SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra
Erich Auerbach

L (2014/1)
Pacini Editore

Direttore responsabile
Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale
Gianfranco Agosti (Univ. "Sapienza", Roma), Cecilia Bello Minciacchi (Univ. "Sapienza", Roma), Alessandro De Francesco (Bruxelles), 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 classica, Univ. di Siena), Gregory Dowling (Letteratura inglese, Univ. di Venezia), Martha L. Canfield (Letteratura ispanoamericana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal (Letteratura spagnola, Univ. di Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. LUISS Roma), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Univ. "Sapienza", Roma), Pietro Deandrea (Letteratura angloafricana, Univ. di Torino), Anna Dolfi (Letteratura italiana, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Gabriella Macrì (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton University), Camilla Miglio (Letteratura tedesca, Univ. "Sapienza", Roma), Pierluigi Pellini (Letteratura comparata, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University)

Hanno collaborato anche: Gian Maria Annovi, Judith Balso, Laura Barile, Elisabetta Bartoli, Stefano Bernardinelli, Elisa Biagini, Matteo Bianchi, Caterina Bigazzi, Daniele Claudi, Alberto Comparini, Claudia Crocco, Giuseppe D'Acunto, Michele Ginammi, Jean-Marie Gleize, Massimiliano Manganelli, Philip Morre, Camilla Panichi, Elena Porciani, Marina Seretti, Nikoloz Shamugia, Fabien Vallos, Maria Luisa Wandruszka.

Si studiano opere di: Antonella Anedda, Ingeborg Bachmann, Pierluigi Cappello, Giorgio Caproni, Franco Castellani, Stefano Dal Bianco, Alessandro Fo, Gerður Kristný, José Emilio Pacheco, Umberto Piersanti, Antonio Prete, Galak't'ion T'abidze.

Si recensiscono opere di: Michail Ajzenberg, Giancarlo Alfano, Mario Benedetti, Richard

Fra poesia e prosa

Premessa

Alessandro De Francesco, *Poesia e prosa* 3

Fra poesia e prosa. L'esperienza di quattro poeti
Antonella Anedda, Stefano Dal Bianco, Alessandro Fo, Antonio Prete
incontro coordinato da Laura Barile 5

Judith Balso, *Prose et poésie. Considérations à partir de Monsieur Jourdain et de son maître de philosophie* 18

Fabien Vallos, *Le poème & la poésie* 22

Jean-Marie Gleize, *Feuille volante* 33

Saggi

Giuseppe D'Acunto, *Dire l'irrappresentabile. L'utopia della lingua in Ingeborg Bachmann* 34

Matteo Bianchi, *Lucio Dalla e Samuele Bersani, lettori di Giorgio Caproni* 40

Inediti

Poesia georgiana: *Galak't'ion*, di Nikoloz Shamugia e Michele Ginammi 44

Poesia islandese: *Gerður Kristný*, a cura di Elisa Biagini 50

Poesia italiana: *Franco Castellani* 57

Poesia italiana: *Umberto Piersanti* 60

Poesia italiana in francese: *«Tenir tout un monde sur la paume et puis souffler». L'oublieuse mémoire de Pierluigi Cappello*, a cura di Marina Seretti 63

Poesia di lingua spagnola: *José Emilio Pacheco*, a cura di Stefano Bernardinelli 70

Rassegna di poesia internazionale 75

Riviste / Journals 102

Burton, Stefano Carrai, H. D., Guido Mattia Gallerani, Marco Giovenale, Guy Goffette, Manuele Gragnolati, Linda Hutcheon, Georgij Ivanov, Giulio Marzaioli, Camilla Miglio, Renata Morresi, Giovanni Nadiani, Paul de Roux, Vittorio Sereni, Luigi Socci, Italo Testa, John Witworth.

Le riviste: Allegoria, Atelier, Erba d'Arno, Italian Poetry Review, La Mosca di Milano, L'Area di Broca, La Riviera Ligure, L'Immaginazione, Neohelicon, Soglie, Tratti.

Direzione: piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it

Redazione: presso il Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne, Università di Siena, via Roma 56 - 53100 Siena (Italia)

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

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati «I Deug-Su» dell'Università di Siena e al *Coordinamento Riviste Italiane di Cultura* (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.pacinieditore.it

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

ISBN 978-88-6315-743-7

Realizzazione grafica

Pacini Editore

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

Fotolito e stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di luglio 2014

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:
Elaborazione da testi di Denis Roche, per cortese autorizzazione dell'autore.

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** uncinate (« »), 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, Garzanti 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

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.

Poesia e prosa*

di Alessandro De Francesco

Questo dossier si propone di trattare e riattivare la questione annosa del rapporto tra poesia e prosa da una nuova angolatura e con una metodologia insolita. È diviso in due parti: la trascrizione di un dibattito su prosa e poesia organizzato da Laura Barile all'Università di Siena, al quale hanno partecipato Antonella Anedda, Stefano Dal Bianco, Alessandro Fo e Antonio Prete, e tre interventi in francese rispettivamente di Judith Balso, Jean-Marie Gleize e Fabien Vallos. Anedda, Dal Bianco, Fo e Prete non hanno più bisogno di molte presentazioni per i cultori di poesia contemporanea. Ricorderemo semplicemente che sono quattro autori di generazioni e provenienze diverse, ma legati da un comune panorama poetico, editoriale e accademico. È invece necessario contestualizzare i tre autori francesi ai quali abbiamo chiesto dei contributi. Judith Balso è una filosofa e specialista di poesia e teatro, professoressa all'European Graduate School in Svizzera e al Collège International de Philosophie di Parigi, e segretaria in una scuola di design. Ha scritto sulla poesia moderna e contemporanea, in particolare una monografia su Pessoa pubblicata presso Seuil (*Pessoa: le passeur métaphysique*) e una raccolta di saggi su, tra gli altri, Leopardi, Mandelstam, Pasolini, Aigui e Stevens (*Affirmation de la poésie*, Caen, Nous, 2011). Jean-Marie Gleize è un protagonista della scrittura sperimentale in Francia da più di trent'anni, e professore emerito di Letteratura francese all'École Normale Supérieure di Lione. Pubblica dal 1990 un ciclo di opere appunto a metà strada tra prosa e poesia nella collana Fiction & Cie., presso Seuil. L'ultimo volume pubblicato è *Tarnac* (2011). Il prossimo volume è in preparazione. Un dossier sulla nozione di «post-poesia», coniata da Gleize per definire un insieme di pratiche di scrittura post-generica e di arte contemporanea provenienti dalla tradizione poetica, è uscito nel numero 40 di «Semicerchio» (2010), con interventi di Dieter M. Gräf, dello stesso Gleize e di chi scrive. Fabien Vallos, classe 1972, è una figura poliedrica e di influenza crescente nel panorama contemporaneo francese. Professore di filosofia dell'arte all'École des Beaux-Arts di Bordeaux, editore (éditions MIX., Parigi), teorico della letteratura *(Le poétique est pervers*, 2007), scrittore (numerosi libri all'incrocio tra teoria e scrittura sperimentale), curatore (in particolare di mostre di arte concettuale di risonanza internazionale, come *Chrématistique* e *Art by Telephone*), artista (celebri i suoi banchetti-performance con centinaia di persone), specialista di storia della cucina e cuoco professionista, Vallos lavora infaticabilmente all'interazione tra poesia, teoria e arte.

Quello del rapporto prosa-poesia, come gli interventi contenuti in questo dossier sembrerebbero tutti affermare, pur nella diversità di linguaggi e posizioni, è un problema tanto annoso quanto falso. Un problema su cui si scrivono da secoli fiumi di parole e che ciononostante tutti noi tendiamo a risolvere, talvolta dicendo: in fondo si tratta di cambiare paradigma, perché, come

* "Semicerchio" ringrazia Alessandro De Francesco per aver assunto con passione la cura del dossier monografico di questo numero, originato da una generosa proposta di Laura Barile, sviluppandolo nella direzione di un inedito confronto fra poetiche italo-francesi, sul quale la prefazione riflette la posizione personale del curatore. La rivista resta comunque aperta a ulteriori contributi di autori e critici che vogliano intervenire nel dibattito [F.S.]

sottolinea Antonio Prete nel suo intervento, «il poetico può assumere tante forme». Secondo Prete, la distinzione da fare non è tanto tra poesia e prosa, ma tra ciò che Prete chiama «il poetico» e i linguaggi omologati e codificati. Nel lungo e approfondito saggio filosofico che Fabien Vallos ci ha regalato, viene proposta la nozione di *poiesis*, centrale nel pensiero di Vallos, come punto di incontro tra le pratiche artistiche, il pensiero teorico e la scrittura poetica, sia essa in prosa o in versi, contro l'«autorità della rappresentazione». Vallos pone Hölderlin all'inizio di questa concezione della poesia come *poiesis*, ma sarebbe certamente d'accordo se a Hölderlin aggiungessimo Leopardi e, qualche decennio più tardi, Mallarmé e Rimbaud. È ciò che mi ha portato, altrove, proprio in un'intervista con Vallos, ad affermare che la poesia intesa in questo senso è in fondo un'arte recente. La poesia come *poiesis* è definita da Vallos, sulla scia di Heidegger, «elemento di avventura», un'avventura del linguaggio che separa non tanto la poesia dalla prosa, quanto le pratiche artistiche, anche letterarie, dalla narrazione come rappresentazione. Una distinzione, questa tra prosa e narrazione (romanzesca), che è fatta con molta chiarezza anche da Jean-Marie Gleize in una pagina che potrebbe essere quasi definita una dichiarazione di poetica. Vallos e Gleize convergono inoltre su una concezione «post-generica» delle scritture contemporanee, nella quale la possibilità della fine della poesia come genere, ma anche del romanzo come genere, dev'essere ulteriormente pensata. Se i poeti italiani della tavola rotonda continuano in un modo o nell'altro a pensare la prosa non-narrativa come «prosa poetica» o «poesia in prosa», Gleize propone un cambio di paradigma, che nomina, non senza una punta di ironia, «prosa in prosa». Questo il nome contemporaneo, per Gleize, della scrittura post-generica di derivazione poetica. Come ricorda Laura Barile, gli autori dell'antologia *Prosa in prosa* abbracciano una posizione simile rispetto alla questione 'generica', benché la ripresa del termine gleiziano sia in parte falsata dal fatto che in Gleize la nozione di 'prose en prose(s)' si misura con una tradizione fondamentalmente francese, che dal *poème en prose* baudelairiano si estende fino alla post-poesia – altro termine gleiziano – di Christophe Hanna e Franck Leibovici. Alessandro Fo e Stefano Dal Bianco sembrerebbero per parte loro assimilare prosa e narrazione, considerando la forte presenza narrativa nei loro testi poetici come una presenza di prosa nell'organizzazione prosodica. La loro posizione differisce dagli autori di *Prosa in prosa* e dallo stesso Gleize, che rifiuta la nozione di ritmo e musica nella scrittura della modernità, essenziale invece per Dal Bianco non solo nella versificazione, ma anche nella stessa prosa poetica. Antonella Anedda, se da un lato distingue poesia e prosa e tende a separare la prosa saggistica e la prosa poetica, dall'altro sostiene la non contrapposizione tra le due macro-forme, identificando una differenza *debole* tra di esse in termini di «vuoti e pieni». Ma ciò che i suoi interventi mettono in luce in particolare è il legame tra la scrittura poetica e il rapporto con la soggettività. Se ciò che gli interventi di Fo e Dal Bianco mettono in luce in particolare è il rapporto della scrittura con la soggettività, Anedda e Prete affermano l'indipendenza del testo dal soggetto scrivente, una posizione che è sostenuta anche da Judith Balso in riferimento a Mandelstam. Il rapporto al soggetto sembrerebbe influenzare la concezione delle forme poetiche: laddove c'è più soggetto, c'è più ritmo e, direi, diversamente da quanto afferma Laura Barile in relazione al «lirismo impedito» di Dal Bianco, c'è più lirismo; anche se Prete ricorda giustamente che non soltanto la distinzione tra poesia e prosa, ma anche tra lirismo e anti-lirismo, più presente in terra francese che in terra italiana, è da un certo punto di vista un falso problema. Il vero problema, aggiungeremo noi, è quello della distinzione tra buona poesia e cattiva poesia, laddove la nozione di poesia è da intendersi in ultima istanza non tanto come genere, ma come insieme di pratiche di scrittura che si sottraggono ai codici, alla rappresentazione e, come sottolinea Judith Balso a partire da Caeiro, al cliché metaforico: la poesia non opera rinvii ma dice quanto ha da dire. La poesia trova la sua specificità nel rifiuto dei codici semantici e semiotici, ma da questo punto di partenza essa può assumere ogni forma. Potremmo quindi concludere che non si tratta forse tanto di pensare la distinzione tra poesia e prosa, ma tra forme di scrittura che si oppongono e forme di scrittura che soccombono ai codici e alle rappresentazioni, e che potremmo chiamare «poesia» la prima delle due, per convenzione ma anche, come ricorda Vallos con la nozione di *poiesis*, per etimologia (tuttavia in Vallos, lo ricordiamo, la *poiesis* comprende anche pratiche artistiche al di fuori della scrittura). È quanto sembrerebbe suggerire Judith Balso in questa formulazione, che potrebbe fare da esergo al nostro dossier: «il poema assume che il linguaggio non conviene essenzialmente a quanto c'è da dire».

Fra poesia e prosa. L'esperienza di quattro poeti

Antonella Anedda, Stefano Dal Bianco, Alessandro Fo, Antonio Prete

incontro coordinato da Laura Barile

Siena, 12 giugno 2012
trascrizione e cura redazionale degli interventi di Camilla Panichi

1.

Laura Barile: Questa tavola rotonda costituisce la lezione conclusiva dell'ultimo corso da me tenuto all'università di Siena. L'incontro con quattro poeti scelti fra quelli di cui abbiamo parlato nel corso conclude il lavoro svolto sulla poesia contemporanea, in particolare su alcuni autori della generazione successiva a quella di Vittorio Sereni e di Andrea Zanzotto. Questi due 'padri' costituiscono un modello e un confronto ineludibile per i loro successori: alcune loro caratteristiche rappresentano due diverse linee di tendenza. Di Zanzotto abbiamo rilevato il processo di rottura degli schemi formali, con le sue soluzioni linguistiche e prosodiche azzardate e nuove, mentre abbiamo letto Sereni soprattutto alla luce del rapporto tra poesia e prosa, e della immissione sempre più massiccia della prosa nella sua poesia: una tendenza destinata a crescere nei poeti delle generazioni successive.

Oggi, in questa lezione-incontro che conclude il nostro lavoro sul rapporto fra prosa e poesia nella produzione poetica del nuovo millennio, abbiamo dunque il piacere di avere qui con noi quattro poeti: Antonella Anedda, Stefano Dal Bianco, Alessandro Fo e Antonio Prete. Mi è piaciuto infatti prendere congedo dai carissimi studenti mettendoli direttamente a contatto con alcuni poeti in carne e ossa, di età non poi così lontana da loro, in parte presenti, peraltro, in questa università nel ruolo di insegnanti. Dagli studenti, ma anche dai colleghi che vedo qui, forse incuriositi dall'azzardo di mettere tanta (troppa?) carne al fuoco, spero una partecipazione attiva: che costituisce una parte di non minore importanza sul senso di questo incontro.

Il corso avrebbe potuto intitolarsi «La poesia verso la prosa», come recita un libro di Alfonso Berardinelli[1] che abbiamo adottato: oppure, in modo forse criptico ma anche umoristico, *Prosa in prosa*, antologia di autori recentissimi[2], anch'essa adottata nel corso, che dal poema in prosa arriva al rap.

Ma durante il corso un secondo tema era venuto emergendo fino a intrecciarsi a questo: il tema della traduzione, nonché della imitazione e appropriazione dei propri Maggiori, dei propri *Phares*: come i *Cahiers* di Paul Valéry per Magrelli, certi romantici tedeschi o russi per la poesia di Antonella Anedda (e penso al suo bellissimo libretto *Nomi distanti*), i poeti barocchi europei per Patrizia Valduga – per non parlare di Rutilio Namaziano e della traduzione appena uscita dell'*Eneide* di Alessandro Fo, cui forse qualcosa deve anche la sua poesia…

C'è un nesso fra i due temi? Forse no, o almeno non in modo evidente: ma spesso il fare poesia è accompagnato, o addirittura anticipato, dal tradurre poesia, e la scelta della versificazione, sia libera che in forma chiusa, o viceversa della prosa, ha a che fare anche con questo. Nel riproporre l'incontro così come si è svolto, con l'alea di qualche approssimazione ma con la vivezza del parlato e del vissuto, abbiamo prefe-

rito non introdurre paletti o divisioni fra i due temi: che restano dunque un po' fluidi e oscillanti, ma producono talvolta ipotesi interessanti, che potrebbero essere riprese e approfondite in una prossima occasione.

Come sappiamo, a un certo punto del secolo scorso, e in particolare dopo la Seconda guerra mondiale, i pittori smettono di dipingere. A partire dall'astrattismo, passando per l'informale, si nota un'aggressione alla pittura intesa come mimesi del mondo fisico, e si passa a una dimensione che privilegia lo spirituale nell'arte, come diceva Kandinskij all'inizio del secolo, che approderà agli *happenings* e alle *performances* e installazioni di oggi. In poesia invece si hanno contemporaneamente due diverse soluzioni: da una parte una chiusura formale molto rigida, che recupera le forme chiuse, come nella poesia di Gabriele Frasca, Patrizia Valduga e altri. Chiusura della forma che può essere vissuta come protezione dalla violenza del mondo contemporaneo (pensiamo ai *Sonetti dell'anniversario* o ai *Lamenti* di Caproni), ma che spesso, nella poesia delle generazioni successive, viene usata come citazione ironica, tra virgolette diciamo, della tradizione. L'altra e opposta soluzione è invece il passaggio a una particolare specie di prosa, una prosa che prende il posto della poesia – ma non è esattamente quello che fra le due guerre si definiva «prosa poetica». Sembra che, come a un certo punto non è stato più possibile scrivere la rima «fiore: amore» (a parte Saba), oggi non sia più possibile scrivere poesia; la prosa sembra invadere il mondo e forse, probabilmente, esprime meglio l'esperienza e la condizione umana.

Anche la musica, infine (anzi per prima!), dopo la sperimentazione e l'astrazione matematica della *Neue Musik* ha recuperato oggi il rumore del mondo, e sperimenta mescolando tradizione e azzardo, suono e video. In realtà gli steccati fra le varie arti sono saltati, o almeno sono molto allentati e quasi presi in ostaggio dalle nuove tecnologie: come definire per esempio un artista come Bill Viola? Insomma, ci domandiamo se dalla prosa al video e alla performance forse la strada non sia breve…

Prima domanda: la propria formazione, l'emergere della scrittura poetica e il rapporto tra poesia e prosa

Barile: Vorrei per prima cosa partire dall'esperienza reale e dalle motivazioni individuali e collettive che spingono un artista prima di tutto a vedersi come tale e in secondo luogo (o forse contemporaneamente) a scegliere un determinato percorso.

Seconda domanda: il senso e il peso del tradurre

Barile: Usando una formula di Antonio Prete, la seconda domanda riguarda «lo stare fra le lingue», che è la prassi del traduttore. Ci sono vari gradi di approssimazione ai testi di un altro poeta: dalla traduzione letterale, alla rievocazione, alla scrittura 'alla maniera di', al plagio vero e proprio magari con senso rovesciato. Sono forme d'innamoramento della poesia altrui e di altri autori, letture appassionate che generano altre scritture.

Qui oggi, con i nostri quattro poeti, abbiamo esempi diversi di accostamento ad altri poeti e di modi di «stare fra le lingue»: hanno essi forse a che fare, si possono connettere al discorso della scelta delle forme chiuse o, viceversa, della prosa?

Diamo la parola per prima ad Antonella Anedda: qual è stato e come è avvenuto il suo avvicinamento alla poesia, alla prosa e ad altre forme di convivenza con il 'poetico'?

Anedda: In realtà io ho iniziato dalla prosa. Scrivere poesia per la mia generazione era considerato non politicamente appropriato: era l'equivalente dell'essere longhiani, effusivi, ecc. A me Longhi piaceva, ma ho scelto di studiare iconologia; mi appassionavano il rigore storico, la scoperta della committenza, le ricerche in archivio. Era possibile seguire delle piste e ricostruire un mondo. Mi sono ritratta a lungo dallo scrivere poesia. Ho iniziato scrivendo di arte (veneta in particolare), e poi sono passata a scrivere recensioni a mostre per «Il Manifesto». Parallelamente però, a tredici anni, avevo un quaderno su cui appuntavo indifferentemente versi e brani di prosa che di volta in volta mi colpivano. Non scrivevo nulla di mio, ma credo che quei collages abbiano influito a posteriori. Il mio primo libro, *Residenze invernali*[3], è fatto di prose e di poesie, non prose liriche alternate a poesie, ma prose da cui si sono staccate delle poesie. La prosa era il tetto e la poesia il pilastro. Mentre scrivevo prosa a un certo punto ha cominciato a rintoccare qualcosa, forse quello che Cicerone chiama il *cantus obscurior*: c'era un ritmo che spezzava (per il mio sguardo e il mio orecchio) l'assiepamento della prosa. Sulla banchina della prosa si sono in un certo

senso abbattuti, scomposti e ricomposti, dei versi, proprio come succede all'acqua.

Credo che il mio rapporto con la prosa passi anche attraverso lo sguardo: il disporsi delle parole sul foglio ha obbedito a un'esigenza di spazio, architettonica, di vuoti e pieni. Detto questo, ho sempre pensato che la poesia sogni il sogno della prosa e che la prosa sogni il sogno della poesia. Non riesco a vederle così in contrapposizione.

So, leggendo e rileggendo ad alta voce, a cosa ubbidire, a quel canto '*obscurior*' di cui parla Cicerone e che c'è anche nel nostro parlare, nei nostri gesti quotidiani. Non ci sono rime in quello che scrivo perché la rima almeno in italiano non mi appartiene. Lavorando sul sardo ho capito che nelle orecchie ho quel ritmo così vicino al latino dove infatti non ci sono rime.

Barile: Anche in Sereni il sogno della prosa è molto presente, ed è molto vero che le due modalità non sono poi così contraddittorie.

Mi interessa molto però anche il tuo legame con lo sguardo e ciò che tu hai definito 'il ritmo'. Il tuo libro *La vita dei dettagli*[4] è interamente formato sullo sguardo; è il racconto di un dettaglio del quadro (in termini tecnici una *ekfrasis*), che si stacca dall'insieme e acquisisce non soltanto un valore in sé, disgiunto dal tutto di cui faceva parte, ma anche per chi lo osserva. Nel libro si concentrano e agiscono elementi che appartengono a diverse sfere sensoriali: lo sguardo, la percezione, il ritmo, la musicalità, la pittura. Da questo punto di vista ci si può accostare al tema della traduzione, che è come una musica che si coglie in un altro testo e che poi viene ricreata nel proprio.

Anche nel tuo ultimo libro, *Salva con nome*[5], entrano molti elementi estranei: penso ad alcuni elementi visivi che sono già fotografie, elementi narrativi, paesaggi di altri paesi, il sentimento per la Russia, che è per te una sorta di seconda patria per somiglianza con la Sardegna. Hai inoltre collaborato con musicisti come Paolo Fresu e Dario Minciacchi per la scrittura di alcuni testi, o addirittura hai realizzato delle installazioni, quali solitamente arrivano a fare i pittori. Dunque nella tua attività artistica, di poeta, il contenitore si è molto aperto alle altre arti.

Anedda: La vita dei dettagli è nato da una committenza: l'editore Donzelli ha chiesto ai poeti della sua collana di scegliere un pittore e di raccontarlo. In realtà ho disubbidito, non ho scritto su un pittore, ma ho dissotterrato quello che è il terrore di ogni studente di storia dell'arte, il riconoscimento del dettaglio per capire la sua realtà, quel cenno di cui Daniel Arasse scrive in *Le détail*[6], quando dice che il dettaglio 'ci chiama'. Per vederlo davvero noi dobbiamo avvicinarci, disobbedire (non a caso se ci avviciniamo troppo suona l'allarme) alla visione d'insieme. Partendo da questa realtà ho fotografato in vari musei i dettagli che più mi colpivano e ho immaginato per ognuno di loro una storia e ho dato al lettore degli indizi. Solo alla fine di questa prima sezione ho messo il nome del pittore e il titolo del quadro. Staccati dal loro contesto, questi dettagli erano altri quadri, altri mondi, assolutamente stranianti, fuori da ogni cliché.

Tu hai parlato di traduzione. In effetti credo di aver fatto in questo libro più un lavoro di traduzione che di descrizione. Soprattutto nell'ultima sezione ho cercato di tradurre un concetto come quello di 'perdita' attraverso dettagli concreti, relitti di oggetti, pezzi di stoffa, stralci di scrittura, resti di parole. Sono partita dai dettagli, da ciò che resta quando qualcuno non c'è più. Sempre più nel tempo ho maturato un'attenzione per le vite altrui: m'interessa vedere come il nostro destino si mischia a quello degli altri.

Cuci una federa per ogni ricordo, mettili a dormire…

Cuci una federa per ogni ricordo, mettili a dormire,
dai loro il sonno di un lenzuolo di lino.
L'edera rende la notte verde.
Una mela cade sull'erba ma tu imbastisci e cuci.
Servono aghi e forbici. Serve precisione.

(da «Cucire», in *Salva con nome*, p. 63.)

Barile: Questa poesia è bellissima, e su questo tema mi viene in mente una poesia del poeta brasiliano Carlos Drummond de Andrade, che dice: «Di tutto resta un poco…». Il tuo discorso così metaforico susciterebbe altre domande e curiosità, ma con un azzardo forse eccessivo abbiamo convocato troppi poeti… Dunque vorrei passare la parola ad Alessandro Fo e parlare delle sue traduzioni: il *De reditu suo* di Rutilio Namaziano, poeta dalla tarda latinità e, appena

uscita, l'*Eneide* di Virgilio. Le traduzioni di Fo hanno la straordinaria capacità di rendere non tanto la metrica in maniera pedissequa e identica, quanto il ritmo del testo originale.

Nella sua raccolta di poesie *Corpuscolo*[7], non solo troviamo varie elaborazioni delle forme chiuse più difficili, come la sestina, ma anche una capacità di giocare con queste (come in *Due di bozze*), rivoltandole dall'interno o usandole in maniera delicata e raffinata: come fa quando si dedica alle traduzioni di grandi autori dell'antichità. Nel caso di Fo non c'è stata una partenza dalla prosa – e neanche un approdo. Le forme principali con cui si è confrontato sono quelle chiuse della tradizione, della poesia e del teatro.

Possiamo partire da qui per un discorso sulla sua esperienza del verso rispetto alla prosa.

Fo: Non saprei connettere i due temi che Laura Barile ha lanciato per questo incontro, ovvero quello di prosa *versus* poesia e quello della traduzione. Il rapporto tra poesia e prosa nella letteratura contemporanea è un tema teorico molto impegnativo. Il tema della traduzione non riesco a raccordarlo con il precedente. Immaginavo che, forse, Laura Barile avrebbe voluto passare dal capitolo fondamentale della traduzione di Giudici dell'*Onegin*, che giace all'intersezione fra la ricerca della lirica e la ricerca della prosa. Per il momento però eviterei di parlare di traduzione, e della mia traduzione di Virgilio.

Se guardiamo le raccolte di Antonella Anedda, Stefano Dal Bianco e Antonio Prete scorgiamo, accanto all''andare a capo' della poesia, alcune prose liriche. Sono l'unico, fra i poeti a questo tavolo, che non ha mai scritto poemetti in prosa o prose liriche. Non ci sono mai riuscito. È vero però che la mia vocazione stilistica tende spontaneamente, al di là di ogni inquadramento teorico, verso la prosa. Come spesso succede a molti, volontariamente o involontariamente cerco di bordeggiare la realtà, di riassorbire battute di dialogo carpite nella realtà dei giorni. Propendo spesso alla narrazione.

Quando un poeta si sente 'prosastico', pur nella sua liricità, può reagire, come diceva Laura Barile, cercando di inventarsi delle forme che blocchino l'eccesso di deriva verso la prosa, che strutturino il testo in forma araldica e giustifichino la sua presenza in una raccolta di poesie. La poesia *Voce con vista*, nella raccolta *Giorni di scuola*[8], racconta un momento di un'esperienza giovanile, quando, iniziando il mio lavoro universitario, mi trovai a trasferirmi da Roma a Cremona. È una piccola narrazione, un micro-racconto in parte in versi, in parte pseudo-versi, della vita che si svolgeva nel condominio in cui vivevo. Dal momento che il tema della vista era centrale, per dare una forma al testo ho preso il noto distico di Montale «Ascoltare era il solo tuo modo di vedere. / Il conto del telefono s'è ridotto a ben poco» e ci ho costruito attorno un acrostico.

Appellandomi così alla voce di un poeta, e costruendo quella che era un'operazione poetica, ho creduto di poter limitare la prosaicità di un testo che potrebbe essere ritenuto una prosa lirica.

Voce con vista

(che di necessità qui si registra
Purgatorio, XXX 63)

*A*scoltare era il solo tuo modo di vedere,
*S*ebbene nulla fra i colori della vita,
*C*ome se visti, ti fosse precluso.
*O*ra te ne vestivi a Carnevale (Zorro,
*L*a messicana) lungo il marciapiede
*T*enendoti al minuscolo universo, dal panettiere
*A*ll'ottico Viola. Ora invece, confuso
*R*icordo della luce dell'infanzia,
*E*rano verdi nella fantasia, e da lì alla Chiesa,
E da lì sopra i tetti di Cremona
*R*iuscivano allo smalto di una volta –
*A*i tempi del *trompe-l'œil* lungo il cortile,
*I*ridato frammento di tuo padre:
*L*a neve a tonfi di falde dai crinali
*S*eppe, cadendo lungo i tetti, risparmiarlo;
*O*paca indifferenza di un restauro,
*L*a buccia inerte e screpolata di vernici
*O*ra l'ha spento. Però già, quasi amici,
*T*i avevan fatto gli occhi da sipario.
*U*n tuo vicino di sopra, a ricordarlo,
*O*rnava bande magnetiche di voci
*M*irabilmente (se una la sua cadenza) diverse
*O*stinato a cucire alla memoria i versi
*D*i Dante, di Petrarca: il suo bisogno. Poi
*O*gni nastro era un differente sogno
*D*isteso sul daffare quotidiano,
I piatti, i lunghi viaggi di lavoro…
*V*ivevate così, e di sotto ancora
*E*ra un sassofono pigro che parlava

*D*el pomeriggio, e di ogni altra esistenza.
E piange il cuore, piange, Marcellina, a
*R*iguardare, a riascoltare da distanza non
*E*spugnabile ormai, dopo che tutto è chiuso,
*I*l condominio di quei tuoi ottant'anni, la giovinezza
*L*unatica e (come loro) vitale che vi collimava
*C*on lo spericolato equilibrismo di chi,
*O*h, lo sa bene che tutto muterà.
*N*on c'è più traccia laggiù. Nuovi restauri,
*T*utti radicalmente nuovi gli inquilini, e
*O*gni due mesi mutano i negozi.
*D*urano quelle voci, alla memoria strette
E suoni di clacson, passeri, nelle cassette di
*L*eopardi o forse Ripellino o Majakovskij.
*T*u, come voci,
*E*ntrata oltre le soglie hai visto esplose
*L*e luci delle cose, infine accesa:
*E*ccole, libere, le spiagge della luce
*F*orse così come le vide Lucrezio.
*O*ttoni e corde, spinette e partiture:
*N*on si dimentica di te nel suo negozio,
*O*ggi nemmeno troppo ingrassato, il sassofonista.
S'è laureato. L'altro è un latinista.
È di te né la voce, né la vista, nulla
ridotto a ben poco.

(da «Ricordi di Professori», in *Giorni di scuola*, pp. 68-69.)

Barile: Questo uso dell'acrostico è senz'altro un omaggio, e che omaggio!, a quel bellissimo *Xenion* di Montale: ma al suo interno troviamo anche altri omaggi, e in particolare all'amico di allora sassofonista e ai poeti di una lunga fedeltà, Dante e Petrarca per primi, e poi Leopardi, Ripellino, Majakovskij e Lucrezio… Ma tornando alle forme: per usare una formula dell'OuLiPo, mi chiedo se questa «restrizione» imposta dalle forme faccia funzionare anche la poesia, l'invenzione.

Fo: Può capitare che funzioni. Personalmente ho sempre sentito questa sfida delle forme come una sorta di motore della creatività.

Barile: «La sfida delle forme»: con questa bella definizione passiamo ora al terzo poeta qui presente. L'ultimo libro di Stefano Dal Bianco, *Prove di libertà*[10], presenta una forte mescolanza di poesia e prosa. La raccolta è divisa in due parti, la prima più lirica e la seconda più prosaica. Questa doppia presenza è una costante della tua poetica. La raccolta precedente, *Ritorno a Planaval*, era molto nutrita di prosa, infatti termina con una poesia in prosa.

Ma, e per colmo del paradosso, Dal Bianco è autore di due testi di critica: *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*[11] e *L'endecasillabo del Furioso*[12] nei quali si rivela fondamentalmente un metricista raffinato: e tuttavia è con ogni evidenza, come autore in proprio, un rappresentante della tendenza alla prosa, all'uso della prosa nelle proprie raccolte poetiche, tipico della sua generazione.

Dal Bianco: Il mio inizio è stato come poeta lirico. Scrivevo poesie molto concentrate, probabilmente difficili da capire, perché il mio punto di partenza è sempre stato prettamente formale. Anche come lettore di poesia sono sempre stato catturato dagli aspetti formali del testo: il ritmo, l'intonazione, la sintassi. Da questo punto di vista importante è stato l'incontro, all'Università, con l'insegnamento di Pier Vincenzo Mengaldo, incontro che ha coinciso con un mio momento di lutto. Mi si è creata così una specie di cortocircuito interiore tra ciò che è 'stile' e ciò che è 'esperienza di morte' e, se vogliamo, 'silenzio'.

Da questo momento ho iniziato a concentrarmi sugli aspetti di pura forma e, tra questi, sul più astratto e al tempo stesso sul più fisico: il ritmo. Le mie prime poesie erano dunque molto elaborate, funzionavano formalmente alla perfezione, ma erano scritte sostanzialmente per gli 'addetti ai lavori' e avevo l'impressione che non servissero a niente, come non serve una cosa che non arriva a destinazione.

Ho quindi cominciato a pormi il problema del narrare, del raccontare a qualcuno che ti sta davanti ciò che prima era soltanto detto, decantato come tra sé e sé. Da questo atteggiamento è nato il libro *Ritorno a Planaval*[13], che rappresenta lo sforzo, il tentativo di raccontare, da parte di un temperamento sostanzialmente lirico. Ed è poi come se ci fossero due diversi piani di lettura: il primo si affida al 'contenuto' di ciò che viene detto o raccontato, mentre il secondo, che per me è più naturale, è inerente ai fatti di stile, alla quantità di silenzio che il testo riesce a veicolare in sé, a ciò che accade negli interstizi della scrittura, all'incontro tra le vocali, alla confluenza tra un certo ritmo, una certa sintassi e una certa intonazione. La poesia, e il suo vero, altro 'messaggio', stanno lì.

Di pari passo è emersa una sorta di nausea rispetto al far versi; mi sono scontrato con l'arbitrarietà dell'andare a capo quando si opta per il cosiddetto 'verso libero'. Scrivere in versi liberi è una responsabilità enorme: senza la griglia di una metrica regolare, ogni a capo deve rispondere a una motivazione profonda. Si avverte una voragine in fondo al verso, una rottura necessaria e spesso drammatica del tranquillo orizzonte della prosa. Con l'andare degli anni, la pratica dell'andare a capo si affina sempre più, e alla fine rischia di divenire un sapere come un altro, una tecnica, un manierismo privato che può procurare nausea e paralisi. Si ha la sensazione di aver esaurito le possibilità.

Ritorno a Planaval rappresenta questa ambivalenza: da un lato c'è la nausea del fare versi e dall'altro la necessità di raccontare e una volontà di superare il problema dell'arbitrarietà dell'andare a capo. Il libro successivo, *Prove di libertà*, è meno improntato su questi aspetti; appartiene a un'altra fase, successiva al senso di nausea che a un certo punto ha interessato anche la scrittura in prosa. È come se ci fosse un imperativo assoluto di non ripetersi mai e ogni volta che ci si accorge di ripetere un atteggiamento mentale scatta una nausea e si sente il bisogno di andare oltre. Vi leggo da *Ritorno a Planaval* un esempio di testo in cui si comincia in prosa e si finisce in versi.

Il piano

Quando mi stendo sul tappeto del salotto e guardo in alto, a volte c'è una mosca a volte un moscerino che volando descrive traiettorie stranamente geometriche, di colpo e di continuo svoltando con un angolo di solito acuto, e quello che è più strano è che tutto si compie sullo stesso piano ideale: quello parallelo al soffitto e al pavimento dove sono io.

Non so perché lo faccia. Forse perché così trova il suo cibo, come le rondini, ma perché sempre solo su due dimensioni, senza usare lo spazio?

Veramente gli basta,
e anch'io sono su un piano, il quarto,
vivo nella mia fetta d'aria,
sopravvivo e quando voglio
guardo e respiro dalla finestra.
Anzi, ho comprato un tappeto
e qualche volta mi ci devo stendere,
altrimenti mi sfugge il mio orizzonte.

(da «La distrazione», in *Ritorno a Planaval*, p. 38.)

Per la mattina dopo del mio amore, prima che vada al lavoro

Ho toccato la felicità stasera
solo perché ero stato via per una settimana intera
senza pensare, lo confesso, più di tanto a voi per tutto il tempo,
preso da chissà quali altri pensieri
– di spostamento, di lavoro –
mi ero come dimenticato
della mia sola fonte di sostentamento,
del mio bambino e del mio amore,
prima di aprire la porta di casa stasera.
E la stanchezza, no, non è svanita in quel momento
ma si è fidata della vostra leggerezza,
sciogliendosi per questo in noi o innalzandosi.

In questa nostra zona franca ma non senza memoria
siamo ancora nel momento in cui scrivo
e mi allontano, sì, da noi, da casa nostra ma per poco,
per quel tanto che basta a raccontare e ringraziare
di leggerezza e vita, e di dimenticanza.

(da «*Re.* Lontano dagli occhi», in *Prove di libertà*, p. 15.)

Barile: Pausa: un attimo di silenzio per assorbire l'emozione di questa poesia prima di riprendere il discorso.

Mi sembra dunque che forse la 'nausea' del verso sia relativa piuttosto al verso libero, e non tanto alla metrica chiusa della tradizione, fra virgolette o meno. Non so se potremmo allora, o se potremo fra qualche anno, asserire una cosa del genere: che in fondo soltanto il Novecento sarebbe stato il secolo del verso libero…

Vorrei adesso introdurre Antonio Prete, studioso di Baudelaire e di Leopardi. La sua scrittura saggistica è molto vicina anche a quella creativa. Inoltre è autore di racconti e recentemente si è avvicinato alla poesia, toccando tutta la tastiera della letteratura.

Prete: La mia è soltanto la storia di un amore per la scrittura, e quando si ama qualcosa si tentano e si attraversano tutte le vie per tenere vivo questo amore. L'arrivo tardivo alla poesia è solo un arrivo tardivo alla 'pubblicazione' della poesia: in realtà ho scritto sempre poesia sin dall'adolescenza, ma a partire da quell'età il mio rapporto con la poesia è anche la storia di una cancellazione costante. Durante l'adolescenza la lettura ha riempito la solitudine, ma è stato un tempo di ricerca e di costruzione del sé. Ho letto molto da ragazzo: i grandi russi in traduzione italiana, i narratori francesi dell'Ottocento, narratori italiani come Landolfi, Palazzeschi, Pavese, i toscani Pea, Viani, Papini, Lisi, e così via; autori che mi davano un'idea della prosa, della bellezza della scrittura e della lingua, una lingua tutta diversa dalla mia. Perché io parlavo in dialetto e l'italiano era la lingua che ascoltavo e imparavo a scuola. In tutto l'ambiente popolare, contadino e artigiano in cui vivevo, si parlava dialetto, una lingua fioritissima, ricca di suoni, tonalità, esclamazioni, che venivano dalla Grecia, dai Balcani, dalle isole del Mediterraneo. Il dialetto del mio paese confinava con il dialetto, o la lingua, dei paesi in cui si parlava *gricu*. Per questo l'esercizio dello scrivere in un'altra lingua, la lingua italiana, era già una traduzione ma anche una scoperta. Ho letto anche molta poesia straniera, in traduzione.

Dalla lettura è scaturito naturalmente il desiderio della scrittura, di una scrittura che presto ha voluto muoversi tra tante prove, ingenue ma ostinate: racconti brevi, una tragedia in endecasillabi sciolti di argomento biblico, poesie, insomma molte imitazioni, inizi di diari poi interrotti, tutti materiali che ho distrutto. La cancellazione è iniziata da lì. Poi, dopo l'Università, negli anni milanesi ho sempre preferito essere in dialogo d'amicizia (e anche spesso di pubblica presentazione critica) di amici poeti come Giancarlo Majorino, Milo De Angelis, Cesare Viviani, Cesare Greppi, Tomaso Kemeny, Ermanno Krumm, e altri, anche non milanesi, come Valerio Magrelli, Eugenio De Signoribus, Gianni D'Elia, invece che pubblicare le mie poesie, oggetto di cancellazione costante e di dubbio. Non ero soddisfatto, e intanto nel frattempo l'esercizio della critica per me era diventato costante, attivo e coinvolgente. Anche per via dell'insegnamento.

La critica non è mai stata per me un atto di giudizio assiologico, storico-letterario, ma è stato un atto di relazione, di interrogazione del testo e di me stesso, vorrei dire di esegesi, se il termine, così antico, non suonasse ambizioso oltre che desueto. Necessariamente quel gesto critico, così inteso, richiedeva una scrittura. La scrittura critica per me poneva sempre un problema di prosa: non solo *che cosa* scrivere ma anche *come* scrivere, cioè lo *stile* della critica era, ed è, la mia preoccupazione. Partendo dalla prosa del saggio il passo verso la prosa della narrazione è breve. Accade quello che Montaigne scrive ad apertura dei suoi *Essais*: «Je suis moy-mesmes la matiere de mon livre», – sono io stesso la materia del mio libro, e questo vale sia per la prosa che per la poesia.

La traduzione della poesia è stata il passaggio che ha motivato la pubblicazione delle poesie, di quelle sopravvissute, perché la lunga esperienza di traduzione dei poeti (Mallarmé o Char, Valéry o Celan), e soprattutto di Baudelaire, è stata un'esperienza di scrittura poetica: tradurre *Les fleurs du mal* in versi italiani ha significato fare un'esperienza viva della poesia, e grazie a questo lungo indugio con il grande poeta il passaggio 'pubblico' alla poesia è stato poi più facile. Inoltre il dialogo silenzioso ed esegetico con i poeti – Hölderlin o Leopardi, Keats o Rilke, Ungaretti o Char, Wallace Stevens o Celan – è servito moltissimo a sospingermi verso la lingua della poesia o a trattenermi in essa. E anche il dialogo diretto e l'amicizia con poeti come Jabès e Bonnefoy.

Nel 2005 dovevo andare in Messico per un Festival di letteratura e mi avevano chiesto di presentare anche delle poesie da far tradurre in spagnolo, perché tutti gli scrittori invitati degli altri paesi presentavano poesie e racconti (nei paesi latino-americani è dato per scontato che un narratore sia anche autore di versi). Dunque ho scelto alcune poesie inedite, le quali, dopo la prima traduzione occasionale per il Festival, sono state tradotte in spagnolo dal poeta cileno Raúl Zurita per una rivista messicana (raccolte poi in una plaquette, *Menhir*, accompagnate da opere grafiche di Valerie Meyer, poetessa e artista messicana). Nel frattempo il libro è uscito in Italia, con lo stesso titolo[14]. Un viaggio e il caso mi hanno portato alla pubblicazione della prima raccolta. Alla quale, nel 2012, è seguita *Se la pietra fiorisce*[15].

Detto questo, il cuore della questione per me è come una meditazione o interrogazione intensiva sull'esistenza, sul nostro stare al mondo, viventi tra viventi, possa trovare una sua lingua necessaria, essenziale, e un suo ritmo, e possa, di volta in volta, essere modulata in forma saggistica, o in forma narrativa o

in forma poetica. La forma poetica, come diceva Dal Bianco, è un cammino personale. Ciascuno capisce dove davvero finisce il verso, dove ricompare il silenzio in forma per dir così visibile e udibile (del resto il silenzio è sempre respiro della lingua), dove la poesia cerca la forma della prosa o la forma riconoscibile (per tradizione e convenzione e uso) della poesia. Ho sempre avuto presente un passaggio dello *Zibaldone*, in cui Leopardi, con grande forza, dice: «L'uso ha introdotto che il poeta scriva in verso. Ciò non è della sostanza né della poesia né del suo linguaggio, e modo di esprimer le cose» (*Zibaldone*, 14 sett. 1821). E aggiunge che si può essere 'poeta caldissimo' anche in prosa.

Ci possono essere delle prose impoetiche e delle poesie impoetiche. E quella che chiamiamo prosa può avere tante modulazioni (mi viene in mente che nel mio dialetto salentino il verbo '*mprusare* vuol dire raccontare qualcosa d'ingannevole, usando la finzione).

Insomma direi che la questione è del 'poetico'. Il quale non sta nelle cose, in un prima della lingua (tutto può appartenere al poetico), sta nel modo d'essere del pensiero e della lingua, nel modo di osservare e pensare il mondo, di osservarlo e pensarlo nella lingua, nel ritmo della lingua, nei silenzi e nei suoni della lingua, e inoltre con una profonda relazione con il proprio respiro.

Il 'poetico' può assumere tante forme. Leopardi parla a un certo punto di «abbandono del poetico» da parte di una civiltà che ha scelto l'astrazione, la 'spiritualizzazione', cioè la messa tra parentesi della singolarità del corpo vivente. In quel caso il poetico è insieme l'immaginazione, il respiro del vivente, la singolarità, il rapporto con la *physis*, anch'essa vivente, la capacità di pensare la finitudine in rapporto al suo oltre, il limite in rapporto all'infinito.

Accanto alla storia di una cancellazione di cui dicevo all'inizio, accanto alla ricerca di qualcosa che potesse rispondere al poetico, per me c'è sempre stato il dialogo con i poeti. Frequentando i poeti e interrogandoli si è attratti nella loro lingua, nel loro ritmo e nel loro mondo. Lo stesso accade nell'esperienza della traduzione: si traduce perché si ha voglia di continuare a sentire quella voce straniera ma in un'altra lingua e sei talmente preso da quella voce che vorresti che riapparisse nella tua stessa voce e quindi nella tua lingua. Così è anche per la poesia. È importante rispondere a una chiamata, forse la parola vocazione è questo: una chiamata che non viene dall'esterno, ma dal linguaggio, dalla poesia e dalla scrittura che già ci sono. Si è vocati a questo convivio dialogante. La tua voce risponde alle altre voci. E finisce con l'avere un suo timbro, forse.

La notizia

Quell'abbaglio nell'aria, il treno era fermo nella piana di Cerignola, il maggio rotolava di là dai finestrini, mia madre era morta all'alba, ed era accanto a me nel corridoio, era nell'angolo delle sue rose, sulla strada tra i rovi sotto il sole, il foulard nero con i fiori rossi, vedi laggiù, diceva, in fondo agli ulivi, vedi il colombaio bianco, la gazza saliva dal cespuglio gracchiando, accanto a noi sulla strada passi d'ombra ascoltavano i suoi racconti, mia madre era morta all'alba, la sua voce dalle sere d'inverno era venuta lì, nel corridoio, era la musica dell'attesa con tutti quei toni che salivano scendevano quasi cantassero, ora ammansivano l'ansia dell'indugio, e il treno riprendeva affannato il cammino, schiacciavo sotto i piedi la lontananza, non ti preoccupare, diceva, sapevo che stavi venendo, sapevo che stavi per arrivare, il maggio era un lenzuolo immenso di azzurro e di glicine, mia madre era morta all'alba, e la Puglia era il paese più lungo del mondo.

(da «Il vento nelle sillabe», in *Menhir*, p. 111.)

Privazione, con figura

E questa che è figura d'ombra, colma
della sua assenza, questo vuoto segno
che, privo d'anni, privo di pensieri,
mostra una vita che è meno di niente,
una vita che pare trasparente,
e ha un volto ch'è soltanto d'aria e vento,
cenere d'ogni desiderio spento,
questo corpo di mancanza che è assillo
nella stanza del tuo rammemorare,
inesistenza che ascolta il respiro
quieto dell'erba e delle pietre, questa
mancata specie, che serba il profumo
di quel che non accade, t'appartiene
certo, come la stella alla finestra,
come appartiene la ferita a questa
materia d'ombra con lampi, che è vita.

(da «Materia d'ombra», in *Se la pietra fiorisce*, p. 15.)

C'è qualcosa di là dalla parola

C'è qualcosa di là dalla parola
disadorna o sontuosa,
oltre il silenzio o la festa del suono,
c'è qualcosa di là dal turbamento
o dalla fredda atonia,
qualcosa che come luce nel vetro
trapassa e dissipa l'ombra del dire,
qualcosa che chiamiamo poesia.

Lingua che trema di là dalla lingua:
l'albero e il vento hanno la stessa essenza,
la pietra e il mare lo stesso respiro.
Il dolore non attenua il suo grido:
solo lo eleva fino
alla deflagrazione della stella.

(da «Rosa mutabilis», in *Se la pietra fiorisce*, pag. 83.)

Mátrima, lu ientu

"Rusce lu ientu a 'mmienzu li calipsi
e intra li pigni sta rrite e sta sfruscia,
la luna rretu la nuegghia si sconne,
pare 'na sposa cu lu velu a fiuri
ca si mmuccia la fronte e li capiddhi".

È l'oce tua ca ghié ddintata ientu,
ogne suenu 'na fugghiazza ti l'arriru,
ogne parola 'nu lanzulu t'aria.
Quannu sentu lu rusciu allu ciardinu
e an cielu nc'è la luna ca sta luce,
uardu ddha fore: si' ttu ca sta cuenti
storie ti carcaluri e ti ma'iare,
storie di ientu 'ntissute ti nienti.

Mia madre, il vento

«Sussurra il vento in mezzo agli eucalipti / e tra i pini ride e fruscia, / la luna si nasconde sotto la nuvola / sembra una sposa con il velo a fiori / che si copre la fronte e i capelli.» // È la voce tua ch'è diventata vento / ogni suono una foglia dell'albero, / ogni parola un lenzuolo d'aria. / Quando sento il sussurro nel giardino / e in cielo c'è la luna che luce, /guardo fuori, sei tu che racconti / storie di folletti e di streghe/ storie di vento intessute di niente.

(da «Rosa mutabilis», in *Se la pietra fiorisce*, pag. 114.)

Barile: La poesia di Prete si caratterizza dunque per la presenza, anche nell'ambito della prosa, di quello che Leopardi chiamava il 'poetico'. Torneremo su questo straordinario, imprendibile vocabolo. Ma vorremmo prima sapere ancora qualcosa da Anedda su come è nata l'idea di fare una installazione, come ha accennato. Vorremmo insomma da lei una storia di una sua installazione, a conclusione di questo primo turno di voci e in attesa di accogliere domande ai nostri ospiti dagli studenti.

Anedda: Prima Dal Bianco ha parlato della nausea del fare versi: scrivere è un mestiere rischioso per la mente. Nel mio dna c'è la Sardegna e qualcosa di molto antico legato al fare. A volte diventa una cura, un antidoto. Così è nata l'idea di fare un'antologia non su carta ma su stoffa cucendo su un lenzuolo le poche cose che mi sembra possano resistere, mettendo delle fotografie non solo mie, ma anche di persone sconosciute, di cui non so il nome e le cui immagini le compravo al mercato di Porta Portese. Mi interessava l'idea di mischiare i miei ricordi con quelli di altri, visi familiari a visi sconosciuti.

La curatrice di una mostra con artisti sardi al museo MACRO di Testaccio, in un edificio che un tempo era un mattatoio, mi ha chiesto di esporre il lenzuolo insieme a delle 'scatole' un po' cornelliane. Il lenzuolo era fissato a un bastone da tenda e retto da ganci (eravamo in una sezione del museo: la Pelanda dove si scannavano i maiali), la parte inferiore era libera, e i corpi dei visitatori di passaggio la facevano ondeggiare.

2. Domande dal pubblico

Maurizio Capone: Vorrei fare due domande incrociate ad Antonio Prete e Antonella Anedda sul tema del paesaggio. Nella poesia e nei racconti di Antonio Prete, come anche nel *Trattato della lontananza*, c'è un sentimento profondo verso la sua terra natia, così come per Antonella Anedda. Mi chiedo quanto influisca sulla poesia il fatto di essere rispettivamente pugliese e sarda e, quindi, quanto influisce l'apparte-

nenza a una terra periferica, di confine, sulla scrittura poetica? E nel caso di Anedda, quanto influisce nella relazione con il paesaggio la sua formazione di storico dell'arte?

La seconda riguarda la poesia dialettale: in un mondo che vive meno di dialetto, e più standardizzato, benché l'Italia conservi nel centro-sud una forte anima dialettale, quale futuro può avere la poesia dialettale?

La terza domanda è rivolta ad Alessandro Fo ed è più una suggestione che riguarda il gioco combinatorio di forme chiuse come fonte di creatività. Leggendo la sua poesia penso spesso al gioco combinatorio in prosa del secondo Calvino.

Prete: Certo, la parola 'paesaggio', calco di *paysage* francese, di origine pittorica e cinquecentesca, per noi oggi corrisponde a quello che chiamiamo 'il visibile', e la poesia è il luogo e la lingua che ospita il visibile, insieme con tutto ciò che il visibile cancella, esclude, sottintende. Insomma la poesia ospita anche tutto ciò che è oltre il visibile. Si muove sempre sul confine tra visibile e invisibile. In più, nella lingua stessa che il poeta adopera c'è la natura in quanto soffio, vento, suono: le vocali, le sillabe, la voce, il ritmo hanno a che fare con la natura, con i suoi elementi, con il respiro della *physis*. Non c'è lingua più prossima alla natura di quella che ha sempre usato il poeta (il mio lontano libro *Prosodia della natura*[16], Feltrinelli 1993, lo avevo sottintitolato *Frammenti di una fisica poetica*). Per queste ragioni penso che sia ineliminabile dal verso quello che chiamiamo paesaggio, anche quando questo è rappresentato nelle forme più astratte, più cifrate. Questo vale anche per i poeti che procedono per abrasione del visibile, e mostrano il resto, la cenere, la desertificazione, la polvere, insomma la deflagrazione di ogni bucolica.

Per quanto riguarda il rapporto con il dialetto, per me il dialetto coincide con la lingua materna, la prima lingua. Si tratta di una lingua che mi è rimasta dentro, anche quando mi sono mosso tra le lingue. Più ci si allontana, più ci si dissipa negli incontri linguistici, e più la radice del dialetto diventa forte, diventa una presenza, perché non è una lingua strumentale, ma è fatta di suoni, d'immagini, di paesaggio, appunto, di odori e sapori e forme che appartengono all'infanzia e all'adolescenza.

Anedda: Forse è stata la passione per il paesaggio a spingermi verso l'arte veneta (è stato l'argomento della mia tesi). Mi interessava il nostro rapporto con lo sfondo, lo spazio, il variare delle luci che influenza il modo in cui percepiamo un luogo. Il paesaggio della Sardegna si è sicuramente inscritto nelle mie poesie attraverso i suoni, come il canto 'a bordone', ma anche certi tipi di silenzio, certe pause e certi spazi mentali credo che si siano tradotti poi in poesia. Ho scritto in Logudorese (il dialetto, anzi 'sa limba', la lingua della Sardegna centrale) dopo un lutto, quando mi è sembrato che mi mancassero le parole. È riaffiorata questa lingua, sono riaffiorati questi suoni legati appunto a una possibilità di dire il silenzio. Scrivendo in sardo ho capito anche qualcosa del mio italiano, per esempio perché prediligo le consonanti, perché non mi piacciono molto gli aggettivi ecc. Rispetto all'italiano il sardo è sintetico. È molto simile al latino, Dante diceva che i sardi parlavano latino come scimmie…

In *Salva con nome* ci sono solo due poesie dedicate al paesaggio. Una è *Malas mutas*, che è stata scritta dopo un fatto reale, di sangue, legato alla vendetta di due fratelli uccisi a distanza di anni perché avevano fatto violenza a un bambino. Una delle forme di canto presenti in Sardegna è quella degli 'Attitos', cioè il cantare la persona morta che è stata 'attitata', 'allattata'. Quindi c'è un legame viscerale con il paesaggio, un paesaggio violento, «delle gole morte», cioè il luogo dove venivano buttate le carogne.

Malas mutas

Anti isparau in sa cara a sos duos fratros
sos gathiles incrunant sa matta
la faghen niedda prus ki s'achina in sa cupa.
Sa luna chilliat in su core de l'Isula.
Su silenzio irfossa in sa Bidda des gurules mortas.
Comenti in tempos de Roma
ispingherent in sos mortorzus
catrassandendi pustis e'vinditta.
Como cusint su piumu
ke fat drittu s'oru
de sa beste prantu.

Hanno sparato sul viso ai due fratelli
le loro nuche piegano il cespuglio
lo fanno nero più dell'uva nel tino.
La luna dondola dentro il cuore dell'Isola.
Il silenzio s'infossa sul Paese delle gole morte.

Come al tempo dei Romani
spingono le carogne nei pozzi
bruciando di vendetta dopo anni.
Ora si cuce il piombo
che fa dritto l'orlo
del vestito a lutto.

(da «Salva con nome», in *Salva con nome*, p. 41.)

Fo: Non penso che ci sia molto in comune tra la serialità dell'ultimo Calvino e le occasionali misure metriche che cerco di prendere contro l'insidia del 'prosastico'. Ma, visto che parliamo di Calvino, cito una delle sue frasi che Berardinelli ha messo in epigrafe al suo saggio *La poesia verso la prosa*: «Sono convinto – dice Calvino – che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia. In entrambi i casi è ricerca di un'espressione necessaria, unica, densa, coincisa, memorabile» e si torna lì, al 'poetico' di cui parlava prima Prete.

Stefano Carrai: La mia impressione è che l'opposizione prosa-poesia sia un falso problema, come mostra il passo di Leopardi citato da Prete. Del resto le prose di Anedda, Dal Bianco e Prete sono poesia, perché il ritmo, le immagini e i suoni che le caratterizzano appartengono alla sfera del poetico, anche se la definizione di poetico non è di per sé chiara. Nei quattro interventi, mi ha molto colpito, seppur in maniera diversa, la presenza di una sorta di libertà condizionata che si manifesta per esempio nelle poesie di Fo nell'acrostico, nell'attenersi a una prosodia canonica, in Anedda in un legame con le immagini che è in fondo un aggancio con il reale, così come nella poesia di Dal Bianco c'è una cornice della scala musicale che condiziona la libertà dell'ispirazione. Forse il poetico è questo: una libertà vincolata.

Prete: Secondo me in futuro bisognerebbe riflettere sul 'poetico' più di quanto non si stia facendo adesso. La riflessione sul poetico è stata aperta nel primo Ottocento da Novalis e da Leopardi, poi questa via è stata bistrattata, e la parola è andata a far parte di una sorta di uso linguistico degradato, il poetico è diventato aggettivo e ha smesso di essere sostantivo. Mentre l'uso sostantivato della parola è molto importante: Leopardi parlava di abbandono del poetico nella modernità e Novalis parlava di cercare, superando il romanzo e la poesia romantica, l'assoluto poetico.

Questa ricerca è stata abbandonata e bisognerebbe, secondo me, all'altezza della nostra epoca capire in cosa consiste il poetico, quale lingua può avere e come può manifestarsi. Certamente ha a che fare con una specie di orizzonte, di limite che ciascuno si dà; però, detto questo, c'è la questione del ritmo e del silenzio, dell'intensità espressiva della parola, perché alla parola si affida un compito forte che non è quello della comunicazione. In epoca di comunicazione diffusa, di massa e di consenso, in cui tutto è dicibile, rappresentabile e omologabile, il poetico avrebbe una sua funzione critica molto forte perché rappresenterebbe una istanza d'intensità espressiva immaginale e immaginosa che si opporrebbe alla fluidificazione costante della comunicazione.

Barile: Tornando all'inizio del nostro discorso, chiedo ad Alessandro Fo: perché non hai tradotto l'*Eneide* in prosa?

Fo: La prima scelta che ho fatto pensando di tradurre l'*Eneide* è stata quella di mantenere la veste formale. Un poema così importante anche sotto l'aspetto delle tessiture musicali, dell'embricarsi dei suoni e dei nastri verbali, ne avrebbe scapitato a essere tradotto in prosa. Questo tipo di scelta sarebbe stata una traduzione di servizio che spiega i significati, ma qui sono in gioco molti valori, molto stratificati, che naturalmente non possono essere tutti raggiunti con il gesto di una traduzione; talvolta possono essere surrogati, talvolta sostituiti altrove, dove la lingua d'arrivo lo consente. È chiaro che il traduttore tenta di giocare la carta che ritiene abbia più valore per l'autore che sta traducendo. Virgilio ha scritto in versi, e in questa forma ha investito tanto del suo mondo: perché tradurlo in prosa? Sarebbe stato come scegliere subito una menomazione.

Barile: Per quanto riguarda invece la produzione di Dal Bianco, è come se ogni volta volesse impedirsi il lirismo, come se ci fosse un limite, una sorta di lotta contro un'ipotesi di retorica. Quando dice che non vuole ripetersi per non diventare la maniera di se stesso, forse c'è anche la paura di debordare e che la forma diventi informe.

Prete: Credo che in questo limite si giochi il rapporto che ognuno ha con la tradizione. Inoltre dipende cosa s'intende per tradizione. C'è anche una tradi-

zione avanguardistica, gridata, che considera la poesia divisa in lirica e antilirica, separazione che non ha senso perché ci può essere il massimo di liricità nello sperimentale e il massimo di sperimentalità nella lirica. Dunque la tradizione può essere sentita da un lato come incombente, quindi come un ostacolo, e dall'altro come orizzonte che un poeta ha bisogno di dare alla parola e alla campitura che questa ha nel bianco della pagina e nella voce. La parola che noi usiamo è prima di tutto vocale, e anche se resta scritta, in questa vocalità mantiene un rapporto con la musica, con il ritmo, con il suono-senso, congiunto, che sta nella parola cercando il massimo di espressività, profondità e significazione non contenutistica della parola.

Maria Rosa Tabellini: Il punto individuato da Prete è secondo me il cuore della poesia lirica. La poesia narrativa è sempre esistita, a partire dall'epica per la quale non ci si poneva il problema tra l'oralità e la scrittura, perché era una poesia orale e come tale intrisa di una musicalità che era già un ritmo intero. Mentre mi chiedo se l'incidenza della retorica (e può essere, nell'acrostico, il limite che intercorre nel momento in cui l'apparente prosa diventa verso) non sia il paradosso tra voce della parola parlata e voce della parola scritta, nella lirica. Perché la lirica nel momento stesso in cui trascura di essere eccessivamente effusiva per non diventare retorica fine a se stessa deve ricorrere a degli espedienti che ne facciano ugualmente una *lirica* e non una poesia di *narrazione*. Non penso che Dante si sia posto il problema di per sé di come il suo poema sarebbe stato detto. Quello che invece io mi chiedo sempre è: che cosa il poeta pensa della propria poesia nel momento in cui essa viene fruita e non appartiene più alla sua voce intima, cioè una volta che è divenuta parola scritta, di come viene trasmessa e condivisa?

Dal Bianco: Prima ho parlato dell'arbitrarietà. Cosa resta se non c'è una griglia, una gabbia? Cosa distingue una poesia da una non-poesia? L'unica cosa che possiamo nominare è l'intonazione. Questo è il criterio minimo che possiamo mantenere e su cui si fonda quel sapere della poesia e dei poeti che è difficile da trasmettere. Distinguere una poesia intonata da una che non lo è, è difficile. Io l'ho imparato grazie ai poeti che mi hanno preceduto, da Dante, Petrarca, Ariosto a quelli che mi stanno vicini.

Quello che contraddistingue una lirica che funziona rispetto a una lirica che non funziona è l'autoritarismo nell'intonazione. Quanto più un autore è 'nazista' nel costruire un testo, per cui impone un certo tipo di lettura e di esecuzione ad alta voce, senza lasciare spazio alle derive soggettive dell'esecutore, tanto più un testo funziona. Fortini diceva scherzando che per capire se le sue poesie funzionavano provava a recitarle in bergamasco e se la tenuta era la stessa il testo aveva vinto.

Prete: Sono d'accordo sull'intonazione, ma per quanto mi riguarda è importante anche che colui che legge silenziosamente la poesia senta, nel silenzio, una voce, e la senta attraverso una sua propria ricomposizione intonativa, per dir così. Insomma conta anche l'ascolto, il modo dell'ascolto, il soggetto dell'ascolto, soprattutto nella lettura silenziosa della poesia. Inoltre nella vera poesia sentiamo che dall'intonazione scaturisce un pensiero. L'intonazione non è solo formale ma è anche di pensiero: di qui la forza dell'immagine, della metafora che preserva il pensiero e che lo svolge e rivolge. La lingua, e il ritmo, devono essere intonati col pensiero.

Anedda: Dopo la pubblicazione abbandono il testo ai lettori. Non mi appartiene più, in un certo senso mi diventa indifferente. Certo, quando la poesia viene letta in maniera retorica e – essendo donna questo capita – 'ingentilita', soffro, ma questo fa parte delle circostanze. Il mio lavoro è scrivere e spero che nella lettura anche silenziosa si conservi un brivido, qualcosa che c'era nell'originale. Il lettore traduce, a volte benissimo. E come lettrice nella poesia, ma anche nella prosa, cerco e riconosco quando c'è un difficile equilibrio tra rigore architettonico e spifferi tra i mattoni, tra sorpresa e solidità. Architettura, rigore, ma anche un elemento leggermente dissonante. La poesia di Saffo, la così detta «ode della gelosia», traduce il desiderio, chi legge viene tradotto da chi ha scritto davanti allo spazio in cui due persone si desiderano e percepisce il crampo fisico dell'esclusione, quel livore reso da Saffo con quel diventare «più verde dell'erba».

Fo: Credo che chiunque scriva lo faccia per comunicare e per destare una reazione. Se una persona pensa a quale sarà la sorte della propria scrittura, credo che cerchi di proporsi due orizzonti: il primo è quello di essere compreso per ciò che effettivamente ha voluto dire, e il secondo poter ridestare qualcosa

di ciò che gli è sembrato di capire di un angolo della vita nel momento in cui ha cercato di metterlo su pagina; e quindi di poter ridestare questo sentimento che lo ha ispirato. Entrambi questi fattori in realtà sono molto meno soggetti al controllo di chi destina un testo rispetto a quanto lui non si attenda. Un testo – per esempio – chiarissimo viene regolarmente frainteso, un'intenzione tecnica viene interpretata in un altro modo. Insomma è quasi una specie di fortuna se riesci a commuovere qualcuno tramite i mezzi e secondo le intenzioni che ti eri prefissato.

Barile: Moltissime cose ci sarebbero ancora da dire, ma purtroppo è già ora di chiudere questo incontro, denso di elementi di riflessione e pieno di poesie lette e ascoltate. Vorrei dunque salutare amici e studenti accostando a queste parole di Alessandro Fo quanto Vittorio Sereni ha frequentemente detto e scritto sull'*energia* che una poesia deve possedere: un'energia che riesca a riprodurre nel lettore quell'emozione che ha spinto l'autore, in un determinato momento della propria esistenza, a scrivere quei versi. Una sorta, insomma, di circolazione di energia emotiva: sarebbe questo il leopardiano 'poetico'?

Lasciamo naturalmente apertissima la questione, salvo ancora ricordare una straordinaria osservazione di Auden, che inseriva alcune poesie da lui tradotte in un libretto di poesie di Kavafis in inglese di Rae Dalven del 1948. Non sapendo il greco, Auden aveva utilizzato le traduzioni in francese, in prosa, di Marguerite Yourcenar: cosa che un po' lo disturbava, diceva, avendo egli sempre considerato la poesia come intraducibile.

Cosa c'è allora, si chiedeva, che invece resta comunque, della poesia di Kavafis, anche nelle peggiori traduzioni, per cui sentendole diciamo subito: questo è Kavafis! Cos'è che resta, e rende la sua poesia sempre così eccitante e così toccante? È il tono della voce, rispondeva allora questo grande poeta inglese, ricorrendo a un elemento assolutamente indefinibile e imponderabile: il tono della voce.

E su questa non-conclusione, che rimanda anch'essa al 'poetico' leopardiano, concludiamo il nostro interessante incontro, ringraziando gli amici poeti, i colleghi e i cari studenti: arrivederci a tutti.

Note

1. A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa: controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
2. *Prosa in prosa*, intr. P. Giovannetti, Firenze, Le Lettere, 2009.
3. A. Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti Editore, 1992.
4. A. Anedda, *La vita dei dettagli*, Roma, Donzelli Editore, 2009.
5. A. Anedda, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.
6. D. Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.
7. A. Fo, *Corpuscolo*, Torino, Einaudi, 2004.
8. A. Fo, *Giorni di scuola*, Città di Castello, Edimond, 2000.
9. E. Montale, *Satura*, Xenia I, 9, edizione a cura di R. Castellana, Milano, Mondadori, 2009, p. 38.
10. S. Dal Bianco, *Prove di libertà*, Milano, Mondadori 2012.
11. S. Dal Bianco, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto*, Pisa, Pacini, 1997.
12. S. Dal Bianco, *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini, 2007.
13. S. Dal Bianco, *Ritorno a Planaval*, Milano, Mondadori 2001.
14. A. Prete, *Menhir*, Roma, Donzelli, 2007.
15. A. Prete, *Se la pietra fiorisce*, Roma, Donzelli, 2012.
16. A. Prete, *Prosodia della natura: frammenti di una fisica poetica*, Milano, Feltrinelli, 1993.

Prose et poésie. Considérations à partir de Monsieur Jourdain et de son maître de philosophie

Judith Balso

«Monsieur Jourdain: Non, non; point de vers.

Le maître de philosophie: Vous ne voulez que de la prose?

Monsieur Jourdain: Non, je ne veux ni prose, ni vers.

Le maître de philosophie: Il faut bien que ce soit l'un ou l'autre.

Monsieur Jourdain: Pourquoi?

Le maître de philosophie: Par la raison, monsieur, qu'il n'y a, pour s'exprimer, que la prose ou les vers.

Monsieur Jourdain: Il n'y a que la prose ou les vers?

Le maître de philosophie: Non, monsieur. Tout ce qui n'est point prose et vers et tout ce qui n'est point vers est prose.»

(*Le Bourgeois gentilhomme*, Acte II, scène IV)

Admirable Molière qui, sous l'apparence du plat bon sens, est profond. Rien, d'abord, à dire de plus – sauf à identifier ce qui, dans une époque ou une séquence donnée, palpite à l'intérieur de cette double négation: toujours, sans doute, la nécessité de dessiner chaque espace par délimitation d'avec l'autre. Sous la contrainte, dont joue Molière pour en faire ce couple de théâtre, qu'il n'existe aucun dehors possible de cette dualité, de sorte que ce qui n'est pas l'un est en effet l'autre, obligatoirement. Pas de troisième espèce. Ce que confirme l'échec des catégories englobantes qui tentent de nier cette partition: «écriture», «littérature», «textualité». On objectera qu'on a «touché au vers», ce qui rendrait la distinction désormais plus obscure. En réalité, le travail continue à opérer constamment, et des deux côtés, sur le partage.

En France, des poètes auraient-ils commencé? Baudelaire créant la catégorie troublante du «poème en prose», Rimbaud lui donnant sa configuration, presque sans successeurs. Mallarmé, diagnostiquant la «crise de vers». Mais la surmontant en donnant à celui-ci une nouvelle attribution: «*le vers* […] *de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire*». Il peut ainsi déplacer, avec une perspicacité prémonitoire, ce qui étaie la consistance du poème: «[…] *une régularité durera parce que l'acte poétique consiste à voir soudain qu'une idée se fractionne en un nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper* […]. Dit autrement, la poésie persistera par ce trait: elle opère par découpe.

Dans le même temps, des romanciers (dont ce Flaubert, qui nous vaut tant de gloire chez les écrivains d'autres mondes) refusent à leur tour d'être confondus avec la prose – celle que parle Monsieur Jourdain sans le savoir – et revendiquent d'écrire une prose d'art.

Chez les poètes, le mouvement contraire périodiquement a lieu: sous l'impératif de sortir du poétique par un prosaïsme, en allant chercher du côté de la prose ce qui est tenu hors champ du poème. Cas, majeur, de Dante pour la *Comédie*. Ou de Baudelaire dans ses *Fleurs du Mal*.

Quand certains romanciers ont besoin d'une tenue de la langue d'autant plus serrée que leur monde est prose, il s'agit pour d'autres de se rapprocher violemment de la prose d'un monde, en travaillant avec des éléments d'autres proses jusque là exclues du champ du romanesque: ainsi Pasolini dans ses premiers romans «romains».

Je donne peu d'exemples, car chacun aura aisément les siens.

Ces mouvements alternés attestent au moins qu'il y a une seule langue, sur laquelle s'enlève toute forme inventée – que celle-ci soit de prose ou de poésie.

Mais alors, je ne peux plus maintenir l'énoncé du maître de philosophie, qui me réjouissait tant. Je devrais dire: sur ce fond prose/vers, il y a des façons de proses et des façons de poésie, qui ne sont ni prose ni vers. Je dis «façons» parce que ce n'est pas de «genres» qu'il doit être question à mon sens ici, mais de ce qui se produit, se construit, et respire dans le vis à vis prose/poésie.

Des disputes éclatent souvent sur la question de savoir lequel de ces deux régimes de langue serait originaire, ou premier, ou central. Soares voit dans la poésie *«quelque chose d'enfantin, de mnémonique, d'auxiliaire et d'initial»*, une sorte de propédeutique de la prose, à l'usage des enfants… Quand pour Mallarmé, si *«Arcane étrange; et, d'intentions pas moindres, a jailli la métrique aux temps incubatoires»,* seul le vers, *«complètement supérieur», «rémunère le défaut des langues».* Comme il semble avéré qu'il n'y a pas de pays ni de temps sans poètes, parfois plus éloignés encore de la langue commune par le chant, il y a partout nécessairement du deux. C'est ce qu'il me paraît crucial d'observer.

Cette dispute est d'ailleurs sans issue possible, ni dénouement. Je m'y glisserai pourtant à travers une interrogation sur le mythe initial: pourquoi cette fin sanglante d'Orphée, ce démembrement furieux par les Ménades, dans lequel seule la tête du poète sera sauvée, de justesse, par Apollon/Phoebus l'arrachant aux dents du serpent? Une interprétation courante est que, chez Ovide du moins, la fureur des femmes de Thrace serait provoquée par la fidélité d'Orphée à Eurydice qui le conduit à rejeter toute nouvelle compagnie féminine. Cela me semble assez loin de ce qui est en jeu.

Des poètes aussi différents que Mandelstam et Jack Spicer ont discerné dans la quête et la perte par Orphée d'Eurydice le rapport même du poète au poème. Spicer, en discussion avec l'un de ses interlocuteurs dans la deuxième des *Trois leçons de poétique données à Vancouver les 13, 15 et 17 juin 1965* (Editions Théâtre typographique 2013), déclare ainsi:

«Q: *Vous dites que vous ne pouvez pas vous mêler du chemin [du poème], ou que vous ne pouvez pas vous retourner sur les signes que vous y avez laissés.*

Jack Spicer: *Je crois que c'est exactement ce que fait le mythe d'Orphée et Eurydice pour la poésie grecque. Si vous vous retournez, Eurydice ne sort pas des enfers avec vous.»*

Chez Mandelstam les figures d'Eurydice et de Psyché s'entremêlent et le poème-hirondelle s'échappe toujours du royaume de Perséphone ou y retombe, impitoyablement:

«J'ai oublié le mot que j'avais voulu dire
Et l'hirondelle aveugle retourne chez les ombres
Pour jouer, ailes coupées, avec les translucides.»

Nadejda Mandelstam raconte comment elle avait l'impression *«que les vers existaient avant d'avoir été composés. […] Tout le processus de la composition consistait à capter avec attention, puis à rendre manifeste l'unité de l'harmonie et du sens, préexistante et venue on se sait d'où, qui se matérialisait peu à peu avec des mots. Le dernier stade du travail consistait à nettoyer le poème des mots fortuits, n'appartenant pas au tout harmonieux avant qu'il se manifestât.»* Alors *«le poème semblait se détacher de son auteur et cesser de le torturer par son bourdonnement. […] Si le poème ne se détache pas, disait Mandelstam, c'est qu'il y a en lui quelque chose qui ne va pas, ou bien qu'il reste encore quelque chose de caché, c'est à dire un bourgeon où cherche à percer une pousse nouvelle; autrement dit le travail n'est pas terminé».*

Ce qui reste à la poésie, c'est donc toujours, pour reprendre l'expression de Celan, un «résidu chantable». La poésie survient là où l'obstacle du langage, sa résistance, sont nommés en même temps que passés. Ce que le poème retient, c'est que le langage ne convient essentiellement pas à ce qu'il y a à dire. Il lui faut donc s'orienter avec probité sur

cette non convenance. Spicer, qui aime prendre ses repères dans le jeu de base-ball, décrit avec humour cette limite: *«C'est comme si on disait, que se passerait-il si on était capable d'obtenir un score de, disons, .997 à la batte, ou un truc du genre. Il se trouve que cette menace, être en mesure de mettre sur le papier tout ce qui est transmis, ne se présente jamais.»*

La prose serait-elle aimantée par la conviction inverse? Puiserait-elle, dans le visage du poème, une confiance dans des ressources de la langue supérieures à celles que «la prose sans vis à vis» semble contenir? On le constate chez Monsieur Jourdain: à peine apprend-il que ce qu'il parle est de la prose qu'il y découvre des trésors qu'il ne soupçonnait pas. Et à nouveau je ne dis pas cela par moquerie, mais pour louer au contraire l'intuition fine de Molière.

Dans les *Métamorphoses*, l'amour d'Orphée et d'Eurydice se déploie sous de sombres auspices*:* Hyménée, qui devrait consacrer leur union, s'est éloigné dans le ciel immense, vêtu de son manteau safran, et c'est de mauvais gré qu'il revient à l'appel d'Orphée. Bref sera le destin d'Eurydice que le serpent caché dans l'herbe va tuer à peine mariée; et que son époux va tuer une deuxième fois en tournant les yeux vers elle *«dans la peur de la perdre et le désir fou de la voir».* Puissante image de l'arrachement du poème à un monde opaque et mort, et de la distance que le poète doit maintenir à lui, jusqu'à ce qu'il puisse être là, vivant parmi les vivants. Capable de désarmer le royaume des morts par son chant, Orphée est pour jamais condamné à perdre, s'il se retourne sur lui, ce qu'il ramène des profondeurs de la terre et de l'obscurité. Le poète doit laisser passer le poème qui remonte à la surface. Il peut le conduire, le toucher â tâtons dans le brouillard, mais il ne peut ni ne doit chercher à le voir avant qu'il ne soit là. Tout l'art du monde ne ramènera pas à la vie le poème qui s'est abattu sans vie sur un sol de cendre.

Je remarque qu'une fois Eurydice perdue, le poète devient non seulement celui par qui les arbres poussent avec ardeur, mais surtout celui qui chante désormais tous les amours, toutes leurs sortes: amour pour les jeunes garçons d'abord; tendresse entre l'homme et l'animal - celle de Cyparissus pour le grand cerf aux ramures d'or, celle de l'aigle Jupiter pour Ganymède; passion de Phoebus pour le jeune Hyacinthe, de Pygmalion pour sa statue d'ivoire; désir incestueux de Myrrha pour son père Cinyras; séduction de Vénus succombant à la beauté d'Adonis (enfant de cette union du père et de la fille); amour oublieux des normes d'Hippomène pour Atalante…

Par ces histoires le poète suscite *«l'adhésion des forêts, des roches et des animaux sauvages»*, mais aussi la fureur de femmes offensées par le récit de ces amours étranges. Il leur faut couvrir cette parole par d'autres bruits. La violence des cris, la stridence de la flûte, le battement des tambourins et des pieds, les hurlements bachiques, tout est bon pour le faire taire, car on ne peut atteindre le poète que s'il a d'abord été contraint au silence:

«Alors les pierres finissent
Par rougir du sang de ce poète qu'on n'écoute plus»
«Tandis qu'il tend les mains et, pour la première fois, prononce
Vainement des mots qui n'émeuvent personne».

Déchirante faiblesse de celui qu'on détruit pour avoir parlé de ce dont on ne peut pas parler, de ce qu'il aurait fallu taire.

Aujourd'hui, la tension – si on la considère du côté poésie (et j'abandonne ici la prose) – vibre sous l'effet d'une difficulté double: le vers, c'est à dire l'exigence d'une découpe, demeure, pour les raisons énoncées avec clarté par Mallarmé, l'horizon de la poésie, - quoique chacun dise et fasse ou défasse en la matière; mais en outre, au cœur des œuvres de poésie, quand celles-ci tiennent l'exigence d'impersonnalité, il y a, sous diverses espèces, le désir d'une identité impossible entre un être et un dire. Qui se tente par bien des voies, même divergentes. J'en indiquerai deux, voisines celles-ci, en dépit des apparences.

Caeiro, le Maître des hétéronymes pessoens, oriente son effort sur le désir de penser et d'écrire «comme les fleurs ont une couleur», et commente ainsi cette volonté:

«Ah ne comparons rien du tout, regardons,
Laissons là analyses, métaphores, similitudes.
Comparer une chose à une autre, c'est oublier
cette chose.

Aucune chose n'en rappelle une autre si nous portons
toute notre attention sur elle.
Chaque chose ne rappelle que ce qu'elle est
Et elle n'est rien que ce que rien d'autre n'est.
La sépare de toutes les autres le fait qu'elle est elle.
(Tout est ce rien sans autre chose qu'il n'est pas.)»

(*Poèmes désassemblés*, in *Fernando Pessoa, Œuvres poétiques*, La Pléiade, 2001, page 84.)

Stevens sans renoncer à la métaphore, énonce que le poème:

«ne doit rien dire du fruit qui ne soit vrai,
Ne rien penser, qui soit moindre. Il doit défier
La métaphore qui occit la métaphore»,

Car

«ce qu'il veut pour image est un second de l'être».

Un second, non un double. Non pas une représentation mais que l'être soit ainsi présent une seconde fois.

Stevens poursuit, par des moyens opposés, un objectif identique à celui de Caiero: que le poème soit *«part de la chose même, et non à son propos».*

Et il parle à peu près pour tous quand il écrit, dans *Une soirée ordinaire à New Haven*:

«Nous cherchons
Le poème de la réalité pure, intouchée
Par un trope ou une déviation, droit au mot,
Droit à l'objet transpercé, à l'objet
Au point exact où il est lui-même»

J'ai toujours été stupéfiée par la fin du «Cratyle», par ce moment où, contre l'affirmation de Cratyle: *«qui sait les noms sait aussi les choses»,* Socrate avance l'hypothèse audacieuse, inimaginable: *«il est vraisemblablement possible de comprendre les êtres sans l'aide des noms»*; et esquisse, dans la foulée, une méthode: *«c'est déjà bien de reconnaître qu'il ne faut pas partir des noms et qu'il vaut beaucoup mieux apprendre et rechercher les choses elles-mêmes en partant d'elles-mêmes qu'en partant des noms».* Il me semble que cela a été, est et sera la recherche singulière de ce dont poésie est le nom, dès lors qu'elle sait qu'elle fait deux avec prose. Vive Monsieur Jourdain!

Le poème & la poésie

Fabien Vallos

«… der Dichter aus einer Stimmung spricht, welche Stimmung den Grund und Boden be-stimmt und den Raum durchstimmt, auf dem und in dem das dichterische Sagen ein Sein stiftet. Diese Stimmung nennen wir die Grundstimmung der Dichtung.»

Martin Heidegger, *Hymnes de Hölderlin,* 1934

«Mais la poésie qui pense est en vérité la topologie de l'être.»

Martin Heidegger, *L'Expérience de la pensée,* 1947

Nous proposons[1], en guise d'introduction, une première thèse qui consiste simplement à dire qu'il est sans doute *nécessaire* de penser différemment *poème* et *poésie*. Les penser différemment signifie qu'ils ne sont pas la même chose, mais surtout qu'ils ne sont pas tenus à une relation nécessaire de causalité: en ce sens le *poème* n'est pas essentiellement le produit finalisé de la poésie. Pour cela il est important de penser que la relation fondamentale entre poème et poésie est ce que nous nommerons ici *poièsis*. *Poièsis* est le projet qui consiste à penser la teneur de l'opérativité et non celle de l'œuvre: elle est en ce sens l'idée précise de la modernité de l'art. Tentons de le penser.

Pour cela il nous faut travailler à partir du sens du terme *modernité*[2]. Il signifie précisément ce qui est contenu dans l'adverbe latin *modo*, *maintenant*, en ce sens que la modernité dit *la manière avec laquelle quelque chose est fait maintenant*. Il y a donc une crise, une *krisis*, qui suppose que nous ayons détourné le regard. En cela qu'est-ce que la modernité ne veut plus regarder?

Nous proposons de l'entendre à partir de trois hyper-paradigmes: la théorie du *kosmos*, la théorie du renversement de la *mimèsis* et enfin l'hypothèse d'une ontologie dite libérale. Nous proposerons alors une lecture de la *poièsis* – et donc du poème – à partir de ces trois hyper-paradigmes et de leur renversement.

Posons l'énoncé suivant: la pensée occidentale est cosmogonique et cosmétique. Ce qui signifie qu'elle est construite, essentiellement, à partir d'une idée du rangement et de l'arrangement. Le terme grec *kosmos* dit l'ordre: en ce sens il dit bien le *monde*[3] c'est-à-dire la relation entre le réel et la réalité, autrement dit ce que nous nommons production. Or le terme *production* est la traduction que nous proposons pour le sens originel (c'est-à-dire archaïque) du terme grec *poièsis*. En tant qu'il signifie *poser quelque chose devant à partir d'une pensée questionnante* (*poios*), qu'il est possible de comprendre comme le verbe latin *pro-ducere*[4]. Dès lors le monde est poïétique. Cela signifie que le monde est toujours le résultat d'une *poièsis*, et d'une manière d'interroger à la fois ce qui est et les relations qui y sont entretenues. Mais il y a une série de conséquences. La première a consisté à interpréter l'agir selon un ordre

qui a déterminé que ce qui est contenu dans la *poièsis* n'était pas égal à ce qui est nommé *praxis* et *théoria*. Parce qu'en tant que dépose de quelque chose à partir d'une pensée questionnante, la *poièsis* n'est pas en mesure d'atteindre la puissance de finalisation de la *praxis*[5] ni la puissance de formulation de la *théoria*[6]. Or ceci présuppose à la fois un ordre dans les agir, mais un ordre des êtres qui seront en mesure de répondre et de tenir à ces agir[7]. Le *kosmos* est donc un concept antique qui présuppose que ce que nous nommons monde, comme relation du réel à la réalité est un ordre stable et convenable[8] (dès lors il se pose comme une contrainte ontologique forte). Il y a alors deux modèles exemplaires (deuxième conséquence), celui de la *kosmogonia* et celui de la *kosmèsis*. La *kosmogonia* a à voir avec la création de cet ordre, en somme avec la création des modèles de rangement (ce que l'on nomme une cosmogonie), tandis que la *kosmèsis* a à voir avec la manière avec laquelle on range, c'est-à-dire ce que nous nommerons un arrangement (ce que l'on nomme une cosmétique). Cette double théorie, cosmogonique et cosmétique du monde a déterminé les deux plans principaux de la pensée occidentale, à savoir le plan de l'ontologie et le plan de la métaphysique, le plan du rangement des essences et le plan de l'arrangement des intensités de l'existence en tant que l'ontologie est l'interrogation de *cela*, c'est-à-dire de n'importe quoi qui laisse avoir lieu l'existence et la métaphysique est l'interrogation des plans d'existence de ce qui a lieu (êtres et objets). Ce qu'affirme la modernité, est la possibilité de ne plus penser le monde (relation du réel à la réalité) à partir d'une théorie du *kosmos* mais à partir d'une réduction des contraintes du plan ontologique. Il n'y a plus possibilité (troisième conséquence) de penser un rangement particulier du plan de l'être puisque nous avons la possibilité d'énoncer que tout ce qui est a une égale dignité d'être. Dès lors ce qui importe, fondamentalement, est de penser la puissance de ce qui existe en tant que phénomène et en tant qu'intensité. Ceci sera à la lettre l'idée du tournant de la métaphysique moderne: penser l'intensité – ce que nous nommons la caractérisation de la densité – à partir d'une déconnexion des contraintes fortes de l'ontologie, autrement dit à partir d'une ontologie dite faible. Ceci est le lieu de ce qui fonde pour nous la modernité.

Deuxième hyper-paradigme, le renversement de ce que nous nommons le concept de *mimèsis*. Ici nous traduirons le terme grec *mimèsis* par le terme re-production. *Mimèsis* est donc un mode d'existence qui consiste à être en capacité de *re-produire* soit des êtres, soit des modes d'existence. Or, plus la contrainte d'une cosmogonie est grande, celle d'un ordre, moins il sera simple de reproduire: autrement dit, plus la contrainte ontologique est forte plus elle est contraignante pour la manière de représenter. Ceci détermine alors une interprétation catégorique de la *poièsis* comme un agir non finalisé et dès lors faible, de sorte qu'elle puisse être immédiatement contrôlée soit par l'ordre logico-interprétatif, soit par l'ordre moral, soit par l'ordre esthétique. Ce système déterminera trois manières particulières de «contrôle» de l'opérativité poïétique: soit il s'agit d'une interdiction catégorique de reproduire, d'utiliser la *mimèsis* (l'impératif religieux[9]), soit il s'agit d'une forclusion (le projet platonicien[10]), soit il s'agit enfin d'un contrôle moral (le projet aristotélicien[11]). Dès lors il est possible de proposer une interprétation de la *poièsis* comme le lieu dialectique (faire avec l'ordre) mais non critique de l'expérience des contraintes (on ne peut représenter ce qui est sauf à le faire en fonction de règles précises[12]). Il est alors possible de proposer une simple première hypothèse: le poème (l'œuvre) est tenu par la pensée pré-moderne dans le système suivant, *mimèsis est la possibilité que nous recevons de représenter ou non le monde*. La conséquence de ce processus est la division exemplaire et autoritaire de l'opérativité et donc du travail: c'est précisément ce qu'Aristote défend à la fois comme division des agir (poïétique et théorétique[13]) et des opérateurs (*poiètès* et *arkhitektonas*[14]). Le renversement, autrement nommé modernité[15] aura consisté à faire en sorte que le système s'énonce de la manière suivante, *mimèsis est la possibilité que nous avons de présenter notre propre représentation du monde*. Dès lors il est nécessaire de redéfinir une esthétique, non plus fondée sur des codes externes mais cette fois sur une transcendance: le résultat aura été la configuration d'une nouvelle esthétique fondée sur l'idée que le code est en l'être, à la fois dans la perception et à la fois dans la possibilité de tenir l'épreuve de l'abaissement des contraintes. Cette opposition dialectique entre l'idée que la *mimèsis* est un ordre extérieur ou un ordre intérieur est la structure même de toute interprétation de l'œuvre. Cependant la modernité ayant fait l'épreuve de son impossibilité et des catastrophes a été aussi l'expérience du refus catégo-

rique de l'un et l'autre de ces modèles: ce qui signifie que, ce que nous nommons *expérience récente de l'œuvre*[16], est précisément le refus d'une interprétation de l'œuvre comme *mimèsis* (re-présentation) mais bien comme *poièsis* (présentation). C'est précisément cette thèse que nous soutiendrons ici: l'expérience récente de l'œuvre – la poésie et les arts plastiques – sont le refus d'une autorité de la représentation. C'est cela que nous allons tenter de montrer.

Dès lors nous ne sommes plus sur l'idée que la *mimèsis* est la possibilité que nous puissions recevoir l'autorité ou non de ce qui est à représenter (pour les *poiètès*) ou que nous puissions donner l'ordre de ce qui peut ou non être représenté (pour les *arkhitektonas*), mais bien que, maintenant (de manière actuelle) la *mimèsis* soit la possibilité que nous puissions trouver en nous l'autorité de présenter notre propre représentation du monde. Il est alors évident que cela produit un renversement exemplaire des paradigmes définitoires de l'esthétique: nous passons dès lors d'une esthétique archaïque comme somme de lois morales à une esthétique moderne comme mise au commun de l'épreuve du réel. Or la crise majeure de la modernité (celle qui a lieu à la fin du XIX et au début du XX et qui commence à la fois avec *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé, de 1898 et le *ready-made* de Marcel Duchamp de 1913) assume ne plus vouloir représenter et, dès lors, assume de mettre de côté l'idée que la *mimèsis* est fondatrice et définitoire de l'opérativité artistique. Il ne s'agit plus alors de trouver le fondement d'une autorité à la représentation mais d'affirmer le simple fait – en tant qu'artiste et en tant que poète – de présenter quelque chose[17].

Cependant – troisième hyper-paradigme – cette même modernité a introduit un paradoxe absolu qui consiste à reconnaître que tout à une égale dignité d'être[18], sauf ce qui est de manière transcendantale, à savoir soi. Ceci porte le nom très précis d'ontologie libérale[19] c'est-à-dire la réduction de toutes les contraintes ontologiques, sauf celle de la transcendance du sujet et donc de son absolutisation. La modernité est donc une crise sans précédent de ce que nous nommons autorité, c'est-à-dire une crise des *arkhè*. Pour le dire encore autrement la modernité est la crise absolue de l'insignifiance (mais non de l'impuissance) des relations silencieuses: celle de la *pharmakéia*[20] en tant que systématisation de l'autorité de production et de reproduction, celle du *don* et de la *dose*[21] en tant que systématisation de l'ordre et de la mesure et celle de l'*arkhè* en tant que relation non arbitraire entre la forme et la teneur, en tant que relation non arbitraire entre la fondamentation et l'avoir lieu. C'est cela qu'il faut maintenant être en mesure de penser pour constituer une théorie critique de la *poièsis*. Il faut donc être en mesure de penser la chose suivante: s'il l'on admet que la pensée occidentale s'est principalement construite à partir d'une ontologie de la contrainte, il est alors assez évident que le poématique et l'artistisation aient été toujours interprétés et pensés à partir de contraintes. C'est l'histoire de l'esthétique. Cependant dès qu'il s'agit de penser la modernité comme une ontologie de la réduction des contraintes, alors on peut très clairement en déduire le processus de modernisation de l'opérativité artistique et poétique. C'est, cette fois, l'histoire de l'art. On peut alors en déduire que ce qui est nommé ici ontologie libérale est le lieu qui rend possible ce que nous nommons art et poésie, dans leur sens moderne. C'est cette phase critique et paradoxale qu'il nous incombe de penser.

Nous avons donc déterminé trois hyper-paradigmes qui permettent de penser les changements d'interprétation de l'opérativité artistique et poétique[22]. Ces trois paradigmes supposent le renversement de la théorie du *monde*, comme ordre ontologique, en monde comme relation d'intensité, le renversement et l'affaiblissement du concept de *mimèsis* comme représentation et reproduction et enfin l'expérience dialectique de l'ontologie libérale, c'est-à-dire de l'affaiblissement de toute contrainte, posé comme contrainte fondamentale. Il s'agit donc de comprendre ce qui est à ce point *récent* et en quoi cela pose un changement fondamental dans l'interprétation du concept d'œuvre et de poème. Ce qui n'appartient pas à la modernité – ce qui est donc *archaïque* – consiste à penser que l'artistisation est déterminée par une technique, ce sera précisément le sens du mot *art*, et est déterminée par une catégorisation et une identification formelle, ce sera précisément le sens de l'esthétique. Or la modernité, en abaissant à ce point les contraintes, récuse la possibilité que l'artistisation soit un dispositif technique et catégorisant. L'œuvre, pour nous «modernes» est alors un dispositif questionnant et performatif, ce qui est précisément le double sens du terme *poièsis* en grec: ce qui questionne (*poios*) et ce qui pose-devant

(*poien*). Pour cette raison nous n'utilisons jamais le terme *art* pour désigner ce qui se nomme *art plastique* ni même le terme *poèsie* pour désigner un genre littéraire, mais le terme *poièsis* pour penser tout processus d'artistisation ou de poématicité.

Il y a donc une expérience de l'œuvre qui peut avoir lieu comme poème. Ceci signifie, précisément, qu'il ne s'agit plus de penser l'œuvre comme recevant une *qualité* – en tant qu'œuvre *d'art* – mais d'une œuvre *ayant lieu* de manière particulière, c'est-à-dire comme poème. Poème n'est pas une qualité mais un mode d'avoir lieu de l'œuvre. C'est la thèse que nous allons maintenant déployer.

Nous avons conduit une longue recherche sur ce que nous avons nommé une économie de l'œuvre, c'est-à-dire la manière avec laquelle la *poièsis* a été et est fondée en un système[23]. Nous avons émis les hypothèses suivantes: premièrement qu'il y a une volontaire et radicale séparation de l'opérativité en art et poésie (relevant ainsi d'une théorie des genres), deuxièmement que ce qui est nommé *art* est pensé exclusivement par rapport à la technique et troisièmement que ce qui est pensé comme *poésie* est exclusivement pensé comme économie et comptabilité. L'expérience de la modernité a consisté à penser le suspens de ces trois systèmes.

La première hypothèse consiste à dire que la pensée occidentale, en fondant son système d'appréhension du réel et de la réalité sur le *logos* et en le systématisant comme *kosmos*, s'est attachée à *devoir* classer les productions, et particulièrement celles relevant une opposition entre les langages ouverts à la rhétorique et ceux ouverts à l'esthétique[24]. Il y a donc des degrés de production en ce qu'elles sont plus ou moins assignées au *logos*. Il est alors évident que se pose une forme absolue de séparation entre *théoria* et *poièsis*[25] puis entre *poièsis* et *aisthèsis*: nous nommerons ceci *séparation théorético-poiétique*[26].

La deuxième hypothèse a consisté à montrer que ce qui est nommé art est en somme une interprétation technique du monde, plus précisément une interprétation technique de la forme excessive du réel qu'il s'agit de saisir comme compte. Il s'agit donc pour la pensée occidentale d'un problème d'ajustement (entre le réel et la réalité). Mais il y a d'abord un problème de traduction, c'est-à-dire de la langue grecque à la langue latine, du terme *poièsis*. Il le sera à la fois par le terme *creatio*, par le terme *productio* et par le terme *ars*[27]. *Creare* dit produire mais au sens de faire naître: c'est le terme qui sera utilisé pour parler de Dieu et de son opérativité. Le terme ensuite s'assimilera, à partir de ce modèle, au terme *poièsis*, pour interpréter la création poétique. Le sens du verbe *pro-ducere* s'apparente au sens originel du terme *poièsis* comme mettre-dehors, faire-sortir. *Producere* signifie présenter et exposer. C'est le sens précis du terme production, en tant que ce qui expose à la sphère du vivant et de l'économie. Plus complexe est le problème du terme *ars*: s'il signifie l'habileté et la technique il n'en est pas moins le terme qui prévaut dans la langue usuelle pour désigner ce que nous nommons par opérativité artistique. Il convient de rappeler que ce terme désigne avant tout un travail réalisé avec la main et avec un savoir faire technique. Qu'est-ce qui permet donc de penser ce terme comme talent et comme traduction possible du terme *poièsis*? Il s'agit ici encore d'un problème d'étymologie et de croisement complexe de termes. Si l'on suit les travaux de Benveniste et de Meillet[28] il semblerait que tout soit lié à une racine indo-iranienne **ar* qui indique à la fois une action qui ajuste et une action qui code, qui règle. Ce qui est plus intéressant encore est de saisir l'ensemble des termes qui y appartiennent: pour la langue latine, il s'agira des termes *ars* (art), *iners* (sans talent), *ritus* (rite), *artus* (serré, étroit, limité, mesuré), *armus* (épaule), *articulus* (articulation, division); et pour les termes grecs on peut supposer les termes *arétè* (vertu), *areskô* (plaire) et *arhuthmos* (ajustement). Ce qui signifie que cette très ancienne racine commune pourrait vouloir dire qu'il s'agit, au sens propre, d'un resserrement du flux constant de la présence (*rhuthmos*) afin de pouvoir l'ajuster, la régler, la mesurer à la manière que nous avons de saisir les choses. C'est pour cette raison qu'il s'agira en même temps de le penser comme une articulation, c'est-à-dire une manière particulière d'agencer et d'assembler les éléments après les avoir saisis. L'art relève donc à la fois d'une manière particulière de saisir par la mesure et d'une manière particulière de lui donner forme (par la main). *L'art – la poièsis – est bien un resserrement technique du continuum du vivant*[29].

La troisième hypothèse – après la séparation *théorético-poiètique* et après l'interprétation technique de la *poièsis* – consiste à énoncer que le poétique *compte*. L'arithmétique, le comptage, est donc ce qui permet d'ajuster le vivant en le dénombrant pour évi-

ter le trop grand étonnement de ce qui est en excès. En ce sens le poétique n'est donc essentiellement pas rythmique, il est arithmétique. Le poétique serait alors fondamentalement arythmique[30] et arithmétique[31]. Le paradoxe du poétique se situe ici: il s'agit de ne cesser de compter, d'agencer, de systématiser et d'énumérer tout en faisant que se maintienne, dans ce qui se nomme encore le poème, la saisie d'un venir-à, d'une transcendance, d'un ex-cès, d'une pro-duction. Il faudrait très longuement revenir sur les raisons philosophiques, métaphysiques, politiques et théologiques d'un tel paradoxe[32]. L'Occident transfigure le poétique en un comptage insensé, en une économie, qui nous offre la mesure même d'un vivant ajusté, organisé, destiné[33].

Dès lors, en quoi la modernité est une rupture qui, à la fois refuse le projet de séparation théorético-poiétique, l'interprétation technique et comptable du poiétique et à la fois assume un processus critique du renversement du concept de représentation et un processus critique de l'ontologie libérale. Nous n'allons poser ici qu'une série d'hypothèses à partir de cinq événements de l'histoire poétique et philosophique. Ces cinq objets sont, la parataxe hölderlinienne (1800-1806), *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Stéphane Mallarmé (1898), le premier texte de Walter Benjamin (1914-1915), le cours de Martin Heidegger sur Hölderlin (1934) et *La Lettre sur l'humanisme* (1946).

Si Hölderlin est si important pour la modernité, c'est certainement parce qu'il convoque la pensée grecque comme une pensée de la crise (le mythe poétique), parce qu'il abandonna le poétique en assignant sa pensée au poématique[34] (les *Turmgedichte*) et enfin parce qu'il a ouvert le poème à la parataxe hymnique. On doit le concept de la parataxe hölderlinienne à Theodor W. Adorno[35]. Ainsi pour Adorno l'expérience singulière du poématique (du *Gedichtete*) chez Hölderlin tient à plusieurs éléments: premièrement il s'agit toujours de comprendre que l'intention poématique est un *moment* (qui s'affronte «à la figure objective de la langue»[36]), deuxièmement qu'il n'est plus nécessaire «de tenir compte de la rupture dialectique entre forme et contenu de vérité[37]», troisièmement que les abstractions témoignent, justement, «de l'écart entre le nom et le sens évoqué. Leur étrangeté, qui elle-même les intègre à la poésie, [elles] la reçoivent pour ce qu'elles ont été pour ainsi dire creusées et vidées par leur réplique le nom. Ce sont des reliquats, des vestiges dans l'idée de ce qui ne peut être rendu présent[38]», quatrièmement il s'agit de la juxtaposition comme expérience de la parataxe[39] et cinquièmement il s'agit alors de l'expérience du sacrifice poétique du sujet législateur[40].

La modernité commence donc avec une expérience très critique du poème, puisqu'il est instable[41], puisqu'il est déterminé par un poématique non dialectique[42], puisqu'il est l'expérience d'une *kénose*[43], puisqu'il est l'expérience de la parataxe et puisqu'enfin il est l'expérience du suspens de toute loi[44]. C'est à partir de ce modèle que nous proposons d'entendre le projet mallarméen dont la figure ultime est *Le Coup de dés.* Si l'on est en mesure de se souvenir que la rédaction, complexe, de ce poème est liée à une crise du vers qui oppose en somme l'écriture de la contrainte (Mallarmé) à celle des vers-libristes, alors nous pouvons présupposer qu'il s'agit d'un problème de comptage[45]. Quel est le compte ultime, dans l'expérience d'un poématique instable, non-dialectique, kénotique, paratactique et sans-règle, qui déterminera encore que le poème est poème? L'hypothèse est qu'il s'agira d'un compte, insignifiant, dont la révélation ne pourra ni confirmer ni infirmer qu'il s'agit bien d'un poème. On le sait, le coup de dés a eu lieu; mais son *chiffre* ne revèle pas le poème. Ce qui le révèle – ce qui le «sacre» pour Mallarmé – est que «rien n'aura eu lieu que lieu, excepté peut-être, une constellation». Il faudrait être alors en mesure de montrer que le poème est un *avoir-lieu* – que nous interpréterons dans le *das Gedichtete* benjaminien et heideggérien – d'une expérience immédiate de l'instable, du non-dialectique, du kénotique, du paratactique, de l'arbitraire et du performatif.

Pour cela nous revenons sur un autre texte, celui de Walter Benjamin écrit durant l'hiver 1914-15, «Deux poèmes de F. Hölderlin»[46]. Si nous ne sommes plus réellement en mesure de déterminer ce qu'est une œuvre dite d'art ou un poème uniquement à partir de la *Gestalt*, il nous faut alors, nous tourner supposément vers quelque chose de l'ordre d'une *teneur* et que Benjamin nomme une *Gehalt*, en somme poser l'évidente opposition forme et contenu et en comprendre leur rapport et la mesure ou non d'un arbi-

traire[47]. S'il y a un arbitraire entre les deux, c'est parce que la modernité tend à ne pas vouloir indexer le poématique sur une reconnaissance formelle mais sur la possibilité d'une tenue particulière de l'être devant la chose et devant l'objet. C'est cela la teneur, c'est cela la *Gehalt*, ce qui est donc con-tenu. Mais qu'est-ce qui est contenu et qui fait en sorte que la chose se tient en tant que telle autant que le lecteur devant elle? C'est qu'elle contient du poématique, du *Gedichtete*. Elle contient ce qui fait que le poème est poème, autant que la cruche contient ce qui fait qu'elle est cruche, autant que toute chose contient ce qui fait qu'elle est. Il y a donc un *Gedichtete das Gedichte*, un poématique du poème[48]. En sachant que le terme allemand *Gedichte* suppose le rassemblement (*ge*) de ce qui est *dicht* c'est-à-dire ce qui est étanche, dense, touffu, épais. Le poète, *Dichter* est celui qui rassemble l'épreuve de ce qui est dense et étanche. Il nous faudra comprendre l'épreuve de cette densité et de ce qui est étanche[49]. Le poématique du poème (l'épreuve du rassemblement de la densité) *ist allgemein das Leben*, est communément la vie. *Allgemein* signifie littéralement ce-qui-est-à-moi-rassemblé-dans-le-monde (*all-ge-mein*), autrement dit communément: l'épreuve du rassemblement de la densité est la vie en tant que ce qui est à moi est rassemblé dans le monde. La pensée de Benjamin avertit qu'il ne peut s'agir d'une transposition de la vivabilité en sujet même du poème. En somme ce que dit cet énoncé est précisément que le poématique ne peut pas être le vivant, autant qu'il ne peut pas ne pas l'être: les formes de l'assertion ne sont pas envisageables. Le poématique entretient alors un rapport au vivant sans que celui-ci ne soit jamais le sujet du poème. C'est ce paradoxe qu'il convient maintenant de penser.

Pour cela nous devons lire le fragment du texte de Martin Heidegger sur deux autres hymnes de Hölderlin[50]. Heidegger énonce que le dire du poème ne parle pas de la tonalité (*Stimmung*) mais parle à partir d'elle[51]. C'est bien précisément le même rapport entrevu par Walter Benjamin. Le poème parle à partir de quelque chose qui accorde le fondement et le fond et réaccorde le lieu, de sorte que, sur et dans celui-ci le poème (*Gedichte*) donne un être. Il nous faut tenter de comprendre ce qui est indiqué ici dans ce fragment. Le poète ne parle pas du vivant (la tonalité ambiantale) mais saisit une tonalité fondamentale (*Grundstimmung*) en tant qu'elle est l'accord (la dépose, la détermination, la désignation) du *Grund* en tant que fondamentation et du *Boden* en tant que support, lieu matériel. En somme la *Stimmung* est ce qui accorde (temporalisation) le plan de l'ontologie (le fondement de l'être) et le plan de la métaphysique (le lieu de l'existence et la mesure du caractère existantial). La *Stimmung* les détermine au point qu'elle assigne à ne plus être séparés dans l'instant. Dans ce cas il est alors possible de dire que ce que le poème est, ce que le poématique est, n'est pas exactement le vivant mais bien la suspension de la dialectique irrésolue entre les plans de la contrainte ontologique et les plans de l'intensité ontico-métaphysique. Le poème parle précisément à partir de cette réduction, de cet affaiblissement, pourrait-on dire. La radicalité de ce qui ne peut avoir lieu comme modernité est que le poème n'a rien à dire du vivant mais seulement à parler à partir de l'ambiance du vivant: c'est-à-dire la peur essentielle d'abandonner les contraintes ontologiques, le tournant exemplaire qui consiste à affaiblir la problématique dialectique entre ontologie et transcendance.

Il nous reste alors à comprendre, encore, un énoncé, celui qui conclut *La Lettre sur l'humanisme* de Martin Heidegger en 1946[52] et qui par ailleurs, nous permettra de conclure notre processus de réflexion. On le sait, ce texte de 1946, répond à une première question en énonçant qu'il n'est pas possible de redonner un sens au terme humanisme, puisqu'il s'agit en somme de rejeter tous les humanismes[53]. En guise de conclusion Heidegger reprend la dernière question de Jean Beaufret qui consiste à demander si, en ce cas, il reste *un dernier élément d'aventure* pour l'homme[54]. Martin Heidegger répond qu'il s'agit du *poème*. Il nous faut donc considérer que cette réponse rapide consiste à faire l'annonce d'une *pensée à venir* et qu'il nous incombe de tenter de penser ce que signifie que le *poème* est le dernier élément d'aventure parce qu'il se tient de la même manière (*selbe Weise*) devant la même question (*selbe Frage*) en tant que *Seinsfrage*, question de l'être. Première hypothèse, le *poème* est ce qui «sauve l'élément d'aventure» parce qu'il est l'expérience d'une pensée non dialectique en ce qu'elle ne reconduit pas l'opposition entre le fond (*Grund*) et le support (*Boden*). Deuxième hypothèse, le poème est ce qui «sauve l'élément d'aventure» parce qu'il permet à la fois de mettre fin à la pensée archaïque (tripartition ontologique des agir en *poièsis, praxis, théôria*) et à la fois de préparer l'achèvement de la pensée moderne

(ontologie plate) pour proposer de penser à partir de ce qu'il y a de plus faible et de plus ouvert, le *poème*. Mais comment le poème se tient-il si *simplement* devant la question de l'être? Il faut pour cela penser – troisième hypothèse – le sens de cette expression, élément d'aventure. La première remarque consiste à prêter attention au fait que l'expression est maintenue – par Beaufret et Heidegger – en français. Parce qu'elle contiendrait quelque chose que la langue allemande ne pourrait pas entendre. Ce que la langue allemande ne peut pas entendre est la résonnance de la langue latine. Or, dans l'expression élément d'aventure résonne, absolument, la langue latine. Le terme élément signifie en français une «substance simple» et le terme *elementa* signifie ce qui est premier, le principe et enfin les lettres de l'alphabet (la substance simple de la langue). Le terme aventure signifie ce qui advient (le réel imprévisible, en somme l'usage). Le terme *adventurus* (préposition et le participe futur du verbe *venire*) signifie précisément ce qui ad-vient, ce qui arrive au plus près de soi[55]. Dans ce cas, l'énoncé *le poème est ce qui sauve l'élément d'aventure* signifie alors, le poème est ce qui sauve la substance de ce qui est au plus près de soi. Autrement dit ce qui s'entend dans le *main-tenant*. Mais il nous faut penser plus profondément le sens du terme élément. Pour cela il faut en penser l'étymologie[56]: *elementa* aurait la même racine que le terme *alimenta*, c'est-à-dire qu'il dirait quelque chose du *fonds* ou encore du *Bestand*. Il est alors possible de comprendre le sens de cet énoncé, de la manière suivant: reste-t-il encore quelque chose à prélever[57] en monde de sorte qu'il advienne, pour nous, un caractère existantial à nos modes d'existence? La réponse est le *poème*. Le poème, en tant qu'il est la suspension de la dialectique entre la fondamentation et l'événement, est alors le *lieu* à partir duquel il est possible de penser ce qu'il est encore possible de prélever afin de pouvoir advenir de manière existantiale. C'est cela même l'expérience, non de la modernité, mais bien du contemporain. C'est précisément en ce sens qu'il est possible, après les tentatives des années soixante[58] de penser l'achèvement de la philosophie comme discipline qui assume de penser le divorce entre *poièsis* et *théoria*.

Poièsis et poème sont donc les noms de ce qui est pour nous l'expérience récente de qui a été appréhendé d'abord comme *Gedichtete* puis comme artistisation. Si nous acceptons de penser que l'indication même du poème est l'expérience de l'abaissement absolu de la distinction entre fondamentation et événement, alors il nous faut en énoncer les conséquences pour notre contemporain. La première conséquence consistera à tenter de penser l'art avec, puis surtout, après l'affirmation de l'ontologie libérale[59]. Deuxième conséquence, il faudra penser l'œuvre à partir du *tournant* (*die Kehre*) qui consiste à la fois à cesser de penser le monde comme une opposition radicale entre fondamentation et événement et qui consiste encore à dégager la philosophie de toute finalité politique. Troisième conséquence, il s'agit alors de ne plus penser l'art comme une qualité – ce qui détermine par exemple qu'une œuvre puisse être *d'art* – mais comme une puissance adverbiale. Le *poème* n'est pas une qualité, mais simplement le mode particulier d'avoir lieu de la chose. Enfin quatrième conséquence, si le poématique n'est qu'un mode particulier d'avoir lieu (instable, non-dialectique, kénotique, paratactique, arbitraire et performatif) il faut en penser l'ininstitutionnalisation des usages: en ce sens il faut penser ce que signe la *fin* du poème.

Note

1 Le présent texte est la somme des recherches engagées en 2013-14: elles ont pris la formes d'un séminaire de recherche à l'École d'enseignement supérieur d'art de Bordeaux et d'un projet de recherche intitulé *Chrématistique* dirigé avec Jérémie Gaulin. Divers fragments de cette recherche sont parus dans des revues (*Pharmakon*, *Multitudes*), dans des ouvrages et lors de conférences.

2 Dans un souci de précision ce que nous nommons modernité, commence précisément avec la crise de l'interprétation des contraintes de l'ontologie de l'être, c'est-à-dire à partir de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle. Pour autant, si la modernité n'a pas eu lieu, cela signifie que cette interprétation de la réduction des contraintes n'a pas eu lieu. Ce qui a eu lieu est, ce qui est nommé, une post-modernité, c'est-à-dire le moment d'une nécessaire interprétation des systèmes de la contrainte (la déconstruction). Ce qu'il nous faut penser maintenant est la possibilité de notre modernité (peut-on penser après la déconstruction) et la possibilité d'être, selon l'expression de Pierre-Damien Huyghe, des modernes, sans modernité, puisqu'elle n'a jamais eu lieu.

3 Le terme latin *mundus* dit précisément la même chose que le terme *kosmos*: l'ordre. Nous avons conservé dans la langue les qualificatifs, monde et immonde qui ne pose pas un problème de relation esthétique, mais de position: cela signifie que quelque chose vient déranger ou au contraire arranger l'ordre déjà présent.

4 C'est pour cette raison que nous faisons une distinction fondamentale entre ce que nous nommons pro-duction et ce qui est nommé production. Pro-duction est la relation qui consiste à penser à nos modes humains de prélèvement (chrématistique) et d'usage (éthique) de ce qui vient à être (le vivant). En ce sens pro-duction ou poièsis est la saisie interrogative de ce qui vient à être, à l'usage. Production signifie alors la systématisation de ce processus comme industrie de la transformation, comme *pharmakéia*, comme art, comme gouvernance, comme justification des systèmes, etc.

5 On doit cette distinction à Aristote, *Métaphysique et Éthique à Nicomaque*. La puissance de finalisation de la praxis se nomme à la fois *eupraxie* et *autarkhéia*.

6 *Éth. à Nic.*, X, 7: il s'agit de la somme des huit arguments qui affirment la supériorité (vertueuse) de la théoria *parce qu'elle est* intellective, illimitée, agréable, inconditionnelle, autotélique, libérale, sans fin, ontologique. Ceci est la traduction-interprétation que nous proposons des huit concepts énoncés par Aristote: *noèsis*, *sunèkès*, *eudaimonia*, *autarkhéia*, *atélès*, *skholè*, *athanatizein*, *auto bios*.

7 Ceci déterminera ce que l'on nomme la théorie des devoirs et la théorie de la vocation.

8 Le convenable est une théorie directement issue de celle des devoirs et de la vocation: elle porte le nom de *dignitas* dans la pensée occidentale.

9 Comme interdiction de représenter (*Exode*, 20.4).

10 On ne doit pas représenter au risque de s'écarter toujours plus de l'origine, Platon, *Politéia*, 605c.

11 Il est possible de représenter mais à la condition de respecter les contraintes données (morale, politique et esthétique), Aristote, *Poétique*, 1448.

12 C'est à partir de cela qu'il est possible de comprendre l'expérience de l'œuvre tragique. La tragédie serait alors la monstration (c'est-à-dire ce qui réclame un public et un lecteur) de l'expérience maximale de la contrainte ontologique: Œdipe est ce qu'il est de manière si contraignante qu'il ne peut advenir à ses propres modes d'existence. Le chantier de la pensée occidentale aura consisté à suspendre les temps tragiques en un temps de l'ontologie libérale dont le fondement n'est pas autre chose que la récapitulation de toutes les contraintes en une seule, celle de ne pas avoir de contraintes. Voir le travail de Nicole Loraux, *La Voix endeuillée*, Gallimard, 1999.

13 Ceci est le travail de l'*Éthique à Nicomaque* (voir note 5).

14 Ceci est le travail de la Métaphysique (et ultérieurement de la Politique): la distinction qui y est faite est exemplaire puisqu'elle oppose les *arkhitektonas*, les ingénieurs qui ont connaissances des causes et les *kheiroteknès* qui sont eux sans connaissance et sans conscience. Aristote, *Métaphysique* 981a24-981b8. «Toutefois nous pensons d'ordinaire que le savoir et la faculté de comprendre appartiennent plutôt à l'art (*tekhnè*) qu'à l'expérience (*empeirias*), et nous considérons les hommes d'art comme supérieurs aux hommes d'expérience, la sagesse (*sophia*), chez tous les hommes, accompagnant plutôt le savoir (*eidenai*): parce que les uns connaissent la cause et que les autres ne la connaissent pas. En effet, les hommes d'expérience connaissent qu'une chose est (*to oti*) mais ils ignorent (*men isasin*) le pourquoi (*dioti*); les hommes d'art savent à la fois le pourquoi et la cause (*oi de to doiti kai tèn aitian gnôrizosin*). C'est pourquoi nous pensons que les ingénieurs (*arkhitektonas*), dans toute entreprise, méritent une plus grande considération que les manœuvres (*kheirotekhnès*); ils sont plus savants et plus sages parce qu'ils connaissent les causes de ce qui se fait (*oti tas aitias tôn poiouménôn isasin*), tandis que les manœuvres sont semblables à des êtres sans conscience (*apsukhôs*) qui agissent (*poiei*), mais sans savoir ce qu'ils font (*men*, *ouk eidota dé poiei a poiei*), à la façon dont le feu brûle (*oion kaiei to pur*); seulement, les êtres sans conscience (*apsukhos*) accomplissent chacun leurs fonctions en vertu de leur nature (*phusei*) propre, et les manœuvres par habitude (*tous de kheirotekhnas di' éthos*). Ainsi, ce n'est pas l'habileté pratique (*praktikous*) qui rend à nos yeux les ingénieurs plus sages, mais c'est qu'ils possèdent la théorie (*logos ekhein*) et qu'ils connaissent les causes (*kai tas aitias gnôrizein*).»

15 Il est possible de dire que la modernité esthétique commence à partir du maniérisme, comme opposition à l'ordre cosmogonique de la Renaissance, et comme affirmation du principe d'une *renascita romanitatis*, c'est-à-dire d'une première affirmation d'une pensée ontologique libérale, comme abaissement des contraintes extérieures (de la représentation) pour ne penser que les contraintes du sujet transcendant et jusqu'aux fondations du romantisme comme affirmation du sujet unique, exemplaire et transcendant: souvenons-nous, pour cela, des première lignes des *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, «Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi. Moi seul. Je sens mon cœur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j›ai vus; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m›a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m›'avoir lu».

16 Thèse partagée avec les théories d'Alessandro De Francesco in *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*, th. Paris IV Sorbonne, 2013.

17 Le deuxième hyper-paradigme consiste donc à pouvoir penser en quoi a consisté la détermination d'une autorité de la représentation: en somme constituer une gén*éalogie de l'économie poïétique (c'est le travail qui a été accompli dans le projet co-réalisé avec Jérémie Gaulin*, *Chrématistique: www.chrematistique.fr).*

18 Le sens même de l'ontologie consiste à penser la différence de nature chez les êtres et donc de déterminer la puissance des essences. La philosophie occidentale aura donc été une gigantesque entreprise de description et de détermination des caractéristiques, des qualités propres à chaque essence. Philosophie est donc la pensée qui est acheminée par le pouvoir en vue de justifier, par les essences, les contraintes de l'être et donc de l'existence. L'idée de la modernité aura été la tentative de l'abaissement maximal des contraintes de l'être, au point de formuler que l'être est ce qui est dans l'égale

dignité d'être de n'importe quel être. Ce qui importe donc, pour nous modernes, est la puissance de caractérisation des modes d'existence, mais à partir d'une ontologie plate, sans contrainte.

19 Voir à ce propos Tristan Garcia in *Forme et objet, un traité des choses*, Puf, livre I, 1 et le texte publié sur le site www.chrematistique.fr (2014).

20 Ce terme est emprunté à la pensée platonicienne et nous le traduisons en entreprise de production des systèmes de l'altération.

21 Voir le texte «Le Relation silencieuse du don et de la dose» in revue *Pharmakon*, n°1, mai 2014.

22 Cette archéologie a été réalisée dans le Livre II du projet *Chrématistique*, www.chrematistique.fr.

23 *Chrématistique*, avec Jérémie Gaulin. Ont été publiés trois ouvrages: Livre I: G*énéalogie critique du concept de chrématistique*; Livre II: *Contribution à une philosophie critique de l'œuvre*; Livre IV: *Pour une théorie critique de la poièsis.*

24 Distinction évidente mais relativement arbitraire entre un parler et un ressentir. Il faut encore ajouter à cela la distinction assez dramatique entre trois types de langages verbaux, *rhein* le dire continu de la parole, *muthéomai*, raconter et *legein* arraisonner, rassembler. Ce qui déterminera trois dimensions pour le langage, comme rhétorique (la parole qui séduit), comme mythe (la parole qui invente et qui raconte) et comme *logos* (la parole qui analyse). Dès lors il y a une distinction très forte entre l'usage littéral et littéraire de la langue. Cette opposition fondera à la fois le nécessaire assujettissement du poétique à la morale et la *nécessaire infériorité du littéraire sur le littéral. Le logos* comme loi (morale, politique ou religieuse, c'est-à-dire celle de l'usage, celle de l'institution et celle de la lecture scrupuleuse) est alors en mesure d'encadrer l'espace de la *poièsis*, en tant que nous avons la possibilité ou non d'éprouver la *mimèsis*.

25 Cette séparation est précisément indiquée comme *diaphora* (divorce entre la philosophie et la poétique) par Platon, *Politéia*, 607b. La séparation ou le divorce entre art rhétorique et *théoria* est affirmée dans l'ensemble du Phèdre.

26 Cette séparation théorético-poiétique est un dualisme (voir à ce propos la thèse de De Francesco, op. cit.). Le travail de la modernité – poétique, artistique et philosophique – tentera de penser à partir d'un non-dualisme.

27 Il s'agit aussi d'un problème de paresse: c'est l'expression grecque *poiètikè tekhnè* qui a été traduite par *ars poetica*. Mais par affaiblissement nous n'avons conservé que le terme *ars*.

28 Émile Benveniste, *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, p. 100-101, éd. de Minuit, 1969, et Ernout & Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, 1932.

29 C'est précisément pour cette raison qu'il importe à Aristote de préciser «tandis que la poièsis a une fin autre qu'elle-même, il n'en est pas ainsi pour la praxis, car l'eupraxis est sa propre fin» (Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1140b7) afin de pouvoir affirmer que la poièsis, en tant que technique, est bien dépendante, pour la finaliser, du théorétique.

30 Voir, ici encore, le texte d'Émile Benveniste sur le rythme, in *Problèmes de linguistique générale*, t. I. *Rhuthmos* est formé sur le verbe *réien* qui signifie couler, autrement dit ce qui ne cesse de sortir et ce qui serait, à la lettre, toujours en excès, puisqu'incalculable, indénombrable. Il faut donc faire ici la différence entre ce que nous nommerons un rhythme, à savoir ce qui ne cesse de s'écouler et le rythme comme perception des points d'arrêts pour penser le flux. Dès lors dire que le poétique est arythmique signifie précisément qu'il n'entretient plus de relation avec le concept de rhythme.

31 C'est précisément ce qui a imposé au poétique de tenir la langue dans un comptage des rythmes, des voyelles, des syllabes, des cadences, des vers, etc. (ce que nous nommons une fonction hymnique). C'est pour cette raison que la modernité, en passant par la parataxe du modèle hölderlinien et par l'insignifiance du compte du modèle mallarméen, réduira à presque rien les unités de comptage. C'est le travail d'analyse qui a été réalisé par Giorgio Agamben dans *La Fin du poème*, Circé, 1999 et par l'auteur dans *Le Poétique est pervers*, éd. Mix., 2007.

32 Nous devons nous poser la question de ce paradoxe. Il faut entendre qu'il s'agit d'une interprétation politique de la poièsis. Elle devient alors l'instrument politique, gouvernemental, idéologique et théologique de la saisie de l'inconnu – l'*unbekannt* pour Hölderlin – et de l'incalculable. Si l'économie substantielle du monde est la calculabilité, il n'y a dès lors pas de raison que le poétique échappe à ce projet.

33 Le verbe destiner vient de *de-stinare* latin formé sur le verbe *stare*. Il signifie fixer et assujettir. Il est formé sur le verbe grec *histèmi*.

34 Il écrit (*Œuvres poétique complète*, trad. F. Garrigue, éd. de la Différence, 2005, p. 888-889) «giebt es auf Erden ein Mass? Es giebt keines. Existe-t-il sur terre une mesure? Il n'y en a pas». Il s'agit d'une donation de ce qui ne vient pas à la mesure. Autrement dit la mesure n'est pas une donation. Cependant au premier paragraphe, il précise que nous avons le droit – c'est le lieu même du poétique tel que pensé par les Grecs – de décrire le monde (*beschreiben*) et de l'imiter (*nachahmen*). Et c'est dans le rapport à l'inconnu (*unbekannt*) que se trouve la mesure de l'homme (*der Menschen Maaß ist's*): «plein de mérite, c'est en poète pourtant que l'homme habite sur cette terre, Voll Verdienst, doch dichterisch, wohnet der Mensch auf dieser Erde». *La seule mesure de l'homme est donc dans l'in-mesurable, dans l'impossibilité de la donation de la mesure*: cette impossibilité est l'excès et est matériellement le poétique.

35 *Parataxe*, in *Hölderlin, hymnes, élégies et autres poèmes*, introduction par Philippe Lacoue-Labarthe, Flammarion, 1983 et *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Flammarion, 1984, p. 307.

36 *Ibid.*, p. 308; ce qui signifie que le poétique ne prend forme que dans cette tension irrésolue et toujours immédiate.

37 *Ibid.*, p. 314; il y a dans cette hypothèse d'Adorno l'idée d'une avant-garde radicale chez Hölderlin qui consisterait à ne pas tenir compte ni de la nécessité ni de l'arbitraire quant à la relation entre forme et contenu, entre *Gestalt* et *Gehalt*. Nous le verrons dans la thèse de Benjamin.

38 *Ibid.*, p. 323.

39 *Ibid.*, p. 331; il s'agit de penser la parataxe comme la mise en crise de l'ordre (grammatical et syntaxique). C'est la thèse

que nous avions soulevée comme grammaire zéro in *Le Poétique est pervers*, éd. Mix., 2008 et c'est la thèse que soutient De Francesco sous le concept de grammoclastie.

40 *Ibid.*, p. 337. Cette thèse est évidemment fondamentale pour la crise de la modernité.

41 Instable signifie que le poème est ouvert exclusivement au contexte de la lecture, en ce sens qu'il est l'expérience de la langue par delà la stabilité des ordres (logique, sémantique, idéologique et doxique). Si le poème est instable, il est alors ouvert à l'impossibilité du littéral.

42 Non-dialectique signifie qu'il ne convoque pas d'opposition ontologique entre fond et forme et qu'il ne maintient pas la relation silencieuse *arkhè*-forme. Dans l'interprétation de De Francesco, non-dualiste signifie «adhérence de la poésie à son propre geste d'énonciation et rapprochement entre le langage poétique et le réel qui l'entoure et le contient».

43 *Kénose* est le creusement et l'évidement des noms de la langue. C'est un très ancien concept qu'il faut faire remonter à l'expérience hymnique paulienne (*Épitre aux Philipiens*, 2.7: «*alla heautou ékénosen / morphè doulou labon* // tout Lui-même s'est vidé / Il a pris forme de serviteur»).

44 Le suspens de toute loi est l'expérience du suspens de toute contrainte sur le poématique. C'est précisément pour cela qu'il n'est plus réellement question ni de compter ni de versifier ni de scander ni de césurer la langue autrement que dans le flux prosaïque.

45 Voir à ce propos l'ouvrage de Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène*, Fayard, 2011.

46 In *Œuvres*, vol. I, p. 91 (1914-1915). Il s'agit de *Dichterberuf* 1 in F. Hölderlin, *Œuvre poétique complète*, éd. La Différence, p. 540 et Blödigkeit, *ibid*., p. 818.

47 La théorie de l'arbitraire (du signifiant et du signifié, de la forme et du fond, de la forme et du contenu, etc.) n'est possible qu'à partir du moment où l'on accepte une ontologie sans contrainte. C'est la relation contextuelle et événementielle qui déterminera la possibilité d'un sens. Il faut cependant reconnaître que la théorie de l'arbitraire – du signe et de la forme – s'institutionnalisera pour nous comme une contrainte théorique forte.

48 «Grade die schwächsten Leistungen der Kunst beziehen sich auf das unmittelbare Gefühl des Lebens, die stärksten aber, ihrer Wahrheit nach, auf eine dem Mythischen verwandte Sphäre: das Gedichtete. Das Leben ist allgemein das Gedichtete der Gedichte — so ließe sich sagen; doch je unverwandelter der Dichter die Lebenseinheit zur Kunsteinheit überzuführen sucht, desto mehr erweist er sich als Stümper. Diese Stümperei als "unmittelbares Lebensgefühl", "Herzenswärme", als "Gemüt" verteidigt, ja gefordert zu finden, sind wir gewohnt. / Les plus faibles productions de l'art renvoient au sentiment immédiat de la vie, tandis que les plus fortes, selon leur vérité, à une sphère parente de l'élément mythique: le poématique. Le vivant est communément le poématique des poèmes – pourrait-on dire ; cependant plus le poète s'efforce de transposer la vivabilité en artistisable, plus il est un bousilleur. Ce bousillage nous avons l'habitude de le réclamer et de le défendre comme "vivant immédiat", "chaleur du cœur", "vigueur"».

49 Ce qui est donc, en tant que réel impénétrable. Dichter, le poète est celui maintient cette densité: il est donc le dictator de ce qui se nomme un dictamen, une dictée. Dichter est celui qui se tient face à la densité, qui se tient face à ce qui est étanche et imperméable. Le poème, le *Gedichte* est donc ce qui rassemble cette manière de se tenir devant le caractère étanche du vivant. Étanche mais plus ambiantal. Dans ce cas il est possible de gloser la formule benjaminienne de la manière suivante: *Das Dichte der Stimmung ist das Gedichtete des Gedichtes*: l'élément de densité de l'ambiance est le poématique du poème. Qu'est-ce que cela voudrait dire ? Précisément que ce n'est pas le vivant le poématique, sauf à entendre qu'il l'est communément. Mais encore que le poématique n'est pas l'ambiance au risque de faire une production faible (Walter Benjamin) une production de copies (Konrad Fiedler) en somme une production affectée et servile.

50 Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, 39, p. 79 & *Hymnes de Hölderlin*, Gallimard, 1998, p. 76.

51 «… der Dichter aus einer Stimmung spricht, welche Stimmung den Grund und Boden be-stimmt und den Raum durchstimmt, auf dem und in dem das dichterische Sagen ein Sein stiftet. Diese Stimmung nennen wir die Grundstimmung der Dichtung.» Le poète parle à partir d'une disposition, laquelle dispose le fondement et le fond et affecte de part en part l'espace sur lequel et dans lequel le dire poétique institue un être. C'est ce que nous appelons la 'disposition fondamentale' de la poésie. (trad. F. Fédier). On peut proposer la traduction suivante: Le poète à partir de la tonalité de l'ambiance parle et cette ambiance accorde le fondement et le fond et ré-accorde l'espace, sur lequel et dans lequel le dire poétique 'donne' un être. Nous appelons cette tonalité, 'ambiance fondamentale de la poésie'. Ou encore on peut tenter de traduire ce texte ainsi puisque la langue française n'est pas en mesure de rendre la familiarité singulière des termes Stimme la voix, Stimmung la tonalité, l'ambiance, bestimmen *déterminer et* durchstimmen syntoniser. Les verbes disposer et affecter peuvent le rendre, mais nous avons choisi (pour la première traduction) les verbes accorder et réaccorder. Il faut saisir ces termes de manière *fondamentalement matérielle:* Le poète parle à partir d'une sonorité, (ce qui est en mesure de venir résonner à partir de l'événement) cette sonorité provoque une consonance et une assonance (entre la fondamentation et entre le lieu) qui fait résonner l'espace. C'est dans et sur cet espace qui résonne que le dire poétique, (autrement dit le poème, autrement dit l'œuvre qui est assignée à l'actualité du dire) est en mesure d'instituer et de donner l'être en ce sens qu'il l'ouvre à une caractérisation absolument singulière, celle de la lecture, celle de l'unicité de l'avoir-lieu. C'est précisément ceci qu'il faut penser.

52 En réponse à une lettre de Jean Beaufret. In *Question III & IV*, Gallimard, 1966, p. 65.

53 En ce que l'humanisme est idéologiquement construit sur une métaphysique qui interprète l'existence par rapport à la puissante contrainte de l'être (quel qu'il soit), en ce que l'humanisme inflige un rapport logocentré à la langue, en ce que l'humanisme impose une aléthurgie et en ce que l'humanisme occulte l'être comme modes d'existence.

54 *Lettre sur l'humanisme*, p. 125, l'expression est en français.

55 C'est précisément pour cela qu'il faut faire une stricte différence entre a-venir (préposition et l'infinitif du verbe venire) et aventure. Aventure est ce qui arrive au plus près de soi (en tant que le participe futur venturus est ce qui entoure au plus près le présent, de manière sténosique, le présent) ce qui est à portée de main, tandis que l'avenir est ce qui a toute possibilité de venir.

56 *An Etymological Dictionary of the Latin Language*, Francis E. J. Valpy, 1828; *Lateinische etymologisches Wörterbuch*, Alois Walde, 1910, *Dictionnaire étymologique de la langue latine,* Antoine Meillet & Alfred Ernout, 1932.

57 Ce qu'il faut comprendre ici est que nous touchons en fait au cœur de la pensée contemporaine. Le tournant de la philosophie consiste à penser l'*élément d'aventure* en tant que nous devons nous interroger à la fois sur la manière avec laquelle nous prélevons ce qui nous est nécessaire en tant qu'aliment (ce qui serait le sens propre de la chématistique) en vu de maintenir notre vivant vivant et à la fois sur la manière avec laquelle nous prélevons ce qui nous est nécessaire en tant qu'*élément* (ce qui serait le sens précis de la production) en vu de maintenir nos modes d'existence existantiaux.

58 Citons la conférence que prononça Martin Heidegger le 23 avril 1964, à Paris, *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denken*, le projet de Robert Smithson – sous le pseudonyme Eton Corrasable pour l'exposition *Language II* à la Dwan Gallery de New York, 1957, l'exposition Pictures to be read /Poetry to be seen de Jan van der Marck au Museum of Contemporary Art de Chicago en 1957 et le projet *Département des Aigles*, Musée d'art moderne de Marcel Broodthaers, 1968-1973 (dont la lettre du 7 septembre 1968 qui annonce la réconciliation de l'art et de la poésie).

59 C'est un des plus gros chantiers à entreprendre puisqu'il relève d'un immense paradoxe qu'il consiste à énoncer que si le sens moderne du concept d'art et poésie tient à l'ontologie libérale, dans quelle mesure sommes-nous encore capables de produire du poème. Ce paradoxe est à penser.

[N.d.R.]: la traslitterazione delle parole greche segue l'uso francesizzato e le etimologie di *poietés*, *poiéo* ecc. prescindono dalla linguistica storica].

Feuille volante

Jean-Marie Gleize

La poésie, finalement, de quelque façon qu'elle s'habille, se présente, finit toujours par se présenter, comme une sur-langue, une pratique surdéterminée par la sublimation esthétisante, la préciosité formelle (parfois grimée minimaliste).

Il faut donc déplacer, se déplacer. Regarder du côté des usages contemporains et ordinaires de la langue. Ordinaire c'était aussi le mot de Flaubert dans cette lettre où il parlait à Louise Colet d'une «prose très prose». Je parle pour ma part de «prose en prose(s).»

La prose dont je parle serait antérieure, ou postérieure, ou parallèle (en tout cas extérieure) à la distinction de la prose et du vers.

Il s'agit de récuser le vers, l'exaltation du vers comme ultime refuge définitionnel de la poésie comme telle, radicalement spécifique et différente.

Il s'agit de récuser l'ensemble des dérivés, fonctionnant à l'intérieur de la dichotomie vers-prose: poème en prose (dérivé principal, hautement légitimé dans l'histoire «moderne» de la poésie), prose en poème, prose poétique (ou prose poétisée, par musicalisation et adjonction d'ingrédients à haute teneur métaphorique).

Lorsque je suggère qu'on puisse penser une «prose en prose(s)», ce qui tombe d'abord c'est la notion de «poème»: la prose dont je parle implique qu'il s'agit d'une pratique de l'écriture après le poème (une fois admis l'abandon de l'objet «achevé», clos, à haute définition formelle que notre tradition reconnaît et fétichise comme un «poème»). Fin des «recueils», donc.

Ce que j'appelle prose en prose(s) implique donc en effet «sortie» hors du champ de la poésie suggère donc l'idée de pratique post-poétique voire post-générique.

On voit qu'il s'agit également de dé-génériser la prose, de la décoller de sa liaison avec le genre roman (puisque «prose» signifie communément, dans le Village, prose romanesque).

Chacun sait qu'«il y a prose et prose», ce qui peut signifier d'abord qu'il y a prose romanesque (polymorphe, bien sûr) et prose(s) autre(s), au pluriel, celles dont je parle (c'est pourquoi j'écris «prose en prose(s)»).

Une pratique de l'écriture comme exposé, prose posée, et sans pose, exposante. Une «prose-déclic» (Dominique Fourcade): «J'étale les choses, je mets la vie à plat sans commentaire».

Tout ici, à réinventer. Prose(s) n'existe(nt) pas (encore). Est le nom extra ou postgénérique de nos pratiques expérimentales (dispositales, documentales…). De l'exercice d'une responsabilité formelle. Sans doute politique. Nioques…

Dire l'irrappresentabile. L'utopia della lingua in Ingeborg Bachmann

Giuseppe D'Acunto

Se avessimo la parola, se
possedessimo il linguaggio,
non avremmo bisogno di armi[*].

1. La bella e la cattiva lingua

In uno dei suoi saggi radiofonici, quello dedicato a Wittgenstein, la Bachmann, nel segno di quest'ultimo, prospetta una netta delimitazione fra i campi del «dicibile» e dell'«indicibile». Toccando il concetto di «forma logica» che, per il filosofo austriaco, è quel che hanno in comune la proposizione e la realtà, ossia ciò grazie a cui il linguaggio può raffigurare correttamente il mondo, così *come* esso è, ella afferma che tale «forma logica» funge da vero e proprio «limite», nel senso che «rende possibile la rappresentazione, ma non può venire a sua volta rappresentata».

> In essa appare qualcosa che indica oltre la realtà. E indica oltre la realtà nella misura in cui nella forma logica si mostra qualcosa che per noi è impensabile. E poiché è impensabile non è possibile parlarne[1].

Ebbene, l'intera produzione letteraria della Bachmann può essere vista come un tentativo di infrangere proprio questa *interdizione*, per cui – parafrasando la famosa proposizione finale del *Tractatus logico-philosophicus* – si può affermare che, per lei, «tutto ciò che non può essere pensato (nel senso che è irrappresentabile), deve poter essere detto».

> *Wort, sei bei uns / von zärtlicher Geduld / und Ungeduld. […] / Wort, sei von uns, / freisinnig, deutlich, schön (Parola, sii con noi, / pazientemente tenera / e impaziente. […] / Parola, sii tra noi, / libera, chiara e bella)*[2].

La Bachmann rileva, inoltre, una certa affinità fra il «mistico», in Wittgenstein, ossia l'ineffabile, proprio «ciò di cui non si può parlare», ma «si deve tacere», e il venir meno della parola di fronte all'essere, in Heidegger. Con la differenza che, mentre, per quest'ultimo, nel pensiero, l'essere perviene al linguaggio, per Wittgenstein, invece, non è così.

> Secondo la tesi di Wittgenstein non è possibile parlare del «senso» dell'essere, perché non vi è senso in un mondo che è sì rappresentabile e descrivibile, ma non spiegabile. Per poter spiegare il mondo, dovremmo poterci collocare fuori del mondo[3].

[*] I. Bachmann, *Letteratura come utopia*. *Lezioni di Francoforte* (1959/60), a cura di R. Colorni, tr. it. di V. Perretta, Milano, Adelphi, 1993, p. 16.

[L]ebendig das Wort, das die Welt gewinnt, / ausspielt und verliert (è viva la parola che guadagna il mondo, / lo mette in gioco e perde)[4].

Riprendendo e continuando nel segno dell'osservazione critica di poco prima, relativa alla poetica della Bachmann, la parola da lei ricercata, nel suo abitare la soglia «mistica» del silenzio, nel suo procurare a quest'ultimo un «positivo compimento»[5], vuole darsi come una «significazione dell'indicibile»[6], ossia riuscire sì a spiegare il mondo, ma senza mai uscire da esso, permanendo «sotto il sole».

Nichts Schönres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein… (*Nulla di più bello sotto il sole che stare sotto il sole*…)[7].

Infatti, per attingere l'espressione di quella sfera della realtà che, per Wittgenstein, resta inaccessibile alla spiegazione filosofica, ci viene incontro «l'arte con le sue molteplici possibilità»[8]. Nel senso che tutto ciò in cui prende forma un «sentimento della vita […] può esprimersi attraverso le vie della creazione artistica»[9]. E una riprova di tutto ciò sta nel fatto che, nel rapporto fra letteratura e lingua, la seconda si rinnova non quando lo scrittore se lo prefigge come obiettivo programmatico, ma quando è animato da una «spinta morale», dall'istanza di «una nuova possibile etica»: una «spinta morale» che funge da «forza d'urto per un pensiero […] che tende alla conoscenza e che vuole raggiungere qualcosa con e attraverso il linguaggio».

> La realtà acquista un linguaggio nuovo ogni qualvolta si verifica uno scatto morale, conoscitivo, e non quando si tenta di rinnovare la lingua in sé. […] Una nuova lingua deve avere un modo nuovo di incedere, il che può accadere soltanto se un nuovo spirito la abita[10].

E dove il silenzio si configura come un esercizio attivo di significazione del non-detto è, esemplarmente, proprio in letteratura.

> Il nostro desiderio fa sì che ciò che ha già preso forma grazie al linguaggio partecipi anche di ciò che ancora non è stato detto[11].

In tal senso, un suo tratto caratteristico è di essere abitata da «un sogno linguistico», da un «sogno di espressione che non sarà mai pienamente realizzato»: essa non è che uno di quei «frammenti in cui si avvera la speranza nella lingua intera, nell'espressione intera che dice i mutamenti dell'uomo e i mutamenti del mondo»[12].

> [C]iò che conta son le belle parole, il poetico in sé.
>
> [D]obbiamo lavorare duramente con la cattiva lingua che abbiamo ereditato per arrivare a quella lingua che non ha ancora mai governato, e che pure governa la nostra intuizione e che noi imitiamo. […] La possediamo, come frammento, […] e in essa sentiamo – con un respiro di sollievo – di essere finalmente arrivati alla lingua[13].

Wo erscheinen / uns ganz begreiflich Blatt und Baum und Stein? / *Zugegen sind sie der schönen Sprache*, *im reinen Sein*… (*Dove ci appaiono / comprensibili foglio albero e pietra*? / *Sono presenti nella bella lingua*, / *nel puro essere*…)[14].

2. In lotta con le parole

In una lettera indirizzata a Celan, la Bachmann scrive che lui non può nemmeno immaginare quanto le riesca difficile «trovare una parola»[15].

Mein Wort, *errette mich*! (*Mia parola*, *salvami*!).

Hätt ich das Wort, / (*verfehlt ich's nicht*) [*Se avessi la parola*, / (*non la fallirei*)][16].

A riprova di ciò, ella afferma che il suo non è che un «parlare nel vuoto»[17], laddove la parola del poeta amico potrebbe definirsi, piuttosto, come un respiro «mormorato verso ciò che è lontano»[18]. E, riferendosi ad una lettura pubblica di alcune liriche di Celan, a cui aveva partecipato, aggiunge che, al termine di essa, fra i presenti era «calato un gran silenzio» e tutti si erano disposti «ad ascoltare»[19].

Per la Bachmann, l'incapacità della parola di cogliere nel segno appartiene, in modo particolare, ai nomi propri.

> Non esiste nulla di più misterioso dello splendore dei nomi e del nostro attaccamento a tali nomi. […] [A] me pare che la fedeltà [ad essi] […] sia quasi l'unica fedeltà di cui gli esseri umani sono capaci[20].

In qualche modo, siamo tutti ancora immersi nella coscienza primitiva che assegna un valore magico al nome.

> Siamo da sempre così abituati a riconoscere le figure dai loro nomi, e con l'ausilio dei nomi a seguire le orme degli eventi, da credere che possedendo un nome possediamo anche la figura che lo porta[21].

Credenza che alimenta in noi l'equivoco che il nome abbia un profilo «iconico», ossia che, attraverso di esso, ci sia possibile identificare «la figura che lo porta». Ma così non è, perché, «ogni qualvolta tentiamo di afferrare un nome, veniamo piantati in asso». In un certo senso, siamo come dei cani segugi che, mettendosi sulle tracce di un nome, prima o poi le perdono, «perché un nuovo odore colpisce le loro narici».

> I nomi sono […] simili a trappole[22].

Incrociamo, qui, un motivo molto caro alla Bachmann: quello relativo alla perdita, nella nostra epoca, della fiducia nel darsi di un rapporto fra io, linguaggio e cose. Perdita il cui primo documento sarebbe la *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal, da cui, nelle *Lezioni di Francoforte*, vengono citati due lunghi passi[23].

> *Adieu*, *ihr schönen Worte*, *mit eurem Verheißungen*. / *Warum habt ihr mich verlassen*? *War euch nicht wohl*? (*Adieu*, *belle parole*, *con le vostre promesse*. / *Perché mi avete abbandonata*? *Eravate a disagio*?).
>
> *Zwischen ein Wort und ein Ding* / […] *keins je ans andre sich drängt* (*Tra una parola e una cosa* / […] *nessuna si stringe all'altra*)[24].

Ne discende che, per spingere le parole «ad arrivare alla loro verità»[25], bisogna sfidarle, ingaggiare una strenua lotta con esse, «fa[cendo] dell'esperienza, delle sue lacune, dei suoi abissi un esperimento linguistico»[26].

> *Ihr Worte*, *auf*, *mir nach*!, / *und sind wir auch schon weiter*, / *zu weit gegangen*, *geh't noch einmal* / *weiter*, *zu keinem Ende geht's* (*A voi parole*, *orsù*, *seguitemi*! / *Anche se già ci siamo spinti avanti*, / *fin troppo avanti*, *ancora si va* / *più avanti*, *si va senza fine*)[27].

Abbiamo usato il termine 'esperienza'. Ebbene, quando la Bachmann parla di quest'ultima, non va dimenticato che la intende come «una creatura in carne e ossa, che vede, sente, pensa, […] è travolta dagli avvenimenti e dalle emozioni»[28]. L'esperienza dispone, così, di un cuore ed è proprio ad esso che deve puntare la parola, la quale, in tal modo, riceve impressa su di sé una certa direzione: si trova proiettata «in una traiettoria per la vita e per la morte, il cui accesso è vietato a ogni cosa o parola casuale»[29].

E, a conferma del fatto che l'esperienza ha il profilo di una creatura, l'elemento di mediazione fra essa e la verità è dato dalla cognizione del dolore, come, appunto, si evince dalle seguenti parole:

> il compito dello scrittore non è quello di negare il dolore, di cancellarne le tracce, di farsi illusioni su di esso. Al contrario, egli deve farsene carico (*wahrhaben*) e renderlo reale (*wahrmachen*) nuovamente, così che noi possiamo vederlo. […] E solo questo dolore segreto ci rende sensibili all'esperienza e all'esperienza della verità, in particolare. Quando giungiamo a questo stato di chiarezza, […] in cui il dolore si fa fecondo, diciamo, in modo molto semplice e giusto: mi si sono aperti gli occhi. […] E l'arte dovrebbe servire proprio a questo: a farci aprire gli occhi, nel senso appena chiarito[30].
>
> *Ich habe das Wort*, *ich nahm's* / *aus der Hand der Trauer* (*Tocca a me la parola*, *l'ho presa* / *dalle mani del lutto*)[31].

In virtù di questo riferimento al dolore, la pratica della scrittura, da «confronto esclusivo e diretto con i limiti e con le possibilità della lingua e delle forme», si converte in «appello, colloquio (spesso disperato) con ciò che […] viene incontro»[32], con ciò che, non appartenendo all'ordine della realtà che ci è data, permette, proprio per questo, di accedere ai fatti che costituiscono il mondo.

> *Immerzu in den Worten sein*, *ob man will oder nicht*, / *Immer am Leben sein*, *voller Worte ums Leben*, / *als wären die Worte am Leben*, *als wäre das Leben am Wort* (*Essere sempre nelle parole*, *che lo si voglia o no*, / *Essere sempre in vita*, *piena di parole sulla vita*, / *come se le parole fossero in vita*, *come se la vita fosse nella parola*)[33].

E il motivo per cui la parola è vista sempre come la risposta ad un appello è confermato, nella Bachmann, anche dal fatto che essa, dandosi unicamente nello spazio del «segreto» che intercorre fra due persone, presuppone lo stringersi di un patto di confidenza e di

fiducia fra loro, per cui sta sempre «*in un rapporto di dipendenza con una parola data*»[34].

Tornando al tema dell'esperienza, nell'epoca attuale, che Benjamin vedeva contrassegnata dalla sua dissoluzione, la scrittura, per la Bachmann, nasce proprio da un bisogno profondo di essa, in quanto «unica maestra»: da esperienze nuove che devono essere «*fatte*, non respirate con l'aria», da un sapere che deve continuamente alimentarsi al serbatoio esperienziale, altrimenti «finisce […] per logorarsi e girare a vuoto»[35]. Esattamente come il linguaggio, il quale, in quanto «forma di vita», se, da un lato, funziona in modo efficiente e sensato soltanto quando «vive e respira nell'*uso*»[36], dall'altro, decade a chiacchiera e a sequenza di «frasi prefabbricate»[37] quando di esso se ne abusa.

> *Das Wort / wird doch nur / andre Worte nach sich ziehn. / Satz den Satz. / So möchte Welt, / endgültig / sich aufdrängen, / schon gesagt sein* (*La parola / non farà / che tirarsi dietro altre parole, / la frase altre frasi. / Così il mondo intende / definitivamente / imporsi, / esser già detto*)[38].

Ne discende che, di fronte al parlare che rispecchia un'interpretazione del mondo già data e strutturata, da coltivare è, piuttosto, quella parola che promuove non il progresso lineare, ma il «mutamento» istantaneo e repentino, che ci educa «a nuove percezioni, a nuovi sentimenti, a una nuova consapevolezza»[39].

3. *Herzzeit*: tempo secondo il cuore

Herzzeit suona il titolo che, nell'edizione originale tedesca, ha il carteggio della Bachmann con Celan, nonché è quella parola con cui inizia una lirica del poeta (*Köln*, Am Hof: *Colonia*, Am Hof) apprezzata particolarmente dalla scrittrice austriaca[40].

Si è già detto che, per quest'ultima, il compito della parola è quello di puntare al cuore dell'esperienza. Esperienza che, in quanto creatura, porta impressa su di sé l'impronta esistenzialistica del tempo individuale. E – ricordiamo – *Il tempo dilazionato* (*Die gestundete Zeit*) è proprio il titolo della prima raccolta di liriche della Bachmann. L'ultima strofa di una delle poesie che vi è compresa (*Fall ab*, *Herz*: *Staccati*, *cuore*) suona così:

> *Und was bezeugt schon dein Herz? / Zwischen gestern und morgen schwingt es, / laut und fremd, / und was es schlägt, / ist schon sein Fall aus der Zeit* (*E che testimonia allora il tuo cuore? / Si muove a pendolo tra ieri e domani, / estraneo e senza rumore, / e con i colpi batte / già il suo precipitare al di fuori del tempo*)[41].

Qui, si parla di una testimonianza del cuore, del fatto che esso è intessuto di una temporalità dal carattere «estatico», la quale, eccedendo la misura del tempo meramente cronologico, lo configura, esistenzialisticamente, come un «accadimento», un'«occasione» (dove, nell'etimo latino di entrambi i termini, è presente, come si sa, il riferimento al precipitare, al cadere)[42].

In un'altra poesia della raccolta in questione, dopo che il cuore è stato definito come una «ciotola (*Schüssel*)», si legge che, là dove il cielo si tinge di nero,

> *sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit Schweigen, / eh sie der Sommer in schütteren Regen vernimmt* (*la nuvola è in cerca di parole e colma il cratere di silenzio, / prima di avvertire nella pioggia rada l'estate*).

In questi versi, alla parola è assegnata una dimensione cosmica, celeste, mentre il silenzio è visto come la bocca di un vulcano che, nell'imminenza dell'arrivo di un temporale, si riempie di quei vapori elettrici che emanano dalle nuvole cariche di pioggia. La poesia termina con un riferimento all'«indicibile»:

> *Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land: / schon ist Mittag* (*L'indicibile, pronunciato sottovoce, trascorre nel paese: / già è mezzogiorno*)[43].

Qui, l'«indicibile» è visto come un mormorio che, propagandosi in modo flebile e sommesso, rivela il suo casto segreto a cielo aperto, «sotto il sole», nell'«amabile azzurro».

Proseguendo nella lettura di versi scelti da *Il tempo dilazionato*, troviamo un altro riferimento al silenzio, configurato sempre come una cavità naturale. Eccolo:

> *In die Mulde meiner Stummheit / leg ein Wort / und zieht Wälder groß zu beiden Seiten, / daß mein Mund / ganz im Schatten liegt* (*Dentro la conca del mio mutismo / metti una parola / e leva alte pareti d'alberi fitti / ai due lati: / che la mia bocca / resti tutta in ombra*)[44].

Salmo, il titolo di questa poesia, conferisce ad essa l'andamento solenne di una composizione destinata

al canto e alla lode, così che la parola è vista come un'escrescenza arborea che fiorisce in bocca: essa, soggiornando nella regione del silenzio, trova qui riposo, prima che la voce dia luogo alla sua modulazione timbrica.

Siamo, così, al tema del silenzio come ciò che circonfonde ed entro cui prende vita l'avvenimento della parola: avvenimento che si produce e si consuma nella soglia muta della voce umana.

> *Ein Wort*? *Wir habens's gut im Mund verwahrt* (*Una parola*? *La serbiamo in bocca*)[45].

E proprio per questo la parola ricercata è detta «chiara», oltre che «libera» e «bella», come recitano, appunto, i versi di una poesia citata in precedenza. Nel senso che, secondo il significato originale del termine latino, «*claritas* è, innanzitutto, un attributo della voce»[46].

> *Rede ab deinen Vorrat an Worten / wein ab, red ab* (*Dilla fino a esaurirla la tua provvista di parole / piangila fino in fondo*, *dilla fino a esaurirla*)[47].

Note

1 I. Bachmann, *Il dicibile e l'indicibile*. *La filosofia di Ludwig Wittgenstein* (1954), in Id., *Il dicibile e l'indicibile*. *Saggi radiofonici* (1952-1958), tr. it. di B. Agnese, Milano, Adelphi, 1998, pp. 45-79: pp. 53-4.

2 I. Bachmann, *Invocazione all'Orsa Maggiore* (1956), a cura di L. Reitani, Milano, A. Mondadori, 1999, pp. 80-3 [*Rede und Nachrede*: *Discorso e diceria*]. Sui limiti del linguaggio, nella Bachmann, cfr. B. Casper, *Die Grenze der Sprache*. *Überlegungen zum Werke Ingeborg Bachmanns*, in «Archivio di filosofia» 1-3 (1983), pp. 237-52.

3 *Il dicibile e l'indicibile*, cit., p. 61. Come si sa, la Bachmann dedica la sua tesi di laurea in filosofia alle critiche rivolte al pensiero heideggeriano, dal versante non solo neopositivistico, ma anche fenomenologico e storicistico. Cfr. I. Bachmann, *La ricezione critica della filosofia esistenziale di Martin Heidegger* (1950), tr. it. di S. Cresti, Napoli, Guida, 1992. Sul fatto che «la lettura incrociata che Ingeborg Bachmann fa di Wittgenstein e di Heidegger si risolve in un manifesto di poetica», cfr. L. Reitani, «*Il canto sulla polvere*», postfazione a *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit., pp. 193-239: p. 221. Sulle matrici heideggeriane dell'opera della Bachmann, cfr. F. Cambi, *Matrici heideggeriane nella letteratura di Ingeborg Bachmann*, Pisa, Nistri Lischi, 1990, il quale afferma che la valenza conoscitiva dell'opera della Bachmann passa attraverso una ripresa degli «esistenziali» di Heidegger (angoscia, cura, comprensione, essere-nel-mondo), «immersi nella problematica e drammatica apertura dell'uomo, progetto calato nella storia» (p. 13). Lo stesso Autore ha studiato anche la recezione di Wittgenstein presso la scrittrice austriaca. Cfr. F. Cambi, *La recezione della filosofia del linguaggio di L. Wittgenstein nell'opera di Ingeborg Bachmann*, Pisa, Giardini, 1979.

4 *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit., pp. 60-1 [*Die blaue Stunde*: *L'ora azzurra*].

5 *Il dicibile e l'indicibile*, cit., p. 77.

6 E. Mazzarella, «Introduzione» a *La ricezione critica della filosofia esistenziale di Martin Heidegger*, cit., pp. 5-12: p. 9.

7 *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit., pp. 128-9 [*An die Sonne*: *Al sole*]. Circa il fatto che la Bachmann conferirebbe al suo sforzo di scrittura «la funzione, rimasta incompiuta, di indagare l'abitabilità del mondo», cfr. C. Miglio, *La terra del morso*. *L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 33.

8 *La ricezione critica della filosofia esistenziale di Martin Heidegger*, cit., p. 117. In tal senso, si può dire che, nella Bachmann, «*la poesia si sostituisce in extremis alla filosofia nel punto in cui questa fallisce di fronte al compito di un'esposizione dell'indicibile*. […] L'esposizione del limite della filosofia è, insieme, l'annuncio di un compito poetico». Cfr. G. Agamben, *Il silenzio delle parole*, introduzione a I. Bachmann, *In cerca di frasi vere*. *Colloqui e interviste*, a cura di C. Koschel e I. von Weidenbaum, tr. it. di C. Romani, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. V-XV: p. VII.

9 *Il dicibile e l'indicibile*, cit., pp. 57-8.

10 *Letteratura come utopia*, cit., pp. 23-4. Per Ch. Wolf, *Pretesa di verità*. *La prosa di Ingeborg Bachmann*, in Id., *Pini e sabbia del Brandeburgo*. *Saggi e colloqui*, a cura di M.T. Mandalari, e/o, Roma 1990, pp. 49-59, al centro della scrittura della Bachmann starebbe proprio «la questione della possibilità della vita morale umana. Questa impostazione costituisce uno dei moventi principali della [sua] prosa» (p. 54).

11 *Letteratura come utopia*, cit., p. 109. Sulla pronuncia del non-dicibile, nella Bachmann, come ciò che richiede «un'inversione dal detto al non-detto», cfr. F. Masini, *Il geroglifico d'anima di I. Bachmann*, in Id., *Il travaglio del disumano*. *Per una fenomenologia del nichilismo*, Napoli, Bibliopolis, 1982, pp. 179-82, p. 181.

12 *Letteratura come utopia*, cit., p. 120.

13 *Ivi*, pp. 26 e 123.

14 *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit., IX, pp. 26-7 [*Von einem Land*, *einem Fluß und den Seen*: *Di una terra*, *un fiume e dei laghi*].

15 I. Bachmann - P. Celan, *Troviamo le parole*. *Lettere 1948-1973*, a cura di B. Badiou, H. Höller, A. Stoll e B. Wiedemann, ed. it. a cura di F. Maione, Roma, Nottetempo, 2010, p. 21 [Lettera del 25 agosto 1949]. Questo motivo ritorna anche in un'altra lettera, dove si legge che lei prega per loro due, affinché riescano finalmente a «trovare le parole». Cfr. p. 159 [Lettera del 18 novembre 1959].

16 *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit., pp. 82-3 e 48-9 [*Rede und Nachrede*: *Discorso e diceria*; *Curriculum vitae*].

17 *Troviamo le parole*, cit., p. 52 [Lettera del 21 febbraio 1952].

18 *Ivi*, p. 34 [Lettera del 17 luglio 1951].

19 *Ivi*, p. 54 [Lettera del 19 febbraio 1952].

20 *Letteratura come utopia*, cit., pp. 83 e 86. La citazione è

tratta dalla IV Lezione delle cinque comprese in questo vol.: quella dedicata, appunto, all'onomastica letteraria («Il rapporto con i nomi», pp. 83-101).

21 *Ivi*, p. 93.

22 *Ivi*, p. 98.

23 Cfr. *ivi*, pp. 20-2.

24 I. Bachmann, *Non conosco mondo migliore*, tr. it. di S. Bortoli, Parma, Guanda, 2004, pp. 14-5 e pp. 174-5 [*Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen*: *Sono scomparse le mie poesie*; *Immerzu in den Worten sein*: *Essere sempre nelle parole*].

25 *In cerca di frasi vere*, cit., p. 44 [Intervista del 1961 (?)].

26 L. Boella, *Ingeborg Bachmann*, in Id., *Le imperdonabili*. *Milena Jesenká*, *Etty Hillesum*, *Marina Cvetaeva*, *Ingeborg Bachmann*, *Cristina Campo*, Mimesis, Milano-Udine 2013[2], pp. 127-55: p. 138. Secondo A.G. Gargani, *Il pensiero raccontato*. *Saggio su Ingeborg Bachmann*, Roma-Bari, Laterza, 1995, la lotta in questione consisterebbe nel fatto che la parola, mentre, da un lato, «manifesta il suo dire», dall'altro, invece, esorta a ritirarsi, «a non dire il mondo» (p. 17), a far tacere il linguaggio logoro e consunto. «È nel silenzio con il quale la parola poetica fa tacere il linguaggio ordinario che il mondo […] viene restituito alla sua innocenza originaria» (p. 22).

27 I. Bachmann, *Poesie*, a cura di M. Teresa Mandalari, Milano, TEA, 1996, pp. 154-5 [*Ihr Worte*: *A voi*, *parole*].

28 L. Boella, *Ingeborg Bachmann*, cit., p. 138.

29 *Letteratura come utopia*, cit., p. 25. Al riguardo, A. Rußegger, *Il non detto*. *Tentativo di una lettura costruttivista della poesia di Ingeborg Bachmann*, in *La lirica di Ingeborg Bachmann*, a cura di L. Reitani, Bologna, Cosmopoli, 1996, pp. 43-55, afferma che, sulle orme di Musil, la Bachmann intende l'utopia «non come meta, ma come 'direzione', ossia come linea di tendenza che si oppone alle norme vigenti» (p. 45).

30 *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (1959), in I. Bachmann, *Werke*, a cura di C. Koschel, I. von Weidenbaum e C. Münster, vol. IV: *Essays*. *Reden*. *Vermischte Schriften*, München-Zürich, Piper, 1993[5], pp. 275-7: p. 275.

31 *Poesie*, cit., pp. 66-7 [*Ein Monolog des Fürsten Myškin zu der Ballettpantomime «Der Idiot»*: *Un monologo del principe Myškin per il balletto-pantomima «L'Idiota»*].

32 L. Boella, *Ingeborg Bachmann*, cit., p. 133.

33 I. Bachmann, *Non conosco mondo migliore*, cit., pp. 174-5 [*Immerzu in den Worten sein*: *Essere sempre nelle parole*].

34 C.-C. Härle, «*Io senza me*», postfazione a I. Bachmann, *Libro del deserto*, a cura di C.-C. Härle, tr. it. di A. Pensa, Napoli, Cronopio, 1999, pp. 89-110: p. 99.

35 *Letteratura come utopia*, cit., pp. 15 e 22.

36 *Il dicibile e l'indicibile*, cit., p. 75. È un motivo, questo, che la Bachmann riprende dal Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*.

37 *In cerca di frasi vere*, cit., p. 142 [Intervista del 1971].

38 *Poesie*, cit., pp. 154-5 [*Ihr Worte*: *A voi*, *parole*].

39 *Letteratura come utopia*, cit., p. 27.

40 Questa lirica, appartenente alla raccolta *Grata di parole* (*Sprachgitter*), è riprodotta e tradotta in P. Celan, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, 2 voll., Milano, A. Mondadori, 1998; vol. I, pp. 296-7. Essa, secondo il riconoscimento stesso del poeta, dovrebbe la sua composizione proprio alla Bachmann. Cfr. *Troviamo le parole*, cit., p. 80 [Lettera del 1 novembre 1957].

41 I. Bachmann, *Werke*, cit., vol. I: *Gedichte*. *Hörspiele*. *Libretti*. *Übersetzungen*, p. 31; tr. it. in R. Svandrlik, *Ingeborg Bachmann*: *i sentieri della scrittura*. *Poesie*, *prose*, *radiodrammi*, Roma, Carocci, 2001, p. 50.

42 Gargani, *Il pensiero raccontato*, cit., parla del «tempo dilazionato» della Bachmann non come un «neutro e lineare scorrere indifferente di istanti», ma come «*tempo urgente*», tale che «esige prese di posizioni, decisioni». «L'urgenza del tempo è tutt'uno con l'impegno etico della scrittura della Bachmann» (p. 13).

43 *Poesie*, cit., pp. 44-5 [*Früher Mittag*: *Mezzogiorno precoce*].

44 *Ivi*, pp. 54-5 [*Psalm*: *Salmo*].

45 *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit., V, pp. 18-9 [*Von einem Land*, *einem Fluß und den Seen*: *Di una terra*, *un fiume e dei laghi*].

46 G. Agamben, *Il silenzio delle parole*, cit., p. XV.

47 *Non conosco mondo migliore*, cit., pp. 180-1 [*Verdacht*: *Sospetto*].

Lucio Dalla e Samuele Bersani, lettori di Giorgio Caproni

di Matteo Bianchi

Canzone

Non so aspettarti più di tanto
Ogni minuto mi dà
L'istinto di cucire il tempo
E di portarti di qua
Ho un materasso di parole
Scritte apposta per te
E ti direi spegni la luce
Che il cielo c'è
Star lontano da lei non si vive
Stare senza di lei mi uccide

Testa dura testa di rapa
Vorrei amarti anche qua
Nel cesso di una discoteca
O sopra il tavolo di un bar
O stare nudi in mezzo a un campo
A sentirsi addosso il vento
Io non chiedo più di tanto
Anche se muoio son contento

Star lontano da lei non si vive
Stare senza di lei mi uccide

Canzone cercala se puoi
dille che non mi perda mai
va' per le strade e tra la gente
diglielo veramente

[…]

Io i miei occhi dai tuoi occhi
Non li staccherei mai
E adesso anzi me li mangio
Tanto tu non lo sai
Occhi di mare senza scogli
Il mare sbatte su di me
Che ho sempre fatto solo sbagli
Ma uno sbaglio che cos'è

[…]

E come lacrime la pioggia
Mi ricorda la tua faccia
Io la vedo in ogni goccia
Che mi cade sulla giacca

[…]

Canzone trovala se puoi
dille che l'amo e se lo vuoi
va' per le strade e tra la gente
diglielo veramente
non può restare indifferente
e se rimane indifferente
non è lei

Da *Canzoni* (1996), Lucio Dalla e Samuele Bersani

Allo stesso modo di Marcel Proust, che ripescava la madeleine della nonna nel suo groviglio anteriore, è nata l'associazione mentale tra una lirica di Giorgio Caproni ed un testo dei più recenti del cantautore. Caproni, *unicum* nel panorama poetico novecentesco, che ha indagato la «trasparenza del *suo* buio» (Roberto Pazzi), lo scambio con il suo inconscio, e per il quale poesia non era soltanto lucidità raziocinante, esposizione, narrazione. Le sensazioni oscure sono per il poeta le più fertili, a condizione che le renda chiare: «se percorre la notte – scriveva ancora Proust –, lo faccia come l'Angelo delle tenebre, portandovi la luce». Allora chissà se Lucio Dalla e Samuele Bersani, che l'hanno scritta a quattro mani, l'avessero mai letto, seppure il poeta, diversamente da loro, sia stato in vita volutamente dimesso, nella sua dimensione pulita di maestro elementare; magari dopo un concerto, o una giornata intera trascorsa a provare, tra i lustri e la folla agguerrita per stringere loro le mani, concedendosi un momento di abbandono, di pace. I tasti interiori che sfiorano delicati i versi di Caproni liberano dai rumori della frenesia abitudinaria, e più all'interno, dal vorticare incessante dei pensieri che non trovano ragione; per quanto siano essi stessi frutto cerebrale, è il silenzio la matrice che risalta le parole sepolte e le ordina, dandovi un senso, anche se soltanto nel frangente di una pausa.

Ultima preghiera

Anima mia, fa' in fretta.
ti presto la bicicletta,
ma corri. E con la gente
(ti prego, sii prudente)
non ti fermare a parlare
smettendo di pedalare.

Arriverai a Livorno,
vedrai, prima di giorno.
Non ci sarà nessuno
ancora, ma uno
per uno guarda chi esce
da ogni portone, e aspetta
(mentre odora di pesce
e di notte il selciato)
la figurina netta,
nel buio, volta al mercato.
Io so che non potrà tardare
oltre quel primo albeggiare.
Pedala, vola. E bada
(un nulla potrebbe bastare)
di non lasciarti sviare
da un'altra, sulla stessa strada.

Livorno, come aggiorna,
col vento una torma
popola di ragazze
aperte come le sue piazze.
Ragazze grandi e vive
ma, attenta!, così sensitive
di reni (ragazze che hanno,
si dice, una dolcezza
tale nel petto, e tale
energia nella stretta)
che, se dovessi arrivare
col bianco vento che fanno,
so bene che andrebbe a finire
che ti lasceresti rapire.

Mia anima, non aspettare,
no, il loro apparire.
Faresti così fallire
con dolore il mio piano,
ed io un'altra volta Annina,
di tutte la più mattutina,
vedrei anche a te sfuggita,
ahimè, come già alla vita.

Ricordati perché ti mando;
altro non ti raccomando.
Ricordati che ti dovrà apparire
prima di giorno, e spia
(giacché, non so più come,
ho scordato il portone)
da un capo all'altro della via,
da Cors'Amedeo al Cisternone.

Porterà uno scialletto
nero, e una gonna verde.
Terrà stretto sul petto
il borsellino, e d'erbe
già sapendo e di mare
rinfrescato il mattino,
non ti potrai sbagliare
vedendola attraversare.

Seguila prudentemente,
allora, e con la mente
all'erta. E, circospetta,
buttata la sigaretta,
accostati a lei soltanto,
anima, quando il mio pianto
sentirai che di piombo
è diventato in fondo
al mio cuore lontano.

Anche se io, così vecchio,
non potrò darti mano,
tu mormorale all'orecchio
(più lieve del mio sospiro,
messole un braccio in giro
alla vita) in un soffio
ciò ch'io e il mio rimorso,
pur parlassimo piano,
non le potremmo mai dire
senza vederla arrossire.

Dille chi ti ha mandato:
suo figlio, il suo fidanzato.
D'altro non ti richiedo.
Poi va' pure in congedo.

La limpidezza specchiante di Caproni proviene dalla natura esistenzialista della sua poesia, che partecipa direttamente un'esperienza, una biografia, e quell'esperienza, quel suo vivere, comunica al presunto destinatario in parola chiara, non serva di una maniera, di una tecnica esasperata. Non cade nella tentazione del solenne e del classico, ma tiene fermo un aggancio forte con la tradizione e con la popolarità: tradizione di struttura operando una rievocazione stilistica, della ballata d'esilio, e assumendo una rima facile ed insieme sapiente. «Le rime segnano il corso, fanno da bordone, danno grazia a quella realtà evocata, tutta intrisa di nomi, di figure, d'affetti; a cui la semplicità cantante dell'eloquio accresce risonanza» (Giuseppe De Robertis). Invece la popolarità sta nel quotidiano delle situazioni: forse solo Saba ha saputo nel Novecento rappresentare con altrettanto disincanto e lievità ambienti popolari, o la città in certe ore del giorno, soprattutto il suo frastuono.

Ultima preghiera è stata classificata ballata d'esilio da Giovanni Raboni (in *Paragone*, n.334, dicembre 1977) siccome chi la scrive si rivolge ad essa non perché si rechi in un luogo dove egli non spera di tornare, ma, analogicamente, perché voli all'indietro nel tempo sino agli anni in cui sua madre, Anna Picchi, era giovane e novella sposa. Inoltre il critico scova ad apertura del libro di cui la lirica fa parte, *Il seme del piangere* (1950-1958), nel primo verso della prima poesia, una «precisa reminescenza involontaria»: il «Perch'io» del «Perch'i' non spero di tornar giammai» di Guido Cavalcanti. La composizione è strutturata sull'alternanza di settenari, misura del verso che Dante già nel *De vulgari eloquentia* riservava all'argomento elegiaco, e ottonari, parisillabo dell'ottava rima, metro usato nei *cantari* trecenteschi e nei poemetti del Boccaccio, che diventerà poi quello dei poeti popolari e, all'inizio del Quattrocento, sarà in nord Italia la *frottola* musicata a tema frivolo e amoroso. L'ottonario era utilizzato spesso anche per la ballata, in particolare quella definita 'ballatetta' o 'minima', cioè con il refrain di un solo verso. Tra gli altri, si confonde qualche endecasillabo spezzato per mezzo dell'enjambement («Non ci sarà nessuno / ancora, ma uno»), che mantiene l'occhio del lettore vigile sul testo. A ciò il poeta aggiunge uno schema di rime variabile, dai distici a rima baciata, a strofe di rime alternate o incrociate, anche 'ricche' o 'inclusive' (ad es. «esce - pesce»), oppure sostituite con semplici assonanze. Costanti in tutto il componimento sono le allitterazioni: ad es. della 't' in «[…] all'erta. E, circospetta, / buttata la sigaretta», o della 'p' in «pur parlassimo piano». Tipico della canzone stilnovista era il *congedo*, o *commiato* (Dante nel *Convivio*: «tornada», dal provenzale), l'ultima stanza dal contenuto metapoetico che conteneva l'esortazione del poeta alla sua stessa composizione, poiché raggiungesse la persona amata e non si smarrisse nel tragitto 'di bocca in bocca', presumendo una diffusione originariamente orale (vd. «Donne ch'avete intellecto d'amore», dalla *Vita Nova*).

Giorgio Caproni nel 1936, quando esordì, venne subito considerato un *unicum*, capace di spiegare le ali tanto nella cantabilità, quanto nella narrazione degli avvenimenti per mezzo del verso. Si notarono le somiglianze con Montale e Sbarbaro, ma non c'era emulazione. Pasolini lo definì, forse in modo vago e riduttivo, un «espressionista». Diversamente la vibrazione del suo tratto dimostra un impressionismo che sintetizza nella visione poetica gli altri sensi, facendosi tatto, udito e odorato al contempo; spazializza il tempo dell'amore impossibile, dell'amore-rimpianto per la madre scomparsa, seguendo la lezione di T.S. Eliot, poi fatta propria da Montale.

ta la propria produzione giovanile. «Ho distrutto tutto – annotò nel suo diario – tutto quello che avevo scritto fin dall'adolescenza. Non ho mai provato nulla del genere… come se la mia intera gioventù fosse morta». Fu la Russia sovietica a plasmare la figura surrettizia del Galak't'ion «rivoluzionario»: dopo l'annessione della Repubblica Democratica della Georgia nel 1921, il popolo georgiano insorse contro il regime occupante attraverso una serie di azioni partigiane. Quando, nel 1924, tutte queste attività sembrarono poter dar vita ad una grande ribellione nazionale, Galak't'ion offrì il suo contributo scrivendo una poesia (*Noi, poeti della Georgia*) in cui espresse, attraverso un linguaggio emotivamente molto carico, lo spirito libertario ed indipendente del popolo georgiano. Tale poesia era dunque un inno contro l'oppressione sovietica. Tuttavia, fu presto sfruttata dai sovietici con un intento assai diverso: in tutte le pubblicazioni la poesia venne pre-datata al 1921 ed interpretata, insegnata e diffusa presso le generazioni successive di lettori come un esempio di lirica sovietica.

La ribellione fu poi sedata nel sangue dalla Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa, che si accanì particolarmente contro la Georgia, il cui governo si era ripetutamente rifiutato di firmare la resa e proseguiva nelle sue attività sovversive sia in esilio dalla Francia, sia in patria. Un gran numero di georgiani, tra cui numerosi intellettuali, furono rinchiusi nelle carrozze dei treni e trucidati a colpi di mitragliatrice. In quell'occasione, Galak't'ion pubblicò su una delle principali riviste di Tbilisi il poema *Ricordi di quei giorni quando fulminò*, nel quale descrisse in dettaglio gli eventi della ribellione e i successivi episodi di rappresaglia sovietica. La Commissione Straordinaria (la Čeka) arrestò subito il poeta, che rimase in prigione per qualche giorno e fu poi scarcerato. Dopo questa esperienza, Galak't'ion non fu più lo stesso. Persino la sua voce era cambiata: da allora in poi parlò quasi sempre con una voce più acuta, stridula, innaturale. Cominciò inoltre a comportarsi stranamente in pubblico, fingendosi spesso ubriaco e mentalmente instabile, quasi volesse indossare una maschera per proteggersi e celare la sua vera identità.

Sotto il regime sovietico Galak't'ion si ritrovò completamente solo e abbandonato. La sua naturale riservatezza crebbe al punto da isolarlo del tutto dalla società. Scrisse nel suo diario: «Pare che io non riesca a parlare francamente con nessuno sulla faccia della terra. Il che è una tragedia del mio cuore… e con gli occhi cerco l'anima gemella».

Nel 1937 la moglie di Galak't'ion, Olia Ok'uğava, venne arrestata ed esiliata per ragioni politiche ed infine fucilata nel 1941. La perdita della moglie sconvolse ancor più il già fragile equilibrio del poeta. Nei tardi anni Cinquanta, durante gli ultimi anni della sua vita, Galak't'ion venne spesso ricoverato in ospedale. Il 17 marzo del 1959 fu condotto dal nipote presso il Centro Medico di Vak'e a Tbilisi in preda ad una crisi nervosa. Si tolse la vita gettandosi dalla finestra del terzo piano dell'ospedale.

Fu seppellito nel cimitero del Pantheon, situato nel cortile della chiesa di San Davit, sul pendio orientale del Monte Mtats'minda (letteralmente «monte sacro») che domina tutta Tbilisi[2], e qui riposa insieme ai personaggi più prestigiosi della storia georgiana. La luna di Mtats'minda, celebrata da Galak't'ion in una sua nota poesia giovanile, splendendo alta sopra la sua tomba ci ricorda ancor oggi che la lira del poeta «per sempre accompagnerà i secoli».

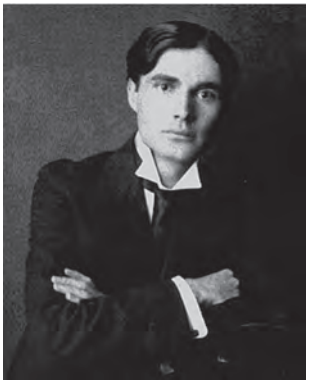
Nel 2000 la Chiesa ortodossa georgiana perdonò Galak't'ion per aver commesso suicidio, considerando il gesto come una conseguenza delle sofferenze inflittegli dal governo sovietico.

Il primo a rendere accessibile la poesia di Galak't'ion T'abidze al lettore italiano fu il professore Luigi Magarotto, uno dei pochi esperti di lingua georgiana in Italia, che pubblicò nel 1978 la traduzione di diciannove poesie del poeta. Le traduzioni apparvero prima presso gli «Annali di Ca' Foscari» (1978, III) e successivamente in un libro edito a Tbilisi (Galak't'ion T'abidze, *Poesie*, Tbilisi, Mecniereba 1985). A distanza di venticinque anni vogliamo proseguire lungo la strada tracciata da tale illustre predecessore.

Delle tre poesie da noi selezionate, due – *I pioppi tremuli* e *Neve* – fanno parte della raccolta *Crâne aux fleurs artistiques*; mentre la terza, *Spira il vento…*, fu scritta nel 1924. Nelle nostre traduzioni abbiamo cercato di conservare soprattutto lo spirito, il contenuto vibrante delle parole di Galak't'ion, a discapito, forse, della resa melodica ed armoniosa dell'originale (ciò che lo rese famoso come «l'Orfeo della musica della parola georgiana», come lo definì felicemente K'onst'ant'ine Gamsakhurdia), ma confidiamo che il lettore italiano accoglierà con vivo interesse i nostri sforzi.

Galak't'ion

di Nikoloz Shamugia e Michele Ginammi



Negli oltre quindici secoli di storia letteraria georgiana, non sono molti i poeti ai quali i georgiani hanno riservato la particolare ed affettuosa premura di riferirsi ad essi chiamandoli solo col nome proprio, a testimonianza del loro maggior valore. L'ultimo, in senso cronologico, a meritarsi tale onore fu Galak't'ion T'abidze. Per un georgiano suonerebbe assai strano riferirsi alle sue composizioni dicendo, ad esempio, *Cavalli azzurri* di T'abidze, oppure *L'effimero* di T'abidze. Galak't'ion T'abidze è semplicemente «Galak't'ion» – e non occorre aggiungere altro. Per tutti i critici letterari egli fu un fenomeno unico, irripetibile, eccezionale, impossibile da inquadrare in uno qualunque dei movimenti letterari che hanno caratterizzato il secolo scorso. La sua grandezza sfugge alle maglie di qualsiasi categorizzazione e nessuno, tra gli altri poeti georgiani del ventesimo secolo, può essergli paragonato.

Galak't'ion T'abidze nacque nel 1891 in un paese vicino a Vani – città ricca di storia, un tempo una delle più importanti della vecchia Colchide. All'epoca della sua nascita la Georgia era sottomessa all'impero russo. Il futuro poeta ricevette un'educazione religiosa: studiò prima presso la Scuola Ecclesiastica di Kutaisi e successivamente presso il Seminario Eccelsiastico di Tbilisi. Nel 1914 pubblicò la sua prima raccolta di poesie, che suscitò l'ammirazione di pubblico e critica. Fu tuttavia la sua seconda raccolta di poesie, intitolata in francese *Crâne aux fleurs artistiques*[1], a glorificarlo definitivamente, al punto da valergli l'appellativo di «geniale». La silloge, pubblicata nel 1919, un anno dopo la proclamazione d'indipendenza della Georgia, comprendeva ottantasei poesie, tutte unanimemente considerate dei capolavori dalla critica. Se non avesse scritto altro, sarebbe bastata questa raccolta da sola a fare di Galak't'ion il principe della poesia georgiana del Novecento. Il che effettivamente accadde nel gennaio del 1921, quando, un mese prima che la Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa conquistasse, sovietizzandola, la Repubblica Democratica della Georgia, un nutrito gruppo di poeti georgiani elesse Galak't'ion quale «principe dei poeti», tributandogli la corona d'alloro che fino ad allora era spettata ad Ak'ak'i Ts'ereteli.

L'imminente sovietizzazione della vita sociale e letteraria, tuttavia, avrebbe presto cambiato la vita di Galak't'ion. Nella Georgia sovietica, il «principe dei poeti» non poteva essere tale senza un degno passato rivoluzionario. Ma le poesie di Galak't'ion non erano per nulla ispirate a questo preteso spirito rivoluzionario, così egli fu costretto a distruggere tra le fiamme tut-

ta la propria produzione giovanile. «Ho distrutto tutto – annotò nel suo diario – tutto quello che avevo scritto fin dall'adolescenza. Non ho mai provato nulla del genere… come se la mia intera gioventù fosse morta». Fu la Russia sovietica a plasmare la figura surrettizia del Galak't'ion «rivoluzionario»: dopo l'annessione della Repubblica Democratica della Georgia nel 1921, il popolo georgiano insorse contro il regime occupante attraverso una serie di azioni partigiane. Quando, nel 1924, tutte queste attività sembrarono poter dar vita ad una grande ribellione nazionale, Galak't'ion offrì il suo contributo scrivendo una poesia (*Noi, poeti della Georgia*) in cui espresse, attraverso un linguaggio emotivamente molto carico, lo spirito libertario ed indipendente del popolo georgiano. Tale poesia era dunque un inno contro l'oppressione sovietica. Tuttavia, fu presto sfruttata dai sovietici con un intento assai diverso: in tutte le pubblicazioni la poesia venne pre-datata al 1921 ed interpretata, insegnata e diffusa presso le generazioni successive di lettori come un esempio di lirica sovietica.

La ribellione fu poi sedata nel sangue dalla Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa, che si accanì particolarmente contro la Georgia, il cui governo si era ripetutamente rifiutato di firmare la resa e proseguiva nelle sue attività sovversive sia in esilio dalla Francia, sia in patria. Un gran numero di georgiani, tra cui numerosi intellettuali, furono rinchiusi nelle carrozze dei treni e trucidati a colpi di mitragliatrice. In quell'occasione, Galak't'ion pubblicò su una delle principali riviste di Tbilisi il poema *Ricordi di quei giorni quando fulminò*, nel quale descrisse in dettaglio gli eventi della ribellione e i successivi episodi di rappresaglia sovietica. La Commissione Straordinaria (la Čeka) arrestò subito il poeta, che rimase in prigione per qualche giorno e fu poi scarcerato. Dopo questa esperienza, Galak't'ion non fu più lo stesso. Persino la sua voce era cambiata: da allora in poi parlò quasi sempre con una voce più acuta, stridula, innaturale. Cominciò inoltre a comportarsi stranamente in pubblico, fingendosi spesso ubriaco e mentalmente instabile, quasi volesse indossare una maschera per proteggersi e celare la sua vera identità.

Sotto il regime sovietico Galak't'ion si ritrovò completamente solo e abbandonato. La sua naturale riservatezza crebbe al punto da isolarlo del tutto dalla società. Scrisse nel suo diario: «Pare che io non riesca a parlare francamente con nessuno sulla faccia della terra. Il che è una tragedia del mio cuore… e con gli occhi cerco l'anima gemella».

Nel 1937 la moglie di Galak't'ion, Olia Ok'uğava, venne arrestata ed esiliata per ragioni politiche ed infine fucilata nel 1941. La perdita della moglie sconvolse ancor più il già fragile equilibrio del poeta. Nei tardi anni Cinquanta, durante gli ultimi anni della sua vita, Galak't'ion venne spesso ricoverato in ospedale. Il 17 marzo del 1959 fu condotto dal nipote presso il Centro Medico di Vak'e a Tbilisi in preda ad una crisi nervosa. Si tolse la vita gettandosi dalla finestra del terzo piano dell'ospedale.

Fu seppellito nel cimitero del Pantheon, situato nel cortile della chiesa di San Davit, sul pendio orientale del Monte Mtats'minda (letteralmente «monte sacro») che domina tutta Tbilisi[2], e qui riposa insieme ai personaggi più prestigiosi della storia georgiana. La luna di Mtats'minda, celebrata da Galak't'ion in una sua nota poesia giovanile, splendendo alta sopra la sua tomba ci ricorda ancor oggi che la lira del poeta «per sempre accompagnerà i secoli».

Nel 2000 la Chiesa ortodossa georgiana perdonò Galak't'ion per aver commesso suicidio, considerando il gesto come una conseguenza delle sofferenze inflittegli dal governo sovietico.

Il primo a rendere accessibile la poesia di Galak't'ion T'abidze al lettore italiano fu il professore Luigi Magarotto, uno dei pochi esperti di lingua georgiana in Italia, che pubblicò nel 1978 la traduzione di diciannove poesie del poeta. Le traduzioni apparvero prima presso gli «Annali di Ca' Foscari» (1978, III) e successivamente in un libro edito a Tbilisi (Galak't'ion T'abidze: *Poesie*, Tbilisi, Mecnierba 1985). A distanza di venticinque anni vogliamo proseguire lungo la strada tracciata da tale illustre predecessore.

Delle tre poesie da noi selezionate, due – *I pioppi tremuli* e *Neve* – fanno parte della raccolta *Crâne aux fleurs artistiques*; mentre la terza, *Spira il vento…*, fu scritta nel 1924. Nelle nostre traduzioni abbiamo cercato di conservare soprattutto lo spirito, il contenuto vibrante delle parole di Galak't'ion, a discapito, forse, della resa melodica ed armoniosa dell'originale (ciò che lo rese famoso come «l'Orfeo della musica della parola georgiana», come lo definì felicemente K'onst'ant'ine Gamsakhurdia), ma confidiamo che il lettore italiano accoglierà con vivo interesse i nostri sforzi.

Galak't'ion T'abidze (1891-1959)

ვერხვები

ყოველთვის, როცა დაბერავს ქარი
და ნისლს მთებისას გაიფენს აფრად,
ვერხვის ფოთოლთა თეთრი ლაშქარი
აშრიალდება უშორეს ზღაპრად.
ზღაპარი იგი მათრობს და მხიბლავს
ძველი ღვინის სმით, უგონოდ, მძაფრად,
სადღაც დაკარგულ ვარდს და გვირილებს
მოგონებებში ვიჭერ თანაბრად.
ეს იყო წინათ, დიდი ხნის წინათ...
სად, როდის, რისთვის? არ ვიცი, არა!
იყვნენ ოდესღაც და მიეძინათ...
ღელავს ფოთლების მწყობრი კამარა.
მას შემდეგ ბედი და იალქანი
ქარის სიმძიმით გადაიხარა,
შენ კი სადა ხარ ამდენი ხანი?
რისთვის, ან ვისთან? არ ვიცი, არა!
ეს იყო წინათ, დიდი ხნის წინათ,
ეს იყო ვერხვის ფოთლების კვნესა,
დრომ ყვავილებით დაგვაგვირგვინა,
მე პაჟი ვიყავ, ის კი – პრინცესა.

I pioppi tremuli

Sempre, quando il vento comincia a soffiare
e spiega la foschia delle montagne come una vela,
le foglie del pioppo tremulo in bianca schiera
frusciano, come la favola più remota.
Favola che mi inebria e mi ammalia
con un vino vecchio, inconsciamente, furiosamente;
la rosa e la camomilla, perdute altrove,
le colgo nei miei ricordi.
Questo era prima, molto tempo fa.
Dove, quando, perché, non lo so, no.
C'erano un tempo, e si sono assopite
Ondeggia la volta armoniosa di foglie.
Poi la sorte e la vela
s'inclinaron sul fianco per il peso del vento,
e tu dove sei, da così tanto tempo?
Perché, o da chi, non lo so – no.
Questo era prima, molto tempo fa,
questo era il gemito delle foglie del pioppo.
I giorni ci han coronati di fiori,
io ero paggio, e lei – principessa.

1915

[Traduzione dal georgiano di Nikoloz Shamugia e Chiara Viola]

Scuola di scrittura creativa

Comune di Firenze - Quartiere 2
"Semicerchio. Rivista di Poesia Comparata"

VILLA ARRIVABENE - Firenze
ottobre 2014 - maggio 2015

La Scuola di scrittura creativa organizzata da Semicerchio insieme al Quartiere 2 di Firenze presenta quest'anno un programma rivoluzionato: l'associazione diventa un vero e proprio circolo culturale nel quale, con una quota di iscrizione simbolica, si può assistere a incontri con scrittori di fama italiani ed esteri, leggere e discutere i propri testi con gli altri soci, partecipare ai trekking poetici e alle letture pubbliche, proporre iniziative per i programmi futuri. I corsi, che mantengono quote di iscrizione popolari, sono diventati 6: due di narrativa, due di poesia (su due livelli, base e avanzato), uno di traduzione letteraria per il cinema, uno di recitazione poetica. Docenti e scrittori invitati sono di prima grandezza: fra i narratori il premio Strega Walter Siti e il Pulitzer Jhumpa Lahiri, mentre i laboratori di scrittura e di editing (da ottobre a dicembre) sono tenuti per la narrativa da nomi come Enzo Fileno Carabba, Marco Vichi e Vanni Santoni, insieme a Mirko Tondi; per la poesia (da gennaio ad aprile) verranno Valerio Magrelli e Arundhathi Subramaniam, con laboratori guidati da Elisa Biagini e da Milo De Angelis, mentre ai corsi sul dialogo cinematografico insegneranno la doppiatrice Loredana Foresta e la dialoghista Monica Pariante, e la poetessa-performer Rosaria Lo Russo condurrà il workshop sulla lettura di poesia a voce alta (aprile-maggio). Un nuovo sito (www.semicerchio.it, accanto al tradizionale www.unisi.it/semicerchio) consentirà la partecipazione interattiva di tutti gli associati, mentre il trekking poetico sarà dedicato ai luoghi delle poesie di Mario Luzi, di cui ricorre in ottobre il centenario della nascita. Info: semicerchiorpc@libero.it, 3337963270 (ore 18-20).

La scuola di Semicerchio. Rivista di poesia comparata, nata come corso di poesia e successivamente estesa alla narrativa su richiesta del pubblico, è stata fondata nel 1989 grazie alla collaborazione con il Quartiere 2 di Firenze. È caratterizzata dal coinvolgimento costante di autori di fama nazionale (poeti come Luzi, Sanguineti, Bigongiari, Magrelli, De Angelis, Cucchi, Mussapi, Carifi, Conte, Buffoni, Valduga, Piersanti, Biagini, Rondoni, Anedda, Lo Russo, Fo, Frasca, Gualtieri, Riccardi, Insana, Lamarque e narratori come Veronesi, Baricco, Nove, Covacich, Lodoli, Piperno, Starnone, Carabba, Vichi, Mazzucco), di scrittori esteri di valore assoluto come il premio Nobel Josif Brodskij, i premi Pulitzer Yusef Komunyakaa, Jorie Graham e Charles Wright, e ancora Yves Bonnefoy, Jan Koneffke, Julio Cesar Monteiro Martins, Ko Un, cantautori come Ivano Fossati e Mauro Pagani, editors e direttori editoriali come Crocetti, Laura Bosio e lo stesso Riccardi. Altra peculiarità del corso di Semicerchio è l'organizzazione di eventi internazionali che propongano temi di storia letteraria unendo le lezioni di specialisti alla testimonianza degli autori: fra questi *Il verso europeo* del '95, *Montale tradotto dai poeti* del '96, *Bibbia e poesia dal medioevo al contemporaneo* nel '97, il ciclo europeo sull'autotraduzione dei poeti migranti *La lingua assente* fra 1998 e 1999, nel 2002 *Il passaggio di Enea* sulla presenza dei classici greci e latini nella poesia contemporane a e i seminari di critica letteraria con Todorov, nel 2003 gli spettacoli di poesia medievale *Femina perfida dulcis amica,* gli incontri di Arezzo sulla traduzione con Bonnefoy e Magrelli nel 2004, le letture di Mikolajevski, Ko Un e Koschel nel 2005, il festival multimediale russo-americano Dante. *Art generating art* del 2006, e dal 2009 la collaborazione agli incontri per il Premio Ceppo Internazionale con Zhai Yong-Ming, Mohammed Bennis, Ana Paula Tavares, Jorie Graham. Sul piano tecnico, l'impostazione della scuola è articolata per laboratori di produzione, presentazione e discussione di testi, e fornisce una formazione che va intesa nell'arco di più anni, privilegiando l'editing (in quanto maggiormente suscettibile di elaborazione) e incoraggiando il confronto con la migliore produzione letteraria contemporanea. Si crea così una comunità di autori che si frequentano per lunghi periodi, formando un ambiente letterario ideale per lo scambio di idee e di esperienze, sollecitata dalle occasioni di incontri ai massimi livelli nazionale e internazionale, ma accessibile a partecipanti di tutte le età e tipologie grazie al sostegno logistico del Quartiere 2 di Firenze e alla politica associativa della scuola, che consentono una forte riduzione dei costi. I testi migliori prodotti durante i corsi, che vengono pubblicati su *Semicerchio* (Pacini Editore) anche on-line (www.unisi.it/semicerchio) e in un volume antologico o personale di racconti, hanno rappresentato una prima importante occasione di conoscibilità per molti autori poi affermatisi nel panorama nazionale.

www.semicerchio.it
www.unisi.it/semicerchio

ქარი ჰქრის...

ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის,
ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ...
ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის,
სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?..
როგორ წვიმს, როგორ თოვს, როგორ თოვს,
ვერ გპოვებ ვერასდროს... ვერასდროს!
შენი მე სახება დამდევს თან
ყოველ დროს, ყოველთვის, ყოველგან!..
შორი ცა ნისლიან ფიქრებს სცრის...
ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის, ქარი ჰქრის!..

Spira il vento…

Spira il vento, spira il vento, spira il vento,
e volano le foglie di vento in vento…
Inarca filari d'alberi, schiere d'alberi,
e tu dove sei, dove sei, dove sei?
Come piove, come nevica, come nevica!
Non arriverò mai a trovarti… mai!
La tua immagine mi insegue
ogni giorno, ogni tempo, ogni dove!
Pioviggina pensieri nebulosi il cielo remoto…
e spira il vento, spira il vento, spira il vento!

1924

[Traduzione dal georgiano di Nikoloz Shamugia ed Elena Kildani]

Note

1 La scelta di apporre un titolo francese rimanda probabilmente alla tradizione simbolista francese, alla quale il poeta si ispirava e che intendeva proseguire.

2 Il Monte Mtats'minda è una montagna sacra alle spalle di Tbilisi, consacrata all'inizio del VI secolo d.C. da padre Davit, uno dei Tredici Padri Assiri che fondarono la vita monastica in Georgia.

Scuola di scrittura creativa

Comune di Firenze - Quartiere 2
“Semicerchio. Rivista di Poesia Comparata”

VILLA ARRIVABENE - Firenze
ottobre 2014 - maggio 2015

Come associarsi. I corsi sono riservati ai soci di Semicerchio; le informazioni per associarsi si raccolgono per telefono (3337963270, dalle ore 18 alle ore 20) o posta elettronica (semicerchiorpc@libero.it) fino al massimo di 30 partecipanti per sezione. Fa fede la data della domanda di iscrizione. Le domande sono soggette ad approvazione da parte del direttivo dell’Associazione.

La quota associativa 2014 è di 30 euro (20 euro per chi ha meno di 25 anni) e va versata (in soluzione unica) tramite bollettino postale o bonifico bancario sul c.c.p. 25907502 intestato all’Associazione Semicerchio (causale: quota associativa 2014) entro la scadenza delle iscrizioni.

Il calendario degli incontri (ogni venerdì dalle 17.30 alle 19.30) sarà inviato esclusivamente ai soci.

Incontro inaugurale: 3 ottobre.
Scadenza per le iscrizioni: 20 settembre.

La scuola di Semicerchio. Rivista di poesia comparata, nata come corso di poesia e successivamente estesa alla narrativa su richiesta del pubblico, è stata fondata nel 1989 grazie alla collaborazione con il Quartiere 2 di Firenze. È caratterizzata dal coinvolgimento costante di autori di fama nazionale (poeti come Luzi, Sanguineti, Bigongiari, Magrelli, De Angelis, Cucchi, Mussapi, Carifi, Conte, Buffoni, Valduga, Piersanti, Biagini, Rondoni, Anedda, Lo Russo, Fo, Frasca, Gualtieri, Riccardi, Insana, Lamarque e narratori come Veronesi, Baricco, Nove, Covacich, Lodoli, Piperno, Starnone, Carabba, Vichi, Mazzucco), di scrittori esteri di valore assoluto come il premio Nobel Josif Brodskij, i premi Pulitzer Yusef Komunyakaa, Jorie Graham e Charles Wright, e ancora Yves Bonnefoy, Jan Koneffke, Julio Cesar Monteiro Martins, Ko Un, cantautori come Ivano Fossati e Mauro Pagani, editors e direttori editoriali come Crocetti, Laura Bosio e lo stesso Riccardi. Altra peculiarità del corso di Semicerchio è l’organizzazione di eventi internazionali che propongano temi di storia letteraria unendo le lezioni di specialisti alla testimonianza degli autori: fra questi Il verso europeo del ’95, Montale tradotto dai poeti del ’96, Bibbia e poesia dal medioevo al contemporaneo nel ’97, il ciclo europeo La lingua assente fra 1998 e 1999, nel 2002 Il passaggio di Enea sulla presenza dei classici greci e latini nella poesia contemporane a e i seminari di critica letteraria con Todorov, nel 2003 gli spettacoli di poesia medievale Femina perfida dulcis amica, gli incontri di Arezzo sulla traduzione con Bonnefoy e Magrelli nel 2004, le letture di Mikolajevski, Ko Un e Koschel nel 2005, il festival multimediale russo-americano Dante. Art generating art del 2006, e dal 2009 la collaborazione agli incontri per il Premio Ceppo Internazionale con Zhai Yong-Ming, Mohammed Bennis, Ana Paula Tavares, Jorie Graham. Sul piano tecnico, l’impostazione della scuola è articolata per laboratori di produzione, presentazione e discussione di testi, e fornisce una formazione che va intesa nell’arco di più anni, privilegiando l’editing (in quanto maggiormente suscettibile di elaborazione) e incoraggiando il confronto con la migliore produzione letteraria contemporanea. Si crea così una comunità di autori che si frequentano per lunghi periodi, formando un ambiente letterario ideale per lo scambio di idee e di esperienze, sollecitata dalle occasioni di incontri ai massimi livelli nazionale e internazionale, ma accessibile a partecipanti di tutte le età e tipologie grazie al sostegno logistico del Quartiere 2 di Firenze e alla politica associativa della scuola, che consentono una forte riduzione dei costi. I testi migliori prodotti durante i corsi, che vengono pubblicati su Semicerchio, a diffusione internazionale (Pacini Editore) anche on-line (www.unisi.it/semicerchio) e in un volume antologico o personale di racconti, hanno rappresentato una prima importante occasione di conoscibilità per molti autori poi affermatisi nel panorama nazionale.

www.semicerchio.it
www.unisi.it/semicerchio

Gerður Kristný

a cura di Elisa Biagini

Gerður Kristný è nata nel 1970 a Reykjavík, dove ha studiato e vive. Autrice, oltre che di raccolte di poesia, di testi narrativi e di volumi per bambini, ha vinto nel 2010 The Icelandic Literature Awards per la raccolta *Blóðhófnir* che rielabora poeticamente un antico mito nordico, presente nell'*Edda*.

Nella poesia di Gerdur Kristný la natura islandese è rappresentata in potenti immagini non convenzionali. Come dice lei stessa: «La mia poesia è sempre stata coperta di neve. Quindi sì, il tempo islandese e la natura hanno davvero influenzato la mia poesia. È drammatico. Forti cambiamenti meteorologici possono evocare storie, come pure i pericolosi sentieri di montagna. Non abbiamo boschi oscuri o lupi, ma abbiamo tempeste di gelo e il buio inverno ci avvolge quattro mesi all'anno. Questo è quando le cose iniziano ad accadere. Durante l'estate c'è luce tutto il tempo e non c'è bisogno di dormire. E di nuovo, questo è qualcosa che vale la pena raccontare». http://en.wikipedia.org/wiki/Gerður_Kristný

(Traduzione Italiana: Elisa Biagini)

NÝÁRSMORGUNN

Þau einu sem hafa
komist lífs af
eru japönsk fjölskylda
sem slökkt hefur
á neonskiltunum í höfðinu
og lætur birtuna yfir
Bláfjöllum duga

Þegar drengurinn brýtur skæni
á Tjörninni með tánni
heyrist lágur brestur
sem brotni vængur

LA MATTINA DEL PRIMO DELL'ANNO

Gli unici
sopravvissuti alla notte
sono una famiglia giapponese
che ha spento
le insegne al neon nelle proprie teste
e si è arrangiata con la luce
sopra le montagne

Quando il ragazzo spacca la pellicola di ghiaccio
sul lago con la punta del piede
un cupo schianto risuona
come lo spezzarsi di un'ala

Hann nær foreldrum sínum
á brúnni þar sem þau
herða gönguna
Þau ætla að vera komin
inn áður en
myrkrið setur aftur á
útgöngubann

Raggiunge i suoi genitori
sul ponte dove
accelerano il passo
Vogliono essere al sicuro
al chiuso prima
che il buio imponga di nuovo
il suo coprifuoco

ÆTTJARÐARLJÓÐ

Kuldinn býr mér
híði úr kvíða
færir svæfil úr
dúnmjúkri drífu
undir höfuð mér
snjóbreiðan
voð að vefja um sig

Ég legði eyrun við
brestum í ísnum
í von um að
heyra hann hörfa
ef ég vissi ekki
að ég frysi föst

Ísinn sleppir engum

Landið mitt
útbreidd banasæng
nafn mitt saumað
í hélað ver

POESIA PATRIOTTICA

Il freddo mi fa
una tana fatta di paura
mi mette un cuscino di
soffice cumulo
sotto la testa
una coperta di neve
per fasciarmi

Appoggerei l'orecchio
all'incrinarsi del ghiaccio
nella speranza di sentirlo
ritirarsi
se non sapessi che
rapidamente rimarrei congelata

Il ghiaccio non risparmia nessuno

Il mio paese
un esteso letto di morte
le mie iniziali cucite
sulla biancheria gelida

NORÐUR

Hægt eins og búrhveli
líðum við gegnum sortann
sem er hvítur
hér á heiðinni

Hann er fastheldinn á sitt
og gefur aðeins eftir
eina stiku í einu

Örskamma stund leiftra þær
í vegarkantinum
eins og eldspýtur
litlu stúlkunnar í ævintýrinu
og lýsa okkur
þar til við komum aftur
upp í vök
að blása

NÓTT

Um leið og þú sofnar
gliðnar fang þitt
og ég á ekki lengur þar skjól
hlerar bresta
og sjórinn brýtur sér leið

Ég sekk
um þúsund faðma
án þess að nokkur þeirra
nái á mér taki

Hægt lætur
hafsbotninn undan
þungum svefni mínum

Uggur stefnir að mér
brátt berst hann inn í
draum minn
og vitjar nafns

NORD

Lenti come capodogli
scivoliamo attraverso l'oscurità
che è bianca
qui nella landa

Si tiene salda a se stessa
e concede solo
un palo alla volta

Per un istante lampeggiano
sul lato della strada
come i fiammiferi della bimba
nella fiaba
che ci fanno luce
finché non risaliamo
al buco nel ghiaccio
a respirare

NOTTE

Mentre ti addormenti
le tue braccia scivolano di fianco
non c'è più rifugio per me adesso
i chiavistelli esplodono
e il mare si apre un varco

Affondo
attraverso mille braccia
nessuna delle quali
mi afferra

Lentamente il fondo marino
cede
sotto il peso del mio sonno

Un'inquietudine si dirige verso di me
presto scivolerà
nel mio sogno
come una visitazione

BROTTFÖR

Við endann á
landganginum
verður mér á að líta um öxl

og þú ert horfinn sjónum

Handan rúðunnar
hefur nýr dagur
sig upp af stéttinni
fjallabláminn breiðist
þvert um hug minn

Þegar ég ætla
að halda aftur af stað
stíg ég í kjólfaldinn
fararsniðið er fyrir
stærri konu en mig

Vélin bíður úti á brautinni
og ég finn að
flugbeittir hreyflarnir
eru komnir inn að hjarta mér

PARTENZA

Alla fine
della rampa
mi sono voltata a guardare

ma tu eri scomparso dalla vista

Oltre il vetro
un nuovo giorno sorge
dal marciapiede
il blu delle montagne
si diffonde nella mia mente

Mentre mi volto
per continuare il mio cammino
inciampo nell'orlo
che il mio viaggio ha pensato
per una donna più alta di me

L'aereo attende sulla pista
e io sento come se
le amare lame dell'elica
mi fossero entrate nel cuore

TRÓJA

Borgarmúra ber við
blindan himin
Guðirnir hafa snúið
við mér baki
Þeir æsa gegn mér
ógnarher
hamstola múg
úr myrkri

Húð yfir heitu blóði
strengd um hælinn

Brýni vopn mitt
á beinum óvina minna
svo hegg ég hælinn af

Tek fram hníf er sólin sest
sofið bara, nú tálga ég hest

TROIA

I bastioni si ergono
contro il cielo cieco
Gli dei mi hanno
voltato le spalle
istigano contro di me
un forte esercito
una massa frenetica
di oscurità

La pelle tesa sul
sangue caldo del tallone

Affilo la mia arma
sulle ossa dei miei nemici
poi trancio il tallone

Estraggo il mio coltello mentre il sole cala
dormi adesso, ti intaglierò un cavallo

ANNA

Á daginn berst ekki múkk
frá Önnu sem býr
í ekkjudómi á efri hæðinni
– nema þegar hún dottar
yfir dagbókinni og
missir hana í gólfið

Annars ekki múkk

Öðru máli gegnir á næturnar
þá brýst út heilmikið heljarinnar múkk
Vinir Önnu vaða upp stigann
heilsa með hrópum
og slá upp veislu
Sumir eiga súrmjólk á flösku
aðrir luma á eggi

Undir morgun fá nágrannarnir nóg
af fiðlum og fjöldasöng
Gestirnir kveðja með hraði
og stíga inn í steypta veggina

Þegar lögreglan lýkur upp dyrunum
situr Anna við eldhúsborðið
og skrifar

ANNA FRANK

Di giorno non proviene un suono
da Anna che vive
in vedovanza ai piani alti
– tranne quando si appisola
sul diario
e le cade sul pavimento

Altrimenti non un suono

Ma di notte è un'altra storia
allora c'è un incredibile baccano
gli amici di Anna corrono su per le scale
salutano urlando
e inziano una festa
Alcuni con una bottiglia di siero di latte
altri con uova nel grembo

Verso l'alba i vicini sono stufi
di violini e canzoni popolari
Gli ospiti se ne vanno in fretta
fondendosi coi muri

Quando la polizia forza la porta
Anna è seduta al tavolo di cucina
e scrive

ÆGISÍÐA

Tiplandi tjaldur
í sandi
gerður af meistarans höndum
– eins og þú

Og nú er sagt
að þú sért farin
á betri stað

Það efast ég um
enda ekkert að þessum
fyrr en nú
að stráin hópa sig
óttaslegin saman á bakkanum

– þúsund fingur upp til Guðs

ÆGISÍÐA (una strada di Reykjavík)

L'ostrichiere che si muove frenetico
sulla sabbia
fatto dalla mano del signore
– come te

E adesso è stato detto che
sei andato
in un posto migliore

Ho qualche dubbio
perché non c'era niente che non andasse
in questo almeno fino a adesso
quando i fili d'erba si accalcano
timorosi sulla riva

– mille dita che invocano Dio

LANGANES

Sátum í svartri fjöru
opið haf til austurs
túnin flekkótt af fé
himinn af háfleygum vængjum

Þá kom þoka
huldi fjallið, himin og hunda
þú varst á undan mér inn
gekkst inn í horfið hús

Líklega átti ég
að leggjast á bæn
og þakka þennan dag
en hver var ég
að grípa fram í fyrir Guði

margradda hvíslinu
í móanum?

SIGURGLEÐI

Bóndi ekur vígreifur
um sveitina
með dauða tófu á húddinu

Hann sat um grenið
inni í jeppanum
svo dýrið fyndi bara
lykt af bensíni
ekki manni

Enginn minnist á
Akkiles eða Hektor
og sjálf get ég
setið á mér

LANGANES

Sedevamo nella nera baia
il mare aperto a est
il campo di casa punteggiato di pecore
il cielo con ali d'alta quota

Poi venne la nebbia
a velare le montagne, il cielo e il cane
entrasti avanti a me
nella casa scomparsa

Probabilmente mi sarei dovuta
inginocchiare in preghiera
ringraziando per quella giornata
ma chi ero io
per interrompere Dio

nel bisbiglio dalle mille voci
della brughiera?

TRIONFO

Il contadino guida compiaciuto
attraverso il distretto
una volpe morta sul cofano

Ha assediato la sua tana
seduto nella jeep
così che l'animale fiutasse
l'odore della benzina
non quello umano

Nessuno menziona
Achille o Ettore
e io so come
tenere a freno la mia lingua

SKAGAFJÖRÐUR

Ég reyni að vera
alúðleg við börnin
svo þau hirði um leiðið mitt
þegar þar að kemur
mylji köku ofan í grasið
á afmælinu mínu
og fari með ljóðið um
fingruðu kýrnar
þá sjálf orðin gömul og grá

Samt á ég eftir að
þekkja þau aftur
á himneskri húsalyktinni

alltaf skulu þau ilma eins og Jesúbarnið

SKAGAFJÖRÐUR

Cerco di essere
gentile con i bambini
così si occuperanno della mia tomba
quando sarà giunta l'ora
sbricioleranno biscotti nell'erba
il giorno del mio compleanno
e reciteranno la poesia sulle
mucche saltellanti
anche loro ormai vecchie e grigie

Li riconoscerei
lo stesso
dall'odore celestiale della stalla

possano sempre essere profumati come il bambin Gesù

di drago, amore, che divampa
ora ch'è notte e la pioggia dilaga

(È un labirinto senza uscita
il tuo cuore dove muore ogni fede)

Il ritorno

Ora ceno solo su questo treno
azzurro e la ginestra
di mare che vedi passare
al di là del vetro
torna a profumare il mio destino,
l'arsenico è scivolato via
insieme al suo veleno
e su questo treno dove ho toccato
l'inferno, ora torno a te, sereno

Sei tornata sulla strada ferrata
a deragliare il mio cuore e le stelle
non hanno più il traforo
ma la tua vita a crepapelle;
la rana d'oro è scappata via
dal collo e la rugiada è diventata
terra di loto

La tortora di mare
che vedi passare al di là del Reno
trema sulle prode vuote
e non vuol tornare indietro,
così lontano è il suo paese
dal tuo cuore: ha il collare
di vetro per il tuo amore distratto…

Ma la fata morgana
che s'allontana
oltre le nubi e le brughiere conta
i battiti del nostro amore
verso la città di sera
dove la stazione non brucia più
il sonno di vetro

E leggera come la bufera dormi sopra il mio fuoco

Cartago

La nave all'orizzonte porta
la filiera dei pensieri
dentro la preghiera di ferro
e porti la pace con il fuoco
(l'inverno è arrivato)
Sulla croce hai incassato la mia vita,
e con le dita adesso parli al mio cuore

Hai soffiato la città di vetro
con la bora e la primavera
è diventata nera,
i cormorani hanno le tue ali di cera,
amore, per non tornare indietro;
il carro è assediato
e tremo nelle mani di guerra

Entro nel buio della città di vetro
lontana come uno spettro
e m'addormento senza te che sei
la mia buonanotte, e la mia bufera

La primavera sale ancora al tuo presepe

(Oh la Cartagine di pietra
che hai cesellato con il mare
e con la terra l'hai distrutta
con la furia del tuo fuoco)

Ma era la mia vita
quell'anima di vetro
che adesso brucia
nella moneta d'oro
che hai limato con il cuore e con la mirra
E adesso fondi
con gioia e disperazione,
per una ragione di cartone in più,
che non conosca più il dolore
- Cartagine, o Cartago, più non importa

trasformerà il dolore
in amore per sempre,
poi scalderà il suo cuore
con la primavera
e il vino non brucerà più

Laggiù dove trema Orione e la notte
è fredda, apri il cuore Biancaneve,
è Agosto: mi darai la mano tremando
e il dolore in un momento
passerà per sempre
Ti scalderò le vene con le labbra
e il freddo delle mani
passerà nel mio cuore:
se non avrò timore
a bruciare tutto il bosco
il dolore passerà

Verso Siena

Sei la primavera lungo la Greve,
Biancaneve, e io sono il tuo cuore,
la rugiada bagnerà la strada
del tuo destino
e io sarò il vino che si può bere
al mattino. Ruberò il sole
alle bufere per scaldare
il tuo cuore di neve
Il silenzio avrà una voce sola,
sarà il tuo nome agito dal vento
Poi spengerò le stelle e il giorno
si fermerà, si fermerà
il firmamento. Spengerò l'aurora
dalle trame d'oro
se non guarirò il tuo cuore …

(Hai la luna sulla fronte
per illuminare la mia notte)

Dal treno

Il gelo per le strade
non si trova più ma tu arrivi
a questo traforo di stelle
che ho dorato con le mani sudate
Ho forato la montagna per te
ma la valle s'è svuotata
La rana d'oro che porti al collo
delle Signore cólla bufera
nel cuore mi divora lontano
ma l'odore di terra bagnata
non penetra il finestrino

Porto la rugiada alle labbra
e mi consento il bagliore del cielo

E questo fiume nero
che s'allontana
senza rumore e senza destino
sa di arsenico e gelsomino
Brucia l'argento, e il mio sonno nel treno
penetra il monte senza più freno
per arrivare a te, in silenzio…

Come hai fatto tu con questo treno azzurro…

Al di là del vetro

Il faro non illumina più la striscia di Gaza
dove si trova il tuo cuore, Biancaneve,
e la bufera di mare che vedi passare
al di là del vetro ha l'ultimo gelo
del mio silenzio: sogni
la primavera e la notte ti porta
la mia preghiera

Porti alle fessure del mondo i tuoi fili d'erba
in attesa che la vita cambi
ma il cuore è sempre più sospeso: guardo
il mare e ti sento vibrare dentro il vetro
dove la preghiera sei tu, al mondo

Ti porto in braccio ancora
una volta verso il cielo privato
di questo seggiolino
e da questo treno lanciato
nello spazio ho rubato il mare
per aprire il cuore e rompere il ghiaccio,
l'arcobaleno che supera il monte
sfiora la tua mano adesso…

E la fiamma di vetro che tu senti
bruciare al di là del lago, è il mio cuore

di drago, amore, che divampa
ora ch'è notte e la pioggia dilaga

(È un labirinto senza uscita
il tuo cuore dove muore ogni fede)

Il ritorno

Ora ceno solo su questo treno
azzurro e la ginestra
di mare che vedi passare
al di là del vetro
torna a profumare il mio destino,
l'arsenico è scivolato via
insieme al suo veleno
e su questo treno dove ho toccato
l'inferno, ora torno a te, sereno

Sei tornata sulla strada ferrata
a deragliare il mio cuore e le stelle
non hanno più il traforo
ma la tua vita a crepapelle;
la rana d'oro è scappata via
dal collo e la rugiada è diventata
terra di loto

La tortora di mare
che vedi passare al di là del Reno
trema sulle prode vuote
e non vuol tornare indietro,
così lontano è il suo paese
dal tuo cuore: ha il collare
di vetro per il tuo amore distratto…

Ma la fata morgana
che s'allontana
oltre le nubi e le brughiere conta
i battiti del nostro amore
verso la città di sera
dove la stazione non brucia più
il sonno di vetro

E leggera come la bufera dormi sopra il mio fuoco

Cartago

La nave all'orizzonte porta
la filiera dei pensieri
dentro la preghiera di ferro
e porti la pace con il fuoco
(l'inverno è arrivato)
Sulla croce hai incassato la mia vita,
e con le dita adesso parli al mio cuore

Hai soffiato la città di vetro
con la bora e la primavera
è diventata nera,
i cormorani hanno le tue ali di cera,
amore, per non tornare indietro;
il carro è assediato
e tremo nelle mani di guerra

Entro nel buio della città di vetro
lontana come uno spettro
e m'addormento senza te che sei
la mia buonanotte, e la mia bufera

La primavera sale ancora al tuo presepe

(Oh la Cartagine di pietra
che hai cesellato con il mare
e con la terra l'hai distrutta
con la furia del tuo fuoco)

Ma era la mia vita
quell'anima di vetro
che adesso brucia
nella moneta d'oro
che hai limato con il cuore e con la mirra
E adesso fondi
con gioia e disperazione,
per una ragione di cartone in più,
che non conosca più il dolore
Cartagine, o Cartago, più non importa

Umberto Piersanti

Domenica mattina, lungo il mare

e camminavano lente
nella sabbia bianca
o immobili correvano
tra i pini,
una nebbia leggera
una velata bruma
cerchia le tante ombre
lungo il mare,
ma quiete,
quasi evanescenti,
fatte quasi d'aria,
come il poeta le narra
nel più grande canto,
no, nessuna montagna
altissima da risalire
cerchio dopo cerchio
seppure querule ed incerte,
no, qui non c'era una meta,
ombre le più effimere
e perenni
nel tenero mattino
domenicale
stampate dentro l'aria
per un istante
e domani altre
nel perenne ciclo
d'alberi, acque
ed erbe che oggi
il primo, minuscolo
tarassaco rallegra
col suo giallo squillante

anche il pianeta azzurro,
coi suoi alberi e l'acque
e coi palazzi,
un giorno
solo polvere e sassi
dentro il vuoto

andiamoci un po' piano
coi pensieri
così eccessivi e smisurati,
è così morbido
il mattino,
godi dell'aria fredda
giù nella gola,
di quel fragile azzurro
che al ricordo invita,
tenace ora spunta
tra l'erbe e i sassi

con la girandola in mano
colorata,
con quel gioco
remoto e in disuso

come i suoi ricci
chiari e scompigliati,
correva il ragazzetto
a filo d'acqua,
Jacopo la tua girandola
ricordo
un giorno l'hai spezzata
e poi dissolta

con le bolle
giocavi a Fermignano
nella camera alta,
quasi una torre,
leggere si dissolvono
fra i tetti
come gli anni
e gli evi
sopra il mare

(febbraio 2011)

Antica foto

un anno, hai un solo anno
nel seggiolino di vimini
seduto e assorto
con le mani intrecciate
e gli occhi bassi,
ah, potere rientrare
dentro la foto, risentire
il sangue e le figure,
no, non così grigio
il muro lo ricordo
ma di bocche di lupo
cosparso e acceso,
le viole tutt'attorno
al grande pino,
il bosso che profuma
verde e amaro,
l'infanzia è la stagione
dei colori
dentro le vene t'entrano
confusi,
dinnanzi agli occhi
ardono assoluti

sei nato dentro il freddo
e tra la neve,
quando ricade
e copre i favagelli
e gli anemoni piega
sotto il bianco,
l'inquieta primavera
dentro la terra s'agita
e nel sangue

e mai come in quell'anno
cadde la neve
e tu quel bianco, assorto
guardi dai vetri
e vuoi che non finisca,
che tutto copra,
c'è il fuoco nel camino
e la polenta
e dentro il letto
avrai la brace accanto,
quello di Camorciano
fa il bersagliere,
la terra dove combatte
è tutta neve,
alta più d'una casa
ma tutta nera
per il fumo e gli scoppi
di quegli altri,
spara con la mitraglia
contro i carri,
disperso è quel soldato
che non ritrovi
dalla neve coperto
e poi dissolto

magari per un giorno
è ritornato tuo padre
dalla terra che si vede
quando non c'è una striscia
dentro il cielo,
uno straccio di nube
bianco o scuro,
dalla Cesana alta
o dal campanile,
dicono ch'è una terra
tutta sassi
con buche grandi
come l'orto,
lì i ribelli lo aspettano

che passi
dopo lui va nell'orto
per l'insalata
e io gli vado dietro
tra la gran neve,
tira fuori i ceppi
verdi e molli,
ho i piedi che mi gelano
bagnati
e lui mi prende in braccio
con una mano,
con l'altra tiene stretta
l'insalata

erano giorni scuri,
scure neve e sabbia
e scuri i monti
dove gli uomini muoiono
andati al fronte,
scuro anche il cielo
che la sirena annuncia,
l'infanzia altro corso
segue della storia,
mai come allora
accesi sono i colori,
e tulipani rossi
lungo i fossi,
giunchiglie a branchi
per tutti i greppi
quelle bocche di lupo
che tu raccogli

padre per me salito
con lunga scala
sulla muraglia

tra inverno e primavera
sono nato,
sempre mi porto dentro
l'erbe e i fiori
che la neve sempre
tronca e spezza,
e poi loro tenaci
tornano fuori
tra le crepe gelate
dalla terra

e quel canto rammento
il più lontano
che nel bosco c'invita
via dal fuoco,
dal dolore
che sempre
ci accompagna

(marzo 2011)

Note

1 *la brace accanto*: è quella nello scaldino (monaca) messo dentro un congegno di legno (prete) per riscaldare il letto gelato.

2 *e quel canto rammento*: si tratta della canzone che così inizia: «Vieni, c'è una strada nel bosco», molto amata dagli italiani

«Tenir tout un monde sur la paume et puis souffler». L'oublieuse mémoire de Pierluigi Cappello

a cura di Marina Seretti

Poète italien né à Gemona dans le Frioul en 1967, Pierluigi Cappello a publié de nombreux recueils dont *Le nebbie* (1994), *La misura dell'erba* (1998), *Amôrs* (1999), *Dentro Gerico* (2002), *Dittico* (2004), *Assetto di volo* (2006), recevant plusieurs prix (le prix Montale Europa di poesia en 2004, le prix de Pise 2006, celui de Bagutta Opera Prima en 2007). Son dernier recueil publié en mai 2010, *Mandate a dire all'imperatore* (Crocetti, Milano, 2010) a été salué par le prix Viareggio-Repaci. En 2013, sa première oeuvre romanesque – *Questa Libertà* – paraît chez Rizzoli, ainsi que l'ensemble des poésies *Azzuro elementare*.

Avec un groupe de poètes de sa région, Pierluigi Cappello a fondé et dirigé pendant un certain temps la collection «La barca di Babele». Cet engagement régionaliste (édition de textes d'auteurs vénitiens, triestins, frioulans) s'exprime clairement dans sa propre poésie, tant par le thème – paysages de campagne ou de forêt, culture paysanne, métiers ruraux, artisanat – que par la langue ou le style choisis: chants populaires traduits du frioulan, mélange d'un style très lyrique et d'un style «pauvre» jouant sur l'oralité et les tours de langue populaires, ainsi que l'affirme l'un de ses poèmes, «parole povere»[1].

Le titre du recueil – *Mandate a dire all'imperatore* – est celui du mystérieux poème d'ouverture, offert au lecteur en manière de conte énigmatique. Le recueil lui-même se partage en quatre séquences: «VOS NOMS», «DEDICACE A QUI SAIT», «RESTER» et «LA ROUTE DE LA SOIE». Nous proposons ici une traduction de certains poèmes, extraits des trois premières sections[2]. Dans chacune, le rapport à la mémoire trouve de nouvelles variations.

Omniprésente dans la première partie, la mémoire est l'instrument du poète, charme propre à évoquer les personnes chères et disparues, le lieu des années d'enfance et d'adolescence (Chiusaforte), le folklore de sa région (*Ciant di Avrîl*; *Cence di te, cun te*). Manière d'autobiographie poétique, «VOS NOMS» déforme la perception du temps à travers les éléments du paysage souvenu (lumière, bois, froid humide, neige, azur, aiguilles de pins), le temps s'entrelace en lui-même enfermant dans ses rets d'impossibles spectres et de vivants tombeaux, confondant les visages du poète, faisant éclater les voix dans une réalité devenue vaporeuse comme le rêve. L'immense labyrinthe de la mémoire. De rares présences rendent possible et presque tangible la matière solaire de l'oubli (*Lettera per una nascita*, *Pratoline*), celles d'une naissance, d'un enfant (Chiara, la fille du poète). Mais alors, plus et autre que l'oubli, il s'agit du soleil de l'instant, celui d'une présence entière au monde, présence absolue c'est-à-dire absence pure et simple de mémoire. Une sorte d'amnésie radicale et première, et non pas un oubli progressif (processus actif d'effacement ou de perte), comme le chante non sans ironie le poème-comptine *Marguerites*:

le pratoline fioriscono nel verde
in ferocia e purezza, la vita senza memoria
i tuoi piedini nel sole.

Les marguerites parmi le vert fleurissent
en férocité, en pureté, la vie sans mémoire
tes petits pieds au soleil.

«DEDICACE A QUI SAIT», la deuxième partie du recueil décrit à demi-mots, en demi-teintes, les moments d'une romance amoureuse, depuis la confiance, l'intimité premières jusqu'à la mélancolie et l'oubli. Cette fois, la mémoire n'est plus cette infernale machine à évoquer, par le chant, mais une façon de saisir le moment, de le cristalliser jusqu'à la nostalgie. Aussi la mémoire – souvenir et oubli – se conjugue-t-elle essentiellement au présent, l'amour se souvient et s'oublie dans le temps même où il se vit, source immédiate de croisements temporels.

Dans «RESTER», cette tension au présent s'accomplit apparemment dans un lyrisme traditionnel – la célébration de l'instant présent – mais ce «rester» inverse la tradition par un procès de rémanence où tout moment s'alentit progressivement et s'égale aux autres. Il ne s'agit pas seulement, selon l'adage épicurien, de cueillir le jour (*Poiein*). Le poème, ce qui fait poème, c'est un vivre toujours, tout le jour, un seul et même jour, sans fin (*Mattino*, *Matin* d'un jour qui sans cesse commence, jour de matin). Les frontières du souvenir et de l'oubli s'évanouissent, l'absence de mémoire se constitue en impossible conscience d'un instant continu, d'un point étendu, lucide folie.

I VOSTRI NOMI/ VOS NOMS

La luce toccata

A Chiusaforte Silvio intrecciava canestri
con mezzo cuore e il cuore dei bambini intorno
io dico ti ho visto nella mia veglia
nel respiro acceso dell'alba
tra il fischio e il silenzio
e le dita andavano di vinco in vinco
come un'acqua nervosa, una spiegazione raccolta
nel tempo dietro questo tempo a mezza veglia
siamo venuti, io con le pupille di bimbo
e allora trattieniti adesso che torno
dentro il tuo odore di povero
nei boschi dove andiamo si dice con lo sguardo
le labbra un profilo chiuso, il passo un passo radicato
qui, dove sono ora, nel battito del giorno alla finestra
nel sonno lasciato, nel millesimo di me
dove ogni debolezza è stata offerta
la pietra aperta, la luce toccata.

La lumière un toucher

A Chiusaforte Silvio tresse des paniers
à demi coeur, avec ce coeur d'enfants tout autour,
moi je te dis je t'ai vu dans ma veille
dans le souffle que l'aube allume
entre sifflement et silence
et les doigts filaient parmi l'osier de brin en brin
comme une eau fébrile, une explication
recueillie dans le temps derrière ce temps mi-veille
mi-sommeil
nous sommes venus, moi avec mes pupilles d'enfant
alors retiens-toi maintenant que je rentre
dans ton odeur de pauvre
dans les bois où l'on s'avance dit-on avec le regard
les lèvres au profil fermé, le pas à pas enraciné
ici, où je suis maintenant, au battement du jour
contre la fenêtre
dans le sommeil délaissé, dans le millième de moi-
même
là où toute faiblesse forme un don
la pierre une ouverture, la lumière un toucher.

In quale bosco

Il cielo era verde di freddo tra gli aghi dei pini
e qui non c'è nessuno, l'umido salito dalla neve
si intrama nell'odore dei vestiti bagnati
hai stretto per sempre il manico dell'ascia
all'altezza dell'intaglio, tre asterischi, le iniziali e una data
e la dignità delle tue mani si è svenata in dolcezza
adesso, tra la polvere e il dominio, dove hai incontrato
te stesso in chissà quale bosco dei miei occhi
quando ti sei voltato e mi hai detto, dio, quanto sole
così lontano, diverso, quanto ad uno ad uno i giorni
stringono il cuore e separano.

Dans quel bois

Le ciel était vert de froid entre les aiguilles des pins
il n'y a personne ici, l'humide froid de la neige monte
dans la maille et l'odeur des habits mouillés
tu as saisi pour toujours le manche de la hache
à la hauteur de l'entaille, trois étoiles, les initiales et une date
et la dignité de tes mains s'est alanguie en douceur
maintenant, entre la poussière et le domaine, là où tu as fait la rencontre
de toi-même dans je-ne-sais-quel bois de mes yeux
lorsque tu t'es retourné vers moi en disant, dieu, quel soleil
si loin, si différent, que l'un après l'autre les jours
serrent le coeur et séparent.

Voci

Dopo il lavoro i bisbigli scoloravano nel grigio della sera
la fatica è stata questo vostro parlare, dalla fatica
il fare con le mani, il fare con i tendini
e le vene gonfie del collo
un tremare di poca acqua tra i sassi;
ho riunito le vostre voci nel ricordarvi
e sono dove vi penso, tutti, nei vostri giorni di freddo
saliti dalla neve pestata, nella memoria, mia,
nella dedizione al vivere passata per ore
di mese in mese più veloci e trascurate
come indirizzi scritti in fretta, nomi subito dimenticati;
per non scolorare nel grigio della sera, sono dove vi penso
al graffio del tempo, ruvido,
in ginocchio, nell'erba alta.

Voix

Après le travail les murmures s'éteignaient dans le gris du soir
la fatigue, c'était là votre façon de parler, par fatigue
faire avec les mains, faire avec les tendons,
et les veines gonflées du cou
un peu d'eau qui tremble entre les cailloux;
j'ai réuni vos voix à force de souvenir
et je suis où je vous pense, tous, dans vos jours de froid
jaillis de la neige noire d'empreintes, dans la mémoire, la mienne,
dans ce dévouement à vivre qui rendait les heures
de mois en mois plus courtes et négligées
comme ces adresses écrites à la hâte, ces noms aussitôt oubliés;
pour ne pas m'éteindre dans le gris du soir, je suis où je vous pense
dans la faille du temps, rêche,
à genoux, dans l'herbe haute.

La neve che sei stato

Chiusaforte è le tue mani rovinate,
le sue case in fila lungo una strada che conduce al nord
e le pietre e gli azzurri, sottilissimi dopo che è nevicato
Chiusaforte è tutti i ritorni che mi allontanano
mentre nevica il tempo sulla neve che sei stato
sui passi contati e poi coperti dal bianco
e c'è un piangere nascosto nel celeste
nelle pigne ai piedi degli abeti
nel silenzio che sgretola gli animi e qualche volta
ci spinge in alto, in alto
dove ci sono parole che erano sassi
dette di punto in bianco, nel freddo
lasciate alla confidenza delle nuvole;

ho fatto un buon tratto di strada, ormai,
e sono stato tuo figlio e sono stato tuo padre
e conosco i gesti che non si spezzano davanti al dolore
l'incandescenza dell'istante che li ha generati
la tua mano sulla mia fronte
il palmo della mia sul dorso della tua
che non so come, non so dove
mi portano ancora con te.

La neige que tu as été

Chiusaforte ce sont tes mains abîmées,
ses maisons à la file le long d'une rue qui monte au nord
et les pierres et les nuances bleues, si délicates une fois qu'il a neigé
Chiusaforte ce sont tous ces retours qui m'éloignent
pendant que neige le temps sur la neige que tu as été
sur les empreintes de pas comptés puis couverts de blanc
et voici qu'il pleure en secret dans les hauteurs
dans les pommes de pins au tapis des sous-bois
dans le silence qui ronge les esprits et quelquefois
nous pousse, encore plus haut,
là où les pierres sont faites paroles
de but en blanc, dans le froid
laissées à la confidence des nuages;

J'ai assez marché, à présent, sur ma route
j'ai été pour toi et ton fils et ton père,
et je connais les gestes qui ne brisent pas devant la douleur
l'incandescence de l'instant qui les a engendrés
ta main sur mon front
et ma paume sur ta main
je ne sais où ni comment
me portent encore avec toi.

Tramandare

L'aria è quella umida di marzo quando piove
penso al significato della parola tramandare
mentre sto qui, in questa luce piatta del mattino
e immagino come potrebbe essere
ma non mi viene in mente niente
niente che somigli alla caligine sotto i denti
dopo che tutto brucia e la luce degli incendi
fa luminose le spalle di Enea, Anchise salvato dai crolli.

«Il carapace è la casetta delle tartarughe,
è liscia a toccarla e fatta d'osso, e forse un giorno la toccherai,
ma adesso metti un po' di azzurro sul foglio
e dentro il cielo fai tanti piccoli segni a forma di vu:
quelle sono le rondini, che in primavera
volano lontane e veloci
e quando si abbassano si sa che dopo piove,
diceva mio padre».

Qualche volta si sta fermi per andare
più in alto e più lontano
qualche volta si sta fermi per rimanere fermi
domani e qui, domani ci aspetta
un passato pieno di gloria
domani sarà tardi e saremo felici

Transmettre

L'air est celui de mars humide lorsqu'il pleut
je pense à la valeur du mot transmettre
pendant que je me tiens là, dans la plate lumière du matin
et j'imagine l'avenir
mais rien ne vient à l'esprit
rien qui ressemble au reste de suif sur la langue
après que tout brûle et l'éclat des incendies
cuivre les épaules d'Enée, Anchise sauvé des ruines

«La carapace est la petite maison des tortues
elle est lisse au toucher et faite d'os, peut-être qu'un jour tu la toucheras
mais rajoute donc un peu de bleu sur ta feuille
et dans le ciel fais plein de petits signes en forme de v
ce sont les hirondelles qui s'envolent
au printemps rapides et lointaines
et lorsqu'elles volent bas il va bientôt pleuvoir
disait mon père»

Quelquefois l'on se tient immobile pour aller
plus haut et plus loin
quelquefois l'on se tient immobile pour tenir
ici et demain, demain nous attend
un passé plein de gloire
il sera tard demain et nous serons heureux

DEDICA A CHI SA/ DEDICACE A QUI SAIT

Due

Lascio la camera com'era quando era nei tuoi occhi,
incontrarti è il sapore che trattengo nel sorso di caffè.

Tra il piacere e quel che resta del piacere
il mio corpo sta come un posto dove si piange
perché non c'è nessuno.

Un giorno settembre era limpido e ventoso
il silenzio ammutoliva, la terra tornava al cielo.

Deux

Je laisse la chambre comme elle était alors dans tes yeux
la saveur de ta rencontre est celle que je garde d'une gorgée de café

Entre le plaisir et ce qu'il reste du plaisir
mon corps est là comme un lieu ou l'on pleure
parce qu'il n'y a personne.

Un jour septembre était limpide sous le vent
le silence en perdait la parole, la terre retournait au ciel.

*

Scrivere come sai dimenticare,
scrivere e dimenticare.

Tenere un mondo intero sul palmo
e dopo soffiare.

*

Ecrire comme tu sais oublier,
écrire et oublier.

Tenir tout un monde sur la paume
et puis souffler.

RESTARE / RESTER

Poiein

Tu sei di qui, di questo mondo
l'ombra delle tue dita si stampa
sul candido del foglio, la punta della penna;
stai dentro le parole, stai ogni giorno dentro le parole
nella forma delle cose mentre le si osserva
e ogni forma diventa una forma di tristezza
il tuo lungo ingresso alla cenere

Rimetta a noi i nostri cieli la parola aggiustata,
un segnale nutrito dal lampo nel poco di nessun conto
nel conto dei giorni vissuti senza cura
e abbracci, ma senza abbagliare,
ogni minuto preso dal vento
e il presente di queste mani
come se fosse eterno.

Poiein

Tu es d'ici, de ce monde
l'ombre de tes doigts s'imprime
sur la pureté du papier, la pointe de la plume;
tu es à l'intérieur des mots, chaque jour à l'intérieur de chaque mot
dans la forme des choses observées
et chaque forme devient une forme de tristesse
ton entrée lente à la cendre

Que nos ciels nous soient rendus par un mot bien ajusté,
un signal grandi par l'éclair dans l'infime laissé pour compte
dans le décompte des jours vécus sans inquiétude
ni caresses, sans éblouir non plus,
chaque minute prise au vent
et le présent de ces mains
comme s'il était l'éternité.

Mattino

Ho un acero, fuori casa, e tutto è lontano qualche volta
tutto passa nelle cose senza contorno
ho un acero misterioso come una città sommersa
e guardare diventa le sue foglie, l'ombra premuta
metà sulla strada metà nel giardino
la luce di ciascun giorno
dove le voci si appuntano e si disperdono.
Siamo l'acqua versata sulle pietre dei morti
sul filo teso tra la preghiera e il canto
siamo la neve dentro le cose
l'occhio cui tutto allucina, tutto separa
e vivere è un minuscolo posto nel mondo
dove stare in giardino.

Matin

J'ai un érable, devant chez moi, et quelquefois tout s'éloigne
tout passe dans les choses sans contour
j'ai un érable mystérieux comme une cité engloutie
et le regard change en feuillage, quelques gouttes
d'ombre dans la rue, d'autres dans le jardin
la lumière de chaque jour
là où les voix figent et disparaissent.
Nous sommes l'eau répandue sur les pierres des morts
sur le fil tendu entre la prière et le chant
nous sommes la neige dans les choses
l'oeil que tout hallucine, que tout sépare
– vivre, être en ce point du monde,
rester dans le jardin.

Note de traduction

N'étant pas traductrice de formation, mais seulement lectrice et, à ma mesure, écrivain, ce n'est pas sans scrupule que j'ai décidé de traduire ces quelques poèmes de Pierluigi Cappello. Mes modèles en la matière, s'ils sont connus et appréciés (Nerval traducteur de Goethe et de Heine, Chateaubriand de Milton, Baudelaire d'Edgar Poe, André du Bouchet de Paul Celan, Bonnefoy de Keats et Leopardi, etc.), sont loin de constituer des garants pour mes propres tâtonnements.

Certes, à maints égards, la langue poétique de Cappello peut sembler «facile», elle use en effet de tournures orales, d'expressions populaires, de formes souvent brèves, en vers libres, sans raffinement excessif de ponctuation. Pour autant, cette simplicité même pourrait bien constituer toute la difficulté.

En effet, les images fluides et frappantes naissent au gré d'un dialogue fragmentaire, d'un souvenir ou d'un paysage esquissé, avec la couleur et le rythme d'une croissance naturelle et nécessaire. Les portraits se morcellent en blasons minuscules: des «pupilles d'enfants», les «veines gonflées du cou», «les lèvres au profil fermé»… Et pourtant, d'un trait cette évocation suffit à peindre une familiarité, avec l'étrangeté d'un souvenir qui aurait pu vous appartenir. Les paysages n'ont presque aucune couleur, «les murmures s'éteignaient dans le gris du soir». Le monde de la mémoire est un nocturne, semblable à ces eaux-fortes dont l'acide force les contrastes. Des instantanés font irruption avec splendeur dans ce décor noir et blanc: «après que tout brûle et l'éclat des incendies / cuivre les épaules d'Enée, Anchise sauvé des ruines»[3]. Ce colorisme délicat impose au traducteur un double principe de force et de sobriété. J'ai parfois pris quelques libertés avec le jeu des sonorités, transposé ou dérivé d'un vers à l'autre, et les jeux de langage que permettent, notamment, certaines prépositions en français. Ainsi, pour rendre le paradoxe d'un mouvement immobile en lui-même, ai-je traduit «il passo un passo radicato», «le pas à pas enraciné». J'espère avoir su garder l'esprit de légèreté grave et de «regret souriant» (Baudelaire) qui porte ces poèmes.

Il est enfin une dernière difficulté que je n'ai pas essayé de résoudre, c'est le caractère singulier, régional et proprement intraduisible de certains thèmes ou objets, telle cette «gorgée de café», dont la saveur, longtemps gardée, est celle d'une rencontre. Seul le désir peut subvenir au défaut de l'expérience et porter le lecteur étranger jusqu'au port de Trieste ou, plus loin, dans un petit village frioulan, jusqu'à la saveur d'une certaine gorgée… Pour reprendre la belle formule de Roland Barthes: chacun lit avec son désir, et je n'en finis pas de désirer.

Note

1 Pierluigi Cappello, *Mandate a dire all'imperatore*, Milano, Crocetti, 2010 ; «I VOSTRI NOMI», *parole povere*, p. 19.

2 La dernière partie, «LA ROUTE DE LA SOIE», est un grand poème où le rêve se mêle au souvenir dans un voyage allégorique et initiatique, épopée singulièrement familière, portée par un souffle dantesque.

3 Cf. *Tramandare*: « dopo che tutto brucia e la luce degli incendi / fa luminose le spalle di Enea, Anchise salvato dai crolli.»

José Emilio Pacheco

traduzione di Stefano Bernardinelli

José Emilio Pacheco (Città del Messico 1939 - 2014) è stato una delle figure più alte nel panorama delle letterature ispanoamericane della seconda metà del Novecento. Poeta e narratore, ha svolto anche un'intensa attività come critico letterario, traduttore (da Oscar Wilde, T.S. Eliot, Tennessee Williams, Samuel Beckett) e giornalista. L'esordio in versi è del 1963 con la raccolta *Los elementos de la noche* («Gli elementi della notte»). Tra gli altri titoli di una produzione poetica che copre più di mezzo secolo di attività, ricordiamo: *No me preguntes cómo pasa el tiempo* («Non domandarmi come passa il tempo», 1969), *Los trabajos del mar* («Le fatiche del mare», 1983), *El silencio de la luna* («Il silenzio della luna», 1996), *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000* («Presto o tardi. Poesie 1958-2000», 2000), *Como la lluvia* («Come la pioggia», 2009). Il romanzo *Las batallas en el desierto* («Le battaglie nel deserto») è la sua opera narrativa più celebre, apparsa nel 1983 e tradotta in numerose lingue.

Il nucleo dell'opera pachequiana è costituito da una riflessione, instancabile e sofferta, sul tempo come continua perdita e devastazione. Le immagini coniate da una tradizione millenaria per designare la precarietà della condizione umana affollano i suoi versi: *polvo*, *ceniza*, *sombra*, *humo*, *nada*. Ma, come sostiene Octavio Paz, quella di Pacheco è una poesia del No che talvolta si apre alla voce del Sì; una poesia agonistica, che mentre dice a chiare lettere la propria inutilità davanti alla fuga del tempo e ai grandi drammi del presente (la guerra, le ingiustizie sociali, la distruzione dell'ambiente naturale) non recede di un passo dalla necessità di testimoniare, di denunciare. Di istituire quel dialogo continuo con l'altro-da-sé che costituisce il suo fine ultimo, la sua tante volte affermata ragion d'essere.

La poesia di Pacheco ha ricevuto alcuni tra i più ambiti riconoscimenti del mondo letterario di lingua spagnola: il Premio Octavio Paz nel 2003, il Premio Ciudad de Granada - Federico García Lorca nel 2005, il premio Reina Sofia de Poesía Iberoamericana e il Premio Cervantes nel 2009.

Le poesie *Al terminar la clase*, *Las ostras*, *La Señora V.* e *Vaho* sono tratte dal volume: José Emilio Pacheco, *Tarde o temprano. Poemas 1958-2000*, Fondo de Cultura Económica, México 2000. Le altre poesie sono tratte dalla raccolta: José Emilio Pacheco, *Como la lluvia*, Coedición El Colegio Nacional / Ediciones ERA, México 2009. Le poesie sono inedite in lingua italiana.

Al terminar la clase

Más temprano que tarde la poesía
llega a los claustros.
Bibliotecas que no consulta nadie,
opiniones de cuarta o quinta mano,
comentarios triviales, haz de anécdotas
en el salón de clase
(auditorio cautivo indiferente).
«Cultura» en fin y «tradición».
Es triste.

Sin embargo la llama no se extingue.
Sólo duerme,
prensada y seca flor en un libro,
que de repente
puede encenderse
viva.

Al termine della lezione

Più presto che tardi la poesia
arriva ai chiostri.
Biblioteche che nessuno consulta,
opinioni di quarta o quinta mano,
commenti banali, fascio di aneddoti
nell'aula di lezione
(uditorio coatto indifferente).
«Cultura» infine e «tradizione».
È triste.

Però la fiamma non si estingue.
Dorme soltanto,
fiore secco e pressato dentro a un libro,
che di colpo
può accendersi
vivo.

Las ostras

Pasamos por el mundo sin darnos cuenta,
sin verlo,
como si no estuviera allí o no fuéramos parte
infinitesimal de todo esto.

No sabemos los nombres de las flores,
ignoramos los puntos cardinales
y las constelaciones que allá arriba
ven con pena o con burla lo que nos pasa.

Por esa misma causa nos reímos del arte
que no es a fin de cuentas sino atención enfocada.
No deseo ver el mundo, le contestamos.
Quiero gozar la vida sin enterarme,
pasarla bien como la pasan las ostras,
antes de que las guarden en su sepulcro de hielo.

Le ostriche

Passiamo per il mondo senza prendere coscienza,
senza vederlo,
quasi non fosse lì o non fossimo una parte
infinitesimale di tutto questo.

Non conosciamo i nomi dei fiori,
ignoriamo i punti cardinali
e le costellazioni che lassù
vedono con pena o scherno ciò che ci succede.

Per questa stessa causa ridiamo dell'arte
che non è in fin dei conti che attenzione concentrata.
Non desidero vedere il mondo, le rispondiamo.
Voglio godermi la vita senza pensarci,
passarla bene come la passano le ostriche,
prima di esser conservate nel loro sepolcro di ghiaccio.

La Señora V.

De nada sirve hablar de serenidad,
forjarse ilusiones
de trascendencia o de supervivencia.
La Señora V. llegó, está aquí, no descansa.
Tardó mucho tiempo.
Se hizo presente en un instante.
Viene a llevarse todo lo que fui.
Me nubla la vista,
me borra la memoria,
me quita el sueño,
me hace más torpe
y dificulta mis pasos.
Por dentro opera su mayor estrago.

Lo que en este momento nadie puede afirmar
es cuánto durará nuestra torva alianza.
¿Consumará su obra de destrucción
la Señora V. que nació conmigo y está programada
para actuar sin error ni pausa?

O quizá algo imprevisto, nunca se sabe,
le robará la pieza cuando ya la tiene en la trampa.

La Signora V.

Non serve a nulla parlare di serenità,
farsi illusioni
di trascendenza o di sopravvivenza.
La Signora V. è arrivata, è qui, non riposa.
Ha tardato molto.
Si è materializzata in un istante.
Viene a prendersi tutto ciò che sono stato.
Mi annebbia la vista,
cancella la memoria,
mi toglie il sonno,
mi rende fiacco
e rallenta i miei passi.
E lo scempio maggiore lo fa dentro.

Ciò che nessuno può dire in questo momento
è quanto durerà la nostra torva alleanza.
Porterà a termine la sua opera di distruzione
la Signora V. che è nata con me ed è programmata
per agire senza errori né pause?

O forse qualcosa d'imprevisto, non si sa mai,
le ruberà la preda quando l'ha già in trappola.

Vaho

Vaho, fantasma del agua en los cristales.

Neblina sin paisaje, nube cautiva.
Página gris en que inscribimos un nombre
o la silueta de un árbol.

No dejamos que el vaho se evapore
sin algo de nosotros.

Vapore

Vapore, fantasma dell'acqua sui vetri.

Foschia senza paesaggio, nube prigioniera.
Pagina grigia in cui inscriviamo un nome
o il contorno di un albero.

Non lasciamo ch'evapori
senza qualcosa di noi.

Contra el tirano

Escribió un libro entero contra el tirano.
Quinientas páginas
De epigramas hirientes y prosa ácida,
Inflamada por el más noble afán de justicia.

Documentó sus crímenes atroces,
Su poder tenebroso, su corrupción
Y el final desamparo de todo autócrata.

Contro il tiranno

Scrisse un intero libro contro il tiranno.
Cinquecento pagine
Di epigrammi taglienti e prosa acida,
Infiammata dal più nobile anelito di giustizia.

Documentò i suoi crimini atroci,
Il suo potere tenebroso, la corruzione,
La solitudine finale di ogni autocrate.

Esperó la condena a muerte,
La tortura, la cárcel o el destierro.
Pero al tirano le fascinó la invectiva.
Nada le agradó tanto como el revés de la trama.
Leyó bajo tanto odio la admiración,
En el tono indignado la voz de un cómplice.

Y lo nombró su secretario perpetuo
Y el redactor de sus edictos monstruosos.

Attese la condanna a morte,
La tortura, il carcere o l'esilio.
Ma il tiranno restò affascinato dall'invettiva.
Niente gli piacque tanto come il rovescio della trama.
Sotto tanto odio lesse l'ammirazione,
Nel tono indignato la voce di un complice.

E lo fece suo segretario perpetuo
E il redattore dei suoi editti mostruosi.

Amanecer en Coatepec

Los pájaros que incendian la mañana
No estaban aquí anoche.
Tal vez se abrían camino en las tinieblas
Y como el Sol-jaguar de los aztecas
Absorbían la sangre de los muertos
(Basta leer las noticias)
Para resucitar entre las frondas
Como heraldos dichosos o sombríos
De que la absurda vida sigue intacta
Y nada pudo contra el día la noche.

Alba a Coatepec

Gli uccelli che incendiano il mattino
Questa notte non erano qui.
Forse si aprivano il cammino tra le tenebre
E come il Sole-giaguaro degli aztechi
Assorbivano il sangue dei morti
(È sufficiente leggere la cronaca)
Per resuscitare tra le fronde, araldi
Gioiosi o lugubri del fatto che l'assurda
Vita continua intatta e niente
Ha potuto la notte contro il giorno.

La mayoría de edad

La mayoría de edad
No se alcanza por fecha de nacimiento
Ni consta en los archivos oficiales.

Nos graduamos de adultos nada más
Cuando alguien nos deja.

En plena juventud llega de pronto
El sabor de la muerte.

La maggiore età

La maggiore età
Non si raggiunge per data di nascita
Né gli archivi ufficiali la registrano.

Ci diplomiamo adulti
non appena qualcuno ci lascia.

In piena gioventù arriva all'improvviso
Il sapore della morte.

Barco fantasma

A siete millas a estribor de la islas de Barlovento
Divisaron un barco extraño.

No respondió a las señales.
Botaron una lancha, fueron a él
Y lo hallaron desierto o abandonado.
Nadie en cubierta, nadie en las cabinas
Ni en el puente de mando ni en la bodega.

Nave fantasma

A sette miglia a dritta delle isole di Barlovento
Avvistarono una strana imbarcazione.

Non rispose ai segnali.
Calarono una lancia, la raggiunsero
E la trovarono deserta o abbandonata.
Nessuno in coperta, nessuno in cabina
Né sul ponte di comando o nella stiva.

Volvieron a su nave y con gran asombro
Lo encontraron también sin nadie.
Era un barco fantasma el que fue suyo,
Espectros ellos mismos.

En cambio el otro
Se echó a andar con buen viento,
Lleno de gente.

Tornarono alla nave e con stupore
Trovarono anch'essa abbandonata.
Nave fantasma era la loro,
Spettri essi stessi.

Invece l'altra
Si mise a viaggiare con buon vento,
Piena di gente.

La calle de Tajín

El edificio horrible ya está en ruinas
Y será demolido.

Temo que nadie llorará su ausencia.

Cuando lo echen abajo me daré
Valor para enfrentarme al gran ridículo
Y pedir un minuto de silencio
A la cuadrilla de demoliciones:

"Antes de que consumen su trabajo
Permitan por favor que me despida:
Estas paredes lamentables fueron
(Tal vez no solamente para mí)
La casa del amor y la poesía".

Via Tajín

L'orribile edificio è ormai in rovina
E sarà demolito.

Nessuno piangerà la sua mancanza.

Quando l'abbatteranno mi farò
Coraggio per affrontare il ridicolo
E chiedere un minuto di silenzio
Alla squadra di demolizione:

«Prima di compiere il vostro lavoro
Lasciate per favore che saluti:
Queste pareti disgraziate furono
(E forse non soltanto per me)
La casa dell'amore e della poesia».

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 FRANCINI, Syracuse University (Poesia statunitense); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); NICCOLO` SCAFFAI, Université de Lausanne (Riviste e Strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

PAUL DE ROUX, Entrevoir, *suivi de* Le front contre la vitre *et de* La halte obscure,

préface de Guy Goffette, Paris, Poésie / Gallimard 2014, pp. 382, € 9,50.

Animatore culturale (si ricorderà la rivista *Traverse* da lui fondata nel 1969) e critico d'arte (*Fantin-Latour, figures et fleurs*,1995; *Pissarro, villes et campagnes*, 1995, cui si aggiunge il più recente saggio su Ingres), Paul de Roux, artista mediterraneo per provenienza (Nîmes, 1937) e vocazione, è poeta di paesaggio, e, nel senso proprio del termine, impressionista – se non, in taluni casi, *pointilliste*. Nella prefazione a questa edizione, che riunisce alcune tra le principali raccolte di de Roux, Guy Goffette adotta un registro empatico: si spoglia, in altri termini, dei panni del critico per assumere, a suggello del duraturo sodalizio poetico che li lega, la modalità – come direbbe Roland Barthes – dell'*être avec*. Tale intenzione è, d'altronde, confermata dal dialogo in versi ch'egli instaura con de Roux. Una felice concomitanza, che è la contemporanea uscita, per la stessa collana, di *Tombeau du Capricorne*[1], consente di porre queste due testimonianze, insieme poetiche e critiche, su un piano di co-testualità. In «Paul de Roux. Une bibliographie *à la dérobée*» Goffette, richiamandosi al titolo dell'ultima raccolta di de Roux (*À la dérobée*, 2005) si appropria infatti di frammenti del suo dettato, mentre il corsivo attesta la presenza, nel discorso d'autore, dell'imprestito («*Entrevoir*, c'est tout ce qu'il voulait / que *les pas* restent ouverts au coeur / de l'élégie, et pareil au chat, / *le front contre la vitre*, épuiser / les *nuages*»). Ne scaturisce una voce mista attraverso cui è significata una «doppia presenza». «Une double présence» è appunto il titolo che Goffette adotta per la sua prefazione, il quale richiama a sua volta, in chiave antifrastica, il titolo del romanzo di de Roux, *Une double absence* (Gallimard, 2000). Di de Roux, Goffette pone in risalto la discrezione, l'umiltà, la comunione con gli elementi: cantore della luce e delle chiare acque, egli ama trascorrere il suo miglior tempo a Vaucluse. Scevro, tuttavia, da vagheggiamenti di un'età dell'oro della poesia lirica giacché, come Goffette ricorda citandolo, la sua nostalgia è tutta del presente (p. 10). Presente fondato sul primato di un'*erlebnis* di cui attestano i quaderni intitolati, appunto, *Au jour le jour*[2]. D'altronde de Roux è convinto, come Goffette ancora ricorda, che la poesia non esista al di fuori del fenomeno, ossia del poema in cui un astratto desiderio prende vita e forma come l'immagine sotto lo sguardo. Poeta refrattario alle sperimentazioni dalla facile etichetta, Paul de Roux, pur pluripremiato dall'Académie Française (si ricorderanno il Grand Prix de Poésie nel 1986; il Prix Paul Verlaine nel 1999 e il Prix Théophile Gautier nel 2003) resta un autore marginale nel panorama contemporaneo, che si identifica spesso con le *vagues* sperimentali parigine. Il tropismo mediterraneo, il lirismo trattenuto, il registro tenue, la voce limpida e fluida di un *cantabile* sottovoce («crier me dégoûte», confessa in *Le matin frémit…*, p. 75) lo tengono a debita distanza dall'aggressività meccanicista e macchinista di certe poetiche metropolitane le quali, espulsa programmaticamente la vita dalle forme, significano, attraverso la discontinuità, il rumore e il frantume, l'alienazione e la reificazione. In de Roux, la vita non solo permane nello spazio della parola, ma anzi vi conserva e valorizza tutte le sue prerogative: in primo luogo, nell'adesione ad una ciclicità organica inscritta nel ritmo stagionale (si veda la sezione di *Entrevoir*: «Paysage en trois saisons», pp. 81-109). In secondo luogo, nel promuovere una visione che è condivisione: contro lo sguardo frontale sull'oggetto che è dominio del guardato, egli rivendica infatti un 'intravedere' che è anche un «vedere tra» e un «vedere con». Con la «pauvre lumière» (p. 26), sigla un patto di fedeltà: «Regarde et ne te lasse pas». Fedeltà di cui attesta, per riprendere le parole di Goffette, «la grande fréquence du verbe 'voir' et de ses dérivés» (p. 13). In terzo luogo, nel conferire agli elementi una poiesi propria, investendoli di una forza primeva che pare richiamarsi alla tradizione eraclitea; alle sacre nozze tra l'io e la luce si aggiungeranno quelle tra l'acqua e il vento (*Le grillon*, p. 29). Nel siglare l'unità primordiale di soffio e di luce (piuma-*pneuma*) di ascendenza neoplatonica, Paul de Roux ripropone l'immagine barocca degli uccelli luminosi, come punto di contatto tra la terra e il cielo: «des cris d'oiseaux émiettent la lumière» (p. 8). Parimenti, le nubi sono «souffles épars» che segnano il cammino (*Nuée*, p. 21). Centrale è infatti il tema 'aereo' e, se vogliamo, mercuriale, della fuga e del passaggio (*Le fugitif; Passage*, pp. 22-23), di cui talvolta si fa portatrice l'acqua che scorre; ma la mano, come l'inquadratura dell'immagine offerta da una finestra

o come la cornice di un quadro, assicura una presa sul mondo: prensione del reale da parte dei sensi che è principio d'ogni comprensione se non di umanizzazione delle cose (*L'amitié des murs*, p. 26; *Les tuiles*, p. 33) o delle creature viventi (*Le figuier*, p. 38; *Les ronces*, p. 54; *Stèle pour un corbeau*, p. 105). La vena creaturale, sorta di *pietas* cristiana di de Roux, riconosce nel celebre abbraccio di un cavallo da parte di Nietzsche un gesto esemplare: l'«impossible personne» quale noi tutti siamo, s'inchina di fronte ad una «brave bête» (*Nietzsche, un cheval*, p. 151) Ed è proprio a questo testo che si richiamerà Goffette nel secondo componimento di «Ô caravelles», dedicato a Paul de Roux: *Vieux et perdu comme un cheval*[3].

Spesso de Roux si trova, come Goffette, in sintonia con una certa vena verlainiana (*On voit la pluie qui tombe*…, p. 48; *Pluie*, p. 59); la perplessità, lo stupore di fronte a presenze sfuggenti dà luogo talvolta a ripiegamento elegiaco, talaltra a ironico sorriso. La candida e scanzonata levità, che fu anche di Prévert, rivive, ad esempio, nello sguardo posato su nature morte, di cui si coglie l'ostinato consistere in postura di scena (*Potiron sec décoré par un peintre naïf*, p. 24). De Roux registra con divertito sarcasmo l'umiltà e l'obbedienza servile delle cose alla loro destinazione allorché l'uomo segue ad interrogarsi intorno a improbabili teleologie: «Cette chaise fait son métier de chaise / la table aussi, et le bocal posé dessus / les murs font leur métier de mur […] / Mais quel est le métier des hommes / dites-moi, ô chers serruriers?» (p. 25). Il mistero del tempo, infatti, stride come un «bruit de tuyauterie» o di «vieille machinerie brinquebalante: la bousculant, où tomberait-on?» (*Le temps*, p. 58).

(Michela Landi)

1 G. Goffette, *Tombeau du Capricorne*, in *Un manteau de fortune*, suivi de *L'adieu aux lisières* et de *Tombeau du Capricorne*. Préface de Jacques Réda, Paris, Poésie / Gallimard 2014, pp. 275-89, scil., p. 277.

2 Segnaliamo la recentissima uscita, presso la stessa collana, di *Au jour le jour 5* (*Carnets* 2000-2005), avant-propos de G. Ortlieb, 2014.

3 G. Goffette, *Ô caravelles, II, Vieux et perdu comme un cheval* (*Un manteau de fortune*), in G. Goffette, *Un manteau de fortune*, suivi de *L'adieu aux lisières* et de *Tombeau du capricorne*, Paris, Poésie / Gallimard 2014, p. 20.

GUY GOFFETTE, Un manteau de fortune, *suivi de* L'adieu aux lisières *et de* Tombeau du Capricorne, préface de Jacques Réda, Paris, Poésie / Gallimard 2014, pp. 297, € 7.

Il dialogo tra tre poeti – Paul de Roux, Guy Goffette e Jacques Réda – fa di questo volume una testimonianza della vitalità poetica di una generazione non biograficamente giovane. A differenza del tono contemplativo della premessa che Goffette dedica a de Roux in *Entrevoir*[1], quella di Réda a Goffette è, in accordo con la propria vena gallica di *bon vivant* metropolitano, un «avant-propoème» (p. 7) deambulatorio in versi. Centrale è, infatti, la funzione assunta dal ritmo che, sostenuto, fa tutt'uno con l'andamento frettoloso ed euforico del *piéton* parigino. Il congedo di questa *dédicace* si pone ancora una volta sotto il segno di un sodalizio umano e poetico: «la vieille muse, / […] je ne doute pas qu'elle t'aime, Goffette, / Comme ceux qu'elle a fait mourir, qu'elle dévergonda, / Et c'est pourquoi je l'aime aussi. Ton vieux / / Jacques Réda» (p. 10).

Réda interpreta qui magistralmente l'intento che anima la poesia di Goffette, il quale si fonda su un dialogismo improntato alla riscrittura e al palinsesto (dialogismo talvolta palesato dal corsivo, talaltra accolto come discorso obliquo). Il richiamo di voci altre costella infatti il tema sfuggente, evanescente del viaggio: metafora odeporica di un'*erlebnis* che, evocata sin dall'incipit: «Enfant, je savais comme partir est doux» (p. 19) appare, a differenza di quella immaginifica di de Roux, situarsi piuttosto sotto il segno di una tramatura testuale.

Sin dall'apostrofe che apre programmaticamente *Un manteau de fortune*: «Ô caravelles», il viaggio si conferma come viaggio del senso tra infiniti ostacoli e *détours*. Il paradosso portante di questa scrittura – il viaggio e la sua negazione – è subito palesato – per riprendere il Genette di *Palimpsestes* – dall'antifrasi tra il titolo tematico e il sottotitolo rematico, che investe tanto la forma quanto il soggetto prescelto. Mentre, infatti, l'indicazione «Proses» designa un'opera in versi, un'epigrafe di Rimbaud posta in calce a mo' di parentetica, recita: «On ne part pas». Richiamato in eco in *Adieu châteaux* (p. 34) – che reinterpreta la rimbaldiana *Ô saisons, ô châteaux* intessendovi una celebre espressione tratta dall'*Art poétique* verlainiano («prends l'éloquence et tords-lui son cou») – questo diniego sembra volersi imporre come predicato dell'intera opera, situata sotto l'egida paternamente ribelle della renitenza e del rifiuto di certo facile lirismo: «([…]*on ne part pas*, tranche R. / en tordant le cou à l'azur qui met / toujours trop de miel sur la queue des vers»).

Prossimi a Goffette per origine – nati alla «lisière» tra la Francia e il Belgio – e vocazione, Verlaine e Rimbaud compaiono di frequente in forme palesi o allusive, attraverso biografemi («Charleville», *passim*), stilemi (*Rimbe de Noël*, p. 23; *Rondissimo*, p. 26, dedicata, tra l'altro, a Jacques Réda), o celebri proclami (si veda il «dérèglement de tous les sens» di *Reconnaissez Madame que mourir…*, p. 31). Da sempre Verlaine è, di Goffette come di Paul de Roux, implicito interlocutore attraverso la riproposizione di frammenti di testi intessuti nella trama del dettato a costituire, come si ricordava, un palinsesto («L'espoir couleur de paille luit parfois / au fond des cafés» di p. 30 è palese metaplasmo de *L'espoir luit comme un brin de paille dans l'étable* in *Sagesse*). Per il belga Goffette l'ardesia, le tegole, la pioggia sui tetti – e insomma un certo retaggio simbolista e decadente cui la citazione

conferisce un vago sentore di apparato – hanno, in qualità di materiali desueti, il fascino ironico e crudo del *suranné* allorché si incontrano – ironia di situazione che già fu verlainiana – con prodotti industriali del tutto 'impoetici' (quanto potenzialmente evocativi nel loro significante) come il «triste éternit» (p. 28). Tale ironia, spesso fanciullescamente irriverente come furono quelle del Pauvre Lélian (pseudonimo di Verlaine da lui stesso evocato in un'allocuzione al poeta: si veda *Défense de Verlaine*, p. 71) e del poeta di Charleville, ha, nel peritesto già ricordato così come nel testo, una valenza metascritturale: nei «vieux dizains» di «Blues a Charlestown» risuona un «faux Lélian» (*Faux Lélian*, p. 25), mentre Isidore Ducasse, noto come comte de Lautréamont e autore dei beffardi *Chants de Maldoror*, è eletto a terzo rappresentante di questa paternità tanto putativa e maledetta quanto oramai 'addomesticata' da un compromissorio citazionismo lettrista. Un predicato già inscritto nel significante del suo patronimico fa sì che Ducasse sia eletto a «duca» (*Ducasse ducale*, p. 28). Testimone di una risorgenza (invero mai sopita in Francia, dopo Mallarmé) della scrittura epigrammatica – che ha illustri rappresentanti in Bonnefoy e Deguy – Goffette indica, tra gli altri destinatari di questi apoforeti, Leopardi (p. 203), Valéry Larbaud (p. 78), Max Jacob (p. 73), Jean Follain (p. 201), Yannis Ritsos (p. 75).

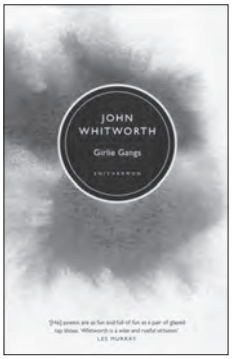
Di tutt'altra vena, senz'altro ben più prossima a quella, da lui stesso celebrata, di Paul de Roux, sono i componimenti della sezione «Graines de nomadie» (*Un manteau de fortune*), dove dominante è il tono elegiaco, tra evocazioni d'infanzia, desiderio d'oblio (*Dimanche*, p. 51) e rassegnazione (*Départ*, p. 53) e dove stazioni e case cantoniere punteggiano, come recita il titolo della sezione, le «nomadies» del poeta. O la serie intitolata *Petit chansonnier pour Monsieur Thomas* (pp. 81 ss.), dove la mitologia greca assume tinte nostalgiche e decadenti; o, ancora, l'*Adieu aux lisières* (pp. 135 ss.) centrato sul tema del passaggio e della morte in chiave cristiana, e anch'esso costellato di passerelle e limitar di foreste («lisières»): soglie, queste, non di testi, bensì di destini. Vi è un ulteriore tratto che accomuna Goffette a Paul de Roux: il tributo alla pittura. *Le relèvement d'Icare* (p. 109 ss.) è un esteso commento ecfrastico a *Paysage avec la chute d'Icare* di Bruegel.

Se, come scriveva Verlaine ne *L'aube à l'envers*, «tout est dans la marge / que fait le fleuve à ce livre parfait», il margine è lo spazio prescelto da Goffette che abita, paradossalmente, una soglia, un peritesto: «Tout est dit, / mais le plus dur nous reste: / / trouver la juste dédicace» (*Aux marges*, I, p. 191). Ed è, appunto, una «lisière» che occupa Paul de Roux cui è dedicato, in accordo con la vena epigrammatica del poeta belga, *Tombeau du Capricorne* (pp. 247 ss.). Epigrafi tratte da *Au jour le jour*, il diario di Paul de Roux, delimitano *en abyme*, situandosi all'inizio e alla fine della sezione, questo spazio peritestuale. Al centro, due sezioni dai titoli eloquenti: «Le poids du silence» e «Élégie pour un ami» seguite da «Paul de Roux. Une bibliographie à la dérobée», che ripropone in versi, richiamandosi alla recenziore raccolta di de Roux (*À la dérobée*, 2005), il dialogo con il poeta sodale nelle forme già sperimentate con Verlaine e Rimbaud. E si comprende dunque la ragione per la quale il discorso proemiale di Jacques Réda non poteva essere altro che in versi, e in forma di «avant-propoème».

(Michela Landi)

[1] P. de Roux, *Entrevoir*, suivi de *Le front contre la vitre* et de *La halte obscure*, préface de G. Goffette, Paris, Poésie / Gallimard 2014.

JOHN WHITWORTH, Girlie Gangs, London, Enitharmon 2012, pp. 92, £ 9.99.



John Whitworth's tenth collection is as enjoyable as the previous nine, and that should be enough to persuade anyone with any sense to order a copy straightaway. He is one of the most entertaining poets writing in English – along with Wendy Cope and R.S. Gwynn, both of whom profess great admiration for Whitworth. Like them he is a superb technician, and his new book reveals all his skills in the multiple forms that English verse offers. As Whitworth has said, in an illuminating interview with the American poet Walter Ancarrow («Kin Poetry Journal»): «I write in rhyme and metre because… because that is what I do. That is the way poetry presents itself to me. I can't write it any other way.» The poems in the volume are arranged alphabetically by title, and the apparent randomness of this system draws extra attention to the great variety of forms he handles with such apparently effortless skill, as we pass abruptly from what one might term «serious» forms (sonnets, for example) to clearly light ones (say, limericks) and back again in continuation, via pantoums, villanelles, haikus (rhyming ones, of course), ballades…

In the interview with Ancarrow he declares that he has «got out from under the shadow of Philip Larkin.» It would be unwise to take this too seriously, since shadows are not what one first thinks of when reading Whitworth's early works; nonetheless there is some truth in the statement. Both Larkin and Betjeman (Larkin's own mentor) clearly lay behind the various societal and satirical poems of his earlier volumes; what we find in this book, as in the one that preceded it, *Being the Bad Guy*, is a greater indulgence in the pleasure (and sometimes pain) of sheer nonsense. He has freely admitted being drawn to the works of both Lewis Carroll and Edward Lear – the two great Victorian progenitors of the genre; he claims that he is drawn more to the «hard-edged» dryness of Carroll than to the «Tennysonian romantic» wetness of Lear, but there are more than just «flashes of Wetness» (as he himself delightfully

puts it) in his most imaginative flights. Such poems as *Something Going On*, with its refrain, «*There's something going on. You can feel it*», are not just extremely inventive («I recollect at random / Grandmother's trysts with Walter de la Mare / By moonlight on a tandem») but have a quality of genuine mystery that makes both the images and the sounds resonate long in the mind after reading. This is something that is also true of the best of Lear's poems.

The most famous poem in the book, *The Examiners*, which won the 2nd Prize in the *TLS* Poetry Competition in 2007 and has since been anthologised, is a clear example of such eerily memorable works. Once again the poem has a refrain which could hardly be more simple («They are there, they are there, they are there») but which also, in context, becomes insidiously threatening. The comic rhyming in the poem does not detract from this sense of underlying menace but rather contributes a note of obsessive intensity (perhaps it's worth pointing out that the book actually contains two poems entitled *Obsessive Sonnets*):

> They can parse a Latin sentence; they're as learned as Plotinus,
> They are there.
> They're as sharp as Ockham's razor, they're as subtle as Aquinas,
> They are there.
> They define us and refine us with their beta-query-minus,
> They're the wall-constructing Emperors of undiscovered Chinas,
> They confine us, then malign us, in the end they undermine us,
> They are there, they are there, they are there.

In the interview with Ancarrow Whitworth says that as he gets older he finds himself «getting quite agreeably madder, like Blake and Yeats and Robert Graves». Larkin's final poetic silence, he claims, was due to his inability to get madder, which «is why he ended with nothing new to say». There is no doubt that many of the most successful poems in the book have a streak of, if not actual madness, definite eccentricity. In some cases, as in *The Examiners*, the imaginary world has definite Orwellian undertones; in others, we see Whitworth simply granting unlimited freedom to his relish for word-music and word-play, and following wherever these tendencies take him – often to realms of oneiric enchantment. Some of the poems arise from phrases or slogans that have caught Whitworth's ear in quite different contexts: a line from an essay by Chesterton («The poets have been mysteriously silent on the subject of cheese»), a phrase uttered by the jazz-singer George Melly («Sometimes I think that people are dead and they're not»), Lady Caroline Lamb's famous description of Byron («For you're mad, bad and dangerous to know»), the title of a biography («You cannot live as I have lived / And not end up like this»), a rude remark uttered by an Australian cricket-player… Whitworth allows the thematic suggestions and / or the rhythmical impulse of these often puzzling citations to dictate their own weird logic, which he then happily yields to.

As in earlier books, Whitworth's fondness for turn-of-the-century thrillers (turn of the previous century, that is) leads him to create imaginative worlds of surreal fascination, in which characters and situations from the works of such varied writers as Conrad, Conan Doyle, Buchan and Sax Rohmer mingle to extraordinary effect, as in the poem with the Sherlockian title: *Murky Business at 221B* (written, like another poem in the book, in the mesmerizing rhyming tercets invented by Browning for his *Toccata of Galuppi's*):

> There he lives in wicked splendour in a folly on a hill
> With a score of dusky savages, alert to do his will,
> An albino Kurdish butler and a mistress from Brazil.

or in the even more elaborate parody, *Young Lord Falcon and the Scarlet Woman*, in which with great wit and gusto Whitworth outlines the plot of a pre-Dan-Brown conspiracy novel, involving a wicked plot between the Roman Catholics and «the Bolshies and the Huns […] poisoning the notions of our daughters and our sons / With their cheap sophistication and allure…»

As these snippets indicate, one of Whitworth's great gifts is for parody. A number of these poems were written for the literary competitions of such journals as «Literary Review», «The Oldie» and «The Spectator», which specialise in stylistic and technical challenges. Examples of his skills in such areas are the limerick-versions of the novels of Jane Austen, two Elvis songs re-written by Browning and Swinburne and – an obvious outright winner – Hamlet's soliloquy as reshaped by W.S. Gilbert. Whitworth, in the interview with Ancarrow, acknowledges the debt he feels to Gilbert, declaring that «*The Mikado* is the greatest opera written in English since Handel» («admittedly,» he adds, «there isn't much competition»). It is interesting that the poem of Gilbert's he most admires is the nightmare song from *Iolanthe*, which certainly does seem to anticipate some of Whitworth's more incongruous creations (Gilbert: «But this you can›t stand, so you throw up your hand, / And you find you›re as cold as an icicle, / In your shirt and your socks (the black silk with gold clocks) / Crossing Salisbury Plain on a bicycle.»). Here are some lines from the new Gilbertian version of «To be or not to be»:

> For as everyone knows, Death is merely a doze
> And the dozer is calm as a Saint, so
> The sleep is quite seamless and painless and dreamless,
> Except that it possibly ain't so.

The poems, of course, will not all exert the same appeal on all readers; there are a few where it might help to share Whitworth's own enthusiasms – for example, his acrostic eulogy for the Mayor of London, Boris Johnson, or the ones devoted to the world of cricket. One or two might strike some readers as setting up straw-men targets (*So You Wanna Be Free*, on free verse, for example). But this is just the flip-side of the variety that is the real strength of the volume. Although the Whitworth voice is unmistakeable, there is in fact a great range of tone in the book. It seems best to conclude by pointing to two of the most successful poems in the book, very different in theme and tone. One is the exuberantly anapaestic poem *Walking the Dog*, in which his gift for extravagant and unpredictable images and rhymes is applied to the traditional love lyric, as if Cole Porter had collaborated

crazily with Edward Lear (there is perhaps also a touch of the hyperbolic Auden of *Funeral Blues*):

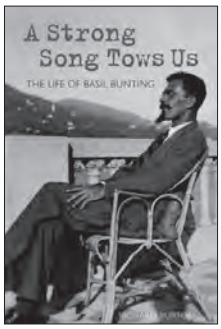
As the North loves a magnet or cops love a dragnet, I love you
In the darks of my heart, in the swells of the wandering wave.
As the Lady loves iron or Baptists love Zion, I love you.
You're as pure as poitin of Knockeen, and as sure as the grave.

«Cops love a dragnet» just cracked me up.

The last poem in the book, *Little*, devoted to the death of a disabled child, brings the book to a masterly close. The poem's success depends entirely on the delicacy and tact of its sounds and pictures. Using the traditional funereal associations of autumn («When Archie died the Year was dying too»), and a subtle combination of extreme monosyllabic simplicity («Some say when Archie died it was not much – / A boy who did not walk or talk»), and occasional «ink-horn» flourishes («a dry, susurrant sound»; «a strong sufficiency of grief»), Whitworth succeeds in creating an elegiac music that is profoundly moving. I have paid tribute to his technical skills; in the best poems it is clearly far more than just craftsmanship that works its effect on us. In *Little* the network of sounds (in particular, a subtle weft of alliteration – see, for example, the play on the words «death», «die» and «do / did») evokes all the understated tragedy of this short life: that of a «boy who did not walk or talk» but who «Did love to smile and laugh and look and touch.» In the end it is we who are touched, even as we smile and laugh – and cry.

(Gregory Dowling)

RICHARD BURTON, A Strong Song Tows Us: The Life of Basil Bunting,
Oxford, Infinite Ideas Ltd. (2013), pp. 618, £ 30.00.



Basil Bunting (1900-1985) was the longest lived and the last to die of the great moderns, but he seems condemned to suffer cycles of neglect and rediscovery, his own lifetime beginning and ending with the former. It seems extraordinary now that such an acknowledged masterpiece as *Villon* (1925), for example, should not have appeared in book form until 1950 (the 1930 Milan-printed pamphlet *Redimiculum Matellarum*, unfindable today, was far from readily available back then). Even that 1950 *Poems* was put out by the relatively obscure Cleaner's Press, of Galveston, Texas, and it was not until the 1960s, when Stuart Montgomery's admirable Fulcrum Press published in quick succession *First Book of Odes*, *Loquitur* (both 1965) and *Briggflatts* (1966), followed by a first *Collected Poems* (1968), that it was even possible for the general poetry reader to get a broad overview of his work. *Briggflatts* of course was picked up on by a number of influential critics, notably Cyril Connolly, and swiftly recognised as a key feature in the poetic landscape of the twentieth century. As a consequence Bunting enjoyed a late hour in the sun, being invited to teach at Santa Barbara and Buffalo in the United States and at a couple of Canadian universities besides. He was also a sonorous reader of his own work (as can still be sampled here and there on the internet) and remained in demand for public performances until the end of his life. None of this, however, was spectacularly enriching in pure cash terms, and his last years were darkened by penury and returning neglect.

Richard Burton's exhaustive new biography (the title is from the closing lines of *Briggflatts*) speculates at some length why this was, and is, so. He is inclined to blame particularly the poet's «self rooting in the north». Of course Bunting *was* from the North, more particularly Scotswood-on-Tyne, now a suburb of Newcastle, but he lived much of his life elsewhere, in Iran among other more or less exotic locations, and did not, according to his friend Denis Goacher, have much of a northern accent in his day-to-day speech, putting it on for readings, from where, in his brief years of fame, it leaked back into his talk. His maintaining that his own poetry should, or could only, be read with a broad Northumbrian lilt was therefore something of an affectation. A belligerent attitude to the «southrons» of the Arts establishment was doubtless also less than career-enhancing. To this extent Bunting was, as Burton puts it, «in some ways the architect of his own ghetto». But these are considerations that cannot be said to apply to the first sixty years or so of his life, and they need hardly concern us now. It may be that the problem has been simply that nearly all his best work is in long poems: *Villon*, *Chomei at Toyama*, *The Spoils*, *Briggflatts*, which do not lend themselves to anthologising or easy memorisation (although Philip Larkin did get the whole of *Chomei* into his *Oxford Book of Twentieth Century Verse*). It may also be that remaining to all intents and purposes unpublished until his sixties deprived Bunting of the chance to become properly *embedded* in the poetry of his age, or rather in our perception of it, still less in the school or university curricula.

It would not be entirely fair, given how well he was served by Montgomery's handsome Fulcrum editions, to add that Bunting was unlucky in his publishers, but that press closed its doors in 1974, after which the *Collected Poems* were taken on by the Oxford University Press, who then themselves notoriously reneged on modern poetry altogether in 1998 (another betrayal by those pesky southrons). BB's work has latterly found an appropriate, and one hopes safe, home with Bloodaxe Books, whose headquarters is in Tarset, Northumberland.

Such exposure as Bunting's work did enjoy in the inter-war years was due (once again) to the tireless efforts of Ezra Pound in advancing the work of his friends. Pound bullied Harriet Monroe into

publishing parts of *Villon*, and *Chomei at Toyama*, as well as a number of shorter lyrics, in *Poetry*, and gave over fifty pages of his own *Active Anthology* (Faber, 1933) to Bunting. In the long run Pound's championship was not without its drawbacks, in so far as there was a tendency even among some of the more enthusiastic reviewers of his 60s flowering to see his work in the light of the master's.

In view of the above it is perhaps not surprising that Burton feels the need to (again) make the case for Bunting, with a degree of close reading of individual poems, and he is clearly a wholehearted enthusiast himself. But you would have to be deaf to read «Brag, sweet tenor bull, / descant on Rawthey›s madrigal, / each pebble its part / for the fells› late spring. / Dance tiptoe, bull, / black against May. / Ridiculous and lovely …» and not be mesmerised by its music. What is needed is to get folks to the door of the museum, not force them to admire its contents, and biography is surely as good a way as any – not least because BB lived life robustly, for a twentieth-century poet: imprisoned as a «conchie» in the First World War, imprisoned again, drunk and disorderly, in Paris in the 20s, ballooning in the Second World War, then, as Wing-Commander Bunting, running «Spitfire operations in Malta and Sicily», Our Man in Teheran after the war, subsequently *Times* correspondent in Iran. Burton is very good on all this, particularly the Persian years, during which he married the fourteen-year-old «Sima Alladadian, a Kurdo-Armenian from Isfahan», with whom he returned to England in 1952 to embark on his darkest age of poverty and obscurity.

For some reason Bunting›s *vie sentimentale* gets rather less persuasive treatment. His American first wife Marian, met in the Piazza San Marco in Venice, hardly comes to life. Burton does deal, if only in a footnote, and then to dismiss it, with the old rumour of his hero's paternity of Omar Pound, though it is clear from his text that Bunting remained very close to Dorothy Pound, with whom he corresponded assiduously, until her death in 1973. She was even, in 1969, «a very welcome guest at Shadingfield» where «Basil and Sima enjoyed showing her Northumberland» according to BB›s earlier biographer Keith Aldritt, a visit which seems to have eluded Burton (who is rather snooty about Aldritt›s *The Poet as Spy*, which he labels «a good story», adding that «its subject would undoubtedly have approved of its sacrifice of accuracy to imaginative narrative»). Peggy Greenbank too, the pivot and dedicatee of *Briggflatts*, rather fades from our grasp. Sima, it is true, is a stronger presence, but you get the impression (from Aldritt too) that Sima *was* a strong presence.

Still, this is a minor cavil, and Bunting himself would certainly not have approved of our directing our eyes anywhere but on the poetry. It certainly seems unlikely that the cantankerous old Northumbrian will be as well served again in the near future, if ever, and it is to be hoped that the very heft of Richard Burton's labour of (one assumes) love does not contribute, like the length of BB's best poems, to bury him again. It will apparently be followed, in the not-too-distant future, by an edition of letters.

A strong song tows
us, long earsick.
Blind, we follow
rain slant, spray flick
to fields we do not know.

Night, float us.
Offshore wind, shout,
ask the sea
what's lost, what's left,
what horn sunk,
what crown adrift.

Where we are who knows
of kings who sup
while day fails? Who,
swinging his axe
to fell kings, guesses
where we go?

(Philip Morre)

MARIO BENEDETTI, Tersa morte, Milano, Mondadori 2013, pp. 92, € 16,00.

«Misurarsi con il limite invalicabile della morte, significa venire ai ferri corti con il senso del nostro rapporto con la realtà, approdare alla testimonianza ultima dell'indissolubilità del vincolo che ad essa ci lega: ogni cosa si risolve in noi, ci appartiene per il poco (ma che è tutto) che vale questa appartenenza» (M. Benedetti, *Note su 'Composita solvantur'*, in *Dieci inverni senza Fortini*, Quodlibet 2006). Queste parole di Mario Benedetti risalgono a dieci anni fa: vengono pronunciate durante una giornata dedicata al decennale della morte di Franco Fortini. Benedetti sta commentando *Composita solvantur* (Einaudi 1994), ma in realtà definisce qualcosa che riguarda la propria scrittura. La riflessione sulla morte come parte e limite di ogni esistenza attraversa tutta la sua opera: la bocca dei defunti e il loro ricordo nei paesaggi di *Umana gloria,* la donna che sta per uccidersi in *Che cos'è la solitudine* (in *Umana gloria*, 2004) e le figure dei poeti suicidi: il sangue di Esenin e l'ultima pagina di Nerval in *Log, Ambleteuse* (*Umana gloria*), i versi di Beppe Salvia in *Materiali di un'identità*, (2010), l'immagine di Paul Celan sulla Senna in *Pitture nere su carta* (2008), e il volto del padre in apertura dello stesso libro. In *Materiali di un'identità*, Benedetti scrive a partire da testi di altri autori; anche in questo caso l'affinità è sempre nel modo di esprimere la finitudine umana. Uno dei primi riferimenti è al George Bataille di *L'esperienza interiore*: «Non siamo tutto, anzi, in questo mondo abbiamo solo due certezze: di non essere tutto e di morire». La tensione verso «l'estremo del possibile» e lo stato di angoscia come condizione della scrittura portano Benedetti a comporre questi versi: «La bellezza delle lacrime. La trasparenza. / Tutto è vicino e lontano. / Io a frammenti di te, di noi». Nel-

le pagine successive commenta la *Nona* delle *Elegie duinesi* di Rilke; qui si legge che l'uomo non ha senso di continuità fra sé e il mondo, ma riesce ad entrare in contatto con le cose attraverso una forma di sentire in eccesso, cioè vivendo la propria morte. Ad una prima lettura, l'ultimo libro prolunga questa riflessione. *Tersa morte* riprende soprattutto i versi lunghi, le prose, la figuratività di *Umana gloria*; il confronto dell'autore con alcuni decessi reali rende la «perfetta assenza» ancora più pervasiva («Sono questo, questa mortalità / che mi assedia, che si concentra / negli occhi, nelle mani»). La morte ora lascia tracce ovunque: nella pellicola e nel vento che riporta la voce della madre in *Video* (dove si ripete due volte il verso «Evapora il morire»); nell'immagine di una bambina sconosciuta che gioca con la sedia del padre nella prima poesia del libro; nell'orto che rievoca il ricordo di Andrea Zanzotto nel testo a lui dedicato. Pensare alla morte è un modo per vedere «nuda la vita», che è condotta in uno stato di paralisi: «Ci si sporge dall'esterno della vita nella sua paralisi, / si vede vivere quelli che sono / diventati una cosa»). Può capitare di vivere nell'inconsapevolezza («[…] Cantano, / hanno faccende di cui occuparsi, / quasi quotidianamente si sentono eterni»); proprio per questo una sezione si intitola *Non distrarti*: è un ammonimento, un imperativo che chi parla rivolge a sé e a tutti. Non distraiamoci dal fatto che la morte annullerà ogni cosa, farà di qualsiasi vita un accumulo di sassi e zolle (sono parole ricorrenti sia in *Umana gloria*, sia in *Pitture nere*, sia in *Tersa morte*). Per le prossime generazioni ciò che ora sembra costituire il senso di una vita intera non avrà alcun significato, come si legge nella poesia in cui c'è un'apostrofe al padre: «Padre morto, ci sono altre generazioni. / Non sei stato la storia, sei stato l'umiltà / delle cose minute. Ma a chi importa? / Hanno già saputo dimenticarci, catalogare / uomini con uomini, donne con donne». Fin qui, dunque, si potrebbe parlare di completa continuità fra la poesia più recente di Benedetti e la sua opera precedente. Ma in *Tersa morte* ci sono almeno due novità rilevanti: la prima riguarda la voce dei testi; la seconda è una riflessione sul senso della poesia. In *Umana gloria* «le cose che si vedono / sono storie di gente morta»: il linguaggio è uno strumento per preservare la memoria di frammenti di mondo; lo sguardo di chi scrive è ciò che dà identità all'io. *Tersa morte* si apre con una sezione composta da un solo testo (*Transizione*), che introduce una figura diversa dall'autore: «Il sosia ascolta mia madre non morta, parla di mio fratello, / o gli scrive». Il sosia ritorna in varie pagine e prende la parola nella quarta sezione (*Il sosia guarda*), dove dialoga con il fratello («[…] eri tu, quella cosa, eri tu, / quella cosa, eri uno che è morto») e con la madre. Ma chi parla, dunque, in questi testi? Nella poesia contemporanea italiana l'uso di interposte persone o di figure dell'io rappresenta una costante a partire dagli anni Sessanta. Nel caso di Benedetti, però, la voce non si limita a sdoppiarsi, ma abbandona il soggetto di partenza e diventa multipla. Chi dice io nella terza sezione è la madre morta («Le madri sono così sole con i loro bambini. / I figli hanno solamente le nostre ossa. / Ma io nella mia vita non ho scritto nessuna poesia, / Io nella mia vita non ho letto nessuna poesia. / E questa nessuno l'ha scritta, nessuno l'ha letta»); nella settima, *Altre date*, sono *Carmen*, *Maurizio*, *Marta* («E seduta contro la parete… / Morto il padre, morto io… / Un aborto, diciott'anni…»); è Marco nella sezione intitolata *Idiot boy* (dove si allude ad un poemetto omonimo di William Wordsworth). Talvolta c'è qualcuno (il sosia?) che dialoga con loro: «Dai del tu ai morti, stai al posto di te, anche». Si sovrappongono i punti di vista, le voci e i piani temporali, «si diventa altri occhi per morire dovunque»: è il 1977, è il 1960, è il 2010. La rappresentazione del mondo è un mosaico di frammenti in cui il soggetto corrispondente all'autore si dissolve («Ma tu, io, ti togli da me» si leggeva già in *Materiali di un'identità*, nella poesia *L'azzurro*). A questa scomposizione del soggetto si intreccia una riflessione sulla scrittura. Le parole per vivere gli altri, per dirne la morte e preservarne il ricordo, in *Tersa morte* falliscono: «Il mio nome ha sbagliato a credere nella continuità / commossa, i suoi luoghi intimi antichi, la mia storia. / Le parole hanno fatto il loro corso»; «Futilmente presente è la parola, anche questo dire». Benedetti mette in discussione la possibilità che il linguaggio – e, dunque, la poesia – aderisca alla realtà («Il preciso mangiare non è la minestra / Il mare non è l'acqua dello stare qui») e possa rappresentarne una parte fondamentale, cioè quella della morte: «le parole non sono per chi non c'è più»; «Morire e non c'è nulla, vivere e non c'è nulla, ho perso le parole». Il trauma causato dall'osservazione diretta della morte - che è innanzitutto materia, corpi freddi in dissoluzione, testimonianza della fine degli altri – è annichilente. «Non posso scrivere di un giallo che mai riconoscerete, non leggete più»: così si conclude la settima sezione (è una poesia già presente in *Materiali di un'identità*, che qui ha alcune varianti). Accorgersi della distanza fra uomo e realtà vuol dire rendersi conto della presenza della morte. Essere è essere per la morte, sempre; ma la poesia non può nulla. Eppure, la scrittura rimane. «Lettura amara è *La ginestra* del poeta»: citando Leopardi la poesia di Benedetti riparte da una nuova contraddizione, e da un nuovo senso del limite.

(Claudia Crocco)

STEFANO CARRAI,
Il tempo che non muore,
con una nota di Luigi Surdich, Novara, Interlinea edizioni 2012, pp. 90, € 12,00.

«Il tempo che non muore e ci rimane / dentro è una consolazione»: sono i versi iniziali di *Cercando un gate*, la lirica posta da Stefano Carrai a chiusura del suo primo libro di poesia. Libro, non semplice raccolta, nonostante la misura sia di poco superiore alla *plaquette*; il fatto che il titolo sia preso proprio dai versi della lirica finale sembra indizio, del resto, di una volontà costruttiva, della presenza di un principio di organizzazione che tiene insieme le parti diverse di *Il tempo che non muore* (malgrado queste non siano riconducibili – con le parole di Surdich – «a unità di canzoniere»). Nella prima sezione, *Foglio matricolare*, l'io conduce un'inchiesta emotiva intorno all'esperienza del padre in guerra, immaginandone e a tratti ricreandone ragioni e fatti, cui il bambino di un tempo poteva accostarsi solo proiettandoli contro lo schermo retorico delle letture di scuola: «i tuoi racconti / erano un po' l'*Iliade* / un po' *Le mie prigioni*». La seconda sezione, *Ai miei occhi soltanto*, descrive una traiettoria di formazione sentimentale e di presa di coscienza storica, attraverso la geografia personale dell'autore: dalla Versilia delle estati di ragazzo, ignare del passato che aveva imposto una forma ai luoghi conosciuti («Questi stucchi art decó / da ragazzino / non erano l'eleganza superstite / dell'Italia fascista», *Passeggiata di Viareggio*) fino all'Olanda in cui Carrai ha vissuto e insegnato («la pena dei ritagli di Anna Frank / rimasti sulla carta da parati…», *Gli anni di Amsterdàm*). La sezione *Angelus novus* contiene una sola poesia, di valore quasi programmatico: l'autore vi svolge infatti il tema evocato nel titolo benjaminiano, quello del passato come traccia il cui senso si svela procedendo con lo «sguardo retrorso», volto all'indietro (come l'angelo raffigurato nell'omonimo acquerello di Klee): «mi seducono le tracce / i residui / l'abbandono lasciato / passando / dalla grande ala del tempo». Le ultime tre parti del libro declinano quel tema dapprima attraverso una spazializzazione del tempo (nella sezione *Cartoline*), misurato con la doppia vista di chi, guardando un luogo, una città, vi sovrappone le figure del passato, gli amici e i maestri, come Giovanni Parenti e Gianfranco Folena. Nella sezione successiva, *Taccuino familiare*, il filo del tempo congiunge il ritratto della madre adolescente al ricordo dei gesti delle figlie bambine. Si capisce qui come il tempo che non muore sia anche il tempo di ieri adempiuto nell'oggi e nel domani, attraverso la corrispondenza tra le generazioni e l'impegno a conservare un senso, una storia. È proprio questo il motivo che tiene insieme le poesie dell'ultima sezione, *Aforismi ritmici*, alcune delle quali rendono omaggio a figure come Renzo Gherardini, o come la «bruna reginetta di Saba» della trattoria *Bibe* al Ponte all'Asse, ritratta giovanissima nelle *Occasioni* di Montale: testimoni d'incontri e vicende del Novecento fiorentino di cui Carrai vuole salvare e celebrare appunto le tracce, i residui. La densità variabile e l'oscillazione tematica del macrotesto sono tratti che il libro di Carrai condivide con alcuni suoi punti di riferimento nel canone moderno e contemporaneo: Montale e soprattutto Sereni, gli stessi autori che, con Saba, sono al centro degli studi che il Carrai filologo e docente di letteratura ha dedicato alla poesia del Novecento. I tre poeti sono anche quelli che affiorano più spesso alla memoria letteraria dell'autore, con grado diverso di allusività. Il titolo della lirica finale, la già citata *Cercando un gate*, ricalca quello di un *flash* montaliano (*Lasciando un 'Dove'*); mentre i versi conclusivi della medesima poesia («siamo entrambi / coi piedi sul nastro trasportatore») sembrano riferirsi a un'altra famosa immagine di un Montale più tardo: «Non c'è un unico tempo: ci sono molti nastri / che paralleli slittano» (*Tempo e tempi*, in *Satura*), giusta in entrambi i testi l'analogia tra lo scorrere del tempo e quello di un nastro meccanico. Numerose le citazioni vere e proprie, come nel 'dittico' spontaneo costituito da *A ricordo di Renzo* e *Trattoria fuori porta*: le tessere intertestuali – prelevate da Saba e ancora da Montale – sono qui, più che altro, elementi di un linguaggio del ricordo, adottato per modulare l'esperienza in chiave di elegia e al tempo stesso di illuminazione, riconoscimento imprevisto (e a tratti euforico) di un residuo illustre. La presenza (costante, a volte perfino ingombrante) della letteratura nei versi di Carrai, perciò, non è esibizione colta del poeta-professore, ma forma del tempo interiore che trova nella citazione e nell'allusione uno strumento di condivisione, oltre che un legame tra il passato abitato dagli scomparsi (e dallo stesso protagonista, negli anni della prima giovinezza) e il presente dell'io. Presente in cui il tempo sopravvive, o prova a farlo, difeso dalla mite lotta che il soggetto ingaggia con l'oblio. Talvolta la sconfitta è incombente («Penso al tempo / al suo asse / curvo / e il buio mi cala / addosso / di sorpresa», *In terrazza*); altre volte «la subdola fedeltà delle cose» (Sereni) convince alla celebrazione. In questi casi, il rito individuale non vuole solo esorcizzare il passato che si dilegua, ma anche ispirare un tentativo di riconciliazione e di rinnovamento di sé: «Da un po' mi sono fatto / ricrescere le unghie / come se fossi un vero chitarrista // […] / come se volessi accorciare i più / di quarant'anni passati» (*Aria*). Concepite per lo più come istantanee di tempi e di luoghi direttamente o indirettamente familiari all'autore, le poesie del libro sono composte nello stile medio che meglio si concilia con la loro intonazione emotiva. La domesticità dei contesti non autorizza mai la discesa nel vernacolare (pochissime sono le tracce toscane, più colloquiali che regionali: 'te' soggetto, 'spenge' per 'spegne'). D'altro canto, le scelte lessicali sono ispirate dalla necessità di testimoniare per mezzo di una nominazione onesta, capace di chiamare le cose con il loro nome senza compiacimenti ed escursioni in alto e in basso. Numerosi sono i forestierismi, i toponimi e i nomi fortemente evocativi del colore locale e temporale («il magazzino Duilio Quarantotto»). Più in generale, a prevalere è il lessico dell'esperienza, sia questa da riferirsi alla guerra nei ricordi del padre (*tradotte*, *plotone*, *zaino affardellato* – che passa però attraverso una memoria sabiana), sia quella

del giovane protagonista (si pensi al lessico calcistico di *Virtus Arno*: *pallonetto*, *svirgolando*). Le stesse citazioni dalla poesia del Novecento non sono esibite come insegne araldiche, ma come lemmi più cordiali di un vocabolario culturale accessibile. Del resto, i versi delle poesie convivono con quelli memorabili delle canzoni (come in *Bagno Manè*: «Ho scritto t'amo sulla sabbia / Dio / è morto / all'ombra dell'ultimo sole…»). Lo stile del ricordo coinvolge anche gli aspetti metrici, qui più determinanti ancora del lessico, perché incidono sulla struttura dei testi. Caratteristici delle poesie di Carrai sono infatti, tra gli altri, due fenomeni complementari, quali la presenza significativa di versi 'a scalino' e la tendenza a ribadire la chiusura del testo con un finale metricamente marcato: ad esempio attraverso l'uso dell'endecasillabo regolare (in poesie che ne sono povere) e della rima ravvicinata (anche con effetti stranianti o ironici, come si vede soprattutto in *Foglio matricolare*: 'comodino: moncherino', 'fritti misti: turisti'). Di entrambi i fenomeni, ben attestati nella tradizione del Novecento, si può dare un'interpretazione che ne metta in luce la funzione rispetto alla dinamica dell'evocazione, centrale nel libro; esemplare, in tal senso, è la poesia iniziale, il cui testo è fatto da una sequenza di gradini per lo più monoverbali («I richiami / le tradotte / i piroscafi»; «Germania / prigionia / amputazione») e sigillato da un endecasillabo sdrucciolo («su questo vecchio foglio di matricola»): gli uni individuano i residui, gli sparsi materiali che il tempo si è lasciato alle spalle e che riaffiorano alla spicciolata; l'altro, il verso regolare di chiusura, sancisce la persistenza di quelle tracce, recuperate dentro un sistema che le organizza e le preserva.

(Niccolò Scaffai)

La fisica delle cose. Dieci riscritture da Lucrezio, a cura di Giancarlo Alfano, Roma, Giulio Perrone 2011, pp. 118, € 12,00.

Il confronto creativo con Lucrezio, generatore di contemporaneità letteraria assai più attivo di Ovidio e forse anche di Virgilio, è uno degli esercizi che ha accomunato negli ultimi anni poetiche molto diverse e poeti molto remoti fra loro: basti pensare a Edoardo Sanguineti, che a Lucrezio dedica una parte consistente del *Quaderno di traduzioni* del 2006 e ovviamente dei testi che vi confluiscono da pubblicazioni precedenti - raro caso di subordinazione devota e prudente del Sanguineti riscrittore dinanzi a un'autorità che neppure il grande dissacratore ha la forza di sfidare o abbassare – e Milo De Angelis, che in *Sotto la scure silenziosa* del 2002 isola trentasei frammenti restituendoli in un'assorta luce celaniana, mentre nell'antologia *Poeti latini tradotti da scrittori italiani contemporanei* (1993) Vincenzo Guarracino ne aveva affidato alcuni brani a Rosita Copioli, Giorgio Orelli, allo stesso Sanguineti e a Jolanda Insana, con risultati diversi ma sempre all'interno della categoria 'traduzioni'. E certo lucreziana può essere definita anche l'ispirazione profonda, anche se filologicamente più empedoclea, di Patrizia Vicinelli. Qui Giancarlo Alfano, guidato da raffinate suggestioni aganbeniane, sollecita dieci poeti nati fra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso a produrre riscritture creative dal classico latino che attira, sembra di capire dall'introduzione del curatore, soprattutto come cantore del mondo senza provvidenza, della storia priva di un disegno, di un universo - diciamo pure - senza manifestazioni apparenti di un Dio. Lucrezio è amato anche come poeta della libertà individuale dal determinismo fisico, garantita dall'imprevedibilità del *clinamen,* la deviazione spontanea degli atomi in movimento, e soprattutto come poeta del pensiero, espressione somma della capacità di cimentarsi con un contenuto filosofico senza rinunciare al linguaggio poetico, in una sorta di costruzione a ritroso dei predecessori di Leopardi, pur assai meno filosofo di Lucrezio ma ormai cristallizato in questo asfittico cliché quanto Lucrezio in quello, ancora più gravemente riduttivo, del poeta materialista. Il progetto – meritoriamente nato da interesse culturale autentico, senza legami con occasioni esterne o collaborazioni di studio – non segue strutturazioni coattive: ogni poeta è stato libero di attingere ai passi che preferiva, senza collegamenti interni e poematicità posticce e senza schemi guida o pattern condivisi. Eppure – forse anche per questo – è riuscito, direi, a produrre un impulso autenticamente creativo e a raccogliere esiti di buon livello in molti degli autori coinvolti. La sezione iniziale a dire il vero sembra quasi produrre una vera e propria unità concettuale, sia pure preterintenzionale, intorno alla fisica lucreziana, partendo con uno strepitoso Andrea Inglese vertiginosamente attratto dal concetto del vuoto del I libro, distribuito in 8 brani di una pagina ciascuno (uno dei quali purtroppo disturbato da un problema di impaginazione) riscritti in poemetti inventariali secondo il suo stile collaudato; nell'introduzione – che curiosamente presenta i poeti in ordine diverso da quello di pubblicazione – Alfano lo spinge un po' sul pedale veteromarxista definendo la sua idea di universo lucreziano come «paradigma per ragionare sullo statuto della merce nel sistema del capitalismo» a proposito dei versi in cui si parla di «bunker della merce» e si scrive, più banalmente, che «non basta stipare la stiva / di spesa, qualcosa, nell'angolo, / rimane da colmare», mentre l'ultimo testo, una sorta di commosso inno all'autocoscienza del vuoto, chiude inaspettatamente con uno scioglimento elegiaco, quasi cantabile: «e gli anni / in cui noi eravamo, tu ed io, veri, / come il nostro amore, al massacro, / ora te lo chiedo, guardando le foto, / l'epistolario, i doni ben conservati, / dove siamo?». L'unità dedicata alla fisica prosegue con Letizia Leone, l'unica che non dichiara i versi precisi della sua ispirazione, ma è visibilmente impegnata in un «ritratto dei semi» (i *semina rerum* presenti nel *de rerum matura* da 1, 59 in

poi) finemente artificiato («potresti arguirne angoli o gonie / le gole gonfie di note non umane», «agli atomi agri / agli aghi», «vocazione al vuoto», forse con rischio di artificialità nell'andamento un po' ingessato dei versi. Laura Pugno, scrive Alfano, «sembra combattere corpo a corpo con l'autore latino» di cui sceglie il brano forse più difficile in sé e più distante dalle problematiche intellettuali a noi familiari, i settanta versi sul fuoco (I, 645-715), qui prosciugati in tre colonne di versicoli astratti e potenti che si concludono così: «quando qualcosa esce mutato / dalla sostanza propria dal confine / quando qualcosa non rimane intatto / è nulla // è molte cose / è nulla // e non cambia vicino o lontano / non trova pace non brucia», mentre Giulio Marzaioli decide, unico, per una sorta di versione in prosa della descrizione del vuoto e del *clinamen* di II 201-380, che assume la forma di un ben tornito monologo libero e ininterrotto, definito da Alfano «un muro di parole»; qui, eliminando le tracce di cordialità dialogica dell'originale (il *tu* del verso 216) Marzaioli riesce a dare il senso della vertigine che descrive, raggiungendo una tonalità invasata che serba più di tutti gli altri esercizi una traccia vibrante dell'impeto dell'originale: «e d'altronde, se ciascun moto è provocato dal precedente, se qualche germe primordiale deviando non genera il primo moto e se inclinando la traiettoria non si infrange la legge del fato, non può spiegarsi da dove tragga la propria origine il libero arbitrio». Vincenzo Frungillo da tre versi (con refuso) identificati dall'introduzione come 289-93 del secondo libro (anche questo sulla libertà della mente conseguenza del *clinamen*), ma in realtà inglobanti passaggi da altri libri (come quello sull'amore dal libro V) crea una suite di meditazioni su *La fine di Lucrezio* quasi in dialogo con Memmio (l'allievo di Lucrezio, destinatario esplicito del poema, a Pompei immaginata come città natale del poeta) unificate dal tema incipitario: «Finire non è uscire dalla vita / ma restare per sempre nella sua scena madre, / è un difetto della vista» e capaci di sfiorare il tema del *sublime*, concetto che fino a qualche anno fa gli esponenti di questa poetica avrebbero evitato come contaminazione neoorfica, qui sdoganata grazie alla nota introduzione scritta da Gian Biagio Conte all'edizione Dionigi-Canali del Lucrezio Rizzoli, intitolata appunto *Insegnamenti per un lettore sublime* e aperta dalla definizione schilleriana del sublime come oggetto in cui la natura razionale avverte la propria superiorità rispetto ai limiti della natura sensibile. Frungillo sembra laicizzarla un po' nel verso «Il sublime è la precisione», finale di un testo che comunque esalta ('orficamente'?) la parola del poeta come quella che dà luce alle cose, poi la rinobilita schillerianamente come «iridescenza del clinamen», quindi fonte della libertà della mente, e dato che per Conte sublime deve essere il lettore, chiude con due appelli a Memmio, uno dei quali in rime abilmente trascurate, l'altro in disposizione centrata e simmetrica dei versi, prima brevissimi, poi brevi poi lunghi poi nuovamente brevi e brevissimi.

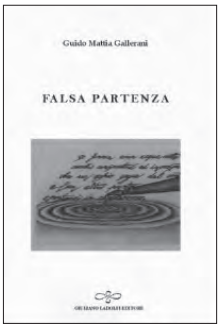
Andrea Raos si esercita in due stili contrapposti: uno frammentario e prosciugato, che si ispira al fraintendimento di III 257 («grazie a questo tratteniamo la vita», cioè grazie al fatto che il corpo si oppone alla dispersione degli atomi), l'altro che traduce in bei versi italiani una scelta dal celebre III 784-805 sulla materialità dell'anima, che Alfano espone introduttoriamente (à la Sanguineti) come manifesto ideologico dell'interpretazione lucreziana di questa riscrittura. Esercizio è anche quello di Sara Davidovics, che fondandosi sull'autocoscienza lucreziana dell'atomizzazione della lingua (ufficialmente su IV 26-175 e 269-323) scompone il testo originario in sillabe e le riproduce in sequenze apparentemente casuali (*Sillabario*), mentre Giovanna Marmo si adegua spontaneamente a quello che sembra il pattern comune, anche se preterintenzionale, di molte fra queste riscritture: il recupero del versicolo che qui, ispirandosi a passi del libro IV creativamente scomposti e rimescolati, assume un effetto sapienziale forse un po' facile ma efficace nell'intento di liricizzare selettivamente l'epica lucreziana.

Di Elisa Biagini abbiamo solo un'avara riscrittura di IV 460-61 (l'unica a riportare la traduzione della fonte, il passo su come si parli nei sogni, mentre in realtà si tace) che travisa e trasfigura radicalmente l'originale in un lapidario e folgorante frammento sul sentimento di ineffabilità: «corde allentate / e la freccia non / parte, la voce / resta in sé, / la punta di / parola». L'introduzione di Alfano chiude, e chiudiamo anche noi, con Vito Bonito che tuttavia non è collocato a conclusione dell'antologia ma tra Raos e Davidovics, e che propone l'operazione forse più consapevole e costruita dell'antologia: una metariscrittura circolare, intitolata *Non altro respiro,* che partendo dall'originale latino torna gradualmente a un nuovo originale sempre più intensamente intriso di latino, sia lucreziano sia di altra provenienza, anch'esso invariabilmente versicolare ma personalizzato dal predominio musicale di un'accentazione sdrucciola, geniale nell'accettare all'interno del corpo stesso della riscrittura la sua resa all'impossibilità della medesima.

L'operazione di Alfano e dei suoi dieci poeti coglie il segno di una potente (ma, temiamo, occasionale) trasfusione di Essere in un panorama poetico che si vorrebbe dominato dal Reale nella sua accezione più banale ed esteriore: segno e testimonianza quasi dell'imbarazzo nel confronto con un problema e un'anima così sovradimensionata è la riduzione costante della dimensione del verso, che consente l'uscita laterale verso una lapidarietà biblica o blakiana come tacito riconoscimento di inattingibilità del respiro epico, sia pure di un'epica dell'Essere, ormai preclusa a una generazione che della rovina e del truciolo ha dovuto fare il proprio necessario idolo, proprio quando la Fisica ha aperto orizzonti inimmaginabili, forse impossibili da convertire in una scrittura poetica.

(Francesco Stella)

GUIDO MATTIA GALLERANI, Falsa partenza, Borgomanero, Giuliano Ladolfi Editore 2014, pp. 52, € 10,00.



Nel linguaggio sportivo, 'falsa partenza' indica un'infrazione compiuta da un atleta, che, anticipando il segnale del giudice di gara, parte prima degli altri e per tale motivo incorre nell'immediata squalifica. La *Falsa partenza* di Guido Mattia Gallerani raccoglie, con sottile ironia paratestuale, il disincanto della sconfitta, «l'urgenza / irresistibile del corridore / di scattare primo al via», traducendola in una programmatica dichiarazione di non-esistenza: «Io sono quello che volete che sia / e non per niente nessuno mai / sospetta del mio accento. // […] Perché io non esisto se non inseguito / da un vostro evento». Posta alle soglie del testo, *Prefatto* si presenta quale *pre-fatio* all'intera silloge e ne anticipa lo sviluppo narrativo e conoscitivo: «orma la vostra riempie / e da scalzo, nudo mi infilo, / m'adatto al vostro nuovo vestito». Alla condizione liminare del testo corrisponde la precarietà del soggetto poetico che Gallerani cercherà di recuperare attraverso un viaggio che si snoda lungo le quattro sezioni della raccolta. *Falsa partenza* è un macrotesto sapientemente costruito, all'interno del quale agiscono due voci: l'io-autore, che compare in *Prefatto* e *Fossi*, e l'io-personaggio, che si muove nei non-luoghi 'parentetici' della vita. Tra parentesi sono infatti i titoli di sezione e la temporalità semantica delle parentesi permette all'autore di indagare lo spazio dell'io attraverso una serie di luoghi potenziali (natura), di esperienze amorose («il terzo genere»), di immagini demitizzate (poesia, letteratura e vita) e attraverso la precarietà dell'esistenza. Gallerani attua così una progressiva sospensione delle coordinate spazio-temporali del-mondo-della-vita in quattro tempi. Nella prima sezione *(Lontananza del bosco)*, Gallerani trova nella natura un iniziale termine di confronto, in un contesto per cui, ad accogliere il poeta in uno spazio che resiste all'«occidentalità moderna del capitale», sono gli animali del bosco (talpa, tasso, castoro, procione, orso) – veri e propri positivi portatori di un'alterità che potrebbe salvaguardare l'identità del soggetto. Ed è solo con la poesia che Gallerani riesce ad aderire al ritmo della natura e a «spostarsi in controsenso» tra i «cerchi consecutivi» e le «increspature», nati dall'incontro tra l'io e la natura. In *(Terzo genere)*, l'epifania è bruscamente interrotta dal «canto lontano […] / in cui per la mia fame di te / e di me si fa sbrano». La «macabra dolcezza» dell'amore non vale gli «animali» del sottobosco, mentre le donne della città «vagano come essenze del sottovuoto» e «aprono all'agitazione del ricordo», dominato dal «fuoco spento» dell'amore. In *(Annunci da riviste letterarie)*, Gallerani riprende il tema dell'occidentalità moderna del capitale, per aggredire amaramente la cultura accademica (e non) italiana ed europea, ridotta «all'acchiappa-fantasma del presente». E così accade nell'ultima sezione, *(Post-1980)*, dove lo statuto universale dell'arte è ricondotto a quello individuale dell'io, vittima dell'umana indifferenza («Tutti i nostri visi si corrispondevano / in un'immagine comune: / per voi non c'era differenza di persone»). La presa di coscienza dell'«olimpionica / falsa partenza», che ha trasformato la voce che dice io nella domanda «Qual è il tuo nome?», riannoda piano della narrazione e quello dell'autore nella poesia *Fossi*. In questo ultimo atto, alla squalifica dell'io Gallerani contrappone le «profondità / dell'indice sul foglio / il solco» della matita, la poesia, il «solo colpo» che egli può attuare nei confronti della vita, in quel «viaggio già interrotto» che può essere descritto «solo» attraverso «l'inchiostro».

(Alberto Comparini)

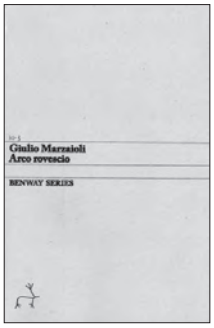
MARCO GIOVENALE, Delvaux, Salerno-Milano, Oèdipus 2013, pp. 89, € 11,00.

Come titolo, nitido, monorematico, il più recente libro di Marco Giovenale reca il nome di un pittore che con difficoltà – con *felice* difficoltà – trova collocazione all'interno di un movimento, di una corrente: *Delvaux*. Con le sue architetture classiche ricostruite o 'risognate', con i suoi pieni, carnali nudi di donna, con i suoi rarissimi ed enigmatici uomini abbigliati, con i suoi rigori e le sue morbidezze, con le forme esatte e gli scarti di senso, gli enigmi spalancati, Paul Delvaux «è appena dentro appena fuori dal surrealismo», si legge in *(Esplicito)*, la nota d'autore in calce. La raccolta di Giovenale non presenta immagini, quadri commisti ai testi; il rimando al pittore è solo segnale, si sarebbe tentati di dire *senhal*, di un nodo dall'autore doverosamente amato: il proprio rapporto con il Novecento, il rapporto con la propria scrittura *del* e *nel* Novecento, e, di conseguenza, con la propria scrittura *dopo* il Novecento. Riflessione di poetica quant'altre mai, e insieme, quasi di necessità, riflessione esistenziale, questa raccolta di versi è invero molto problematica, sia per l'autore, scientemente, sia per i lettori. Lancia, rilancia una questione capitale che investe la tradizione del Novecento, i suoi linguaggi, i suoi temi e la sua retorica, la sua conclusione o il suo perdurare, ostinato, nel secolo successivo. La messa a frutto della sua eredità, se davvero il Novecento può dirsi chiuso, la sua peculiare longevità a oltranza, con le sue spinte e diramazioni che invadono il secolo nuovo, se invece il Novecento è ancora vitale. La lettura di *Delvaux* conferma l'impressione che per Giovenale quel-

lo che ci ha preceduto sia un 'secolo lungo', scoprendo così una consonanza teorico-interpretativa dei fenomeni storici e culturali non tanto con Hobsbawm quanto, a sorpresa, con Sanguineti che, in quel «mosaico arbitrario» che è il suo *Ritratto del Novecento*, lo considerava addirittura «interminabile». E si dice 'a sorpresa' perché il Sanguineti poeta o critico non ha mai funzionato, per Giovenale, come modello attivo. La premessa posta da *Delvaux*, che vuole essere libro «di confine», appare di fatto interrogativa e non risolutiva. Si tratta di un congedo autentico o solo di un'intenzione? O meglio di una finzione di congedo, di una sua (ri)costruita, testuale e sapiente messa in pagina? In *Delvaux* Giovenale espone lacerti del suo Novecento, della sua scrittura dell'altro secolo dilagata nel primo decennio nel Duemila: alla soglia del libro la precisazione «*Delvaux. Inizio della distanza* / (sezioni, resezioni, ripetizioni) / 2002-2010». Sopravvivenze poetiche, porzioni resecate da contesti oggi divenuti (o percepiti) *altri*, ripetizioni di moduli e temi già esperiti. In effetti alcuni testi sembrano scampati da precedenti libri di Giovenale, quasi ne fossero fantasmi concettuali e tematici, oltre che formali. Il primo testo della sezione *QUALCHE DECLINO AVANZATO*, la quinta di sette totali, è particolarmente rivelatore: «Clima della clinica» non può che rimandare a *Shelter* (2010), o più indietro ad alcune sezioni di *La casa esposta*. Il tessuto ritmico di questo testo – le sdrucciole «clinica» e «domenica» che si rispondono a distanza e completano al mezzo due versi quasi perfettamente paralleli con tanto di paragramma iniziale: «Clima della clinica / […] in cima alla domenica, viale»; l'attacco di un testo successivo, «La medicina per lo sguardo / si risente in gola, fa l'amara» vive (ancora) del respiro di «che *sono analisi non invasive* – / non si usano sonde; non c'è», attacco di un testo di *clinica. casa*, terza sezione di *Criterio dei vetri* (2007). E d'improvviso acquista nuova luce la poesia che costituisce il pronao al libro, «Si allarga allaga il criterio», col suo iniziale paragramma, soluzione retorica frequentissima in 'questa' scrittura di Giovenale, ripetizione con variazione e sconcertante impennata e (s)travolgimento di senso. 'Spie' di Novecento, in senso lato, attraversano senz'altro *Delvaux*, è il caso della scheggia che rimanda a un altro discrimine epocale, al 1897, e a un poeta che nel Novecento ha avuto conseguenze indubbie: «un colpo di penna / non abolisce il caso» fa il verso, distorto dalla sostituzione con una macchina da lavoro, al mallarméano, capitale, fondativo, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Analoga spia di Novecento e di tensione tra secoli è l'allusione a «un verso breve di Blok» in un testo della sezione *AREA APERTA*, «*westward*, nessuno sa la ragione», più marcato in senso espressionista, rispetto alla consuetudine di Marco Giovenale – «si presentavano solo crani disgiunti»; «l'esaustione / la combustione del ferro / perdevano sangue dagli occhi, dal retto» –, e con una cifra retorica di sostenutezza – «rientravano neri di neve» – allitterazione di un ossimoro che mette in allarme il lettore, che chiama a interpretare le cose sotto i loro sembianti, a scorgere la violenza che può sporcare la neve o il congelamento necrotico che da questa può essere cagionato. La citazione di Blok è spia di un altro crinale, bastino alcune osservazioni di Angelo Maria Ripellino, nel volume curato per Lerici nel 1961, dove scriveva che i poeti simbolisti russi sono «maturati sul limitare di due epoche, con tutta l'irrequietezza di chi vive su un'incerta striscia di confine» e pienamente riconosceva che, «pervasa del disperato presagio della vicina catastrofe, dell'ansia febbrile del crollo del vecchio mondo, la poesia blokiana è appunto poesia di confine. I suoi versi preannunziano il cataclisma». Altri segnali (di Novecento), altri nodi *critici* sono la rilettura materialista, a suo modo novecentista, di un pure abusato assunto hegeliano – «*luce punto chiuso. / tutto il reale è commerciale, / e il commerciale è reale*» (e dunque *commerciale* coincide, oggi, con *razionale*…) – che chiude in corsivo, seguito da una lunghissima fila di puntini, la sezione *QUALCHE DECLINO AVANZATO*; e il nonsenso tragico e nichilista (di sapore beckettiano), ironico, certo, e però murato in una totale assenza di speranza, veicolato dal testo che chiude la prima sezione, *LAB*, 'laboratorio': «mentre aspettano, / già che sono lì sono / fucilati. Quelli fuori / vivi vanno avanti ad aspettare». Forse, tuttavia, l'interesse maggiore suscitato da *Delvaux* è da cogliersi all'interno dell'ampia produzione di Giovenale. Libro distillato e lucidissimo, di profondo disincanto sul fare poesia ed esplicitamente generoso verso il lettore, *Delvaux* impone in primo luogo il confronto – o meglio dialogo – tra temi e opere del suo autore. Conserva alcune sue immagini antiche, riconoscibili come *sphraghìs* – le terre etrusche ricche di suggestioni emotive, qualche scorcio di una Roma barocca, teverina, o rinascimental-papale (l'ultima sezione ha titolo *PASSETTI*, ipotizzabile corridoio di collegamento e via di fuga come il Passetto di Borgo), il «nero» e l'opacità, qualche *ekphrasis* in cui si addensano grumi di cupezza, coscienza di dolore e di morte. E poi case, fortune e casate; le impalcature, i «capri» e «la bottega dei gessi»; accostamenti di «vero» e «*vetro*», come nel *Criterio*; soluzioni specifiche come anfibologie, paragrammi e anagrammi, ellissi ad alta caratura enigmatica; un «segno di mancanza» che replica e varia *Il segno meno* (2003), e altre dissimulate ripetizioni con variazione: «sollevati, musi chiusi fuori», verso finale della poesia che apre la sezione *CASA*, non può che ricordare il titolo di una silloge, *Cose chiuse fuori*, apparsa in uno dei quaderni di poesia curati da Franco Buffoni. *Delvaux* sembra invertire di colpo la rotta rispetto alla sperimentazione visiva e testuale delle *Sibille asemantiche* (2008), ai contributi di *Prosa in prosa* (2009), alla scrittura di *Quasi tutti* (2010), o del recentissimo *anachromisms* (2014), e di fatto ne percorre una parallela, forse proprio la medesima, perché anche le sue 'altre sperimentazioni' hanno ottime e nobili radici nel Novecento, diverse, meno note e meno praticate in Italia, ma pur sempre storicizzabili ed epocali. Col Novecento, dunque, i conti rimangono pluralmente aperti, anche se «chi già non sta più qui / lo sa»: lo sguardo si spinge con insistenza fuori dal quadro, come l'autore osserva nell'*Eco* di Paul Delvaux, e lo spazio si allarga (e si *allaga* di materia nota e d'altra, più rara o nuova). In ogni caso diffusamente risuona, e consuona.

(Cecilia Bello Minciacchi)

GIULIO MARZAIOLI, Arco rovescio / Inverted arch, English translation by Sean Mark, Colorno, Tielleci 2014 (Benway Series, 5), pp. 96, € 10,00.



Da anni, ormai, Giulio Marzaioli ha preso a esplorare un *terrain vague* non molto frequentato, situato ai confini tra letteratura e arte, per adoperare subito due termini espliciti e alquanto ingombranti. Per dirla ancor meglio, il suo lavoro di poeta procede in una direzione che, all'ingrosso, si potrebbe definire come spazializzazione della parola. Si tratta di un percorso ben definito all'interno del quale le precedenti *Quattro fasi* hanno costituito uno snodo essenziale e di cui *Arco rovescio* rappresenta probabilmente il campione estremo, ove la perlustrazione di tale spazio intermedio si fa di gran lunga più evidente. Mai come in questo caso, infatti, ci si trova davanti a un libro che potrebbe valere di per sé, quale puro prodotto visivo (a Marzaioli è caro il termine *installazione*), giacché tanto l'alternanza tra scrittura e immagine quanto, soprattutto, lo stesso disporsi delle parole sulla pagina danno origine a un qualcosa che attiene maggiormente, appunto, al dato spaziale che alla temporalità propria del testo letterario. Il nesso più evidente che lega questo nuovo libro ai precedenti è la presenza ossessiva del bianco sulla pagina, di quel bianco che scaturisce dalla scomparsa progressiva dei vocaboli. È, questo, una sorta di basso continuo che innerva da anni la scrittura di Marzaioli, una delle sue etichette peculiari, e non solo la scrittura, poiché tale presenza ossessiona anche le sue opere visive (penso in particolare all'accecante *Cavare marmo*). Accade dunque che la parola e l'immagine (fotografica) vengono sottoposte al medesimo procedimento di alterazione, condotto per mezzo della cancellazione e della sottrazione. Ciò non implica necessariamente l'annullamento del senso (circostanza in effetti non contemplata nel progetto), bensì una sua alterazione, dalla quale scaturisce anzi una risignificazione: resta comunque possibile, infatti, «fare i nomi sottraendo», come si legge nel testo. Il carattere ibrido e sfuggente dell'opera, che certo non si risolve nella misura delle quasi cinquanta pagine che la compongono, traspare anche da altri segnali, a cominciare segnatamente dal titolo (l'arco rovescio è la parte invisibile e interrata dell'arco vero e proprio, una sorta di suo doppio fantasmatico) per continuare con le note a piè di pagina, alle quali sembra ascritta una duplice funzione. Esse, al pari dell'arco rovescio, da un lato alludono a un fuori, a un campo esterno al libro – con una tensione centrifuga abbastanza tipica di Marzaioli –, dall'altro costituiscono una specie di elemento testuale di risulta, utilizzato nella sua veste di mero materiale che contribuisce alla realizzazione del libro. Occorre comunque insistere sul titolo: l'arco rovescio rimanda ancora una volta alla dimensione spaziale del testo, ma implica innanzitutto la realizzazione di una struttura portante, di un contenitore (in questo caso di ordine testuale) entro il quale si verificheranno degli eventi. È per questo che a Marzaioli si potrebbe attribuire il titolo di ingegnere di testi, dal momento che la tecnica che sta alla base del dispositivo testuale ha un ruolo essenziale. Si ribadisce così la duplice natura di *Arco rovescio*, che è insieme *libro* (termine peraltro ricorrente con una certa insistenza), inteso quale oggetto strettamente materiale, e *testo* dotato di un senso. Se, come si è detto, il procedimento della cancellazione non annulla il senso, occorre aggiungere che, sia pure allusa ironicamente con l'ausilio delle virgolette, la letteratura è ben presente in queste pagine. Marzaioli osa addirittura convocare direttamente il nume assoluto, ossia il mito, insieme ai suoi corollari, l'eros e il sogno. E si tratta di un mito di quelli davvero intralcianti, dal momento che le figure in movimento sulla scena della pagina sono Apollo e Dafne (di qui, anche, il contrassegno metaletterario dell'intera operazione). Rappresentano, tutti questi elementi, quasi dei tabù per le varie scritture di ricerca contemporanee, proprio perché troppo connotati in chiave letteraria (e forse anche troppo novecenteschi). Quel mito sognato, alluso, distorto, semicancellato, finisce allora per trovare una nuova significazione, per raggiungere un'ulteriore misura interpretativa. Nella dedica (al figlio), si legge: «doveva essere un libro di fiabe»; segno che, malgrado le intenzioni, le fiabe hanno lasciato il campo al mito. Scriveva Walter Benjamin che la fiaba «ci mostra i primi artifici adottati dall'uomo per dissipare l'incubo mitico». Così essa, ancorché sconfitta, serve da antidoto al mito, alla letteratura nella sua apparenza di istituzione vincolante. E dunque *Arco rovescio* si può leggere, forse, quale tentativo di infrazione di un tabù.

(Massimiliano Manganelli)

RENATA MORRESI, Bagnanti, postfazione di Adelelmo Ruggieri, Roma, Giulio Perrone Editore 2013, pp. 79, € 12,00.

A invitare un azzardato parallelo tra le *Grandi bagnanti* di Cézanne e i bagnanti che danno il titolo alla nuova raccolta poetica di Renata Morresi, non è l'equilibrata composizione di corpi astratti del celebre dipinto, né la loro epidermide di strati di colore, come costretta da profonde linee nere di contorno. Le due opere iniziano a dialogare solo laddove cessa la determinatezza della figura, nel punto in cui si spezza la sua singolare separatezza, come nell'angolo destro della grande tela del 1906, in cui un piede perde contorno, si disfa, si confonde con lo sfondo, in un sanguinamento bianco, un lento defigurarsi. Anche i bagnanti dei versi della prima ed eponima sezione del libro di Morresi sono «abitanti confusi» e «mobili», sfigurati proprio perché mai individuati da un preciso contorno soggettivo, ma sbavati, liquefatti nella condizione della loro moltitudine: «essere molti» sono le parole-soglia di questa raccolta. I bagnanti, i viaggiatori, gli affittuari e i passeggeri che incontriamo rispettivamente nelle quattro sezioni che compongono il libro sono soggetti collettivi, figure d'insieme («tutto questo accade insieme / tutti insieme tutto in una / volta sola»), una collettività apparentemente pre-politica, moltitudine in sé, punto in cui la società si manifesta come pura prossimità fisica dei singoli viventi, brutalmente aliena («tutti grigi extraterrestri / bracci lunghi come gambe / scivolando stupefatti lungo / gli altri non sfiorando / che gli spazi»). Rispetto al precedente *Cuore comune* (2010), dove l'aggettivo sembrava richiamare l'idea di una possibile concezione alternativa dei rapporti sociali, in *Bagnanti* si avverte il senso di un compiuto disastro, quello di un paese che arretra fino a minuscolarsi («l'italia fa così, / quest'anti-passo») e il cui destino ha coinvolto fatalmente i propri cittadini («è che a forza di pensare all'Italia / siamo diventati un po' Italia anche noi»). Come Morresi, anche Bernard, il personaggio che ne *Le onde* di Virginia Woolf pronuncia la frase posta ad epigrafe della prima sezione («non credo che siamo esseri separati, soli») è uno scrittore che scandaglia il linguaggio e che fatica a distinguere la propria e l'altrui esperienza. Per Bernard ci «sciogliamo gli uni negli altri tramite le frasi», a formare non una individualità ma un «territorio inconsistente». È da questo tipo di territorio che emerge, come uno scoglio, l'io di questa scrittura, per scomparire però immediatamente nell'indeterminatezza del «noi» dei bagnanti e delle altre concrescenze soggettive. In tutta la raccolta, proprio il senso generale d'indeterminatezza è enfatizzato dall'uso violento dell'enjambement, che provoca un incresparsi della superficie testuale paragonabile a un moto ondoso, figurale e sintattico. È in un contesto identitario costantemente diluito nel collettivo che l'«ufficio degli scomparsi / ampio mar mediterraneo» rivela a lettori e bagnanti anche identità letteralmente sciolte dall'acqua, perdute per sempre. Sono quelle dei migranti che cercano di raggiungere le coste delle isole siciliane («la notizia d'una carta / d'identità sulla battigia // mezzo nome seguito da numeri / ora è un altro / nome»), i cui frammenti sono portati a riva da una corrente d'anonimato, nomi decomposti come i corpi che giacciono negli abissi marini («denti, falangi in fila / sulla sabbia sotterranea, sui gasdotti»). La lingua di Renata Morresi descrive il movimento sempre ondivago di un'esperienza della contemporaneità mai completamente capace di circoscrivere l'oggetto osservato o il soggetto osservante. Si prendano ad esempio i versi seguenti: «vicino al lunedì / ce n'è uno vuoto di / ore, tutto specie eccitante e / contemporaneo niente, / mancante minore». Se da un lato è impossibile determinare l'oggetto del discorso, che sfugge con la neutralità plastica di una medusa verbale, dall'altro si ha la certezza che esso coincida con uno stato di assenza, di *vacanza*. Come in *Un posto di vacanza* di Sereni, anche le quattro sezioni di *Bagnanti* tracciano in vari modi la topografia linguistica di un vuoto pudicamente doloroso. Sono certamente un posto di vacanza le isole Pelagie che fanno da sfondo alle serie *Bagnanti*, in cui la morbida narratività della poesia sereniana è però soppiantata da una parola spasticamente contratta e spigolosa, che pungola il lettore con l'asperità di un corallo. Ma sanno di vacanza anche i partenti, «in file in gruppetti», della serie *Aeroporto* o i viaggiatori e i turisti di *Trenitalia*, dove l'idea di un'evacuazione identitaria è sottolineata dall'ambiente indagato: due non-luoghi come l'aeroporto e la stazione. Anche nella serie *Vendesi*, composta di false ottave che esplorano l'interno di appartamenti vuoti, vacanti, di case *s-casate* – per impiegare un termine caro al Giovenale citato in epigrafe – la soggettività si manifesta solo in maniera sindonica, ad esempio nelle «ombre di mobili» sui muri delle camere. Il vuoto, il «troppo vuoto» che disorienta un io parimenti disabitato, si materializza così sulla pagina in *Facciata II*, nella forma di un rettangolo bianco che riproduce *en abyme* una finestra aperta («si vede il bianco della finestra aperta»). Come testimoniano sia l'insistenza del «si vede» che il titolo *Vendesi*, siamo alle prese con una scrittura impersonale che è insieme una maniera di descrivere e di arginare il senso di vuoto, di deserto, entro cui transita, fluttuando, il soggetto. L'espressione stilisticamente più raffinata e originale dell'ossimorica «piena mancanza» attorno alla quale si articola questa raccolta la si trova però nell'ultima sezione, *Trenitalia*, nell'intarsio orale di voci anonime dei passeggeri del treno, «tappeto di parole» tanto chiare quanto insensate di una collettività di cui siamo al tempo atterriti spettatori e involontari attanti. Quella che Morresi rifunzionalizza poeticamente è la parola svuotata e standardizzata dei cellulari («non prende», «c'è solo una tacca»), la lingua dei luoghi comuni («hai visto che gambe?», «ci vediamo, ciao»), un'oralità collettiva che ci rende tutti uguali eppure intrinsicamente incapaci di comunicare nulla che sia veramente significativo. Qualcosa che la poesia ha ancora la capacità di mostrare, senza più alcuna certezza di potervi porre riparo.

(Gian Maria Annovi)

GIOVANNI NADIANI, Il brusio delle cose. Sintagmi feriali in lingua bastarda, Prefazione di Simone Giusti, Faenza, Mobydick 2014, pp. 69, € 11,00.

«L'aspetto feriale degli oggetti» è il sintagma con cui Roberto Longhi definì memorabilmente il nucleo del realismo caravaggesco, la sua evidenza fenomenologica quasi morandiana. Ora, stando alla poesia romagnola di Nadiani, mentre continuano a vivere di una vita loro e la loro fenomenologica alterità si esprime in brusii elettrici e elettronici, gli oggetti sono anche diventati merci, esistono perfino oltre il loro valore di consumo: «la roba la va sempr avanti da par lì / a furer e' dè» ('la merce avanza sempre da sola / a penetrare il giorno'). Sopravvivono all'uso: i rifiuti, i rottami e le merci sugli scaffali degli ipermercati sembrano una cosa sola, saturano il mondo e quell'angolo di paesaggio italiano che è la Romagna. Tutta la seconda parte del libro (*Ritrèt – istantanee*) è fatta di testi brevi costruiti come altrettanti *haiku* in romagnolo. Dedicati a Giovanni Zaffagnini, fotografo di 'ricerche sul territorio', gli effetti di straniamento così tipici dei paesaggi di Luigi Ghirri: «i umbrilon asré da e' sabion» ('gli ombrelloni chiusi battuti dalla sabbia') si presentano qui come parcellizzati («manifest smalvì d'partì i sbat a bangera / e pu i s staca»: 'manifesti di partiti scoloriti sventolano / e poi si staccano'), appena attualizzati («al bicicleti mezi inriznidi dal badanti / parchigedi int e' perch la zobia dopmezdè»: 'le biciclette mezze arrugginite delle badanti / parcheggiate nel parco il giovedì pomeriggio'), dispersi in una tipica piazza metafisica della pianura: «porbia a mulinel la s liva tra i giarul / insimunì da e' sol dla piaza // 3 scudlot d'gelè sfat a ruzler / contra e' scalen de' marciapì» ('Polvere a mulinello si alza tra i sampietrini / storditi dal sole della piazza // 3 barattoli di gelato sciolto a rotolare / contro il cordolo del marciapiede'). E le immagini possono subire ingrandimenti brutali a documentare gli effetti provinciali della globalizzazione: «*No delocalizzazione.* 3 capanôn vut / vidar rot tub inriznì ziment sgrustlê // 1 linzol smalvì e sfranzê e' svintaia / a bangera» ('*No delocalizzazione.* 3 capannoni vuoti / Vetri rotti tubi arrugginiti cemento scrostato // 1 lenzuolo sbiadito e sfilacciato sventaglia / a bandiera'). Di 'feriale' insomma, è rimasta la lingua, anch'essa staccata dagli oggetti, al loro (inutile) inseguimento: un dialetto contaminatissimo, con l'italiano, con l'inglese ('lingua bastarda' ma insieme forse ha ancora qualche *chance* di rivolta se *bastèrd* è anche la parola che significa 'giovani, ragazzi'?), che resiste per frasi fatte (i *sintagmi* del titolo) nella memoria di chi ancora lo parla o lo ha sentito parlare ed è comunque (la sociolinguistica ce lo insegna) un po' presente anche nell'italiano dei nativi e di chi è arrivato in Romagna negli ultimi vent'anni. Tutti i testi lunghi della prima parte sono testi-*suite* al modo delle *performances* 'parlate' di Nadiani fatte con accompagnamento di strumentisti jazz. A volte la *performance* si fa strada nei testi con il vecchio gesto *dada* (e delle avanguardie viennesi degli anni sessanta, se pensiamo alla cultura di Nadiani che è quella di un germanista) di seminare parole esplose sulle pagina. Soprattutto, è il titolo di tutta la sezione, post-felliniano e post-Tonino Guerra: *aNmarcord* 'non mi ricordo', aperta da testo un testo programmaticamente anti-terapeutico, sull'impossibilità di usare musica e poesia come cura ritardante dell'Alzheimer (*Alzpoetry* e si intende soprattutto la propria poesia che suona nel «zet vut dla mi testa» 'silenzio vuoto della mia testa'), che sancisce come la lingua feriale vada ormai slegata dal *frame* di un uso parlato (e scritto) condiviso. La lingua è feriale in quanto si è fatta vicaria della vita degli oggetti, li descrive perifrasticamente, ha abdicato al potere di crearli. L'immagine forte che rimane è quella del 'poeta' seduto nel vuoto di una serata estiva nel giardino, nell'improvviso silenzio creato dalla migrazione in massa della gioventù faentina verso una discoteca della costa romagnola e interrotto solo da sirene nella notte (cioè, secondo il *pattern* della frase fatta: «al sireni dla pulizia – o srala la cros rosa?», 'le sirene della polizia – o sarà l'autoambulanza?'), dall'epifania di un aereo della Ryanair («al lus de' sòlit aparec dla Ryanair / da ca d'dio l'ultm os a sbaliner sempre piò basi / par sparir cun un rug d'la de' fiom», 'le luci del solito aereo Ryanair / da in capo al mondo a balenare qui sempre più basse / a sparire con un rombo oltre il fiume …'). Nadiani sembra accogliere il consiglio finale della famosa *I vècc* di Tonino Guerra: «I vécc i m'à fatt sègn / ch'a guèrda bén in zéir / préima ch'a m ciéuda ad chèsa» ('I vecchi mi han fatto segno / che guardi bene in giro / prima di chiudermi in casa'). Si è chiuso in casa. I vecchi e tutto un patrimonio di lingua e di esperienza sono un'assenza, il ricordo tutt'al più dei gesti e dei segni delle carte («i bosa e i stresa», «i taja», 'bussano e strisciano', tagliano'), in un finale di partita di aria beckettiana. Al buio compie gesti triviali: «a 'rves 'na bera pian / a 'pej un muzgon d'fujaza pian pian / sora un blues d'Van Morrison: *Cry for Home*…» ('lento stappo una birra / lento lento accendo un mozzicone di toscano / su un blues di Van Morrison: *Cry for Home*…'). Possono sembrare i gesti del meritato riposo di chi nella scrittura ha salvato ancora una volta l'originale, un residuo di vero nelle cose e che (come scrive Simone Giusti nella prefazione) anche se sporco e male in arnese, resiste, perché passa pur sempre attraverso il corpo, cioè attraverso il dialetto. Ma gli elementi di un finale ci sono tutti: fine dell'autore, fine della lingua, fine del mondo. Soltanto, c'è il rito di spostare la fine più in là, nonostante il monito del poeta yiddish lituano-newyorkese Eliakum Zunser: «mai sopravvivere alla propria lingua». Per chi scrive una lingua feriale c'è ancora molto lavoro da fare.

(Fabio Zinelli)

VITTORIO SERENI, Poesie e prose, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori 2013, pp. XXX-1230, € 24,00; **Frontiera. Diario d'algeria**, a cura di Georgia Fioroni, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore 2013, pp. CIV-440, € 40,00; **Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983**, a cura di Beatrice Carletti, Prefazione di Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli 2013, pp. 384, € 20,00.

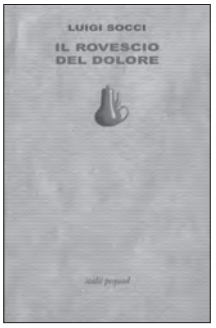
L'utilità di parlare di questi tre volumi insieme non ha bisogno di molte giustificazioni. Come tasselli che perfettamente si integrano l'un l'altro, queste edizioni pensate per il centenario della nascita di Sereni (Luino, 27 luglio 1913 - Milano, 10 febbraio 1983) vogliono contribuire a qualcosa di meglio di una semplice celebrazione di circostanza: e tale da potersi prendere – sul piano storiografico – a fondamento di una nuova prospettiva. Si tratta di un'importante acquisizione di testi, che in questo momento si presentano al lettore come edizioni solide: ciascuna attrezzata (nel modo che vedremo) di un solido collegamento tra la poesia sereniana e le prose dell'autore che ne ricostruiscono il quadro genetico. Ma ecco subito un'osservazione. A una simile possibilità di aggiornamento resta associato un notevole problema di fondo, che riguarda la storia della tradizione di un 'classico' – di un'esperienza fondativa, cioè, con cui noi periodizziamo l'evoluzione del Novecento italiano – e l'alone ideologico che il passaggio da un universo di ricezione all'altro comporta. Bisognerà, peraltro, tener presente questo: che in una prospettiva a largo raggio, far reagire il *corpus* capitale delle poesie di Sereni, le prose raccolte in volume o disseminate su periodici e oggi riproposte in un'unica soluzione, con l'importante carteggio pubblicato da Feltrinelli, potrebbe parere una lunga panoramica fuori quadro. Ecco insomma un punto che non può essere davvero trascurato. Sul piano storiografico, il bersaglio non è ricomporre i pannelli laterali di una 'produzione in ombra' per restituirne oggi a distanza di tempo la rasserenante immagine monumentale. L'obiettivo è piuttosto riaprire alcune questioni: controllando su nuove basi le zone calde dell'esperienza sereniana sotto la lente di ingrandimento della filologia (il cui fine reale – delicato e complesso – è l'interpretazione). Occorre adesso una distinzione. Dobbiamo chiederci cosa va discusso – un esame accurato mostrerà come sono fatti questi libri: le direzioni in cui hanno lavorato i curatori, e il sigillo finale applicato con le pagine di introduzione da precise angolazioni 'partigiane' – e cosa, invece, nelle edizioni costituisce dal nostro punto di vista il nucleo vitale. Vedremo quali sono questi aspetti, ma intanto va sottolineato che la profondità della svolta è oggettiva, ed è data da un allargamento del dominio della lettura (commento della Fioroni compreso) nella direzione delle prose. Il primo libro, a cura della filologa Giulia Raboni, è un volume ampio di tipo divulgativo: ci offre un utile percorso di lettura suddiviso in tre parti. Nella prima è contenuta l'intera opera poetica di Sereni – *Frontiera*, *Diario d'Algeria*, *Gli strumenti umani*, *Stella variabile* –, e qui trova sistemazione in posizione rilevata, quasi come cosa preziosa che sta in coda al *corpus* delle poesie, la scelta delle traduzioni poetiche fatta dall'autore, *Il musicante di Saint-Merry*. Nelle due sezioni che seguono sono collocate le prose, prima le pagine creative poi quelle critiche – buona parte di una folta produzione che attende ancora uno studio approfondito –, così che nel cuore di questo grande contenitore sono installati *Gli immediati dintorni* e *La traversata di Milano*, e come terza parte del percorso di lettura – in posizione di retroguardia – è collocata una robusta sezione di prose critiche militanti che concludono la panoramica. Le pagine critiche sereniane qui sono rappresentate dalle *Letture preliminari*, selezionatissima antologia (12 testi in tutto) pubblicata dallo stesso Sereni nel 1973, e da un'ampia scelta supplementare operata dalla filologa con l'indicazione che si tratta di una selezione «motivata e condivisibile, ma certamente arbitraria». Risalta sulle soglie di questo volume curato dalla Raboni uno scritto dell'italianista Pier Vincenzo Mengaldo che oggi figura un po' come custode di cose sereniane – ma è da notare che si tratta di un *ricordo* che risale al 1983, l'anno della scomparsa dello scrittore –, mentre lunghe note introduttive alle tre sezioni, che «hanno l'unica ambizione di fornire i dati essenziali sulla conformazione e sulla genesi delle raccolte e di suggerire qualche spunto critico», compongono l'intelaiatura a pettine pensata dalla curatrice dell'edizione. Si tratta dunque di un libro utile, che recupera le prose sereniane come chiave di lettura della poesia: «tanto da costituirne la più produttiva e limpida esegesi». Tuttavia, ci sembra che l'aver scelto di installare in apertura di questo lungo percorso di lettura un *Ricordo di Vittorio Sereni* – scritto da Mengaldo, lo ripetiamo, nel 1983 come bilancio critico di allora – blocca il quadro su un'angolazione eteronoma della visuale, che va ad intercettare, dal punto di vista interpretativo, tutta una catena di soluzioni di continuità adottata dalla Raboni nei suoi cappelli introduttivi (peraltro perfettamente centrati) rispetto a quel primo stadio della critica sereniana. Il ricordo di Mengaldo – di cui si veda ora la notevole raccolta di saggi *Per Vittorio Sereni* (Aragno, 2013) – è centrato sulla nozione fenomenologica della poesia che è stata di questo straordinario autore. L'adesione a ciò che dice Mengaldo è per tale ragione immediata. «La sua poesia nasceva a stretto contatto coi fatti e i fenomeni, esterni e più spesso interni, incessanti, incessantemente ruminati […]. Ciò vuol dire, contro la moderna superbia della poesia – di cui la 'vergogna' è il rovescio complementare –, che i fatti, e dunque la vita, avevano un valore e una dignità *in sé* che si trasferivano per riverbero e impregnazione su quelli della poesia, e non viceversa». Ciò che che si può provare a discutere, invece, rispetto a queste premesse, sono le conclusioni della Raboni. Secondo la curatrice del libro il difficile percorso stilistico che con-

duce da *Frontiera* al *Diario d'Algeria*, per poi prendere terra in una svolta poetica di non ritorno con *Gli strumenti umani* – cioè col congedo definitivo di Sereni da soluzioni stilistiche e atteggiamenti del cosiddetto «ermetismo debole», unitamente a un senso crescente di disfatta esistenziale – tale percorso, dicevamo, si fonderebbe sulla «necessità di una relazione fra l'io e il tempo storico in cui si trova a vivere». Il nichilismo di *Stella variabile* farebbe poi registrare la «definitiva presa d'atto della impossibilità di un accordo con la vita»: e dunque la «rinuncia […] a cercare il senso ultimo delle cose»: e dunque l'«abbandono al flusso dell'esistenza, in una sorta di comunione con gli elementi della natura». Non convincono le conclusioni della Raboni per ragioni complesse a cui in questa sede si può solo accennare. Qui si può dire che già all'altezza del *Diario* abbiamo tracce di un tipo di poesia con un testo, ma è solo un esempio, che spingerebbe ad impostare tutta la questione in modo da aderire meglio alle premesse fenomenologiche. Leggiamo la poesia, facendo attenzione all'uso sereniano delle parole e alla tendenza tipica dell'autore ad antropomorfizzare la natura – nel passaggio in particolare che sigilla l'attacco della seconda strofa. Quello che è interessante notare è la *riduzione dell'io*, ottenuta qui con una dilatazione straniata (ma già tutta storica) della prospettiva, che ha appunto l'obiettivo fenomenologico di lasciare emergere, per includerlo, un punto di vista *altro* – ma sarebbe più giusto dire *intersoggettivo* – rispetto a un orizzonte centrato sulla prima persona. Ecco i versi del *Diario*, con l'indicazione in calce di luogo e data riferibile non alla effettiva stesura della poesia ma alla sua occasione genetica, come lo stesso Sereni spiega in nota nella prima edizione della raccolta (1947). «Saint-Cloud, agosto 1944». «Solo vera è l'estate e questa sua / luce che vi livella. / E ciascuno si trovi il sempreverde / albero, il cono d'ombra, / la lustrale acqua beata / e il ragnatelo tessuto di noia / sugli stagni malvagi / resti un sudario d'iridi. Laggiù / è la siepe labile, un alone / di rossa polvere, / ma sepolcrale il canto d'una torma / tedesca alla forza perduta. // Ora ogni fronda è muta / compatto il guscio d'oblio / perfetto il cerchio». Ulteriori aspetti del testo si spiegano con la formazione culturale fenomenologica e la conseguente nozione della poesia sviluppata da Sereni sotto l'influenza del filosofo Antonio Banfi fin dagli anni delle lezioni universitarie a Milano. Consideriamo l'edizione di *Frontiera* e *Diario d'Algeria* proposta dalla Fondazione Pietro Bembo-Guanda, un pregevole commento di Georgia Fioroni fondato sulla linea interpretativa Isella-Mengaldo. Prendiamo il *Diario d'Algeria*. Qui lo studio dei collegamenti intertestuali tra poesia sereniana e produzione in prosa 'parallela' diventa serrato. Il commento stabilisce collegamenti intertestuali diretti tra i microtesti del *Diario* messi di volta in volta a fuoco e i brani prosastici paralleli con cui Sereni ha raccontato più volte un episodio centrale della sua biografia: la prigionia in Algeria durante la Seconda guerra mondiale. Mettendoci sott'occhio una medesima realtà storica da diverse angolazioni, i brani in prosa costituiscono gli 'immediati dintorni' della poesia. Ora, per il dettaglio di luogo e data riportati in calce al testo sereniano che abbiamo appena letto – «Saint-Cloud, agosto 1944» – il commento fa riferimento a un passo, poi espunto, di *Algeria '44* (lo documenta l'apparato critico del volume *La tentazione della prosa* a cura di Giulia Raboni, Mondadori 1998): «L'essere fuori dal mondo e dalla guerra fu vissuto a partire da un certo punto come uno stato *permanente*» (il corsivo è della Fioroni). Per la stessa ragione, la filologa spiega che «La terna [di versi che concludono la poesia] costituisce un momento fondamentale entro la raccolta, espresso in termini a un tempo esistenziali e reali: l'immobilità dell'aria (v. 13) […] è segno dell'assoluta perdita di un passato armonioso». Qual è (e come si evolve) dunque il rapporto tra poesia e realtà nel primo Sereni? L'introduzione al commento inquadra bene la questione facendone un problema di progressiva originalità della voce, nella prospettiva fenomenologica di Antonio Banfi. La Fioroni individua un passaggio da *Problemi di un'estetica filosofica* (1951) di Banfi, che vale la pena leggere quasi per intero. «Per comprendere [la] vivente realtà [cioè per cogliere concretamente gli aspetti significativi dei *realia* entro il magma di una realtà mutevole] è chiaro che il pensiero deve rinunziare ad ogni pretesa normativa, […] eliminare da sé le valutazioni parziali […], elevarsi a tale libertà e universalità teoretica da integrare […] i vari punti di vista, i vari oggetti, i vari problemi della riflessione, togliendoli dal loro isolamento dogmatico, così che i diversi aspetti, piani, scorci del reale che essi presentano vengano componendosi secondo una prospettiva sempre più unitaria e insieme più ricca». Possiamo ora ricavare un significato complessivo da quanto abbiamo detto. Tutt'altro che ideologico, in Sereni il rapporto tra poesia e realtà non è mai stabilito *a priori* (e si può aggiungere che l'autore stesso prova a spiegarlo in non poche delle sue sottili prose critiche). Rispetto al problema di rappresentare in versi l'esperienza della prigionia africana il poeta lavora con gli strumenti che si è faticosamente fabbricati col tempo, restituendo la condizione (non semplicemente individuale ma collettiva) di una situazione storica di segregazione. La condizione, certo allegorica, è quella vuota del prigioniero condannato ai margini dell'esperienza bellica. È una condizione di esclusione dalla Guerra: non dalla Storia. Altro discorso è quello della percezione di aver mancato l'appuntamento con l'*occasione* storica fondamentale ritrovandosi dalla parte sbagliata. Se guardiamo bene poi, non si tratta – né qui né altrove nella poesia di Sereni – di una prima persona combattuta tra la necessità di un accordo con la vita o la rinuncia nell'abbandono rassicurante al flusso della Natura. Il solo accordo a cui tende la poesia di Sereni è quello (fenomenologico) con la globalità dell'esperienza, dato l'obiettivo di cogliere di volta in volta l'occasione storica lasciandola emergere mediante la riduzione dell'io. È a questa tensione che va dunque riferita l'evoluzione stilistica di Sereni da *Frontiera* al *Diario d'Algeria*. Del resto, il *Carteggio con Luciano Anceschi* che ci è parso utile indicare qui tra le novità editoriali sereniane mostra bene quali dubbi nutra Sereni nel parlare di poetica. La lunghissima lettera sereniana dell'aprile 1952 documenta uno dei primi momenti di gelo tra i due allievi di Antonio Banfi. Con tono garbato Sereni allontana da sé il cartellino della 'poetica dell'oggetto', discutendo l'inclusione nell'antologia di Anceschi *Linea lombarda* (1952). È il suo rifiuto alla categoria interpretativa che il critico aveva individuato sulla base di un particolare sentimento del rapporto tra

poesia e realtà. «In che senso dell'oggetto [è la domanda retorica di Sereni]? Dell'oggetto in quanto risultato di un'identificazione della poesia con l'immagine che essa crea o di una poesia che si vale dell'oggetto come spunto iniziale, come dato di avvio? Per me propendo piuttosto per la seconda interpretazione». Allo stesso modo, nella lettera del gennaio 1961 Sereni prenderà le distanze – questa volta più che infastidito – dalle «poesie [dei *Novissimi* osservando che] reggono il discorso, ma non si reggono senza il discorso. Sono insomma, nel loro aspetto generale, la verifica di un'ipotesi letteraria più o meno fervidamente sentita». Era questo l'ulteriore attrito con Luciano Anceschi, che invece dal suo punto di vista provava a stabilire una linea di congiunzione tra la poesia giovane dei *Novissimi* e quella *nuova* di Montale (a cui la poetica dell'oggetto risaliva): proprio attraverso l'esperienza fenomenologica sereniana. Ma ciò che Sereni rifiuta – come dimostra il carteggio lungo un arco di tempo notevole, quasi un cinquantennio – è ogni applicazione in poesia di un discorso che la precede.

(Daniele Claudi)

LUIGI SOCCI, Il rovescio del dolore (Poesie 1990-2004), con una nota di Massimo Raffaeli, Ancona, italic pequod 2013, pp. 143, € 10,00.



Se il libro raccoglie con un certo ritardo la sparsa produzione di Luigi Socci (Ancona, 1966), la critica si era mossa per tempo a riconoscerne il valore evidenziandone molto pertinentemente due componenti essenziali. L'appartenenza a una linea comica italiana (in cui Socci si riconosce pienamente), un «comune buon buffo italiano», secondo le parole di Friedrich Schlegel in esergo, che qualcosa ha a che vedere con una 'categoria' agambeniana, ed è soprattutto, come vuole la tradizione, una maschera per dire il suo contrario (Paolo Febbraro: «Socci è un vero tragico che per pudore si fa comico»). Socci non ha infatti tutta la violenza di un poeta comico (non ci si immagina un «S'io fossi Socci arderei lo mondo»). La lingua quella sì è 'comica', con punte di preziosismo, come nel bellissimo e burchiellesco funerale di parole organizzato in memoria di Franco Scataglini in *28 agosto 94*: «Nerastro miramare / funereo zittarsi di triglie / bare a vela […] Cozze col cuore a pezzi […] Un morto vive altrove». D'altra parte, del *performer* Socci è stata subito vista la qualità teatrale della parola, non solo perché detta in teatro ma perché costruita teatralmente (Cecilia Bello citando Tristan Tzara: «il pensiero nasce sulla bocca»). E Massimo Raffaeli nella postfazione evoca ora il modello del saltimbanco (J. Starobinski), buffone e sabotatore delle idee ricevute ma insieme fraterno saggiatore di ciò che di vero in esse rimane. Per avere visto Socci recitare circondato da fumo, che non è fumo ma il vapore acqueo di una sigaretta elettronica, contraffazione di un poeta-fumista, citazione vivente del Perelà palazzeschiano, l'omino di fumo (e che l'uomo è fatto di fumo o di polvere, è ricordato con vena barocca nei versi: «se è vero che la polvere / domestica è composta / dal nostro quotidiano sbriciolarci / in parte consistente»), penso si possa applicare a Socci un'ulteriore incarnazione del *performer*, quella del mago illusionista. Una poesia è dedicata a *Silvan*, il mago della televisione, che per contrasto con l'epigrafe cavalcantiana (la famosa immagine dell'automa di *lo vo come colui ch'è fuor di vita*) appare soprattutto come un povero diavolo: «In un cerchio di fuoco, senza scarpe / svelando al primo colpo le mie carte / storcevo un cucchiaino / (l'orologio schiacciato in un pestello) / con un buco vistoso nel calzino». E allo stesso modo si legge l'inventario di trucchi da circo di un *clown* scalcagnato (tra cui: «fialette puzzolenti», caramelle all'aglio, *la starnutina*, «le marlboro fasulle / munite di tagliola / che stacca una falange»), carne da circo: «Nel vario armamentario / del circo dello strazio il requisito / necessario è che spruzzi / o dia la scossa / ogni cosa. // Carne professionale / siamo del carnevale / del finto farsi male la ferita / che maschera la piaga». Queste sono però soprattutto le maschere dell'autore, abile a pescare in un baule pieno di travestimenti, mentre più in profondità all'interno del testo avvengono ben altre esperienze di prestidigitazione. Sono i trucchi per cui il verso è sbriciolato e ricomposto come un orologio dopo una vera martellata per finta: «attore è l'anagramma di teatro», o «processo di *deversificazione*» (per 'desertificazione'), o quando si nasconde l'oggetto per poi farcelo vedere al posto sbagliato come in «Ha un diavolo per setola / ha i nervi a fior di cotica / il maiale», o, come nel titolo «Fare il *plazer*», per *détournement* di una frase fatta e triviale nella definizione di un genere della poesia provenzale. Allo stesso effetto serve l'uso della rima tra Palazzeschi e Caproni, rima come leva per una capriola metafisica (sono quasi pseudo-citazioni caproniane: «L'avviso ai naviganti era criptato. / Era evidente il posto era sbagliato», e, in consonanza: «Forse nemmeno c'eri / visto che non esisti, / forse nemmeno c'ero / -io? Figurarsi.»), né può mancare l'illusione di una rima per l'occhio: *male* con *Yale* (la serratura). Ma non è tutto. Il lettore è infatti più volte colto e colpito a freddo. Si tratta di quello che il grande Orson Welles, che era un appassionato di magia (andava alle feste con un coniglio in tasca nella speranza che qualcuno gli chiedesse di fare dei trucchi), chiamava la tecnica del *cold reading*. In alcune interviste, Welles parla della sua occasionale esperienza di veggente e di *fake fortune teller* come dell'arte di fare previsioni o rivelazioni sul passato di uno spettatore scelto dal pubblico che sembrano accuratissime ma in realtà lo abbagliano con ovvietà. Se si dicono cose del tipo: «tra i 15 e i 17 anni hai avuto un periodo molto difficile» («Sì, è vero! Come fai a saperlo?»), è chiaro che il veggente sta dicendo una cosa ovvia e banalissima (tutti abbiamo avuto un periodo difficile tra i 15 e i 17 anni). Il veg-

gente legge in trasparenza l'ascoltatore affidando al proprio inconscio la lettura dei segnali che arrivano dall'inconscio dell'interrogato, imbrogliandoli. Questo è il *cold reading* secondo Welles e di cui va sottolineato tanto il carattere *freddo* dell'atto pseudo-interpretativo quanto il brivido del mago nell'abbandonarsi al trucco, credendoci (così come ogni mago crede di essere 'il più grande mago del mondo'), per poterlo mettere in relazione con le tante *freddure* che attraversano i testi di Socci. È un processo di disvelamento graduale e poi fulminante che si svolge davanti ai nostri occhi. In un testo più recente e non incluso nella raccolta, *Poesia visiva*, l'anafora «Adesso vi faccio vedere» induce una vera e propria ipnosi introducendo visioni sempre nuove ma preparando il risveglio finale del pubblico per la sorpresa di riconoscere finalmente tutta la frase, nota dalle cronache («Adesso vi faccio vedere come muore un italiano…»). Ma basta prendere qui tra vari miraggi («Qualcuno è appena uscito / con passi senza piedi», oppure, in *A babbo morto*: «… per intanto essendosi reso disponibile / il corpo del Socci in concomitanza / con la di lui mancanza…»), il testo *Certi rovesci* che spiega il titolo della raccolta: «La foglia rimbalza in cima all'albero / la primavera retrocede a gambero. // La pagina si sbianca / l'inchiostro è risalito nella penna. / (bel risparmio) // Il fumo scende nella sigaretta / tornata intatta / come mamma l'ha fatta. / Fumo di meno e ho il pacchetto pieno. / (tutta salute) // Rovescio del dolore il suo discuore. / Allegri! Oggi si muore». Insomma, la risata muore sulla bocca: il rovescio del dolore è sempre il dolore e il dolore finto è vero. Del resto, non si può giocare con l'inconscio e uscirne indenni. Se la frantumazione e ricomposizione delle parole ha il suo culmine nella ripetizione di *lapsus* linguistici a grappoli (per es. il citato «bare a vela»), l'iterazione appende chi scrive e chi legge allo stesso vuoto. È il momento in cui scatta e ci unisce il *Freddo da palco*, titolo della piccola, compatta raccolta che chiude il volume. Nel testo finale, la «lunga didascalia in versi» *Ultima prima al Na Dubrovka*, va in scena la strage nell'omonimo teatro moscovita, quando, il 23 ottobre 2002, le forze speciali russe intervennero per liberare gli spettatori presi in ostaggio da un gruppo di militanti ceceni. Secondo la 'tecnica' del disvelamento assistiamo a una messa a fuoco progressiva e glaciale: «Il teatro russo degli anni ottanta / mi stanca. / Il teatro russo degli anni novanta / invece incanta. / Ma il teatro russo degli anni zero / è vero». La regia prevede ancora: «Una cappa di fumo scendeva dal soffitto / come un effetto speciale reale», con la nota che «L'emissione vocale del morire / non arriva alle ultime file», e l'immagine di un cadavere, quello «della giovane terrorista addormentata morta in poltronissima». L'illusionista prova qui di sapere anche attraversare il muro dell'impossibilità di parlare degli altri, per quanto sappia, con il Ripellino di *Il trucco e l'anima*, che «ogni discorso sugli altri è un diario truccato». Ma il rovescio della vita è il teatro, ed è vero.

(Fabio Zinelli)

ITALO TESTA, I camminatori, *un resoconto*, fotografie di Riccardo Bargellini, con una nota di Paolo Maccari, Livorno, Valigie Rosse Premio Ciampi 2013, pp. 47, € 10,00.

Vincitore del premio intitolato a Piero Ciampi, uno che tutta la strada della canzone italiana se l'è fatta a piedi, Italo Testa dimostra, una volta di più, un'attenzione quasi scientifica nel legare un progetto a un'idea precisa della forma da adottare. Qui, il progresso dei misteriosi *camminatori* è calato nel 'format' dei versi corti, insomma *pedes* rapidi, come una camminata di fretta, tendenzialmente precisa, a volte resa scazonte dall'imprevidibilità di queste macchine camminatrici – «si voltano / di scatto a un tratto / ti guardano / gli occhi grigi / campeggiano / poi scartano di lato», «ho provato a parlargli / si bloccano / all'istante sul posto / non sembrano / sentirti o non rispondono» – il cui fantastico antenato era il provinciale Campana di «Il mio passo nella notte / batte botte» (ma lì era per l'alcool). Si noti, nei versi citati, come il tracciato linguistico sia sostenuto e sincopato dall'impiego di varie parole sdrucciole (su cui l'opportuna digressione di Maccari), soprattutto verbi. Il *flaneur* di Baudelaire poteva procedere nella grande Parigi per passi larghi guidati dal verso lungo dell'alessandrino, anche gli inciampi servivano a produrre poesia. Nell'universo urbano di Testa, i camminatori si muovono a Berlino, Parigi, Venezia, Marsiglia, che, come esprimono bene le fotografie in negativo di Riccardo Bargellini, una per testo, non sono però considerate nella loro essenza storica di città enciclopediche ma come piste e binari dove si muovono i camminatori: «e puntano / sempre in avanti / come aghi orientati / misurano / magnetici le strade». Automi su rotaie, ma anche comparse di un mondo parallelo (al modo un po' *naïf* del poema dei lunatici di Cavazzoni / Fellini), forse in attesa di un segnale regolatore: «i tratti duri / si tendono / pronti a scattare / a un ordine / un cenno convenuto / se aspettano / qualcuno un segnale / un codice / per ripartire / se pensano / sempre a qualcosa / o fingono». I camminatori non sono il nostro doppio. Forse, ci si può chiedere (come fa Maccari) se «i camminatori con la loro armatura di insensibilità chiedono una reazione *umanistica*». Sono certamente corpi 'senza organi', così che la reazione, con Deleuze-Guattari, dovrà essere 'rizomatica', multipla, piuttosto che genealogica. Certo, a differenza di quelle 'macchine desideranti' che ancora speriamo di essere, le 'macchine camminanti' non sono soggetti libertari, sono condizionati non sappiamo esattamente da cosa o da chi. Però quello che è in gioco è in effetti la risposta (la reazione) del soggetto, si presume a sua volta camminante, che li osserva, la sua capacità di percepire un'eventuale minaccia: «ho provato a guardarli / fissan-

doli / parandomi di fronte / strabuzzano / meccanici gli occhi / si scansano / come di fronte / a un ostacolo / un muro imprevisto / aggiustano / la loro traiettoria / ti affiancano / senza mai dire nulla / e rigidi / in linea retta / ti passano». Ma i camminatori non sembrano pericolosi, sono sfuggenti, come il linguaggio, di cui riproducono, misteriosamente, l'atto fondamentale e sintagmatico del movimento in uno spazio. È il lavoro del poeta-camminatore di esaminare e repertoriare tracciati che non coincidono mai.

(Fabio Zinelli)

GEORGIJ IVANOV, Diario post mortem, a cura di Alessandro Niero, Ferrara, Kolibris 2013, pp. 124, € 12,00.

Il senso della morte spinge all'essenzialità, alla semplice ancella della bellezza, la poesia del vissuto, dell'inespresso, del rimpianto. La raccolta di liriche *Diario post mortem* di Georgij Ivanov, curata con competenza e finezza da Alessandro Niero per le edizioni Kolibris (Ferrara, 2013), ne è un esempio eloquente, pulsante, nell'inesorabile venir meno delle forze, della memoria, del respiro e della coscienza. Strano destino quello di Georgij Ivanov: poeta in gioventù vicino al futurismo (nell'*Accademia di Egopoesia* di Igor' Severjanin), poi membro dell'*Officina dei poeti* acmeista, fu infine con Vladislav Chodasevič primo poeta, voce contraddittoria e certo non sempre amata, della diaspora poetica russa di Parigi, oggi oggetto di culto di una ristretta cerchia di estimatori. Di lui il lettore italiano conosce qualche lirica sparsa nelle antologie di poesia russa e il romanzo incompiuto *La terza Roma*, affresco cupamente barocco di una Russia in decomposizione negli anni che precedono la rivoluzione. Di lui fecero grande scalpore gli *Inverni pietroburghesi*, congerie di annotazioni, tra memoria e provocazione, sulla vita letteraria pietroburghese; opera che suscitò violente reazioni tra i contemporanei ivi ritratti (tra essi Marina Cvetaeva e Anna Achmatova). Opera di grande spessore letterario e d'indubbio carattere innovativo fu infine *La disintegrazione dell'atomo*, 'poema in prosa' che mostra in tutta la sua brusca vividezza il talento di questo poeta e prosatore ancora tutto da rileggere, anche se si deve riconoscere che proprio in Italia di recente di lui si è scritto molto. La riscoperta di Georgij Ivanov in Italia è stata coronata dal numero monografico di «eSamizdat» (2009, VII), curato da Simone Guagnelli, che ha permesso un'inquadratura d'insieme più nitida e articolata di tutto il suo retaggio letterario.

Diario post mortem è opera del tutto particolare, anche tipologicamente. Il ciclo fu dettato dal poeta alla moglie, la poetessa Irina Odoevceva, proprio quando la morte si faceva sempre più vicina. Il manoscritto d'autore dunque non ci è giunto e per il complesso delle questioni testuali la testimonianza della moglie è, per così dire, vincolante. E infatti il libro presenta non pochi problemi che, seppur irrisolvibili, il curatore dell'edizione accademica delle opere, Andrej Ar'ev, ha saputo evidenziare, illustrare e problematizzare.

L'edizione italiana, curata da Alessandro Niero, si ricollega ovviamente a quelle scelte di edizione e interpretazione, ma allo stesso tempo offre ulteriori spunti di riflessione attraverso il ricco apparato di note che accompagna le traduzioni. Il titolo stesso della postfazione, *Vita della penultima ora*, *appunti sul Diario post mortem di Georgij Ivanov*, accetta l'ipotesi della genuinità compositiva e d'ispirazione della raccolta. Nel contempo, Niero riesce in modo convincente a punteggiare l'impercettibile linea che cade tra vita e arte, tra vissuto e artisticamente motivato, evidenziando tutto il fascino evocativo delle brevi liriche che scorrono nel testo come brani di confessioni, note, appunti, anamnesi. Il rigore formale e la semplicità possono considerarsi un'evidente prova del rispetto del dettato originale da parte di Irina Odoevceva. L'impianto generale della raccolta si staglia con precisione nel lucido ordine delle idee, dei pensieri, che il poeta nell'ora disperata dell'addio riesce a realizzare nella perfezione formale conquistata con leggera eleganza, ma in piena sintonia con il contenuto narrativo sempre immediato e concreto, pur se sospeso in una dimensione metaletteraria.

Le brevi liriche, gli appunti in versi, sono colmi di riferimenti, citazioni, legami intertestuali, e allo stesso tempo si sviluppano come brevi riflessioni sul senso della vita e dell'arte. Si veda la seguente lirica: «Tra i rami di oleandro trilla un usignolo. / S'è chiuso il cancello con un colpo lamentoso. / La luna è rotolata oltre le nubi. E io / termino il mio terreno andare fra le pene, // l'andare fra le pene viste in sogno: / l'esilio, l'amore per te e i peccati. / Ma non dimentico che mi fu fatta la promessa / di risorgere. Tornare in Russia in versi».

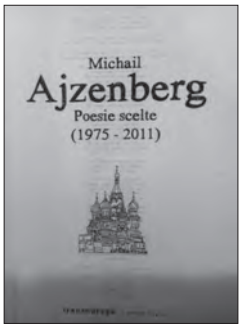
In questo breve componimento, che rimanda al testo apocrifo antico russo *Andata di Maria alle pene dell'inferno*, oltre che al tema dell'esilio che Niero collega a una celebre lirica di Evgenij Baratynskij, risulta evidente l'equilibrio creativo tra invenzione letteraria e sentimento, artificio poetico e sensazione espressa nell'attimo fuggente. Questo tratto specifico di tutto il *Diario* (il ciclo verrà pubblicato nella sua pienezza solo dopo la morte del poeta) trova il suo culmine nell'ultima lirica, quasi a sottolineare la raggiunta incarnazione del verbo poetico nella vita che muore: "Parla a me ancora un poco, / prima dell'alba non addormentarti, / già la mia strada volge al termine, / oh, parla con me, tu parlami! // Che il cozzo di suoni squisiti / E la tua voce fievole e arrotata / sappiano trasfigurare la poesia / l'ultima poesia che ho scritto" (Agosto 1958).

Ivanov morì il 26 agosto del 1958. Per il lettore più attento non sarà difficile riconoscere nei versi del *Diario* – nei quali l'intreccio tra autore, eroe lirico, interlocutore (e forse coautore… nella Odoevceva) si realizza come opera di fine cesello – il rimando alle grandi voci della poesia rus-

sa, in primo luogo Tjutčev e Annenskij, ma anche Puškin e Lermontov, Blok e Marina Cvetaeva. Come il *Diario* fu scritto giorno dopo giorno, negli sprazzi di coscienza e ispirazione, così il lettore saprà apprezzarlo giorno dopo giorno, nella saltuarietà della lettura frammentaria, *à rebours*, per coglierne così i tratti di più genuina poesia e complessità spirituale che solo la semplicità sa nascondere.

(Stefano Garzonio)

MICHAIL AJZENBERG, Poesie scelte (1975-2011), a cura di Elisa Baglioni, Massa, Transeuropa 2013, pp. 144, € 10,00.



Michail Ajzenberg è uno dei poeti russi più interessanti della generazione nata nel dopoguerra e cresciuta in epoca sovietica. Architetto di formazione, ma in primo luogo poeta e critico letterario, Ajzenberg ha coltivato una poesia appartata, intimamente collegata alla grande fioritura del primo Novecento, ma rivissuta attraverso le molteplici correnti sotterranee della cultura russa d'epoca sovietica, dall'ultimo anelito d'avanguardia della scuola degli *oberiuty*, alla poesia concreta del *byt* sovietico incarnata dalla scuola di Lianozovo. In questa prospettiva, eloquente la lirica: «Non è Ofelia con l'erba nei capelli, / vi darò un altro esempio: / un pesce assopito sulla bilancia…» con evidente riferimento ironico al ciclo di Ofelia di Afanasij Fet. Lontano dal minimalismo sperimentale e dal concettualismo che fa propri per capovolgerli i principi della poetica ufficiale sovietica, Ajzenberg, come nota con acume nella sua nota introduttiva Elisa Baglioni, aspira a combinare proprio i modelli letterari del cosiddetto 'Secolo d'Argento' con «l'esigenza di agire sul piano sociale (e politico) della lingua», ispirandosi a quella profonda testimonianza di pensiero e poesia che furono i versi di Mandel'štam dei *Quaderni di Voronez*, così complessamente e tragicamente compenetrati anche nel lessico con l'opprimente realtà sovietica.

Ajzenberg è stato a lungo poeta silente: la sua biografia artistica è profondamente radicata nell'esperienza della poesia clandestina, non ufficiale, nel crogiuolo artistico e ideale del *samizdat*. Di lui il lettore conosceva già alcuni testi nelle traduzioni di Paolo Galvagni, Annalisa Alleva e Alessandro Niero. Ora per i tipi di Transeuropa (Massa, 2013) esce la prima raccolta di *Poesie scelte* (1975-2011) nelle accurate traduzioni di Elisa Baglioni e accompagnata in appendice da un breve saggio del poeta stesso, *Per una definizione del sottosuolo*, saggio che, accanto all'introduzione della curatrice che inquadra l'opera del poeta, permette di avere un panorama più ampio sul fenomeno letterario della poesia clandestina russo-sovietica nella quale, come abbiamo accennato, Ajzenberg si è formato.

Dunque, una poesia appartata quella di Ajzenberg, un dettato poetico segnato da linee essenziali, toni meditativi, quasi al limite del silenzio nei toni ascetici, da un impianto di pensiero che rasenta lo stoicismo; una poesia costruita su forme metrico-ritmiche della tradizione poetica classica russa. La critica ha fatto più volte il nome di Vladislav Chodasevič, e certamente il riferimento al poeta della «Pesante lira» è calzante non solo per gli aspetti formali, ma in primo luogo per l'atmosfera poetica generale segnata dall'idea della fine, della mutilazione, della perdita. Ai toni improvvisamente alti nella lirica di Ajzenberg si alternano con amara ironia i quadri della quotidianità, un linguaggio dimesso, quasi in sottovoce, leggero come un sospiro, che si realizza in una musicalità (Elisa Baglioni parla di «forma di filastrocche») che il poeta Sergej Gandlevskij considera il cammino armonico e non logico che in modo inaspettato e irraggiungibile percorre il senso di sollievo (*oblegčenie*) che caratterizza tutta l'opera di Ajzenberg.

La silloge comprende versi composti tra il 1975 (*Terza raccolta*) e il 2011 (*Affinità casuale*) che offrono un quadro omogeneo e coeso dei principi compositivi e dei tratti tematici della poesia di Ajzenberg. La titolazione delle raccolte è di per sé eloquente. Se nell'epoca pregutenberghiana del *samizdat* le raccolte sono semplicemente numerate (terza, quinta, sesta raccolta) e il primo volume a stampa pare avere il carattere di un resoconto (*Indice dei nomi* del 1993), poi le raccolte segnano con precisione l'evolversi tematico e intonativo della voce di Ajzenberg, dalla nostalgia di *Oltre Krasnye Vorota* del 2000, alla ricerca di se stesso in *A un metro da noi* (2004), fino a *Massa diffusa* del 2008, già nel titolo riferimento a quel complesso di forze primigenie di cui la poesia è caotica articolazione. Una poesia quella di Ajzenberg che al livello iconico si realizza in modo complesso e inatteso: «Un lago fitto d'erba / segue la danza delle zanzare. / Il giorno è una garza stesa sul viso / la sera – un'umida benda», o ancora: «La morte oggi è infusa nello zucchero…». Il narrato lirico si dipana così ora in una Mosca familiare, ora irriconoscibile, con improvvisi riferimenti ad altre dimensioni temporali e spaziali, come il museo etrusco di Villa Giulia. Proprio Roma è presente fin dai primi versi, nello spazio e nel tempo contrapposta alla Mosca sovietica: «Da dove viene? Da là di certo. / La foto porta i saluti di qualcuno. / Viene da là, da Roma città / cartamodelli di miracoli…». E di quei miracoli la poesia di Ajzenberg si nutre.

(Stefano Garzonio)

CAMILLA MIGLIO, La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann,
Macerata, Quodlibet 2012, pp. 174, € 22,00.

Cosa cercava, e cosa trovò, Ingeborg Bachmann quando nell'agosto del 1953, nel giorno della festa di San Vito sbarcò a Forio d'Ischia, seguendo un invito di Hans Werner Henze? L'amico compositore si era trasferito in Italia per sfuggire l'atmosfera restauratrice e bigotta della Germania di Adenauer, ma anche i dettami ascetici della scuola musicale di Darmstadt. Il canto che risuonava nelle feste meridionali, come quella di San Vito a Forio, ma anche nei vicoli, e nel San Carlo di Napoli, gli assicurava una libertà nuova, al di là delle strettoie sperimentaliste dell'avanguardia, una rigenerazione.

Ingeborg Bachmann, in stretta sintonia con l'amico, trovò nel meridione un nuovo slancio, sia per la sua vita che per la sua poesia. È una svolta importante, che la critica – da Hans Höller a Rita Svandrlik, da Fabrizio Cambi a Antonella Gargano, a Luigi Reitani… – non ha mancato di rilevare e che Camilla Miglio ora indaga nel suo nascere e svilupparsi attraverso l'analisi serrata delle poesie a tema italiano nella seconda raccolta poetica bachmanniana, *Invocazione all'Orsa Maggiore*, pubblicata nel 1956. La struttura musicale di questo saggio è modulata – in felice sintonia con la centralità che proprio con l'arrivo in Italia la musica assume nella riflessione e nella pratica poetica di Ingeborg Bachmann – in un «preludio», quattro «movimenti» e un «congedo». Nel quarto movimento «Il morso della creatura artista» ci introduce anche a delle «voci sorelle» – Gaspara Stampa, Maria Callas, Tosca, Lenora… – che testimoniano come l'intreccio voce femminile italiana/poesia/melodramma sia centrale anche per le liriche degli anni 1962-64. E come sia rimasto un nucleo fondamentale della grande tarda prosa bachmanniana (dove però viene ampliato, e anche relativizzato, grazie a uno sguardo autoriale che non si vieta più il comico).

Ma andiamo con ordine: nel «Preludio. Cercando un altro sud» la poesia *Manovre autunnali* (1952) indica l'atmosfera narcotizzata, di irresponsabilità politica, che la Bachmann respirò all'inizio della sua carriera poetica non solo nella sua nativa Austria, ma anche in Germania, dove – grazie alla sua apparizione al Gruppo '47 – raggiunse una grande notorietà: «Partiamo, in viaggio! Sotto cipressi / anche palme o in giardini d'aranci / a prezzi stracciati guarderemo tramonti / senza eguali! […] Il tempo fa miracoli. Ma se ci importuna, / bussando, la colpa: spiacenti non siamo in casa.»

Il viaggio a Ischia, da Henze, è «una partenza diversa da quella 'ir-responsabile' di chi lascia le domande della storia inevase» (p. 25), è diversa anche da quella di molti intellettuali tedeschi che in quegli anni lasciarono la Germania con un impeto politico più responsabile. Il sud della Bachmann non è quello della tradizione tedesca classica inaugurata da Goethe, perché «alcuni aspetti della sua ricerca estetica battono in modo originale piste italiane coeve al suo periodo di permanenza 'a sud' (1953-1973): oltre alle […] ricerche etnografiche di Ernesto De Martino, lo sguardo 'mitico' sul sud che avrebbe sviluppato, più in là, Pier Paolo Pasolini» (p. 26). Proprio nel seguire attentamente e con grande sensibilità le affinità tra il pensiero e le opere di questi due così decisivi intellettuali italiani e i luoghi e le immagini di un sud ctonio, tellurico, 'magico' che la Bachmann canta nelle sue poesie di quegli anni, sta uno dei principali motivi di interesse dello studio di Camilla Miglio. Tracce di questo sud – agito da forze profonde, terra di tarantole e di vipere, dove nessuno può dirsi padrone di sé – vengono individuate anche in alcune poesie e prose del periodo più buio di Ingeborg Bachmann (dopo la separazione da Max Frisch nel 1962), ma anche oltre.

Nel primo movimento, «Il morso della vipera», viene analizzata, con grande finezza, la poesia *Das erstgeborene Land* (*La terra prima*, 1956), che apre la terza delle quattro sezioni del volume *Invocazione all'Orsa Maggiore*, e che introduce alla tematica italica grazie ad una produttiva interazione tra poesia e memoria culturale inscritta nei luoghi vissuti. L'imperativo («Oh chiudi / gli occhi chiudi! / Premi la bocca sul morso!») «è interiore, appartiene all'io lirico, ma è anche manifestazione sonora della terra primigenia, della sua luce e del suo buio. È già canto della terra» (il riferimento è a *Das Lied von der Erde* di Gustav Mahler, tanto amato dalla Bachmann). Il finale («Là mi accadeva la vita. // Là non è morta la pietra. / Rapido sguizza lo stoppino, quando lo sguardo l'incendia») indica con una pietra, «nel suo stato magmatico: fuoco liquido, lava», l'occhio della poetessa (p. 47). Il morso della vipera è (come quello della tarantola, nella poesia *Apulia*) «necessario punto di contatto con gli strati profondi dell'Italia intesa come territorio simbolico di genesi». Apre a forme estatiche del mondo antico, «tempo anteriore, mondo preclassico, dionisismo, arcaico ma ancora vivo nell'oggi: Ernesto De Martino stava appunto lavorando su questi temi e materiali negli anni in cui Bachmann scriveva» (p. 48). E, probabilmente, la Bachmann lesse le sue *Note di viaggio* (in Lucania e Puglia), pubblicate nel 1953 su «Nuovi Argomenti». Così, dato che questa terra italica è primigenia e simultaneamente primogenita, Camilla Miglio propone infine molto suggestivamente di tradurre il titolo *Das erstgeborene Land* con *Terra mia prima*.

È nel secondo «movimento», «Il canto della terra», che si dispiega tutta la ricchezza della lettura di Miglio, che contamina fruttuosamente il ciclo «Lieder von einer Insel» (1954) con molteplici intertesti: quelli bachmanniani, dell'amico Henze, e di teorici affini: il Barthes dei *Frammenti di un discorso amoroso*, l'Agamben di *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, e, naturalmente, De Martino, Pasolini, Elsa Morante…

Leggendo questo ciclo come palinsesto (nel senso di Genette), e insieme come una partitura musicale, prende forma una «composizione» (termine centrale per la scrittura bachmanniana) della memoria culturale di Ischia. In questo atto «estetico, etico e politico in grado di raccordare l'arcaico, il profondo, con il qui e l'ora», ritroviamo le motivazioni di Elsa

Morante, Pasolini, Sandro Penna e dello stesso Henze che, come afferma nella sua autobiografia, nel lavoro suo e di questi amici vedeva la volontà «di risvegliare nei lettori colti l'attenzione per la cultura popolare, e del popolo per le proprie radici» (p. 60). (Radici della grande cultura mediterranea meno contaminate dal fascismo / nazismo che non la cultura contadina tedesco-austriaca, e che perciò permettevano un rapporto con la «cultura popolare» che nelle terre germaniche era quasi impossibile).

Camilla Miglio decostruisce sapientemente questi palinsesti, questi *Canti*, in seguito musicati da Henze. Sono un 'discorso amoroso in frammenti' che parla della relazione contingente, impossibile, tra la poetessa innamorata e il suo amico omosessuale, ma sono anche la memoria della festa a Forio d'Ischia, di riti religiosi-pagani, di vulcani e terremoti, di morte e rinascita. E particolarmente interessanti risultano le pagine sul «ritmo» della poesia inteso come «traduzione del ritmo musicale che a sua volta traduce una memoria culturale arcaica» (p. 78), e la sottolineatura della differenza di questi *Canti* rispetto all'altra opera della Bachmann, sempre del 1954, dove l'isola è protagonista: il radiodramma *Le cicale*. Il radiodramma «marca l'inconsapevolezza nella quale le cicale del mito platonico sono state nello stesso tempo salvate e punite dal dio. I *Lieder* […] hanno invece una progressione verso l'utopia, pur negativa, dell'emersione di memorie profonde» (p. 84). Perché la musica la memoria non la spiega, «non 'parla di memoria', ma la lascia accadere», come per gli antichi i misteri non si dovevano divulgare, ma – e qui Miglio si rifà ad Agamben – «danzarli via, o fuori».

Il terzo movimento («Il morso della tarantola») è dedicato alla poesia *In Apulien*, che, con le sue rime incrociate (a differenze dei tanti versi non rimati ricalcati sul modello della litania nei *Canti*) si rifà alla tradizione poetica tedesca, in particolare ai *Ghazal* di August von Platen (p. 101). È qui che la tarantola diventa segno di uno stato finale estatico: «l'occhio lacrima olio, spalancato / e il papavero s'accascia inebriato, / sotto le tarantole è tutto un tramestare» («von Taranteln überrannt»). Avvicinando questa poesia alle *Note di viaggio* del 1953 di De Martino – dove viene riferito un racconto orale di una contadina su un 'furto di latte' da parte di un mietitore che, passando accanto una giovane sposa le invidia il turgido seno – Miglio sottolinea però anche la differenza tra il nucleo del lavoro etnografico di De Martino – che dovrebbe servire a «conferire a ricordi, esperienze, pensieri 'una durevole energia unificatrice della presenza, un mantenersi a lungo nell'impegno e nella profondità dell'ispirazione' che viene dall'esperienza consapevole dei luoghi e delle figure, della tradizione e dell'immaginario a quei luoghi indissolubilmente legati, tanto da fornire una chiave del profondo e fluido rapporto tra l'umano e il proprio *òikos*» – e la coscienza, da parte della Bachmann, dello spezzarsi di questo rapporto (p. 106).

Il serrato confronto con le vaste riflessioni teoriche di Ingeborg Bachmann sul rapporto poesia-musica-voce si coniuga nel quarto movimento (*Il morso della creatura-artista*) con l'apparizione – nel periodo più cupo della sua vita – delle 'sorelle artiste': Gaspara Stampa, Maria Callas, Eleonora Duse, tutte legate dal loro esprimersi con la voce, tutte lette dalla Bachmann come figure di creaturalità e arte, sospese tra speranza e disperazione. Nelle poesie pubblicate postume – come *Alla più umile, alla più umana, alla più sofferente*; *Il codice penale. Gaspara Stampa*; *Un'altra notte senza vederlo*; *Sulla terrazza più alta* – compaiono la poetessa veneziana Gaspara Stampa con il suo motto «Vivere ardendo e non sentire il male» e la pucciniana Tosca, che odia e uccide il perfido Scarpia. Tosca rimanda alla Callas, che aveva colpito la Bachmann già nei primi anni cinquanta, ma che entra nella sua poesia solo in questo periodo: è l'usignolo che nella fiaba di Andersen viene contrapposto, come portatore di un canto vero, all'usignolo meccanico. A ragione viene sottolineato il «discorso politico cifrato» al quale questa figura rimanda: Pasolini sceglie proprio la Callas per impersonare la sua Medea e i due amici Bachmann e Henze nella voce di Maria Callas sentono «una voce che viene da un altro secolo», da quell'Ottocento nel quale, dopo le guerre napoleoniche, le primedonne belcantistiche costituivano una rivalsa politica del popolo italiano (p. 117).

Nei versi di queste poesie, che la Bachmann non volle pubblicare, Camilla Miglio vede «il tentativo di trovare un nuovo linguaggio poetico», un linguaggio 'impuro', vicino alla voce naturale, come il belcanto, e come questo lontanissimo «dalla perfezione della musica seriale e della poesia sperimentale» (p. 139). Tentativo che indica di nuovo una via ctonia, «lo sprofondare di chi canta, danza, scrive, permette alla voce (e solo a quella) di restare in superficie, e testimoniare l'impossibilità di una presenza del corpo nella bellezza» (p. 140). Ma questo pessimismo, questa assenza di conforto, Camilla Miglio li segnala anche nei *Canti lungo la fuga* del 1956, il ciclo di chiusura dell'*Invocazione all'Orsa maggiore*, che appare così come un'anticipazione, o come un segno della continuità intellettuale-poetica della Bachmann.

Nel «Congedo», Camilla Miglio scopre i segni del «mistero meridionale» anche in poesie che si spingono più a sud, nel continente africano, come *Sempre bianco e nero*, e nelle prose degli anni cupi, come *Il libro Franza*: «Si percorre, nella ricerca bachmanniana del sud ctonio, una anabasi della quale non vediamo il compimento, ma solo vie tracciate e nascoste, sentieri interrotti, un'umanità dispersa» (153). Camilla Miglio, e non potremmo desiderare guida più sapiente e più partecipe, sa condurci con mano sicura nei misteri, nelle tensioni, nelle emozioni di questo drammatico viaggio, che è un momento centrale, finora non indagato, della poetica bachmanniana.

(Maria Luisa Wandruszka)

H.D., Fine al tormento. Ricordando Ezra Pound, a cura di Massimo Bacigalupo, Milano, Archinto 2013, pp. 253, € 20,00.

Siamo nella primavera del 1958 e il Ministero di Giustizia americano sta prendendo una decisione sul caso Ezra Pound. Dal dicembre del 1945, Pound è detenuto nel manicomio giudiziario di St. Elizabeths, vicino a Washington, incriminato per tradimento e antisemitismo a seguito delle sue trasmissioni *Europe Calling! Ezra Pound Speaking!* da Radio Roma in sostegno al Fascismo e contro l'intervento degli Alleati. Dichiarato infermo di mente, forse per evitargli l'ergastolo, Pound è diventato ora una figura di poeta incarcerato sempre più discussa e scomoda per la cui liberazione preme la comunità letteraria americana. Oppure siamo all'inizio del Novecento, nei pressi di Filadelfia, dove il giovane Pound legge libretti romantici e scrive versi per la sua giovane amica e fidanzata Hilda Doolittle prima che ambedue, eccentrici e poco adatti ad una vita regolare, salpino per l'Europa e si ritrovino a Londra nel 1912. Siamo dunque anche nella sala da tè del British Museum e Hilda viene trasformata in «H.D. - Imagiste», per volontà e mano di Pound che sigla così le poesie che lei gli ha mostrato per inviarle alla rivista «Poetry» di Chicago lanciando la vita poetica di una grande modernista e un fortunato movimento letterario. Ma soprattutto siamo nella stanza dell'analista Erich Heydt nella clinica psichiatrica Küsnacht, presso Zurigo, dove H.D. vive dal 1953 e, frammento dopo frammento, compone nell'arco di cinque mesi un memoriale in forma di diario per ricostruire la lunga amicizia con Pound nel momento in cui il suo volto, ormai vecchio, appare sulla stampa internazionale. Le voci, i tempi e i protagonisti si sovrappongono e si mescolano in *Fine al tormento*, il libro che racconta una vecchia storia in flash back sollecitati dalle incalzanti domande dello psichiatra. Nel suo inconfondibile stile lirico H. D. compone così un puzzle, un quadro suggestivo dettato dal recupero di fatti e emozioni, di elementi che continuano a ritornare insistenti nella memoria e nella scrittura, si trasformano e si intrecciano in un affascinante divagare della mente fra passato e presente.

Il diario-memoriale inizia il 7 marzo del 1958: «Neve sulla sua barba. Ma non aveva la barba allora. Neve soffia giù da rami di pino, polvere secca sull'oro rosso…». L'occasione che fa scattare la molla del ricordo è l'articolo di un giornalista, David Rattray, che nel 1956 intervista Pound nella sua stanza al St. Elizabeths, ormai divenuta una saletta di incontri dello scrittore con artisti più giovani, amici, familiari e collaboratori, e ne pubblica un ritratto in tono distaccato e non sempre lusinghiero mettendo in evidenza il suo corpo di settantatreenne, i suoi capelli ora «tutti bianchi e radi». Parte proprio da questa nota fisica la narrazione di H.D., tradotta però nella sua lingua visionaria e musicale fatta di immagini concrete e cristalline. Il caso Pound sfuma nella vita privata. Il ritratto del poeta che compone Hilda è tutto intimo, un personale, affettuoso e quasi giocoso recupero del ragazzo che lui era all'inizio del secolo e della ragazza che era lei, alla scoperta della sua identità femminile e sessuale. Se Rattray parla delle mani «callose» di Ezra, del suo viso «ruvido» e delle sue caviglie «grosse come quelle di un atleta», H.D. smonta questa descrizione proponendo la sua versione: «Sono pochi ormai quelli che sanno che aspetto aveva allora. C'è qualcosa di un […] Swinburne rossastro, se il suo corpo fragile fosse mai maturato […] Sembra essere rientrato istintivamente, di scatto, nella vita di tutti i giorni. Mi trascina fuori dalle ombre». Ma ecco che la voce dello psichiatra entra nelle sue divagazioni, anch'egli avido di memorie e del passato della sua paziente, 'punzecchiando' il suo Ezra «fino a stanarlo». «Ma deve scrivere su di lui», la esorta. Ma «quello che scrivo a loro non piace», replica Hilda. Per lei «parlare e pensare a Ezra crea un legame umano, umanizzante». È questo legame che la riporta alla casa di Filadelfia, ai loro primi baci «sul grande acero del nostro giardino», le ricorda l'ostilità verso Pound dei suoi genitori e delle sue amiche, recupera schegge di vita vissuta e frammenti di frasi, il loro amore per l'esoterismo e la mitologia, il desiderio di evasione: «Devi venire via con me, Driade», grida ancora la voce di Pound nella sua memoria.

Una volta iniziato il processo, ora che il dottor Eric Heydt le ha «iniettato Ezra, infilzando[le] la siringa nel braccio», la trama corre da sola, un contenuto tutto emotivo di una vecchia che si rivede adolescente davanti al giovane poeta che avrebbe cambiato la sua vita. Sullo sfondo della loro storia di allora appaiono le persone che via via entravano nella loro vita. H.D. scruta oltre il sipario della memoria per vedere sempre più in là e profondamente perché il suo metodo psicanalitico non è poi tanto «un processo del ricordare ma quasi […] del manifestare». Si manifestano anche le persone che Rattray racconta nel suo articolo, anch'esse rilette in chiave personale: la stravagante pittrice Cheri Martinelli che il giornalista incontra nella stanza di Pound in cui Hilda si rivede; Marcella, la ragazza texana che accompagna Pound e la moglie in Italia dopo la scarcerazione, l'amico professore di Yale e consulente letterario, Norman Holmes Pearson, ed altri ancora. A Pearson H.D. affida la chiusura del memoriale riproducendo fedelmente il suo racconto del saluto a Pound a bordo della *Cristoforo Colombo* che il 1° luglio 1958 l'avrebbe riportato in Italia, e il gesto istintivo con cui gli consegna una rosa gialla 'da parte' di H.D.

La competenza di Massimo Bacigalupo, che cura il volume (come aveva curato la precedente edizione del 1994) ci guida con una puntuale introduzione e utili note esplicative. Questa nuova pubblicazione di *Fine al tormento* include anche l'articolo di Rattray e un manipolo di lettere che Pound scrive dall'Italia a H.D. dopo aver letto il memoriale nel 1959. Come osserva Bacigalupo, il soggetto del racconto qui esce dal quadro per dire la sua e correggere la storia romanzata dell'amica nel suo altrettanto inconfondibile stile e con altrettanto affetto. Per completare il quadro, questa nuova edizione propone anche *Il libro di Hilda*,le circa 26 poesie che il ventenne Pound scrisse per l'amica quando si frequentavano a Filadelfia, una giovanile e romantica raccolta di sapore classicheggiante che però già annuncia alcuni temi della sua produzione maggiore.

(Antonella Francini)

MANUELE GRAGNOLATI, Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante, Milano, il Saggiatore 2013, pp. 231, € 19,00.

Si capisce che *Amor che move* di Manuele Gragnolati è un libro che è stato concepito al di fuori dall'università italiana non appena si inizia a sfogliarlo. I sette studi raccolti affrontano infatti tre grandi nomi della nostra letteratura – Dante, Pasolini, Morante – con una metodologia *queer* di derivazione anglosassone che quasi lancia una sfida all'italianistica della madrepatria, non certo distintasi per l'apertura nei confronti dei più recenti sviluppi della teoria letteraria e degli studi culturali.

Gragnolati, docente a Oxford e *associate director* dell'Institut for Cultural Inquiry di Berlino, si ispira in primo luogo a Donna J. Haraway che già venti anni fa parlava di *diffractive reading* per indicare «una nuova 'coscienza critica' che non è interessata alla riflessione ostinata sul rapporto tra l'originale e la sua copia» (*ibidem*), ma preferisce «creare una costellazione di testi che si illuminano a vicenda e proporre dialoghi incrociati fra di essi anche quando i legami sembrano essere meno diretti» (p. 10). Di qui, la scelta di non organizzare i capitoli secondo l'ordine cronologico delle opere, ma di configurarli come un «dialogo tra Dante e il Novecento [che] permette non solo di illuminare certi aspetti fondamentali delle opere di Pasolini e Morante che sarebbero altrimenti difficili da riconoscere, ma anche di arricchire l'operazione dantesca di nuovi significati e nuove sfumature» (*ibidem*). La diffrazione acquista poi un più netto profilo *queer* in nome dell'«intreccio di desiderio, corporeità e linguaggio» (p. 9) in cui si dirama l'indagine di Gragnolati, che esplicitamente si rifà a Lee Edelman e al suo rifiuto di «una forma di temporalità legata all'ideologia di progresso e associata al 'futurismo riproduttivo' della (etero)normatività» (p. 13).

In questo orizzonte si dispiega l'itinerario messo in atto nel volume. Il primo capitolo mostra come nella *Vita nuova* il riuso di liriche composte separatamente conferisca loro un nuovo significato e permetta così la creazione performativa di un sé autoriale che segna il passaggio a una prima forma di soggettività moderna. Segue il dittico dedicato a Pasolini: nel secondo capitolo Gragnolati legge *La Divina Mimesis* nei termini di una messa in crisi del progetto della *Vita nuova* mentre nel terzo affronta il nesso in *Petrolio* tra la rappresentazione di «una sessualità queer non addomesticata da uno sviluppo normativo» (p. 69) e il programmatico 'non riuscito' della narrazione. Tornando a Dante, il quarto e il quinto capitolo sono incentrati sulle tematizzazioni del corpo nella *Commedia*. A partire dalla differenza tra il castigo dei golosi nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, Gragnolati mette a fuoco la «concezione […] positiva» (p. 89) del dolore fisico nella seconda cantica e, con essa, il ruolo della corporeità nell'esperienza della beatitudine. Di qui la rilevazione del motivo di provenienza classica degli abbracci mancati, culminante nel «disio d'i corpi morti» (*Pd.*, XIV, 63) che «diversamente da molte altre parti del *Paradiso* […] mostra che in realtà i beati desiderano il ritorno del loro corpo» (p. 108). Questo materiale tematico guida nel sesto capitolo l'approdo nell'universo morantiano di *Aracoeli*, al cui interno lo studioso mette in risalto l'originaria compenetrazione semiotica di Emanuele con la madre per leggere il romanzo nel senso di un *happy end queer*: il viaggio in Andalusia e la riappropriazione della lingua materna consentono al protagonista «tanto un recupero del passato quanto una trasformazione rispetto a esso» (p. 136). Nell'ultimo capitolo, infine, la «costellazione di corporeità, intersoggettività e affettività del linguaggio» (p. 149) di *Aracoeli* si 'diffrange' nella testualità messa in atto da Dante per rappresentare la dimensione «circolare ed extra-temporale dell'eternità, in cui tutto è simultaneamente compresente» (p. 155). Sono queste senza dubbio le pagine più audaci del volume, nella misura in cui interpretano l'ultimo canto del poema alla luce di vari recenti studi danteschi in chiave *queer* e, in particolare, del concetto di sublimazione artistica di Leo Bersani: la peculiare testualità del *Paradiso* si esprime «nella riattivazione della dimensione corporea e desiderante del volgare materno e […] nella replicazione […] di una forma paradossale di piacere» (p. 160). Qui, come contaminandosi col suo oggetto, il discorso di Gragnolati si fa più serrato e pirotecnico che disteso e lineare: «il movimento circolare, ondeggiante, orgasmico» del canto XXXIII del *Paradiso* rilevato da Teodolinda Barolini è definizione che ben si applica all'ultima parte di *Amor che move*.

Al di là degli esiti interpretativi che sarà compito degli specialisti degli autori trattati valutare più pienamente – e come morantista non posso che apprezzare la spregiudicata lettura di *Aracoeli* del sesto capitolo, dove l'aggettivo si riferisce a un approccio non condizionato da prevaricazioni in senso tragico degli aspetti biografici –, è nel suo insieme che il volume pone le più stimolanti questioni metodologiche; per questo, vista la scelta di pubblicare in Italia, avrebbe forse giovato presentare più diffusamente alcuni riferimenti teorici che sostanziano il lavoro.

Le diffrazioni di Gragnolati, formatosi in una sede di impostazione filologica come l'Università di Pavia, non sono arbitrarie o *en artiste*: non solo perché lavora su due autori, Pasolini e Morante, che hanno consapevolmente rimotivato il modello dantesco, ma anche perché l'indagine a ritroso dal contemporaneo al passato è condotta a contatto con il testo, facendo leva con intelligente perizia su quella proteiformità che permette a un classico di accogliere nuove ondate di significato anche quando siano diramate dalle più remote frequenze della posteriorità. Piuttosto, ci si domanda in che cosa le procedure diffrattive si discostino da indirizzi più genericamente teorici e comparatistici o, nello specifico di Dante, da una lettura *à rebours* come quella che, sulla scorta dell'affermazione crociana che ogni storia è storia contemporanea, Contini compì attraverso Proust per distinguere personaggio e personaggio-poeta nella *Commedia.* Al riguardo, direi che mentre in questi casi la ricerca è

volta a rilevare costanti e punti fermi, la diffrazione mira a una risonanza reciproca fra testi che genera ulteriore desiderio di differimento. Parafrasando Pirandello, si può affermare che i capitoli 'non concludono', in quanto mirano, più che ad apporre un sigillo interpretativo, ad aprire impreviste ma feconde tensioni nelle opere prese in esame incaricando i lettori e le lettrici di «completare i dialoghi incrociati del libro» (p. 16). In questa direzione, *Amor che move* offre molti motivi per un rivitalizzante scambio ermeneutico tra metodi ed ambienti di ricerca tanto diversi, diffrangendo la sua prospettiva *queer* nei più cauti territori dell'italianistica nostrana.

(Elena Porciani)

LINDA HUTCHEON, Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media, Roma, Armando Editore 2011, pp. 303, € 26,50.

Il manuale della comparatista canadese sugli adattamenti cinematografici, televisivi e teatrali di opere narrative, pubblicato in inglese nel 2006 col titolo *A theory of adaptation*, trova finalmente una traduzione italiana che lo rende utilizzabile per il mercato, soprattutto didattico, del nostro paese, proprio mentre ne esce una seconda edizione inglese (2013) scritta insieme a Siobhan O'Flynn. Si tratta, come è noto, più di un *survey* che di una vera e propria teoria, ma con un tratto distintivo che spicca rispetto a tutti i possibili precedenti e concorrenti, cioè l'apertura ai videogiochi come prodotto narrativo caratterizzato dall'interattività, impraticabile per cinema, teatro e tv. Accanto ai videogiochi altri generi emergono all'attenzione teorica: parchi tematici, siti internet, graphic novels, cover musicali, musica e balletti, ma i videogiochi portano con sé la novità strutturale dell'interazione, 'aperta' a sviluppi alternativi, con lo spettatore / giocatore e il successo di massa che rende difficile ignorarne la presenza, pur rendendo evidente ad eventuali lettori inesperti quanto sia difficile occuparsi di qualcosa che non si pratica.

La distinzione di base che Hutcheon presuppone è quella fra mezzi narrativi (telling) e mostrativi (showing) – dovendo accettare questo orrendo neologismo ormai invalso nella letteratura specifica, cui si aggiungono appunto ora quelli interattivi. Su questa distinzione si innesta nel primo capitolo la serie di questioni *Cosa? Chi? Perché? Come? Dove? Quando?,* notoriamente più efficace come formula giornalistica in inglese, che presenta e commenta una serie di posizioni 'storiche' nei confronti degli adattamenti, dal rigetto di Virginia Woolf alla squalifica di teorici contemporanei (Naremore 2000), messo a contrasto col dato oggettivo per cui l'85% di films vincitori di Oscar è adattamento di un romanzo. Il capitolo è una conversazione estremamente godibile su aspetti come le tipologie di critica (da quella intertestuale alla Genette fino al *fidelity criticism*) o sugli elementi oggetto di adattamento (i temi, i personaggi, il ritmo, la localizzazione, la focalizzazione), con dovizia di esempi quasi tutti dalla cinematografia anglofona: un tratto autoreferenziale che provincializza ormai abitualmente la critica angloamericana ma che diventa drammaticamente limitativo per un manuale rivolto anche a lettori e studenti di altri paesi, l'Italia in questo caso. Ne andrebbe quasi progettata una vera e propria edizione italiana, più che una semplice traduzione. Il capitolo pullula di idee intelligenti e sollecitazioni intriganti, che trovano nell'elaborazione sull'*heterokosmos* del videogioco la loro punta innovativa. L'adattamento viene analizzato con rapidità non superficiale dal punto di vista del prodotto, del processo, del palinsesto, dei mezzi di comunicazione interni (immagine, suono, contesto, tecniche), non senza uno sguardo attento, assolutamente insolito nei manuali italiani, alle condizioni e ai condizionamenti del mercato, da quelli di tipo giuridico a quelli commerciali.

I capitoli seguenti si fermano ognuno su uno degli aspetti percorsi nel primo: *Che cosa?* sulle forme, cioè sulle specificità dei singoli media, attraverso percorsi alternativi (raccontare >< mostrare, con excursus sugli adattamenti di poesie e canzoni; mostrare >< mostrare, interagire >< raccontare e mostrare), fermandosi poi sui cosiddetti cliché, che costituiscono il nucleo del dibattito teorico: il cliché secondo cui solo la modalità narrativa è in grado di esprimere l'intimità e la differenza di punti di vista, mentre l'esteriorità si rappresenta meglio nella modalità 'mostrativa'; il cliché della maggior capacità della narrativa di esprimere i tempi verbali, con acuta disamina delle tecniche cinematografiche per comunicare il cambio di tempo; il cliché sull'inferiorità del cinema nel rappresentare ambiguità, ironia, simboli. Su alcuni Hutcheon ha buon gioco a richiamare esempi di successo nel superamento dei limiti del cinema, su altri gli esempi invocati non sono a mio avviso abbastanza importanti o abbastanza convincenti da considerare inficiato il cliché, confermando anzi l'insuperata necessità di un vecchio trucco come la voce fuori campo, cioè il recupero della narrazione testuale in un mezzo 'mostrativo' incapace di renderla quanto può farlo la parola scritta. Il capitolo 3 si sofferma su *Chi e Perché?*, cioè sugli adattatori come categoria professionale, il 4 sul *Come?,* cioè sui destinatari (anche se la corrispondenza fra queste domande e i loro contenuti resta un po' forzata), con imperdibile trattazione del rapporto psico-narrativo su pubblico consapevole (spettatori di adattamenti di romanzi che hanno letto) e pubblico inconsapevole, che magari legge il romanzo come retroadattamento di un film, e opportuna apertura sugli adattamenti transculturali, che in un corso universitario si potrebbero efficacemente coniugare con lo studio delle teorie di Antoine Berman sulla traduzione, chiudendo con una lunga analisi sulla *Carmen*, unica opera oggetto di una disamina specifica, e un sesto capitolo di sintesi.

Il lavoro non può che conservare i pregi e i limiti dell'originale inglese: una forte carica innovativa nel taglio e nell'estensione alla modalità interattiva, una gradevolezza di lettura unita a un indubbio acume analitico, l'occupazione di una casella vuota della manualistica universitaria, a fronte di una debole caratterizzazione teorica dovuta soprattutto alla mancanza di sistematicità: nonostante il tentativo di creare una struttura fondata sulle sei domande giornalistiche, What Who Why How Where When, i contenuti sono esposti come in una conversazione, passando

continuamente da un argomento all'altro, da un esempio all'altro, e soprattutto tornando sullo stesso argomento e sullo stesso esempio in più passi e in più capitoli, a volte cambiando punto di vista, a volte ripetendo quanto già scritto. A questo si aggiunge, per i lettori italiani, l'assenza quasi completa di esempi italiani e dunque di rapporti con la letteratura italiana e con film che il lettore italofono abbia possibilità di aver visto effettivamente. Nonostante ciò, il lavoro risulta ispirato da un'intelligenza e da un'apertura intellettuale che equilibrano i difetti e lo rendono uno strumento utilissimo per lo studio.

La traduzione di Giovanni Vito Distefano si è trovata dinanzi a un compito non facile per la forte presenza di terminologia tecnica e insieme di lessico ultra-contemporaneo, ma se l'è cavata egregiamente, pur con qualche inevitabile momento di stanchezza come «provare delizia» anziché «provare piacere» a p. 46, «storia impassibile» anziché «immodificabile» p. 48, «Le Songs» anziché «i Songs» a p. 76.

(Francesco Stella)

Riviste/Journals

a cura di Niccolò Scaffai

ALLEGORIA. Per uno studio materialistico della letteratura, a. XXV, n. 67, gennaio-giugno 2013. 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 sul dossier tematico dedicato a *Lotta politica e riflessione estetica in Edward W. Said*. Se si ripercorre l'opera di Said – scrive Daniele Balicco, curatore della sezione – «quello che più colpisce, ancora oggi, è proprio vedere come questa sovrapposizione di mondi, di lingue e di conflitti politici – che ha dato un colore unico alla sua vita – si trasformi in un movimento di ricerca vivace e spregiudicato». All'Introduzione del curatore seguono, tra gli altri, contributi di Spivak, Bertoni, Pala, Pianigiani. Resta in tema l'intervista dello stesso Balicco a Biancamaria Scarcia su *Studi postcoloniali e neocolonizzazione*. Tra le recensioni, si segnalano quella di Maria Borio a *L'opera poetica* di Amelia Rosselli, di Alberto Comparini a *Ablativo* di Enrico Testa, di Federico Francucci a *Geologia di un padre* di Valerio Magrelli.

(N.S.)

ATELIER. Trimestrale di poesia critica letteratura, a. XIX, n. 73 (marzo 2014). Direttore responsabile: Giuliano Ladolfi. Direttore editoriale: Guido Mattia Gallerani. Direzione e amministrazione: C.so Roma 168, 28021 Borgomanero (NO), *www.atelierpoesia.it*

Il numero segna l'inizio di un nuovo corso per la rivista, che si rinnova dopo le dimissioni di Andrea Temporelli e Marco Merlin, e soprattutto con l'ingresso di Guido Mattia Gallerani alla direzione editoriale.

In apertura, un ricco dossier monografico su Anna Maria Carpi, a cura di Matteo Bianchi, che comprende un'auto-presentazione dell'autrice/traduttrice, la bibliografia dei suoi scritti e un'antologia della critica (con interventi inediti, tra gli altri di Fabio Pusterla e Tiziano Rossi); il tutto precede una cospicua antologia di testi editi, a cominciare da una selezione della prima raccolta (*A morte Tayllerand*, 1993).

La voce delle nuove proposte poetiche è invece quella della giovane Federica Bologna (nata nel 1995), della quale vengono qui pubblicate sette poesie. Si segnala inoltre la recensione di Elisa Vignali all'ultimo libro poetico di Italo Testa, *I camminatori*.

(N.S.)

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, primavera-estate 2013, n. 132-133. Direzione: Aldemaro Toni, sede: piazza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio, *info@ederba.it*

Nel numero, in cui compare un'intensa prosa di Antonia Guarnieri (*Dell'ambivalenza del sentimento*), vengono pubblicate le *Poesie in forma di prosa* di Valerio Vallini: cinque brevi frammenti lirico-contemplativi, datati tra il 2011 e il 2012. Il genere poetico è rappresentato qui anche dai versi di Marco Cipollini (*L'argine*), di Corrado Marsan (*Ut pictura poesis*: lungo poemetto dedicato all'artista Sergio Vacchi), Caterina Trombetti (*Consonanze*, *Desiderio d'infinito*, *Abbazia di San Galgano*, $E = M C^2$), Alberto Busignani (le cui poesie sono precedute da una breve nota introduttiva in cui Luigi Testaferrata rievoca la figura dell'autore). Nella sezione «Note e rassegne», Riccardo Cardellicchio parla della figura del poeta e giornalista Enzo Fabiani. Si segnalano infine lo scritto di Roberto Barzanti su *I luoghi della cultura nella Firenze degli anni Trenta* e la recensione di Nicoletta Mainardi al volume curato da Emanuele Barletti e Luca Lenzini, *Ricordando Parronchi. Artisti del Novecento in Toscana.*

(N.S.)

ITALIAN POETRY REVIEW. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism, vol. VII, 2012. Direttore responsabile: Paolo Valesio, Columbia University Department of Italian & The Italian Academy for Advanced Studies in America, 1161 Amsterdam Avenue, New York NY 10027 (USA), *www.italianpoetryreview.net*

Il numero prende avvio da un editoriale in cui Paolo Valesio, nel rivendicare l'apertura della rivista a modi e tendenze della poesia contemporanea, osserva come tuttora rimanga (e vada però evitato) il rischio di una sorta di vischiosità crepuscolare avvertibile nei versi di molti autori italiani. La sezione poetica ospita versi, tra gli altri, di Gualberto Alvino e di Marco Sonzogni (già apprezzato, quest'ultimo, come studioso di Montale e della sua principale musa poetica, l'americana Irma Brandeis). Un ampio dossier è dedicato alla figura di Franco Ferrucci, scrittore, professore, saggista e traduttore scomparso nel 2010: i testi di Ferrucci qui presenti (*Pasqua con chi vuoi*, *Speaking of love*, *Ti ricordi mia madre*), sono accompagnati dalle note critiche di Paolo Valesio e Alessandro Carrera. Da segnalare inoltre, nella sezione «Poetology and Criticism/Poetologia e critica», i contributi

di Giorgio Luzzi sulla *Poesia in Italia tra seconda metà 2011 e primi mesi 2012* e di Corrado Confalonieri su *Satura*.

(N.S.)

LA MOSCA DI MILANO. Intrecci di poesia, arte e filosofia, anno XV, n. 25, giugno-dicembre 2012. Direttore responsabile: Filippo Ravizza, direzione: Gabriela Fantato, via Padova 77, 20127 Milano, *gabrifantato@libero.it*

Il titolo di quest'uscita della rivista diretta da Gabriela Fantato è *Avventure dello sguardo*: la formula, come spiega la stessa Fantato nell'editoriale, richiama due caratteristiche della scrittura poetica che la rivista ha sempre cercato di valorizzare: l'idea che la poesia nasca da un rapporto avventuroso con la realtà e quella che all'origine della parola poetica vi sia proprio lo sguardo, sul reale e su sé stessi.

In questo numero spiccano tra l'altro una lettura su *L'Angel* di Franco Loi firmata da Milo De Angelis; il brano è tratto da uno degli incontri tenuti da De Angelis a Milano nel 2012, nell'ambito della rassegna sul poemetto nella poesia italiana di oggi: *Il lungo respiro del verso*. Ma in effetti sono numerosi i contributi sulla poesia di notevole interesse: dal saggio di Marco Merlin sul *Novecento e la "funzione Luzi"* a quello di Ottavio Rossani su Dino Campana, passando per lo scritto di Mariolina De Angelis sulla *Crisi del linguaggio in Ingeborg Bachmann*. Nella sezione «Del tradurre» troviamo versi di Laure Cambau nella versione di Mia Lecomte, mentre la sezione «L'autore» ospita poesie tra gli altri di Alfredo De Palchi, Stefania Carcupino, Michele Montorfano.

(N.S.)

L'AREA DI BROCA. Semestrale di letteratura e conoscenza. Anno XXXIX-XL, n. 96-97, luglio 2012-giugno 2013. Direttore responsabile: Mariella Bettarini. Redazione: via San Zanobi, 36 – 50129 Firenze; *bettarini.broca@tin.it, www.emt.it/broca*

Il tema conduttore di questo numero è il futuro: quale sarà il futuro, inteso tanto in senso collettivo quanto in senso individuale? Quale impatto avranno ancora le nuove tecnologie e quali soluzioni potranno essere trovate per far fronte a emergenze quale quella ecologica? I poeti convocati (Carlo Cipparrone, Annalisa Comes, Carmen Grattacaso, Annalisa Macchia, Gabriella Maleti, Loretto Mattonai, Cristina Moschini, Maria Pia Moschini, Roberto Mosi, Giuseppe Panella, Aldo Roda, Giovanni Stefano Savino, Luciano Utrini) declinano nei propri versi il tema, ora dandogli un'interpretazione in chiave lirica, ora leggendolo in relazione agli aspetti e ai problemi della società.

(N.S.)

LA RIVIERA LIGURE. Quadrimestrale della Fondazione Mario Novaro, a. XXV, n. 1 (73), gennaio-aprile 2014. Direttore responsabile: Maria Novaro. Fondazione Mario Novaro, Corso A. Saffi 9/11 – 16128 Genova, *info@fondazionenovaro.it*

Il numero, curato da Matteo Navone dell'Università di Genova, celebra il centenario dall'uscita di due delle opere più importanti nel panorama della poesia italiana del primo Novecento: i *Canti orfici* di Campana e *Pianissimo* di Sbarbaro. Ai due poeti (e allo stesso Novaro) è dedicato il primo contributo, di Veronica Pesce, cui segue la trascrizione di una trasmissione radiofonica di Radio 2, dell'agosto 2000, in cui Franco Croce interpreta la poesia *Genova* di Campana. Ancora sul confronto, di natura intertestuale, tra i due poeti è incentrato il contributo di Antonello Perli. A chiudere la sezione dei saggi è lo scritto di Sebastiano Vassalli, che proprio al poeta di Marradi aveva dedicato il suo libro *La cometa.* Il fascicolo contiene anche un dossier su *Dino Campana al cinema*, intorno al film *Inganni* (1985) di Luigi Faccini.

(N.S.)

L'IMMAGINAZIONE. Rivista di letteratura, a. XXX, n. 280, marzo-aprile 2014. Direzione: Anna Grazia D'Oria, redazione: via Umberto I, 51, 73016 San Cesario di Lecce, *agdoria@mannieditori.it*

Il fascicolo si apre con la poesia *Barocco leccese* di Rafael Alberti (nella traduzione di Francesco Tentori), già apparsa sul numero 25-27 della rivista, nel 1986. Seguono i testi poetici di Bianca Tarozzi e quelli del critico e storico della lingua Rodolfo Zucco. Stefano Carrai prosegue l'esperienza della scrittura in versi consacrata dall'uscita del libro *Il tempo che non muore* (recensito in questo numero di «Semicerchio»): appaiono qui le cinque poesie della serie *Poesia e rabbia*, una delle quali dedicata al ricordo del filologo Sebastiano Timpanaro (nella quale, per modi e lessico, sembra di intravedere il modello dei versi di Sereni dedicati a Saba, del resto esplicitamente citati poco dopo, in un *pastiche* sabiano-sereniano, con venature dantesche, che Carrai intitola al poeta triestino: «porca / porca / detto ancora all'Italia / questa volta non più democristiana / ma donna di lenoni // e da vent'anni prona / alle basse voglie / di Berlusconi»). L'antologia poetica comprende inoltre la serie di brevi testi intitolati *Organizzazione del sensibile* di Silvia Tripodi e il componimento *Aria* di Mario Corticelli (entrambi gli autori hanno partecipato nel 2013 a RicercaBo).

La poesia straniera è rappresentata dai versi della messicana Ibet Cázares e da quelli di Raquel Jodorowsky. Da segnalare infine, nella sezione «Per un libro», il dossier per Giancarlo Majorino, che include due sue nuove poesie e tre scritti: di Giuseppe D'Arrigo, dello stesso Majorino (*Il ricordo nel Poema*) e di Giovanni Gardella.

(N.S.)

SOGLIE. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria, a. XV, n. 1, aprile 2013. Direttore responsabile: Lionella Carpita, redazione c/o Alberto Armellin, via Vecchia Fiorentina 272, 56023 Badia (Pisa).

La rivista si presenta in veste rinnovata, sia dal punto di vista della grafica sia da quello della struttura e dell'organizzazione: alla direzione si affianca infatti un comitato scientifico internazionale e la rivista, come informa l'editoriale (*Nuove soglie*), si adegua al sistema della *peer review*. Il numero accoglie una *suite* di Fabio Pusterla «sulle tracce di Vittorio

Sereni», intitolata *Settimana dell'ombra*: i luoghi della poesia di Sereni e le stesse immagini del poeta di Luino sono rielaborate qui da uno degli autori che, nella sua generazione, meglio ne ha interpretato l'esempio. Più avanti, Giuseppe Tinè cura una selezione antologica, con testo a fronte, del poeta dell'Ottocento tedesco Eduard Mörike. Da segnalare inoltre la bella intervista di Elena Salibra ad Antonella Anedda e, tra le recensioni, il pezzo che Fausto Ciompi dedica a *Catena umana* di Seamus Heaney.

(N.S.)

TRATTI. Da una provincia dell'impero, a. XXIX, n. 94, ottobre 2013. Direttore responsabile: Giovanni Nadiani; redazione: Corso Mazzini 85, 48018 Faenza (RA), *info@mobydickeditore.it*

L'editoriale di Andrea Fabbri e Guido Leotta fa il punto sull'attività della rivista a chiusura del suo ventinovesimo anno di attività. A caratterizzare il numero sono innanzitutto due opere teatrali portoghesi, quella ottocentesca di Almeide Garrett, l'altra dell'autrice contemporanea di origine danese Sophia de Mello Breyzner Andresen. A seguire, la sezione «Dal dire al fare» dà conto dei materiali elaborati a partire dal laboratorio teorico/pratico così denominato, che ha visto la presenza di autori under 25 affiancati da scrittori, attori, registi, musicisti. Tra i testi che provengono dall'esperienza di quel laboratorio vi sono le poesie di Alja Adam, e altri scritti, recensioni, interviste di Valentina Monti, Federico Patuelli, Amanda Bendandi, Lorena Roxana Tamas, Camilla Valli, Rita Cimatti.

(N.S.)

Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum. A. XLI, n. 40/1 giugno 2013 Ed. by J. Pál & P.Hjdu. Redazione: Institute of Literary Studies of the Research Centre for Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Ménesi út 11-13; *neohelicon@iti.mta.hu*

Questo numero della rivista è dedicato al *textus adulter*. Il guest-editor è Etienne Barnett che apre il volume con un breve contributo sulla duplicità del testo letterario e sulle insidie della rappresentazione. Segue la sezione delle riflessioni teoriche sull'argomento, con contributi che esplorano vari aspetti della questione, sia in maniera più squisitamente linguistica che letteraria. Tra questi M. Holquist sostiene la natura plurima della lingua in contrapposizione ad una concezione monistica (Saussure, Chomsky); S. G. Kellman ritorna sul concetto di traduzione = infedeltà, mostrando come il valore stesso di fedeltà (sia letteraria che coniugale) rappresenti una convenzione sociale che muta a seconda dei luoghi; P. Hajdu si sofferma sulla qualità dialogica e anfibologica della satira, un genere che prevede sempre il rovesciamento di quanto viene affermato (e offre nella seconda parte l'analisi della satira I,7 di Orazio); D. Martens riflette sulle implicazioni che si creano tra ruolo autoriale e uso di uno pseudonimo; E. Barnett tratta della mancanza di senso e del vuoto che la letteratura contemporanea spesso trasmette, conducendo il lettore dalla ricerca del Senso a quella dei sensi. La seconda sezione è dedicata ai rapporti transculturali (rappresentazione di luoghi o racconti di viaggi in paesi lontani; traduzioni e ricezione di autori appartenenti a una cultura diversa); oggetto dei saggi sono Pasolini, Moravia, Ibsen, Trollope, Mann e altri; nessuno dei contributi tratta esempi di testi poetici. La terza sezione è dedicata alle manifestazioni testuali con saggi su vari autori tra cui Racine, Màrai, Perec, Kundera, Leopardi: C. Veronese riflette sul dibattito intavolato tra Solmi e Timpanaro circa i contenuti filosofici dello Zibaldone leopardiano e sottolinea come il relativismo e la critica al razionalismo notate da Solmi costituiscano una chiave di lettura al pensiero filosofico rivendicato dallo scrittore nelle pagine dell'opera.

(Elisabetta Bartoli)

Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum. A. XLI, n. 40/2 dicembre 2013. Ed. by J. Pál & P.Hjdu. Redazione: Institute of Literary Studies of the Research Centre for Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Ménesi út 11-13; *neohelicon@iti.mta.hu*

Questo fascicolo ha per argomento un percorso *trans mundos possibiles*. I guest-editors sono Françoise Lavocat e Kai Mikkonen che firmano il saggio introduttivo dedicato ai *topica* del viaggio tra un mondo e l'altro: si soffermano sul dilatarsi della nozione da *mondo* a *pluriverso*, sullo studio di un testo letterario come mondo semantico autonomo, sulla relazione tra mondo reale e mondi testuali, identificati da generi letterari o da mezzi espressivi diversi. L'*altro mondo* può essere: 1) il mondo reale inserito nella finzione letteraria, 2) un mondo fittizio all'interno della finzione letteraria, 3) una varietà di mondi eterogenei. La prima parte della rivista è dedicata ad alcune narrazioni che trattano di spostamenti geografici nei musical holliwwodiani, nei fumetti o in letteratura, come K. Mikkonen che tratta dei diari di viaggio africani di Gide e di *Feuilles de route* di Blaise Cendras, concentrandosi principalmente sull'arrivo, immaginato e progettato, prima che realizzato, in una nuova realtà che rappresenta sempre, nell'idealizzazione dello scrittore, un'alternativa meravigliosa e migliore rispetto a quella propria di partenza. La sezione successiva (*Ergasterium*) ospita tre contributi, uno di E. Barnett sulla narrativa francese contemporanea, uno sulla Cina di J. Fan e quello di A. Classen che tratta dei mostri nella letteratura medievale, dal *Beowulf* al *Bisclavret* di Maria di Francia, al *Nibelungenlied* alla *Melusina* di von Ringoltingen. L'autore propone un'interpretazione epistemologica del *monstrum* la cui rappresentazione sarebbe funzionale allo sviluppo della personalità del protagonista (lotta col mostro = lotta con sé stesso). Nell'ultima sezione (*Speculum*) si leggono, tra gli altri dedicati ad opere teatrali o narrative, il contributo di Yu Huang sui paradigmi astrologici e astronomici nella letteratura e quello di F. Schüppen dedicato all'opera (anche poetica) di Victor Hugo e alla sua idea di Europa maturata dopo Napoleone.

(Elisabetta Bartoli)