècle* è diventata convulsa megalopoli

del terzo millennio. Possiamo parlare di 'poesia suburbana' che però, e questo è un punto molto importante, non si realizza mai in un realistico bozzetto di costume. Se il simbolista Blok in *Puzyri zemli* (*Le bolle della terra*, 1905) aveva fatto balenare tra i fumi delle ciminiere di Pietroburgo demoni e spiritelli, le creature più o meno maligne immanenti al mondo circostante secondo l'atavico sentire slavo, Rodionov ci fa incontrare alieni sulla linea viola della metropolitana, esseri deformi a tre teste o bizzarri elfi blu danzanti in una discarica. Certo, al folclore antico-slavo si sono aggiunte le suggestioni della fantascienza di serie B e le figure sgargianti dei videogiochi anni '80, ma l'elemento fantastico si intromette anche nell'iperrealistica narrazione di Rodionov.

I suoi testi, non a caso, sono stati accostati alle ballate (e spesso definiti *psichodeličeskie ballady*, 'ballate psichedeliche') o, per restare nel solco letterario russo, alle *byliny*, gli antichi componimenti poetici centrati sull'incontro con una creatura soprannaturale tra le usuali pieghe della quotidianità. Indubbiamente, come vuole la tradizione delle ballate o delle *byliny*, ci troviamo davanti a poesia spiccatamente narrativo-descrittiva, dalle dimensioni piuttosto estese (i testi, articolati quasi sempre in quartine, hanno una lunghezza media di ben dieci strofe; nella sua ultima raccolta, *Novaja dramaturgija* [Nuova drammaturgia], Rodionov è andato ancora oltre, redigendo veri e propri 'poemi' di notevole ampiezza), entro i cui confini si snodano le storie di personaggi veri o fantasiosi. Le intrusioni di questi ultimi, che assomigliano agli umani e agiscono come loro, sottolineano ulteriormente l'assurdità racchiusa nel caleidoscopio di un'esistenza che si rivela ancora più surreale se trascorsa ai margini di Mosca.

Differentemente da quanto avveniva nella poesia urbana di tradizione modernista, però, l'io narrante non indossa mai le vesti romantiche del vagabondo reietto e ribelle. Nella postfazione a *Balocchi da sobborgo*, Il'ja Kukul'in ha brillantemente esordito con una definizione presa in prestito dalla sociologia. L'autore dei versi sarebbe un *vključënnnyj nabljudatel'*, un 'osservatore partecipante' capace di scrutare e riferire i meccanismi di un mondo in cui è coscientemente immerso, dunque senza alcuna pretesa di oggettività, ma anzi includendo indirettamente anche se stesso nella variegata compagine degli osservati. Questa è la prospettiva della voce impegnata a raccontarci di un mondo 'basso' e ostinatamente antiestetico, i cui abi-

tanti sono lontanissimi tanto dall'attenzione mediatica quanto dagli stessi frequentatori delle serate poetiche in locali moscoviti come il *Café Bilingua* o il *Proekt OGI* – un pubblico colto e raffinato che, a dire il vero, costituisce il principale nucleo di lettori di Rodionov e di altra giovane poesia russa.

Gli eroi di *Balocchi da sobborgo* sono squallidi, tristi, volgari, profondamente crudeli e profondamente umani, per quanto non traspaia mai la patetica illusione che una qualche scintilla di umanità prima o poi trionfi: la vita ai confini di Mosca – definita senza mezzi termini «città del male» (*Fonar'* [Il lampione], v. 1) – è troppo tesa, violenta e priva di prospettive per sperare in facili scappatoie. Si possono solo cercare il guadagno rapido, le droghe a buon mercato, il breve appagamento di una sessualità animalesca. Condizioni 'estreme', che pure si ripetono giorno dopo giorno e non consentono né di ritagliarsi uno spazio a sé congeniale, né di rifugiarsi in rassicuranti ruoli sociali, in «professioni irrimediabilmente antiquate» come recita, non a caso, il titolo della penultima raccolta di Rodionov, pubblicata nel 2008. Si vive una vita innaturale, dove «i gatti latrano tra calcinacci fatiscenti / e i cani miagolano, strazianti, senza sosta», dove «così fuori dal tempo / appare un neonato nella carrozzina / oppure una donna, se va in giro incinta» (*Ardono le finestre di palazzi a molti piani*, vv. 11-12; vv. 22-24).

Il narratore non sembra comunque interessato a far schizzare fuori dalla pagina un qualche grido di denuncia. Dai testi traspare piuttosto un disincantato pessimismo venato di ironico *humour* nero, tratto in molti casi dominante. E questo non è un *unicum* in quello che il poeta del *samizdat* leningradese Viktor Krivulin ha definito il «nero carnevale moscovita» impazzante nella poesia degli ultimi decenni, iniettata di una cupa euforia che non di rado si scioglie in tragedia. Leggendo le storie di *Balocchi da sobborgo* si può assistere a scene grottesche che sembrano uscite dal cinema tarantiniano, come quella in cui due balordi mascherati da omini del Lego rapinano un videopoker con la complicità di un personaggio dal nome impronunciabile, forse un 'negro' che però «a dire il vero era un poco bislacco / parlava russo in gergo, sapeva i proverbi» (*Ja uvidel dom sinij-sinij* [Ho visto una casa tutta blu], vv. 15-16); oppure alla relazione di un falegname psicobabile con una ragazza di provincia dalle pretese artistiche, capace di conquistare le gallerie più esclusive

della capitale spacciando per suoi i disegni osceni incisi da lui nel compensato, satira al vetriolo di un'arte contemporanea vacua e snob (*Kak v šestidesjatye. Bylina* [Come negli anni '60. Bylina]).

Ma tra le righe di queste strampalate antifavole c'è spazio, talvolta, anche per momenti di velata compassione, come nel racconto su una capo-magazziniera di mezza età tradita dal marito in casa della suocera e sorpresa a canticchiare, tra i fumi dell'alcol, una celeberrima e struggente canzone del gruppo Akvarium (*Davnym-davno, v magazine Knigi* [In tempi lontani, nella libreria *Kniga*]); o di lirismo disarmante, come quando si parla degli alberi di mele ai margini di Mosca, che affondano le radici in un suolo impregnato di veleni eppure paiono ergersi a baluardi di un ultimo paradiso perduto (*Pod jablonjami severa Moskvy, korjavyymi* [Sotto i meli di Mosca nord, decrepiti e nodosi]). Simili squarci sembrano contrastare con la cifra grottesca e ripugnante che spesso viene portata ai massimi livelli senza censure di sorta, suscitando in chi legge repulsione, riso isterico e inquietudine a un tempo.

Un simile effetto straniante è dovuto anche all'anfibio impasto linguistico di Rodionov. A parte i riferimenti a *realia* del paesaggio suburbano, poco familiari non solo al pubblico straniero, ma anche a chi non sia cresciuto giocando coi 'balocchi da sobborgo', si tratta di una lingua situata sul sottile crinale tra letterarietà e non letterarietà, esattamente come i soggetti dei versi. Le poesie sono disseminate di termini estrapolati dallo slang dei videogiochi o della malavita, di innumerevoli relitti del gergo dei *devjanostye*, gli anni '90 delle privatizzazioni selvagge e degli omicidi su commissione, l'epoca in cui, richiamando alla mente le parole di Boris Groys, una Russia allo sbaraglio allarmava l'Occidente alla maniera di un inquietante subconscio («scrivo nella lingua della metà degli anni '90. Perciò tutti certo capiscono di cosa trattano i miei versi, ma oggi nessuno parla più così», ha ammesso Rodionov in un'intervista: la generazione a cui il poeta appartiene venne segnata proprio da quel decennio); o, ancora, di espressioni aggressive del *mat*, il turpiloquio-tabù russo, certo ben compatibili con una realtà brutale, trasposta su carta senza edulcorazioni. Ma, allo stesso tempo, non mancano passaggi scritti nella lingua poetica della lunga e gloriosa tradizione russa, insinuati nella pagina come in un complesso rebus intertestuale. La rielaborazione, in chiave ironica e talvolta grottesca, di svariati strati linguistici e referenti letterari agli antipodi tra loro, al di là

di essere una colonna portante dell'era postmoderna, ricorda in realtà anche la *soc-art* (irriverente contrazione di *socialističeskij realizm* e *pop-art*), un altro frutto della cultura sovietica non-ufficiale degli anni '70-'80. Parole d'ordine ed icone della mitologia sovietica venivano riproposte, in poesia come in arte, parodiate e contaminate da soggetti giocosi, surreali o osceni: se ne frangevano così i cliché e i tabù, creando un innesto del tutto nuovo.

Un buon esempio dei multiformi referenti stilistici di Rodionov è costituito dal metro impiegato in quasi tutti i testi: un *akcentnyj stich* (verso la cui unica regolarità è costituita dal numero fisso degli accenti e risulta rafforzata dalla presenza della rima, seppure spesso imperfetta o realizzata in semplice assonanza) di lunghezza sillabica varia. Se da un lato era stato il verso principe dei poeti futuristi, in primo luogo di Vladimir Majakovskij, tra gli anni '10 e '20 del Novecento, dall'altro ricorda la cadenza di certi rapper russi dall'ispirazione *engagée*, o le canzoni punk-rock serpeggianti nella controcultura degli anni della *perestrojka*, che peraltro Rodionov, in origine leader di un complesso musicale, apprezzava molto.

Queste somiglianze si riflettono anche nel declamato di Rodionov, che assomma infatti nelle sue letture il pathos oratorio di Majakovskij e il ritmo concitato del rap metropolitano. E questa commistione ha un effetto ipnotico sul pubblico che agli albori degli anni 2000 ha iniziato ad applaudire le sue performances, sede più congeniale per estrinsecare quanto, a detta dello stesso autore «in linea di principio è stato originariamente scritto per essere scandito ad alta voce, quando è presente anche una creazione sonora. Insomma – e questo è un punto importante! – scrivo con lo scopo di leggere per il pubblico e in pubblico», ha aggiunto Rodionov in un'intervista.

La cura per la forma e l'abbondanza di sottotesti cui si è fatto precedentemente cenno – e se ne potrebbero estrapolare molti altri – ci ricordano che quanto leggiamo, al di là del realismo allucinante dei soggetti, è filtrato da un'intensa elaborazione artistica. Il risultato è un nuovo *moskovskij mif* ('mito moscovita') – Il'ja Kukul'in ha paragonato Rodionov ai *letopiscy*, gli autori delle 'cronache' medievali russe, per non parlare del fatto che durante le serate poetiche, con il suo sguardo carismatico e assente insieme, l'autore di *Balocchi da sobborgo* sembra acquisire delle fattezze da 'folle in Cristo', da *jurodivjy* –, la creazione di un'epopea antieroica capace

di catturare lo spirito più vero di un tempo e di un luogo e allo stesso tempo di trasfigurarli, ora in chiave tragica, ora grottesca, in una continua altalena di sincerità e finzione, lirismo e farsa. Questo è forse il motivo per cui, come è stato scritto in una recensione, «Rodionov fa ridere e commuove allo stesso tempo» (N. Kurčatova). E, riprendendo la riflessione posta in epigrafe, ci fa anche «sentire in qualche modo a disagio».

Nota biografica

Andrej Viktorovič Rodionov nasce il 9 gennaio 1971 a Mytišči, città satellite a nord-est di Mosca. Si diploma all'Istituto Poligrafico e nel frattempo inizia a esibirsi suonando il basso nel gruppo punk-rock *Brat'ja-koroli* (*I re fratelli*), oltre a cimentarsi nel repertorio rap, da solo o insieme ai suoi accoliti del *Nezavisimyj profsojuz Yeltsin-trip* (la *Lega indipendente Yeltsin-trip*). Alla seconda metà degli anni '90 risale il suo debutto come poeta e performer tra le pareti del circuito metropolitano. Nel 2002 è vincitore della quarta edizione del *Russkij slam* (*Slam russo*), un successo bissato appena un anno dopo, nel 2003. Da allora ha promosso e organizzato con regolarità serate e competizioni slam tra Mosca, Pietroburgo e Kiev. Tra le iniziative realizzate nella capitale basti ricordare le numerosissime letture nei locali di riferimento per le performances poetiche e musicali, il *Proekt OGI* e il *Café Bilingua*.

Nel 2005 è finalista al concorso *Andrej Belyj* e nel 2006 è insignito del premio *Triunf*. Ha pubblicato su diverse riviste e almanacchi (*Novyj Mir*, *Oktjabr'*, *Arion*, *Vavilon* e *Avtornik*). Dal 2003 ad oggi, inoltre, ha stampato sette raccolte. La poesia di Rodionov ha ottenuto il plauso di una critica che non di rado lo ha annoverato tra gli artisti più brillanti degli anni 2000, definendolo addirittura un nuovo Majakovskij per il linguaggio a tinte forti e il piglio energico delle letture. Si concorda però nel riconoscere i limiti, nel suo caso, di una dimensione unicamente testuale: motivo per cui alcuni dei volumi sono stati venduti con un cd in allegato. Sia nelle incisioni discografiche che nelle esecuzioni dal vivo Rodionov si è avvalso della collaborazione di complessi musicali come il duo elettronico *Éložnye igruški* (*Addobbi natalizi*) e il gruppo rock *Okraina* (*Sobborgo*).

Membro dal 2002 al 2005 della 'confraternita' artistica *Osumas šedševšie bezumcy* (*i Follie dissennatis*) e responsabile della rassegna di video-poesia *Pjataja noga* (*La quinta gamba*), nel 2008 entra a far parte anche del neonato Club poetico di Mosca (*Moskovskij poetičeskij klub*), che con il patrocinio della Stella Art Foundation promuove il confronto tra diverse forme espressive all'insegna di una 'lingua mutuamente comprensibile' tra poesia, musica e arti figurative. Nell'estate 2009 Rodionov e altri poeti del Club hanno proposto una loro installazione alla 63ª Biennale di Venezia, *Making words*. Sotto gli alberi dei Giardini dell'Arsenale ha trovato spazio un composito palcoscenico che ha visto alternarsi poeti russi, greci, austriaci e italiani insieme ad artisti intenti a schizzare i propri disegni parallelamente alla lettura dei testi.

Se non sta seguendo le tappe delle sue tournées, che oltre a diverse città russe e ucraine hanno compreso anche Londra e gli Stati Uniti, Andrej Rodionov dirige attualmente il laboratorio di coloratura tessuti al teatro musicale Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko di Mosca.

Bibliografia di riferimento

- A. Rodionov, *Dobro požalovat' v Moskvu*, Sankt-Peterburg, Krasnyj Matros, 2003.
- A. Rodionov, *Pel'meni ustrycy*, Sankt-Peterburg, Krasnyj Matros, 2004.
- A. Rodionov, *Portret s natury*, Ekaterinburg, Ul'tra Kul'tura, 2005.
- A. Rodionov, *Morro Kasl*, Moskva, Raketa, 2006.
- A. Rodionov, *Igruški dlja okrain*, Moskva, NLO, 2007.
- A. Rodionov, *Ljudi beznadežno ustarevšich professij*, Moskva, NLO, 2008.
- A. Rodionov, *Novaja dramaturgija*, Moskva, NLO, 2010.
- http://a_rodionoff.livejournal.com (Blog di Andrej Rodionov dove è possibile leggere numerosi testi non inclusi nelle raccolte o comparsi su rivista, oltre a ricevere continui aggiornamenti sulle iniziative promosse dall'autore)
- D. Bak, Opoezii Andreja Rodionova, in «Oktjabr» 1 (2011), <<http://magazines.russ.ru/october/2011/1/barr.html>>
- G. Daševskij, *Priznak kak prizrak. O "mire slučajnyh primet" v poezii Andreja Rodionova*, in *Weekend*, n. 37, 2008.
- D. Davydov, *Vnesistemnyj element sredi zerkal i električek. Tvorčesvo Andreja Rodionova kak kul'turnaja innovacija*, in

- Novoe literaturnoe obozrenie*, n. 62, 2003.
- V. Emelin, introduzione a D. Danilov, *Černyj i zelėnyj*, Sankt-Peterburg 2004.
- V. Krivulin, *Mezzo secolo di poesia russa*, in *La nuova poesia russa*, a cura di P. Galvagni, Milano 2003.
- I. Kukulin, *Rabotnik gorodskoj zakulisy*, postfazione a A. Rodionov, *Igruški dlja okrain*, Moskva 2007.
- N. Kurčatova, *Andrej Rodionov. Pel'meny ustrycy*, in *Kritičeskaja massa*, n. 4, 2004.
- M. Maurizio, *Prossima fermata Cremlino. Percorsi reali e immaginari nella Mosca letteraria*, Acireale-Roma 2011.
- V. Muratchanov, *Moskovskaja poezija: bitva za čeloveka*, in *Oktjabr*, n. 11, 2008.
- Ju. Ugol'nikov, *Andrej Rodionov. Novaja dramaturgija*, in *Novyj mir*, n. 2, 2011.
- E. Vežljan, *Andrej Rodionov. Igruški dlja okrain*, in *Novyj Mir*, n. 10, 2007.
- Master cveta, Matiss krasilki. Intervju s Andreem Rodionovym*, a cura di Aleksandr Vosnesenskij, 8. 08. 2005, consultabile all'URL www.ultraculture.ru/rodionov-interview.
- Intervista di Anatolij Ul'janov ad Andrej Rodionov, in *Šo*, n. 5, 2008.

Tre poesie da Balocchi da sobborgo

(traduzione di Francesca Lazzarin¹)

Tutto prima o poi si spacca
 Si è smarrita la console
 Balla dentro la sua scatola
 Uno scarabeo innocente

Shoot'em up e rally di macchine
 Son balocchi da sobborgo
 Nei paesotti va di moda
 Quello scarabeo di legno²

Ardono le finestre di palazzi a molti piani
 prima al loro posto c'era un bosco, e delle dacie
 e qui vive di merda chi prima stava in centro
 chi ci ha perso nello scambio come chi ci ha guadagnato³

c'è chi si è trasferito dal viale Kozichinskij
 c'è chi da via Stolešnikov⁴ ha fatto il trasloco
 chiusa in casa una vecchia aspetta di morire
 che gioia se creperà pure il tossico di fronte

per primi li mandano qui i loro parenti
 con l'idea di tenersi una casuccia di scorta
 i gatti latrano tra calcinacci fatiscenti
 e i cani miagolano strazianti, senza sosta

Все когда-нибудь ломается
 Потерялся автомат
 Жук в коробочке болтается
 Жук ни в чем не виноват

Все солдатики и гоночки
 Все игрушки для окраин
 Деревянный жук в коробочке
 В пригороде популярен

Окна горят в многоэтажных корпусах
 раньше тут были лес и дачи
 херово тут жить тем, кто раньше жил в центрАх
 кого разменяли, кто - сдача

кто из Козихинского переехал переулка
 кто из Столешнекова переулка переехал
 в одной квартире ждущая смерти бабулька
 в другой наркоман, чью смерть встретят
 радостным смехом

их в первую очередь сюда отсылают
 свои же родственники, желающие иметь про запас хатульку,
 на пустыре здесь кошки лают
 и собаки так страшно мяукают

tutto questo è una banca assai particolare
per gente che ha sbagliato, o l'ha tirata per le lunghe
perché mai sono passato dal vostro parco mille-
nario
fare acquisti nei vostri magazzini mi ripugna

non mi piace sapere che voi ci vivete
o meglio, mi piace, e non me ne vanto
ironia della sorte, l'intero quartiere
non si può vincerlo colpendo ed affondando

proprio qui, tra banche colanti cemento
così innaturale, così fuori dal tempo
appare un neonato nella carrozzina
oppure una donna, se va in giro incinta

si sente un rombo seccante, ed ecco
una lucida cabrio mi sfreccia di nuovo
e che cazzo tirate in ballo il progresso
- però certo qui è più figo che a Butovo o
Birjulëvo⁵

saremo a trenta chilometri dalla capitale
ma questo non deve aver spaventato
chi da fuori, in occhiali neri, è venuto per l'erba
a tre pianeti dal sole, amico, ecco la nostra Terra.

è atroce l'odore di cemento stantio
è tetto, da un'auto scura, il lungo stridio
di chi da queste parti se ne va cazzeggiando
nella sua tela disumana di ragno

questo posto per un solo motivo lo amo
ci vive la gente, il che dovrebbe bastare
ma la vita qui è una lunga cinta d'asfalto
si spera solo nei cantieri, si tirano su nuove case

Sotto i meli di Mosca nord, decrepiti e nodosi
stilla gocce di bonAqua⁶ una sacra fonte
tutti si dilettono in trastulli acidi ed astiosi
a Mosca nord spiluccano mele un poco storte

ho preso a bere anche peggio, meglio sarebbe stato
bere come prima sotto i meli a nord di Mosca
le cui cavità appestano monconi di parlament⁷
che ti portano tumori nei polmoni e nella gola

это своеобразный такой банк
для людей неправильно или слишком долго
тянувших резину
зачем я зашел в этот ваш юрский парк,
мне страшно покупать тут что-то в ваших
магазинах

мне не приятно знать, что вы тут есть
точнее, мне приятно, но это даже хуже
весь этот район, как чья-то страшная месть
невозможно выиграть в конкурсе «кого закопают
глубже»

именно здесь, около ненормально
забетонированной сберкассы
так неестественно и несвоевременно
выглядит малыш, едущий в коляске
или если женщина идет беременная

а вот черный плоский двухместный порш или мерс
внезапно проскочивший мимо меня с
нездоровым ревом
какой вам, папаша, к черту прогресс -
хотя здесь безусловно круче чем в Бутово или Бирюлево

здесь пока еще километров тридцать до Москвы
что видимо не испугало вон того, в черных очках,
незнакомца
приехавшего сюда приобрести травы
да, приятель, это третья планета от солнца

какой ужасный здесь запах, какой мрачный звук
запах цемента и старости, рев черного автомобиля
того, что здесь шастает, словно паук
по какой-то бесчеловечной своей паутине

я люблю это место только за то,
что здесь живут люди, за это только
хотя для многих жизнь здесь как бесконечный забор,
но строят новые дома, вся надежда на стройку

Под яблонями севера Москвы корявыми
источник святой и бонаква
и заняты все такими кислыми забавами
закусывают севера Москвы кривыми яблоками

стал пить еще больше, лучше б пил как ранее
под старыми яблонями севера города
в чьих зловонных дуплах бычки парламента
вызывающие рак легких и горла

stanno lì, tanto belli che paiono dipinti
 in maggio sono bianchi, sembra che abbiano il pelo
 sotto i meli di Mosca nord in tanti spesso pisciano
 nessuno ci verserà getti d'inchiostro, in compenso

sotto i meli a Mosca nord c'è un pandemonio
 i rami dei vecchi belli del paese sono a pezzi
 sotto i meli, brutta cosa, c'è chi gira solo
 in cappello col frontino, e sul bus non ha il bi-
 glietto

sui meli a Mosca nord i rami sono grossi
 anche i bimbi li spezzano, i rami sottili
 e pure quelli grossi li spezzano, i bimbi
 i bimbi grandi e grossi a nord della metropoli

sui meli di Mosca si impiastriaccia lo schwarma
 avanzi di schwarma, tra i meli avviluppati
 polli fritti⁸ siedono tra le fronde, e sui rami
 come fanno certi frutti, maturano i cachi

si baciano con passione sotto i meli di Mosca
 le ragazze che da sud e da nord sono venute
 e se crede di aver visto una faccia losca
 o straniera, impreca un poveraccio sparuto

non c'è quasi mai un tavolo sotto quei meli
 la gente d'altronde non s'incontra più, adesso
 sotto i nordici meli non ci sono più paesi
 ma palazzi con dodici piani e un ingresso

puoi trovare ogni tanto un campetto da gioco
 e coccodrilli⁹ con in bocca un'altalena rotta
 mai ho visto un coccodrillo riprodursi in coppia
 ma gli hanno tracciato sopra quanto serve allo
 scopo

se vai a Babuškino, o a Losinoostrovskij¹⁰
 in molti cortili questi alberi crescono
 sui rami callosi gracchiano i corvi
 le figlie di Eva, i jeans allentati, cazzeggiano

Scusami! Scusa un corno! risuonano le grida
 Sei solo una puttana! Puttana sarai tu!
 sotto i meli a Mosca nord, come avvenne nell'Eden
 ti possono porgere anche quel frutto

a Mosca nord il melo soffre e si tormenta
 perchè ha udito di sotto la prima menzogna
 e giorno dopo giorno sotto il melo anelano
 a un perduto paradiso i giovani di Mosca

stanno lì, красавицы писанные
 в мае они как белые подопытные мыши
 под яблонями севера города много писают
 зато никто про них ничего не напишет

под яблонями севера Москвы черт ногу сломит
 и ветки все обломаны у бывших сельских
 красавиц
 под яблонями, как нехорошее слово
 лишь в бейсболке гуляет автобусный заяц

у яблонек севера Москвы толстые ветки
 тонкие ветки дети сразу ломают
 да и толстые иногда ломают детки
 толстые детки столицы северных окраин

у яблонек севера Москвы шаурма
 остатки шаурмы на яблонях севера Москвы
 куры гриль сидят на ветвях и хурма
 зреет на ветках, как некие плоды

под яблонями севера Москвы горячо
 целуются девушки юга и севера столицы
 или ругается матом мужичок
 которому мерещатся других национальностей лица

под яблонями почти никогда не стоит большой стол
 люди больше не собираются вместе
 под северными яблонями нет больше сел
 а лишь двенадцатиэтажные дома с одним подъездом

иногда здесь может быть площадка для игр
 или два крокодила у которых в зубах перекадина
 для качелей
 я не видал, как размножится крокодил,
 но у него все пририсовано для этих целей

в Бабушкинском или Лосиноостровском районе
 во многих дворах растут эти плодовые деревья
 на мозолистых ветках каркают вороны
 внизу шляется в еле натянутых джинсах племя Евье

слышатся крики Извини! Не извиню!
 ты блядь! да ты и сама блядь!
 под яблонями севера Москвы как в раю
 тебе могут и запретный плод дать

северная яблоня Москвы потому так страдает
 что под ней произнесена была первая ложь
 и ежедневные поиски потерянного рая
 привлекают под яблони простую московскую
 молодежь

in smorfie sbeffegianti le nubi si contorcono
succo acido di mela ci rinfresca i gargarozzi
cerchiamo il paradiso, ci aiuteranno loro
i meli nodosi, a Mosca nord, nei sobborghi

облака на небе складываются в глумливые морды
яблочный уксус освежает полости ртов
мы ищем этот рай, нам эти яблоньки помогут,
корявые яблони северных московских округов

Note

- 1 Ringrazio Alessandro Metlica per i preziosi suggerimenti stilistici durante la stesura di queste traduzioni.
- 2 Si allude a un passatempo dei bambini d'altri tempi, che amavano catturare piccoli scarabei e tenerli nelle caratteristiche scatole di fiammiferi colorate degli anni sovietici. Attualmente, come altrove, sono diffuse piccole scatole portafortuna con scarabei di legno al loro interno.
- 3 Ci si riferisce alla prassi di cedere un appartamento di proprietà in centro in cambio di appartamenti più piccoli nei nuovi complessi edilizi della regione moscovita. Vengono convinte a trasferirsi soprattutto persone anziane.
- 4 Strade nel centro a Mosca, vicine ad arterie pulsanti come la via Tverskaja e la via Petrovka.
- 5 Località della regione moscovita.
- 6 Acqua minerale molto diffusa in Russia, spesso insaporita con gusti di frutta, mela nella fattispecie.
- 7 Marca di sigarette.
- 8 Nella versione originale si gioca con il nome sulle insegne dei chioschi di polli allo spiedo: *kury-gril'*, 'polli alla griglia'.
- 9 Nei campi gioco di Mosca si incontrano spesso giostre a forma di coccodrillo.
- 10 Quartieri della periferia nord di Mosca.

Rassegna di poesia internazionale

a cura di MARTHA CANFIELD, Università di Firenze (Poesia spagnola e ispano-americana); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); ANTONELLA FRANCIINI, Syracuse University (Poesia statunitense); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); 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).

**JOAN MARAGALL,
 Elogio della parola e
 della poesia con il Canto
 Spirituale**, nella traduzione
 di Lello Voce, a cura di Nancy
 De Benedetto, introduzione di
 Francesco Ardolino, Napoli,
 Tullio Pironti Editore, 2011,
 pp. 71, € 6,90.



Il 2011 è stato l'anno del centenario della morte di Joan Maragall (1860-1911), il poeta che più di altri ha incarnato il modernismo catalano in letteratura. Per misura comune, come ci ricordano i curatori del volume, si tratta di quel movimento che di fatto tutti conosciamo non fosse altro per l'immagine della *Sagrada familia* di Gaudí, un monumento con l'aria di un immenso parco-giochi che si regge su un sincero slancio spirituale, tanto più portante che si nutre di un nazionalismo allora giovane, riflesso diretto della rivoluzione industriale alla catalana, in pieno sviluppo in un paese, la Spagna, allora in profondo ritardo sulla scala dello sviluppo europeo. È uno slancio dunque che in termini di immaginario si dà i contorni di una *Renaixença*, di un rinascimento che trova nella rifondazione di una letteratura in catalano continuità con il proprio pas-

sato e una dimensione europea, quella del simbolismo post-romantico in piena sintonia, insomma, con lo *Zeitgeist*. È una letteratura che porta in sé l'impronta di un vitalismo con punte di un misticismo che vuol dire soprattutto fiducia nei propri mezzi. Perché, così potremmo anche immaginarci il Maragall, come una specie di Whitman catalano, con la differenza notevole che usa una lingua che per istituto metrico e retorico non può geneticamente prescindere dalla tradizione medievale della grande letteratura catalana tre e quattrocentesca. Il *casting* per questo piccolo omaggio napoletano al poeta barcellonino è quello bene assortito dalla curatrice Nancy De Benedetto: al centro del volume una poesia-manifesto di Maragall, il *Canto spirituale*, già entrato nel pantheon privato di Eugenio Montale che lo include nel suo *Quaderno di Traduzioni* (e si ricordi che il *Cant* è stato tradotto anche da Albert Camus, per dire dell'impatto 'esistenzialista' del testo) ma qui nella nuova versione di Lello Voce, poeta e *performer* che lavora da sempre con musicisti e che è stato tra gli sperimentatori del *rap* all'italiana. L'introduzione è di uno studioso di letteratura catalana, Francesco Ardolino e la stessa De Benedetto traduce per accompagnamento del testo due 'pubblici discorsi di Maragall', conferenze dall'andamento rapsodico in cui il poeta celebra il potere della lingua e della poesia con una freschezza e energia davanti a un mondo (e a una scena letteraria) allora pervasi da un senso generale di gioventù. Anche in queste la voce di Maragall risuona «ora argentina ora ferrosa», quasi appunto tradizione e nuovo slancio portassero a scambio reciproco di esperienze, apertura al mondo e recupero di materiali anche più vili (perché in natura non può esserci nulla che sia vile). Se torniamo alla *Sagrada familia*, si offre l'immagine di uno

slancio gotico delle strutture ma dai contorni impuri sfuocati e terrosi come di una cattedrale di sabbia bagnata. Per questo la traduzione di Lello Voce del *Cant* si permette non solo di eludere l'impalcatura leopardiana della versione di Montale ma di giocare con il testo, come quando opta per una leggera patina d'epoca o pascoliano/operistica (il troncamento di «il sole che dappertutto brilla») o introduce scorie di realtà, per esempio scegliendo l'aggettivo *truffaldino* contro la clausola *solo un inganno* di Montale: cioè lo spirito del testo contro la lettera del testo (ecco il passo per intero: Voce «illusione del lontano e del vicino, / computo del molto, il poco, il troppo / truffaldino, perché è già tutto il tutto?», Maragall «i la il·lusió del lluny i de l'a prop, / i el compte de lo molt, i el poc, i el massa, enganyador, perquè ja tot ho és tot», Montale: «illusione del 'qui' e del 'laggiù', / e il calcolo del poco e il molto e il troppo / solo un inganno, perché il tutto è il nulla?»). L'altro aspetto che fa di Voce veramente un buon traduttore di Maragall è che regge il passo di una prosodia che è fatta di *ictus* regolari come pulsa nel sangue di una buona metrica di tradizione ed è insieme dissodata per l'urgenza di mettersi al passo delle falcate più ampie della sintassi. Ecco ancora una prova, proprio nel cuore di una certa monumentalità del testo: «E quando sarà l'ora di paura in cui si chiuderanno questi miei occhi umani, / aprimene altri, Signore, e ben più grandi / per contemplar la tua figura immensa. / Che mi sia la morte maggiore rinascenza» (Maragall: «I quan vinga aquella hora de temença / en què s'acluquin aquests ulls humans, / obriu-me'n, Senyor, uns altres de més grans / per contemplar la vostra faç immensa. / Sia'm la mort una major naixença!», Montale «E quando verrà l'ora del timore / che chiuderà questi miei occhi umani, / aprimene, Signore, altri più

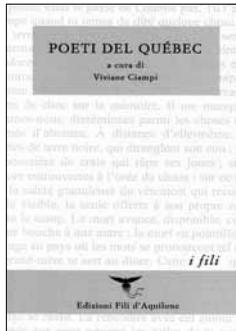
grandi / per contemplare la tua immensa face, / e la morte mi sia un più grande nascere». Sono caratteristiche perfettamente rintracciabili nelle due prose tradotte (con lo stesso passo di marcia del

Cant), perché la prosa è davvero in Maragall l'altra forma della poesia. È un arte della parola che ascoltando sé stessa, vuole ascoltare il mondo: «Sono qui da solo in riva al mare. Sono la Natura che

sente se stessa». Il mondo, appunto, era ancora giovane, ma sono stati buoni i primi cent'anni di Maragall.

(Fabio Zinelli)

Poeti del Québec, a cura di Viviane Ciampi, Roma, Edizioni Fili d'Aquilone, 2011, pp. 226, € 15,90.



Un rinnovato interesse per il Québec si registra negli ultimi decenni; ne testimoniano le numerose pubblicazioni (tra cui si segnala il recente: *Traduire des français: des mots et des mondes*, a cura di A. Farina e V. Zotti, Paris, Klincksieck, 2012, che si sofferma ampiamente sulla realtà quebecchese) e le iniziative di successo (scambi culturali, incontri, convegni, conferenze) promosse da varie istituzioni; prima tra tutte il Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi (CISQ) che ha sede a Bologna. Dopo l'uscita dell'*Antologia della poesia contemporanea del Québec* a cura di Titti Follieri (Milano, Crocetti Editore, 1998), del ricco panorama della poesia quebecchese «Semicerchio» volle rendere testimonianza nelle *Antologie di poesia straniera* curate per «Repubblica» nel 2004; il volume di «Poesia francese» a mia cura le riservava, appunto, una sezione, presentandovi autori quali Michel Beaulieu e Claude Beausoleil.

Qui, come precisa la curatrice nell'introduzione (p. 5), «sono state scelte otto voci contemporanee di spicco, profondamente ancorate al mondo urbano», la cui lingua porta il segno di lotte e sofferenze; voci fedeli, sotto molti aspetti, alla lezione del maestro Gaston Miron, celebre autore de *L'Homme rapaillé* (1970) scomparso nel

1996. Più ampio spazio nel volume è concesso alla scrittura femminile, allo scopo di mettere in luce la forte incidenza, in questa realtà culturale, di un pensiero di genere già storicizzato; riflesso probabile di una società «di fatto», più fluida e meno condizionata dal fallocentrismo di matrice teocratica ancora per molti aspetti vigente in Europa. Ne testimonia l'uso corrente, non attestato in territorio francese, del femminile «auteure» (su questi specifici aspetti si rinvia agli atti del Convegno: *Des mots et des femmes: rencontres linguistiques*, a cura di A. Farina e R. Raus, Firenze, Firenze University Press, 2007; nonché al numero 62, giugno 2012, della rivista «Francofonia»: *Femmes voyelles. Écrivaines du Québec*).

Una condizione economico-sociale almeno simmetrica a quella della Francia pone certo il Québec in una posizione diversa, sul piano culturale, rispetto alle altre realtà francofone, in cui l'assimilazione linguistico-culturale si carica spesso di rivendicazioni politiche. Il dialogo è più disteso, e l'influenza dei paesi anglofoni in questa enclava francofona favorisce, ben più che un'aspra dialettica con le tendenze accentranti della madrepatria, uno spirito di collaborazione alla costruzione di un'identità comune. Collaborazione fruttuosa anche sul piano linguistico, essendo il Québec, come si accennava, un instancabile laboratorio di inventività terminologica con cui il francese di Francia costantemente si confronta. L'ibridazione culturale franco-anglofona incide significativamente sulla produzione poetica locale, che coniuga certe tendenze formaliste – come ricorda Bruno Roy nella sua postfazione (p. 225) – con l'eredità pop della Beat Generation. L'identità dei «poeti-traghettonari» del Québec, come li definisce Viviane Ciampi, è dunque assai più fluida e articolata di quella francese. Mentre infatti quest'ultima si è oramai assestata su posizioni antagoniste ad una tradizione culturale autoritaria (costituendo, di fatto, un paritetico regime autocratico), la poesia quebecchese si contraddistingue per certo ecumenismo di matrice anglosassone; il suo sostrato culturale di riferimento

è quello popolare della canzone (che è forse il genere più rappresentativo di questo Paese), con marche più evidenti di aderenza al quotidiano, di allocutività, di oralità e colloquialità. Ma, come molti di questi autori attestano (è il caso di Nicole Brossard, Antonio d'Alfonso, o Louise Dupré), anche l'anima estroversa del Québec ripiega, da qualche tempo, in quell'autoscopia contrita e impietosa; in quell'erotismo doloroso che la poesia nostrana ha elevato oramai a principio ontologico. Se, per molti di questi autori – ricorda B. Roy – «il privato è politica», un dato in particolare appare degno di attenzione per la sua drammaticità; è il diffuso trattamento letterale, carnale, della «lingua», attraverso il quale si denuncia l'alienazione identitaria del soggetto: «la langue des uns est dans la bouche des autres», scrive Pierre Ouellet (p. 194). Si vedano, in particolare, Louise Dupré: «[...] me voici / os et muscles / [...] semblable à ces langues / qu'on exhibe sur les étagères des grands marchés» (pp. 164-5); o, ancora, Pierre Ouellet: «[...] mirages / en chair, en os [...] / [...] Sur le visage la bouche ouverte / [...] leur âme bée, leur langue pend, / les dents qui claquent dans un grand vent» (pp. 180-1).

La storia del Canada francofono – a partire da quegli «acadiens» dispersi in mare per aver rifiutato il giuramento al re di Francia – può elevarsi a metafora del mondo globale in cerca di una nuova identità geopolitica e spirituale: «la langue des hommes ne se rappelle de rien / celle des dieux s'oublie dans/les cieux derrière des portes/claquées», scrive ancora Ouellet. «Les hommes mettent un temps fou à repaver les rues» (p. 206), aggiunge Élise Turcotte, con probabile riferimento alla metaforica del pavé divelto che risale alla Rivoluzione francese. Il dramma della nostra epoca quale appare oramai anche in molti di questi testi è, come già vide Benjamin, il sentimento, a seguito del ritiro di Dio dal mondo, di una morte lenta, accompagnata da quello di una catastrofe imminente.

(Michela Landi)

SARA ARENA, La poesia dell'oggetto nell'opera di Guillevic, con una prefazione di Fabio Scotto, Verona, Fiorini, 2011, pp. 432, € 29,00.



Nella nuova *vague* oggettivista (si veda il recente convegno: *Nuovi oggettivismi*, tenutosi all'Università di Roma Tre nel maggio 2012, cui hanno partecipato studiosi e poeti) si colloca idealmente questo saggio, dedicato ad uno dei massimi esponenti della corrente che fa capo a Francis Ponge. Sul primato riconosciuto dal più maturo Guillevic (partito, con *Sphère* o *Euclidiennes*, da un'esperienza cartesiana), alla «consistenza materica» del reale si pronuncia, nella prefazione, Fabio Scotto¹. La *cosalità*, ovvero la «problematizzazione del dato fattuale», va, come sia l'autrice sia il prefatore sottolineano, nella direzione opposta alle mire del surrealismo (interessato principalmente a forme di ricezione e interpretazione del reale). Essa consiste, anzitutto, in una capacità di sintesi e di stilizzazione percettiva del reale, il quale si presenta appunto come un «coacervo di fenomeni» (p. 8) da registrare, manipolare mentalmente, indi, astrarre. Di qui la centralità che vi assume lo spazio, inteso non come categoria bensì come campo d'azione dove hanno luogo per l'osservatore, tra pieni e vuoti, così come tra corpo e psiche, le relazioni tra le cose. E sarà questo «entre-deux» come non-luogo interstiziale tra il soggetto e l'oggetto (si veda, ad

esempio, *Creusement*, del 1987) che il testo, precipitato plastico del lavoro della mente, ha la vocazione, più che di abitare (in senso esistenzialistico) di occupare.

Prolifico autore con almeno venti titoli al suo attivo presso Gallimard, Guillevic è considerato uno dei principali esponenti della poesia del secondo Novecento. Benché non sia stato, come ricorda Sara Arena, un «lettore abituale di testi filosofici» (p. 23), semmai un estimatore di opere di divulgazione scientifica, egli indaga in forma poetica la grande questione sollevata dalla fenomenologia; nella fattispecie, quel circuito «tra percezione, pensiero e linguaggio» (p. 19) che fu al centro degli studi di Merleau-Ponty. I tratti stilistici della poesia di Guillevic sono riconducibili, in larga parte, all'ambito della corrente minimalista o oggettivista: negazione dell'autorialità nei suoi aspetti emotivi o intellettuali; soppressione dell'articolo determinativo che, eredità di Rimbaud, segna la rinuncia all'appropriazione categoriale del mondo, cui si sostituisce un'enunciazione constativa; adozione sistematica della *brevitas* e di tutte le figure della *detractio* (ellissi, brachilogie, «ratures»); rinuncia alla metafora o all'analogia ritenute responsabili di derive impressionistiche. Se, per loro banalizzazione scolastica (riserve Guillevic stesso avanza in merito a certo manierismo rimbaldiano) queste strategie espressive non sono più di per sé portatrici di informazione, certamente, come nota Sara Arena, gli esiti della poesia di Guillevic discendono, come «immagini mentali», da «fattori legati alla sua biografia, alla sua infanzia, alla sua sensibilità e alle sue passioni politiche» (p. 21); come è il caso dell'ideologia materialista rivendicata in *Choses parlées* (p. 128); o della Bretagna natia stilizzata in *Motifs*; o di una disposizione alle cose peculiare alla cultura contadina, ch'egli sottolinea nell'intervista *Vivre en poésie*. Oggetti quotidiani, spesso presenti in forme irrelate, decontestualizzate – e dunque avulsi dall'esperienza affettiva del mondo – appaiono piuttosto i correlativi di un vissuto che risorge in forma enigmatica; muti segni che una crittografia traduce: «Tous les rocs/sont des points/d'interrogation» (p. 70).

Il saggio di Sara Arena – della cui accurata documentazione testimonia la ricchissima bibliografia – adotta, come è consuetudine tra i contemporaneisti – una prospettiva sincronica, destoricizzata, più consona all'approccio fenomenologico che qui si richiede. Il caso-Guillevic è così esplorato come oggetto in sé; e solo sporadicamente è posto in relazione con i poeti suoi contemporanei: Ponge, Follain, Frénaud. Questa posizione di aderenza all'oggetto di studio – come l'oggetto di studio è aderente ai suoi propri oggetti ed a fatica se li aliena – rende forse poco operative le suddivisioni interne al saggio. Se la lettura critica è una messa in prospettiva – e, in senso lato, un'astrazione – un disagio sperimentano, innegabilmente, gli addetti ai lavori di fronte a questi non-luoghi del contemporaneo, trovandosi alle prese con fragili categorie, spesso reversibili: Poesia concreta? Poesia astratta? Lo segnala coraggiosamente l'autrice (p. 29), alla quale deve riconoscersi il merito di sfidare l'ostilità che la materia opaca oppone al critico; e di tentare, di fronte ad una vertigine prodotta dal circuito ossessivo: «soggetto-oggetto-percezione-relazione», una «distinzione tra astratto e concreto, [...] tra generale e particolare». In questo *entre-deux* – tra il reale che ci cattura e il simbolo che ci trascende – si situa, infatti, come lei ben mostra, la poesia di Guillevic; erede nazionale di Cartesio, ma, come uomo della nostra epoca, figlio dello spinozismo («Je suis dedans, / Je suis dehors. // Dans le dehors dedans. / Dans le dedans-dehors» (p. 75); «Ce que tu vois, ce que tu touches, / [...] c'est le réel [...]. Ce que tu ne vois pas et ne sens pas non plus, / [...] c'est le réel», pp. 35-6). E, infine, non scervo da certo lirismo crepuscolare che, emanato dalle cose stesse, ha un «ressentiment» sul soggetto (p. 217): «Prenez un toit de vieilles tuiles/Un peu après midi. / Placez tout à côté / Un tilleul déjà grand / Remué par le vent, / Mettez au-dessus d'eux / Un ciel de bleu, lavé / Par des nuages blancs. / Laissez-les faire / Regardez-les» (pp. 190-1).

(Michela Landi)

¹ Fabio Scotto ha dedicato a Guillevic un capitolo nel suo recentissimo: *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Roma 2012, pp. 213-22.

KATHLEEN JAMIE,
The Overhaul, London,
 Picador 2012, pp. 64, £ 9.99



Kathleen Jamie has had something of a charmed life as a poet. Her first short collection *Black Spiders* was taken up by Tom Fenton's nascent Salamander Press while she was still at university and immediately procured her an Eric Gregory Award and a Scottish Arts Council grant, which enabled her to travel and write for a couple of years. She was early on the Writer in Residence / Creative Writing gravy-train (thinnish gravy to be sure, but modestly sustaining) which has carried her to her present eminence as Professor of Creative Writing at the University of Stirling. (One assumes that Jamie is not herself responsible for this strangely creative piece of puffery pushing her "module" on that academy's website: "Seminars will focus on 'creative process', language, line, imagery, form etc. In this we will use exemplars from renowned poets. Therefore the skills of reading poetry will be developed, including reading aloud. In the workshops, students will present and discuss their own poetry. Therefore a willingness to offer (and receive) constructive criticism is essential.") Along the way she has garnered further awards – Somerset Maugham, Geoffrey Faber Memorial

(twice) and a Forward Prize for *The Tree House* in 2004, when she was also short-listed, for the third time, for the T.S. Eliot Prize. Her latest collection *The Overhaul* is once again on the shortlist for that prestigious prize and my feeling is that this could be her year.

Jamie has often acknowledged the influence of Elizabeth Bishop on her writing and the American poet's footprint seems if anything more in evidence here than in previous volumes:

Full March moon and gale-force
 easters, the pair of them
 sucking and shoving the river
 back into its closet in the hills, or
 trying to...

(*Springs*, from "Five Tay Sonnets")

The scrupulous imprecision of that "or trying to" is surely pure EB – which is not to say that Jamie is not thoroughly her own woman. And this is not just a question of scattering the Scottishisms, though these are pervasive enough (the opening poem of this Tay sequence has "a teuchit storm", "redd up your cradle" and "claim your teind") and the volume indeed contains a bravura rendering of Hölderlin's *An die Parzen* into Scots – *Tae the Fates*: "Grant me, Po'ers, jist ane simmer mair / an ane maunie autumn".

Certain favourite themes and preoccupations do seem to recur – after her early success, Jamie has stayed loyal to her spiders, who are generally on the side of the angels:

- have you never considered
 how the world sustains?
 - the ants by day
 clearing, clearing,
 the spiders mending endlessly.

(*The Spider*)

nothing now could touch me
 bar my hosts, who appeared

as diffuse golden light,
 as tiny spiders
 examining my hair....

(*Glamourie*)

The moon, too, or moons, are recurrent, either rather woozily in *Moon* or more bracingly in *The Galilean Moons* where the Jovian attendants of the title are identified with the speaker's children

... gone
 uncommonly far, their bodies
 aglow, grown, talented – become
 mere bright voice-motes
 calling from the opposite
 side of the world...

Something of a tour-de-force this one, the short lines justifiable vocal units (elsewhere her line turns can seem arbitrary) nicely sustaining a meditative, quiet, conversational pitch. The short line is again brilliantly deployed in the title-piece *The Overhaul*:

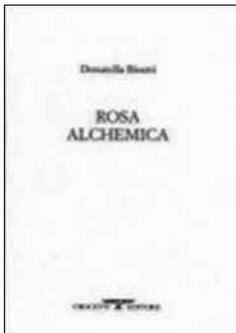
Look – it's the Lively,
 hauled out above the tideline
 up on a trailer with two
 flat tyres...

Here the ghost of the exhortation framing the first phrase lingers on behind the poem in ironic counterpoint to the boat's stricken state, the pathos and jocularly perfectly balanced.

It seems churlish to take issue at all with such a well-judged piece (with such a fine book, even), but doesn't "the stem, taller / – like a film star – / than you'd imagine" fly directly counter to the noble tradition of vertically-challenged starlets from Alan Ladd to our very own Tom Cruise?

(John Francis Phillimore)

DONATELLA BISUTTI,
Rosa Alchemica,
 con un saggio introduttivo
 di António Fournier, una
 postfazione di Mohammed
 Bennis, Milano, Crocetti Editore,
 2011, pp. 150, € 14,00.



Canto d'immortalità si chiama la lirica che conclude *Rosa Alchemica*, l'ultimo libro di Donatella Bisutti. Raccoglie una scelta di testi editi e inediti, scritti nell'arco di ventuno anni e organizzati sapientemente in una composizione dall'aspetto unitario, che parlano di perdita e memoria, di desiderio ed eros. Un io in lutto torna alla vita, alla «quotidiana eternità» con «la radiosa spina che s'infigge / nel suggello del palmo», là dove si concentrano i nervi del tatto, dove fa più male. La radiosa spina riesce a collegarsi a un altro essere (umano), a ricordare a modo suo, da spina sopravvissuta al fiore, la sua condizione *mortale* – vale a dire: di ancora vivo. Già con il titolo l'autrice ci indica un luogo di carta, di poesia: un filo invisibile ci porta ai versi di *Chymisch* e *Psalm*, testi di *Die Niemandrose* [La rosa di nessuno] di Paul Celan (autore citato nel saggio introduttivo di António Fournier), in cui – come in *Amor/Rosa* della stessa Bisutti (nella silloge *La vibrazione delle cose*) – al boc-

ciolo non è permesso fiorire. Fiorisce, invece, e continua a fiorire mentre aderisce al legno della bara su cui l'io poetico la pone nella silloge *Planh*, una rosa-pianta, terrena e germogliata dalla terra, che nella sua fisicità si contrappone a quella stretta tra due ossimori nella poesia che dà il titolo alla raccolta. Celan riprende più volte l'immagine del bocciolo che – fermato dalla violenza – non fiorirà. Viene in mente un altro libro importante e attuale della Bisutti *Violenza* (Dialogolibri 1999). E se la sua *Rosa alchemica* rifiutasse il carico di ennesimo simbolo nella plurimillennaria storia (letteraria), rivendicasse il proprio valore carnale da *semplice* pianta – essere vivente, non umano, appartenente a un altro mondo, quello botanico? Una volta entrati nel libro, oltrepassato l'«esergo montaliano della prefazione», «Non serba ombra di voli il nerofumo / della spera. (E del tuo non c'è più traccia.)» e dopo uno sguardo alla carta dei Tarocchi (*L'innamorato*), già all'interno del primo (*Eros e Persefone*) dei cicli dedicati al mito ci troviamo davanti un breve testo poetico, *Incontro a Filippi*, che crea, sì, un nesso con Shakespeare e Plutarco, ma nel quale, rovesciandosi il senso allusivo, la minaccia diventa desiderio. Non aleggia qui la consapevolezza di una resa dei conti, o, se sì, in positivo, partendo da un momento sognato, non più minaccioso, ma punto d'incontro, punto fisso che permette un collegamento al tu, all'interlocutore assente. Da subito le immagini poetiche cominciano a costruire una scenografia che *ri-presenta* (invece di *rappresentare*, come sottolinea António Fournier) la tensione tra quel punto assoluto, e il tempo che continua a scorrere. Perché oltre a essere un libro sulla perdita – le sillogi *Planh* (*Compianto*) e *Hereafter* – *Rosa alchemica* è una raccolta che contiene un mosaico di tentativi di

superare tale perdita, di non accettare la separazione e il distacco, una raccolta in cui i versi vanno alla ricerca di schegge di tempo, di un ignoto, dove è possibile un ulteriore incontro. Le pagine sono immerse in una luce che abbaglia, talvolta violenta, o straniante o obliqua, una sequenza di metafore che costringono ad abbassare le palpebre: «L'ala dell'angelo ruota all'orizzonte / precipita il mondo in un'infanzia di luce» (*L'angelo del giorno*), «Il cavaliere in mantello di neve porta alto / il calice del liquido splendente / ventaglio fiammeggiante» (*Piccola Apocalisse di neve*), «specchio di fiamma al sole / fuoco d'acqua che posa» (*Rosa alchemica*), «La carrucola trae luce dal fondo del pozzo» (*Diario di Saorge*). Luce che persiste, che mantiene nitido il contorno e la memoria dei versi quando la poesia si chiude. «Il fiore dell'agave» di Bisutti fiorisce – una volta sola – e muore, semplice caratteristica del suo ciclo naturale, ma non è solo nel paesaggio poetico (gli fanno compagnia le agavi di Primo Levi e di Eugenio Montale). E così, spesso, quando la tensione tra i versi diventa difficilmente sopportabile, appare un'eco, un rimando poetico, qualcosa che si posa dall'altra parte dell'altalena, e ristabilisce l'equilibrio. C'è Montale con quegli sprazzi improvvisi su carrucole e pozzi, voli di folla, e marine che nonostante i riferimenti al Portogallo, dove la poetessa risiede attualmente, e all'Atlantico (che dà il titolo agli ultimi *Canti*), contengono la memoria della Liguria montaliana, con le sue coste che ha frequentato anche Hans Christian Andersen; e tra le righe degli scritti in prosa si avverte qualcosa come una dedica agli straziati colloqui di quest'ultimo tra piante, animali e oggetti.

(Barbara Pumhösel)

ALESSANDRA CAVA, rsvp, postfazione di Cecilia Bello Minciocchi, Roma, Edizioni Polimata, 2011, pp. 60, € 10,00.



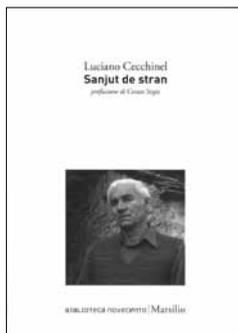
Alessandra Cava (n. 1984) esordisce con una raccolta composta da cinque brevi sezioni di testi in versi lunghi introdotte e inframmezzate da brevi poesie orientate liricamente verso il frammento. Il libro sprigiona una forte energia, «tra incanto e ardore», come sottolinea Cecilia Bello nel vero e proprio saggio che analizza nel dettaglio la forma del libro scommettendo per questa sul suo valore. Sono messi in evidenza la «tessitura» fonica e retorica dei versi, il procedere, nelle sequenze «lunghe», per «giustapposizioni», «accorgimenti iterativi», «onde e risacche», con residui della pronuncia di Amelia Rosselli e il *pathos* di Mariangela Gualtieri. Alessandra Cava ha infatti studiato recitazione presso il Teatro Valdoca di cui la Gualtieri è l'anima. Proprio questa conoscenza pratica del teatro da

parte dell'autrice che (come apprendiamo dalla breve nota biografica che nel sito *absolute poetry* ne accompagna alcuni testi) ha anche studiato le regie di Peter Brooks ci fa percepire come sono fatte queste poesie dove lo 'spazio metrico' si fa, quasi naturalmente, 'spazio scenico'. Tagliamo qualche sequenza dall'interno del flusso dei versi: «[...] e non m'importa la distanza, meno ancora / sapere se appartiene, meno ancora la mia mano, se si / chiude, ancora, ancora, meno la mia mano -», oppure «copri lo spazio, copri per bene questo spazio a ritroso, / questo spazio sospeso, che sospende il tempo di coincidenze, / il tempo di corrispondenze [...]», o, ancora «le parole rubate dal senso inaudito nella testa, per il suono / della testa: ecco, io sono qui e c'è: l'elenco d'infiniti gesti / recisi sul compiere [...]». Si vede come l'accumulo di frammenti verbali o di pezzi di frase non sia una registrazione fenomenologica, quanto piuttosto un gesto sintattico, prolungato o sincopato, un'intera frase gestuale. Per di più, proprio negli esempi citati (ma non sono i soli) il gesto è tematizzato come tale: movimento della mano; scansione e possesso dello spazio contro il tempo che è sospeso, appunto come a teatro; catalogo dei gesti possibili. Tutti i processi retorici amplificativi che si possono reperire sono movimenti di testo che mimano un gesto. La realizzazione può essere come quella che accade nel brevissimo testo iniziale: «(coro che cola / io)», dove, analogamente ad alcune manipolazioni de *Il colore oro* di Laura Pugno, sembra mimarsi una specie di *dripping* vocalico, una colatura della vocale 'o' attraverso tutto il corpo del

verso fino a sgocciolare, a capo, nel pronome *io*. O ancora, passando a un piano concettuale e grammaticale insieme e scegliendo tra i tanti sdoppiamenti osservabili, può essere 'gesto' la gemmazione dell'aggettivo che si duplica del sostantivo astratto corrispondente: «indicami quale stella *storta*, aprimi alla *stortura* della mia stella», «[...] fossi l'apertura / *generosa* del valicare, fossi quella *generosità* del confine a / schiudersi [...]» (corsivi miei). Il fatto di scrivere partendo da un progetto tanto ricco quanto aperto ha come corollario che un 'gesto' è programmato per non finire. Infatti quasi tutti i testi sono 'aperti', terminano il più delle volte, senza davvero chiudersi, su una negazione, espressa direttamente («non so», «non apre» etc.) o comunque implicita («cose di niente», «mezza idea»). È così dunque che il finito 'shibboleth' del titolo *rsvp*, che sciolto vale *Répondez s'il vous plait*, prende il suo senso nella risposta sempre richiesta e sempre inevasa (sempre che non sia immaginata come fornita dal testo seguente). Ogni poesia è il risultato verbale di questo tracciato, chiuso nell'intensità necessaria per concepirlo e compierlo così come lo leggiamo, è un movimento in avanti che sembra non sapere dove si colloca la sua battuta di arresto, è un'improvvisazione che può compiersi allora per la sottrazione del condizionamento di dover cercare una 'chiusura'. Tutto il libro costituisce un ottimo tentativo di esplorazione 'dinamica' in grado di arricchire di nuova linfa grammaticale l'attuale ricerca in atto sulle poetiche del corpo.

(Fabio Zinelli)

LUCIANO CECCHINEL,
Sanjut de stran, prefazione
 di Cesare Segre, Venezia,
 Marsilio, Biblioteca
 novecento, 2011, pp. 159,
 s.i.d.p.



‘Singhiozzi di strame’, così la traduzione del titolo, è quasi una figura di sinestesia che rivela una fase che potremmo definire *gothic* della poesia di Cecchinel (nato a Rèvine Lago, TV, nel 1947). Il letame, che nel contesto contadino è *humus*, sostanza nutritiva, è qui dotato di una voce propria, con un procedimento che può alludere ad un’epica ‘in perdita’, come nel pasoliniano *Pianto della scavatrice*, ma che soprattutto riporta all’universo di voci di una storia di fantasmi. Le poesie che compongono la raccolta sono state quasi tutte scritte negli anni ‘90, la forma del libro come ci appare ora nel suo intero segna però un punto di novità anche rispetto all’uso del *medium* dialettale, proprio quando la poesia in dialetto è entrata in recessione dopo i fasti poetici e critici seguiti alla sua affermazione negli anni ‘70 e ‘80 (quando lo stesso Cecchinel esordisce con *Al tràgol jért* del 1988). La poesia di Cecchinel nasce dunque nel segno dell’“inattualità”. Questo perché alla difficoltà del tipo linguistico alto trevigiano (fatta ancora più ostica da una resa ortografica di impronta glottologica, ora semplificata), si aggiunge che l’autore svolge il proprio bilancio privato nel contesto dello svuotamento di vita e di senso delle piccole comunità montane dove è ormai difficile immaginare anche solo di porre quelle sia pure problematiche *premesse all’abitazione* esposte in una prosa famosa di Zanzotto. E affrettiamoci ad aggiungere, che anche la poesia in lingua di Cecchinel ha raggiunto esiti originali proprio nel segno di

una certa inattualità pascoliana. Il momento in cui Cecchinel cessa di essere un ‘buon dialettale’ per candidarsi ad entrare nel canone della poesia italiana contemporanea arriva grazie a una scommessa di Martin Rueff che lo include in una pregevole antologia francese dedicata ai poeti della Penisola (nella rivista *Po&sie* 109-11, 2005). Segue l’ammissione nel canone di *Parola plurale* (2005), in parte orientato in direzione delle neoavanguardie. Prova ora a rinforzarne la posizione Cesare Segre nella sua lunga prefazione, il cui scopo, in un fitto esercizio di *close reading*, è appunto «di convincere i lettori che con Cecchinel siamo al livello più alto della poesia». Per complessità linguistica, per accanimento nel riproporre e smontare i temi della terra e del disastro ecologico considerato come avvenuto e, soprattutto, nel trarre potenziamento dalla nevrosi che ne consegue (Segre), Cecchinel è autore di forza e intelligenza compositiva poco comuni. Il bagliore emblematico di un lessico che nomina le ‘parole/cose’ del mondo naturale – flora, fauna e lavoro dell’uomo – ha portato, attraverso la repertorizzazione e la riattivazione formulare di un tale tesoro linguistico ‘chiuso’, all’oggettivazione in blocco di un universo che in origine poteva essere ancora percepito come lirico. Si può invece ora parlare di una scrittura dotata della coerenza anti-mimetica di un canzoniere e insieme, per alcuni aspetti, post-lirica. A un canzoniere conviene anche la nota luttuosa, qui espressa dal sentimento che l’incanto naturale appartiene ad un mondo in perdita, che il simbolo, insomma, si sta dissanguando. È però completamente evacuato il registro dell’elegia, si riscontra anzi perfino qualche incursione sul registro inusuale, per Cecchinel, dell’invettiva (contro i padroni dell’Italia degli ultimi decenni, *sansér de /isp* ‘sensali di viscido’, corresponsabili del disastro). Una piccola parte del libro è ancora toccata dall’umanesimo dialettale espresso da *La voze del castagnèr cròt* ‘la voce del castagno malato’, con dedica a *Walt Whitman* (che è appunto un testo degli anni ‘70, ispirato al *Vecchio castagno* di Pascoli, come mi fa notare Francesca Latini). La contemplazione quasi mistica del dettaglio, «an susuro tel bòsc / débol fa quel de fiòc / de nef sul stran» (‘un sussurro nel bosco / debole come quello di fiocchi / di neve sullo strame’), è sovrastata

dal *lamentarse sfini* il ‘lamento sfinito’ dell’albero morente così da trasportarci in un universo *haunted*, un mondo di spiriti e fantasmi. Il letame è dotato di una voce propria (un singhiozzo ‘virgiliano’) nel testo da cui è tratto il titolo della raccolta: *de là del sanjut sovegà del stran* ‘di là del singhiozzo soffocato dello strame’. Il testo è fatto di una combinatoria in virtù della quale gli stessi versi, identici o quasi, si incrociano formando nuovi significati. Si pensa naturalmente alla sestina di Arnaut Daniel, la cui poesia è il picco di quel trobadorismo per niente sottotraccia che da Pasolini in poi caratterizza tanta poesia neodialettale. Soprattutto, tale combinatoria equivale, sul livello metrico/sintattico, alla trama ordita nel libro sul piano lessicale. Il ricorrere incrociato di una serie quasi fissa di lessemi legati ad alcuni campi semantici principali porta infatti alla saturazione degli atti verbali espressi dai testi e conferisce a questa poesia un carattere d’insieme spiccatamente grammaticale. È quanto accade per l’opposizione centrale tra luce/ombra (su cui si sofferma anche Segre), tutta a vantaggio di quest’ultima: «na lus malada de onbria» ‘una luce malata d’ombra’, *lus cròta* ‘luce malata’ (*cròt* ‘malato’ è lemma presente in una combinatoria assai varia nel libro), con ripiegamento sul primo termine: *al scur orbo* ‘il buio cieco’, «ombrie che le inorbis» ‘ombre che accecano’, rinforzato dalla frequenza degli aggettivi *tòrgol* ‘torbido’, *biso* ‘grigio’, ‘cupo’. Di luce sono le stelle, però *forèste* ‘estranee’, o le illusioniste *fiantigole* ‘scintille’ del focolare e anche le quasi pasoliniane *bùbole sfinate* ‘luciole sfinite’ (le cui sorelle del buio sono le «rùmole barlumide», le ‘talpe abbagliate’). Di uguale rilievo è il campo che riguarda l’incisione delle cose e della loro superficie visiva: *zendadura* ‘ferita’, ‘spaccatura’, ‘ustione’, *sfesa* ‘fessura’, *crep* ‘crepaccio’; campo da cui nasce la geniale rappresentazione chirurgica del manto nevoso: «te i taj del jaz / e le fase del nef» (‘nei tagli del ghiaccio / e nelle bende della neve’). E si potrebbe continuare recensendo per es. i lemmi del ‘groviglio/labirinto’ come *gen* ‘gomitolo’, *ingatedamènt* ‘groviglio’, o ancora gli aggettivi impiegati in alternanza tra la sfera sensoriale e morale come *patòc* ‘marcio’, *cévet* ‘tiepido’, *cet* ‘quieto’, *sbrauroso* ‘spavaldo’. L’oggettivazione linguistica del mondo naturale ha portato al risultato inatteso

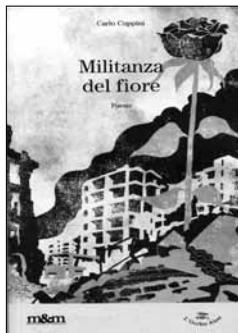
di un animismo per niente fatato ma addirittura stregato. Esiste infatti un campo semantico e rappresentativo dell'incantesimo maligno: il rastrello si impiglia nell'erba fitta *cofà cavéi ingatedadi de strighe* ('capelli aggrovigliati di streghe'), si registrano *senc stròlegghi e romit* 'segni stregati e solitari'. I paesi sono paesi fantasma, *burigòt* 'diroccamenti' dove vagano figure di spettri. Le case stesse abbandonate con 'finestre e ballatoi / pencolanti come vestiti sbrindellati', sembrano mettersi in movimento come tanti San Nicolò (il 'babbo natale' che porta i regali la notte del 5 dicembre). Si sentono fantasmi nella nebbia: «si, era quei de lora, / i vée sentisti» ('sì, erano quelli di allora, / li avevo sentiti'), o emergono dal buio gli *zombies* con 'il tramestio di passi di pezza / di una gente silenziosa', per cui «al sgrisolea 'l paese stanòt» ('rabbrivisce il paese stanotte'). Hanno 'i vestiti sformati / come cartocci di granoturco' e sono simili ai *putinòt* ('spaventapasseri') di altre poesie. Va qui ricordato che scheletri e spettri riaffiorano dall'erba, vittime di giustizia sommaria in

tempo di guerra, sono i protagonisti di *Le voci di Bardia* (2008, su cui Francesca Latini in «Semicerchio» 41, 2009), raccolta in lingua di orientamento, va sottolineato, niente affatto 'revisionista'. Possiamo parlare direttamente di un universo *horror*, con la perfezione in digitale (la 'nebbia' sopra menzionata è 'd'argento') che caratterizza, per esempio, la storia di vampiri di Francis Ford Coppola nel recentissimo *Twixt*. Così che anche la poesia *par quel so coat rucià do* ('per quel suo giaciglio sdruciolato'), incubo dove il 'giaciglio' scivola in un 'buio cieco', in 'un intrico / di festuche, radici, schegge e terriccio [...] lungo le fessure / senza termine del buio' («[...] le sfese / sterminate del scuro»), non può non far pensare all'incubo della sepoltura in vita dei racconti di E.A. Poe. Il passo successivo è di notare che se gli spettri e le streghe appartengono comunque e soprattutto all'immaginario notturno del mondo contadino, sono qui strettamente associati ai fantasmi dell'autore. Alcune poesie sono dedicate al tema della depressione: *quei do de la soa* 'i depressi' cova-

no la morte e vagano «come can forèsti» ('come cani forastici'), con la tipica reazione del «olerghe ben al so mal» ('voler bene al proprio male'). A questi si affiancano i *ciòchi* 'gli ubriachi' «i ciòchi i ge ol ben a la nòt» ('gli ubriachi vogliono bene alla notte'). Peraltro, nell'alcol, per la sua presenza nell'antropologia della montagna e come tema letterario che può avere un precedente nelle poesie friulane di Amedeo Giacomini, si condensa la metafora che genialmente riassume la sostanza del libro. Si tratta della metafora della 'distillazione', atto concreto che vediamo compiersi tra gli alambicchi difettosi di *un'altra grappa da sentiero*: «sfini par an secrèto cru / le fae colar senza caljera / e nibie te ciaro de luna» ('sfinite per un segreto crudo / le faccio colare senza caldara / e nebbie in chiaro di luna'), e che ci spiega qual'è il distillato dell'essenza del lavoro poetico, fantastica, volatile e soprattutto velenosa, quel veleno a cui chiediamo ancora di scaldarci.

(Fabio Zinelli)

CARLO CUPPINI,
Militanza del fiore. Poesie,
prefazione Adriano Sofri,
Firenze, m&m maschietto
editore, 2011, pp. 160,
€ 15,00.



Il primo e il più corposo dei sette capitoli della raccolta poetica intitolato *La funzione del corpo. Taccuino politico* ha per protagonista o, perlomeno, vi ritorna di frequente come figura, come immagine di riferimento, come modello perduto, la «balena»: «spiaggiata», «minata», mentre «sta implodendo in fondo al mare», «lanciata nello spazio», al punto

che il sottotitolo di questa stessa sezione (*taccuino politico*), volendo parodiare quello del capitolo successivo, *stati di grazia sottaceto*, potrebbe diventare in definitiva qualcosa di simile a un 'taccuino sotto-a-cetaceo'. Non abbiamo più la nostra Moby Dick, perfino lei intossicata e arenata in e a causa di quel «mare» per il quale a lungo abbiamo continuato, per dirla con Pagliarani, «come se non avesse senso pensare che s'appassisca», e invece, come al risveglio da un incubo, lo si ritrova ammalato, addirittura marcito, radioattivo, morto. La balena è anche rispecchiamento di ognuno, non solo della perdita dei propri sogni, dei propri ideali, verrebbe da dire di un'etica. Il «ventre della balena» però contiene e fa (ai tanti o pochi Geppetto/Pinocchio?) da cielo residuale e residuo: «l'interno del cetaceo a noi cielo». Addirittura è personificazione dell'uomo stesso: «siamo noi ventre e siamo la balena / siamo cibo cancro letame siamo i calcoli renali». «Polvere e sale / passaggi dell'angelo» è la sezione, la quarta, in cui i versi e le parole si lasciano andare coinvolti e, per così dire, condizionati da uno stato di dormiveglia, restituendo, ri-

velando riflessioni mezze sognate, mezza pregate: «e mentre il cranio s'affossa / e la cenere va giù dal davanzale / [...] / c'è il filo di fumo che sale / [...] / luminoso ascendente nel ventre / di una notte senza fondo / materiale // questo filo di fumo è il solo modo / attualmente / per mandargli segnali / lassù» (l'anticipo di questa intonazione lo si trova in qualche componimento del capitolo precedente, il terzo, dal titolo *Orale. Cinque quadri per Ustica*). Tre angeli per un incontro epifanico: uno chiacchiera tranquillamente davanti a un piatto di minestra in cucina (personificando forse la propria coscienza), un altro «sta fumando / appoggiato al lampione» (l'uomo innocuo disarmato), e un terzo, infine, che «è nero ed enorme – lo so – / con grosse penne di uccello», «se ne sta disteso sul tetto / pancia all'aria». Le dimensioni fanno pensare a una balena di quelle spiaggiate già incontrate, ma poi in un pezzo del capitolo seguente, *Notte splendente. Canzoni palestinesi*, ci si imbatte in «una piuma / di angelo nero [...] caduta / dove è stata sganciata» e il contesto è «la tazza caduta nel cesso / e il coperchio // rimasto cratere per

terra». Dunque all'interno di una metafora evacuativo-escrementizia, tramite il vocabolo di richiamo bellico 'sganciata', si può intuire che l'angelo nero è probabilmente affine anche a un cacciabombardiere. Certo, a giusta ragione Adriano Sofri nella prefazione rimanda il titolo «Militanza del fiore» allo Stilnovo. Eppure si ha qui la

ELISA DAVOGLIO, *Detour*, Roma, La camera verde, Visioni del cinematografo, 2012, pp. 49, € 15,00.

Nella sua terza silloge, *Detour*, Elisa Davoglio esplora poeticamente la nozione di «deviazione», di «détour» ispirandosi all'omonimo film di Edgar G. Ulmer del 1945 e alla sua tematica centrale: la cieca forza del destino malvagio che fa deviare brutalmente gli uomini dalla linea retta di una vita sana e costruttiva. I primi cinque componimenti si concentrano su varie modalità di deviazione: il crimine (attraverso un omicidio di stampo mafioso); la guerra (fatale per un giovane fisico finito al fronte russo nel '43); la malattia fisica (che colpisce un individuo «anonimo»); la separazione (di una coppia che vive il crollo delle proprie amorose illusioni); la malattia mentale (dando voce a Auguste Deter, paziente di Alois Alzheimer). L'ultimo componimento invece condensa la visione che permea il libro in un trittico di forme brevissime che ribadiscono la minaccia del «détour» fatale: «finti intatti / proseguire / per accidenti». La metafora dominante è quindi quella della strada smarrita da personaggi che hanno fatto scelte sbagliate o hanno perso la propria libertà nel meccanismo degli eventi («i soldatini marciano / con la scelta in trappola»). Lo smarrimento tocca tutti (perfino l'omicida, per niente appagato) e tutto è legge cosmica legata all'impossibilità di

sensazione di assistere piuttosto a una 'florealtà militarizzata', se si passa il termine, nel senso che, pensando soprattutto ai reportages delle citate *Canzoni palestinesi*, i 'fiori' incarnano gli innocenti o i più deboli attaccati, martoriati, dilaniati, giustiziati in un paese il quale, per reazione e difesa, arma se stesso a sua

scegliere fin in fondo la propria traiettoria, come indicano i vari riferimenti alla fisica e alla gravitazione («non si sceglie la direzione / nel moto gravitazionale»). Per tutti i personaggi, la deviazione ha segnato una frattura tra un presente di desolazione e un passato, spesso l'infanzia, che riemerge a tratti e acuisce lo stupore dell'esser lì, vittime del tragico «détour» che la vita impone. Svincolata da ogni schema rimico, strofico, grafico o discorsivo, la lingua della poetessa, senza aulicismi né tecnicismi, si caratterizza per la sua libertà formale e la forte allusività. Colpisce in particolare l'efficace ricorso al flusso di pensieri in cui tendono a mescolarsi in una sorta di simultaneità cubista osservazioni, dialoghi, lampi metaforici, ricordi, fatti e simboli – e in cui possono intrecciarsi, spesso senza punteggiatura, varie modalità di discorso (diretto, indiretto, indiretto libero), varie persone grammaticali (prima, seconda o terza persona). Tocca al lettore abbandonarsi nel prisma di parole e immagini che si dirama e costituisce il 'mondo', esteriore/interiore, vissuto/pensato/sognato dei vari personaggi *deviati*. La forte allusività come pure l'uso di modi indefiniti («tremare come l'aureola delle candele / davanti alla statua che schiaccia la serpe») e impersonali («è una fede immaginarci vivi / a masticare») permettono di mantenere a distanza un *pathos* che nascerebbe da un'espressione troppo soggettiva e diretta di quelle vite straziate. L'allusività si fa suggestivamente surrealista quando mima la confu-

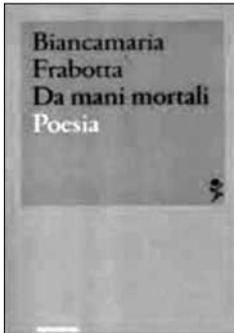
volta contro chi è ritenuto invasore e usurpatore. Verbalizzare disastri orridi e orrori descritti con indugio di partecipato impegno, utilizzando un medium linguistico affidabile e 'credibile', fa affiorare un certo gusto per il sublime civile.

(Giuseppe Bertoni)

sione mentale di personaggi in situazione estrema, come il giovane soldato che sta morendo sul fronte russo (e pensa di dover «uscire / quando passa un sultano con la sua tigre») o come la paziente di Alzheimer che guarda al mondo con occhio irrazionale («cammino sui vetri / dell'albero appeso al cappio / delle finestre»; «la pioggia viene da terra / si spurga in cielo / e coltiva lumache»). *Detour* ci pare ricco dei suoi contrasti: la lingua che può tendere all'indefinito o all'assertivo («diventare diligenti insieme alla fisica / le particelle camminano ordinate nel vuoto») ci fa entrare paradossalmente nel profondo di mondi psichici individuali; gli esergli di ogni sezione, che danno una chiave di lettura e ancorano ogni 'racconto' nella 'realtà' (sociale per l'omicida mafioso, storica con Stalingrado, statistica per l'uomo «anonimo», medica per la malata di Alzheimer), precedono una liberazione della parola nella suggestione più spinta; l'organizzazione della raccolta, precisa, supporta l'idea generale della deviazione e dello smarrimento cosmico – uno smarrimento sottolineato e rafforzato dalla forte allusività del verso. L'ultimo e proficuo contrasto, fondamentale, ci pare consistere nel fatto che il pessimismo tende ad essere illuminato dall'energia decisa di una scrittura che punta alla folgorazione. Così la penultima poesia: «*direzione / montaggio / di una incessante malvagità al tornio*».

(Fabrice de Poli)

BIANCAMARIA FRABOTTA,
Da mani mortali, Mondadori,
 Milano, Lo specchio, 2012,
 pp. 165, € 15,00.



Ogni distanza comporta inflessibilmente la presenza di un limite: nel moto di avvicinamento che condensa i termini dell'esperienza umana, tutto viene sottoposto alla fisica rigorosa dei vuoti e dei pieni, fino a raprendersi intorno all'essenza di una possibilità. E la parola, come può interferire o dare voce a questo quotidiano meccanismo? Come può trasformare la volubilità nel modo più certo, senza correre il rischio di rimanere intrappolata nell'idea stessa di una frontiera? La risposta che Biancamaria Frabotta ci offre nella sua ultima raccolta di versi, *Da mani mortali*, volge in direzione di una classicità esemplata dall'aderenza estrema alle cose, dalla continuità dell'esercizio dello sguardo e della ragione, dal rivolgimento dell'animo al livello più alto di chiarezza. La mente e l'*animus*, appunto, tendono a sovrapporsi, fino a quando la poesia si apre in forma di confessione, svelando i dispositivi della scrittura: «Sono le mie debolezze, le mie imperfezioni / a illuminare la mia oscura sintassi». Quanto alla ricerca di referenti cui affidarsi per la decifrazione dei motivi che tramano il libro, forse due risultano maggiormente accertabili: da una parte sta la riflessione condotta da Petrarca col *Secretum* sulle affezioni delle vanità terrestri, sintetizzata nel monito del «Quo pede claudices agnosco», posto ad epigrafe della prima sezione del volume; dall'altra, invece, secondo l'inclinazione

naturale che deriva proprio dal riconoscimento di una debolezza istintiva e primigenia (si legga in questo senso anche il poemetto intitolato *Le fasi della luna*), si trova la già citata percezione del limite, di una «frontiera», intesa alla maniera di Sereni. «Vive nel presente il dialogo fra le due sponde. / Tutto poteva patire ma non la verità/ non di vedersela lì davanti, stridere»: nonostante la specificità del contesto di questi versi, tradotti dal mito di Achille e Patroclo, non si può fare a meno di notare che la ricerca di «dialogo» muova esplicitamente tra «due sponde», cercando la via per accedere «Oltre la soglia», come si legge altrove, oltre la dura veste dell'insignificanza. Poesia, dunque, come necessità di una morale, di rigore e passione: su tali presupposti viene costruito l'intero impianto di *Da mani mortali*. Una morale fondata, secondo l'antico uso, sul rapporto tra passato e presente, tra natura e civiltà, tra l'orizzontalità del tono e la verticalità del desiderio, tra un sublime immediato e basso e il sublime che spinge le cose oltre la spazialità della loro dimensione 'mortale', appunto, tanto da individuare (con una certa risolutezza) i bagliori estremi di qualche verità: «Ramo legato non cresce, briga d'amore / non muta la sua forma accidentale»; «Lenti sono in questi orti i progressi / e qualche volta incorreggibili / come laggiù è il filo delle montagne / o la crescita abnorme delle zucche / che a terra si propaga in un disordine di serpe». Partendo da qui, da *Gli eterni lavori* della natura e della specie (umana o animale non importa, la specie è quell'insieme di esseri che aspira alla sopravvivenza), avanzando attraverso i taciti sconvolgimenti de *I nuovi climi*, scavallando gli intralci e «il traffico delle [...] imprese/ quotidiane», si arriva infine ai prodotti dell'uomo, alla formulazione di una metafisica che è serie irrelata di dubbi e credibili certezze. Il tutto si svolge poi entro la misura del tono, modulato secondo esigenze diverse, alla stregua del verso, sotto l'insegna di una compostezza che è sinonimo della «felice combinazione» cui Frabotta ascrive l'orbita del creato. Un creato che – incidentalmente –

non corrisponde ad un atto di creazione, quanto piuttosto ad un atto dovuto, ad una partenogenesi individuale e assieme collettiva, storicizzata esperita e reale, in quanto espressione del 'miracolo' stesso della vita: «All'inizio tutto era presente e informe / ma oggi si battezza un'opera desiderata». E sempre più spesso sono le occasioni della vita, fugaci e montaliani «pensieri di passo» che inseguono o ricalcano un evento, a prefiggere il senso della meditazione, senza tuttavia forzare dall'interno i moduli di un'espressività rivestita alfine di cadenze affabili: «Luna diventò madre in un prato/ incolto, dal nome poco noto. / Stefi, sola, posa da sposa/ in nostra compagnia». Altrove poi si incontrano note di contrappunto, che rovesciano in candore gli adagi sfioriti sulla bocca di tutti, come a rendere vigore, con un giro stretto di parole, alla fisionomia più trita del sentimento: «E nel buio è bello tacere». Perché è una discreta dote di emotività a far da guida, in fondo, assieme all'intelletto, fra le pieghe di micro-canzonieri che confermano, anche in questo *Da mani mortali* come nel precedente *La pianta del pane* (Mondadori 2003), la predisposizione di Biancamaria Frabotta a farsi voce dell'amore coniugale, della vita domestica e ammaestrata che si svolge tra gli affetti familiari (si vedano le tre *suite* rispettivamente dedicate al marito, all'amica Giovanna Sicari e alla madre: *All'improvviso*, *Poesie per Giovanna* e *La sua ora*). Non solo, con pacatezza e pristino vigore (se si risale alle prove de *Il rumore bianco*, Feltrinelli 1982), torna anche quella vena civile che aveva già contraddistinto la riflessione culturale e la militanza intellettuale di Frabotta, ponendoci di fronte, porgendo dal cavo di «mani mortali», alcuni esempi di poesia in cui la parola è capace di accordare sia sul ritmo disteso del racconto che sulle note della litania cantabile, alcuni dei momenti più tragici della nostra storia: il terremoto de L'Aquila (*La casa dello studente*) o gli echi della guerra in Iraq (*Vattene, Presidente, dai cieli ...*).

(Marco Corsi)

JOLANDA INSANA,
Turbativa d'incanto, Milano,
 Garzanti, 2012, pp. 131,
 € 16,60.



Per inchiodare la lingua alla realtà, Jolanda Insana usa tutte le risorse della materia verbale: conia neologismi, recupera arcaismi e termini letterari, predilige verbi con prefissi intensivi o privativi, impiega forme dialettali e tecnicismi. Così è anche nel suo ultimo libro, *Turbativa d'incanto*. Come ricorda Maria Antonietta Grignani nella quarta di copertina, il titolo è altamente polisemico. Contiene riferimenti al linguaggio giuridico ma ribadisce anche indicazioni di poetica. 'Turbativa' infatti è l'impedire lo svolgimento di un'attività, in questo caso l'incanto' ossia una vendita all'asta. Ma 'incanto' significa anche magia e sortilegio, il titolo allude dunque alla volontà di turbare un incantesimo, di impedire l'ingannevole sublimazione del reale. Non a caso, nel 1982, in *Fendenti fonici*, una delle sue prime raccolte, la poetessa riscriveva così, con un ribaltamento scopertamente parodico, un famoso verso dantesco: «vorrei che tu ed io uscissimo dall'incantamento». Affermava cioè la necessità di uscire dal mondo autoreferenziale della poesia per caricare la parola di realtà. *Turbativa d'incanto* si pone in continuità con questo ostinato scavo negli inferi della vita. Per esprimere le brutture dell'esistenza, la poetessa non esita a usare un tono aspro, costellato an-

che da riferimenti basso corporei, a volte ripugnanti ed escrementizi. La volontà di aderire pienamente al reale è sottolineata soprattutto a livello sintattico dalle numerose serie accumulative che rendono il dettato più incisivo e interessano soprattutto i verbi («pulisca si scompiscia e rutta»; «e ti straccio strizzo e dissero la pelle»; «slecca slappa e va di corsa») e talvolta gli aggettivi («estatica strabica e lunatica»). Rispetto alle precedenti raccolte, la poetessa accentua l'uso di un altro stilema, più discreto ma senz'altro efficace. Delle forme aggettivali connotano e quasi sostituiscono il soggetto del predicato verbale («biliosa concima orti chiusi»; «corrucciata denuncia di essere perseguitata»; «impagliata si porta il vuoto dentro»), in tal modo il qualificativo che fissa una caratteristica della figura femminile è subito sostanzialmente dalla descrizione di un suo concreto comportamento. La caratteristica più importante di *Turbativa d'incanto* è però la presenza di sequenze dialogate come *La bestia clandestina* e *L'idiota sottostante*. Insana sviluppa secondo direzioni originali una caratteristica delle sue prime prove poetiche che erano fondate sulla tecnica medievale del contrasto e che vedevano affrontarsi in un acceso dibattito vita e morte, poeta e poesia. In quest'ultima raccolta il contrasto è interiorizzato: l'io è sdoppiato e litiga con se stesso. L'elemento teatrale però non è presente solo nella struttura di queste sezioni che oppongono drammaticamente due voci, ma anche a livello di contenuto. «Parte» e «recita» sono infatti termini che puntellano tutta la raccolta e indicano come il soggetto resti impigliato in un sistema di maschere da cui gli è difficile liberarsi. L'alternanza tra monologhi e sequenze dialogate serve forse ad esprimere proprio questo continuo vacillare del soggetto tra l'illusione o, appunto, l'incanto' di un'identità in qualche modo solida e coerente e la perturbante scoperta della lacerazione dell'io, del suo essere instabile e contraddittorio. La dimensione psicologica ed esistenzia-

le è fondamentale nella raccolta, ma la riflessione si apre costantemente anche al mondo contemporaneo, al contesto storico e sociale. Il soggetto si confronta con il proprio lato oscuro. La voce etica e pura della coscienza denuncia la parte superficiale dell'io che si lascia anestetizzare dal consumismo quotidiano o che dimentica che «a Baghdad schizzano via / maciullati / 27 bambini / in fila / per le caramelle». La raccolta mostra però che i ruoli possono invertirsi. L'angelica difesa di ideali e l'esibizione di compassione possono rivelarsi tutt'altro che pure in quanto forse manifestazioni di narcisismo. L'accesso ragionare si complica ulteriormente inglobando anche riferimenti all'ambito naturale, in particolare a quello animale. La poetessa identifica somiglianze tra comportamenti umani e animali come nel caso del politico che simile alla «gallina madre» becca per primo e solo dopo pensa che «se resta un chicco sarà per gli altri». Ma i paragoni possono far emergere anche differenze a svantaggio degli umani e del loro essere ottusi: «C'è un'orca nelle fredde acque canadesi / che rimasta orfana e sola / da più di un anno parla con i leoni marini / ma tu non impari nessun dialetto / non canti nessun canto». Non si sa più con certezza se sia più naturale la lotta per la vita dominata dall'egoismo e dalla legge del più forte o l'apertura all'altro guidata dalla ricerca di calore e dal bisogno di uscire dalla solitudine. La poetessa mette a nudo tensioni e contraddizioni che non sono astratte ma attraversano la vita di ogni giorno e turbano, scuotono il soggetto. Se alla fine del libro «esce di scena l'azzoppata iena / muta e scriteriata / e più non urla ti faccio guerra ti spacco», forse si tratta solo di una momentanea tregua, prima della guerra, della *sciarra* (secondo il memorabile titolo, *Sciarra amara*, della raccolta di esordio della poetessa) della prossima raccolta.

(Ambra Zorat)

GIOVANNA MARMO,
Occhio da cui tutto ride,
Milano, No Replay, 2009,
pp. 128, € 12,00.



Nel piacere di guardare e di esibire – suggerisce Sigmund Freud – l'occhio si comporta come una zona erogena. Vale a dire: si comporta sotto ogni punto di vista come una parte dell'apparato sessuale. Ciò che più colpisce nella nevrosi ossessiva – spiega Freud applicando il metodo analitico alla dimensione sessuale dell'esistenza – è l'importanza di impulsi che creano nuove mete sessuali, presentandosi indipendentemente da zone erogene. Cosa ha a che fare tutto questo con la poesia di Giovanna Marmo? È stato Giancarlo Alfano a chiarire, in una recensione apparsa qualche tempo fa sul «Corriere del Mezzogiorno», che *Fata morta* (Edizioni d'if, 2006), lavoro precedente di questa autrice, «ruota intorno a temi e motivi francamente legati al mondo

fiabesco [...], il che vuol dire intimamente connessi a una profonda dimensione psicotica: dove lo stretto rapporto tra i due universi in apparenza così distanti sta nella rappresentazione frammentaria del corpo umano e nella netta separazione tra l'organo e la sua funzione». Ebbene, da questo punto di vista il nuovo libro è perfettamente in sintonia con il lavoro precedente, che nel 2005 è valso all'autrice il premio Antonio Delfini. Ne faccia fede, come esempio, *La mia ragazza II*, in cui ritornano tra l'altro un paio di versi (nell'apertura dell'esempio) dal *Fiume di Fata morta*. E si noti la cruda 'esibizione' del corpo offerta al lettore. «Nel mio culo cresce un albero, / li c'è sempre acqua. Succhia un dito, / ed è dolce. // I miei piedi sono appesi a un filo, / e non si spezza. // Le mie braccia sono lunghe, / non si piegano mai. // La testa, le unghie, gli occhi: / sono in una busta». La novità, in *Occhio da cui tutto ride*, sta semmai nella natura compiuta dell'organismo, e nella presenza di pregevoli disegni (della stessa Marmo) che accompagnano (pur senza illustrare) i nuovi versi. Oggi, quello di Giovanna Marmo, è un dettato nitido e fermo, e, soprattutto, ossificato: armonioso ma segnato dall'uso sempre più eversivo della punteggiatura, che contribuisce alla stupita intonazione fiabesca. Si leggano i versi di *Cane e orso*. «Ghiaccio: // verso sera, decido / di attraversare il lago. // Seguo le mani / viste in sogno. // Vuoto. / Cammino con il cane / e con l'orso. // Sulla diga: // a volte cammino io

/ davanti, / a volte l'orso. // Ora. / Il cane corre per raggiungere i lupi». Il fascino di questi versi sta esattamente nell'energia simbolica (in senso davvero freudiano) della raffigurazione. L'obiettivo è quello di restituire in forma lineare il materiale ideativo più illogico: così da offrire un quadro straniato. È anche un invito ad assumere uno 'sguardo' impassibile e duro, e, in fin dei conti, 'cattivo': «Non parlava perché, / non aveva mai parlato. // Un giorno le era caduto / un armadio addosso. / Non aveva parlato, // aveva ingoiato. // [...]»: dove naturalmente ad essere ingoiato è, come si dice, 'il rospo'. D'altra parte occorre notare l'azione eversiva della punteggiatura: qui si tratta di una virgola, apparentemente pausa innocua, tra i due versi dell'attacco. E violentissimo è l'incipit della poesia eponima del libro: «Campi vuoti da tennis», con frattura della polirematica nominale per l'inserimento 'sbagliato' di un aggettivo. Ma qual è il senso profondo della presenza dei misteriosi animali (lupi ed orsi, ad esempio) che si aggirano in questa nuova raccolta? Dal nostro punto di vista e per riprendere le idee di Freud riportate in apertura, si può aggiungere ciò che lo stesso Freud sostiene nello scritto noto come *Il piccolo Hans*. «Gli animali debbono buona parte dell'importanza che hanno nel mito e nella favola al fatto che offrono apertamente allo sguardo dei piccoli figli dell'uomo, avidi di conoscere, i loro genitali e le loro funzioni sessuali».

(Daniele Claudi)

Nuovi poeti italiani 6,
a cura di Giovanna Rosadini,
Torino, Einaudi, 2012, pp. 302,
€ 16,00.



Giunta al sesto volume, l'inusitata ed episodica (ma ormai più che trentennale) esperienza dei 'Nuovi poeti italiani' Einaudi intende rimediare a una grave lacuna delle tradizionali antologie novecentesche, proponendo, come segnala la curatrice Giovanna Rosadini, un canone di sole donne. Decisione, ci sembra, giustificata non solo da un senso di equità (quella che nel passato poteva considerarsi una lacuna rischia di apparire, nelle crestomazie del nuovo millennio, come un vero e proprio atto discriminatorio), ma anche dall'evidenza che molte delle più interessanti voci della poesia contemporanea sono voci femminili. Si tratta in particolare di poetesse non esordienti e,

al contempo, non ancora approdate alle maggiori collane italiane di poesia; l'obiettivo di fondo che, stando alle parole della curatrice, presiede all'intera operazione, è pertanto quello di portare queste autrici all'attenzione del grande pubblico, sfruttando il notevole asset rappresentato dalla pubblicazione in una collana di grande prestigio e visibilità come la 'bianca' Einaudi. Ma proprio qui, ci sembra, è da rinvenire il punto debole dell'intera operazione, legato al problema nodale dei parametri selettivi. Scartato il criterio generazionale (delle dodici poetesse, sei sono nate negli anni Sessanta, ma le altre sei nascono in decenni diversi, dalla fine dei Quaranta fino ai primi Ottanta),

scartato il criterio della data d'esordio, esplicitamente e programmaticamente rifiutato ogni inquadramento di scuola, tendenza ecc., il volume viene presentato come «una ricognizione quanto più possibile ampia e differenziata sulla scrittura della poesia femminile», intendendo per 'differenziata' «non orientata in base a un'idea preconstituita di poesia». Tale non-orientamento tuttavia finisce per risolversi nell'enunciazione di un criterio di 'qualità' totalmente indefinito nei suoi presupposti. Il fatto che si tratti, stando a quanto scrive Rosadini, di «un criterio qualitativo più che di gusto personale», non fa che palesare una vaghezza metodologica che ci pare rappresentare un pericolo strisciante nella pratica editoriale (se non nell'industria culturale *tout court*) dei nostri tempi: quella di deporre le armi della critica (che passano inevitabilmente per una giustificazione ragionata delle selezioni operate) rinviando tacitamente all'*auctoritas* di chi (Einaudi, nella fattispecie) confeziona il prodotto e, in uno col supporto materiale, ne smercia, facendosene implicito garante, anche il 'valore'. L'ideologia strutturale (l'idea preconstituita), cacciata dalla porta, rientra insomma subdolamente dalla finestra sotto forma di criterio veritativo inefabile (la qualità), imposto, in assenza di altri riferimenti, non per via dialettica ma tautologica ('la qualità è ciò che l'editore di qualità certifica essere qualità'). Posta questa non marginale riserva di fondo, non ci sembra che Rosadini sia nel torto quando parla di «un sostrato di sensibilità comune» che avvicina tra loro queste poetesse, riunite sotto le insegne della forte tensione conoscitiva, del legame tra scrittura e vita e della concretezza di riferimenti e fedeltà all'esperienza. Categorie, queste, che ci paiono accettabili ma di per sé insufficienti a decidere le sorti di una partita creativa che si gioca, oggi, soprattutto sul terreno del rapporto tradizione/innovazione. Al di là del magistero di Amelia Rosselli, «maestra di tutte», il

legame sia tematico che stilistico con il Novecento si rivela in tutte queste autrici profondo e ineludibile, nel bene e nel male. Dal Novecento ancora non si esce, non siamo attrezzati per uscirne: la cattiva infinità del secolo breve ci tiene come in una morsa, e il salto verso nuove forme di scrittura (ma, diciamo più in generale, di intelligenza del mondo), è ancora di là da venire. Le voci più interessanti saranno allora quelle che, misurandosi in tensione agonistica con l'incombente passato, lavorino per evitare i sentieri già battuti dalle varie ortodossie elegiache novecentesche, ridotte ormai a sbiaditi repertori di occasioni patetico-descrittive, fino a far cortocircuitare vissuto e scrittura e «stringersi all'osso dei propri pensieri», per citare una formula di sapore cattafiano che Anedda mutua da Merini. Da questo punto di vista, l'attuale scrittura femminile è sicuramente un passo avanti rispetto a quella maschile, come esemplarmente testimoniato dal tema del corpo, autentico crocevia etico-stilistico che travalica i ristretti orizzonti dell'io lirico per aprirsi all'instabile triangolazione tra identità, componente fisica del vivere e linguaggio. Identità, *in primis*, come legame con l'ambiente e il territorio: dai luoghi dell'infanzia (centrali nell'esperienza di Leardini) alle piccole e grandi patrie («[...] la geografia che porto / tatuata sotto la pianta dei piedi», scrive Bukovaz, mentre Calandrone e Frene portano sulla pagina i corpi straziati e insieme sacralizzati dagli orrori della storia), fino alla casa-prigione, la *cellule à la Louise Bourgeois*, che rinvia alla categoria di 'domestico che atterrisce' formulata qualche anno fa da Paolo Zublena (interessanti, in tal senso, testi come *I vetri*, *Il pavimento*, *Il muro*, *Il lenzuolo*, *Il cuscino* di Candiani, ma il tema è comune anche ad alcune liriche di Fantato). Identità, poi, come instabile accettazione, o franco rifiuto, di formalizzarsi in uno stabile ruolo genetico-biologico, a partire da quelli di figlia e/o madre. Vanno

in questa direzione, ad esempio, Frene, segnata dal difficile rapporto con il corpo della madre; Fantato, con la sua attenzione per la fisicità e il mondo degli affetti chiusi entro le gabbie del perimetro domestico; Liberale, sospesa tra ruolo materno e ruolo filiale, entrambi intesi come condizioni di scambio e pedagogia del reale, dove la donna si trova ancora una volta presa nell'eterno dissidio tra empatia e fedeltà al ruolo. Circa la componente fisica del vivere, nelle dodici poetesse antologizzate la dimensione fisica si declina spesso come processo di metamorfosi o fusione con gli elementi del mondo animale e vegetale (dato che accomuna due autrici generazionalmente distanti tra loro come Attanasio e Mancinelli, ma anche mondi autoriali lontanissimi quali quelli di Calandrone e Candiani), fino a conformarsi come struttura *machinique*, di stampo tra *glamour* e meccanicista, nelle prove di Pugno (dove il corpo è una macchina che richiede costante manutenzione – la performance, il cibo – e che al contempo produce immaginario erotizzato-erotizzante – l'elemento acquatico). Per quanto riguarda infine l'elemento linguistico, nelle voci più avvertite l'idea del poeta come 'creatore ispirato', come mero emittente, lascia il posto all'urgenza di sperimentare nuove modalità di pronuncia, abbracciando una pratica polimorfica di poesia dove la mano che scrive funge da stazione ricevente, cosicché più che agire *viene agita* dalla propria condizione esistenziale e linguistica («non sono io a parlarle / sono loro che parlano me», scrive Bukovaz). Nel faticoso, doloroso tentativo di forgiarsi una lingua che cerchi di dire questa intersezione tra identità, componente fisica del vivere e linguaggio mi pare risiedere il dato più interessante della scrittura femminile attuale, di cui questa antologia fornisce, sia pur in modo intermittente, alcuni esempi di sicuro interesse.

(Riccardo Donati)

LEO PAOLAZZI - ANTONIO PORTA, Poesie in forma di cosa. Opere 1959-1964, a cura di Rosemary Liedl P., con un testo di Mario Bertoni, Catalogo della mostra *Poesie in forma di cosa*, 14 settembre-13 ottobre 2012, Galleria Spazio Fisico, Modena, Edizioni del Foglio Clandestino, 2012, pp. 48, € 18,00.



Sembrava conclusa nel 2009, con l'uscita di *Tutte le poesie* per i tipi degli Elefanti Garzanti, la divulgazione al pubblico dell'intera opera poetica pubblicata in vita di Antonio Porta, esponente di spicco della neoavanguardia e del Gruppo '63, forse il più schivo dei *novissimi*, il più 'assente' quanto a presenza fisica nella sua scrittura, la più 'impersonale' e 'oggettiva'. Sembrava la sua poesia non avere più segreti o, per usare un'espressione tanto 'forte' quanto devitalizzata dall'uso, sembrava non nascondere più 'scheletri nell'armadio', mentre alcuni di essi si annidavano placidamente statici in una «valigetta di pelle conservata da Antonio» e custodita dalla moglie Rosemary Liedl Porta. Forse aspettavano quell'occasione, fornita dalla mostra *Poesia in forma di cosa. Opere 1959-1964* tenutasi a Modena dal 14 settembre al 13 ottobre 2012 presso la Galleria Spazio Fisico – curata con sobrietà dalla stessa Rosemary, allestita con astuta eleganza dal gallerista Giancarlo Guidotti e indagata nel saggio teso e profondo del catalogo dal critico d'arte Mario Bertoni – per ritrovare luce e vigore vitale contribuendo a corroborare la messa a fuoco del meccanismo di innesco poetico portiano già così bene sondato nel tempo da – giusto per fare

un paio di nomi – Niva Lorenzini e, ancora agli albori degli anni Sessanta, da Edoardo Sanguineti. All'epoca proprio quest'ultimo, posto di fronte alle poesie d'esordio di Porta, intuì che «l'utente si trova a doversi fabbricare una storia, al modo in cui, seguendo i trattini, si ricostruisce sovente la vignetta». Queste parole con sintetica lucidità ed efficacia si concentrano sull'attenzione determinante che il lettore – definito 'utente' non a caso – deve essere disposto a mettere 'in gioco' per animare i versi dell'artista lombardo. Di più, viene forgiata una chiave di lettura originale, inseribile a meraviglia negli ingranaggi analogici, nei congegni a volte di scarto, a volte contigui, a volte ridondanti, a volte puramente cromatici degli esperimenti coevi portiani di poesia visiva e concreta – «testi visuali» li appella Mario Bertoni – proposti nell'esposizione odierna, promossa nel contesto delle iniziative del Festival Filosofia, quest'anno incentrato sulle cose. Le opere in mostra si possono suddividere in due gruppi. Da una parte, le *Cronache* (titolo dato dallo stesso Porta), ossia ritagli di giornali e quotidiani di svariate testate, assemblati in collages a comporre testi, dove protagonista è una parola, oltre che da leggere, da guardare come 'cosa' nella sua successione e montaggio, con i colori della carta ingiallita, l'inchiostro dei caratteri e dei corpi tipografici molteplici che danno forma a testi/quadri. Dall'altra, un gruppo di ventiquattro tavole su cui sono state incollate non parole, ma fotografie, ritagliate da quotidiani e periodici, denominate *Senza parole* dagli autori stessi del catalogo. In questo caso da leggere, da decodificare, sono le endiadi sceniche che si vengono a creare grazie agli accostamenti stranianti, in apparenza irrelati di due (solo raramente tre) fotografie applicate su ciascuna tavola. Le *cronache*, in parte già note, si concretizzano in lanci di parole e gruppi di parole, brani di frase, titoli, sottotitoli quali lanci di agenzia, urlati da strilloni di strada quando il corpo tipografico è ingrandito e il carattere è maiuscolo in grassetto; oppure bisbigliati per il rimpicciolirsi del corpo in carattere minuscolo e corsivo. Senza inflessione né intonazione però. Con la «voce dello speaker del giornale radio (voce pneumatica, indifferente)», perché «la parola sforbiciata è» innanzi tutto «cosa in libertà» (Mario Ber-

toni). «IL POTERE / parodie / e altre novità»; giustapposto di fianco: «**È scoppiato / come una / bomba**»; di sotto: «i bufoni di corte»; di fianco: «**UNA NUBE DI CLORO**»; e sotto a entrambe le colonne: «*Una grande parata militare*»; più sotto: «**Insieme sulla Luna**»; ancora più sotto: «*UNA GENERAZIONE DI AUTOMI [...]*». Il brano di «Cronaca» riportato, non senza difficoltà nel traslitterarlo con perdita conseguente di effetto visivo dell'oggetto fabbricato di parole, non ha bisogno di commento, a livello puramente testuale, per trasmettere all'osservatore l'attualità sconcertante dei fatti e delle 'cose' estrapolate, ritagliate dalla vita quotidiana non di oggi, ma di circa mezzo secolo fa, rimasti da allora quasi 'congelati' («Poesia congelata» è l'incipit di un'altra «Cronaca»). Passando alle inedite tavole «Senza parole», una in particolare propone la fotografia a colori di un affresco di Raffaello, *Adorazione del vitello d'oro*, e un reggiseno in bianco e nero in primo piano. «Venereremo (Venere remo, direbbe Bartezzaghi) il reggiseno al posto del vitello o stiamo cercando Raffaello come sponsor per la ditta di reggiseni?» si chiede sardonico Mario Bertoni, indirizzando così la lettura secondo un percorso dell'arte di ascesa/discesa demistificatoria dell'aura sacrale che avvolge il 'grande' Raffaello, citato metonimicamente per tramite di un suo dipinto, nel momento in cui è accostato a un prodotto anonimo di consumo di massa. Ma, pensiamo, la tensione della tavola offre anche altri spunti, da risolvere in una sorta di ascesa/ascesi analogico-concettuale delle due immagini giustapposte in quanto 'cose', indipendentemente da chi le ha prodotte. *L'erigersi* allora verso l'alto del cielo di braccia e occhi idolatrici in atto di adorazione del vitello biblico, simbolo di culto orgiastico, fanno sovenire per ripetizione paronomastica l'*erezione* eventuale provocata da un attillato reggiseno di pizzo qualsiasi, che modella e viene esaltato dalle forme piene, sode e carnose di cui è ricolmo, senza le quali l'indumento intimo rimane privo di contenuto proprio come un vitello d'oro: vuoto simulacro. Difatti a indossare il reggiseno è solo un busto di femmina senza volto né nome. «Provocare molte forme» era intento basilare della poetica di Porta. Il commento di Sanguineti ai primi testi poetici lineari di Porta proseguiva richiaman-

do «quelle tali vignette da completarsi, appunto, dove quel che pare un albero è poi un veliero sopra un mare in tempesta, e le nuvole diventano tutte balene». Sorprendentemente la figura utilizzata si adatta a una lettura interattiva anche di queste tavole. Senza contare che circa un ventennio dopo, in tutt'altro contesto

(è trascorsa l'esperienza della poesia concreta), con tutt'altro trattamento della parola (in essa Porta vi si immerge con lo scafandro del palombaro, Sanguineti la traveste e vi si camuffa manipolandola), con tutt'altro atteggiamento poetico (ad esempio la crudeltà implosiva della parola in Porta non è l'ironia caustica e

esplosiva di quella sanguinetiana) *Rebus* e *Cose* saranno i titoli di raccolte di versi di Sanguineti, a riprova di un gusto per un ambito enigmatico/enigmistico della poesia, e, forse, a chiusura di un cerchio di un'epoca.

(Giuseppe Bertoni)

Poesia contemporanea. Undicesimo quaderno, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2012, pp. 285, € 20,00.



A voler vedere un proverbiale filo rosso dipanarsi tra le poesie dell'*Undicesimo quaderno* – come gli altri della serie, una raccolta di raccolte più che un'antologia – potremmo trovarlo nella definizione di identità, che impegna in modi distinti ognuno dei sette autori convocati: Yari Bernasconi, Azzurra D'Agostino, Fabio Donalisio, Vincenzo Frungillo, Eleonora Pinzuti, Marco Simonelli, Mariagiorgia Ulbar (tra i prefatori, poeti come Fabio Pusterla, Rosaria Lo Russo e lo stesso Buffoni; e critici come Giancarlo Alfano, Uberto Motta, Fabio Zinelli). La definizione d'identità agisce tanto sul piano tematico, quanto su quello formale o, più precisamente, enunciativo. Da un lato, infatti, il fuoco di queste poesie consiste nella ricerca di un rapporto con la realtà (con la storia, con le esistenze intercettate), che le sospinge quasi spontaneamente verso una soglia etica. Dall'altro lato, l'identità si esprime nella grammatica del soggetto, che spesso non è un 'io' liricamente inteso: è una terza persona, o un soggetto collettivo, o ancora un io che mette la voce in maschera per spersonalizzarsi. Non si tratta però, in genere, di strategie

di fuoruscita dalla lirica (riconoscibili piuttosto nel *Decimo quaderno*, dove spiccavano le forme poetiche e i generi d'incrocio, dal memoriale al racconto in versi, al dialogo). Qui invece c'è come la volontà di riuscire postlirici senza essere antilirici (anzi, accentuando le movenze liriche fino allo studio, o alla maniera: non si rinuncia al lirico ma si estende l'ambito di sua competenza anche a uno spazio oggettivo, fuori dell'io; o alle periferie di un immaginario che gli affetti e il pathos sottraggono al degrado).

Quella del ticinese Yari Bernasconi, e dei protagonisti della sua poesia, è un'identità di confine: tra Italia e Svizzera, innanzitutto; ma anche tra l'io e gli altri, che abitano le storie di una comunità, di una generazione che ha patito il trauma esistenziale e storico-sociale dell'emigrazione. È plurale, infatti, la voce del lamento che si alza dai cantieri: «Non è lontana, l'Italia, ma noi siamo bloccati / in questi gorgi di pietraie, incollati a questi attrezzi / logori e scuri, sporchi di detriti e di sangue, le mani / e le braccia incrostate da piccole ferite». Il tema del lavoro, come spesso accade, è qui un veicolo di valori civili; ma il racconto di un'umanità dolorosa si addensa anche intorno al tema padri/figli (in una poesia quasi verghiana, come *Una conversazione con T.*: «Alla fine, sporca e ricoperta di terra, / chiamai mio padre. / Non avevamo ritrovato nulla»; o in *L'uomo che corre*, nella serie intitolata *La montagna di fuoco*). I contrasti che Bernasconi rappresenta, per esempio riguardo alla società e alla storia recente della Svizzera, sembrano trovare un'applicazione formale nell'insediamento della metrica entro il corpo prosastico della poesia, regola e grazia sbalzata a forza da una superficie dura: così, per esempio, in *Cartolina da Herisau*, l'endecasillabo risalta contro lo sfondo dei versi lunghi e nonostante le ipermetrie: «È strano che in un bosco, proprio qui, / ci sia il corpo

senza vita di una bambina. / Così stonato. È strano che una terra come questa / dia anche, ogni tanto, di che morire».

Nei versi di Azzurra D'Agostino si può osservare un fenomeno quasi di spersonalizzazione dell'io che si riconosce e si fonde nel 'noi', il soggetto che assume la responsabilità dell'enunciazione: «attraverso una terra di chi / passiamo noi, noi la schiera / del coro scrostato del dipinto». Ma il 'noi' di D'Agostino non si erge mai al ruolo di istanza retorica, anche quando si avvicina a un'intonazione civile, azzardando la parola «nazione» (proprio in *Attraverso una terra di chi*). Più spesso, invece, 'noi' è il segno umile della volontà di umanizzare e condividere il paesaggio con i 'simili', con le creature, altrettanti personaggi di un'avventura senza trama. Questa disposizione verso le cose vale a riscattarle dalla semplice funzione di correlativi oggettivi (a cui pure si avvicinano, ma solo al livello retorico): «Quanta sete tra i nostri simili, che lunga malattia / ci affligge – questo è chiaro nel vedere come sta / composta la zolla riversa, il passero arruffato annodato / al ramo spoglio, il vaglio delle ore che fa il gatto alla finestra». Il motivo del paesaggio suscita, per antitesi, la rappresentazione disforica di una periferia «su cui ci sfianchiamo». D'altra parte, natura e paesaggio non appartengono a una dimensione esclusivamente consolatoria; possono infatti rivestirsi dei colori perturbanti dell'ansia, della perdita, espresse attraverso la forma del catalogo – figura di una ricerca senza esito: «E c'è questo salice immenso, e il cielo strozzato / nei monti e poi il gelo dove i passerotti stanno vicini / [...] / ti volti guardi non c'è nessuno solo tu incornicato / da scogli cortili palazzi vitigni strade nuvole anni».

Nei versi di Fabio Donalisio il soggetto porta in maschera la propria identità, frastagliando l'espressione lirica del sé attraverso un gioco allusivo di citazioni poetiche e musicali di altezze diverse (il

Leopardi di *A se stesso* e *La ginestra*, innanzitutto; poi Saba e Montale – «rubo montale, nel mio pieno diritto», dichiara l'autore – fino a Leonard Cohen e Young Marble Giants di *Colossal Youth*. I frammenti 'colti' incastonati nei versi di Donalizio non puntellano le rovine di una civiltà, ma assomigliano piuttosto a omaggi agli idoli di una contestazione che attende ancora di trovare una direzione autonoma in cui incanalare la propria energia. In questo senso, il ritmo e il metro fortemente sincopati e la rima martellante traducono in forma il senso di rivolta, come in un *rap*: «rivendico il diritto all'incostanza / alla linea interrotta al buco / alla danza / l'indisciplina come forma e sostanza / di una cosa poetica» (*manifestino*).

L'identità lirica nella poesia di Vincenzo Frungillo assume un risvolto filosofico, mescolando al *côté* esperienziale quello sapienziale. Ciò avviene soprattutto nella silloge *La fine di Lucrezio*, ispirata ai modi e ai contenuti del poema didascalico. Proviene dal *De rerum natura*, infatti, il motivo del *clinamen*: la meccanica che presiede alla variabilità dell'esistere e ne provoca la mutazione costante: «Ma adesso cosa avrò da dire, / cosa avrò da raccontare, / come rivelare il sublime, / l'iridescenza del clinamen». La ricerca del sublime non produce un atteggiamento di rinuncia crepuscolare o di paradossale canzonatura (come in Giudici, per intendersi), ma si esercita nella tensione che trasmette altezza tragica anche ai fatti contemporanei. Penso in particolare al *Coro dei dispersi*: «Siamo annegati vicino Lampedusa, / altri sono dispersi al largo della Puglia, / siamo una falla della Storia, / solo questo ci accomuna».

Eleonora Pinzuti si misura con il difficile compito di estendere il dicibile lirico alla dimensione del domestico. La sua è una ricerca della parola familiare, da portare alla luce attraverso il racconto per frammenti di una formazione a ritroso: dagli anni dell'università a quelli all'infanzia. Il nesso tra le due stagioni sta nella memoria e nel linguaggio, anzi nella memoria *del* linguaggio, condizione per la conquista di un luogo nel mondo e per la

tenuta del sé nonostante quel mondo. Il personaggio che, nella poesia di Pinzuti, meglio incarna la funzione di custode affettiva delle parole è quello della nonna, a cui sono dedicati i versi più intensamente effusivi. L'idioletto dell'infanzia si proietta nell'esperienza successiva, non solo attraverso la rievocazione, ma anche per mezzo di una fusione di linguaggi: quello di Eleonora nipote bambina, e quello di Eleonora formata nella letteratura. È esemplare, in questo senso, la fine della poesia iniziale: «Come quando, in un bar per la strada, / suggeristi a noi, davanti al primo cappuccino, / 'Bimbe, *rumatelo bene*'» – dove la situazione e il tratto lessicale, che rimandano alla dimensione larica, si contaminano con la memoria letteraria: il Montale della poesia *La bufera*, che proprio all'inizio dell'omonima raccolta celebra tutt'altro congedo («Come quando / ti rivolgesti e con la mano, sgombra / la fronte dalla nube dei capelli, // mi salutasti – per entrar nel buio»). I montalismi nei poeti dei *Quaderni italiani*: potrebbe essere il tema di uno studio anche cospicuo. Nel caso di Pinzuti, però, Montale non fa solo parte di un'araldica letteraria, ma è attratto nell'orbita dell'esperienza e degli affetti, come rivelano i versi di *Philos* («L'aula dove / commentavi Montale / dietro il filtro delle Philip Morris blu / è deserta alle cinque del pomeriggio»), dedicati a un altro nome femminile: la filologa fiorentina che curò l'edizione critica dell'opera in versi montaliana.

Fiorentino è anche Marco Simonelli, che disegna un percorso di formazione d'identità, parallelo alla costruzione di una prospettiva socio-morale. Il soggetto di queste poesie esercita una sorta di 'doppia vista', che abbraccia soprattutto le esperienze passate (infantili, adolescenziali) con l'occhio straniante del bambino o dell'adolescente di allora, ma rinarrandole con l'umorismo della maturità. Umoreismo anche formale, affidato a una metrica vistosa e arguta (penso ad esempio alla combinazione di misure settenarie e endecasillabiche nei primi versi di *Pretty Picture*: «Si sciolsero i Soft Cell nel mil- lenovecentottantaquattro / e questo è

confermabile, lo dice wikipedia, è un fatto vero»), alle *callidae iuncturae*, all'allusività. Nelle forme c'è forse a volte un ricordo rosselliano (come pensa la prefatrice, Rossaria Lo Russo), ma la 'postura' del soggetto sembra piuttosto tondelliana: elegia che assimila nella memoria, in forma non necessariamente ironica, l'alto e il basso, il modello e la sua attualizzazione. L'effetto elegiaco riesce a una messa del presente in prospettiva, facendolo apparire postumo a sé stesso; è un *pathos* in faldetto ma mai inautentico (vanno ben oltre la parodia di Luzi, *Presso il Bisenzio*, i versi in chiave *transgender* di *Alle Cascine-Battuage*: «Loro sono tre, non so se donne e uomini. / Uno la più smaniante del notturno lavoro, / mi si pianta davanti e sibila: 'Tu? Tu non sei dei nostri'»). Difficile equilibrio – e forse ancor più difficile tenuta, sulla lunga distanza – in cui Simonelli riesce però a stare con consapevolezza.

Quella di Mariagiorgia Ulbar è una poesia 'in viaggio' (si veda l'epigrafe orziana premessa alla silloge *Su pietre tagliate e smosse*: «Caelum non animum mutant qui trans mare currunt»; si leggano, soprattutto, i molti versi che disegnano una geografia più o meno lontana punteggiata di nomi evocativi, «parole che mi piacciono... Fossa delle Marianne e Finisterre») che racconta un transito attraverso gli oggetti, *res extensa* a cui l'io delega una parte della propria identità, affidandole la responsabilità di esistere senza farne strumento al proprio servizio. Ulbar, tra i poeti più promettenti di questo quaderno (e già in possesso di una discreta ma consistente misura formale, specialmente a livello strofico), preferisce indagare il reale con curiosità o sospetto; senza fare dell'oggetto un simbolo, ma una sineddoche – parte di un tutto a cui appartiene la stessa voce che alterna l'io al noi: «I ricci del castagno / la tua mano sinistra / non li tocca perché pungono / e pensa allora in gola // messi in gola a noi / che siamo troppi e troppo grandi / per una strada di bosco ondulata / che non svolta quasi mai».

(Niccolò Scaffai)

MARILENA RENDA, Ruggine, con una prefazione di Maria Grazia Calandrone, postfazione di Manuel Cohen, Sasso Marconi (BO), Circolo culturale Le voci della luna, Buccinasco (MI), Edizioni Dot. com press, 2012, pp. 88, € 10,00.



A partire dal *Tiresia* di Giuliano Mesa (2001), la scrittura poetica ha vissuto una rinascita nella letteratura italiana del nuovo secolo. Nell'arco di dieci anni si sono susseguiti, per fare solo alcuni esempi, *Cefalonia* di Luigi Ballerini (2005), *Le api migratori* di Andrea Raos (2007), *Ogni cinque bracciate* di Vincenzo Frungillo (2008), e da ultimo *Ruggine* di Marilena Renda. Intento della Renda è quello di 'narrare' le vicende accadute a Gibellina, sua città natale, a seguito del terremoto del Belice nel '68. Se il tema si presterebbe facilmente a stilemi neorealisti, la poetessa sfuma la storia e il linguaggio, parlando con una «lingua cieca» (tipica degli indovini) e dando così l'impressione di affrontare l'argomento come una profezia retrospettiva. Gibellina, centro nevralgico del poema, viene sfumata anch'essa: per 'denominarla' si utilizza sempre un

'sinonimo favolistico', *Gibilterra*, come per collocare la città in uno spazio sì più distante, ma anche più carico di significati storico-mitologici, in modo da conferirle maggiore autorevolezza letteraria. Gibilterra è dipinta come uno spazio che, se in un 'prima' solo accennato appariva una tranquilla città del sud Italia, dopo il terremoto diviene un luogo dalle tinte cupe, le cui caratteristiche non possono più mutare. Gibilterra sembra essere condannata ad una condizione ontologicamente purgatoriale. Non è certo un caso che nel poema non si usi affatto l'imperfetto narrativo. Il tempo di *Ruggine* è solo il tempo presente. Che si tratti di 'presente storico' è indubbio, ma la sostanza è molto più profonda: la Renda descrive le azioni, utilizzando solo il verbo presente, per significare che il male purgatoriale è ormai connotato nella città di cui sta scrivendo. In questo modo le condizioni della città appaiono come immutabili e senza possibilità di rivincita. Il male è nella storia «che siamo noi quella tempesta, che tempesta // è questa storia». Questa tempesta, che implica anche il perenne stato di 'tremore' in cui si trova quella terra, è storia corale: «l'io ricostruito è un pomo secco, smangiato», e l'unica alternativa per rifuggire dalla scrittura diaristica degli eventi è dare spazio al 'noi'. Nello scontro titanico con la *physis* non ci sono né eroi né colpevoli ma i 'personaggi' che popolano il poema sembrano delle semplici comparse, le cui vite vengono appena accennate: compaiono per pochi versi, molto spesso non più di una strofa pentastica, e poi svaniscono. Già Elio Pagliarani, ne *La ballata di Rudi*, ad esempio, aveva dato prova dell'entropia dei protagonisti: nel secondo poema del poeta di Viserba, infatti, vi sono delle sezioni in cui, nel giro di poche righe, si trovano, secondo la tecnica dell'accumulo, più di dieci

attori. Nel lavoro della Renda l'entropia e l'assenza di un personaggio centrale, oltre ad avere una loro pregnanza strutturale, hanno significato 'allegorico'. La dispersione dei nomi nell'arco del poema può infatti significare sia un dato esperienziale, in quanto l'autrice quei personaggi e quei nomi li conosce e li conosceva davvero, sia, allegoricamente, lo stato di confusione e di dispersione degli abitanti della città dopo l'intervento del terremoto, unico vero 'protagonista *agens*'. È il terremoto infatti che, quasi umanizzato, secondo uno schema 'tragico', agisce, modificando il paesaggio in cinque fasi, descritte con una perizia che ricorda le trattazioni antiche sulle metamorfosi degli uomini in bestie. Una volta che il terremoto ha agito su quel 'noi' prima unitario e ora disperso, non c'è più spazio che sia integro e familiare. Le baracche stesse, chiamate a supplire 'temporaneamente' l'assenza di dimore dopo la catastrofe, ed il cui ruolo è tematizzato nella terza parte del poema, hanno un carattere ambiguo. Nido apparente e fonte di meraviglia per la «bambina» i cui occhi, quasi fossero «crisoliti», si illuminano al loro interno, le case di amianto non concedono fuga dal purgatorio: esse sono «casa che offende e difende», o ancora casa che «non protegge e non punisce». Lo stato purgatoriale ineluttabile della città, inoltre, rende eccezionali i protagonisti di quella «bufera»: incolpevoli e passivi nei confronti della 'natura-agente', gli abitanti di quel purgatorio sentono la colpa nei confronti delle vittime, in quanto solo a loro è concessa la possibilità di camminare ancora «la terra che non trema».

(Luciano Mazziotta)

FEDERICO SANGUINETI,
1-23, postfazione di
 Tommaso Ottonieri, Napoli,
 d'if, 2011, pp. 45, € 10,00.



Argomento scabroso ha la prima parte del canzoniere nuovo, nuovissimo, che Federico Sanguineti sta componendo: il buio fitto di un'età che avrebbe potuto (dovuto) essere d'oro, edenica – l'infanzia –, e che appare invece nel ricordo come «una vita da lager». Scabroso e durissimo è l'argomento, in senso etimologico osceno, da non poter essere proposto sulla scena, e invece qui esposto, con tutto il suo bravo e letteratissimo giuoco di vergogna della vergogna. «canzone canta tu l'età dell'oro / quando a manna cade come pioggia / che mamma ogni mia gioia mi spense / e la rabbia da allora in me si accense / se perdo fin il filo dove poggia / perché tenuto sono a fare onore / con ossequio di incenso e con alloro / a genitori che mi voller ombra / il cui peso per sempre a me mi ingombra»: così suona il congedo dell'ultima canzone, il testo 23, di una silloge che ha titolo numerico, all'apparenza semplicemente denotativo, 1-23. Non c'è bisogno di chiamarlo «Canzoniere», infatti, anche se lo è; per garantirci un atteggiamento di debita, originaria distanza, e insieme per slittare in frodolenza, ottimamente potremmo ricorrere a *Rerum vulgarium fragmenta*. Le parole in rima sono le stesse: esattamente le stesse e nell'ordine in cui si presentano nei R.V.F. di Petrarca, con soluzioni spesso virtuosistiche e assai inventive (si pensi ai tanti «rai» di sole dell'archetipo petrarchesco e alla soluzione sanguinetiana della «rai» emittente, oppure all'«aitarme» risolto in un «ahi tarme», o ancora al «fore» che diventa «... uff... ore»). Qui il rapporto con l'io è lirico e insieme ironica-

mente mediato, ma la cifra analogamente, artificiosamente narrativa e il disegno unitario è stabilito a priori, in prospettiva, non in retrospettiva come nel modello. Il tono è quello della confessione, però non solo effusiva (se non in sguincio ironico), piuttosto teatralizzata in terapia psicoanalitica; e psicoanalista è senz'altro una donna, a ricreare una tensione di ruoli (innamoramento del soggetto che scrive) onestamente prevedibile – come si potrebbe attendere, prevedibile con onestà, appunto, l'elaborazione di una delle opere esemplari e fondative della nostra tradizione. Ciò che qui prevedibile non è, invece, è il suo incunearsi spietato, il suo scendere a testaprima nel rapporto dell'io poetico con un io bambino, nella rievocazione degli eventi traumatici che l'hanno segnato e nella problematica ed esibita relazione tra «es io super-io incerto e vago» e «sotto-io». Per il lettore c'è un turbamento diverso e nuovo, qui, rispetto al turbamento di Petrarca: lì il desiderio fisico nutrito da Francesco «quand'era in parte altr'uom» da quel che poi è diventato; qui il dolore dell'infanzia, il racconto delle punizioni che «spezza[vano] dentro l'io ogni desire», la «carne» di bambino che se ne andava «malmenata e sbattuta lacrimando / piena di botte», e infine la «libertade / di criticare chi non ha e non ebbe / per me nessun amore anzi a me increbbe» (23). A questo punto bisogna dir meglio, con maggiore chiarezza: il lettore, ai cui occhi è evocato non solo un simile interno familiare, ma *questo* interno familiare, finisce per dover fronteggiare intellettualmente, e propriamente, un 'perturbante' (l'*Unheimlich* incarnato da una «famiglia piazza d'arme»). Poi tuttavia soccorre il dominio letterario, la consapevolezza del *quantum* d'artificio, la curvatura, le pliche che assumono le scritture (auto)biografiche, in specie – come in questo caso – se si calano nel lirismo ma sanno fargli abilmente il verso, se mettono in scena procedimenti (e baratri) narcissici in vertiginoso equilibrio su un filo teso tra il serio e il faceto. Se praticano il tragico e riescono addirittura a enuclearlo, a farlo brillare di smalto denso e lucente: «dentro la testa tengo congelati / i miei pensieri duri come smalto / e verso me non sento alcun affetto» (23). Splendido, delicato e in sé più pudico di altri, il sonetto dell'amore fraterno: «tua

camicia di forza a me si appoggia» (10). O ancora, nel segno del tragico: «e sono trasformato in chi non spera / di sciogliere sua prognosi ma splende / di fuoco incontenibile che incende / la febbre che mi unisce a questa schiera» (19). Tommaso Ottonieri ha parlato, nella postfazione, di una «scena scivolosa, sempre spalancantesi, d'un romanzo familiare sinceramente fantasmato» e poi di una «ilarizzata scena d'ossessioni» riconoscendo al testo «un carattere dissimulatorio all'infinito». Soccorre, dunque, rispetto al perturbante familiare (di una famiglia nota), tutta la gran macchina della retorica: funzionale qui come non mai. (O forse soccorre e insieme incrudelisce). Allitterazioni virtuose: «per perso penso perduto il perdono» (18); figure etimologiche estroverse, paronomasie, poliptoti e bisticci: «fra morti smorto muoio la mia morte / desiderando non desio desio / e solo fra i miei soli non ho sole» (18, che peraltro si cola nell'orma strutturale di un sonetto petrarchesco con inusuale tessuto ossessivo di parole-rima in abbinamento equivoco). L'elaborazione testuale è complessa e letterariamente multivaria, attraversata da echi con un'incidenza di sorriso, come l'attacco del *Furioso* dimidiato a fare singolarissima *capifinidad* letteraria tra due stanze di sestina: «le donne e i cavalier sotto le stelle // l'arme e gli amori sono le mie stelle» (22). Lo scenario dell'(auto)analisi, dell'autoterapia e della ricerca di identità scarta, nel lessico, dall'eleganza costante e priva di impennate del modello: conosce una deriva linguistica impura e niente affatto media in cui possono convivere la scrittura raccorciata di messaggi sintetici, «cmq l'sms te lo invio» (6), il tecnicismo inglese, di uso comune, «di borderline era il mio umore» (9), e «non so chi fui» (23), rivisitazione in tono abbassato e dubitoso di uno sfogo foscoliano (pure di matrice petrarchesca) in irresoluta tentazione di suicidio: «Non son chi fui, però di noi gran parte», il sonetto amaro che diceva ormai «cieca la mente e guasto il cuore». Poi, che attraverso la rievocazione dell'infanzia e degli «amorosi affanni» (12) quello dell'identità – e della vera vita dell'io – sia tema centrale di 1-23 è ulteriormente confermato dal lavoro psicoanalitico, «ritrovarmi me in me» (8), e da una terzina conclusiva ed esemplare, quella di 16, che nell'originale da tenere in filigrana, si badi, è il notissimo

Movesi il vecchierel canuto et bianco: «e spero che fra io e sotto-io / in sogno dove l'io non è più altrui / chissà si possa viver vita vera».

Le parole in rima dell'originale sono puntelli inaggrabili: un'eletta 'prigione' che però fa scattare la liberazione del dettato poetico e insieme del nodo di dolore. L'invenzione letteraria è, con ogni evidenza, nello scarto tra una *contrainte* severa, rigorosa, e la molteplicità di soluzioni adottate. Entro un'ossatura ferma – medesime strutture metriche (sonetti ma anche, dove ricorrono, ballata grande monostrofica, sestina e canzone) e parole in rima dei *R.V.F.* – si collocano singolari versi con ritmo percussivo, «e dälle dälle dälle dälle dälle», che dicono l'ossessione dei colpi o dei «martiri» patiti, ossessione spesso reiterata e di-vertita da monosillabi a distanza, in eco ritmica e in polip-toto – «a tu per tu con te per me» (23), oppure rimandano – «chi va chi sa chi qui chi stato»; «e qui né giù né su né so mio nome» (23) – a soluzioni dantesche per bufere infernali che mai non restano. La dichiarazione d'apertura, d'altro canto, aveva subito preteso ed esibito la distanza dall'ipotesto: «il mio è rumore non è mica suono», non cerca armonia. È per lo più l'inversione al basso o al buio, qui, a dominare; talvolta il rovesciamento esatto del lirismo offerto dall'archetipo, talvolta una riscrittura al negativo, come quella

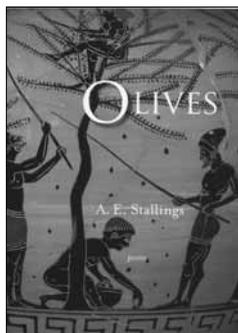
che chiude la canzone 23 – quella in cui, secondo Bernardino Daniello l'intendimento di Petrarca era «narrare la propria vita» ma «sotto il velame di favole» dalle *Metamorfosi* ovidiane. Nell'originale la «dolce ombra» ogni «bel piacer del cor mi sgombra», nel testo di Sanguineti i genitori che lo vollero «ombra» hanno un peso che «per sempre a me mi ingombra». Altra interessante spia è nella sostituzione (forse l'unica di 1-23) di una parola in rima: «valore», in Petrarca, diventa qui «dolore» in un sintomatico dialogo con la dottoressa: «le botte prese da bambino e poi... / e poi? e poi lei spiega che il dolore / io me lo invento?» (5).

Al di là dell'evidenza biografica messa in aperta, in bella (e manieristica) mostra nei versi, il dato biografico più complesso e meno teatralizzato si può scorgere meglio in alcuni frammenti di citazioni: una tramatura fitta qui disseminata, puntualissima e meticolosa, di parole o sintagmi-emblema tratti dalle notissime poesie che Edoardo Sanguineti ha dedicato al figlio, ai bambini («dormendo io fibroma», poi la «magra tenia», e poi il deglutire e l'urinare, e il nichel, il filo spinato, lo spillo di sicurezza, le medaglie, lo Spirito Santo e il lecco lecco, il fango alle spalle – ma si veda la bella recensione di Marco Berisso in *puntocritico.eu*). A queste vanno aggiunte altre citazioni da un testo forse insospettabile, sintomatico

di un'intera stagione: *Aprire* di Antonio Porta, tra i Novissimi quello che ha avuto, in brevi anni, il percorso più mosso e vario. Sono frantumi da leggersi insieme a tutto l'ipotesto preso nella sua interezza, pur essendo citazioni puntillistiche sparse: «*dietro la porta dorma / nulla dietro la tenda il giorno / e calze infila e sfila il raggio / il corpo sullo scoglio e l'occhio e il freno / la finestra e gli uccelli e il sole parve / sotto l'impronta alla fine disparve*» (corsivi miei per le coincidenze perfette, e si noti che in *Aprire*, in luoghi diversi, compare anche «giorno» e «il figlio, sotto la scrivania, [che] dorme nella stanza», unico personaggio nominato di quella poesia). C'è forse la scena di un crimine dietro *Aprire*, un oscuro e ossessionante fatto di sangue, ha ipotizzato Stefano Colangelo. E c'è una narrazione spezzata, bloccata, ha detto più volte Niva Lorenzini. Una poesia, quella che per antifrasi chiudeva *Novissimi*, franta per sua propria e violenta necessità, e tutta *in re*, cadenzata in focalizzazioni minute e pausate; i dettagli spaziali, i ricorrenti segni di esclusione (la «tenda», il «muro») o di orrore (la «punta della lama», il «taglio nel ventre») sono tutti gesti in assenza, ma compiuti e sinistri, e colti solo dopo, a posteriori, quando sono tutti già avvenuti, e tutti tremendamente carichi di senso.

(Cecilia Bello Minciocchi)

A.E. STALLINGS, *Olives*, Evanston, IL, Triquarterly Books, Northwestern University Press, pp. 70, \$16.95



I have to admit to an instinctive sympathy with Alicia (or A.E.) Stallings. Both of us have lived a good while in historic cities in another language culture, away from the centres of whatever may be thought to be 'going on' in our own national poetries. Of course, in these internet days no-one is really washed up in a backwater, unless they choose to be, and Ms Stallings is besides a regular at the Formalists' annual jamboree at West Chester (wcupoetrycenter.com). Her journey has a pleasant symmetry to it: from Athens, Georgia, where she took her degree in Classics (subsequently proceeding to Oxford for a Master's) to Athens, Greece, where she now lives. *Olives* is her third collection, following on *Archaic Smile* (1999) and *Hapax* (2006).

What my grandmother would have called an unhealthy preoccupation with female Classical figures dragged to the Underworld, somewhat in abeyance in *Hapax* (both Persephone and Eurydice loomed large in her first volume), has returned to the fore here with Three Poems to Psyche, though to be fair that put-upon eye-turner was 'just visiting' down under, and in due course lived happily (literally) ever after. The first of the trio is a 'specular' – one of those poems where the lines of the second half 'mirror' the lines in the first, hopefully with some shift of mean-

ing. If I had my way this particular form would be reserved for Julia Copus, who does it best. Stallings has a fair stab at it, but her second half fails to surprise. This is not the only occasion that I found myself secretly wishing that A.E. would throw forms to the winds a little more often and dance veil-less. I counted, for example nine sonnets among these forty-one poems, which is a little sonnet-rich for a slim volume. She is a past winner of the Howard Nemerov Sonnet Award and clearly feels at home in this 'dialectical construct' (www.sonnets.org), though the most successful one here is perhaps not really a sonnet at all – a fourteen-liner but arranged in couplets: *Extinction of Silence*, a delightfully light-footed whimsical piece, despite its rather clunking title: «That it was shy when alive goes without saying. / We know it vanished at the sound of voices...».

The title (and opening) poem is very much the Stallings we have come to know and love, the one her public expects. It's tightly rhymed and learned – I confess I had to look up both 'indehiscent' («remaining closed at maturity») and perhaps less excusably 'drupes' («a one-seeded indehiscent fruit» – both definitions courtesy of Mr Webster: one is tempted to wonder whether she found 'indehiscent' herself while checking on 'drupe'). The latter is a typical Stallings trouv , seeming at first sight dragged in for the rhyme, but, deriving via the vulgar Latin «drupa» from the Greek δρ ππα, an olive, bringing us in fact neatly back to base.

Paradigmatic summers that decline
Like singular archaic nouns, the troops
Of hours in retreat. These fruits are mine –
Small bitter drupes
Full of the golden past and cured in brine.

Perfectly formed, and, dare we say, a tad inconsequential.

But there are poems in this book that reach further, notably *On Visiting a Borrowed Country House in Arcadia*.

If Stallings has yet to write her *Whitsun Weddings*, an undisputed for-all-time anthology staple, this piece comes pretty close to it, and my choice of comparison is not accidental. The movement from quotidian opening, risking the low colloquialism "shitty", to the opened-out philosophising ending is very Larkinesque, and the gloomer of Hull would I think have been proud to have written the last verse himself. Here are the first and last verses:

To leave the city
Always takes a quarrel. Without warning,
Rancors that have gathered half the morning
Like things to pack, or a migraine, or a cloud.
Are suddenly allowed
To strike. They strike the same place twice.
We start by straining to be nice,
Then say something shitty.

Call it Nature if you will,
Though everything that is is natural –
The lignite-bearing earth, the factory,
A darkness taller than the sky –
This out-of-doors that wins us our release
And temporary peace –
Not because it is pristine or pretty,
But because it has no pity or self-pity.

Everything comes together here, from the tone finding its (formal) form, right down to the small but pleasing detail that the poem closes on its opening rhyme. If in general I am inclined to suggest ungalantly that *Olives* represents no advance on *Hapax* it is in the full awareness that a section of her fan base would hold that the very idea of such an advance is a pesky modernist myth, and neither desirable nor, perhaps, possible – but not I hope the poet herself, because *On Visiting..* proves that further flight is both likely and, it may be, imminent.

(Philip Morre)

**MARINA GASPARINI
LAGRANGE, Exilios.
Poesía latinoamericana del
siglo XX, Caracas, Sociedad
de amigos de la cultura
urbana, 2012, pp. 147.**



Ogni antologia corrisponde a un progetto di selezione soggettivo con cui un antologista propone ai lettori una sua scelta personale che avviene nel rispetto di uno o diversi tipi di criteri. Questo si verifica anche nel caso di *Exilios. Poesía latinoamericana del siglo XX*, raccolta curata da Marina Gasparini Lagrange. L'antologia è accompagnata inoltre da un'introduzione, intitolata *El reino del exilio*, in cui la curatrice compie per l'occasione una rivisitazione di un articolo pubblicato precedentemente in Colombia nella «Revista Universidad de Antioquia».

La ricercatrice venezuelana ripercorre la storia poetica del suo continente di origine identificando in diversi tipi di esilio il respiro poetico degli scrittori presentati. Probabilmente la sensibilità verso questo tema è stata accentuata dalle sue vicissitudini biografiche: da una decina d'anni la studiosa vive lontano dal suo paese, a Venezia, dove porta avanti anche studi di psicologia analitica. Lei stessa accompagna la selezione poetica con un prologo in cui sottolinea la soggettività che ha dato origine a tale antologia, nata per l'appunto dalle «resonancias que en mí dejaba la poesía» per continuare affermando che «ahondar en el tema y en el sentimiento de ese extrañamiento ha sido un impulso, también una necesidad; una motivación vital que me impulsó a establecer un diálogo con el exilio desde la experiencia de la imagen y la resonancia poética. Durante años ese coloquio formó parte de mi cotidianidad y *Exilios*, necesariamente en

plural, son voces que dan cuenta de ese diálogo» (p. X).

Accennavamo precedentemente ai criteri da rispettare al momento di comporre un'antologia. La studiosa venezuelana denuncia i parametri da lei prescelti sin nel titolo dato alla raccolta. Si orienta inizialmente seguendo un principio estetico: gli autori scelti sono tutti poeti, o comunque autori di una prosa spiccatamente poetica, come ad esempio nel caso dei poeti venezuelani José Antonio Ramos Sucre e Guillermo Sucre. Altro parametro rispettato dalla studiosa è quello spazio-temporale: la sessantina di autori antologizzati proviene dal continente latinoamericano (le poesie sono inoltre tutte scritte in spagnolo) e attraverso con la propria biografia e la propria arte il secolo breve. Non sono inclusi pertanto i poeti spagnoli che trascorsero gli anni dell'esilio dalla dittatura franchista in America Latina. Bisogna però dire che non tutti i paesi del continente sono presenti: tra le lacune spicca il Guatemala, che avrebbe potuto ben essere rappresentato con le liriche dell'esule Miguel Ángel Asturias, o altri paesi, come ad esempio il Costa Rica, la Repubblica Dominicana, l'Honduras, il Panamá, il Paraguay e Porto Rico. Si segnala anche uno sbilanciamento in favore del Venezuela, soprattutto per i poeti nati nella seconda metà del XX secolo, più vicini probabilmente ai riferimenti culturali della curatrice a discapito di zone a lei più distanti, fisicamente e culturalmente. Sorprende inoltre l'assenza di autori importanti, come per esempio Mario Benedetti, per il quale l'*exilio* e ancor più il *desexilio* rappresentano assi tematici fondamentali della propria produzione poetica.

Le liriche si susseguono nel rispetto di un criterio cronologico che da Gabriela Mistral, nata nel 1889, autrice con cui esordisce la raccolta, porta a includere nella selezione anche alcuni poeti delle ultime generazioni latinoamericane, come abbiamo visto legati prevalentemente al paese di origine della studiosa (l'ultimo e quindi il più giovane poeta dell'antologia è il venezuelano Luis Enrique Belmonte, classe 1971).

A prescindere dai dati comuni appena messi in luce – scrittura poetica, l'America latina e il Novecento – e dalle ovvie differenze e specificità che allontanano ogni singolo autore da tutti gli altri, i contributi

di quest'opera antologica sono accomunati da un ulteriore e intenso filo rosso che li unisce tutti indistintamente: la condizione di esilio, ma anche, e soprattutto, di straniamento, di non appartenenza, di marginalità. Dal titolo si desume, infatti, come affermava Gasparini Lagrange nel passaggio prima citato dell'introduzione, che non di un solo esilio si parla in questa antologia, ma di diversi tipi di 'exilios'. L'esilio non è inteso dalla studiosa venezuelana esclusivamente come allontanamento dalla propria patria, volontario o a seguito di una condanna forzata per non conformità politica o ideologica con il regime al potere, come nel caso di Juan Gelman («soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de noche bajo el sol») o di Reinaldo Arenas («Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche / sumidas ambas en un solo abismo»). Esilio non è solo un processo di andata, un moto a luogo quindi, ma anche, continuando a ragionare sintatticamente, uno stato in luogo o un moto da luogo. È detta esilio infatti la condizione dell'esule, di chi è partito per andare altrove, chi si è fatto marchiare il proprio stato esistenziale dalla partenza («No miro ya sino la gran distancia. / Negra estela de humo, / blanca estela de agua», metafore della partenza in treno e in nave di tanti emigranti secondo Ida Gramko), dal viaggio («Viajero cuello torcido. Oleaje y desierto / Extranjero, ojo con cicatrices», Rosamel del Valle, o «América, / a mí también debes oírme. / Yo soy el estudiante / que tiene un solo traje y muchas penas. / Yo soy el desterrado / que no encuentra la puerta de las pensiones», Manuel Scorza) e dalla fuga. È esilio anche il luogo in cui si è costretti a stare, ed è ancora esilio il tempo che perdura l'impossibilità di far ritorno in quello che viene a rappresentare per l'esiliato l'eterogeneo e sfaccettato concetto di patria («en cada hora, en cada día de ausencia / que lleno con asuntos y con seres / cuya extranjera condición me empuja / hacia la cal definitiva», Álvaro Mutis). La lingua sarà un'ulteriore causa di questo sentimento di esclusione («Tendré que dormir en alemán, aletear, / respirar si puedo en alemán entre / tranvía y tranvía, a diez kilómetros / de estriden-

cia amarilla por hora, con esta pena / a las 5.03, / ser exacto», Gonzalo Rojas).

Esilio come luogo subito in un tempo illimitato, quindi, e come terrore a perdere, insieme alla propria lingua l'essenza più intima della propria identità («Nunca salí del habla que el Liceo Alemán / me infligió en sus dos patios como en un regimiento / mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible / Otras lenguas me inspiran un sagrado rencor: / el miedo de perder con la lengua materna / toda la realidad. Nunca salí de nada.», Enrique Lihn). La memoria diventa in questi casi l'unico escamotage per crearsi una patria ideale in cui potersi rifugiare per sentirsi a casa («si ahora en este cuarto gris de día / en medio de Florencia ya desencantada / sobre mi corazón enfermo de dolores / viene a volcarse en mil figuras / el mundo que perdimos / que a un pueblo entero le fuera arrebatado / has de saber así muy llanamente / que tu rostro sonriendo con veinte años menos es la estación dulcísima adonde me detengo», Martha Canfield, o «Guardo de Lima una botella / Llena de lluvia / Y un puñado de arena / En el pañuelo. A veces recuerdo / La luz de su nublado cielo / Y la acaricio / Como se acaricia una perla / En el bolsillo», Jorge Eduardo Eielson, entrambi i poeti esiliati in Italia), ma allo stesso tempo la memoria può essere interpretata come uno specchio insopportabile che riflette una condanna eterna («Puñal siempre en el pecho es la memoria. / Callar consuelo ha sido», Fernando Chary Lara), quando l'unica cosa che si auspica è di poter raggiungere una rassegnata accettazione del presente. C'è anche chi sembra abbia messo da parte l'esilio ed essersi integrato nel paese di accoglienza provando a cancellare le tracce delle proprie origini, che tornano però a farsi vivide come un

incubo ossessivo o come un monito impellente da parte di chi è rimasto o di chi non dimentica («un mismo espejo es todos los espejos, / y el pasaporte dice que naciste y que eres / y cutis color blanco, nariz de dorso recto, Buenos Aires, septiembre», Julio Cortázar).

Esiliato però è anche colui che ritorna nella sua terra (come ad esempio ne *El esperado* di José Lezama Lima), ma capita che non la riconosca più o che da lei non sia più riconosciuto (si veda *El extranjero*, di Eduardo Carranza), e da qui ancora la condanna a ricercare nel passato la propria identità ormai perduta per sempre.

La sensibilità di Gasparini Lagrange la spinge ad allargare i punti di vista fino a rivolgersi anche a sguardi estranei che guardano l'escluso e la sua condizione di impossibilità di inserimento in una comunità omogenea che lo riconosca; da qui deriva la condanna a essere straniero («Dios mío, ten piedad del errante, / pues en lo errante está el dolor. / Saltimbanquis, viajeros, vagabundos, adiós. Mi amor va con vosotros», Heberto Padilla) e soprattutto a esserlo per sempre («Vivirá entre nosotros ochenta años, / pero siempre como si llega, / hablando lengua que jadea y gime / y que le entienden solo bestezuelas», Gabriela Mistral).

L'esilio può però essere anche interiore e mentale, come ricorda Gasparini Lagrange nel prologo: «En el origen de *Exilios* está la distancia», che è anche «una desemejanza, una diferencia, un alejamiento, un desafecto». Quello che unisce i vari tipi di esili e di esiliati è l'estraneità all'*hic et nunc* in cui si trovano a dover vivere, uno strappo, una distanza incolmabile, un'emarginazione. Esso può riguardare anche chi auspica partire, chi desidera di poter rimpiangere da lontano

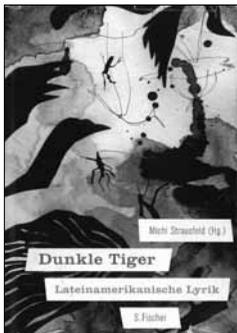
la propria terra, chi lo sogna ma non riesce ad avere la forza di farlo «Entonces quisiera ser extranjero / para regresarme a mi patria / Entonces oigo el rumor feliz / de las ciudades que no son mías / Oigo la noche llena de exilios / Debo partir, me digo / Y mi sueño es un viaje bajo la tutela / de los astros», Pablo Antonio Cuadra). E quando ci riesce, il suo è un esilio felice («Quiero decir, entonces, / que me fue necesario crecer pronto / (antes de que el horror me devorase) / y partir y poner la mano firme / sobre el timón y gobernar la vida», Rosario Castellanos).

In questo aspetto riscontriamo a nostro parere la novità e l'originalità della selezione di Gasparini Lagrange: la curiosità della raccolta è che in essa sono comprese anche liriche in cui il concetto di esilio si estende fino a includere anche uno stato mentale: l'esilio viene interpretato quindi come un non riconoscimento nel luogo in cui ci si trova, è l'interpretazione di un'identità dai confini stracciati, di un disagio, di una mancata accettazione da parte del mondo («Siempre me siento extraño. / Apenas / Sobrevivo / Al pánico de las noches», Juan Sánchez Peláez), anche se a volte tutto questo può essere la risposta a una necessità interiore di non appartenenza.

Dall'estraniamento, dalla distanza, la studiosa venezuelana è riuscita a creare un dialogo con una comunità poetica di esili, di diversità, di sradicamenti, e tutto ciò ha in questo caso un valore importante: è la poesia che si fa patria, patria senza confini e barriere, luogo letterario in cui è possibile essere accettati e riconosciuti. L'esilio poetico di Gasparini Lagrange diventa quindi condizione esistenziale in cui tutti possiamo riconoscerci.

(Arianna Fiore)

MICHI STRAUSFELD
(a cura di), *Dunkle Tiger. Lateinamerikanische Lyrik*, Frankfurt am Main, S. Fisher, 2012, pp. 384, € 24,99.



Michi Strausfeld, nota studiosa e divulgatrice della letteratura iberoamericana nella Repubblica Federale, ha recentemente pubblicato un'interessante antologia poetica, intitolata *Dunkle Tiger. Lateinamerikanische Lyrik*, che riunisce le poesie più rappresentative del secondo Novecento latinoamericano.

Le prime miscelanee di poesia latinoamericana stampate nella *Republik* risalgono a un periodo storico e socio-economico particolare che coincide con la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. In effetti, il ricordo delle imprese colonizzatrici spagnole in Ispanoamerica si convertono nell'immaginario collettivo in un espediente storico dietro il quale le grandi potenze europee credono di poter giustificare le loro imprese coloniali. Così, non è un caso che le prime opere letterarie ispanoamericane a ricevere una considerevole attenzione siano quelle che riguardano la Conquista, come sostiene H.-O. Dill nel suo studio *Die lateinamerikanische Literatur in Deutschland. Bausteine zur Geschichte ihrer Rezeption* (2009). Dopo la parentesi del Colonialismo, e soprattutto nella seconda metà del Novecento, la critica letteraria tedesca scopre i capolavori del Modernismo e delle Avanguardie che nel corso dei primi anni del secolo si erano originate nella fucina culturale latinoamericana. Ciò giustifica la scelta editoriale degli anni Sessanta, dedita alla stampa di antologie poetiche di carattere modernista, che oltre a includere capofila quali José Martí e Rubén Darío, dedica intere

pagine a poetesse come Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, o a poeti più sperimentali come, ad esempio, Vicente Huidobro.

Se da un lato la narrativa del boom degli anni Settanta e Ottanta ha riscosso un'attenzione piuttosto notevole da parte del pubblico tedesco, l'interesse per la parola poetica non si è mai affievolito totalmente; al contrario, nel corso degli ultimi anni in Germania, così come in altri paesi di lingua tedesca, sono state pubblicate diverse raccolte di poesia latinoamericana: *Rose aus Asche*, a cura di E. W. Palm (1981); *Poesie der Welt: Lateinamerika*, a cura di H. Köhler (1986); *Lyrik aus Lateinamerika*, a cura di C. Meyer-Clason (1988); *Die lateinamerikanische Lyrik 1892-1992*, a cura di G. Siebenmann (1993); *Poesía entre dos mundos: antología*, a cura di W. Ratz (2004); *Spanischsprachige Lyrik aus sechs Jahrhunderten*, a cura di U. Daum (2007).

Dunkle Tiger, l'antologia curata da Michi Strausfeld, è dello stesso filone letterario e raccoglie alcune delle più belle poesie di alcuni dei poeti più significativi del secondo Novecento, i quali, in ordine alfabetico per paese d'origine sono: Juan Gelman e Olga Orozco (Argentina); Nicanor Parra e Gonzalo Rojas (Cile); Álvaro Mutis e Giovanni Quessep (Colombia); Eliseo Diego e José Kozer (Cuba); Enrique Lizalde, José Emilio Pacheco e Gerardo Deniz (Messico); Carlos Martínez Rivas (Nicaragua); Blanca Varela e Jorge Eduardo Eielson (Perù); Ida Vitale (Uruguay); Rafael Cadenas (Venezuela). La scelta della casa editrice S. Fisher di pubblicare i versi antologizzati con testo a fronte non è assolutamente convenzionale in un mercato editoriale in cui i costi di stampa tendono sempre più ad essere dimezzati con risultati spesso mediocri. Di grande prestigio è, inoltre, la traduzione degli ispanisti e dei traduttori impiegati che sono riusciti a rendere le liriche in un tedesco molto fedele all'originale spagnolo, sia da un punto di vista semantico che stilistico. È il caso delle poesie di Juan Gelman in cui l'estro creativo del poeta è stato rispettato malgrado le difficoltà cui il traduttore va incontro. Ad esempio, nella poesia *Arte poética* (pp. 28-29), la polisemia del verbo «tirar»,

dell'ultimo verso, che in spagnolo vuol dire sì sparare, ma anche tirare nel significato di buttare via, di gettare e di scendere di prezzo, è stato tradotto in tedesco con «schössen», ovvero «sparare», scegliendo il significato più adeguato al contesto. Oppure, si potrebbe citare la lirica *Gotán* (pp. 28-31), in cui il traduttore ha fedelmente reso la versione tedesca con il medesimo titolo per ovvie ragioni di intraducibilità. In effetti, come è noto, nel gergo familiare rioplatense, la parola «tango» diventa «gotán» con l'inversione sillabica. Inoltre, nella stessa poesia, è interessante notare come l'accostamento tra il soggetto «la señora» e il verbo impersonale «llovía» sia stato tradotto fedelmente in tedesco con «die Dame regnete», rispettando sia la trasgressione sintattica che il senso metaforico dell'originale.

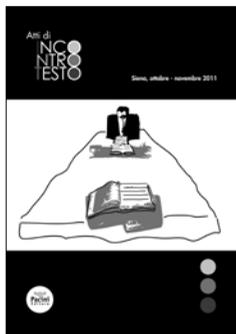
Nello specifico, le poesie sono state tradotte da A. Ammar per Á. Mutis e I. Vitale, T. Brovot per N. Parra, L. Federmair per J. E. Pacheco, C. Hansen per E. Lizalde, M. von Koppenfels per J. E. Eielson, S. Lange per G. Deniz, J. Kozer e B. Varela, G. Poppenberg per E. Diego, A. Rogel Alberdi per J. E. Pacheco, K. Scharf per R. Cadenas e P. Strien per J. Gelman, C. Martínez Rivas, O. Orozco, G. Quessep e G. Rojas.

Nel complesso, *Dunkle Tiger* è sicuramente riuscita; si tratta di un lavoro meticoloso e di alta qualità organizzativa e traduttiva. Tuttavia, e senza dimenticare che ogni antologia dipende dai gusti personali del curatore, nonché dal mercato editoriale cui è destinata, resta sconcertante il fatto che autori altamente rappresentativi e per di più creatori di correnti poetiche nuove, non siano stati considerati. Pensiamo soprattutto a Mario Benedetti e a Ernesto Cardenal.

Un altro dubbio che rimane – questo condiviso con la stessa Strausfeld – è se un'antologia poetica sulla seconda metà del Ventesimo secolo, fatta all'inizio del Ventunesimo, non sia un «Wagnis», un affare rischioso legittimato dalla mancanza di una critica ben cristallizzata. Sarà il tempo a dare una risposta all'arcana e affascinante *Tigre Nera*, poderosa forza emblematica qual è la poesia.

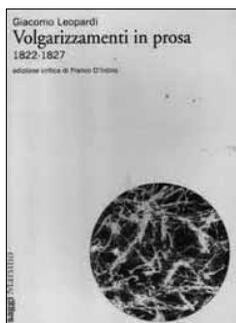
(Andrea Spadola)

Atti di IncontroTesto. Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei. Siena, ottobre-novembre 2011, a cura di Giulia Romanin Jacur, Elena Stefanelli, Martina Tarasco, Pisa, Pacini Editore, 2012, pp. 149.



Il volumetto, richiedibile presso l'editore (www.pacineditore.it) sotto forma di e-book gratuito, raccoglie, secondo una

GIACOMO LEOPARDI, Volgarizzamenti in prosa 1822-1827, edizione critica di Franco D'Intino, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 516, € 40,00.



Contrariamente a ciò che potrebbe lasciar supporre il titolo, l'edizione critica dei *Volgarizzamenti in prosa 1822-1827* di Leopardi allestita da Franco D'Intino non ha un valore strettamente filologico-erudito ma getta nuova luce su tutto il percorso letterario del nostro massimo poeta-pensatore moderno, e specialmente sul progetto delle *Operette morali* (già al centro del precedente e importante volume saggistico dello studioso romano, *L'immagine della voce*, edito sempre da Marsilio nel 2009). Che non si tratti di una semplice edizione critica emerge chiaramente dall'impianto stesso del volume: i volgarizzamenti leopardiani – corredati da un ricchissimo commento e da un rigoroso apparato filologico – sono preceduti da sette ampi capitoli introduttivi,

che occupano da soli ben 180 pagine (quasi un libro nel libro).

Ma quali sono i volgarizzamenti in oggetto e come sono disposti? Distinguendosi dagli editori precedenti, i quali avevano ordinato i volgarizzamenti in prosa secondo un criterio di completezza, D'Intino pubblica, nella prima sezione, i volgarizzamenti editi in vita dell'autore: il *Martirio de' Santi Padri* (pubblicato nel 1826), il *Frammento di una traduzione in volgare della Impresa di Ciro descritta da Senofonte* (1825) e l'*Orazione in morte della Imperatrice Elena Paleologina* di Giorgio Gemisto Pletone (1827); nella seconda sezione, invece, le traduzioni postume che Leopardi progettava di raccogliere in una collana espressamente dedicata ai Moralisti greci (che sarebbe dovuta uscire presso l'editore milanese Antonio Fortunato Stella, ma non vide mai la luce): quattro orazioni di Isocrate designate significativamente da Leopardi come *Operette morali*, il *Manuale* di Epitteto, la favola di Prodicco intitolata a *Ercole* e altri saggi traduttori, di carattere più frammentario, tratti rispettivamente da Iseo, Isocrate, Teofrasto e dal trattato *Del Sublime* dello Pseudo-Longino; la terza e ultima sezione, che è da considerarsi un'appendice, comprende infine due frammenti di traduzione da Luciano risalenti a un periodo antecedente all'arco cronologico indicato nel titolo. Il volume comprende inoltre i preamboli e discorsi introduttivi, spesso di fondamentale rilievo, che Leopardi stesso accompagnò ad alcuni dei propri volgarizzamenti, e la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore*

formula che sopporta assai bene il passaggio alla forma del volume un'esperienza viva fatta di incontri con autori e studiosi. Degli scrittori si pubblicano qui le interviste rilasciate in occasione delle loro letture: quella, a due voci, di Antonella Anedda, Franco Buffoni, e quelle di Nanni Balestrini e Walter Siti. Insieme, si leggono interventi critici su Sereni (S. Carrai), Zanzotto (L. Gambino, S. Dal Bianco), Primo Levi (A. Cavaglion, A. Baldini, V. Cavalloro), Giudici (D. Frasca, R. Zucco), il Sanguineti di Laborintus (A. Godioli), Elsa Morante (G. Zagra, C. Fontanella, A. Landolfi, G. Magrini).

(Fabio Zinelli)

di Teofrasto vicini a morte (originariamente edita nel 1824, in appendice all'edizione bolognese delle *Canzoni*), che D'Intino riconduce al progetto dei Moralisti greci, in quanto «saggio [...] 'alla maniera antica', e dunque, in un certo senso, se non una traduzione vera e propria, una 'imitazione' senza uno specifico palinsesto, ovvero, si potrebbe dire, un *pastiche*».

In ogni caso la *Comparazione* non è l'unica traduzione, per così dire, di tipo speciale, inclusa in questi *Volgarizzamenti*, che sono anzi inaugurati dal singolarissimo opuscolo *Martirio de' santi padri*, a suo tempo definito dal grande filologo leopardiano Francesco Moroncini (cui si deve la precedente edizione critica dei volgarizzamenti leopardiani, risalente al 1931), come «opera originale» *tout-court*. La definizione di Moroncini è impropria, dal momento che il *Martirio* si basa su un palinsesto preciso: la versione di una leggenda riportata in latino (con il testo greco a fronte) in un regesto secentesco di François Combefis, presente nella Biblioteca Leopardi; d'altra parte, la traduzione leopardiana è concepita come una sofisticatissima falsificazione, dato che Giacomo (il quale fin da giovanissimo si era efficacemente cimentato nell'arte della falsificazione letteraria nell'*Inno a Nettuno* e nelle *Odae adespotaee*) finge di pubblicare la trascrizione di un manoscritto medievale: «Ho tratto questo Volgarizzamento da un codice a penna in cartapeccora, che si conserva nel monastero di Farfa, e mostra essere scritto circa il trecentocinquanta, di molto buona lettera, contenente, oltre a questa, parecchie altre Leggende di San-

ti in lingua toscana [...]». In questa stessa cornice di filologia fantastica che non sarebbe dispiaciuta a Borges risiede parte del fascino letterario del *Martirio*: come scrive D'Intino, ricapitolando, ci troviamo di fronte ad un autore che nasconde se stesso dietro «uno scrittore del Trecento, che ne traduce uno latino, che ne traduce uno greco, che ne traduce a sua volta uno copto». Tuttavia, dietro questo virtuosistico gioco di finzioni, c'è qualcosa di più decisivo: la ricerca di un fondamento morale in un mondo, quale quello moderno, caratterizzato, come scrive Leopardi nel *Discorso* sui costumi degli italiani, dalla «quasi universale estinzione o indebolimento delle credenze su cui si possano fondare i principii morali». Se per Leopardi l'etica, così come l'estetica, aveva conosciuto il suo massimo splendore nell'antichità greca, dopodiché era cominciato un processo di inarrestabile decadenza, fomentato anche dall'avvento della stessa religione cristiana, d'altro lato, i primi martiri cristiani (protagonisti del volgarizzamento leopardiano) avevano rappresentato, come sembra suggerire un appunto zibaldoniano del 21 luglio 1822, opportunamente citato da D'Intino, uno degli ultimi

sussulti dell'etica prima del trionfo del nichilismo moderno.

La paradossale ricerca di un fondamento morale in un'epoca che sembra aver abolito ogni forma di moralità è, del resto, il fulcro del progetto delle *Operette morali*, con le quali questi volgarizzamenti sono pienamente solidali. Si noti che le orazioni di Isocrate che avrebbero dovuto confluire nel primo volume dei *Moralisti greci* furono tradotte nel dicembre del 1824, lo stesso anno in cui fu composto il primo e maggiore nucleo delle *Operette morali* (si è già ricordato che Leopardi assegnò alle proprie traduzioni isocratee il medesimo titolo). Secondo D'Intino, Isocrate rappresentò per Leopardi una sorta di anti-Platone, in quanto campione esemplare di una *mezza filosofia*, alimentata dalla poesia e dalle illusioni. D'altronde, Giacomo si era identificato con Isocrate fin dal marzo 1819, allorché confessò a Pietro Giordani di esser «fatto proprio un Isocrate» per l'abitudine a scrivere poco e con grande fatica. Si direbbe che in Leopardi ogni esercizio traduttorio lungi dall'esaurirsi in se stesso investa sempre aspetti letterari e filosofici essenziali per la sua scrittura e

il suo pensiero. Tutti (o quasi) gli autori volgarizzati avranno un'incidenza più o meno durevole sul tragitto letterario leopardiano, anche quelli di cui il poeta traduce appena un frammento (si pensi allo Pseudo-Longino, il cui trattato *Del sublime* è una delle fonti più decisive del pensiero estetico leopardiano). Le ricognizioni filologiche di D'Intino ripercorrono puntualmente il rapporto tra Leopardi e gli autori greci tradotti, non di rado correggendo alcune tesi della critica precedente. Ad esempio, occupandosi della traduzione del *Manuale* di Epitteto, D'Intino estende di molto, sia indietro sia in avanti, il periodo in cui Leopardi nutrì interesse per la filosofia stoica (non solo per Epitteto, ma anche per Marco Aurelio e altri autori), che Timpanaro limitava sostanzialmente al triennio 1825-1827. Nel 1829 Leopardi progetta addirittura un «Manuale di filosofia pratica: cioè un Epitteto a mio modo»: il progetto non troverà mai compimento, eppure un suo Epitteto Leopardi ce l'ha, in certo modo, lasciato proprio con questa versione del *Manuale*, che è forse la più bella tra le sue traduzioni.

(Raoul Bruni)

MICHELA MANCINI,
Vedere il progresso.
Mostri, bambole e alieni
nel romanzo illustrato
dell'Ottocento, Palermo,
duepunti Edizioni, 2012,
€ 15,00 .



Il saggio di Michela Mancini è un brillante esempio di analisi sociologica della letteratura, che svela le interrelazioni tra contesto storico-culturale e pratiche letterarie e tendenze narrative. Oggetto primario dell'analisi è il romanzo industrialista ottocentesco,

e chiave della sua comprensione è l'insieme dei miti e delle inquietudini legati all'industrializzazione, che sono all'origine delle immagini e delle icone del progresso che la letteratura ha prodotto e veicolato, e a loro volta guidano l'interpretazione e comprensione delle rappresentazioni letterarie determinate dalla temperie industrialista stessa.

Mostri, bambole e alieni sono identificati come icone letterarie della fiducia nel progresso, da un lato, e delle sue ambiguità, dall'altro: la fiducia nella forza creativa e creatrice, mista all'ambiguità della creazione stessa e dell'artificio, al tempo via verso l'emancipazione e l'indipendenza e pratica meccanico-scientifica per porre in essere nuove forme di potere e possesso. Le tre figure incarnano entrambe le tensioni: le bambole, creature perfette, ma niente più che automi; i mostri, creature eccezionali, ma inaccettabili; gli alieni, creature cercate, ma temute.

Necessitano rispettivamente di chi le metta in movimento, o le accetti, o le combatta. Sono creature nate per essere dominate, quasi metafore di come la società industrialista, che attraverso la produzione

seriale ha creduto di sottrarsi al potere delle élites politiche e culturali, abbia reso necessarie quelle tecniche (ed economiche): l'editoria stessa ne rappresenta un esempio, e la letteratura la romanza.

Il saggio evidenzia come le rappresentazioni letterario-romanzesche del progresso industriale variamente si riconducano al mito di Prometeo, dall'esplicito *Frankenstein. Or the Modern Prometheus* (1818) di Mary Shelley, ai meno scontati *Le Château des Carpathes* (1892) di Verne e *The War of the Worlds* (1898) di Herbert George Wells, per citare solo alcuni esempi, rispettivamente riconducibili alle tre icone di mostri, bambole e alieni. La Mancini ci guida così in un affascinante viaggio attraverso le immagini inquietanti, strane o meravigliose, del progresso, rintracciando nel romanzo illustrato ottocentesco le origini del genere fantascientifico, e «smascherando» un *format* narrativo che dal mito di Prometeo è giunto fino a noi, per ribadire l'esigenza, umana prima che letteraria, di creare ed esplorare mondi Altri per comprendere e tentare di dominare il reale.

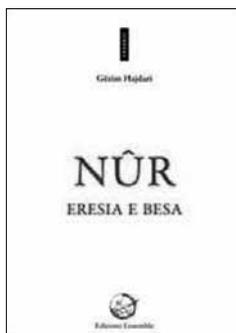
(Daniela Sideri)

GABRIELE FRASCA,
Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger,
Napoli, Edizioni D'If, 2011,
pp. 312, € 22,00.



Come il titolo annuncia a chiare lettere, l'ultimo lavoro di Gabriele Frasca è una lettura del *Pasticciaccio* alla luce delle due maggiori rivoluzioni epistemologiche novecentesche: la psicanalisi (Freud e poi Lacan, con la preziosa mediazione di Sergio Finzi) e la fisica subatomica (già al centro di una nobile tradizione saggistica che dal Debenediti esegeta del romanzo moderno conduce al Roberto Pasini interprete della pittura surrealista). Questa doppia chiave di lettura – sorretta da un sempre più impressionante armamentario critico di natura interdisciplinare, posto al servizio di quel credo etico-euristico della «despecializzazione dei linguaggi e dei saperi» che Frasca va da tempo proclamando – consente all'autore di demolire molte delle *idées reçues* che

GËZIM HAJDARI, Nûr. Eresia e besa, Roma, Edizioni Ensemble, Erranze, 2012, pp. 137, € 15,00.



da troppi anni depistano ogni indagine sull'Ingegnere. Vengono così smontati – prove alla mano, verrebbe da dire, trovandoci in ambito poliziesco – tanto il mito del 'Gadda barocco' (barocco non è il Gadda: è proprio perché il Gaddus, Frasca lo sostiene da tempo, è semmai settecentesco, di stirpe sterniana), quanto quello del *Pasticciaccio* come 'romanzo incompiuto' e quasi assemblaggio di *disiecta membra* narrative. Tutto il contrario, spiega l'autore: il *Pasticciaccio* è un ordigno romanzesco dagli ingranaggi perfettamente sincronizzati (e questa meticolosa attenzione al *continuum* temporale è una delle ossessioni fraschiane, come ben sanno i suoi lettori), fedele in questo alle regole del 'genere'. Solo che il 'genere' si è adeguato ai tempi, ossia al nuovo contesto percettivo (il pervasivo ambiente mediale di matrice fonografica che fa dell'autore non più un'emittente, ma una 'stazione ricevente') e soprattutto alla nuova realtà di un mondo che scopre di soggiacere alle leggi della relatività e del principio di indeterminazione. La risoluzione dell'intreccio (il 'gliommero', parola il cui etimo Frasca rilegge alla luce del concetto scientifico di *entanglement*), insomma, c'è eccome, ma stante i paradossi della fisica quantistica dipende dalla volontà, neanche a dirlo inaffidabile, 'gusta', dell'osservatore. Se poi si considera che qui gli osservatori sono perlomeno due, ovvero la strana accoppiata di poliziotti formata da Ingravallo e Pestalozzi, non sorprende che il *Pasticciaccio* sia rimasto a lungo un caso irrisolto.

Il nuovo titolo di Gëzim Hajdari, il poeta d'origine albanese che ha fornito, tra i primi in Italia, dignità letteraria alle cosiddette 'scritture migranti' (premio Montale nel 1997), necessita di qualche nota esplicativa. Secondo un procedimento ormai ben riconoscibile, infatti, alcuni scrittori italòfoni, dopo aver compiuto uno sforzo di integrazione non solo linguistica, registrano oggi il riaffiorare della memoria culturale d'origine. Il poema drammatico, pubblicato da una neonata ed impavida casa editrice romana, è intitolato ad un personaggio femminile – *mater dolorosa* dell'eroe di cui si cantano le gesta – che condivide il nome con la madre dell'autore, così come quest'ultimo si pone in

Ma il valore aggiunto del libro consiste nel fatto che vi figurino intrecciati (*entangled*, appunto), almeno due Frasca: lo studioso e lo scrittore. Non è infatti difficile individuare una comune funzione d'onda tra il *Pasticciaccio d'après* Frasca e i suoi romanzi, con particolare riferimento al «noir anfibio» *Il fermo volere*, opera che come noto ha impegnato l'autore per un ventennio. Dal tema del doppio (Ingravallo-Pestalozzi hanno parecchio in comune con Beretta/Spirit-Ebony... proprio non c'è scampo alla sindrome di don Quijote y Sanchol) a quello del desiderio (l'erotia, l'infernale rimbalzo da uno a due del *ferm voler*, in un mondo la cui popolazione risulta equamente ripartita fra isteriche e macchine celibi), sono numerosi i punti di contatto tra due opere i cui protagonisti condividono lo stesso destino: quello di sprofondare nella *palus putredinis* (mentale, pulsionale, persino molecolare) del caso che sono stati chiamati a risolvere. Né è privo di significato che Frasca definisca il *Pasticciaccio* un'apocalisse, se programmaticamente apocalittiche risultano le conclusioni di tutte e tre le sue opere narrative.

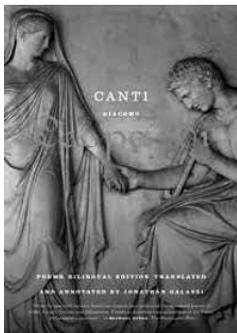
Letture indispensabile tanto per gli studiosi di Gadda quanto per gli estimatori di Frasca, *Un quanto di erotia* rappresenta dunque non solo un fondamentale saggio sul *Pasticciaccio*, ma anche una raffinata opera di autoesegesi e, più in generale, l'ennesimo colpo andato a segno nel multiforme percorso artistico-intellettuale di una delle personalità più vive e stimolanti dell'attuale cultura italiana.

(Riccardo Donati)

relazione di omonimia con l'«ultimo guerriero», figlio di Nûr. La *besa* è la parola data che, secondo i protocolli di quella che Giorgio Agamben ha definito 'archeologia del giuramento', lega l'errante Gëzim, per la vita e oltre, alla promessa del ritorno. La sostanza autobiografica che caratterizzava la prima maniera, lirica e frammentaria, del poeta di Lushnje torna *en travesti*, in forma epico-titanica, nei versi ipermetri di questi due atti. Dietro l'inattuale scelta del 'teatro di parola' sta certamente la parallela pratica di traduzione – anch'essa con frutto editoriale (è in libreria l'edizione de *I Canti dei Nizam*) – dal vasto repertorio dell'epos orale balcanico, ma anche l'inesausta vis

polemica di Hajdari rispetto all'uniforme panorama della patrie lettere. Eppure non mancano nella nostra tradizione precedenti illustri, sebbene misconosciuti. Se già nel 1942 Arturo Loria annotava «Io mi

GIACOMO LEOPARDI,
Canti, traduzione di Jonathan Galassi, New York, Farrar, Straus Giroux, 2010, pp. 498



La prima traduzione integrale dei *Canti* di Giacomo Leopardi, uscita in lingua inglese ma con titolo italiano, ha suscitato, com'è spesso plausibile in questi casi, ammirazione e sospetto. Autore e poeta di questa sesquipedale impresa, per la mole e non soltanto per essa, Jonathan Galassi, traduttore americano che si era già fatto conoscere in Italia per le sue versioni montaliane e per una pubblicazione in lingua di sue poesie, questa volta con titolo inglese, *North Street Dithyrambs*, tradotte per l'occasione da Annalisa Cima.

La domanda che ha da subito accompagnato l'uscita dei *Canti* di Galassi non ha insistito tanto sulla legittimità di una traduzione leopardiana oggi – quesito pur sempre lecito, sebbene fin troppo scontato – ma sull'aspetto ben più delicato della verifica di un *modus operandi*. Volendo prendere Massimo Bacigalupo e Robert Pogue Harrison come poli di due visioni antitetiche del lavoro di Galassi, sono comprensibili tanto il dubbio del primo quanto l'approvazione del secondo. *Vexata quaestio*: la sintassi, indubbiamente croce e delizia, assieme al lessico, di tanta produzione leopardiana. Da una parte, Bacigalupo, che non è certo digiuno di traduzione e di lingua inglese (basti ricordare i suoi lavori su Pound, Yeats,

sento sempre più fuori dall'odierno mondo letterario. Sogno tragedie greche», non pare risuonare nel lamento di Nûr – «dov'è il mio Gëzim?» – l'eco del *Landolfo VI*, dramma in versi che Tommaso

Dickinson), afferma che «Galassi ci dà un Leopardi moderno, newyorchese neoclassico», il quale sembra aver perso un po' troppo della sua complessità sintattico-lessicale; dall'altra parte, Harrison, italianista statunitense ben allenato alla lingua del sì e alle questioni di traduzione, che a sua volta reputa quanto critica Bacigalupo la forza della versione galassiana: «the readability of his version comes at a cost. It flattens out the original and renders it perforce more prosaic». In ogni caso, a porre una riflessione sulla sintassi e sul lessico leopardini non è soltanto una traduzione appena uscita. Della difficoltà di quei versi sanno bene anche gli italofofoni, tanto che non troppo lontana nel tempo è la provocazione di una versione in lingua italiana contemporanea delle *Canzoni*, provata da Marco Santagata.

Volendo allora dare la parola a Galassi, egli stesso afferma, nell'introduzione ai suoi *Canti*, che il traduttore non deve essere né servo né padrone del testo. Esattamente in questo, a mio parere, risiede l'*optimum* di una traduzione: dare alla lingua che ne viene una sua operatività, riaffermando che la traduzione, come già ebbe a dire Luciano Erba, è un «*tertium* (infine *datur!*) che potrebbe essere un *primum*». Andrà allora cercato Leopardi in Galassi o, viceversa, sarà necessario rinvenire la continuità di Galassi, della sua traduzione, in Leopardi, specie di fronte a un'opera così variegata come sono i *Canti*? In anni in cui si riscopre il valore filosofico della poesia leopardiana, del suo «pensiero poetante», in cui si è portato avanti il lavoro di traduzione completa dello *Zibaldone* a Birmingham, grazie a Franco D'Intino e Michael Caesar, il merito ulteriore di Galassi è quello di aver concesso al lettore inglese una possibilità, non solo di fruizione, ma anche di comprensione. I *Canti* non sono soltanto la prima edizione completa di Leopardi, ma anche la prima a essere esaustivamente commentata (ben oltre cento pagine tra note esplicative e commento). Venendo nello specifico ad alcuni esempi sulla

Landolfi destinava, oltre mezzo secolo fa, «al ludibrio o all'indifferenza?» – «Dov'è Pandolfo, il figlio mio?...»?

(Ugo Fracassa)

resa di questo Leopardi «americano», è vero che la versione di Galassi segue un corso meno irto dell'originale, ma esso sembra valere come scelta stilistica, caratterizzando i *Canti* nella loro ampiezza. Si faccia una ricognizione di alcuni *incipit*, luoghi di massima condensazione stilistica leopardiana: il «Dolce e chiara è la notte e senza vento» della *Sera del dì di festa* si pacifica altrettanto nel ben riuscito «The night is soft and bright and without wind», dove a Galassi non sarebbe certo costata fatica anticipare i due predicati nominali rispetto alla copula, in nome di una maggiore aderenza. Ma è qui valsa, altresì, una scelta uniforme, *in primis*, al suo stile, con una visibile continuità dell'inglese. Anche nell'*Ultimo canto di Saffo*, l'inizio, «Placida notte, e verecondo raggio / Della cadente luna; e tu che spunti / Fra la tacita selva in su la rupe», è comunque ben reso in inglese, sia sotto il profilo lessicale sia prosodico: «Tranquil night, and bashful light / of the fading moon, and you, emerging / from the quiet woods above the cliff» (forse unica pecca, il mancato uso iniziale di «placid» e successivamente di «tranquil» per richiamare la coppia «placida»-«tacita» dell'originale). Inoltre, a voler spezzare ancora una lancia a favore di lessico e sintassi, un'attenzione non manca: lo si vede nella scelta della parola «infinity» per «infinito» (termine che avrebbe usato un uomo di lingua inglese del secolo XIX) o nel fatto che in tutte le traduzioni dei *Canti*, nonostante l'ampissimo arco temporale necessario all'idea per compiersi (Galassi si cimentò, proprio con *L'Infinito*, nei suoi vent'anni), l'uniformità dello stile è pressoché dura da mettere in dubbio, pur non essendo e non dovendo essere la stessa dell'italiano (e non solo per un'evidente questione di incompatibilità con la metrica accentuativa).

Così è opportuno guardare ai *Canti* di Galassi: se necessariamente si perde qualcosa, come accade in ogni traduzione, qualcos'altro si ritrova, come all'inizio e alla fine dell'*Infinito*; se dunque

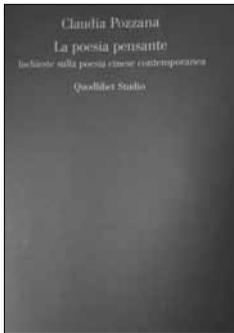
«This lonely hill was always dear to me» sembra inciampare un poco di fronte al «Sempre caro mi fu quest'ermo colle», l'ultimo verso, «and foundering is sweet in such a sea» riesce, in traduzione, a fronteggiare un verso italiano quasi impossibile come «e il naufragar m'è dolce in questo mare», adeguandosi, per altro perfettamente, al suo inizio in lingua in-

glese. Che poi i versi iniziali di *Alla Primavera* «Perchè i celesti Danni / Ristori il sole» diventino un modernissimo e pur godibilissimo «Now that the sun is working to repair / the damage in the sky», facendoci immaginare, inoltre e prima di tutto, un mattino di pioggia in *Central Park*, può essere anche un *plus*. In fondo Leopardi scriveva, in quel serbatoio ge-

niale di pensieri che è lo *Zibaldone*, che « La piena e perfetta imitazione è ciò che costituisce l'essenza della perfetta traduzione». In questo senso, Galassi è stato un perfetto traduttore, imitando uno stile che è stato ed è rimasto da subito il suo.

(Ugo Fracassa)

CLAUDIA POZZANA,
La poesia pensante.
Inchieste sulla poesia
cinese contemporanea,
Macerata, Quodlibet, 2010,
pp. 272, € 24,00.



Dopo l'antologia *Nuovi poeti cinesi* curata congiuntamente con Alessandro Russo e pubblicata da Einaudi nel 1994, Claudia Pozzana offre al pubblico dei lettori italiani una nuova opportunità di avvicinarsi al variegato e fiorente mondo della poesia cinese contemporanea.

Come suggerisce il sottotitolo, *La poesia pensante* è un'inchiesta sulla poesia cinese contemporanea che si compone

di saggi editi e inediti con l'obiettivo di fornire un quadro sugli sviluppi del pensiero artistico e letterario (oltre che specificamente poetico) degli ultimi venti anni del XX secolo.

Circoscritto tra profonde riflessioni e acute osservazioni su alcuni dei più importanti avvenimenti del Novecento cinese, quali il «4 maggio 1919» o gli eventi di piazza Tian'anmen del 1989, il nucleo del volume è dedicato alla cosiddetta «Nuova ondata di poesia». Questo spazio poetico affermatosi a partire dalla fine degli anni Settanta, viene qui riconosciuto tra le «configurazioni intellettuali» più interessanti della Cina del XX secolo, la cui caratteristica specifica è quella di comporsi di numerose soggettività artistiche accomunate dalla stessa tensione ad esplorare ed interrogare le infinite possibilità del rapporto tra poesia e pensiero.

Numerose pagine sono dedicate a tre dei più rappresentativi poeti contemporanei: Yang Lian, la cui poesia stimola una continua riflessione sul pericolo a cui è esposto il poeta alle prese con una lingua di assoluta bellezza, come quella cinese; Bei Dao, nel quale la forza della scrittura poetica tende ad affermarsi assumendo una distanza intellettuale tanto nei con-

fronti della lingua, quanto della politica, dell'amore e del sapere filologico-letterario; Zhai Yongming, donna poeta interessata non solo alla problematica femminile ma continuamente immersa nella ricerca di nuove soluzioni stilistiche, dalla costruzione del testo poetico come sceneggiatura teatrale alla sua audace interazione con le installazioni artistiche.

È, infine, da ricordare l'interessante posizione che l'autrice assume nei confronti di una questione delicata per chiunque si occupi di poesia straniera: la traducibilità della poesia. Rifacendosi in particolare a Jakobson e Benjamin, Pozzana afferma che la traduzione non è una mediazione linguistica e comunicativa, bensì un incontro conoscitivo tra due «singolarità soggettive» (traduttore e opera poetica) che mette in atto un intenso lavoro volto a far emergere il pensiero della poesia e la disposizione intellettuale del suo autore, l'intero mondo culturale da cui nasce. Affermazioni che ci ricordano l'importanza e la necessità di favorire la diffusione e la conoscenza della poesia di ogni cultura del mondo conservandone intatti i caratteri distintivi.

(Maria Ventre)

ANDREA AFRIBO e EMANUELE ZINATO
 (a cura di), **Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni Settanta a oggi**, Roma, Carocci, pp. 326, € 27,00.



Modernità italiana è un libro di cui vale la pena discutere, perché invita a porsi domande importanti.

Che cosa significa 'moderno'? Il volume si concentra sul periodo dagli anni Settanta (in realtà dal '68) a oggi: un'epoca, cioè, che è più usuale definire 'post-moderna'. Senonché – lasciano intendere Afribo e Zinato nella *Premessa* – la modernità o la tardiva «modernizzazione» italiana interagiscono con i caratteri del postmoderno. A meno che il moderno non fosse «già postmoderno fin dall'inizio». Se è così, c'è un problema di fondo: come conciliare la consustanzialità di moderno e postmoderno con l'idea di una crisi, di una svolta collocata «a cavallo del 1970»?

Da questa domanda ne discende un'altra: quando comincia il moderno in Italia? O almeno, quando si produce quella frattura tra il ciclo delle «grandi speranze del '45» e il tempo delle illusioni spezzate? Se sul piano sociale o su quello economico la faglia corre tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, sul piano culturale e specificamente letterario la coscienza della crisi matura molto prima. Prendiamo Montale e Calvino, due 'campioni' novecenteschi spesso evocati nel volume. Dell'uno e dell'altro qui si citano soprattutto gli scritti a partire dagli anni Sessanta; ma se si leggono le prose montaliane della fine dei Qua-

ranta e se si considerano, per esempio, il progetto e lo svolgimento dei *Racconti* calviniani nei Cinquanta, ci si rende conto che le contraddizioni del secondo dopoguerra erano evidenti già all'alba o addirittura prima del boom.

I sei saggi di cui *Modernità italiana* si compone sono dedicati ai «Contesti» (*Lingua* di Giuseppe Antonelli, *Filosofia* di Paolo Tamassia, *Editoria e critica* di Emanuele Zinato) e ai «Testi» (*Narrativa* di Luigi Matt, *Poesia* di Andrea Afribo, *Canzone* di Paolo Giovannetti). Ogni saggio, per ricchezza e densità, è una monografia compendiarica e una voce originale nella bibliografia delle rispettive materie. Messi insieme, i capitoli non potevano né dovevano esaurire gli aspetti della cultura italiana nell'ultimo quarantennio (anche se pesa, in particolare, l'assenza del cinema), ma raggiungono un risultato forse anche più importante: indurre a riflettere su un'idea di cultura. Cultura umanistica, in primo luogo, com'era inevitabile vista la formazione linguistico-letteraria dei sei autori. Cultura alta, in secondo luogo; per quanto la restaurazione di soglie tra *highbrow* e *low* o *middlebrow* non fosse evidentemente tra gli obiettivi dell'impresa, la centralità dell'oggetto letterario crea un'implicita gerarchia. E se il saggio di Antonelli, dedicato alla lingua d'uso (parlata, scritta, digitata), si sottrae evidentemente a quelle polarità tracciando un ricco e preciso panorama dagli anni Sessanta a oggi e disegnando una convincente architettura della lingua contemporanea, quelli di Zinato e di Giovannetti vi alludono e *contrario*. Il primo, eccellente nella sezione sulla critica letteraria, è meno efficace in quella dedicata all'editoria, in cui rientra anche un elemento, la televisione, che avrebbe richiesto un capitolo a sé stante prima di essere liquidata come fenomeno deterioro. Le ragioni di perplessità sono due: l'adesione un po' schematica al paradigma di Schiffrin («editoria senza editori»: le grandi concentrazioni sono una realtà in espansione, che non sempre però escludono l'editore-*connaisseur*; il rilievo dominante dell'aspetto commerciale non sopprime del tutto la mediazione intellettuale, se non altro perché nel catalogo dei grandi marchi industriali convivono i titoli da battaglia e quelli di alta cultura,

e le risorse procacciate attraverso i primi ricadono anche sui secondi, spesso reallizzati in perdita: è il caso dei «Meridiani» Mondadori, per esempio) e un riflesso condizionato che riattiva qua e là il vecchio dualismo struttura/sovrastruttura. Il saggio di Giovannetti, d'altra parte, è una mappa preziosa in un campo importante, di per sé e nei rapporti con il genere confinante della poesia, ma pecca a volte per difetto di sprezzatura verso gli oggetti più provvisori nella rassegna (non solo De André, o Gabe, o Paolo Conte sono oggetto delle analisi, ma anche i cantanti o i gruppi meno tradizionalmente associabili all'idea di 'poesia' o 'letteratura cantata': il che da un lato è un pregio, perché il panorama che ne risulta è più esteso, dettagliato, mosso, libero da pregiudizi; dall'altro può far problema, perché gli strumenti di analisi applicati dall'interprete – la metrica ad esempio – efficaci per apprezzare la consistenza stilistica di un testo, sembrano a volte spuntarsi contro l'assenza di stile dei prodotti in esame).

Se il saggio di Tamassia, pregevole, resta forse un po' ai margini di un contesto quasi tutto letterario, i capitoli sulla narrativa e sulla poesia di Matt e Afribo sono invece centrali. Del primo, si apprezza la scelta di parlare di stile più che di grammatica, anche se il punto di vista linguistico prevale e sorvola su aspetti non meno decisivi, come le strutture e i generi. Del secondo impressiona la sicurezza sempre motivata del giudizio, che fa un po' rimpiangere l'esclusione dal panorama proprio dei poeti nati tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta (coetanei dei pochi 'giovani' critici che Afribo seleziona e accredita). La traiettoria descritta dal saggio di Afribo parte infatti dai 'maestri' (la generazione di Sereni, Luzi, Caproni, Bertolucci), arriva a Pusterla, Magrelli, Fiori, per approfondire la situazione attuale: tanto sul versante critico-editoriale (le antologie per esempio, come la mondadoriana Cucchi-Giovanardi o *Parola plurale*; Afribo stesso aveva già curato qualche anno fa una selettiva e attendibile rassegna di poeti italiani dal 1980 a oggi, per i tipi ancora di Carocci), quanto su quello creativo (spiccano i nomi di Anedda, Benedetti, Dal Bianco).

(Niccolò Scaffai)

Riviste Italiane/Journals

a cura di Niccolò Scaffai

ALLEGORIA. Per uno studio materialistico della letteratura. Anno XXIII, n. 64, luglio-dicembre 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 numero si apre con una sezione tematica, dedicata alla Letteratura degli anni Zero; in particolare, l'obiettivo è quello di mettere in luce i mutamenti che si sarebbero effettivamente prodotti – al di là della cesura, inevitabilmente convenzionale, tra l'ultimo decennio del XX secolo e il primo del XXI che l'etichetta "anni Zero" suggerisce – dalla metà degli anni Novanta nella cultura, non solo italiana. I saggi ospitati nella sezione si occupano dell'evoluzione dei generi letterari (ne trattano Cortellessa – che dei *Narratori degli anni Zero* ha curato di recente un'antologia –, Donnarumma, Simonetti), della posizione degli intellettuali (tema al centro del saggio di Luperini) e della critica (ne discute Gilda Policastro con Daniele Giglioli, autore del saggio *Senza trauma*). In discussione è anche la definizione stessa dell'idea di moderno, postmoderno (di un'opportunità di fuoriuscire dal postmoderno parla, in particolare, Donnarumma) e 'ipermoderno'.

Tra i saggi di critica, spiccano i notevoli contributi di Giuliana Petrucci, che approfondisce il rapporto tra la composizione delle *Occasioni* montaliane e le lettere del poeta a Irma Brandeis; e di Daniela Brogi, sul 'territorio' a metà tra cinema e letteratura abitato da autori come Pavese, Cain, Visconti.

Tra le recensioni a libri di poesia, quella al nuovo "Oscar" Mondadori delle poesie di Zanzotto (la firma Felice Rappazzo); quella alla raccolta *Sul vuoto* di Gabriel

Del Sarto e a *Vanità della mente* di Gian Mario Villalta (entrambe di Maria Boro).

(Niccolò Scaffai)

ATELIER. Trimestrale di poesia critica letteratura. Anno XVII, n. 65 (marzo 2012) e 66 (giugno 2012). Direttore responsabile: Giuliano Ladolfi, direzione e amministrazione: C.so Roma 168, 28021 Borgomanero (NO), www.atelierpoesia.it

Nell'editoriale del n. 65, Andrea Temporelli riflette sulla difficoltà, e forse sull'impossibilità, di trovare una sede che ospiti e dia una forma di coordinamento alle molte voci del panorama letterario e artistico in genere, non per imporre direzioni uniche, ma per valorizzare le diverse energie. A suo modo, raccogliendo contributi provenienti da vari ambiti e generi, la rivista «Atelier» – prosegue Temporelli – vuole contribuire a questo progetto. Il numero accoglie una conversazione di Elisabetta Motta con il poeta ticinese Giorgio Orelli, decano della poesia italiana in Svizzera e 'maestro' diretto o indiretto di letterati di più di una generazione, da Pusterla a Yari Bernasconi. Manuel Cohen offre i suoi *Appunti per nuove mappature della generazione entrante: Cescon, Corsi, Ostan, Teodorani* – quattro giovani poeti nati tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli Ottanta, di cui è possibile leggere qui una piccola antologia di versi, accomunati da una vena minimalista in alcuni casi vicina allo 'stile semplice'.

Nel numero 66, aperto da un editoriale di Temporelli che stigmatizza l'indebita sovrapposizione dello spettacolo alla cultura, spicca un ampio dossier dedicato a una delle maggiori autrici di poesia contemporanea, Antonella Anedda. Alla rassegna bibliografica e critica, utili strumenti di riferimento per un approfondi-

mento della poesia aneddiana seguono gli interventi inediti di Carmelo Princiotta, Alida Airaghi e Giuliano Ladolfi; chiude il dossier una nutrita antologia di testi editi.

Tra le recensioni di poesia, si segnalano quelle a Milo De Angelis, *Quell'andarsene nel buio dei cortili* e a Biancamaria Frabotta, *Da mani mortali*.

(N. S.)

L'AREA DI BROCA. Semestrale di letteratura e conoscenza. Anno XXXVIII-XXXIX, n. 94-95, luglio 2011-giugno 2012. Direttore responsabile: Mariella Bettarini. Redazione: via San Zanobi 36, 50129 Firenze; bettarini.broca@tin.it, www.emt.it/broca

Il numero è dedicato al tema della memoria; Mariella Bettarini, nell'editoriale *Ricordare, dimenticare...*, declina il tema sul filo del ricordo e della celebrazione: dei quarant'anni della rivista (nata con il titolo «Salvo imprevisti») e dei molti scrittori e intellettuali scomparsi di recente, da Pagliarini a Tabucchi, da Zanzotto a Omar Calabrese. È proprio la memoria il filo rosso che tiene insieme i testi dei molti autori presenti nel fascicolo, con poesie e brani in prosa; tra questi, la stessa Bettarini, Maria Grazia Cabras, Marco Corsi e Luca Baldoni, traduttore e poeta tra i più notevoli degli ultimi anni (il suo *Territori d'oltremare* ha vinto il Premio Penna nel 2008); qui Baldoni pubblica i versi di *Oro*, che hanno al centro un ricordo berlinese: «Christo e Jean-Claude ebbero l'idea geniale / di impacchettare il Reichstag /... / c'eravamo anche / Norbert ed io / stretti e felici, stupefatti / del nostro stare insieme / convinti che la vita / fosse ancora tutta / oro / un picco chiaro».

(N. S.)

L'IMMAGINAZIONE. Rivista di letteratura. Anno XXVIII, n. 270, luglio-ago-
 sto 2012. Direzione: Anna Grazia D'Oria,
 redazione: via Umberto I 51, 73016 San
 Cesario di Lecce, agdoria@manneditori.it.

Il fascicolo si apre con una sezione dedicata a Maria Corti, a dieci anni dalla sua scomparsa, che comprende due brevi testi recuperati dalle pagine de «Il Giorno», a cui la studiosa collaborò tra gli anni Sessanta e i Settanta. I due brani, rispettivamente datati 1970 e 1976, sono l'uno una divagazione di taglio socio-linguistico sull'uso e le accezioni della parola 'sale' in contesto merceologico; l'altro una riflessione su *Semiotica, cultura e critica letteraria*, a partire dai libri di Marcello Pagnini su *Shakespeare e il paradigma della specularità* e di Lotman e Uspenskij su *Semiotica e cultura*. Seguono numerosi interventi e ricordi, tra gli altri di Roberto Cicala, Anna Grazia D'Oria, Folco Portinari, Antonio Prete.

Nel fascicolo vengono pubblicati versi della poetessa e docente Elena Salibra (*Le tabarchine*), che colgono come in forma di moderno idillio scorcì di naturale domesticità; e di Diego Medina Poveda, poeta non ancora trentenne nato a Malaga.

(N. S.)

SOGLIE. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria. Anno XIII, n. 3, dicembre 2011. Direttore responsabile: Lionella Carpita, redazione c/o Alberto Armellin, via Vecchia Fiorentina 272, 56023 Badia (Pisa).

In questo numero, Elena Salibra intervista il poeta Guido Oldani (1947), autore tra l'altro di *La betoniera* e *Il cielo di lardo*. Spunto dell'intervista è una riflessione sulla formula *Realismo terminale*, titolo di un pamphlet di Oldani uscito nel 2010, con cui il poeta definisce la «rivoluzione del pensiero ancora in fieri» nell'epoca contemporanea. Salvatore Di Giacomo cura la rassegna *The Best American Poetry 2011*, che include versi di Jeni Olin (Houston, 1974), James Logenbach (Plainfield, New Jersey, 1959), Catherine Pierce (Wilmington, Delaware, 1978). Seguono i versi di due autori non proprio esordienti nel mondo delle lettere, ma ancora poco noti come poeti: si tratta di due italianisti come Stefano Carrai e Giuseppe Langelà. Il primo ha appena pubblicato una silloge (*Il tempo che non muore*, Interlinea), che, con tratti delicatamente letterari (da Saba a Montale), ripercorre l'esperienza personale dell'autore, dai ricordi familiari ai soggiorni in Svizzera e Olanda. Il secondo ha pubblicato i suoi primi versi (*Escursioni*) nel 2002, seguiti poi negli anni successivi da altre sillogi; qui vede la luce una breve *suite* di testi epigrammatici (*La bottega dei cammei*), intitolati per lo più a figure femminili.

Il fascicolo contiene anche due saggi notevoli su due poeti maggiori del Novecento: quelli di Enrico Tatasciore su *Mon-*

tale e il 'Fedone' e di Anna Chella su *Res Amissa* di Caproni.

(N. S.)

TRATTI. Da una provincia dell'impero. Anno XXVIII, n. 91, ottobre 2012. Direttore responsabile: Giovanni Nadiani; redazione: Corso Mazzini 85, 48018 Faenza (RA), info@mobydickeditore.it.

Il numero è dedicato al Portogallo e alla sua cultura; è stato realizzato con il contributo dei traduttori formati alla Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori dell'Università di Bologna (sede di Forlì), coordinati da Anabela Ferreira, che firma anche l'introduzione programmatica: *Tradurre, un piacere ricambiato*. Tra i contributi che il numero accoglie, *Filosofia e lusofonia* di Renato Epifânio, che riflette sulle implicazioni filosofiche della scelta strategica operata dal Portogallo contemporaneo: voltare le spalle al mondo lusofono, retaggio di un passato coloniale, per abbracciare la causa dell'integrazione europea.

Vengono pubblicate poesie di Iacyr Anderson Freitas, nato in Brasile nel 1963: dopo una formazione come ingegnere si è dedicato interamente alla poesia e alla scrittura saggistica (è autore di un saggio su Heidegger che lascia degli echi anche nei versi qui antologizzati).

Sempre brasiliano, e nato sempre nel '63, è anche Fernando Fábio Fiorese Furtado, di cui vengono pubblicati qui i 'poemi in prosa'.

(N. S.)