

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LI (2014/2)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Univ. "Sapienza", Roma), Cecilia Bello Minciocchi (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 Macri (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:

Giancarlo Alfano, Eleonora Bentivogli, Giuseppe Bertoni, Caterina Bigazzi, Camilla Binasco, Angela Caputo, Gandolfo Cascio, Alberto Comparini, Marco Corsi, Andrea Cortellessa, Claudia Crocco, Angela D'Ambra, Gianni D'Elia, Marco Fazzini, Federico Francucci, Filomena Giannotti, Massimiliano Manganelli, Elena Moncini, Elena Parrini, Marco Sonzogni, Claudia Tarallo, Luca Tomasi, Margherita Zanoletti, Emanuela Zirzotti.

Si studiano opere di:

Seamus Heaney e anche: Stephen Vincent Béné, Milo De Angelis, Raymond Farina, Renata Morresi, Glen Sorestad, Wisława Szymborska, Walt Withman.

Si recensiscono opere di:

Dante Alighieri, Elisa Biagini, Alessandro Broggi, Anna Cascella Luciani, Hart Crane, Roberto

Per Seamus Heaney

Premessa

Primo seminario in memoria di Seamus Heaney 3

Tilting the World: Seamus Heaney's poem *Miracle*
di Gregory Dowling 6

Orfeo ri-membrato: Heaney e il caso di Ovidio
di Emanuela Zirzotti 10

L'ultimo passo prima del Parnaso: in ricordo di Seamus Heaney
di Marco Fazzini 20

Seamus Heaney, poesia ed esperienza
di Massimo Bacigalupo 26

Pasti in poesia: ostriche e digiuno. Due traduzioni in *memoriam*
di Marco Sonzogni 29

Saggi

«Cresce la nostra dose di antichità». I classici nell'opera poetica di Wisława Szymborska
di Filomena Giannotti 35

Stephen Vincent Benét e la lezione di Whitman
di Elena Moncini 47

Dialogo con Milo De Angelis
di Claudia Crocco 61

Inediti

Sulle orme dell'Hemingway cubano: i luoghi della scoperta poetica in Glen Sorestad
di Angela Caputo 76

Raymond Farina 88

Renata Morresi 93

Rassegna di poesia internazionale 95

Riviste / Journals

127

Deidier, Antonio Delfini, Riccardo Donati, Andrea Inglese, Konstantinos Kavafis, Dorothea Lasky, Mario Luzi, Karel Hynek Mácha, Valerio Magrelli, Franca Mancinelli, Carla Molinari, Guido Monti, Giampiero Neri, Vincenzo Ostuni, Alessandro Rivali, Mark Strand, Giuliano Tanturli, Derek Walcott, Paolo Zublena.

Le riviste:

Anterem, Atelier, Capoverso, Erba d'Arno, Istmi, Kamen', L'Immaginazione, Nuova rivista letteraria, Soglie, Southerly, Testo a fronte, Wespennest.

Direzione: piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it

La rivista aderisce al Centro di Studi Comparati
«I Deug-Su» dell'Università di Siena 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 978-88-6315-834-2

Realizzazione grafica



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

Fotolito e stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di dicembre 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:

Seamus Heaney, foto Mikael Ringlande,
per gentile concessione dell'autore.

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>

Il numero è dedicato alla redazione di *Charlie Hebdo* e
alle vittime dell'attentato di Parigi.

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 paren-
tesi quadre nelle successive.

Primo seminario in memoria di Seamus Heaney

Sarebbe stato a Firenze dal 2 al 4 ottobre 2013 Seamus Heaney, il premio Nobel per la letteratura improvvisamente scomparso poche settimane prima, il 30 agosto. «Semicerchio», in occasione dei 25 anni della sua Scuola di scrittura creativa, in collaborazione con l'Istituto di Scienze Umane di Palazzo Strozzi e altri enti italiani ed esteri, l'aveva invitato a tenere dei seminari sulla sua opera in rapporto a Dante e ai poeti classici, programmando una serie di incontri che si sarebbero conclusi con una lettura pubblica a Palazzo Vecchio sul tema del Lavoro, oggetto del numero della rivista in uscita in quei mesi. La redazione di «Semicerchio» aveva pensato di invitare Heaney a Firenze perché la sua figura concentrava, in un temperamento di affabilità e modestia straordinarie come accade solo nelle grandi personalità, una serie di caratteristiche care alla poetica della rivista: la sua collocazione nell'Olimpo della poesia mondiale, ultimo testimone di un secolo poetico che appartiene ormai alla storia della letteratura, lo elevava al di sopra delle incertezze e delle mediocrità di un panorama mobile come quello attuale, facendone un vero e proprio classico, oggetto di studio e di analisi – oseremmo dire di venerazione – più che di discussione e dibattito; il suo legame con Dante, il «primo mobile», nelle sue parole, del celebre libro del 1984, *Station Island*, era stata una motivazione importante per il conferimento delle «Chiavi della città» di Firenze che l'allora sindaco Renzi aveva deciso di attribuirgli su proposta di Semicerchio; ma anche la presenza di richiami costanti

e multiformi alla poesia e alle lingue greca e latina, oggetto della sua recente lezione all'Accademia Virgiliana di Mantova e perfino del suo ultimo sms alla moglie in punto di morte (*noli timere/non aver paura*), aggancia un tema, quello della tradizione poetica europea come sistema culturale integrato e polifonico, su cui la rivista è nata e ha lavorato per anni. Infine, anche quello che in altri tempi si sarebbe chiamato il suo impegno civile, la sua partecipazione prima personale e poi letteraria alle sanguinose lotte di liberazione dell'Irlanda, riempiva la sua testimonianza artistica di una forza di necessità storica che quasi tutta la poesia recente ha completamente perso. La memoria dei combattenti di quella drammatica stagione è un fattore vivo e insieme un'ombra costante del suo sguardo storico, e si somma alla sua capacità di dialogo coi poeti del passato liberandole dal rischio dell'individualismo e dell'autoreferenzialità. Questa sensibilità sociale, che non poteva che suscitare entusiasmo nella rivista che nel '93 in 24 ore aveva mobilitato a Firenze un affollatissimo reading poetico dopo l'attentato mafioso ai Georgofili, si sarebbe rivelata in forma più piena nell'articolato programma che la rivista preparava da un anno e che anche al Nobel Heaney, affascinato dall'idea di venire a lavorare a Firenze, doveva essere sembrato convincente. «Florence in the fall, or Arno in the autumn – we look forward to it», ci aveva scritto.

Mercoledì 2 ottobre, il giorno in cui doveva aprirsi il programma con Seamus Heaney, «Semicerchio» e

l'Istituto di Scienze Umane hanno organizzato a Palazzo Strozzi, dalle 15 alle 19, quella che è stata la prima manifestazione italiana in memoria di questo grande autore, dando la parola a traduttori e critici della sua opera: l'anglista Massimo Bacigalupo ha presentato un profilo vivido e affettuoso del poeta, che era un suo amico personale, e di cui ha ripercorso l'itinerario umano e letterario dall'infanzia nella campagna nordirlandese all'insegnamento nelle università americane fino al Nobel e alla sua copiosa produzione successiva, sempre contrassegnato da una semplicità di scrittura che tuttavia è solo apparente punto di arrivo di un processo di affinamento e limatura di materiali dalla provenienza eterogenea: secondo Bacigalupo, il meccanismo chiave della poesia di Heaney è l'osservazione della realtà minuta che lo circonda, di oggetti apparentemente inerti e insignificanti, materiali di riporto, rifiuti, suppellettili, gesti casuali e accadimenti momentanei cui ha saputo dare una luce obliqua e nuova, un significato universale attraverso la sua descrizione in linguaggio 'laterale'. Gregory Dowling ha illustrato attraverso l'analisi di *Miracle* come il poeta senta ed esprima il suo senso di comunità, familiare e cittadina ma soprattutto nazionale, l'irlandesità (*Irishness*) che negli anni dei cosiddetti Troubles, la guerriglia politico-religiosa fra cattolici irlandesi e protestanti inglesi – i colonizzatori – produsse centinaia di morti e un'instabilità drammatica nei decenni precedenti gli anni '80 del secolo scorso. Un'identità certamente politico-culturale, religiosa e linguistica, ma portata a individuare i suoi riferimenti soprattutto nelle grandi figure di scrittori e intellettuali, come William Butler Yeats o James Joyce, che insieme a tanti altri rappresentavano il patrimonio in cui una comunità poteva definire se stessa. Il traduttore Marco Fazzini, fondandosi su una ricca documentazione anche epistolare e fotografica proveniente dal suo archivio personale, ha aperto poi nuove direzioni di studio esplorando i rapporti di Heaney con la poesia e la lingua scozzesi, soprattutto attraverso la frequentazione personale di Hugh MacDiarmid e Norman MacCaig.

Una seconda parte del seminario puntava su quella che la rivista *Semicerchio* aveva individuato come una delle linee che univa il modello heaneyano e la poetica della rivista: la familiarità con le letterature europee, e quelle extraeuropee che ne sono influenzate, come sistema integrato che unisce le radici classiche agli svi-

luppi medievali e moderni in una continua riscrittura della tradizione che ne è al tempo stesso rivitalizzazione e superamento. Emanuela Zirzotti ha aggiunto al suo imponente lavoro (allora inedito, poi uscito per Aracne) su Heaney e i classici greci e latini un contributo che illustra quanto la cultura classica, e in particolare Ovidio, abbia rappresentato per gli autori irlandesi una sorta di linguaggio di mediazione fra la componente folklorica locale e l'orizzonte internazionale, dove – che piaccia o no – l'*Odissea* e l'*Eneide* sono patrimonio che, attraverso i programmi scolastici, ha unito per secoli l'Europa da Budapest a Palermo e da Oslo a Cordoba. Per Heaney Virgilio è la chiave di interpretazione della realtà, sia quella quotidiana, come nel rapporto col padre riletto attraverso un rovesciamento del mito di Enea e Anchise, sia quella storica irlandese adombrata oltre il velo bucolico di un contesto agricolo che ammorbidisce i conflitti e le sofferenze. Quel contesto che l'aveva formato era per Heaney come una cultura depositata «in fondo a un orcio»: quando la mano vi arriva trova «qualcosa che inizia a schiudersi nella testa».

Di questi interventi «Semicerchio» offre ora il testo, integrandolo con un contributo personale di un altro appassionato traduttore di Heaney, Marco Sonzogni, autore della recente traduzione di *Morte di un naturalista*, il primo libro del poeta.

Su questo tema alcuni studenti della II B del Liceo classico Galileo di Firenze, guidati dalla professoressa Antonella Bartoloni Saint-Omer, hanno presentato proprie analisi di liriche di Heaney, fra cui la mitica *Digging*. I loro spunti hanno suscitato nella grematissima sala una lettura insieme fresca e profonda di testi che abitualmente non entrano nel programma scolastico e rappresentano invece un vertice della cultura contemporanea, esprimendo nel contempo un senso di smagamento e sconcerto per il processo di demitizzazione che a loro avviso l'uso della cultura classica produce in Heaney.

Il seminario si è concluso con la lettura di sue poesie in traduzione italiana da parte di alcune delle voci migliori della poesia toscana e italiana: fra questi Alba Donati, autrice dell'allora recente *Idillio con cagnolino* (Fazi) apprezzato dal critico Alfonso Belardinelli come uno dei libri più importanti degli ultimi anni; il pistoiese Paolo Iacuzzi, direttore artistico dello storico premio Il Ceppo, che attingendo al regionalismo *torbacchia* ha fornito una possibile soluzione alla traduzione del termine inglese *bog*, riferito all'inquietante e oscura

torbiera, così frequente nel paesaggio nordeuropeo, spesso malamente tradotto con un mediterraneo 'palude'; Barbara Pumhösel, uno dei più autorevoli autori bilingui del nostro panorama poetico, formatasi a Seamicerchio e da poco premiata in Austria e Germania; la giovane Novella Torre, che ha proposto due testi taglienti per invitare gli studenti ad assumersi tutti le responsabilità di una svolta sentita come improcrastinabile, e Rosaria Lo Russo, poetessa performer già oggetto di studio in riviste accademiche e tesi di laurea, che ha incantato il pubblico grazie alla sua consumata professionalità performativa leggendo due brani di *Station Island*, due tappe del pellegrinaggio al Pozzo di San Patrizio, patrono dell'Irlanda, durante il quale Heaney come Dante incontra spiriti illustri della storia irlandese recente o amici che la guerriglia aveva sacrificato sull'altare di una lotta di liberazione spesso

piegata a durezza di ingiustificabile atrocità. La voce di questi poeti ha incontrato nelle poesie di Heaney l'ombra della sua grandezza, come Dante aveva incontrato nel IV dell'*Inferno* quelle dei suoi illustri predecessori e come lui stesso in *Station Island* aveva descritto in termini danteschi l'incontro con gli spiriti che gli avevano dato un senso e un linguaggio. Nel settembre 2013 a Dublino una folla immensa aveva seguito i funerali del suo poeta: molte delle grandi personalità dell'Irlanda, fra cui Bono Vox e gli U2 al completo, il Presidente della Repubblica Michael D. Higgins, il primo ministro Enda Kenny, attori e intellettuali, gente comune e lettori. Qualche anno fa, il funerale di Mario Luzi, il più grande poeta italiano degli ultimi anni, era stato preceduto dalle ignobili ingiurie di una fazione politica che considerava la sua recente nomina a senatore a vita un appoggio alla parte avversa.



Il tavolo dei poeti: da sinistra Barbara Pumhösel, Paolo Iacuzzi, Rosaria Lo Russo, Alba Donati, Novella Torre, Brenda Porster.

Tilting the World: Seamus Heaney's poem *Miracle*

di Gregory Dowling

Miracle

Not the one who takes up his bed and walks
But the ones who have known him all along
And carry him in –

Their shoulders numb, the ache and stoop deeplocked
In their backs, the stretcher handles
Slippery with sweat. And no let-up

Until he's strapped on tight, made tiltable
And raised to the tiled roof, then lowered for healing.
Be mindful of them as they stand and wait

For the burn of the paid-out ropes to cool,
Their slight lightheadedness and incredulity
To pass, those ones who had known him all along.

(*Human Chain*, 2010)

Miracle, which appeared in Heaney's last collection, is not one of his best-known poems but it is clearly one that meant a good deal to him, since he chose it for public readings on a number of occasions in his final years. The reasons why this poem, and the story it tells, should have appealed to him at this point in his life are clear enough: he wrote it after suffering a stroke in 2006. However, what is fascinating about the poem is that the emphasis is not in any way on the sick man, nor indeed on the figure of the divine healer, but rather

on the community of people around the sick man, who help to bring about the miracle. The title of the volume that includes the poem is telling enough: *Human Chain*.

I therefore wish to examine this poem for what it tells us of Heaney's sense of community. This, of course, is not a new topic and I cannot hope to explore it in all its complexity in the space of this essay; I do wish, however, to draw attention to the generosity of spirit that informs this poem, as the poet reassesses the important theme of an individual's relationship to his community in the light of a major personal crisis. I also wish to bring out the way the feeling of gratitude expressed in this poem contributes to the overall sense of an opening out to the world, a theme that runs throughout the book and confers the dominant mood. This opening out implies a renewed sense of the wonders of the world, one expressed, as often in Heaney, through images of unexpected angles of vision, as offered by new skylights or 'tilted' views of the world; Heaney not only tells the truth slant, but sees it so too. From the poem *Fosterling* onwards (in *Seeing Things*), Heaney has seen it as part of his role as a poet «to credit marvels».

With regard to his sense of his relationship to the wider community, Heaney had long been aware of his role as a «smiling public man», to quote the phrase from Yeats's poem *Among School-Children*, a description that he found all too pertinent to himself. The Irish poet – and even more so the Northern Irish poet – is all too often forced to assume a public role, whether wi-

shing to or not. It goes, so to speak, with the job. Heaney's move with his family to Southern Ireland in 1972 was compared with Horace's retirement to the Sabine farm, a comparison that sometimes became an accusation. In a poem with the deliberately ironic title *Flight Path*, Heaney tells of an encounter on a train with a political activist, who demands, «When, for fuck's sake, are you going to write / Something for us?» The poet's answer was: «If I do write something, / Whatever it is, I'll be writing for myself» (*The Spirit Level*, p. 25).

Heaney has written elsewhere of the need, when dealing with the political situation of his divided land, to view things from a shifted perspective. In an essay on Ireland he refers to the «large number of poems in which the Northern Irish writer views the world from a great spatial or temporal distance, the number of poems imagined from beyond the grave, from the perspective of mythological or historically remote characters» (*Finders Keepers*, p. 130). This may seem odd at first, for a poet whose physical closeness to his roots was always considered one of his most distinctive features: one need only think of the early intense poems about his own childhood and the rural community in which he grew up. In these poems he brings the reader into that world of close-knit family ties, of keenly observed manual and physical activities, so that we feel in direct and sensuous contact with the «green, wet corners, flooded wastes, soft rushy bottoms» of the wetlands (*Preoccupations*, p. 19).

But the paradox is only apparent. Closeness to the land and to one's community does not mean an inability to observe things with a certain necessary detachment. Heaney said in a radio interview that «Lyric defiance was as important as civic responsibility at a certain point», and this defiance called for a certain obliqueness of approach. He talked about Northern Irish poems as being «stretched between politics and transcendence» (*Finders Keepers*, p. 231), giving the example of Derek Mahon's *Disused Shed* in Co. Wexford; he could also have given the examples of his own archaeological poems in North, the sequence «Station Island», or the tercet poems «Squarings» in *Seeing Things*.

Heaney used the words «stretched between [...]» but he could equally well have said «balanced between [...]». It is striking how often images and metaphors of equilibrium recur in his poetry and his critical writings. He said, for example, of Simone Weil: «her whole book is informed by the idea of counterweighting, of balancing

out the forces, of redress – tilting the scales of reality towards some transcendent equilibrium» (*The Redress of Poetry*, p. 3). And when discussing Heaney I think it is worth occasionally tilting the scales towards his more transcendental side; the stress is all too often laid only on the Antaeus-like tendency of his poetry, the downward tug towards a muddy omphalos, as seen in all those poems celebrating «the squelch and slap / Of soggy peat» (*Death of a Naturalist*, p. 14), a ground that is like «black butter / Melting and opening underfoot» (*Door into the Dark*, p. 55). But it should be remembered that he also associates his home with a «sense of air, of lift and light», as in this wonderful description: «Light dancing off the shallows of the Moyola River, shifting in eddies on the glaucous whirlpool» (*Preoccupations*, p. 20).

He was, in fact, a poet with an extraordinary range of tones, sounds – and, indeed, visions. And the poem *Miracle* belongs to this more visionary side, even though in a rather paradoxical fashion, as we shall see. It was, as already said, the first poem he wrote after his stroke in the year 2006 and it is, among other things, a poem of gratitude. The story of the miracle is recounted in both the Gospel of St Mark and the Gospel of St Luke; Heaney seems to draw more on the latter version, because of the extra details that St Luke provides. Here are the salient details of the story as they appear in both Gospels in the Authorized Version:

Gospel of St Mark: And when they could not come nigh unto him for the press, they uncovered the roof where he was: and when they had broken it up, they let down the bed wherein the sick of the palsy lay.

Gospel of St Luke: And, behold, men brought in a bed a man which was taken with a palsy: and they sought means to bring him in, and to lay him before him. And when they could not find by what way they might bring him in because of the multitude, they went upon the housetop, and let him down through the tiling with his couch into the midst before Jesus.

It was not, in fact, the first time that Heaney had drawn upon this story for a poem. In a sonnet entitled *The Skylight*, in the sequence «Glanmore Revisited» (*Seeing Things*, 1991), Heaney uses the same story to describe the effect of the opening of a skylight in his house. In this case the emphasis is on the sense of sudden revelation, in keeping with the decidedly visionary tone of the book as a whole. Heaney uses the structure

of the sonnet to great effect, so that the final sestet is in complete contrast in mood, imagery, sound and diction, with the octave. The first eight lines describe the poet's previous love of the closed snugness of the old attic; he uses a series of characteristic adjectival compounds («tongue-and-groove», «nest-up-in-roof», «snuff-dry», «trunk-lid»), and words tightly paired by consonants or vowels («low and closed», «hutch and hatch») to add to the sense of musty constriction; the words are nearly all monosyllabic. The first line of the octave, by contrast, concludes with a long Latinate adjective, «extravagant», applied to the sky, which, we are told, now «entered» the house and «held surprise wide open» (*Seeing Things*, p. 37), as if it were a magic casement to a kingdom of marvels. The final simile takes us to the Gospel story, but seen from an unexpected angle, that of «an inhabitant / Of that house» where the miracle took place. The pertinence of the story is obvious enough, since the miracle was performed precisely because the sick man's friends had opened a kind of skylight into the house so that their friend could reach Jesus.

In *Seeing Things* Heaney uses the story in order to communicate the sense of miraculous change that has come about thanks to the skylight. As already said, there is a strong visionary note to the whole collection; the notion of suddenly «seeing things» from an unexpected angle recurs throughout the book. For example, the title poem describes the unwonted experience of a sailing-trip in which the speaker gazes into the water:

It was as if I looked from another boat
 Sailing through air, far up, and could see
 How riskily we fared into the morning,
 And loved in vain our bare, bowed, numbered heads
 (*Seeing Things*, p. 16)

This poem finds its visionary counterpart later in the book with the legend of the monks of Clonmacnoise, a monastery founded in the sixth century on the River Shannon; the monks saw a flying ship above them: when the ship's anchor hooked into the altar rails the monks had to help free the ship:

«This man can't bear our life here and will drown»,

 The abbot said, «unless we help him». So
 They did, the freed ship sailed, and the man climbed back
 Out of the marvelous as he had known it.
 (*Seeing Things*, p. 62)

The ordinary thus becomes the marvelous, the quotidian is transformed into miracle.

The poem *Miracle* is in some ways a kind of mirror-image of the Clonmacnoise poem. *Miracle*, as the title indicates, is actually describing a genuine miracle, and Heaney has the paradoxical task of turning it into something quotidian – and then finding a new sense of the miraculous in its very ordinariness. The poem takes up the story as the Gospel recounts it, and as he had recounted it in *The Skylight*. In this later poem he deliberately announces the shift of viewpoint in the first line: «Not the one who takes up his bed and walks» (*Human Chain*, p. 17). This is going to be the story of the helpers: those who undertook the sheer physical task of lifting the sick man onto the roof and then of lowering him into the house. This, of course, is Heaney's tribute to all those who helped him in his illness.

Heaney pays his tribute by showing marvelous attention to the physical details of the work involved. It is clearly this aspect of the story that struck him; he imagines every detail of the great effort that is required first to get the invalid up to the roof, and then to lower him by ropes into the building. His awareness of the important of equilibrium is here given literal expression, as he describes the operation of strapping the invalid to his bed so that he is «made tiltable». We also see his sensitivity to the tools of work, something clear from the very first (and very famous) poem, *Digging*, in his first book; using his «squat pen» he succeeded in conveying to the reader all the physical sensations involved in the skillful use of a spade. In this much later poem he depicts both the «stretcher handles / Slippery with sweat» and the reverse sensation of the «burn of the paid-out ropes».

As in the poems I have cited from *Seeing Things*, much of the effect comes from the contrasting images of rising and lowering, and the change of viewpoint that this entails. What is sequentially the last action in the story is actually described in the first line: «Not the one who takes up his bed and walks». This, of course, is the actual miracle, the part of the story that everyone is familiar with; however, the poet tells us this only in the negative, announcing that his focus is going to be elsewhere. That action, so to speak, is the easy part; his interest is in the difficult part played by all those who prepared the way for the miracle. In contrast to the beneficiary of the miracle, who «takes up his bed and walks», the helpers are described by means of images that emphasize their sheer physical heaviness and

downward-pulling exhaustion, and he uses one of his characteristic compound adjectives: «Their shoulders numb, the ache and stoop deeplocked / In their backs».

The poem has a touch of the didactic about it, as the speaker instructs the reader to «Be mindful of them as they stand and wait». The sentence will continue in the next tercet («For the burn of the paid-out ropes to cool») but the effect of the enjambment is to remind us of the final line of Milton's sonnet «On his Blindness» («They also serve who only stand and wait»); Milton's poem is, of course, about the very denial of light and vision. However, the helpers in Heaney's poem do share in the elevatory effect of the miracle, as the penultimate line tells us, with a reference to «Their slight lightheadedness and incredulity». They too have been «made tiltable» – which is to say, their vision of the world has adjusted to a new and more wondrous order of things.

The word «lightheadedness» recurs in the penultimate poem in the same volume, *In the Attic*, which draws on an episode from Heaney's childhood, which he recounts in one of his interviews with Dennis Driscoll; he says that the only words he can recall his grandfather saying were a question about a trip that he, the child, had made to the theatre to see a performance of *Treasure Island*; in asking the question his grandfather revealed he had forgotten the name of one of the characters in the novel: «I was vouchsafed a glimpse of the mysterious gulf between childhood and old age [...] What that shift from Israel to Isaac told me was that he had read *Treasure Island* decades before, and that it had stayed with him and was a part of everything that had happened to him in between and the fleetness of all that was somehow processed into his slip of memory» (*Stepping Stones*, p. 27).

The poem is full of imagery of rising and sinking, drawn in part from passages in *Treasure Island*. In the

second stanza he places himself as speaker in the attic with the famous skylight, which reveals a view of a birch-tree planted twenty years earlier, now cutting off his view of the sea but also offering an imaginary return to scenes in the novel, with the young Jim swaying in the crow's nest. In the last stanza Heaney compares his aged failure to grasp names and his «uncertainty on stairs» to «the lightheadedness // Of a cabin boy's first time on the rigging». As in *Miracle*, the word «lightheadedness» indicates both uncertainty and exhilaration, and in the final tercet of the poem another connection with the earlier poem becomes evident, as he states:

It's not that I can't imagine still
 That slight untoward rupture and world-tilt
 As a wind freshened and the anchor weighed.
 (*Human Chain*, p. 84)

The «world-tilt» is clearly identified here with the «visionary gleam» of boyhood as celebrated by the Romantics. His last book testifies clearly to the passing of time and the onset of old age; however, he also reveals that his sense of wonder is as fresh as ever, as is his «sense of air, of lift and light». It is highly fitting that the last poem in the book is a version of Pascoli's *L'aquilone*; Heaney had translated the entire poem (the translation can be seen in Geoffrey Brock's *Italian Poetry: an Anthology*), but for this volume he selected and adapted a few central stanzas from the poem. In this adaptation, among other things, he changes the deliberately Yeatsian phrase «Urbino's windy hill» (*To a Wealthy Man*) to «Anahorish Hill» – «the first hill in the world», as he describes it in an early poem. The most significant change is the fact that he cuts the last stanzas of Pascoli's poem, which mourn the death of a boyhood friend, in order to end the poem, and the entire volume, with the exuberantly paradoxical line: «The kite takes off, itself alone, a windfall» (*Human Chain*, p. 85).

Works cited:

Dennis O'Driscoll, *Stepping Stones: Interviews with Seamus Heaney*, London, Faber & Faber, 2008.

Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, London, Faber & Faber, 1966.

Seamus Heaney, *Door into the Dark*, London, Faber & Faber, 1969.

Seamus Heaney, *Finders Keepers: Selected Prose*

1971-2001, London, Faber & Faber, 2002.

Seamus Heaney, *Human Chain*, London, Faber & Faber, 2010.

Seamus Heaney, *Preoccupations*, London, Faber & Faber, 1980.

Seamus Heaney, *Seeing Things*, London, Faber & Faber, 1991.

Seamus Heaney, *The Redress of Poetry*, London, Faber & Faber, 1995.

Orfeo ri-membrato: Heaney e il caso di Ovidio¹

di Emanuela Zirzotti

Il rapporto tra Seamus Heaney e l'antichità classica è estremamente complesso e articolato, ma al tempo stesso anche estremamente stimolante, poiché impone al poeta e al lettore una riflessione più attenta su dei concetti chiave della poetica heaneyiana, quali l'identità e l'intertestualità. Insieme all'elemento 'barbarico' nord-europeo, alla poesia russa ed est-europea del Novecento, a Dante, e alla pratica traduttiva, la classicità greco-romana, di fatto, rappresenta per il poeta irlandese una delle cinque grandi 'piattaforme' dalle quali egli può guardare e riesaminare la propria terra sotto prospettive nuove². L'apertura dell'opera heaneyiana all'intertestualità – che si presenta nelle forme più svariate, dalla citazione alla parafrasi, dall'imitazione all'allusione, dall'appropriazione tematica e stilistica all'adattamento, dalla traduzione alla riscrittura, alla creazione originale –, pertanto, è sintomatica sia della volontà di instaurare un dialogo creativo con la tradizione che della necessità di affermare l'appartenenza a una 'comunità' non necessariamente coincidente con quella a cui egli è legato per questioni geografiche, politiche o sociali. Heaney, allora, fa ricorso al mondo greco-romano per riflettere sul proprio coinvolgimento nelle questioni politiche del suo paese; o ancora, per conferire prestigio al luogo, per descrivere eventi personali e personaggi che percorrono il suo passato; e, infine, per riflettere più profondamente sull'atto della creazione artistica e ribadire la necessità di affermare la propria originalità individuale. In breve, i classici di-

ventano grandi casse armoniche in cui risuona l'identità 'composita' del poeta.

Il 'caso' di Ovidio è emblematico della modalità con cui Heaney si appropria dell'antichità. Come per i suoi contemporanei³, per il poeta è facile rilevare una somiglianza tra i mutamenti subiti dai personaggi classici e quelli cui sono sottoposte le figure mitologiche della tradizione irlandese; allo stesso modo, egli accosta la sofferenza di Ovidio a Tomi, lontano dal centro vitale dell'Impero, alla propria condizione di cattolico nord-irlandese vittima di un esilio psicologico più ancora che fisico. E tuttavia, l'accostamento all'antecedente classico rivela una maggiore complessità nelle sue opere: come si vedrà, nell'appropriarsi dei temi e dei personaggi delle *Metamorfosi* si scorge una vena di vera originalità; inoltre è possibile rilevare nel poeta la tendenza al recupero della tematica amorosa della poesia di Ovidio, in un tentativo di riscrittura delle *Heroides* unico nel suo genere.

Metamorfosi atipiche

Le *Metamorfosi* offrono la visione di un universo in continuo e incontrollato cambiamento, attraverso la quale Ovidio mette in dubbio la solidità di qualsiasi struttura umana, sia essa personale o sociale. Trattando le cause delle cose (dal mondo creato agli dèi, dagli esseri viventi alle leggi della società) senza tuttavia offrire una vera spiegazione per esse, il poeta

latino dissolve i grandi eventi pubblici in storie private. La metamorfosi, inoltre, diventa la metafora corporea nella sua quintessenza, poiché la natura degli oggetti trasformati può essere letta nella loro forma⁴. Nel far sue le storie ovidiane, Heaney si concentra sul loro aspetto privato che raramente, tuttavia, viene volto a spiegare un evento pubblico o l'esistenza del mondo contingente. In questo mondo familiare, che significativamente coincide con la sfera privata del poeta, la trasformazione è presagita, temuta, desiderata. Lo stato «medium mortisque fugaeque» (*Metamorfosi* X, 233)⁵, a metà fra la morte e l'esilio, colpisce il poeta irlandese in prima persona inducendolo a rompere i limiti imposti dall'insularità, a spezzare i vincoli politici, sociali e religiosi, e a porre la sua mente 'in esilio' in una forma nuova⁶. Attraverso la metamorfosi, il poeta riesce a investigare in maniera più lucida la natura del processo artistico e il proprio ruolo di poeta in un mondo che è anch'esso in cambiamento. Non è un caso che, nella trasformazione, Heaney venga progressivamente a identificarsi con Orfeo non nel suo ruolo di amante frustrato, ma di cantore per eccellenza, prototipo dell'artista, al tempo stesso creatore e oggetto d'arte.

È rilevante che questo processo di immedesimazione con Orfeo cominci molto presto per Heaney. In *Personal Helicon* il poeta racconta della sua infantile fascinazione per i pozzi, descrivendo quelli presso i quali era solito giocare da bambino, ricordando i suoni, gli odori e le sensazioni di questa esperienza. Il titolo del componimento rimanda al mitico monte, sede delle Muse, metafora dell'ispirazione poetica: creare un personale Elicon richiama le esperienze passate implica trovare una fonte di ispirazione in quegli elementi che costituiscono il proprio inconscio culturale, ossia nella propria tradizione⁷. Nell'ultima strofa si è improvvisamente proiettati nel presente:

Now, to pry into roots, to finger slime,
To stare, big-eyed Narcissus, into some spring
Is beneath all adult dignity. I rhyme
To see myself, to set the darkness echoing⁸.

L'atto di guardare passivamente se stesso nello specchio d'acqua come Narciso è sostituito, nell'età adulta, da un processo attivo per il quale l'esperienza personale di esplorazione interiore fa risuonare le cavità oscure della tradizione, creando un gioco di echi e di rimandi che mettono la coscienza individuale in

connessione con il mondo esterno. La maturità permette allora al poeta di scrivere non solo per 'vedere se stesso' come Narciso, ma anche, e soprattutto, per essere di pubblica utilità⁹. Così, pur continuando a insistere sulla totale indipendenza del mestiere dell'artista dalla pressione esterna delle forze politiche e sociali, Heaney rifiuta di considerare la poesia come un atto 'esclusivo', che indugi sulla pura rappresentazione del *self*, per promuovere invece una forma di interazione con la *Otherness*, atta a conferire rilevanza sociale e politica alla sua opera. Narciso, allora, si consuma non per brama di sé ma per amore dell'arte trasformandosi in Orfeo, al quale si accenna nel riferimento al potere della poesia di far risuonare l'oscurità.

Spesso Heaney si identifica con il salice, albero che ispira eloquenza, sacro alla dea Elice e alle Muse perché dà il nome alla fonte Elicon, e caro ai poeti poiché concede a Orfeo il dono del canto¹⁰. Nel tronco cavo di un salice egli si nasconde da bambino, come ricorda in *Oracle*, ricevendo dal contatto con l'albero la capacità di comporre poesia¹¹. È proprio in questa sorta di esilio volontario che il giovane Heaney riesce ad ascoltare i suoni del mondo esterno, divenendo orecchio e bocca per il tronco, «lobe and larynx / of the mossy places»¹². Questa metamorfosi atipica segna il legame fra il poeta e la sua terra, il suo attaccamento a una storia e a una tradizione locali alle quali egli sembra destinato a dare voce.

L'immagine del salice ritorna nella quarta sezione di *Kinship*, a definire nuovamente l'identità del poeta in relazione all'appartenenza al luogo. Le radici del salice affondano nell'umido centro senza fondo della grande memoria storica del paese, la *bogland*, la dea che trattiene e diffonde: «I grew out of all this / like a weeping willow / inclined to / the appetites of gravity»¹³. In un'identificazione che ricorda da vicino quella del poeta con il gigante Anteo (che ricorre in altre poesie di *North*), Heaney trae la sua forza dal contatto con il suolo natio; questo grande magnete che piega i rami del salice verso il basso lo costringe a esprimere la sua *Irishness*, intesa come senso di appartenenza alla comunità. Si può scorgere quindi, negli 'appetiti' della gravità che tengono il poeta incollato alla terra, un riferimento a quelle questioni politiche e sociali irlandesi delle quali egli si fa testimone.

Novello Orfeo, Heaney narra le proprie storie di metamorfosi, intrecciando nel loro tessuto temi politici ed erotici e le sue personalissime inquietudini. Egli

predilige appropriarsi dei momenti che precedono la trasformazione, quando il sovrannaturale ancora non è intervenuto a modificare il normale ordine delle cose e tutto è, per così dire, sospeso in attesa di un evento inevitabile: il cambiamento resta sempre in agguato, come qualcosa che è stato predetto e pre-sofferto. In *Aisling*, il ricordo delle *Metamorfosi* ovidiane si fonde con una delle più famose metamorfosi della tradizione irlandese:

He courted her
 With a decadent sweet art
 Like the wind's vowel
 Blowing through the hazels:

«Are you Diana...?»
 And was he Actaeon,
 His high lament
 The stag's exhausted belling?¹⁴

Il titolo del componimento rimanda alla tradizione locale delle visioni del mondo sovrannaturale; la visione che il poeta offre è quella cara alla retorica del nazionalismo irlandese: la donna è Cathleen Ní Houlihan, qui rappresentata nello stadio finale della sua trasformazione, nel suo aspetto, cioè, di giovane e attraente regina per la quale gli uomini sono pronti a morire. Rielaborare il mito nazionale in chiave ovidiana permette a Heaney di esprimere la propria inquietudine riguardo a una cieca e incondizionata devozione alla 'Madre Irlanda', espressione di una forma di nazionalismo diffusa e radicata, ma pericolosa perché chiusa al dialogo. Il poeta sottolinea la qualità mortifera della dedizione a Cathleen, già accennata nella forma di corteggiamento 'decadente' con cui l'uomo cerca di avvicinarsi a lei. In *Metamorfosi* III, da cui l'episodio mitico è tratto, Atteone non ha né la volontà né il modo di corteggiare Diana: ciò per cui la dea lo condanna è causato da uno strano scherzo del destino, non da una colpa reale¹⁵. La trasformazione in cervo lascia intatta la coscienza del giovane, il quale scopre se stesso attraverso la separazione da sé causata dalla metamorfosi¹⁶. Al protagonista di *Aisling* tale presa di coscienza di sé è, per così dire, preclusa, poiché gli è negata la metamorfosi: la voce narrante può solo supporre che l'alto lamento del protagonista sia diventato l'esausto bramito del cervo, ma non può affermarlo con certezza. Come ad Atteone, tuttavia, allo *he* di *Aisling* è riservato un destino di morte incomprensibile.

Una simile visione di metamorfosi mancata è offerta da *The Underground*, poesia che apre *Station Island*, nella quale la storia di Pan e Siringa narrata in *Metamorfosi* I è significativamente avvicinata alla storia di Orfeo e Euridice. Il componimento rappresenta una piccola discesa (e risalita) agli Inferi, che concentra il tema generale della raccolta e che, al tempo stesso, riesamina con l'immaginazione un luogo realmente visitato dal poeta durante la sua luna di miele. La scena del disperato inseguimento del dio Pan è, dunque, ri-contestualizzata nei sotterranei della metropolitana di Londra:

There we were in the vaulted tunnel running,
 You in your going-away coat speeding ahead
 And me, me then like a fleet god gaining
 Upon you before you turned to a reed¹⁷.

La trasformazione di fatto non avviene; il poeta riesce a guadagnare terreno sulla sua ninfa in cappotto da viaggio prima che ella diventi un giunco, sembra quasi raggiungerla, ma solo per perderla di nuovo in una significativa inversione di ruoli. All'uscita della metropolitana, risalendo verso le luci della città, è la donna che segue l'uomo, come Euridice dietro a Orfeo lungo il sentiero che porta fuori dagli Inferi. L'atmosfera tesa lascia presagire che, ancora una volta, il contatto con la ninfa non avverrà e che il destino del poeta antico verrà nuovamente attualizzato: «[...] the wet track / Bared and tensed as I am, all attention / For your step following and damned if I look back¹⁸.

Heaney scende di nuovo quei gradini in *District and Circle*, stavolta inabissandosi negli Inferi non da amante ma da artista; il suo scopo, dunque, non è la ricerca della sua Euridice, quanto venire in contatto con la propria essenza profonda. Il poeta che intraprende il viaggio è un uomo che non vuole essere riconosciuto e desidera perdersi tra la folla delle 'ombre' che non hanno memoria e non possono giudicarlo («I re-entered the safety of numbers, / A crowd half straggle-ravelled and half strung / Like a human chain»¹⁹). Al tempo stesso egli è paradossalmente solo tra la gente, un uomo maturo che ricorda se stesso da giovane nella medesima situazione, «somebody who was much less at home, more anxious and 'out of it' than [he] would come to be later on»²⁰. Confrontarsi con il sé del passato conduce il poeta, inevitabilmente, a venire a patti con i propri fantasmi interiori e, in un certo senso, a interrogarsi:

«Had I betrayed or not, myself or him? / Always new to me, always familiar, / This unrepentant, now repentant turn / As I stood waiting [...]»²¹. In bilico tra irriducibilità e pentimento, tra la fedeltà verso ciò che era e quella a ciò che è diventato, Heaney riceve la sua visione finale:

So deeper into it, crowd-swept, strap-hanging,
 My lofted arm a-swivel like a flail,
 My father's glazed face in my own waning
 And craning...

[...]

And so by night and day to be transported
 Through galleried earth with them, the only relict
 Of all that I belonged to, hurtled forward,
 Reflecting in a window mirror-backed
 By the blasted weeping rock-walls.

*Flicker-lit*²².

Racconta Ovidio di come anche dopo essere stata staccata dal corpo la testa di Orfeo abbia continuato a mormorare un canto triste (*Metamorfosi* XI, 50-53), quasi a ricordare al mondo il suo dono e la sua pena. Nella sua penultima catabasi moderna, Heaney subisce uno smembramento simile a quello del mitico poeta: l'unico relitto a testimonianza di ciò che egli è, e di ciò a cui appartiene, è proprio la sua testa, quel viso riflesso nel finestrino, quel viso così simile a quello del padre. Lontano dalla sua Irlanda, Heaney si rivolge a immagini familiari del suo passato, alle proprie radici di individuo per definire quello che egli è diventato nel presente.

Ri-membrare Orfeo

Appropriarsi della figura di Orfeo non significa per Heaney solo identificarsi con essa, renderla paradigma della propria missione di poeta, ma implica anche considerarla in quanto opera d'arte in sé e oggetto di creazione artistica. Come tale, essa può essere pene-trata, compresa e ricontestualizzata. L'idea di tradurre brani di *Metamorfosi* X e XI nasce in seguito alla richiesta di contribuire a un volume di versioni di Ovidio²³; la scelta di Heaney cade sui versi iniziali dei due libri, più strettamente concernenti la vicenda personale di Orfeo in quanto 'personaggio' delle *Metamorfosi*, più ancora che creatore e narratore di storie di trasformazione. Mentre traduce il testo di Ovidio, però, Heaney è impegnato nel preparare una lezione sul poemetto

irlandese *Cúirt an Mheán Oíche* (*The Midnight Court*, 1780) di Brian Merriman (1749-1805). Opera sostanzialmente sovversiva e trasgressiva per l'esplicita tematica sessuale, il *Cúirt* si riappropria della tradizione poetica dello *aisling* per stravolgerla e piegarla alla rappresentazione divertita dei costumi dell'Irlanda settecentesca.

Il componimento è costruito appunto sull'impianto della visione onirica: il poeta immagina di passeggiare spensierato per la campagna finché, colto da un sonno innaturale, si addormenta; nel sogno gli compare una donna (o meglio, una gigantesca e mostruosa figura dalle fattezze femminili) che lo informa del raduno della corte delle fate e gli espone i mali del paese, i cui abitanti sono ridotti a «[a]n ancient race without land or freedom, / Control of law or rents or leaders»²⁴. Tra i mali che attanagliano l'Irlanda, la megera ne sottolinea uno in particolare: la forte diminuzione delle nascite, imputata a quegli uomini che, come il poeta, pur essendo in buona salute e in età giusta, rifiutano di convolare a nozze e di avere rapporti con il genere femminile. Come imputato, quindi, il poeta è trascinato davanti alla corte della regina delle fate, Aoibheall, per essere giudicato. Durante il processo il caso è esposto da una fanciulla, che si fa portavoce di tutte quelle ragazze frustrate nei loro desideri sessuali e matrimoniali, e da un vecchio 'disgraziato', un marito tradito da una consorte molto più giovane, il quale cerca, al contrario, di svelare la bassezza dei trucchi usati dalle donne per accalappiare un marito e, molto spesso, per dare un padre ai loro bastardi; per questo l'uomo supplica Aoibheall di abolire il matrimonio e di rendere legale l'amore libero. La fanciulla risponde prontamente alle parole del vecchio, mettendo in ridicolo tutti coloro che, come lui, meritano di essere traditi perché incapaci di soddisfare le mogli; la ragazza prosegue poi attaccando l'istituzione del celibato dei sacerdoti cattolici, che priva le giovani donne in età da marito di esemplari appetibili («My cureless torment! My gripping pain! / [...] What a pitiful sight for an amorous maiden / Their size, their looks, their members, their fairness, / Their faces' complexion, their laughter's brightness»)²⁵.

Nell'ultima parte del poemetto Aoibheall prende finalmente la parola, propone emendamenti, emette un giudizio e il processo si chiude prendendo nota della data («A hundred and ten from a thousand subtracting, / Double the remainder you find aright, / The week before that God's Son arrived»)²⁶. Le decisioni sono

inaspettatamente reazionarie²⁷: sebbene ella conceda ai giovani di godere della massima libertà nelle questioni amorose, la regina non permette che l'istituzione del matrimonio venga abolita, così come non si pronuncia riguardo al celibato ecclesiastico, consigliando addirittura di pazientare che il Papa stesso prenda una posizione. Nonostante ciò, il verdetto del Tribunale di Mezzanotte è duro e inquietante:

As a law for ladies we make enactment
 That the twenty-one old without ties of marriage
 Be charged on roughly and pitilessly
 And have him bound near the tomb to a tree.
 Strip him bare of his shirt and coat
 And flay his back and his waist with a rope.
 [...]
 I leave it to you to commence the torture,
 Oh tender ladies, saddened by torment!
 Take the full venom of fires and nails,
 With this put feminine thoughts and brains,
 Make a consensus [sic] of all your counsels
 And I grant you the power to do this violence²⁸.

Tutti gli uomini ritenuti abili e in età da matrimonio che continuano a crogiolarsi nel loro celibato sono condannati a subire torture inenarrabili, tale è la gravità della loro colpa, e Aoibheall esorta le giovani donne a usare tutta la loro astuzia femminile per inasprire i tormenti e inventarne di nuovi. Il poeta è giudicato allo stesso modo, e proprio la giovane che aveva perorato calorosamente la causa delle donne nubili si scaglia contro di lui con particolare veemenza, aizzandogli contro le sue compagne («Oh dear women! To force him to pay I've decided. / Help, I say to you! Catch him! Hold him!»)²⁹. In un attimo, egli si ritrova terrorizzato dall'idea di essere scorticato vivo e frustato, circondato da donne furiose che pregustano il momento della punizione; è a questo punto che si sveglia, scampando così al castigo.

Dall'incontro tra questo divertente sogno irlandese e il poema di Ovidio nasce *The Midnight Verdict*, opera in cui traduzioni dei versi che narrano del mito di Orfeo sono inserite come cornice alla versione di brani del poemetto gaelico. Heaney considera le tre sezioni dell'opera come il risultato di un impulso unico, che lo conduce a ri-pensare il poemetto di Merriman (e, in particolare, il suo finale aperto) alla luce della storia dell'amore e della morte di Orfeo³⁰. Così, il poeta legge il *Cúirt* alla luce delle *Metamorfosi* e, nello stesso

tempo, l'opera di Ovidio acquista nuova freschezza attraverso Merriman, subendo essa stessa una metamorfosi nel contesto irlandese contemporaneo. La traduzione di Heaney mostra come sia possibile trasformare non solo un sistema linguistico, ma addirittura un intero sistema culturale attraverso un altro; inserito in *The Midnight Verdict*, dunque, il *Cúirt* assurge a paradigma per una più generale metamorfosi della cultura irlandese, resa possibile dall'interazione comparativa tra questa e la classicità europea³¹. La traduzione diventa, di fatto, uno strumento liberatorio: aprendo la cultura irlandese all'"esterno", essa permette di creare una fitta rete di rimandi intertestuali e interculturali attraverso i quali la *Irishness* si definisce non per opposizione alla *Otherness* ma per identificazione con essa. Nel caso specifico di Heaney, egli definisce Merriman attraverso 'l'alterità' di Ovidio, attuando un'ibridazione trasformativa del sé con l'Altro³².

Le tre parti di *The Midnight Verdict* sono unite tra loro da un nesso logico: la prima parte, versione di *Metamorfosi* X, 1-85, termina con la disperazione di Orfeo, il quale, perduta Euridice per la seconda volta, decide di allontanarsi dal consorzio con le donne:

The sun passed through the house
 Of Pisces three times then, and Orpheus
 Withdrew and turned away from loving women –
 Perhaps because there only could be one
 Eurydice, or because the shock of loss
 Had changed his very nature. Nonetheless,
 Many women loved him and, denied
 Or not, adored. But now the only bride
 For Orpheus was going to be a boy
 And Thracians learned from him, who still enjoy
 Plucking those spring flowers bright and early³³.

La scelta di Orfeo si rinnova nella seconda parte, con l'introduzione del *Cúirt* e della figura di Merriman, scapolo incallito che sta per avere la sua visione. Heaney afferma di aver notato, in effetti, una sottile somiglianza tra la condizione del poeta mitico e quella del personaggio del *Cúirt*, entrambi 'votati' alla castità, sprezzanti – seppur con spirito diverso e per motivazioni diverse – del genere femminile. L'affinità diventa più chiara nella mente del poeta nel momento in cui egli nota che il ritratto che Merriman dà di sé alla fine del poemetto (quello di un poeta gioioso che diffonde il suo canto per tutto il paese) può rappresentare un'altra manifestazione dell'immagine tradizionale di Orfeo

come maestro supremo della lira, patrono della musica e del canto³⁴.

Heaney omette del tutto il dibattito e l'esposizione delle testimonianze, parte centrale dell'originale gaelico, per concentrarsi sul verdetto di Aoibheall – da cui la scelta del titolo – e sullo scampato pericolo del protagonista. L'episodio della morte di Orfeo smembrato dalle baccanti furiose per la sua misoginia (*Metamorfosi* XI, 1-84)³⁵ completa il quadro offrendo un finale alternativo alla vicenda narrata nel *Cúirt*, o meglio, riprendendo la vicenda di Merriman a un nuovo possibile sviluppo. Di fatto, sebbene resti la sensazione che, al risveglio, nella psiche del personaggio l'incubo sia più reale della realtà stessa, la convenzione del sogno consente di concludere in maniera gioiosa un evento potenzialmente mortifero³⁶. La situazione funesta che il finale lascia presagire è appunto quella dello smembramento di Orfeo, cui il poeta del *Cúirt* cerca di scampare tenendo a freno (sottolinea Heaney) i demoni psicosessuali dell'inconscio³⁷. Pur evitando il destino di Orfeo, il Merriman di *The Midnight Verdict* non evita però la punizione. Ponendo la traduzione di *Metamorfosi* XI a conclusione della sua opera, Heaney getta un velo di inquietante oscurità sull'atmosfera altresì giocosa dell'originale. Egli libera quei demoni, sguinzaglia di nuovo le baccanti furiose e le scaglia contro il povero Brian; il verdetto è infine messo in esecuzione. Orfeo è *re-membered*, ri-membrato³⁸, in Irlanda nel diciottesimo secolo solo per essere smembrato di nuovo nel ventesimo.

Il lamento di Euridice

Orfeo perde Euridice perché si volge a guardarla; la fanciulla è per lui «l'estremo che l'arte possa raggiungere» ed è compito dell'artista riportare alla luce del giorno questo punto estremo, dare a esso 'figura' e 'realtà'. Voltandosi, egli dimentica l'opera che deve compiere, si rende colpevole di impazienza: «l'errore di Orfeo sembra allora essere nel desiderio che lo porta a vedere e a possedere Euridice, mentre il suo solo destino è cantarla»³⁹. Nel descrivere il momento tragico del distacco, Ovidio si sofferma sullo smarrimento della donna e sul suo silenzio:

[...] e bramoso di rivederla, egli pieno d'amore si voltò. E subito essa riscivolò indietro, e tendendo

le braccia cercò convulsamente di aggrapparsi a lui e di essere riafferrata, ma null'altro strinse, infelice, che l'aria sfuggente. E già di nuovo morendo non ebbe parole di rimprovero per il marito (e di che cosa avrebbe dovuto lamentarsi, se non di essere amata?), e gli disse per l'ultima volta addio, un addio che a stento giunse alle sue orecchie. E riflù di nuovo nell'abisso (*Metamorfosi* X, 56-63).

Silenziosamente, così come era risalita dagli Inferi, Euridice scivola via; nessuna parola d'amore o di biasimo per il suo Orfeo, e persino quel flebile ultimo addio, appena percettibile, sembra più un soffio che un suono articolato. Vittima dell'intemperanza e dell'impazienza del marito, vittima in un certo senso del troppo amore di lui, la donna è costretta a tornare nelle tenebre e nell'oblio, da cui riemerge solo come creazione artistica.

Heaney si appropria dei termini usati da Ovidio per descrivere una simile scena di distacco in *Good-night*:

A latch lifting, an edged den of light
Opens across the yard. Out of the low door
They stoop into the honeyed corridor,
Then walk straight through the wall of the dark.

A puddle, cobble-stones, jambs and doorstep
Are set steady in a block of brightness.
Till she strides in again beyond her shadows
And cancels everything behind her⁴⁰.

La scena familiare della coppia che si prepara ad affrontare una separazione momentanea si presta, credo, a una lettura in chiave ovidiana. La donna accompagna l'uomo per un percorso che porta (con un'inversione rispetto alla dinamica del movimento di Orfeo e Euridice) dalla luce, dalla sicurezza della casa, al buio dell'esterno, attraverso un corridoio che ricorda il ripido sentiero che i due personaggi di Ovidio percorrono, un sentiero insidioso ma dolce per la coppia che li può godere di un momento di intimità. Dopo la buona notte, la donna scompare nella luce portandosi dietro tutte le ombre, cancellando tutto dietro di sé, persino l'uomo, che rimane al buio. È come se, chiudendo fuori il mondo esterno, la donna lo cancellasse dalla sua mente perdendone memoria proprio come le ombre degli Inferi.

La figura di Euridice riemerge dall'oblio anche nella poesia di Heaney, acquistando finalmente una voce

con la quale ella esprime ciò che in Ovidio resta taciuto. In *An Afterwards* l'identificazione tra il poeta e Orfeo è ormai completa; è facile quindi che egli rilevi nella propria compagna, Marie, una somiglianza con la fanciulla del mito classico. Heaney si riappropria, in questo frangente, del tema amoroso delle *Heroides* ovidiane: il poeta latino dà voce alle eroine abbandonate, legate da un forte sentimento d'amore a uomini che preferiscono, invece, cimentarsi in alte imprese. Il conflitto fra eroismo ed erotismo si riverbera nel testo e se il primo sembra prevalere, il lamento delle donne mostra, al contrario, quanto l'amore spesso sia più forte e riesca a piegare persino gli animi più intrepidi⁴¹. Heaney aggiunge un nuovo capitolo all'opera di Ovidio inventando il lamento di Euridice, la quale esprime non il dolore per la perdita dell'amato ma lo sdegno stizzito per essere stata trascurata in nome della poesia. *An Afterwards* rappresenta un bellissimo esempio di intreccio culturale, strutturato come è sul modello dell'*Inferno* dantesco: il poeta immagina di essere nel nono cerchio dell'inferno e di rodere un cranio, esattamente come il conte Ugolino, quasi per carpire idee dal cervello («tooth in skull, tonguing for brain») ⁴². Stavolta è sua moglie Marie a discendere negli Inferi dal mondo dei vivi e non per reclamare il marito alla morte, ma per rimproverare lui e tutti gli altri poeti che con lui sono puniti:

[...] «I have closed my widowed ears
 To the sulphurous news of poets and poetry.
 Why could you not have, oftener, in your years

Unclenched, and come down laughing from your room
 And walked the twilight with me and your children –
 Like that one evening of elder bloom
 And hay, when the wild roses were fading?»

And (as some maker gaffs me in the neck)
 «You weren't the worst. You aspired to a kind,
 Indifferent, faults-on-both-sides tact.
 You left us first, and then those books behind» ⁴³.

Di cosa si lamenta la donna se non di non essere stata amata abbastanza? Il poeta è accusato di aver trascurato la famiglia, di aver rinunciato a tutto per inseguire la sua visione e la sua arte, di non essere stato capace di godere dei momenti di felicità che avrebbero potuto dargli gli aspetti più semplici della sua esistenza. Più spesso egli avrebbe dovuto lasciare il suo studio, scendere metaforicamente giù verso gli Inferi

della quotidianità, per tornare alla realtà e alla vita e percorrere il sentiero 'accanto' ai propri cari. Qualcosa, però, nel discorso della donna, colpisce di più il poeta, il quale riconosce per sé una colpa che, sebbene non lo renda peggiore degli altri, è forse più grave dell'essere dedicato all'arte: essere stato un 'cattivo Irlandese'. In quel 'tatto benevolo' e 'neutrale' si può rilevare un chiaro riferimento alla voluta e timida astensione del poeta dalla partecipazione attiva nelle questioni politiche del suo paese e, ancora di più, alla sua sofferita *in-betweenness*. Non solo, allora, Orfeo si è voltato per perdere volontariamente l'oggetto (o meglio, gli oggetti) del suo amore, sembra implicare Marie-Euridice; non solo egli pare non aver voluto compiere quella catarsi necessaria che avrebbe ricondotto 'se stesso' alla vita. Poco sembra essergli valsa persino quella sua cieca dedizione all'arte: morendo nella finzione poetica, il novello Orfeo lascia dietro di sé i libri, quel canto che è ormai quasi incapace di perpetuare la memoria sia di chi lo compone sia di chi ne è oggetto.

In esilio

Il percorso di riappropriazione dell'opera di Ovidio termina con la contemplazione del poeta latino come esule, cui si fa riferimento in *Exposure*, analisi delle ansie del poeta circa il ruolo che la sua arte dovrebbe ricoprire per rispondere a un ideale di responsabilità civica⁴⁴. Nell'abbandonare l'Ulster per la Repubblica, Heaney si 'espone' in prima persona alle critiche dei suoi connazionali, all'interesse dei media e, ancora, agli 'elementi atmosferici', scegliendo di vivere in un ambiente rurale ⁴⁵. È proprio mentre riflette sulle mutate condizioni della sua vita, in un uggioso pomeriggio di dicembre, che l'immagine del triste destino di Ovidio esule si riaffaccia alla sua mente:

How did I end up like this?
 I often think of my friends'
 Beautiful prismatic counselling
 And the anvil brains of some who hate me

As I sit weighing and weighing
 My responsible tristia.
 For what? For the ear? For the people?
 For what is said behind-backs? ⁴⁶

Ovidio è esposto alla furia degli elementi, relegato al margine estremo dell'Impero e circondato da popolazioni ostili; soprattutto, egli è condannato all'esilio per la sua arte. In *Tristia* II, lunga preghiera a Augusto, il poeta latino indugia sulla descrizione della durezza della sua condizione e invoca il perdono; egli riconosce in *carmen et error*, canto e errore, le cause principali della sua rovina, soffermandosi, però, sul primo più che sul secondo (che rimane non meglio specificato nel corso dell'opera):

È stata la poesia a far sì che, malauguratamente, uomini e donne volessero conoscermi; è stata la poesia a far sì che Augusto censurasse me e la mia condotta a causa dell'Ars già †.....†. Togliamo la mia attività letteraria e sarà tolto anche quello che nella mia vita c'è di criminoso: è per i versi che riconosco di essere colpevole (*Tristia* II, 1, 5-10) ⁴⁷.

L'oscenità e l'immoralità di cui è tacciata l'*Ars Amatoria* non impediscono tuttavia a Ovidio di continuare ad avere fiducia nella Musa; più volte evocata come il solo appiglio cui il poeta può aggrapparsi per resistere, la poesia è intesa come cura, che «saprà anche mitigare quella collera che ha suscitato» (*Tristia* II, 1, 21).

Di certo, il destino di Heaney è ben più dolce di quello di Ovidio; tuttavia, in entrambi i casi l'allontanamento dai luoghi cari è occasione per riflettere sulle proprie responsabilità civili e politiche. Heaney sembra quasi affermare che la sua tristezza sia fuori luogo, sproporzionata quasi, rispetto alle circostanze che l'hanno causata («the ear», «the people», «what is said behind-backs»). Il poeta avverte il suo distacco da entrambe le parti in causa nel conflitto settario ed esprime la sua identità per negazione:

I am neither internee nor informer;
An inner émigré, grown long-haired
And thoughtful; a wood-kerne

Escaped from the massacre,
Taking protective colouring
From bole and bark, feeling
Every wind that blows ⁴⁸.

In un verso che racchiude il vero dilemma dell'Irlanda degli anni '70⁴⁹, Heaney definisce se stesso principalmente in relazione a ciò che *non* è: egli non

è un nazionalista di quelli che correrebbero il rischio di essere incarcerati per il loro paese, non sopporta di essere considerato il portavoce della causa cattolica in Ulster ⁵⁰; ma non è nemmeno tanto ostile agli ideali dei nazionalisti da fornire 'soffiate' sui militanti repubblicani. Egli è semplicemente un esule interno, sia per il suo spostamento fisico dal nord alla Repubblica sia, a livello psicologico, perché emigrante da uno stato di sicurezza e fiducia interiori a una zona di transizione di ansia e insicurezza ⁵¹. In questa veste, Heaney sente ancora più forte il legame con Sweeney, anch'egli immagine di esule all'interno dei confini dell'Irlanda e di esiliato *da sé* ⁵²; al tempo stesso, l'affinità con il poeta di Dal-Aire mutato in cigno non può non stabilire un'altra sottile connessione, quella con i personaggi delle *Metamorfosi* esiliati *in se stessi*.

Il richiamo alle *Tristezze* ovidiane, inoltre, permette al poeta di ampliare l'orizzonte e di cogliere una somiglianza tra la propria situazione e il terribile destino di Osip Mandel'stam, poeta russo esiliato per la sua opposizione al regime stalinista, autore di una raccolta di poesie significativamente intitolata *Tristia* (1922). Recensendo, nel 1974, la versione inglese di una selezione di poesie di Mandel'stam, Heaney cita proprio alcuni versi del poeta russo su Ovidio per spiegarne l'inclusività: «Everything – the Russian earth, the European literary tradition, the Stalin terror – had to cohere in the act of the poetic voice; 'So Ovid with his waning love / wove Rome with snow in his lines' – this voice of poetry was absolute for him» ⁵³. Rievocando Ovidio in *Exposure* e contemplando le proprie 'tristezze responsabili', come Mandel'stam aveva fatto durante il suo esilio, Heaney suggerisce la possibilità di instaurare un parallelismo tra la situazione politica e culturale della Russia degli anni '20 e quella dell'Irlanda degli anni '70: «We live here in critical times ourselves, when the idea of poetry as an art is in danger of being overshadowed by a quest for poetry as a diagram of political attitudes» ⁵⁴. Così, Ovidio diventa un ponte che unisce (superando il divario temporale) il poeta russo e quello irlandese nella strenua ricerca di coerenza, per approdare a una forma di poesia che, pur carica di responsabilità civica e politica, sfugga al pericolo di diventare un mero strumento al servizio della causa.

La poesia allora può essere una causa persa, «but each poet must raise his voice like a pretender's flag. Whether the world falls into the hands of the security forces or the fat-necked speculators, he must get in

under his phalanx of words and start resisting»⁵⁵. La poesia come resistenza: è ciò che permette a Orfeo di vincere la Morte e di elaborare la perdita di Euridice, e a Ovidio di sopravvivere lontano da Roma. È ciò che Heaney avrebbe potuto rispondere, nella finzione di *An Afterwards*, al rimprovero della moglie. L'incontro con il poeta latino ha un effetto rigenerante, insegnando al novello Orfeo irlandese come risolvere il conflitto tra fedeltà alle dinamiche politiche della sua terra e lealtà alla propria visione, significativamente in favore della seconda.

Bibliografia

- Barkan Leonard, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, Yale University Press, New Haven and London 1986.
- Blanchot Maurice, *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario* [L'espace littéraire, Gallimard, Paris 1955], Einaudi, Torino 1967.
- Cavanagh Michael, *Professing Poetry. Seamus Heaney's Poetics*, The Catholic University of America Press, Washington D. C. 2009.
- Corcoran Neil, (ed.) *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Seren Books, Bridgend 1992.
- Corcoran Neil, *The Poetry of Seamus Heaney*, Faber & Faber, London 1998.
- Graves Robert, *I miti greci* [Greek Myths, 1955], Longanesi, Milano 1983.
- Heaney Seamus, *Death of a Naturalist*, Faber & Faber, London 1966.
- Heaney Seamus, *Wintering Out*, Faber & Faber, London 1972.
- Heaney Seamus, *North*, Faber & Faber, London 1975.
- Heaney Seamus, *Field Work*, Faber & Faber, London 1979.
- Heaney Seamus, *Preoccupations: Selected Prose 1968-78*, Faber & Faber, London 1980.
- Heaney Seamus, *Station Island*, Faber & Faber, London 1984.
- Heaney Seamus, *Sweeney Astray: A Version from the Irish* [Field Day Theatre Company, Derry 1983], Faber & Faber, London 1984.
- Heaney Seamus, *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, Faber & Faber, London 1995.
- Heaney Seamus, *The Midnight Verdict*, The Gallery Press, Loughcrew, Oldcastle [1993] 2000.
- Heaney Seamus, *District and Circle*, Faber & Faber, London 2006.
- Heaney Seamus, *Mossbawn via Mantua: Ireland in/and Europe. Cross-Currents and Exchanges* in W. Huber, S. Mayer and J. Novak (eds.), *Ireland in/and Europe. Cross-Currents and Exchanges*, WVT 2012, pp. 19-28.
- Kiberd Declan, *Brian Merriman's Midnight Court*, in *Irish Classics*, Granta Books, London 2000.
- Kubiak David P., *Digging for the Classics in Seamus Heaney's Opened Ground*, in «Classical and Modern Literature», 21 (2001) 2.
- Merriman Brian, *Cúirt an Mheán Oíche. The Midnight Court*, trans. by P.C. Power, Mercier Press, Dublin [1971] 1999.
- Molino Michael, *Questioning Tradition, Language, and Myth: The Poetry of Seamus Heaney*, Catholic University of America

Press, Washington DC 1994

O'Brien Eugene, 'More Than a Language... No More of a Language': Merriman, Heaney, and the Metamorphoses of Translation, in «Irish University Review», 34 (2004) 2, pp. 277-90.

O'Brien Eugene, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, Liffey Press, Dublin [2002] 2005.

O'Driscoll Dennis, *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2008.

Ó Tuama Sean, *Brian Merriman and His Court*, in *Repossessions. Selected Essays on the Irish Literary Heritage*, Cork University Press, Cork 1995, pp. 63-77.

Ovidio, *Metamorfosi*, a c. di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino 1994.

Ovidio, *Tristezze*, a c. di F. Lechi, 'BUR', Milano [1993] 2000.

Ovidio, *Poesie d'amore e d'esilio*, a c. di P. Fedeli, 2 voll., Mondadori, Milano 2007.

Skulsky Harold, *Metamorphosis. The Mind in Exile*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press 1981.

Vendler Helen, *Seamus Heaney*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1998.

Note

- 1 Estratto e riadattato da: Emanuela Zirzotti, *Incontrando l'antichità. Seamus Heaney e i classici greci e latini*, Roma, Aracne 2014.
- 2 S. Heaney, *Mossbawn via Mantua: Ireland in/and Europe. Cross-Currents and Exchanges*, in W. Huber, S. Mayer and J. Novak (eds.), *Ireland in/and Europe. Cross-Currents and Exchanges*, WVT 2012, pp. 19-28, pp. 19-21.
- 3 Cfr. J. Kerrigan, *Ulster Ovids*, in N. Corcoran (ed.), *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Bridgend, Seren Books 1992, pp. 237-69; si vedano, in particolare, pp. 242-3.
- 4 Cfr. L. Barkan, *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven and London, Yale University Press 1986; si vedano, in particolare, le pp. 85-8.
- 5 Tutti i riferimenti al poema ovidiano sono tratti da Ovidio, *Metamorfosi*, a c. di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi 1994, e in seguito citati nel testo come *Metamorfosi*.
- 6 Cfr. H. Skulsky, *Metamorphosis. The Mind in Exile*, Cambridge (Mass.) and London, Harvard University Press 1981; si vedano, in particolare, pp. 27-9.
- 7 M. Molino, *Questioning Tradition, Language, and Myth: The Poetry of Seamus Heaney*, Washington DC, Catholic University of America Press 1994, p. 12.
- 8 S. Heaney, *Personal Helicon, Death of a Naturalist*, London, Faber & Faber 1966, p. 44.
- 9 D.P. Kubiak, *Digging for the Classics in Seamus Heaney's Opened Ground*, in «Classical and Modern Literature», 21 (2001) 2, pp. 71-86, p. 80.
- 10 R. Graves, *I miti greci* [Greek Myths, 1955], Milano, Longanesi 1983, p. 102.
- 11 H. Vendler, *Seamus Heaney*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press 1998, p. 28.
- 12 S. Heaney, *Oracle*, in *Wintering Out*, London, Faber & Faber 1972, p. 18.
- 13 Id., *Kinship*, in *North*, London, Faber & Faber 1975, p. 37.

- ¹⁴ *Ivi*, p. 42.
- ¹⁵ *Metamorfosi* III, 141-2: «Ma a ben guardare si vedrà che fu per colpa della sorte, non per un suo delitto. Che cosa infatti poteva esserci di delittuoso in un errore?».
- ¹⁶ L. Barkan, *The Gods Made Flesh*, cit., p. 46.
- ¹⁷ S. Heaney, *The Underground*, in *Station Island*, London, Faber & Faber 1984, p. 13.
- ¹⁸ *Ibid.*
- ¹⁹ Id., «District and Circle», in *District and Circle*, London, Faber & Faber 2006, p. 18.
- ²⁰ D. O'Driscoll, *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*, New York, Farrar, Straus and Giroux 2008, p. 410.
- ²¹ S. Heaney, *District and Circle*, cit., p. 18.
- ²² *Ivi*, p. 19.
- ²³ Il progetto darà vita nel 1994 al volume *After Ovid. New Metamorphoses*, curato da Michael Hofmann e James Lasdun.
- ²⁴ B. Merriman, *Cúirt an Mheán Oíche. The Midnight Court*, trans. by P.C. Power, Dublin, Mercier Press [1971] 1999, p. 19.
- ²⁵ *Ivi*, p. 69.
- ²⁶ *Ivi*, p. 89.
- ²⁷ Cfr. S. Ó Tuama, *Brian Merriman and His Court*, in *Repossessions. Selected Essays on the Irish Literary Heritage*, Cork, Cork University Press 1995, pp. 63-77; si veda, in particolare, p. 69.
- ²⁸ B. Merriman, *Cúirt an Mheán Oíche. The Midnight Court*, cit., pp. 79-81.
- ²⁹ *Ivi*, p. 87.
- ³⁰ S. Heaney, *Translator's Note*, in *The Midnight Verdict*, Loughcrew, Oldcastle, The Gallery Press [1993] 2000, p. 11: «The end of *The Midnight Court* took on a new resonance when read within the acoustic of the classical myth, and this gave me the idea of juxtaposing the Irish poem (however drastically abridged) with relevant passages from Ovid's *Metamorphoses*». Si veda anche D. O'Driscoll, *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*, cit., pp. 313-4.
- ³¹ Cfr. E. O'Brien, 'More Than a Language... No More of a Language': Merriman, Heaney, and the *Metamorphoses of Translation*, in «Irish University Review», 34 (2004) 2, pp. 277-90, pp. 279, 285.
- ³² *Ivi*, p. 286. Di fatto, il testo di Merriman è esso stesso un esempio di questa ibridazione: nel saggio *Orpheus in Ireland*, Heaney sottolinea il valore del *Cúirt* in quanto opera che è, nello stesso tempo, parte del passato irlandese (dunque legata «to its Irish time and place») e parte delle convenzioni letterarie dell'Europa medievale, ma che può essere considerata anche in una prospettiva più ampia che si estende, cronologicamente, ben oltre il Medioevo (S. Heaney, *Orpheus in Ireland*, in *The Redress of Poetry: Oxford Lectures*, London, Faber & Faber 1995, pp. 39-62, pp. 39-40). Si veda al proposito anche D. Kiberd, *Brian Merriman's Midnight Court*, in *Irish Classics*, London, Granta Books 2000, pp. 182-202.
- ³³ S. Heaney, *The Midnight Verdict*, cit., pp. 18-19; cfr. *Metamorfosi* X, 78-85: «Per la terza volta il Sole aveva chiuso il giro dell'anno nei Pesci, segno d'acqua. Per tutto questo tempo Orfeo era rifuggito da ogni contatto con donne, forse per il dispiacere che aveva provato, forse perché aveva fatto voto.
- Eppure, molte ardevano dal desiderio di unirsi al poeta: tutte si videro, con dolore, respingere. Anzi fu proprio lui che iniziò i popoli di Tracia a rivolgere l'amore sui teneri maschi e a cogliere i primi fiori di quella breve primavera della vita che è l'adolescenza».
- ³⁴ S. Heaney, *Orpheus in Ireland*, cit., p. 58.
- ³⁵ È interessante notare come nella seconda parte del poemetto Heaney renda le donne che si scagliano contro Merriman molto simili alle baccanti inferocite, accentuandone la crudeltà, il sadismo e la sete di sangue forse più ancora che nelle traduzioni più vicine all'originale: «Flay him alive / And don't draw back when you're drawing blood. / Test all your whips against his manhood. / Cut deep. No mercy. Make him squeal. / Leave him in strips from head to heel / Until every single mother's son / In the land of Ireland learns the lesson»; Id., *The Midnight Verdict*, cit., p. 33.
- ³⁶ Id., *Orpheus in Ireland*, cit., p. 60.
- ³⁷ *Ivi*, p. 62.
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ M. Blanchot, *Lo sguardo d'Orfeo*, in *Lo spazio letterario [L'espace littéraire]*, Paris, Gallimard 1955], Torino, Einaudi 1967, pp. 147-8.
- ⁴⁰ S. Heaney, *Good-night*, in *Wintering Out*, cit., p. 61.
- ⁴¹ Esemplare è, in questo senso, la figura di Ercole, al quale Deianira si rivolge in *Heroides* IX; la donna racconta le imprese dell'eroe, la cui gloria passata contrasta con il degrado e la mollezza del presente. Il grande Ercole, che ha portato su di sé il peso del cielo e sconfitto i nemici terribili azzatigli contro da Giunone gelosa, è ora a sua volta sconfitto dall'amore per la giovane Iole; Ovidio, *Heroides*, in *Poesie d'amore e d'esilio*, a c. di P. Fedeli, Milano, Mondadori 2007, vol. 1, pp. 426-427.
- ⁴² S. Heaney, *An Afterward*, in *Field Work*, London, Faber & Faber 1979, p. 40.
- ⁴³ *Ibid.*
- ⁴⁴ Cfr. N. Corcoran, *The Poetry of Seamus Heaney*, London, Faber & Faber 1998, p. 79.
- ⁴⁵ *Ivi*, p. 80.
- ⁴⁶ S. Heaney, *Exposure*, in *North*, cit., p. 67.
- ⁴⁷ Tutti i riferimenti sono tratti da Ovidio, *Tristezze*, a c. di F. Lechi, Milano, BUR, [1993] 2000 e citati nel testo come *Tristia*.
- ⁴⁸ S. Heaney, *Exposure*, in *North*, cit., p. 68.
- ⁴⁹ E. O'Brien, *Seamus Heaney: Creating Irelands of the Mind*, Dublin, Liffey Press [2002] 2005, p. 49.
- ⁵⁰ M. Cavanagh, *Professing Poetry. Seamus Heaney's Poetics*, Washington D. C., The Catholic University of America Press, 2009, p. 51.
- ⁵¹ Cfr. N. Corcoran, *The Poetry of Seamus Heaney*, cit., p. 81.
- ⁵² Cfr. S. Heaney, *Sweeney Astray: A Version from the Irish* [Field Day Theatre Company, Derry 1983], London, Faber & Faber 1984, p. 9: «Ronan has brought me low, / God has exiled me from myself» (corsivo mio).
- ⁵³ Id., *Faith, Hope and Poetry* (1974), in *Preoccupations: Selected Prose 1968-78*, London, Faber & Faber 1980, p. 218.
- ⁵⁴ *Ivi*, p. 219.
- ⁵⁵ *Ivi*, p. 217.

L'ultimo passo prima del Parnaso: in ricordo di Seamus Heaney

di Marco Fazzini

Comprai lo smilzo *Selected Poems 1965-1975* di Seamus Heaney verso la metà degli anni Ottanta; quel libro raccoglieva le sue migliori poesie fino a *North* (1975): c'era già tutto il suo mondo, quella poetica che Seamus Heaney concentrava in una battuta quando poi si divertiva a rispondere alla domanda su cosa, secondo lui, avrebbero ricordato della sua poesia dopo un secolo. Diceva sarebbe solo stato: «Bog! Bog! Bog!»

Mi ero imbattuto nel suo nome ai tempi in cui studiavo e traducevo il poeta inglese Geoffrey Hill. Su Hill s'era scritto poco o nulla nei primi anni Ottanta, e uno dei primi studi lo aveva proprio scritto Seamus Heaney: fu così che, lavorando su un grande inglese, scoprii il primo libro di saggistica d'un grande irlandese, quel *Preoccupations* (uscito in Italia quindici anni dopo per Fazi Editore, e curato da Massimo Bacigalupo col titolo *Attenzioni*) che già nel 1981 lo aveva decretato quale fine lettore e analista di alcuni tra i maggiori poeti di lingua inglese, con in testa Wordsworth, Yeats, Hopkins, MacDiarmid, Larkin, Hughes, Hill e Kavanagh: alcuni dei poeti con i quali, di lì a poco, mi sarei cimentato. Poi venne lo Heaney lettore dei poeti dell'est europeo come Brodskij, Miłosz e Herbert, l'Heaney amico dei grandi scozzesi come MacDiarmid, MacCaig, Maclean e Mackay Brown, l'Heaney classicista compagno di Sofocle, Dante e Virgilio, l'Heaney appassionato del gaelico sia d'Irlanda che di Scozia.

Le svariate diramazioni di una cultura smisurata soffrono quando si va a riassumerle: Heaney il poeta, pre-

mio Nobel nel 1995; ma anche il traduttore di *Beowulf* (Figura 1), del poeta scozzese tardo-medievale Robert Henryson, della vecchia leggenda irlandese di Sweeney, di Leos Janacek e del gaelico Sorley Maclean; l'insegnante che, dopo i suoi esordi alla Queen's University di Belfast (1966-1972) e al Carysfort College, dal 1982 tenne lezione a Harvard per decenni come Boylston Professor of Rhetoric and Oratory, dividendosi tra la Repubblica d'Irlanda, dove si era stabilito nel 1972, e gli Stati Uniti, un po' la sua seconda patria. E ancora: lo scrittore che declinò il titolo di Poeta Laureato del Regno Unito perché si sentiva 'off-centre' (scentrato), sia come nazionalità sia come lingua e religione; l'intellettuale che nel 1982, rifiutandosi di apparire in una famosa antologia di poesia 'britannica', scrisse: «Be advised, my passport's green / No glass of ours was ever raised / To toast the Queen» (Siete avvertiti, il mio passaporto è verde / Nessun bicchiere è stato da noi mai alzato / Per brindare alla Regina) (Heaney 1983, p. 9).

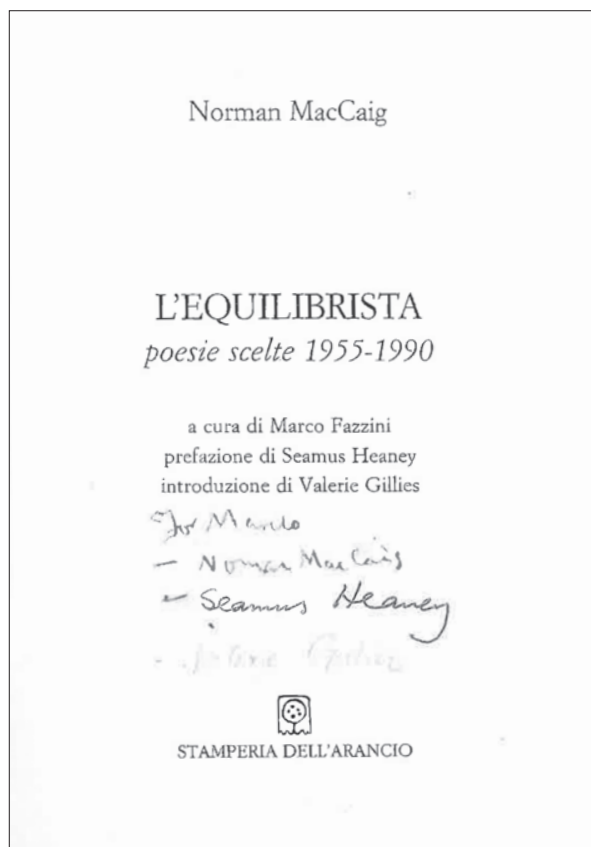
Il ciclo dei «Bog Poems» nei suoi *Selected Poems* cominciò ad appassionarmi fin da subito, tanto da spingermi a produrre la prima, forse anche azzardata, traduzione italiana. La conclusi nel 1988, e la pubblicai nel 1989, subito dopo la mia esperienza sulla poesia di Geoffrey Hill. L'accorse la rivista di poesia e arte «Origini» (1989, n. 8), allora diretta dal poeta Gian Ruggero Manzoni, che ne fu impressionato. Fu così che io e Heaney prendemmo a scriverci (prima lettera

del 15.09.1989), perché la rivista, quando gliela mandai, lo colpì, anche se il poeta confessava che la sua conoscenza dell'italiano fosse minuscola. Dalla raccolta di lettere che mi rimangono oggi nel cassetto, mi rendo conto che sono passati 25 anni, un tempo nel quale ci siamo scambiati libri, piccoli pamphlet, fax e bigliettini, e soprattutto quelle cartoline che il poeta approntava ogni Natale per gli amici, con qualche poesia, un frammento di traduzione, un pensiero, stampati in genere dall'amico Peter Fallon della Gallery Press. Una piccola edizione, in particolare, mi colpì, e siamo già alla fine nel 1997: la cartolina con la poesia *Would They Had Stayed* dedicata a tre grandi della Scozia che Seamus sapeva che io avevo conosciuto bene, tre poeti scomparsi nel giro di pochi mesi nel 1996: Norman MacCaig, Sorley Maclean e George Mackay Brown (Figura 2). Ma faccio un passo indietro per spiegare perché li cito a questo punto, e perché questo contatto stretto con la Scozia mi sembra necessario per osservare qualcosa di strategico della poetica di Seamus Heaney.

Ricordo che quando, nel 1993, dopo aver già in parte lavorato alle mie traduzioni da Norman MacCaig, parlai con Heaney di questa mia impresa a Bologna, in occasione della presentazione della traduzione del suo primo libro italiano, *Station Island* (Mondadori, 1992), l'irlandese mi disse: «Tienimi aggiornato su quello che stai facendo: io e Norman siamo amici fraterni». In una lettera datata 6 febbraio 1995, quando ormai il libro era in fase di ultimazione, Heaney mi scrisse: «I would love to be connected with this enterprise. Norman is a dear friend and I have always wanted to do some salute to him. Never somehow managed it. Anyhow, we'll keep in touch. In haste, and with admiration for the work you are doing». (Mi piacerebbe davvero poter collaborare a questa impresa. Norman è un caro amico e ho sempre avuto l'intenzione di fargli un saluto. Per qualche motivo non ci sono ancora riuscito. In ogni caso, teniamoci in contatto. Di fretta, e con ammirazione per il lavoro che stai facendo). Fu così che qualche tempo dopo, Seamus decise di scrivere la prefazione al mio libro *L'equilibrista*, contenente una trentina di poesie di Norman MacCaig, una presentazione di Valerie Gillies, e una mia intervista con il poeta (Figura 3). Lo scritto, poi ripubblicato qualche anno dopo da Heaney in *Finders Keepers*, recava già la chiave per poter leggere quali fossero state le sue influenze giovanili. Quando Heaney introdusse MacCaig al Festival

di Kilkenny, nel 1975, i due si erano già incontrati, per l'esattezza nel 1973, a St Andrews. Nella sua introduzione al mio libretto italiano, Seamus così scriveva della poetica di Norman MacCaig: «Il mio primo incontro con la poesia di Norman MacCaig sancì una vera e propria conversione. In un libretto della BBC, prodotto per accompagnare *Listening and Writing*, l'eccellente serie di Schools Radio in onda nei primi anni Sessanta, mi imbattei in *Summer Farm*: 'Sparse per il prato pagliuzze come lampi mansueti / Pendono a zig-zag sulle siepi'. Geniale! Un *continuum* unico di arguzia e sensualità. Il minimale e l'eccentrico trasposti in chiave metafisica». E poi, poco più oltre: «Norman è un gran pescatore, un maestro del lancio, del filo che fa da richiamo. E l'arte del pescatore, – che è dopotutto l'arte dell'approccio obliquo – è pure contenuta nella sua poesia. Egli riesce sempre a far affiorare qualcosa da un soggetto, e lo fa saltare oltre se stesso» (MacCaig 1995, pp. 9-10).

La speciale mistura di surrealismo, atmosfera metafisica e rigore formale – che Heaney descrive con terminologia latina ricorrendo alle nomenclature di *integritas*, *consonantia* e *claritas* – è ciò che più lo attrae di Norman MacCaig, un poeta al quale rimarrà fedele fino all'ultimo: penso che la volontà di scrivere il saggio per il mio libretto sia derivata proprio da questo desiderio di volergli tributare un giusto ossequio, dopo tanti anni di vicinanza poetica e umana, ma anche di indicare qualche chiave di lettura che getti luce sulla sua stessa opera. Il processo di MacCaig di voler svelare, strato dopo strato, l'ultima essenza di quella fattoria d'estate descritta in *Summer Farm*, e la metafora che Heaney usa del filo che fa da richiamo sott'acqua, risuonano in modo del tutto simile alla sua stessa tecnica di escavazione in profondità, facendoci intuire sia che le metafore sono un modo obliquo di rappresentare la realtà sia che questa rappresentazione sonda le corrispondenze nascoste e profonde del nostro sentire e del nostro immaginare, collegamenti arditi che andiamo a pescare spesso nel nostro inconscio, o nell'inconscio collettivo, ossia, tra l'altro, nella Storia. E Storia per Heaney è anche, spesso e volentieri, la storia della lingua, o d'una lingua perduta che lui ha voluto acquisire e praticare nel corso della sua carriera. Anche in questo caso, MacCaig gli dà uno spunto interessante, e sancisce un'alleanza o una pratica comune, sia agli scozzesi sia agli irlandesi. Dice Heaney:



«Un giorno, ad una festa ad Edimburgo, in una stanza piena di fumo, musica e amoreggiamenti, Norman mi condusse verso un angolo e cominciò a fischiettarmi un'aria del tutto affascinante. Quella mi trasportò d'improvviso in un mondo fatto di brughiere, cieli profondi e richiami di chiurlo. Era un frammento di *pibroch*, poche frasi orfane estrapolate dal repertorio classico dei lamenti per cornamusa. Ma si trattava anche di una melodia della solitudine dell'anima, un motivo che sembrava far parte di un sapere segreto... Il filamento di quel suono che quel giorno si dipanò dalle sue labbra fu come un filo di Arianna che conduce proprio dentro il labirinto del gaelico scozzese: là dentro, nell'entroterra della modernità e della lingua inglese, abita la forma fetale della sconfitta e della dispersione, il trauma e la perdita della lingua» (MacCaig 1995, pp. 12-3).

Quando il libro italiano di MacCaig (*L'equilibrista*) finalmente uscì, nell'estate del 1995, ricordo che Heaney volle volare a proprie spese a Edimburgo, nonostante una brutta influenza, e partecipare con tutti noi al lancio del libro, per far festa assieme a un Mac-

Caig che, nonostante l'instabilità dovuta alla malattia, non rinunciò a una riunione conviviale fatta di cibo cinese, whiskey e tante risate (Figura 4).

Mi aveva pregato di tenere il segreto sia del suo saggio sia del suo arrivo a Edimburgo; così, quando con Valerie Gillies, a casa sua, ci stavamo preparando per andare alla Biblioteca Nazionale a presentare il libro, arrivò Seamus col suo amico Patrick Crotty. Norman rimase di sasso, abbracciò il suo amico, e ne fu davvero toccato, mentre forse Seamus pensava, come tutti noi, che sarebbe stata forse l'ultima volta che avrebbe visto Norman in vita (Figura 5).

Da quell'anno, i ricordi con Heaney sono troppi: la nostra gioia per il Nobel solo un mese dopo quella serata scozzese; la sua disponibilità a introdurre con una poesia le mie traduzioni (MacDiarmid 2000, pp. 6-9) dell'altro suo grande idolo, quel MacDiarmid che lo aveva incoraggiato fin da giovane, e che rappresentava per lui un «far-our blethering genius» (genio garrulo e strambo – Figura 6); un suo contributo decisivo su Edwin Muir all'interno della mia storia della letteratura scozzese (Fazzini 2005), uno scritto che maturò solo attraverso una serie interminabile di stesure e correzioni manoscritte; e poi, un paio di pomeriggi a Dublino passati assieme a lui e a Muldoon a protestare contro la minaccia al sito archeologico di Tara; e poi, ancora in Scozia, a St Andrews, e in Italia.

Ma per insistere sulla metafora della verticalità e dell'escavazione vorrei qui ricordare ancora qualcosa di rilevante sul percorso da lui intrapreso non solo all'interno della sequenza dei suoi «Bog Poems» ma della sua intera produzione poetica. La lettura che Heaney dà della poesia di MacDiarmid sembra ancora puntare l'obiettivo sulla verticalità, sull'escavazione in profondo, piuttosto che sull'estensione dell'orizzontalità. Certo, sappiamo già molto della sua lettura del libro *The Bog People* (Glob 1969), e di quanto quelle immagini abbiano influito su tutta una serie di testi, oggi ormai largamente studiati e analizzati. Eppure, quello che dice di MacDiarmid, aggiunge un'ulteriore conferma, che sembra provenire dalle letture intense di Heaney, che oggi potremmo anche chiamare influenze, o giochi intertestuali, o linee parallele di poetica. Nella poesia *An Invocation* (Heaney 1996, p. 28), dedicata a MacDiarmid, Heaney chiama lo scozzese «A catechism worth repeating always» (un catechismo degno d'essere detto e ridetto in eterno); ne aveva già scritto nel suo primo libro di saggi critici, *Preoccupations*, ne riprenderà la trat-

tazione nelle sue *Oxford Lectures* nel 1992, e ne parlerà ampiamente in *Stepping Stones*. Lo incontrò per primo nel 1967, a casa di Kader Asmal, un professore di legge al Trinity e un attivista politico anti-apartheid, prima di una lettura in occasione della Giornata per i Diritti Umani. Poi, ancora nel 1977, a casa dello stesso MacDiarmid, a Biggar, dopo averne sentito a lungo parlare dal suo amico Patrick Crotty che aveva discusso una tesi di dottorato proprio sulla poesia di Hugh MacDiarmid (O'Driscoll 2008, pp. 362-5).

Al di là dei testi in *scots* coi quali MacDiarmid lanciò la Rinascenza Scozzese nel 1922, e del suo capolavoro lungo migliaia di versi, ancora in *scots*, del 1926 (*A Drunk Man Looks at the Thistle*), è quel passaggio dal *synthetic scots* al *synthetic english* che sembra più appassionare Heaney, più per il programma d'un inglese onnicomprensivo che per i risultati strettamente poetici di MacDiarmid. Heaney insiste: «Le convinzioni di MacDiarmid sono ancora giuste. Ciò che fu grande del suo tentativo in Scozia fu la sua inclusività». E quando Heaney sancisce le due date strategiche di MacDiarmid, dice che se ne debbono fondamentalmente menzionare due: il 1922, anno in cui nasce lo *scots* di MacDiarmid (lo pseudonimo usato da Christopher Murray Grieve per la sua carriera letteraria), e il 1933, anno della sua rinascita in inglese, quello che lui chiamò il suo lavoro nel *synthetic english* (O'Driscoll 2008, pp. 362-5).

Provato sia fisicamente che psicologicamente, nel 1933 MacDiarmid sbarcò a Whalsay, nelle Shetland, nella speranza di recuperare forze e voglia di scrivere. Qui, grazie all'amicizia con il geologo Thomas Robertson, apprese della glaciazione delle isole e della formazione rocciosa di quell'angolo di mondo, ascoltando con attenzione quanto Robertson aveva da dirgli sui terrazzi marini di West Linga. Non si sa se sia vera la leggenda che narra di come abbia passato tre giorni su quella spiaggia, senza cibo, e dormendo in una grotta, o se più semplicemente egli godesse, dal suo cottage di Sodom, della vista del Linga Sound, uno stretto oltre il quale s'intravedeva il terrazzo marino dell'isola. Sta di fatto che il poemetto di MacDiarmid che va sotto il titolo di *On a Raised Beach* è uno dei suoi più alti capolavori, un'opera in cui assume una prospettiva speciale nella quale le pietre, la spiaggia e la conformazione tutta di quella crosta terrestre vengono a far parte di una più ampia visuale sul cosmo e sugli elementi geologici che danno al poeta la via per

altre e più importanti deduzioni filosofiche e poetiche. Anche qui, l'indagine è verticale: si va fino alla *haecceitas* delle pietre, perché sono quelle, e non più Dio, il nuovo *logos* da apprendere e sperimentare in ogni sua sfaccettatura, sia essa geologica, linguistica o filosofica, per fondarci sopra un nuovo ordine universale. Come per MacCaig, e per gli altri due scozzesi a lui cari, che rispondono al nome di Sorley Maclean e George Mackay Brown, anche per MacDiarmid vale quello che solo di recente Heaney rivela a Dennis O'Driscoll: «Esiste di certo una Scozia nascosta nel retro del mio udito, l'idioma dello scozzese dell'Ulster che sentivo parlare dai contadini della contea di Antrim alle fiere di bestiame in Ballymena» (O'Driscoll 2008, p. 365). Così questa indagine all'interno del territorio irlandese, l'escavazione in profondo, non è solo storica o archeologica, ma anche linguistica, quando la lingua è forma fetale della sconfitta e della dispersione, trauma e perdita, intendo quello che Heaney aveva visto fare dai suoi amici scozzesi: lo *scots* perduto nei secoli e poi rimesso in gioco da MacDiarmid; il gaelico rivitalizzato da Sorley Maclean nel Novecento, e in parte anche da MacCaig, anche se, per sua stessa ammissione, a lui rimaneva solo l'eco d'un idioma ormai abbandonato fin dalla fanciullezza; l'inglese delle Orkney di Edwin Muir e poi di George Mackay Brown; e, infine, lo scozzese di Henryson quando Heaney lo sente riecheggiare «nella parlata del medio-Ulster plasmata dai Lowlanders arrivati nel diciassettesimo secolo» (O'Driscoll 2008, p. 426).

Pensiamo, anche solo per un attimo, al testo *Bogland*, a come lì ogni quartina scivola sull'altra, in una sorta di cascata, per darci l'idea d'un progressivo slittamento verticale del testo, una stratificazione dove, strato su strato, quartina su quartina, si costruisce o si accumula la possibile storia della sua terra. E leggiamo come lo stesso Heaney ricostruisce il momento d'ispirazione che generò quel testo: «Ci trovavamo a Londra, nell'appartamento di mia cognata, e stavo infilando la gamba destra nei calzoncini quando mi è venuto il primo verso. Ho spesso riflettuto, quasi per scherzo, sulla relazione tra il passaggio non ostruito della gamba attraverso l'estremità aperta dei calzoncini e la progressione libera della poesia verso quella conclusione in cui dico 'bottomless' (senza fondo) riferendomi al 'centro umido' della palude irlandese» (O'Driscoll 2008, p. 91).

C'è anche un altro passaggio strategico in *Feeling into Words* che ci può dare un'ulteriore indicazione per

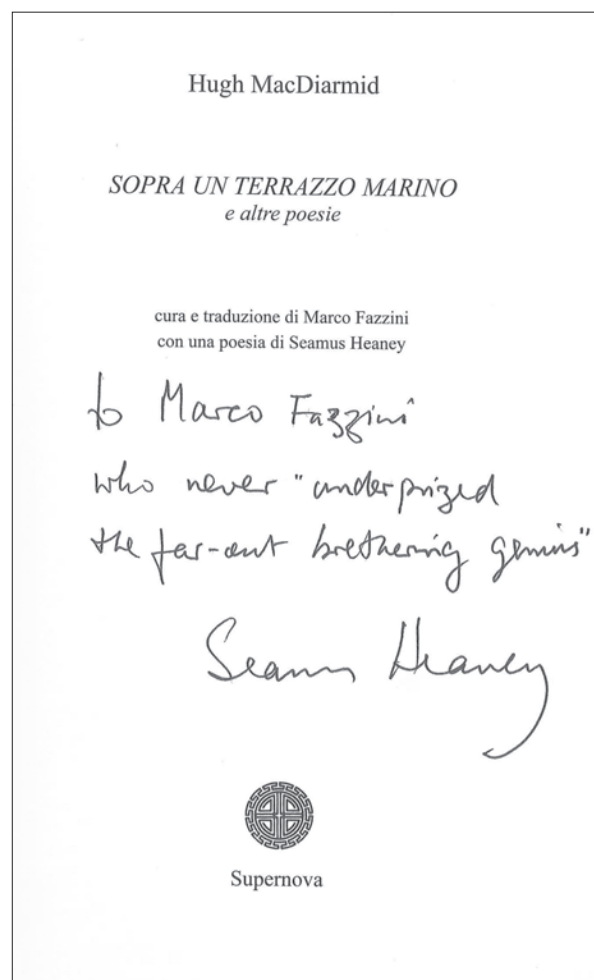
comprendere il testo: «iniziai a farmi un'idea della torbiera quale memoria del paesaggio, o come d'un paesaggio che ricordava tutto quello che ci e gli accadeva. Di fatto, se si fa un giro al National Museum di Dublino, ci si rende conto che una gran parte dell'eredità materiale dell'Irlanda è stata ritrovata nella torba» (Heaney 1980b, p. 54). Un altro dettaglio importante da ricordare è che qui si era già operato per Heaney quel passaggio dai primi testi, scritti in prima persona singolare, ai testi successivi, dove l'uso della prima persona plurale ci dava la prospettiva dei cristiani dell'Irlanda del Nord, e d'un nazionalismo preciso, come succede all'interno della stessa raccolta con la famosa poesia *Requiem for the Croppies*. Qui il 'We' sta per tutte le vittime della rivolta irlandese del 1798. Poi, il testo anticipa direttamente quella che, di lì a qualche mese, fu la prima esperienza in America di Heaney, quella con le praterie americane, e il west, che forma

la coscienza americana fatta di movimento orizzontale, e di conquista. Qui il sole di sera si taglia contro la linea orizzontale del più estremo orizzonte. Al contrario, l'Irlanda è un «unfenced country / Is bog that keeps crusting / Between the sights of the sun» (paese non recintato / È palude che continua a incrostarsi / Tra gli sguardi del sole). Quindi, la forza del territorio irlandese sta in quel movimento verticale che abbiamo già visto rappresentato sia attraverso l'affondamento del filo del pescatore nell'acqua (una metafora usata da Heaney non solo per la poesia di MacCaig ma per tutta la strategia della grande poesia), sia con l'escavazione/indagine del terrazzo marino indagato da MacDiarmid.

Le traduzioni italiane di alcune parole chiave contenute nei «Bog Poems» non sono sempre felici: Roberto Sanesi e Roberto Mussapi appiattiscono i tre termini 'Bog', 'Bogland' e 'Peat' col termine 'torba'; anche per Franco Buffoni 'Peat' e 'Bog' sembrano la stessa cosa, anche se lui tenta un timido scatto nel titolo 'Bogland', traducendo: 'Terra di palude'; ma la svista più evidente la si ravvisa quando Heaney scrive che in Irlanda non ci sono stati movimenti orizzontali lungo le praterie, perché praterie non ce ne sono; i pionieri irlandesi continuano «a sondare sempre più giù, verso l'interno», ecc. La traduzione di 'pioneers' allora non può essere 'genieri' come in Buffoni e Mussapi, e neanche 'operai' come in Sanesi. Se associazione/dissociazione deve vivere nel testo per ricordare la differenza tra America e Irlanda, il termine rimane 'pionieri'. Il resto sono scelte musicali e stilistiche personali, qualche volta felici, qualche volta goffe, ma meno discutibili.

Dopo *Bogland*, contenuta in *Wintering Out* del 1972, il volume successivo a *A Door into the Dark*, Heaney pubblicherà *Bog Oak*, *The Tollund Man*, ai quali seguiranno poi, in *North* del 1975, *Bog Queen*, *The Grauballe Man*, *Punishment*, *Strange Fruit* e *Kinship*. Un ciclo incredibile che avrebbe collegato i riti sacrificali della Danimarca e della Germania del Nord a quelli dell'Irlanda contemporanea e del mondo nordico in generale.

In *Punishment*, Nadia Fusini traduce 'Bog' con 'stagno', deviandoci dal contesto del paesaggio irlandese, e dallo stesso ciclo dei «Bog Poems». E aggiunge altre sviste inspiegabili: 'coppa di cervello' invece che 'cervello rigonfio' (ovviamente, per essere stato immerso nell'acqua); invece di tradurre 'le pietre del silenzio' lei sopprime addirittura il termine 'pietra', non permetten-



doci di ricordare il detto: «chi è senza colpa scagli la prima pietra»; invece di ‘cresta’ o ‘favo’, per ‘comb’ lei dice ‘pettini’ (del cervello); le sorelle traditrici in Irlanda non sono ‘incamiciate’ di pece ma ‘spalmate’; per ‘railings’ Fusini usa ‘parapetto’, mentre Buffoni addirittura ‘sieve’, tanto da farci sorgere spontanea la domanda di come si faccia a legare una donna a una siepe.

Tutto ciò, sopraspedendo sulle indecisioni e sulle frettolose interpretazioni, non fa altro che dire della difficoltà sempre presente nella traduzione, dei trabocchi inevitabili per chi si avventura nel tempo dentro il meandro di questi testi. E anche Heaney sapeva di questa difficoltà, lui che aveva tradotto tanto, e tornava spesso a quest’arte frustrante. Se penso alla simpatia che il poeta sempre mi mostrava, e alle sue collaborazioni mantenute per anni, anche a distanza, immagino che siano dovute al fatto di aver sentito di condividere con me una passione disinteressata verso la poesia e i poeti, che per entrambi si dimostrava anche e soprattutto attraverso l’umile volontà di voler tradurre ciò che ammiravamo delle nostre letture straniere; e mi salutava sempre con un: «good man, attending constantly to the ‘clear song of the skilled poets’» («brav’uomo, al costante servizio del ‘puro canto dei poeti talentuosi’»), citando un famoso verso del *Beowulf* in cui si dice del risuonare della poesia dentro la Sala di Heorot, nel regno del Re Hrothgar (Figura 7).

Nonostante i successi, le lauree *honoris causa*, i viaggi fittissimi ai quali si sottoponeva da più di vent’anni, e le ‘alte’ frequentazioni alle quali si piegava talvolta con troppa arrendevolezza, Heaney era sempre e comunque una persona dal cuore grande, attento e sensibile, contraddistinto da quell’umiltà che spieghiamo in parte attraverso le sue origini contadine, ma che più in generale attribuiremmo all’animo d’un vero ‘signore’, un *gentleman* che fin da giovane aveva saputo che ogni conquista nel campo della cultura andava fatta attraverso l’attenzione a uno studio costante. Come il san Kevin di una delle sue poesie più famose, *St Kevin and the Blackbird* (Heaney 1996, pp. 20-1), lui predicava giornalmente «To labour and not to seek reward» (di lavorare e non cercare ricompensa).

Mi piace, in conclusione, ricordarlo attraverso una delle sue ultime lettere (Figura 8), che porta la data del primo gennaio 2013, inviatami quale risposta a un invito per una lettura presso il Teatro Olimpico di Vicenza. Traspare dalle sue parole un poeta che, pur nella spiacevole situazione d’un rifiuto, sapeva farsi

amare attraverso la manifesta lusinga provata per un invito così prezioso: non sarebbe riuscito ad arrivare a Vicenza per una serata al Teatro Olimpico, ma per lui quella avrebbe comunque significato «the last step before Parnassus» (l’ultimo passo prima del Parnaso). Un vero peccato che non sia arrivato di nuovo in Italia, né a Vicenza né a Firenze nel 2013, dove sapeva che ancora si poteva respirare l’alta poesia d’uno di quei poeti che lui ha sempre amato. Eppure noi tutti sappiamo che, in compagnia dei Nobel irlandesi W.B. Yeats e Samuel Beckett, e nonostante non sia mai arrivato al Teatro Olimpico, o nella terra di Dante, Seamus Heaney se l’è guadagnato tutto il suo Parnaso, questo brav’uomo da sempre al costante servizio del puro canto della poesia.

Bibliografia

Fazzini Marco, *Tre poesie di Seamus Heaney per Omar Galliani: ‘Anteo’, ‘Il raddomante’, ‘L’ammasso nordico’*, in Omar Galliani. *Perle*, Firenze, Gentili Arte Contemporanea 1989a.

Fazzini Marco, *Seamus Heaney, poeta archeologo*, in «Origini: rivista di-segno e poesia» (n. 8) 1989b.

Fazzini Marco, (ed.), *Alba Literaria: A History of Scottish Literature*, Mestre, Amos Edizioni 2005.

Glob Peter Vilhelm, *The Bog People. Iron-Age Men Preserved* (traduzione di Robert Bruce-Mitford), London, Faber and Faber 1969.

Heaney Seamus, *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*, London, Faber and Faber 1980a.

Heaney Seamus, *Selected Poems 1965-1975*, London, Faber and Faber 1980b.

Heaney Seamus, *An Open Letter*, Derry, Field Day Theatre Company, 1983.

Heaney Seamus, *Station Island*, London, Faber and Faber 1984.

Heaney Seamus, *The Spirit Level*, London, Faber and Faber 1996.

Heaney Seamus, *Finders Keepers. Selected Prose 1971-2001*, London, Faber and Faber 2002.

Heaney Seamus, *Beowulf. An Illustrated Edition*, New York/London, W.W. Norton 2008.

MacCaig Norman, *L’equilistra. Poesie scelte 1955-1990* (a cura di Marco Fazzini; prefazione di Seamus Heaney; introduzione di Valerie Gillies), Grottammare, Stamperia dell’Arancio 1995.

MacDiarmid Hug, *On a Raised Beach/Sopra un terrazzo marino* (a cura di Marco Fazzini; con una poesia di Seamus Heaney), Venezia, Supernova 2000.

O’Driscoll Dennis, *Stepping Stones. Interviews with Seamus Heaney*, London, Faber and Faber 2008.

Seamus Heaney, poesia ed esperienza

di Massimo Bacigalupo

«Preservare l'esperienza, ecco una ragione per scrivere», diceva Philip Larkin, poeta ammirato da Seamus Heaney, della generazione subito prima della sua. E Heaney, scomparso prematuramente il 30 agosto 2013, lo citava ancora nelle ultime settimane di vita¹. La sua poesia infatti è sempre stata strettamente legata alla sua esperienza: l'infanzia rurale, il cattolicesimo profondo e vissuto conflittualmente dell'Irlanda del Nord, gli studi classici, le letture dei maestri del moderno, lo stato di assedio, gli amori, il senso del passato, gli amici, i compagni di strada, gli inarrivabili esempi: Yeats, Joyce, Eliot, Beckett... Heaney divenne amico dei suoi confratelli Ted Hughes, Josif Brodskij, Derek Walcott, Czeslaw Milosz e del più anziano Robert Lowell alla fine della vita disordinata dell'americano. Nella poesia *Oysters*² rievoca un pranzo memorabile con Lowell sulla costa irlandese, quando «preparano un bell'evento da ricordare». E intanto le ostriche fanno pensare ai romani che le facevano arrivare dall'Atlantico, alla «sazietà del privilegio». E mangiare quello iodio significa divenire «verbo, puro verbo».

In Heaney c'era grande energia. È un poeta della vita fisica, della parola dinamica. La parola poetica è infatti fisicità, e lui riesce bene a rendere l'immersione in una situazione. Esperienza preservata, come quando pelava le patate con sua madre e le lasciava cadere bianche nell'acqua, o osservava suo padre con la vanga o sempre con la madre piegava le lenzuola, avvicinandosi a lei via via che i due capi si ripiegavano³.

La sua scrittura è ricca di questi momenti quotidiani ed epifanici; non per nulla uno dei suoi punti di riferimento era il Wordsworth del *Prelude*, tutto costellato di 'punti di tempo', *spots of time*: come quello del ragazzo che imita il verso dei gufi finché questi non rispondono. Scena celebre citata da Heaney nel saggio su Sylvia Plath in *The Government of the Tongue* (riproposto nel 2013 a introduzione della raccolta completa delle poesie di Plath negli Oscar Mondadori). Infatti Heaney è anche saggista cospicuo (tre volumi sono apparsi in italiano), e le sue prose sono complesse e ricche di immagini come i suoi versi. Emerge dalla scuola critica anglosassone degli anni '50, per cui Eliot rimane imprescindibile. Ma a Heaney piaceva cogliere in un verso un momento vissuto come appunto quello con Lowell, o la battuta di Ted Hughes su cosa si provava quando si stava davanti a Eliot: sembrava di vedere dalla banchina l'immensa prua del transatlantico Queen Mary venire verso di te «molto lentamente»⁴. Gli scambi con gli amici, i ricordi di queste figure, fanno parte dell'esperienza da ricordare. Heaney aveva poi il dono della sintesi, racchiudeva in poesie dalle forme non di rado chiuse (sonetti, persino villanelle... un altro maestro era per lui l'americana Elizabeth Bishop) un insieme di impressioni, una situazione emblematica, un racconto leggendario (la stupenda *St. Kevin and the Blackbird*)⁵. Ed era uno straordinario lettore, privo di retorica, ma efficacissimo nel presentare brevemente la genesi di un suo lavoro. (Lo si può sentire in rete

leggere poesie dell'ultima raccolta, *Human Chain*, 'Catena umana').

Ancora nel luglio 2013 in un incontro conviviale una conoscente gli chiedeva come lavorava, e lui senza nessuna spocchia spiegava: «Mah, mi colpisce una cosa piccola, un'immagine, un ricordo, poi ci lavoro...»⁶. Quando qualcuno parlando in sua presenza chiamava in causa i nomi di Yeats, Joyce ecc., Heaney si schermiva: grande maestro della forma poetica, non pensava nemmeno lontanamente di paragonarsi a quei geni. Eppure i suoi versi hanno spesso quella capacità di comunicare immediatamente che è della grande poesia, oltre a tutte le altre qualità di sapiente costruzione e improvvisazione. Viene in mente una sua poesia, *Casualty* (vittima), su un conoscente ucciso con cui andava a pescare, che si chiude con una rima indimenticabile su *again*⁷.

In *Station Island*, sequenza ispirata a Dante, compie un pellegrinaggio rituale in un tradizionale luogo di devozione irlandese, appunto l'Isola delle 'Stazioni', e incontra figure emblematiche della sua vita: un maestro di scuola, il connazionale poeta Patrick Kavanagh, e poi Joyce, che gli dice più o meno quel che Virgilio dice a Dante: di te stesso ormai ti fida, vai per la tua strada, osa. Hai tanto faticato per il tuo apprendistato, ora tocca a te, fa', inventa, lavora, vivi. Infatti anche dopo il Nobel Heaney colpiva per la semplicità con cui nella poesia ha continuato a ripercorrere le sue storie umili di collegiale, o a tracciare un ricordo dei genitori. Invece di diventare più ambizioso ed elevato, è divenuto più franco, diretto, esposto in prima persona.

Aveva presto scoperto che solo parlando di ciò che davvero conosceva e sentiva poteva parlare a tutti. Già in una delle prime poesie ricordava il momento in cui dal collegio tornò a casa perché un fratellino era morto investito da un'auto, e le sue impressioni di ragazzo salutato dagli adulti che erano «sorry for your trouble» – dispiaciuti per la tua pena. Parole di convenienza, ma che altro dire. (Le avranno sentite nel settembre 2013 i suoi familiari affranti, che in lui hanno perduto una persona dalle straordinarie qualità umane).

E di riti funebri, data l'esperienza irlandese (ma non solo), Heaney si è trovato spesso a parlare. Ci sono le poesie che gli diedero la fama sulle vittime sacrificali preistoriche restituite dalle torbiere danesi, paragonate alle vittime delle faide religiose e politiche irlandesi. E fra gli incontri emblematici di *Station Island* c'è quello con un cugino ucciso da una squadraccia unionista,

a proposito del quale una poesia precedente aveva evocato l'immagine dei giunchi del *Purgatorio* che rinascono subitaneamente, come per purificarne il corpo straziato⁸. In *Station Island* l'ombra del cugino lo redarguisce per aver voluto sublimare con una patina letteraria la sua morte atroce e il destino nazionale. Heaney era molto sensibile ai passi falsi, aveva qualcosa di guardingo, dovendo muoversi in un contesto minato. Un cattolico dell'Irlanda del Nord, pubblicato e osannato a Londra... Perciò quando gli fu affidata la cattedra di poesia di Oxford dedicò le sei conferenze rituali a poeti estranei al canone inglese: americani, scozzesi, gallesi, irlandesi... (Le pubblicò col titolo *The Redress of Poetry*, 'Il riscatto della poesia').

Questo è un altro modo di riflettere l'esperienza: quella di Heaney è poesia colta e avvertita, che sa e anticipa tutto quello che possono pensare e obiettare i suoi critici, e si problematizza, eppure ha quella forza ulteriore che le permette di andare oltre tutti gli intrichi e le convenienze di cui pure la vita è fatta, con un moto generoso che ci fa toccare con mano la condizione di essere pienamente vivi, e ci restituisce questa verità prima dell'esperienza.

C'è una sua poesia di congedo⁹ in cui il poeta raccomanda al lettore di non dimenticare di trovare qualche ora per mettersi in auto e andare sul promontorio ventoso e fermarsi lì, quando le raffiche di vento arrivano una dopo l'altra e «sorprendono il cuore e lo aprono d'un soffio». È questa una descrizione perfetta dell'effetto-Heaney, che avviene sul momento, come conclusione imprevista di un incontro con delle parole lette o udite. Improvvisamente siamo nudi ed esposti, compresi dello stupore di una vita così ricca di cose da provare, capire e condividere.

Note

¹ «But the whole sequence is written for the reason that Larkin said he wrote – to preserve experience», e-mail, 29 luglio 2013.

² È la poesia che apre la raccolta *Field Work*, 1979.

³ S. Heaney, *Clearances: in memoriam M.K.H. 1911-1984*, III e V, in *The Haw Lantern*, 1987; *Digging*, in *Death of a Naturalist*, 1966.

⁴ S. Heaney, *Stern*, in *District and Circle*, 2006.

⁵ In *The Spirit Level*, 1996.

⁶ Cfr. quanto Heaney dichiarò a proposito della raccolta *Electric Light* (2001): «Eventi dell'infanzia e adolescenza e il passato recente vengono a galla nella memoria: momenti luminosi o

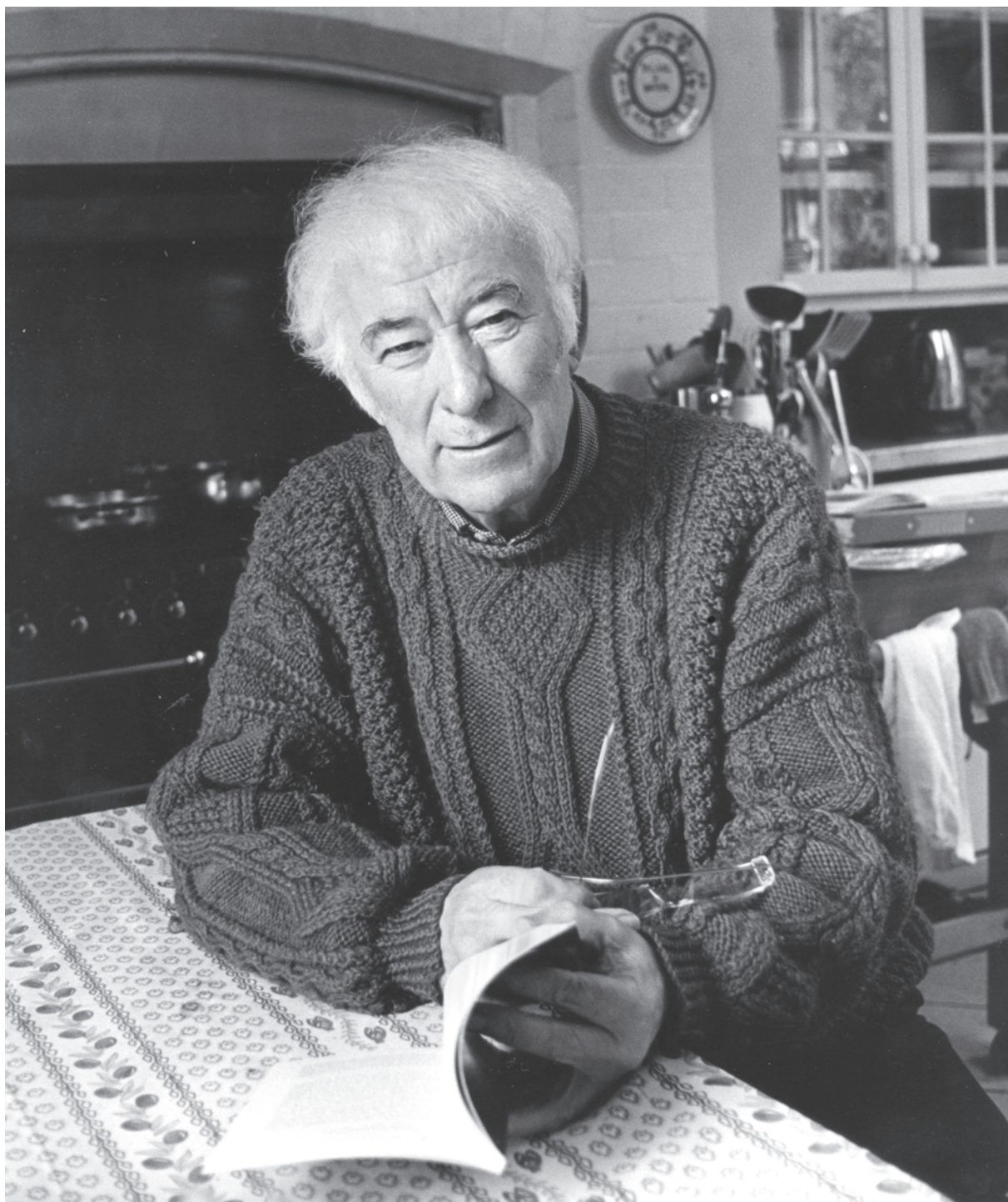
penosi alla loro epoca ritornano alla luce di una coscienza più distanziata e informata. 'Coscienza informata?' Be', nello scrivere una poesia, di solito è come gettare una lenza partendo dalla circonferenza di tutto ciò che sai verso intuizioni e memorie nello stagno della memoria. Se sei fortunato, senti la vita abboccare all'altro capo della lenza; il fatto ricordato fa partire una catena di reazioni di parole e associazioni, e a quel punto hai bisogno di tutto il sapere e la coscienza acquisiti, la

tua memoria culturale e sapere letterario. Ti servono perché vengano in tuo aiuto e proiettino una forma che corrisponda e dia senso alla tua emozione».

⁷ In *Field Work*, 1979.

⁸ S. Heaney, *The Strand at Lough Bog*, in *Field Work*.

⁹ *Postscript*, in *The Spirit Level*, 1996. Vedi «Poesia» 286 (ottobre 2013), p. 19.



Pasti in poesia: ostriche e digiuno. Due traduzioni in *memoriam*

di Marco Sonzogni

*His last gruel of winter seed
Caked in his stomach
(Seamus Heaney, *The Tollund Man*)*

Quando lo rivedo, Seamus mi sembra più in forma rispetto a un anno prima. Le sue lettere, i suoi fax, le sue e-mail e poi anche i suoi *text message* erano sempre così pieni di vita e di sapere, le parole sempre così puntuali e potenti, che uno si abituava in fretta all'idea di averlo accanto in ogni momento, *nunc et semper*.

Il sole – quello irlandese di dicembre, anemico ma comunque vivo nel suo bagliore celtico, forse accennato dallo specchio della baia dublinese – fa capolino nel soggiorno dal vicino lungomare di Sandymount (immagino la luce che si riversa dal lucernario nella mansarda dove si ritira a scrivere, ora, e *for good*, rabbuiata e sileziosa).

E lo vedremo tramontare il sole, insieme a lui, dopo un'intensa giornata di revisione. Quest'anno, infatti, c'è con me Anna Ravano. Abbiamo bisogno di porgerci diverse domande – dubbi d'interpretazione da chiarire, snodi di traduzione da sciogliere – e ci trattiene a fatica il senso di colpa che accompagna la certezza, tutta da meritare, che Seamus, con abituale generosità, affettuosa e paziente, non si sottrarrà al nostro scrutinio e ci aiuterà a superare i nostri limiti.

Le cose sono davvero andate così e ora mi restano tanti ricordi, che la morte ha reso ancora più nitidi e intensi, e che sguizzano come anguille avanti e indietro

nella mia mente: parole, versi, lunghi brani in prosa, aneddoti ma anche semplici sguardi e silenzi – incorruttibili scatti d'autore, accecanti bagliori di una mente incredibilmente intelligente che espongono l'inadeguatezza del traduttore, scalfendone le già poche certezze, esigendone ulteriori sforzi, slanci.

Ma se chiudo gli occhi, lo rivedo e lo risento. Adesso, per esempio, lo immagino a tavola quel giorno di dicembre – sarà il nostro ultimo pranzo. Lui è a capotavola. La moglie Marie, che ha preparato il pranzo, è alla sua sinistra; poi, Anna, Catherine, che è appena rientrata da Londra per le vacanze di Natale, e io.



In quel pranzo rivivo altri pasti insieme a lui, in particolare una cena di tanti anni addietro (fine febbraio 1998: la lettera di Seamus preoccupato per «the late drive back» è del 27) a Dundalk, città equidistante da Belfast e Dublino, i due mondi del poeta. In quell'occasione, dopo la lettura delle sue poesie, si finì a cena in una trattoria locale che serviva ostriche e si finì a parlare della sua poesia con quel titolo, che apre la raccolta *Field Work* (1979).

Per mezzo della poesia il pasto di ostriche assurge mentalmente e sensualmente ad attestato di vita e di speranza – un lusso («l'eccesso del privilegio») in cui sono solo temporaneamente sospese sofferenze, tensioni, preoccupazioni e sensi di colpa che ritorneranno nell'altro, terribile pasto dantesco con cui si chiude la raccolta (l'allettante «acciottolio di gusci» sul piatto del poeta e la sua lingua come «un estuario in piena» richiamano la bocca famelica di Ugolino e il suo drammatico racconto: «e io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre»). Dopo il ciclo di «Bog Poems» e il mito nordico nel quale iscrive la violenza del presente, e dopo le riflessioni sulla propria biografia in «luoghi e tempi interessanti», ora Heaney ripiega sull'impatto personale e locale dei *Troubles*. Allo stesso tempo, in cinque strofe non rimate – ciascuna di cinque versi composte da trimetri, tetrametri e pentametri – Heaney rivendica anche il proprio l'impegno poetico, continuando la promessa affidata ai versi di *Digging*.

L'ostrica bivalve – viva e violata – simboleggia la dualità con il poeta si trova sempre e comunque in gioco: la chiamata collettiva alla testimonianza sociale e politica e quella individuale, per certi versi indispensabile solitaria, alla pienezza e alla purezza artistica («animarmi tutto nel verbo, nel puro verbo»). E nell'atavico destino dell'ostrica, di violento sradicamento e reiterata consunzione («A milioni strappate e sgusciate e disperse»), il poeta 'assapora' il proprio percorso di uomo e di scrittore.

La tensione etico-emotiva sottesa a questa realizzazione coinvolge entrambe le dimensioni e le scelte che ne scaturiscono portano con sé il «sapore salso» del dubbio e della critica: propria («ho provato rabbia per non poter riporre la mia fiducia / nella chiara luce, come poesia o libertà / che si protendono dal mare») e altrui. E nella scia di un altro esempio della storia – il viaggio oltralpe delle ostriche da nord a sud in epoca romana – si può intravedere anche il viaggio del poeta, che si è trasferito da Belfast a Dublino, lasciandosi fi-

sicamente alle spalle la questione dell'Irlanda del Nord ma non per questo immune o indifferente a quelle vicende.

È proprio in questo (continuo) scarto – e nel conseguente ri-conoscersi e ri-definirsi all'interno di un'altra dimensione geografica, sociale, politica e culturale – che Heaney ha affondato le radici di una nuova esperienza umana e poetica in cui sofferenza e canto sono indissolubilmente legate, come le valve che racchiudono e custodiscono la carne pulsante dell'ostrica:

Oysters

Our shells clacked on the plates.
 My tongue was a filling estuary,
 My palate hung with starlight:
 As I tasted the salty Pleiades
 Orion dipped his foot into the water.

Alive and violated
 They lay on their beds of ice:
 Bivalves: the split bulb
 And philandering sigh of ocean.
 Millions of them ripped and shucked and scattered.

We had driven to that coast
 Through flowers and limestone
 And there we were, toasting friendship,
 Laying down a perfect memory
 In the cool of thatch and crockery.

Over the Alps, packed deep in hay and snow,
 The Romans hauled their oysters south to Rome:
 I saw damp panniers disgorge
 The frond-lipped, brine-stung
 Glut of privilege

And was angry that my trust could not repose
 In the clear light, like poetry or freedom
 Leaning in from sea. I ate the day
 Deliberately, that its tang
 Might quicken me all into verb, pure verb.

Ostriche

Acciottolio di gusci sui nostri piatti.
 La mia lingua era un estuario in piena,
 il palato era acceso di stelle.
 Mentre assaggiavo le Pleiadi salate
 Orione immerse il piede nell'acqua.

Vive e violate
 giacevano sui loro letti di ghiaccio:
 bivalvi: il bulbo spaccato
 e il sospiro seduttore d'oceano.
 A milioni strappate e sgusciate e disperse.

Eravamo arrivati sulla costa
 attraverso fiori e rocce calcaree
 ed eccoci lì a brindare all'amicizia,
 apparecchiando un ricordo perfetto
 nella frescura di un tetto di paglia e stoviglie caserecce.

Oltre le Alpi, ben imballate nel fieno e nella neve,
 i romani trasportavano le ostriche fino a Roma:
 ho visto umidi panieri riversare
 l'eccesso del privilegio
 lambito di fronde e pungente d'acqua salmastra

e ho provato rabbia per non poter riporre la mia fiducia
 nella chiara luce, come poesia o libertà
 che si protendono dal mare. Ho mangiato il giorno
 con cura, affinché il suo sapore salso
 potesse animarmi tutto nel verbo, nel puro verbo.

Diametralmente opposto, non solo in termini di col-
 lazione all'interno della raccolta, è il pasto che Heaney
 trova preparato, per così dire, da Dante, e che fa
 istintivamente suo. Si tratta di una traduzione in tre
 strofe di versi sciolti – fedele allo spirito, certamente,
 ma anche alla lettera dell'originale – della parte finale
 (vv. 124-139) del canto XXXII e di tutto il canto XXXIII
 dell'*Inferno*.

Le vicende politiche e personali di Ugolino, la sua
 fine («come la mia buona fede / fu facile preda della
 sua malvagità, / come fui catturato, imprigionato, e
 messo a morte») e, a causa sua, quella atroce inflitta ai
 suoi figli («Perché i peccati / di Ugolino, che tradì i tuoi
 castelli, non si dovevano imputare ai suoi figli»), non
 lasciano indifferente il poeta in un momento particolar-
 mente drammatico in Irlanda del Nord.

Il dramma di Ugolino – visualizzato in quel ripugnan-
 te e scarno pasto infernale, eternamente insaziabile
 («un melone di carne insanguinata»): contrappasso
 non soltanto al digiuno fulminante che uccide ad uno
 ad uno i suoi quattro figli e poi lui, ma anche al pasto di
 ostriche che Heaney si gode prima sul piatto e poi sul-
 la pagina – offre al poeta un pre-testo, in senso lettera-
 le e allegorico, per affrontare la situazione dei prigionieri
 repubblicani detenuti nei Blocchi H del Maze, la parte
 nuova del carcere di Long Kesh (vicino a Lisburn, nella

Contea di Antrim, quindici chilometri circa a sud-ovest
 di Belfast).

Nel giro di cinque anni (1976-1981) i detenuti met-
 tono in atto una serie di proteste: prima quella 'della
 coperta' (*blanket protest*, 1976), in risposta alla deci-
 sione del governo britannico di revocare loro lo status
 speciale (Special Category Status) di prigionieri politici;
 poi quella 'sporca' (*dirty protest*, 1978), a seguito dei
 frequenti pestaggi subiti per mano dei secondini quan-
 do si recavano in bagno a lavarsi o a svuotare i loro
 pitili; e infine quella 'degli scioperi della fame' (*hunger
 strike*, 1980) di cui questa traduzione dantesca è una
 potente prefigurazione.

Gli appunti autografi che accompagnano le reda-
 zioni manoscritte e dattiloscritte di questo testo non
 lasciano dubbi sulla drammatica attualità che queste
 pagine dantesche hanno avuto per il poeta e sull'im-
 patto e sul ruolo che Dante avrà nello sviluppo della
 sua scrittura.

Questa versione d'autore conferma non soltanto il
 dialogo diretto con Dante come ideale interlocutore,
 sia sul piano morale che su quello poetico – in un cer-
 to senso raccoglie il testimone lasciato dall'*Uomo di
 Tollund* – ma presenta anche al poeta l'alternativa della
 traduzione come spazio scritturale in cui affrontare con
 la giusta distanza, e con non meno sentita partecipa-
 zione, tematiche particolarmente pesanti e difficili:

Ugolino

We had already left him. I walked the ice
 And saw two soldered in a frozen hole
 On top of other, one's skull capping the other's,
 Gnawing at him where the neck and head
 Are grafted to the sweet fruit of the brain,
 Like a famine victim at a loaf of bread.
 So the berserk Tydeus gnashed and fed
 Upon the severed head of Menalippus
 As if it were some spattered carnal melon.
 «You», I shouted, «you on top, what hate
 Makes you so ravenous and insatiable?
 What keeps you so monstrously at rut?
 Is there any story I can tell
 For you, in the world above, against him?
 If my tongue by then's not withered in my throat
 I will report the truth and clear your name».

That sinner eased his mouth up off his meal
 To answer me, and wiped it with the hair

Left growing on his victim's ravaged skull,
 Then said, «Even before I speak
 The thought of having to relive all that
 Desperate time makes my heart sick;
 Yet while I weep to say them, I would sow
 My words like curses – that they might increase
 And multiply upon this head I gnaw.
 I know you come from Florence by your accent
 But I have no idea who you are
 Nor how you ever managed your descent.
 Still, you should know my name, for I was Count
 Ugolino, this was Archbishop Roger,
 And why I act the jockey to his mount
 Is surely common knowledge; how my good faith
 Was easy prey to his malignancy,
 How I was taken, held, and put to death.
 But you must hear something you cannot know
 If you're to judge him – the cruelty
 Of my death at his hands. So listen now.

Others will pine as I pined in that jail
 Which is called Hunger after me, and watch
 As I watched through a narrow hole
 Moon after moon, bright and somnambulant,
 Pass overhead, until that night I dreamt
 The bad dream and my future's veil was rent.
 I saw a wolf-hunt: this man rode the hill
 Between Pisa and Lucca, hounding down
 The wolf and wolf-cubs. He was lordly and masterful,
 His pack in keen condition, his company
 Deployed ahead of him, Gualandi
 And Sismundi as well, and Lanfranchi,
 Who soon wore down wolf-father and wolf-sons
 And my hallucination
 Was all sharp teeth and bleeding flanks ripped open.
 When I awoke before the dawn, my head
 Swam with cries of my sons who slept in tears
 Beside me there, crying out for bread.
 (If your sympathy has not already started
 At all that my heart was foresuffering
 And if you are not crying, you are hardhearted.)
 They were awake now, it was near the time
 For food to be brought in as usual,
 Each one of them disturbed after his dream,
 When I heard the door being nailed and hammered
 Shut, far down in the nightmare tower.
 I stared in my sons' faces and spoke no word.
 My eyes were dry and my heart was stony.
 They cried and my little Anselm said,
 «What's wrong? Why are you staring, Daddy?»
 But I shed no tears, I made no reply
 All through that day, all through the night that followed

Until another sun blushed in the sky
 And sent a small beam probing the distress
 Inside those prison walls. Then when I saw
 The image of my face in their four faces
 I bit on my two hands in desperation
 And they, since they thought hunger drove me to it,
 Rose up suddenly in agitation
 Saying, «Father, it will greatly ease our pain
 If you eat us instead, and you who dressed us
 In this sad flesh undress us here again».
 So then I calmed myself to keep them calm.
 We hushed. That day and the next stole past us
 And earth seemed hardened against me and them.
 For four days we let the silence gather».
 Then, throwing himself flat in front of me,
 Gaddo said, «Why don't you help me, Father?»
 He died like that, and surely as you see
 Me here, one by one I saw my three
 Drop dead during the fifth day and the sixth day
 Until I saw no more. Searching, blinded,
 For two days I groped over them and called them.
 Then hunger killed where grief had only wounded».
 When he had said all this, his eyes rolled
 And his teeth, like a dog's teeth clamping round a bone,
 Bit into the skull and again took hold.

Pisa! Pisa, your sounds are like a hiss
 Sizzling in our country's grassy language.
 And since the neighbour states have been remiss
 In your extermination, let a huge
 Dyke of islands bar the Arno's mouth, let
 Capraia and Gorgona dam and deluge
 You and your population. For the sins
 Of Ugolino, who betrayed your forts,
 Should never have been visited on his sons.
 Your atrocity was Theban. They were young
 And innocent: Hugh and Brigata
 And the other two whose names are in my song.

Ugolino

Lo avevamo già lasciato. Avanzai sul ghiaccio
 e vidi due saldati in una buca congelata
 uno sull'altro, e un cranio faceva all'altro da cappello,
 rodendolo là dove il collo e la testa
 s'innestano al dolce frutto del cervello,
 come una vittima di carestia con una forma di pane.
 Così Tideo forsennato arrotava i denti e si cibava
 della testa decapitata di Menalippo
 come fosse un melone di carne insanguinata.
 «Tu», gridai, «tu che stai sopra, quale odio
 ti rende così famelico e insaziabile?

Cosa ti tiene così mostruosamente assatanato?
 C'è qualche storia che io possa raccontare
 per te, nel mondo di su, contro di lui?
 Se la lingua non mi sarà seccata allora in gola
 riferirò la verità, e riscatterò il tuo nome».
 Quel peccatore sollevò la bocca dal suo pasto
 per rispondermi, e se la pulì con i capelli
 rimasti sul cranio martoriato della sua vittima.
 Poi disse: «Persino prima di parlare
 il pensiero di dover rivivere ogni momento
 di quel terribile periodo mi angoscia il cuore:
 ma mentre piango nel pronunciarle, seminerò
 le mie parole come maledizioni – che possano crescere
 e moltiplicarsi su questa testa che rodo.
 Dal tuo accento so che tu sei di Firenze,
 ma non ho idea di chi tu sia
 né di come sia riuscito a scendere quaggiù,
 ma è giusto che tu sappia il mio nome, perché io
 fui il Conte

Ugolino, e questi fu l'Arcivescovo Ruggeri,
 e perché io faccia il fantino su questa cavalcatura
 è sicuramente cosa nota: come la mia buona fede
 fu facile preda della sua malvagità,
 come fui catturato, imprigionato, e messo a morte.
 Ma per giudicarlo devi udire cose
 che non puoi sapere – la crudeltà
 della mia morte per sua mano. Ascolta dunque.

Altri languiranno come languivo io in quella prigione
 chiamata Fame a causa mia, e guarderanno
 come guardavo io attraverso uno stretto pertugio
 luna dopo luna, luminosa e sonnambula,
 passarmi sopra, finché quella sera sognai
 il brutto sogno e il velo del mio futuro fu squarciato.
 Vidi una caccia al lupo: quest'uomo cavalcava
 la collina tra Pisa e Lucca, braccando
 il lupo e i lupacchiotti. Era superbo e autoritario,
 la sua muta in eccellenti condizioni, i suoi compagni
 dispiegati in avanscoperta, Gualandi
 e con loro Sismondi e Lanfranchi,
 che presto sfinirono i lupi, padre e figli,
 e la mia allucinazione
 era tutta denti acuminati e fianchi sventrati e sanguinanti.
 Quando mi svegliai prima dell'alba, la mia testa
 era piena delle grida dei miei figli che dormivano in lacrime
 accanto a me, supplicando pane.
 (Se non ti è già sorta compassione
 per il dolore che il mio cuore presentiva
 e se non stai piangendo, sei duro di cuore).
 Erano desti adesso, ed era quasi l'ora in cui
 solevano portare da mangiare,
 ciascuno turbato dal suo sogno,

quando udii martellare e inchiodare la porta
 giù in fondo a quell'incubo di torre.
 Fissai il volto dei miei figli e non feci motto.
 Avevo gli occhi prosciugati, il cuore impietrito.
 Piangevano e Anselmuccio disse:
 «Cosa c'è? Perché guardi fisso, padre?»
 Ma io non versai lacrima, non diedi risposta
 per tutto quel giorno, per tutta la notte che seguì
 finché un altro sole arrossò in cielo
 e mandò un piccolo raggio a sondare l'angoscia
 tra quelle mura di prigione. Allora quando vidi
 l'immagine del mio volto nei loro quattro volti
 mi morsi le mani dalla disperazione
 e loro, pensando che fossi spinto dalla fame,
 si levarono di colpo tutti agitati
 dicendo: «Padre, sarà grande sollievo alla nostra pena
 se tu mangi noi invece, e tu che ci hai rivestito
 di questa triste carne qui ce ne rispogli».
 Allora mi calmai per calmare loro.
 Restammo in silenzio. Quel giorno e quello dopo
 trascorsero

e la terra sembrava indurirsi contro me e contro loro.
 Per quattro giorni lasciammo crescere il silenzio.
 Poi, buttandosi disteso davanti a me,
 Gaddo disse: «Padre, perché non mi aiuti?»
 Morì così, e come tu mi vedi
 qui, ad uno ad uno vidi i miei tre
 cadere morti il quinto giorno e il sesto
 finché non ci vidi più. Cieco, li cercai a tastoni
 e per due giorni brancolai su di loro e li chiamai.
 Poi la fame uccise dove il dolore aveva solo ferito».
 Dopo aver detto tutto ciò, rovesciò gli occhi
 e i suoi denti, come quelli di un cane stretti all'osso,
 riaddeitarono il cranio e tennero la presa.

Pisa! Pisa, i tuoi suoni sono come un sibilo
 che sfrigola nella lingua erbosa del nostro paese.
 E poiché gli stati vicini sono lenti
 a sterminarti, che sia un'enorme
 diga di isole a bloccare la bocca dell'Arno, siano
 Capraia e Gorgona a fare argine e a sommergere
 te e i tuoi abitanti. Perché i peccati
 di Ugolino, che tradì i tuoi castelli,
 non si dovevano imputare ai suoi figli.
 La tua atrocità fu degna di Tebe. Erano giovani
 e innocenti: Uguccione e Brigata
 e gli altri due che sono nominati nel mio canto.

In *Sweeney Astray* – un'altra traduzione: questa volta di un capolavoro anonimo della letteratura irlandese medievale: *Buile Shuibhne* – e nelle vicissitudini del suo affamato protagonista – «muoio dalla voglia / di

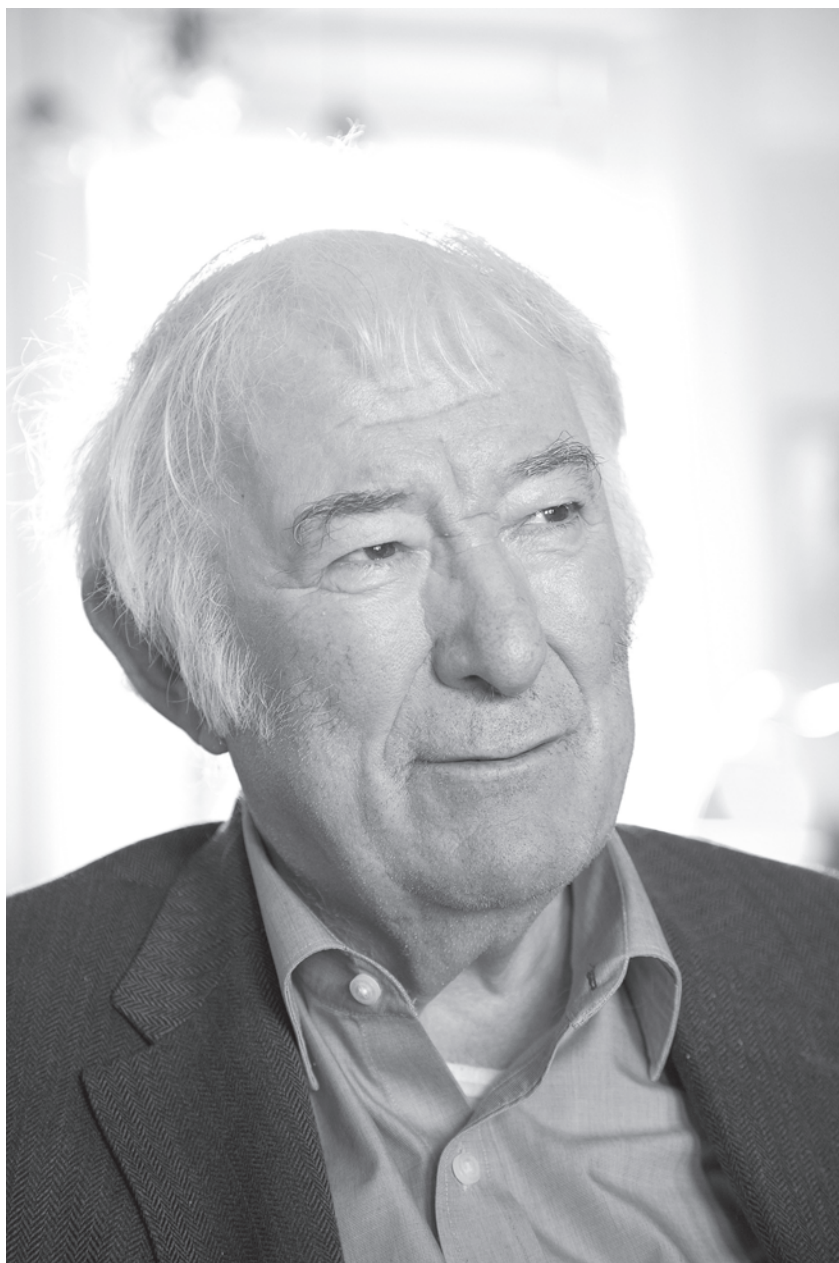
crescioni, di un pulito / raccolto di veronica» – riconosceremo subito anche quelle di Heaney, *freelancer* che deve dar da mangiare alla sua giovane famiglia che lo ha coraggiosamente assecondato e seguito.

Iniziata poco dopo il trasferimento nella campagna dublinese nel 1973, decisione pesante presa *in primis* per salvaguardare l'integrità etica ed estetica della vocazione di Heaney alla scrittura, è quasi subito accantonata soprattutto perché il poeta avverte come le

sue scelte lessicali siano contaminate dalla retorica dei discorsi sulla situazione in Irlanda del Nord.

Ma la poesia, alla lunga, avrà l'ultima parola sulla politica e sull'"autoesilio": la traduzione è ripresa, completata e pubblicata dieci anni dopo con notevole successo di critica e di pubblico, ancora una volta saziati da un prelibato pasto poetico di Seamus Heaney.

(Wellington, 30/08/2014)



«Cresce la nostra dose di antichità». I classici nell'opera poetica di Wisława Szymborska

di Filomena Giannotti

«Cresce la nostra dose di antichità». È questo il verso, tratto dalla poesia *Censimento*¹, che meglio esprime la sensazione del lettore che, nell'accostarsi alla poetessa polacca², premio Nobel per la Letteratura nel 1996, si imbatte in una notevole presenza del classico. È la stessa Szymborska, del resto, a elencare fra i suoi sogni, in una delle sue prove più significative, *Elogio dei sogni* (da *Ogni caso*), quello di parlare «correntemente il greco / e non soltanto con i vivi». Ed è singolare che nella poesia *Tremarella* raffiguri se stessa «iscritta nelle corde d'una lira alata», chiamando in causa lo strumento dell'antichità classica per eccellenza. Le pagine che seguono intendono stilare una rassegna, brevemente commentata, delle più rilevanti occorrenze, nelle poesie della Szymborska, di spunti o motivi legati all'antichità greco-romana.

Il più consistente numero di riferimenti al mondo classico che si può individuare nei suoi testi ha per oggetto la mitologia.

A inaugurare la galleria di personaggi mitologici è una delle nove protettrici delle arti, nella poesia *La Musa in collera*. Aperti da una domanda a se stessa, come la precedente poesia, eponima della raccolta *Domande poste a me stessa* (1954)³, i versi di *La Musa in collera* provano a giustificare il silenzio sul tema dell'amore – destinato in realtà a diventare uno dei più presenti nell'universo poetico della Szymborska, a partire già dalla poesia successiva *Innamorati*, ma soprattutto dalla terza raccolta *Appello allo Yeti* (1957). A legare

la mano della poetessa sono il «normale timore» che in futuro tale amore possa svanire, ma anche la difficoltà di «incidere su pietra / parole audaci» per chi non ha neppure il coraggio di toccare un «petalo di rosa». Saranno lo sbattere di una porta e il dubbio che si possa essere trattato non del vento che entrava, ma di una fuga sdegnata della Musa dei canti d'amore, a vincerne la resistenza, o, in questo caso, la reticenza, e a spingerla a gridare: «Erato, torna! Aspetta! / Erato, mi senti?».

Un'altra Musa, non meglio specificata, è quella più volte invocata in *Serata d'autore*, nella raccolta *Sale* (1962). Dal fatto che tale invocazione («O Musa») occupi una posizione incipitaria, e dalla chiusa – «cominciamo a leggere. O Musa» –, sembrerebbe che la poetessa avesse come punto di riferimento la prima di tutte le Muse, ovvero Calliope, Musa della poesia epica. Ma invece di invocarne il sostegno ai fini della creazione poetica, come nella tradizione del poema epico, la Szymborska dà qui piuttosto l'impressione di chiederne con insistenza il conforto nella risoluzione di un dubbio, amletico anche nella sua formulazione, che pone di fronte a una sorta di scelta di vita: «O Musa, essere un pugile o non essere affatto». E nonostante lo scarso pubblico («dodici persone ad ascoltare»), la mancanza di isterismo collettivo delle *fans* e di consacrazioni, che caratterizzerebbero invece un match di pugilato, il dubbio alla fine si scioglie in una rassegnata accettazione del proprio destino: «Non essere

un pugile, essere un poeta, / avere una condanna ai valéry forzati⁴, / in mancanza di muscoli mostrare al mondo / poesiole da leggersi a scuola».

Solo un breve cenno è invece quello alla vana perpetua fatica che Sisifo affronta negli inferi in una lirica – *Riabilitazione* (da *Appello allo Yeti*, del 1957) – che peraltro torna a declinare in modo nuovo il tema antico della poesia foriera di immortalità: «l'eternità dei morti dura / finché con la memoria viene pagata. / Valuta instabile, non passa ora / che qualcuno non l'abbia perduta». La poetessa evoca quella celebre punizione a proposito della propria incapacità di risuscitare i morti con il potere sulle parole: «Neppure a un mezzo respiro so destarli, / io, Sisifo, incatenato all'inferno della poesia».

È quindi la volta di Piramo, alla fine del componimento *Sogno di una notte di mezza estate*, ancora dalla raccolta *Appello allo Yeti*. Se il titolo di shakespeariana memoria trova spiegazione nella ripresa che del racconto di Piramo e Tisbe il drammaturgo inglese fece nell'omonima commedia (atto V, scena I), più difficile risulta collegare la scena – forse sognata dalla Szyborska, come sembrerebbe suggerire il titolo stesso –, con il passo delle *Metamorfosi* di Ovidio (IV 55-166): a separare un'enigmatica coppia non è l'ostilità dei familiari, ma qualcosa che sembra 'contaminare' il corpo della donna e ciò che la circonda. Di qui la necessità di «non toccare l'aria», di comunicare «a occhi chiusi» e «a bocca chiusa», e di prendersi «attraverso un muro», come quello che, grazie a una crepa, univa anziché dividere Piramo e Tisbe. Agli sfortunati amanti delle *Metamorfosi* rimanda anche il cenno finale al «manto» (che potrebbe ricordare il velo) di Tisbe, qui strappato da un «soffio», invece che da una leonessa, e definito «radioattivo»: aggettivo che finisce per chiarire, almeno in parte, le precedenti richieste della donna all'uomo.

Nella stessa raccolta si segnala brevemente *Atlantide*, poesia tutta giocata sulla vaghezza delle ipotesi formulabili circa la mitica «isola» scomparsa, che si 'materializzano' sulla pagina, nell'enunciazione di una serie di supposizioni, puntualmente seguite dalla formulazione di un relativo dubbio, espresso ora sotto forma di negazione della precedente ipotesi («Sono esistiti o no. / Su un'isola o non su un'isola»), ora di domanda («Qualcuno amò qualcuno? / Qualcuno si batté con qualcuno?»)⁵.

La scimmia, prima poesia della raccolta *Sale* (1962),

traccia una panoramica sul ruolo assunto, in differenti culture, da questo animale, definito a un certo punto «una Cassandra» per il divertimento che in passato offriva nelle corti: «uggiolava saltando alla catena d'oro, / col suo piccolo frac dai colori sgargianti. / Una Cassandra. Di che ridere qui».

Da semplice comparsa in *La scimmia*, la sfortunata indovina diventa protagonista assoluta nel *Monologo per Cassandra*, tratto da *Uno spasso* (1967). Qui dapprima esulta trionfante di fronte alle ceneri di Troia perché i suoi «giusti presagi hanno acceso il cielo», ma poi rievoca con malinconia i non pochi momenti in cui le sue profezie rimasero inascoltate. Il suo destino è sempre stato quello di contemplare una vicenda compiuta, e ciò si è rovesciato nella condanna di non poter godere spensieratamente anche solo di un minimo, qualunque momento, stando, come gli altri, a vivere «nella vita». «Li amavo. / Ma dall'alto. / Da sopra la vita. / Dal futuro. Dove è sempre vuoto / e nulla è più facile che vedere la morte». Di sconforto è pervaso anche il bilancio finale: «È andata come dicevo io. / Solo che non ne viene nulla. / E questa è la mia veste bruciata. E questo è il mio ciarpame di profeta. / E questo è il mio viso stravolto. / Un viso che non sapeva di poter essere bello»⁶.

Si potrebbe definire una moderna riscrittura del mito di Elena una delle poesie successive a *La scimmia*. Si tratta di *Un attimo a Troia*: succede, scrive la Szyborska, che ragazzine magre e lentiginose, in un istante qualsiasi della loro vita, mentre pranzano, o leggono o si ammirano allo specchio, siano improvvisamente come sbalzate a Troia, facendosi frammento della diffrazione con cui si è prodigiosamente moltiplicata l'antica donna più bella del mondo. Della sua nota vicenda vengono riproposte, nella breve storia di quest'attimo collettivamente vissuto dalle «belle Elen», piccole schegge: il rapimento («mentre si guardano allo specchio / succede che siano rapite e portate a Troia»); l'arrivo alla corte di Priamo («salgono le scale reali / nel fruscio dell'ammirazione e dello strascico»); l'*ultimatum* degli ambasciatori greci ai Troiani, nel caso non restituissero Elena (*ultimatum* che qui si immagina respinto, perché «i loro visetti» valgono ed esigono una simile sfida⁷); l'assedio dei Greci a Troia (qui è il collo, su cui «si levano orgogliosi» i visetti delle ragazze, a essere «degno di assedio»); la *teichoskopía* («osservano la catastrofe / da una torre di sorrisi»); l'incendio, qui unito al particolare del cosiddetto 'tesoro di Elena'

(«ragazzine / sullo sfondo della distruzione / con la città in fiamme per diadema / e gli orecchini del lamento universale»). Nella complessa questione della sorte di Elena alla fine della guerra di Troia, la Szyborska sembra allinearsi alla variante del mito in base alla quale Elena sarebbe tornata indietro a Sparta⁸: un simile destino attende infatti le ragazzine in questione, «rattristate solo dal fatto / che bisogna tornare», e, fuor di metafora, rientrare, rinunciare al sogno di quell'«attimo» del titolo. «Ragazzine che ritornano» (questo l'ultimo verso).

Da mettere in relazione con *Un attimo a Troia* è *Censimento*, dalla successiva raccolta *Uno spasso*. Con la sua divisione in tre strofe, la poesia sembra presentare una struttura che, seppure un po' alla lontana, ricorda una *climax*: dalle «sette città» dissotterrate «sul colle dove sorgeva Troia»⁹ (prima strofa), alle «migliaia e migliaia di singoli volti» di eroi come Ettore (seconda strofa), fino a «noi, tre miliardi di giudici», persi nei «brulichii inarticolati» delle «nostre faccende» (terza strofa). Di qui l'impressione di una vera e propria esplosione di antichità: «Sette città. Sei di troppo / per una epopea. / Che farne, che farne?» (prima strofa); «Cresce la nostra dose di antichità, / dentro ci si sta stretti, / inquilini abusivi sgomitano nella storia» (seconda strofa); «Che fare di loro, cosa dargli? / Un secolo finora poco popolato?» (terza strofa). A rendere questo senso di saturazione contribuisce anche la tecnica dell'accumulo, in particolare nella prima strofa: «Gli esametri si spaccano, / il mattone non narrativo affiora dalle fessure, / muri abbattuti nel silenzio d'un film muto, / travi carbonizzate, anelli spezzati, / brocche bevute a perdifondo, / amuleti della fertilità, noccioli di frutteti / e crani tangibili come la luna di domani». Di qui la conclusione, che, a specchio dei reperti di Schliemann, enumera le infinite occupazioni che ci impegnano, dissolvendosi su un senso di 'dispersione' in una massa difficile da enumerare, con la singolare 'metamorfosi' di Omero che, retrospettivamente, rende in parte ragione anche del titolo: «Ci incrociamo per l'eternità nei grandi magazzini / comprando una nuova brocca. / Omero lavora in un istituto di statistica. / Nessuno sa cosa faccia a casa».

Piuttosto generico è il riferimento mitologico contenuto nella prima strofa della poesia *Senza titolo* (da *Sale*), relativa a una coppia in cui si è ormai spenta la passione, e che vive il piatto logoramento di una separazione banale, 'regolare', da dramma borghese.

Fra tanti «milioni di copie di mitologia greca», la cui vita ricalcherà qualche passato e clamoroso destino, in questo caso «non c'è salvezza per lui come per lei», che pure sarebbero stati «degni di miracolo per tanto disamore – / di un fulmine dal cielo, d'esser mutati in pietra».

Un altro fuggevole ricorso alla mitologia è presente in *Accanto a un bicchiere di vino* (ancora dalla raccolta *Sale*). Una figura femminile racconta quanto sia meravigliosa e importante per l'uomo che l'ha di fronte e forse l'ha addirittura 'creata', magari sotto l'effetto dell'alcool cui si allude nel titolo. È davanti a noi, prende la parola, eppure è consapevole d'essere «incredibilmente immaginaria»: «Eva dalla costola, Venere dall'onda, / Minerva dalla testa di Giove / erano più reali».

Nel brano successivo, *Le donne di Rubens*, le corpose immagini che danno il titolo alla poesia sono definite «Ercolesse, fauna femminile». Con le loro rotondità e il loro impeto amoroso è in *pendant*, negli ultimi due versi, l'immagine di «Febo baffuto che su un destriero / sudato irrompe nell'alcova ribollente».

Subito dopo, nella poesia *Coloratura*, un'altra apparizione mitologica è quella del «Dio d'amore», oggetto dei gorgheggi di una cantante lirica ed evocato con una terminologia che sembra ricordarne la tenebrezza spinta fino quasi a leziosità: «per lui nella gola ha specchietti, / triplica in trilli terzi di parolette / e sminuzzando crostini nella crema / nutre le pecorelle di porcellana / la birichina di filigrana». Da segnalare anche che, poco più avanti, quando sulla scena il personaggio viene insidiato da un losco figuro, la poetessa, che vorrebbe scongiurare lo scempio, apostrofa il «nero fagotto» in questi termini: «Vuoi forse che taccia? Rapirla / tra le fredde quinte del mondo? / Nel rauco Tartaro del catarro? / Dove si tossicchia per l'eternità? / Dove si muovono le boccucce di pesce / delle anime infelici? Là?». E agli inferi dovremo tornare in visita più oltre.

Di tutt'altro tono la poesia *Innocenza* (da *Uno spasso*), il cui titolo si riferisce alla condizione di nove ragazze dai nomi tedeschi, ignare di essere state concepite «su un materasso di capelli umani». Per una di loro si aggiunge che la ditta in cui lavora consiglia «materassi solo in fibre sintetiche» – ai fini dell'esportazione, che ora «avvicina i popoli». A un'altra, che scioglie in spiaggia «i capelli chiari, lunghi fino alle ginocchia», il parrucchiere sconsiglia di tagliarli, perché «non ricresceranno mai tanto rigogliosi». Con intelligente leggerezza, la

Szyborska riesce a trattare un tema tragico come quello del genocidio degli Ebrei, senza cadere nel retorico o nel banale. Nella prima strofa, l'inconsapevolezza di Margarete (e delle altre) sulle circostanze del proprio concepimento si motiva con il fatto che «questo genere di notizie non è adatto / a essere trasmesso o ricevuto. / Le Erinni greche sono troppo giuste. / La loro esagerazione da pennuti oggi ci irriterebbe». Le Erinni di una volta, i geni alati (dai capelli intrecciati di serpenti), deputati a perseguire il male, non avrebbero perdonato. Oggi è diverso, bisogna aggiornarsi: le Eumenidi di ora sono davvero «benevole», troppo.

Una simile fusione tra personaggi mitologici e avvenimenti tragici della storia recente si ritrova, poco più avanti, in *Scritto in un albergo*, ambientata in una città straniera durante un viaggio. Grazie alle «vere lacrime / d'un certo signore, / [...] al tavolo delle conferenze», Kyoto, «decisamente più bella di Hiroshima», si sarebbe salvata dalla bomba atomica. Più oltre la poetessa aggiunge: «Sento dire che certi Prometei / girano con l'elmetto da pompieri / e gioiscono dei loro nipotini». Probabile il parallelismo fra il benefattore di Kyoto e il benefattore dell'umanità, ma una precisa focalizzazione di questi versi sembra rimanere problematica.

Un'altra poesia di *Uno spasso*, intitolata *Thomas Mann*, sviluppa nei versi iniziali un tema singolare: alcune figure mitologiche, ormai, insieme agli angeli, per effetto dell'evoluzione sono venute a estinguersi¹⁰. Quelle antiche e singolari combinazioni di arti umani e arti ferini, braccia e ali, sono state ormai accantonate dalla natura, che «È già tanto se permette a un certo pesce di volare / con abilità provocante» o legittima l'esistenza di una 'bizzarria' quale un «ornitorinco che allatta i suoi piccoli». Ma, lungo il processo di selezione che ha ineluttabilmente archiviato fauni e sirene, alla natura «è sfuggito l'istante in cui è spuntato un mammifero / con la mano prodigiosamente pennuta d'una Waterman». Corre dunque un fantastico ponte fra quegli antichi personaggi del mito e Thomas Mann.

Nella toccante poesia *La stanza del suicida*, dalla raccolta *Grande numero* (1976), tra gli oggetti rinvenuti nella camera oggetto della descrizione, fa capolino anche Ulisse, che «sul ripiano si ristora dormendo / dopo le fatiche del quinto canto». La contiguità con i volumi dei moralisti e dei politici lascia pensare che la Szyborska stia anche in questo caso riferendosi a un libro, piuttosto che, per esempio, a una statua o

a un quadretto. Forse intende suggerire come il suicida avesse lasciato aperta l'*Odissea* alla fine del quinto canto, dove appunto Ulisse cade addormentato, dopo aver raggiunto, naufrago e stremato da tre giorni di tempesta, l'isola dei Feaci.

Pezzo forte fra le poesie della Szyborska legate dai classici rimane senza dubbio *Sullo Stige*, sempre da *Grande numero*: un esempio significativo della fortuna di Virgilio nella letteratura contemporanea. L'interesse di questo testo risiede in primo luogo nel fatto che la descrizione dell'aldilà virgiliano (*Eneide* VI 295-330) è in qualche modo 'aggiornata' ai nostri tempi. I mezzi di cui si serve Caronte sono moderni: megafoni, riflettori, argini in cemento, «motoscafi a mille invece di quel traghetto / con la chiglia di secoli marcita», uffici e magazzini per rendere il trasporto sicuro, computer. I posti assegnati a ogni anima sono numerati: «settore sigma tre / sulla barca tau trentatré». E non manca il conforto di medicinali tramite i quali si sostituisce l'antico gesto di abbeverarsi al fiume: «nella capsula meno d'una goccia di Lete». Ad aiutare Caronte intervengono le ninfe («lavorano tutte qui da un po' di tempo almeno»), relegate ormai fra le anime defunte – in coerenza con una 'legge di estinzione' che, come abbiamo visto, la Szyborska ha già in precedenza esplorato ad altro proposito. Il loro compito è spingere le anime sul pontile con la loro «mano immateriale», in collaborazione con Hermes, che «con anticipo deve saper pure / quali guerre verranno e dittature, / e quante le barche da approntare». L'aspetto che si conserva più fedele a Virgilio è l'immensità della folla da traghettare («milioni di passeggeri all'anno»), considerando anche che «l'umanità si è moltiplicata», e di conserto è più fitta la calca per prendere posto («Nel Tartaro si sta stretti come qua / perché non è estensibile a piacere»). Altro motivo d'interesse è il fatto che fin dall'inizio e poi più volte la poetessa si rivolga alla propria «animuccia», la cui evocazione è accompagnata da vari epiteti: individuale, esitante, sfinita, floreale. Solo nell'apostrofe conclusiva – che occupa gli ultimi due versi, e che sembra abbandonare il tono scherzoso fino ad allora dominante, per assumere un punto di vista escatologico più profondo –, la parola è priva di qualsiasi aggettivo: «Animuccia, solo dubitando dell'aldilà / prospettive più ampie potrai avere». Si tratta chiaramente di una ripresa del celebre epigramma attribuito all'imperatore Adriano e costituito dalla affettuosa invocazione alla propria anima che inizia con le parole *animula vagula blandula*¹¹.

Tale invocazione all'anima appare riecheggiata anche nella poesia *Torture*, della successiva raccolta *Gente sul ponte* (1986). Dopo aver ricordato in cinque strofe consecutive che, da secoli, nelle torture, «nulla è cambiato», come recita il verso in anafora all'inizio di ogni strofa, la poetessa introduce una *variatio*, o meglio un'eccezione, nella strofa finale: «Nulla è cambiato. / Tranne il corso dei fiumi, / la linea dei boschi, del litorale, di deserti e ghiacciai. / Tra questi paesaggi l'animula vaga / sparisce, ritorna, si avvicina, si allontana, / a se stessa estranea, inafferrabile, / ora certa, ora incerta della propria esistenza, / mentre il corpo c'è, e c'è, e c'è / e non trova riparo». L'*animula* della memoria di Adriano può, lungo le ricerche filosofiche, giungere a dubitare della propria stessa esistenza, ma il corpo trova nel dolore delle immutabili torture conferma del proprio esserci, e dell'impossibilità di sfuggire alle soperchierie dei violenti.

Tra le poesie di carattere mitologico, particolarmente notevole per fantasiosa originalità e senso dell'*humour* è l'ultima in ordine di tempo, *Intervista con Atropo*, da *Due punti* (2005). La terza delle Parche (o Moire, secondo la tradizione greca), tre divinità da cui dipendevano la vita e la morte, e per questo personificazione del destino di ogni uomo, cerca di tener testa all'ironia dell'immaginaria intervistatrice. In primo luogo difendendosi dall'accusa di aver la fama peggiore fra le sorelle, che a suo avviso «non sono innocentine»: il filo della vita che Cloto tesse «è sottile, / non è difficile tagliarlo», ed è Lachesi in fondo a fissarne la lunghezza. Lei si limita a usare le forbici, giacché le ha in mano. Con cinica indifferenza e con una brevità degne della Natura nel celebre dialogo leopardiano con l'Islandese, chiarisce che lo zelo con cui svolge il suo compito dipende dal suo essere «lavorodipendente»¹² e dal fatto che, se non fosse così zelante, «*ci sarebbero arretrati*», cosa che non le piace. Ammette tuttavia che sono gli stessi mortali, in particolare «svariati dittatori, numerosi fanatici», ad aiutarla, e che è soprattutto grazie alle guerre che riesce a «stare al passo». Una punta di cinismo offre anche la battuta conclusiva: nel congedare la fantomatica intervistatrice, Atropo la saluta con «Addio», ma immediatamente dopo si corregge: «O per essere più esatti...». E l'anonima intervistatrice 'capisce l'antifona': «Lo so, lo so. Arrivederci».

Un secondo gruppo di poesie che rivelano una ricca presenza dei classici è quello dei testi che appaio-

no accomunati da riferimenti a personaggi ed episodi della storia antica.

Come un semplice spunto si affaccia il celebre episodio del re Alessandro Magno alle prese con il nodo di Gordio: più precisamente, l'avvio per una *Lezione* – questo il titolo della poesia, appartenente alla raccolta *Sale* – di analisi logica. La breve narrazione della vicenda storica risulta infatti intervallata dalle tipiche domande (in corsivo nel testo) *chi cosa, con chi con cosa, a chi a cosa*, che, nella tradizione scolastica gli insegnanti suggeriscono agli allievi di porsi, per poter più facilmente identificare i vari complementi.

Un rapidissimo cenno all'impresa di Cesare compare in uno dei testi successivi, intitolato *Il clochard*, ritratto di un uomo ridotto a barbone anche per ciò che in passato non ha ricevuto, come per esempio «la sua paga per la conquista di Gallia», che «gli spetta ancora».

Una poesia sull'espansionismo bellico dei romani è *Voci*, dalla raccolta *Ogni caso* (1972). In essa sembrano intrecciarsi varie battute di presunti senatori romani, dai nomi di fantasia, nell'atto di lamentarsi gli uni con gli altri di vari popoli 'minori', attinti dalla geografia dell'antico Lazio (da Tito Livio, come suggerisce in nota Marchesani, ma in parte anche dall'*Eneide*, specialmente dal VII libro), e còlti mentre sottolineano quanto 'disturbo' arrechi la loro presenza. L'ultimo degli apostrofati, tale Ostio Melio, risponde al suo interlocutore, tale Appio Papio, con un motto che sembra un incrocio fra la sete di conquista di Alessandro Magno e quella di cui dettero prova i Romani: «Avanti! Da qualche parte il mondo / deve pur finire».

Eventi della storia greca e romana si trovano intrecciati a quelli di epoche successive nella poesia *La realtà esige*, tratta dalla raccolta *La fine e l'inizio* del 1993. Tutti gli avvenimenti elencati, indipendentemente dalla datazione, contribuiscono infatti a dimostrare quella che è in ultima analisi una crudele legge della storia: al di là di ogni tragedia, «la vita continua». Di qui gli spiazzanti accostamenti di battaglie combattute in periodi e scenari fra loro lontanissimi: «Continua a Canne e a Borodino / e a Kosovo Polje e a Guernica». Di qui, ancora, il risalto assegnato a dettagli solo apparentemente insignificanti, ma in realtà attimi fissati nell'incessante scorrere del tempo: «un furgone di mobili transita / sotto l'occhio del leone di Cheronea»; «dagli yacht ormeggiati ad Azio / arriva la musica / e le coppie danzano sui ponti nel sole»¹³.

Per quanto di fantasia, può essere accostata a questo gruppo di testi *Mosaico bizantino*, una brillante poesia (dalla raccolta *Uno spasso*), che, guardando all'Impero romano d'Oriente, elabora un dialogo fra i due immaginari personaggi Teotropia, «dalle smunte gote», e il consorte Teodendrone, «dalle labbra livide». Di ispirato al mondo bizantino, o meglio bizantineggiante, questo testo non ha solo i nomi degli interlocutori¹⁴ e altre categorie filosofiche o sociali di quella civiltà (archimandrita, gnosi, eremite, potestà divina), ma anche un certo gusto per la riflessione sottile e oziosa, imperniata su un eccesso di scrupolo religioso, qual è quella in cui si perdono i due protagonisti, preoccupati di aver «generato un peccatore», «rotolato» fino a loro «ignudo come un porcellino, / grasso e vivace, / tutto fossette e pieghe», e sconsolati che il pargolo non abbia nulla della «gracilità» dell'una, né della «mortificazione» dell'altro.

Un ulteriore gruppo di liriche, per i personaggi e gli spunti presentati, si può ricondurre a filosofi e filosofie del mondo antico.

Effigie, dalla raccolta *Sale*, si configura, per esempio, come una provocatoria poesia costruita intorno alla nota massima di Menandro, evocata nell'*incipit*: «Se i beniamini degli dèi muoiono giovani, / che fare del resto della vita?»¹⁵. Di qui una sorta di riabilitazione delle 'altre età', il cui segreto, pare suggerire la poetessa, risiede nella capacità di 'mantenersi giovani' rinnovandosi e destando meraviglia. Quest'ultimo suggerimento culmina nell'invito «Stupitevi per le cento botti di Diogene / che io lo batta in trovate», che chiama in causa il filosofo Diogene di Sinope. Soprannominato «il cane», Diogene diventò il più celebre rappresentante della dottrina cinica. Intorno a lui fiorì una ricca aneddotica, il cui esempio più significativo è rappresentato dalla leggenda secondo la quale il filosofo avesse eletto a propria abitazione una botte, per dimostrare che il valore supremo dell'uomo è la rinuncia a ogni comodità superflua, nella massima aderenza possibile allo stato di natura.

A uno spunto di filosofia greca è riconducibile, fin dal titolo, una delle poesie successive, *Nel fiume di Eraclito*. Il riferimento è naturalmente al più noto frammento del filosofo ionico, secondo cui è impossibile bagnarsi due volte nello stesso fiume, a illustrazione del principio alla base della dottrina eraclitea: la realtà è travolta in un incessante fluire, che finisce per annullare il presente, impedendo di fissarlo¹⁶. Partendo dalla

celebre immagine, la Szymborska illustra una sorta di ritratto dell'esistenza umana, imperniato su una forma di 'inveramento della metafora', in virtù del quale ogni natura e ogni attività vengono riconfigurate e conseguentemente effigiate 'come se' l'intero mondo fosse popolato di 'pesci del divenire' e delle loro realizzazioni. Esse sono tanto concrete («un pesce costruisce un pesce, un pesce abita in un pesce») quanto mentali: «nel fiume di Eraclito / un pesce ama un pesce, i tuoi occhi – dice – brillano come i pesci nel cielo, / voglio nuotare con te fino al mare comune [...] / un pesce ha immaginato il pesce dei pesci, / un pesce si inginocchia davanti al pesce». Quest'ultima immagine, poi, presenta in più un corto-circuito con il pesce icona del Cristo, per la nota trasposizione figurativa dell'acrostico cristologico greco. In questo *pánta rheî* pullulante di pesci, ecco come la Szymborska effigia se stessa e la propria attività di poeta (si noti quell'eracliteo, prezioso «così fugacemente»): «Nel fiume di Eraclito / io pesce singolo, io pesce distinto / (non fosse che dal pesce albero e dal pesce pietra) / scrivo in particolari momenti piccoli pesci / con scaglie così fugacemente argentate / da esser forse un ammiccare imbarazzato nel buio»¹⁷.

Dopo Diogene e Eraclito, non poteva mancare la possente figura di Platone. La poesia *Platone, ossia perché*, dalla raccolta *Attimo* (2002), tenta di racchiudere, nel rapido giro di sette brevi strofe, alcuni dei principali nodi concettuali della sua complessa filosofia: l'Essere ideale, il Bello, il Bene, la Nuda Verità. *Ex abrupto* e in modo piuttosto misterioso, l'autrice annuncia la fine del principio fondamentale della dottrina platonica: «Per motivi non chiari, / in circostanze ignote / l'Essere ideale smise di bastarsi». Le cause sono destinate a rimanere oscure: «doveva esserci una ragione, / anche se all'apparenza irrilevante, / ma questo non lo svelerà neppure la Nuda Verità / occupata a rovistare / nel guardaroba terreno». Fatto sta che l'Essere ideale ha voluto 'compromettersi' con il mondo: «perché, diamine, si mise a cercare impressioni / in cattiva compagnia della materia?». A completare l'opera di 'decadimento' hanno contribuito «imitatori / mal riusciti, sfortunati, / senza prospettive per l'eternità». In un mondo in cui risultano «zoppa» la saggezza, demolita l'armonia, e compromessi – rispettivamente da «budella sgraziate» e da «un'ombra» dapprima assente – anche il Bello e il Bene, segna quasi il culmine l'attività dei poeti. Si spiegano così 're-

trospettivamente' le ragioni per cui la Szymborska si è dedicata a una riproposizione problematica di questi spunti del platonismo: la famosa polemica di Platone contro la poesia. Ed ecco dunque la conclusione: «Per non dire di questi orribili poeti, Platone, / trucioli che la brezza sparge da sotto le statue / rifiuti del grande Silenzio sulle vette...»¹⁸.

Suscita poi un certo interesse il fatto che *Il vecchio professore* della poesia omonima, tratta da *Due punti* (2005), abbia fra i suoi amici, oltre a pochi ex assistenti e personaggi minori della sua vita quotidiana (la governante Ludmilla, due sorridenti signore della biblioteca e il piccolo dirimpettaio Jas), Marco Aurelio. La poesia è impostata come un dialogo con il protagonista: «Gli ho chiesto di quei tempi, / quando ancora eravamo ancora così giovani [...] Gli ho chiesto degli amici, se ne ha ancora». La laconica risposta del vecchio professore non permette di sapere perché la scelta sia caduta proprio sull'imperatore filosofo. Si può tuttavia ipotizzare che la ragione risieda nella malinconia che Marco Aurelio condivide con il vecchio professore e con cui insiste nei suoi *Ricordi* sul pensiero della morte e sulla filosofia come rifugio nel quale l'uomo cerca di trovare la tranquillità necessaria per vivere, rassegnandosi alla propria fragilità.

In una insolita *mise* fa infine la sua comparsa lo scienziato Archimede. Nei *Pensieri che mi assalgono nelle vie animate* (dalla raccolta *Qui*), il geniale inventore sembrerebbe prestare le sue fattezze a uno dei «miliardi di volti sulla faccia della terra», perché la Natura, «forse stanca per l'incessante lavoro / ripete le sue trovate precedenti / e ci mette volti / già adoperati un tempo». Ed ecco che a venire incontro alla poetessa sono «Archimede in jeans, / Caterina II con uno stracetto dei saldi, / un faraone con cartella e occhiali»¹⁹.

Una lezione di relativismo filosofico, più che una allusione letteraria, sembra essere quella contenuta in *Microcosmo* (sempre da *Qui*), singolare testo dedicato alle minuscole forme di vita rese visibili in seguito all'invenzione del microscopio. A queste – immagina la poetessa – l'impronta digitale deve apparire «un vasto labirinto / dove potersi radunare / per le loro sorde parate / per le loro cieche iliadi e upanishad». Il riferimento alla raccolta di testi religiosi e filosofici indiani composti in sanscrito fra il IX e il IV secolo a.C. consente di focalizzare meglio quello alle «iliadi», mettendoci sotto gli occhi questi incontri e scontri di minuscoli esseri privi di vista, nella luce quasi di un 'microscopico' *epos*

(solo in subordine si può affacciare l'ipotesi che nella sottolineatura della cecità possa sovrapporsi un'allusione, quasi per enallage, alla condizione in cui è tradizionalmente immaginato Omero).

Concludiamo su una rosa di testi che, come si è visto nel caso della massima riconducibile a Menandro, la Szymborska arricchisce tramite frasi quasi proverbiali e riferimenti letterari attinti alle letterature classiche.

Anche se più probabilmente derivati da un patrimonio favolistico comune e da secoli capillarmente diffuso, hanno la loro fonte in Esopo i brevi cenni a due note favole contenuti in *Saluto ai supersonici* (da *Appello allo Yeti*) e in *Avvertimento* (da *Grande numero*). Nel primo caso, com'è facilmente intuibile, la favola in questione non può essere che *La tartaruga e la lepre*. La sfida tra i due «onorati animali, / nobile coppia in gara / da sempre», è però proiettata nel presente e nel futuro: «Oggi più veloci del suono, / dopodomani della luce, / muteremo il suono in tartaruga / e la luce in lepre»²⁰. Nel secondo caso, abbiamo un rinvio alla favola *Il corvo e la volpe*: l'avvertimento che funge da titolo consiste nel consiglio di non portare «nel cosmo i burloni», poiché esso «è quel che è, / ossia perfetto» e poiché lì «non è la Terra e tutto combacia». Così, annoiati e disturbati, i burloni non potranno che ricorrere a «discorsi stupidi: / che il corvo col formaggio nel becco, / che le mosche sul ritratto di Sua Maestà / o la scimmia nel bagno / – be', sì, quella era vita»²¹.

La celebre dichiarazione *non omnis moriar* di Orazio (*carm.* III 30, 6) risulta ripresa in tre poesie: *Il resto*, dalla raccolta *Sale; Autotomia*, da *Ogni caso; Grande numero*, eponima della raccolta uscita nel 1976.

Nella prima occorrenza la ripresa si configura come una sorta di chiosa al comportamento di un'attrice che interpreta il ruolo di Ofelia, la quale, appena uscita di scena, si preoccupa delle pieghe della veste, dei capelli e delle sopracciglia. La poetessa sembra rispecchiarsi in questi suoi piccoli vezzi, e conclude: «possa la Danimarca perdonarci, Ofelia: / morirò con le ali, vivrò con utili unghie. / Non omnis moriar per amore». L'aggiunta «per amore» istituisce, nella traduzione italiana di Pietro Marchesani, un gioco fonico piuttosto spiccato (*omnis moriar/amore*), peraltro abbastanza in linea con un gioco affine già proposto dal testo (*omnis moriar/miloscie*).

Il secondo testo, *Autotomia*, dedicato alla memoria della poetessa polacca Halina Póswiatowska, descri-

ve il comportamento dell'oloturia, un echiderma simile al riccio di mare e alla stella marina, che «in caso di pericolo [...] si divide in due: / dà un sé in pasto al mondo, / e con l'altro fugge»: se molestato, infatti, l'animale può espellere i visceri e fuggire. Questo meccanismo, seppure non più a fini di autodifesa, viene applicato anche ai poeti: «già, anche noi sappiamo dividerci in due. / Ma solo in corpo e sussurro interrotto. / In corpo e poesia. / Da un lato la gola, il riso dall'altro, / un riso leggero, di già soffocato». E a questo proposito vengono giocate di nuovo le parole di Orazio: «Qui il cuore pesante, là non omnis moriar, / tre piccole parole, soltanto, tre piume d'un volo». Si tratta sicuramente di una riflessione sulla sorte della Póswiatowska, morta nel 1967, a soli 32 anni, per una grave malattia al cuore, di cui aveva sofferto fin dall'infanzia: a questo rimanda il riferimento al «cuore pesante», ma anche il contrappeso dell'augurio, in linea con il significato originario dell'espressione oraziana, che i versi della Póswiatowska sopravvivano alla sua morte.

Nel terzo caso, alla *sententia* oraziana è affidata la formulazione di «un cruccio precoce»: se non tutta morirò – si chiede la poetessa – almeno «vivo intera? E questo può bastare?», per arrivare alla risposta che questo «non è mai bastato, e tanto meno adesso». Di qui la decisione di continuare a scegliere «scartando» fra i grandi numeri (dove il titolo) che la vita ci offre, preferendo ad esempio «la singolarità» ai «quattro miliardi di uomini su questa terra», o rispondendo «alla chiamata tonante [...] con un sussurro». Verso, quest'ultimo, che si sviluppa in quella che sembra potersi identificare come un'altra minima, 'omogenea', movenza allusiva: «non dirò di quante cose taccio. Un topo ai piedi della montagna materna. / La vita dura qualche segno d'artiglieria sulla sabbia»: ironica auto-applicazione del noto rilievo oraziano di *Ars poetica* 139, *parturient montes, nascetur ridiculus mus*.

Ma addirittura un'intera raccolta, *Attimo* (2002), a ben guardare sembra collocata sotto l'insegna di Orazio. La poesia d'apertura, infatti, da cui la silloge ripete il titolo, pur in assenza di alcun esplicito rinvio allusivo, nel dipingere un momento sereno in un paesaggio sereno, dove tutto è regolarmente al suo posto, sembra voler dare corpo a un episodio concreto di quella proiezione oraziana al capitalizzare il momento che si è consegnata per sempre alla formula *carpe diem* (*carm.* I 11, 9): «Fin dove si stende la vista, qui regna l'attimo. / Uno di quegli attimi terreni / che sono pregati di durare»²².

Altre tre celebri parole latine, divenute anch'esse una *sententia*, trovano posto nella poesia *Film - Anni Sessanta*, da *Uno spasso*. Si tratta del verso «pesanti e dense come colla *sunt lacrimae rerum*», che recupera le parole pronunciate da Enea al fedele compagno Acàte (*Eneide* I 462)²³. La sua funzione è qui probabilmente di sottolineare come, nel circostante 'tirare avanti' del mondo («Questa casa è costruita. Questa maniglia lavorata. / Quest'albero innestato. Questo circo farà uno spettacolo. / Questo tutto vuol reggersi, benché fatto di pezzi»), ogni cosa sia tuttavia, per il protagonista, gravida di occasioni di dolore. «Lui e il mondo non hanno nulla in comune». «In lui c'è un'orrenda oscurità, e in essa / un bimbo. / Dio dello humour, fa' di lui qualcosa alla svelta. / Dio dello humour, fanne qualcosa una buona volta».

Ancora una *sententia*, ma questa volta in greco, si legge alla fine della commovente poesia *Bagaglio del ritorno*, da *Attimo*. Il bagaglio del ritorno, infatti, è quello, in realtà piuttosto sguarnito e leggero, di alcuni bambini – la cui nascita è stato uno dei più significativi momenti di quello «stupore» con cui la Szymborska guarda alle cose²⁴ –, ora precocemente finiti in «un settore di piccole tombe al cimitero», che noi, chiamati «longevi», «oltrepassiamo furtivi, / come i ricchi oltrepassano i quartieri dei poveri». Per non parlare di quei neonati che ebbero il dono solo «di un giorno di vita, / di un minuto, di un secondo: / buio, s'accende una lampadina, di nuovo buio». L'unica consolazione è offerta dalla massima greca KOSMOS MAKROS / CHRONOS PARADOXOS, seguita dal non meno lapidario commento «Solo il greco sulla pietra ha parole per questo». Nessuno di noi – sembra voler dire la Szymborska – trova il momento di prestare un'autentica attenzione al dramma racchiuso in queste piccole vicende stroncate prematuramente. Solo l'antica frase greca, secondo cui in un cosmo così vasto sul piano spaziale, il tempo istituisce un paradosso, conserva una riflessione di uomini antichi, forse più sensibili, e che certo comunque si posero l'interrogativo sul significato della morte precoce²⁵. È questo forse il luogo più adatto per ricordare che una delle più famose liriche della Szymborska, *Epitaffio* (da *Sale*), in cui la poetessa immagina con autoironica leggerezza la propria iscrizione tombale, si riconduce in maniera inequivocabile – come dimostra l'apostrofe al passante, giocosamente aggiornata alle coordinate tecnologiche di oggi – alle modalità della poesia funeraria antica:

Qui giace come virgola antiquata
 l'autrice di qualche poesia. La terra l'ha degnata
 dell'eterno riposo, sebbene la defunta
 dai gruppi letterari stesse ben distante.
 E anche sulla tomba di meglio non c'è niente
 di queste poche rime, d'un gufo e la bardana.
 Estrai dalla borsa il tuo personal, passante,
 e sulla sorte di Szymborska medita un istante.

I riferimenti classici si presentano dunque, nella poesia della Szymborska, con una notevole frequenza – e, sembrerebbe, con una leggera preferenza per il mondo greco rispetto a quello latino²⁶.

Non pare di poter dire che l'attenzione di questa voce poetica per l'antico sia in qualche modo connessa con le passate stagioni del classicismo e del neoclassicismo europei e in particolare polacchi²⁷. A mio giudizio, vale piuttosto, per il peso dell'antico nella Szymborska, la considerazione che formulava già Th. S. Eliot nel suo celebre saggio *What is a Classic*: «il latino e il greco costituiscono la corrente sanguigna della letteratura europea, e come uno solo, non già due distinti sistemi di circolazione»²⁸. Una condizione che, fra i coetanei polacchi della Szymborska, ha prodotto rigogliosi frutti di memorie antiche nei versi di Zbigniew Herbert (1924-1998)²⁹. In altre parole, la Szymborska non giunge ai classici sulla scorta di una 'programmatica' scelta di poetica, meno che mai per adesione a qualche «manifesto», e neanche per meccanico portato di orientamenti, come quello classicistico e neoclassico, ormai sostanzialmente archiviati lungo l'evoluzione moderna della lirica; bensì semplicemente – nel quadro della sua grande libertà e autonomia espressiva – per una spontanea predilezione che si traduce in una sorta di affinità elettiva e in un invito a ridestare, occasionalmente, momenti alti di quella antica e nobile tradizione di letteratura e di pensiero in una lirica nuova, «riflessiva e filosofica, personale nell'intonazione sommessa, distante dall'emozionalità»³⁰.

All'interno della specifica produzione della Szymborska, i riferimenti classici, considerati nel loro complesso, rivelano per la loro ricchezza e varietà una vasta pratica di letture in questo settore. Secondo quelli che sono i principali orientamenti della sua poetica, la Szymborska lascia che tali prelievi dalla cultura classica entrino con naturalezza a far parte del canto della quotidianità e dei suoi minimi dettagli³¹. Dettagli che, dietro un'apparente semplicità, nascondono altri significati e dirigono la riflessione al cuore stesso del

senso dell'esistenza. Al rifiuto per gli eccessi del banale si accompagna quello per gli eccessi del sublime³². È l'intelligente leggerezza, infatti, a dominare in questa ripresa dei classici: ironica, scherzosa, sempre in grado di sdrammatizzare con una massima greca o latina, con una figura mitologica, con un riferimento storico, anche i temi più tragici, impegnati e filosoficamente profondi.

Questa nuova e incredibile vitalità che la poetessa ha saputo in tal modo assicurare al classico, appare la stessa che, nella sua profonda sensibilità, la Szymborska individua nella *Statua greca* che dà il titolo alla poesia di una delle sue ultime raccolte, *Due punti* (ne cito la conclusione):

Della statua in questione si è conservato il busto
 ed è come un respiro trattenuto nello sforzo,
 poiché adesso deve
 attirare
 a sé
 tutta la grazia e la gravità
 di quanto si è perduto.

E questo gli riesce,
 questo ancora gli riesce,
 riesce e affascina,
 affascina e dura –

Anche il tempo qui merita una menzione di lode,
 poiché ha smesso di lavorare
 e ha lasciato qualcosa per dopo.

Note

- ¹ Per una breve analisi di questo testo si veda più oltre, p. 37. Edizioni di riferimento: Wisława Szymborska, *Opere*, a cura di Pietro Marchesani, Milano, Adelphi 2008 (contiene, oltre alle poesie, le *Prose di Letture facoltative*; *Posta letteraria*; *Il poeta e il mondo. Discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Nobel*; inoltre: Anna Bikont e Joanna Szczęsna, *Come una farfalla. Biografia di Wisława Szymborska*, pp. xxvii-li; e l'intervista *L'indispensabile naturalezza*, una conversazione con Federica K. Clementi, pp. 1047-67); Wisława Szymborska, *La gioia di scrivere. Tutte le poesie (1945-2009)*, a cura di Pietro Marchesani, Milano, Adelphi 2009 (rispetto a *Opere*, non contiene le *Prose*, ma presenta in più la silloge *Qui*, uscita nel 2009; la biografia è sostituita da una *Cronologia* di Antonina Turnau, pp. xliii-liv, fino al 2009). Da segnalare inoltre: Wisława Szymborska, *Ok? Nuove letture facoltative*, traduzione di Laura Rescio, introduzione di Roberto Galaverni, Milano, Libri Scheiwiller 2006. A proposito delle due edizio-

ni di *Nuove letture facoltative*, Marchesani afferma che «non si sovrappongono»; tuttavia poco più di un terzo delle 36 prose raccolte in *Ok?* figura anche nelle *Letture facoltative*, a cura di Luca Bernardini e Valeria Parisi, Milano, Adelphi 2006 (riposte nelle *Opere*). I rimanenti testi di *Ok?*, invece, non vengono recuperati nell'integrale 'di sistemazione' italiana. Infine, alcune poesie postume (accompagnate dalla riproduzione dei manoscritti) sono state proposte in Wisława Szymborska, *Basta così*, a cura di Ryszard Krynicki, traduzione di Silvano De Fanti, Milano, Adelphi 2012. Un pregevole e vivace ritratto della poetessa è il cofanetto *La vita a volte è sopportabile. Ritratto ironico di Wisława Szymborska*, che contiene in DVD un documentario-intervista, diretto da Katarzyna Kolenda-Zaleska, e un volumetto di testimonianze (oltre alla stessa regista, Roberto Saviano, Francesco M. Cataluccio, Matteo Campagnoli, Jarosław Mikołajewski; il tutto preceduto dal discorso della poetessa in occasione del premio Nobel), Bellinzona, Edizioni Casagrande 2013. Rivolgo un ringraziamento particolare al prof. Francesco Stella, alla prof.ssa Maria Rosa Tabellini e alla signora Katarzyna Nowak (per la sua consulenza sul polacco). Solo quando avevo già concluso il mio lavoro sono venuta al corrente di uno studio parallelo al mio (ma di taglio differente) condotto da Stanisław Stabryła, e cioè *Inspiracje antyczne we współczesnej poezji polskiej: Wisława Szymborska*, secondo capitolo del suo saggio del 2012 *Recepcja kultury antycznej we współczesnej literaturze polskiej*, agevolmente reperibile online (http://www.stabryla.pl/ebook/recepcja_kultury_antycznej/). Stabryła si sofferma sulle seguenti liriche (contrassegno con un asterisco quelle di cui io non mi sono invece qui occupata): *Un attimo a Troia*, *Censimento*, *Monologo per Cassandra*, *Sullo Stige*, *Intervista con Atropo*, *Labirinto **, *Atlantide*, *Un feticcio di fertilità del Paleolitico **, *Nel fiume di Eraclito*, *Nulla due volte **, *Platone*, *ossia perché*, *Mosaico bizantino*, *Statua greca*, *Lezione*, *Voci*. Fra i vari lavori dello stesso studioso relativi alla cultura antica e alla sua recezione nella Polonia di oggi va ricordato anche *Hellada i Roma w Polsce Ludowej. Recepcja antyku w literaturze polskiej w latach 1945-1975*, Kraków 1983.

- 2 Wisława Szymborska nacque nel luglio del 1923 (secondo alcuni il 2, secondo altri il 6) «in una casa al confine tra Kórnik e Bnin (è per questo motivo che entrambe le località si attribuiscono i natali della poetessa)» (Bikont-Szcześna cit., p. xxxi). Ha trascorso la maggior parte della sua vita a Cracovia. Nella città considerata la capitale culturale della Polonia, compì presso l'Università Jagellonica i suoi studi di lettere e sociologia (interrotti nel 1947), e lavorò, fra il 1941-1943, prima alle ferrovie (questo impiego le permise di evitare la deportazione in quanto ebrea), poi, fino al 1981, nella redazione del settimanale letterario «*Życie Literackie*». Nel 1966 perse tuttavia il posto di direttrice della sezione di poesia, in seguito alla restituzione della tessera del Partito Operaio Unificato Polacco (PZPR), per solidarietà con il filosofo Kołakowski che ne era stato espulso. Fu quella la prima di una serie di occasioni in cui la poetessa manifestò la sua opposizione al regime comunista. Negli anni successivi si sarebbero infittiti i riconoscimenti per la sua opera poetica, dal Premio Culturale dell'organizzazione clandestina Solidarność nel 1986,

al Premio Goethe della città di Francoforte nel 1991; dal Premio Herder dell'Università di Vienna nel 1995, al Premio Nobel per la Letteratura nel 1996. Si è spenta a Cracovia il 6 febbraio 2012 e da allora è diventata una scrittrice di culto anche in Italia. Oltre ad alcune prose (vd. nota 1) e a una prima opera usualmente citata come *Raccolta non pubblicata* (1945-48), la Szymborska ha pubblicato dodici raccolte di poesie (le prime due delle quali furono poi da lei rinnegate: ne salvò solo qualche lirica, riproposta in antologie): *Per questo viviamo* (1952), *Domande poste a me stessa* (1954), *Appello allo Yeti* (1957), *Sale* (1962), *Uno spasso* (1967), *Ogni caso* (1972), *Grande numero* (1976), *Gente sul ponte* (1986), *La fine e l'inizio* (1993), *Attimo* (2002), *Due punti* (2005), *Qui* (2009). A queste raccolte va aggiunta la rosa di poesie rimaste inedite, destinate a una silloge per cui, fra serio e faceto, la Szymborska aveva proposto il titolo *Basta così* (cfr. lo scritto di Ryszard Krynicki, nell'edizione citata alla nota precedente). Sulle vicissitudini editoriali, vd. la *Nota ai testi* di Marchesani nel ricordato *Opere*, pp. 1085-97. Cfr. anche Milena Gammaitoni, *L'agire sociale del poeta. Wisława Szymborska nella vita dei lettori, in Polonia e in Italia*, Milano, Franco Angeli s.d. [ma 2005]: lo studio è di taglio nettamente sociologico-letterario; nella seconda parte, oltre a una cronologia delle pubblicazioni (pp. 79 ss.), presenta uno studio dei dati di vendita e della presenza della poetessa in manuali scolastici e in rete (pp. 190 ss.). Particolarmente utile è la sezione in cui si riporta una notevole messe di testimonianze di autorevoli intellettuali polacchi e italiani sulla Szymborska e sulla sua poesia (pp. 196 ss.; si aggiunga l'importante intervista a Marchesani, pp. 110 ss.). A questo saggio si rinvia anche per la precedente bibliografia sulla poetessa.

- 3 Si tratta del secondo dei suoi dodici volumetti di poesie, in seguito rifiutati come ricordato nella nota precedente.
- 4 Il traduttore ci pone di fronte a un brillante gioco di parole attivabile solo in italiano, dove il nome proprio «Valéry» può risultare fonicamente imparentabile con «lavori». In polacco si può riscontrare un analogo bisticcio imperniato sul cognome del poeta e pittore Cyprian Norwid (1881-1883): la fantasiosa espressione «ciężkie norwidy» significa appunto qualcosa come «ai norwid forzati».
- 5 L'interesse della Szymborska per il mito di Atlantide emerge anche da un'altra delle sue più celebri poesie, *Elogio dei sogni*: «Non mi lamento: / sono riuscita a trovare l'Atlantide».
- 6 Su questa lirica cfr. anche Gammaitoni cit., pp. 99 ss.; circa l'inclinazione 'femminista' della poesia della Szymborska in genere, si veda il citato intervento (a nota 1) di Bikont-Szcześna, p. xli.
- 7 Marchesani segnala che il verso della Szymborska presenta un'allusione alla tragedia *Il rinvio degli ambasciatori greci* (1578) del più grande poeta rinascimentale polacco, Jan Kochanowski.
- 8 Su questo celebre personaggio e le complesse questioni che lo riguardano vd. Maurizio Bettini e Carlo Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi 2002.
- 9 Si tratta dei sette strati individuati dagli archeologi sulla collina di Hissarlik.

- ¹⁰ Di un simile 'processo evolutivo' sono vittima anche le ninfe, che, nella poesia *Sullo Stige* (per la quale si veda oltre nel testo), pur non andando incontro a una 'estinzione' culturale come sirene e fauni, si riducono tuttavia al rango di aiutanti di Caronte.
- ¹¹ In *Historia Augusta, Vita Hadriani* 25, 9; fr. 3 in *I frammenti dei "poetae novelli"*, a cura di Silvia Mattiacci, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1982, pp. 66-79 (con commento e precedente bibliografia).
- ¹² In polacco come nella traduzione italiana, il corsivo è nel testo, per distinguere più agevolmente le risposte di Atropo dalle domande dell'intervistatrice.
- ¹³ Il Leone di Cheronea è un monumento eretto dai tebanici in memoria dei loro caduti nella battaglia, combattuta nel 338 a.C. contro l'esercito macedone. Azio è chiamata in causa per la celebre battaglia del 31 a.C. che segnò la vittoria di Ottaviano su Antonio e Cleopatra.
- ¹⁴ Entrambi i nomi risultano di fantasia. Per completezza si segnala che risultano attestati 'teotropo' e 'teotropia', due termini di ambito teologico, con il significato rispettivamente di 'volto a Dio', 'volgersi a Dio'. Ammesso che la Szymborska fosse a conoscenza dell'esistenza di questi termini, appare evidente la sua intenzione di imitare la tendenza, tipicamente bizantina, alle sottili disquisizioni teologiche. L'altro nome sembra una coniazione buffa battuta su *theós* e *déndron*, come a dire Alberodidio.
- ¹⁵ «Muor giovane colui che al cielo è caro» (da *Il doppio inganno*, fr. 4 nell'edizione di Franco Ferrari, *Menandro e la Commedia Nuova*, testo greco a fronte, Torino, Einaudi-La Pléiade 2001, pp. 80-1, con commento alle pp. 950-1).
- ¹⁶ È il fr. 16 Diano-Serra, alle pp. 12 s. dell'edizione Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, testo critico e traduzione di Carlo Diano, commento di Carlo Diano e Giuseppe Serra, Milano, Fondazione L. Valla-Mondadori 1980 (commento – in questo caso di G. Serra – alle pp. 121 ss.). Frammento che Diano traduce «Nello stesso fiume entriamo e non entriamo, siamo e non siamo» (= fr. 49a della classica edizione di H. Diels e W. Kranz, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1951-52⁶, il cui testo è riprodotto anastaticamente a fronte della traduzione di A. Lami, *I Presocratici, Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*, Milano, «Bur» Rizzoli 1991¹, più volte ristampata).
- ¹⁷ Su questa poesia cfr. anche Gammaitoni cit., p. 135, che riporta alcune considerazioni di un precedente intervento di Hanna Serkowska, *Wisława Szymborska. Poesia senza confini. Poeta senza limiti*, in «Carta. Un ponte tra le Arti. Rivista di cultura» numero zero (2000), pp. 59-63. Stabryła 2012 accosta all'analisi di *Nel fiume di Eraclito* un breve esame di *Nulla due volte* (da *Appello allo Yeti*, p. 47).
- ¹⁸ Cfr. Erik Havelock, *Preface to Plato* (Cambridge Mass., Harvard University Press 1963), tradotto in italiano da Mario Carpitella con il titolo *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, introduzione di Bruno Gentili, Roma-Bari, Laterza 1973; Elisabeth Asmis, *Plato on Poetic Creativity*, in *The Cambridge Companion to Plato*, ed. by Richard Kraut, Cambridge, University Press 1992, pp. 338-64; Jessica Moss, *What Is Imitative Poetry and Why Is It Bad?*, in *The*

Cambridge Companion to Plato's Republic, ed. by G. R. F. Ferrari, Cambridge, University Press 2007, pp. 415-44. Una fuggevole menzione di Platone figura anche nella lirica *Il ballo* (da *Attimo*): «finché non si hanno nuove / di moztart migliori o peggiori, / di edison o platoni in qualche luogo». In *Lecture facoltative*, recensendo un libro dedicato al «racconto delle cose quotidiane», l'autrice si chiede (*Opere*, pp. 834-5): «Che cosa prendeva Platone per rinfrancarsi, quando la mattina si alzava con la testa pesante? Come reagiva l'Ecclesiaste all'approssimarsi di una depressione atmosferica? A che cosa ricorreva per tirarsi su chi all'epoca soffriva di pressione bassa? E magari poteva essere Teocrito, oppure Orazio, o Tacito... [...] Bisogna rassegnarsi ai fatti: Tucide, Aristotele e Virgilio, quando venivano colti dal torpore mentre lavoravano, si rovesciavano dell'acqua gelida in testa e sbuffando si rimettevano all'opera. [...] Sant'Agostino non poteva più contare sull'aiuto delle Muse, e non ancora su quello della Lipton».

- ¹⁹ Per un'idea in qualche modo parallela, cfr. la recensione al *Piccolo dizionario degli scrittori di tutto il mondo* in *Lecture facoltative* (*Opere*, pp. 746-8): «[...] ma che importa, se anche i restanti hanno un aspetto ambiguo, quasi fossero stati creati per tutt'altre cose? Balzac sembra un oste, Joyce il contabile di un'impresa di pompe funebri, Eliot il direttore di una clinica psichiatrica [...] Goethe assomiglia come una goccia d'acqua a mia nonna, mentre guardando France e Tagore è difficile sottrarsi all'impressione di avere a che fare con gemelli omozigoti. Su un simile sfondo perfino la somiglianza di uno scrittore a se stesso pare ingannevole».
- ²⁰ *La tartaruga e la lepre* è la favola n. 352 (ed. É. Chambry, Paris, Les Belle Lettres 1967³).
- ²¹ *Il corvo e la volpe* è la favola n. 165 (ed. É. Chambry, Paris, Les Belle Lettres 1967³). Quanto alle mosche e al ritratto, ritengo che la Szymborska rimandi a *Il buon soldato Sc'vèik* di Jaroslav Hašek, e precisamente all'episodio iniziale all'Osteria del Calice, condotta dal signor Palicev, che passa dei guai per essersi permesso di archiviare in soffitta il ritratto di Sua Maestà l'Imperatore: «stava appeso lassù e le mosche ci cacavano sopra [...] qualcuno si sarebbe potuto permettere qualche osservazione, e m'avrebbe procurato delle seccature» (trad. it., Milano, Feltrinelli 1961 ss.¹, più volte ristampata, pp. 14 ss.). La scimmia al bagno fa riferimento alla filastrocca di Aleksander Fredro (1793-1876) *Malpa w kąpieli* (*La scimmia nella vasca*: cfr. <http://www.youtube.com/watch?v=qtwJfyEXa6l>): una scimmia, vedendo la propria padrona fare il bagno, decide di imitarla e alla prima occasione si tuffa nella vasca, andando incontro a una serie di inconvenienti.
- ²² Resta incerto se un riferimento a questa specifica ode e più in generale al famoso tema oraziano dell'*invida aetas* e della valorizzazione del momento vada colto già in precedenza nella poesia *Non occorre titolo* (da *La fine e l'inizio*): «Anche l'attimo fuggente ha un ricco passato, / il suo venerdì prima del sabato, / il suo maggio prima di giugno. / Ha i suoi orizzonti non meno reali / di quelli nel cannocchiale dei capitani». Nella raccolta successiva ad *Attimo*, cioè *Due punti*, la lirica di chiusa, *In effetti, ogni poesia*, sviluppa il tema così enun-

ciato nell'*incipit*: «In effetti ogni poesia / potrebbe intitolarsi 'Attimo'».

- ²³ Sul ricco e complesso dibattito esegetico sollevato da questo emistichio, ho segnalato i principali titoli nella nota al passo in Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Torino, Einaudi 2012, p. 608.
- ²⁴ Per la 'stupida', profonda riflessione con cui la poetessa guarda al fenomeno della nascita (in questo caso, della persona amata), si veda la poesia *Nato* (da *Uno spasso*; ne cito l'*incipit*), dove si resta incerti se non si nasconda anche una (inconsapevole?) memoria del lucreziano approdare delle cose *in luminis oras* (*De rerum nat.* l. 22 e 170, V 224 e 781; cfr. Il 577): «Dunque è sua madre. / Questa piccola donna. / Artefice dagli occhi grigi. / La barca su cui, anni fa, / lui approdò alla riva. / È da lei che si è tirato fuori / nel mondo, / nella non-eternità». Per l'importanza del concetto poetico di 'stupore' nella poesia della Szymborska, rinvio alla *Introduzione* di Marchesani nel ricordato *Opere* (pp. xix ss.).
- ²⁵ Marchesani (nella nota di *Opere*, cit., p. 1084) traduce la massima con «L'universo è grande / Il tempo è sorprendente». Cfr. anche la poesia *Effigie*, dalla raccolta *Sale*, sopra analizzata (nota 15 e contesto), con il recupero della proverbiale frase menandrea. Questa interpretazione sembrerebbe trovare riscontro nella risposta, sebbene caratterizzata da freddo cinismo, che Atropo fornisce alla domanda «Non le dispiace per i fili tagliati troppo corti? / Più corti, meno corti – / solo per voi fa la differenza».
- ²⁶ Torno a richiamare il già ricordato sogno di parlare «correntemente il greco / e non soltanto con i vivi» (*Elogio dei sogni*). Singolare invece un uso del latino nella poesia *Avvenimento* (da *Due punti*), che medita sull'assalto di una leonessa a un'antilope («due esseri che vogliono vivere scattati nella corsa»); ne riporto la chiusa: «Alla domanda – di chi la colpa, / nulla, solo il silenzio. / Incolpevole il cielo, *circulus coelestis*. / Incolpevole la terra nutrice, *terra nutrix*. / Incolpevole il tempo, *tempus fugitivum*. / Incolpevole l'antilope, *gazella dorcas*. / Incolpevole la leonessa, *leo massaicus*. / Incolpevole l'ebano, *diospyros mespiliformis*. / E l'osservatore che guarda con il binocolo, / in casi come questo, / *homo sapiens innocens*». Qui è come se il latino, lingua della definizione scientifica delle cose, simboleggiasse la (ingenua) pretesa umana di decifrare il mondo, comprenderne e ingabbiarne in una nitida schedatura e in una riduzione a un controllo logico e sistematico, la misteriosa problematicità. Fra le *Lettere facoltative* antologizzate in italiano, ne troviamo di dedicate a Procopio di Cesarea (*Opere*, pp. 695 s.), a Socrate e ai dialoghi pseudo-platonici (pp. 761-3; cfr. anche pp. 834-5, cit., in nota 17), all'*Apologia* di Apuleio (pp. 792-4), alla letteratura latina (in particolare quella perduta: pp. 801-4), a Cleopatra (pp. 811-3), alle antiche arti figurative (pp. 839-41), alle dinastie imperiali (pp. 868-70), a Diogene (pp. 884-6); cfr. anche pp. 934-6: «Ovunque sono nati degli Archimede, ma

non tutti disponevano di una vasca da cui saltar fuori esclamando 'Eureka!'. Fra le «nuove letture facoltative» raccolte in *Ok?* e non incluse in *Opere* (vd. nota 1), riguardano l'antichità *Una vecchia non-conoscenza* (pp. 44-5), relativa alla *Vita di Apollonio* di Filostrato («Apollonio di Tiana è una mia vecchia non-conoscenza...») e, parzialmente, *Sformicare* (pp. 78-9), sugli animali nel mito e nel simbolo. Nell'antologia della *Posta letteraria* vanno ricordate due folgoranti risposte, riguardanti rispettivamente Ovidio (*Opere*, p. 1012) e Omero (p. 1033): «HELENA B., LUBLINO – Alla gentile domanda di quale poeta sia oggi ritenuto il più bello, comunichiamo cortesemente che continua a esserlo Publio Ovidio Nasone»; «'HOMO', TRZEBINIA – Lei ci chiede qual è il nostro parere su Omero. Finora ottimo. Perché, è successo qualcosa?».

- ²⁷ Sulle vicende dell'orientamento classicistico in Polonia, vd. Czesław Miłosz, *Storia della letteratura polacca*, trad. it. di Lella Faberi, Bologna, CSEO (Centro Studi Europa Orientale) 1983, pp. 194 ss.; *Storia della letteratura polacca*, a cura di Luigi Marinelli, Torino, Einaudi 2004, in particolare pp. 147 ss., 192 ss. e, per il Novecento, pp. 451 ss. (il capitolo è firmato da Silvano De Fanti), dove si trovano trattate, l'una accanto all'altra, scelte programmaticamente neoclassicistiche, quali quelle di Jarosław Marek Rymkiewicz (1935) – autore fra l'altro, nel 1967, di *Czym jest klasycyzm: manifesty poetyckie* (*Che cos'è il classicismo? Manifesto di poetica*) –, e aperture verso un modo più libero di poetare, attingendo a varie suggestioni, come quelle teorizzate da Czesław Miłosz nel suo *Traktat perycki* (*Trattato poetico*, del 1956; trad. it. di Valeria Rossella, Milano, Adelphi 2011). Vd. anche, in polacco, Elżbieta Sarnowska-Temeriusz, s.v. *Antyk w literaturze XX wieku*, in *Słownik literatury polskiej XX wieku*, a cura di Alina Brodzka (e altre), Wrocław-Warzawa-Kraków 1992, pp. 34-41.
- ²⁸ T. S. Eliot, *Che cos'è un classico?* (1945) in *Opere 1939-1862*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Classici Bompiani 1993 (pp. 473-95), p. 494.
- ²⁹ Si veda in merito De Fanti nella ricordata (a nota 27) storia letteraria a cura di Marinelli, pp. 459-60; cfr. anche Czesław Miłosz, *Storia della letteratura polacca*, cit., pp. 418 ss.
- ³⁰ Cito il già ricordato De Fanti, p. 461.
- ³¹ È la stessa Szymborska a sottolinearlo in una dichiarazione riportata da Marchesani: «Le persone si stupidiscono all'ingrosso, e rinsaviscono al dettaglio. Dunque amiamo e sosteniamo i casi al dettaglio» (*Introduzione a Opere*, p. xix). Per i lineamenti di questa poetica cfr. ancora l'*Introduzione* di Marchesani, pp. xvii ss.
- ³² Cfr. Marchesani, a p. xix della sua *Introduzione* al ricordato *Opere* (con citazione di una frase di Valeria Rossella, secondo cui la poesia della Szymborska segna «uno sbaraccamento dell'antropocentrismo e dei suoi miti, uno sbaraccamento del Sublime»).

Stephen Vincent Benét e la lezione di Whitman

di Elena Moncini

Un anacronistico romantico: Benét e la tradizione letteraria americana

«Twenty years ago [...] when it was the fashion to sneer at Main Street, to chronicle the American tragedy, to celebrate the Waste Land, and when almost every poet worth his fare to France had fabricated his melancholy testament to futility and despair, young Benét was writing of these simple things».

È con queste parole che nel giugno del 1943, a qualche mese dalla sua morte, Henry Steele Commager, in un articolo apparso sul «New York Herald Weekly», commemora Stephen Vincent Benét. La sua estraneità rispetto al panorama degli scrittori coevi consiste innanzitutto nei suoi riferimenti letterari: più che guardare alla letteratura francese, alla letteratura italiana medievale o ai metafisici inglesi, Benét sembra subire fortemente l'influenza delle esperienze culturali che avevano segnato gli Stati Uniti nel secolo appena concluso. Le ragioni di ciò sono riconducibili alla sua vicinanza geografica al New England¹, centro propulsore dei movimenti di matrice romantica che tanto hanno influito sullo sviluppo della letteratura americana dell'Ottocento: da una parte la lezione di disobbedienza civile di Thoreau, dall'altra la filosofia trascendentalista di Emerson.

Benét è essenzialmente un romantico, che nell'ambito della poesia moderna si colloca fuori dalla tradizione neo-metafisica di una poesia difficile, simbo-

lica, *witty*: le sue radici sono nell'Ottocento, non nel Seicento, e la sua preferenza per le forme tradizionali e il suo spiccato amor patrio lo rendono vulnerabile agli attacchi dei critici coevi². L'influsso della tempe-rie romantica sulla poesia di Benét si avverte nella sua spiccata sensibilità e attenzione verso il paesaggio e nel suo coltivare un senso del macabro, percepito sia come umoristico sia come terrificante; l'esempio più caratteristico di questa tendenza, che tanto contrasta con la speranza romantica figlia del Sogno Americano, sono i «Nightmares»³.

Un altro aspetto essenziale del romanticismo di Benét consiste nel suo trarre ispirazione dagli eventi remoti nel tempo, sia passati che futuri. La storia degli Stati Uniti è una delle principali fonti di ispirazione per Benét, una vera e propria costante della sua opera⁴; d'altra parte, però, l'influenza dei grandi avvenimenti che hanno caratterizzato la storia americana dell'Ottocento è evidente in molta letteratura dell'epoca, dove i temi della guerra civile e della frontiera sono largamente esplorati. Benét affronta queste tematiche nelle due opere che gli valsero il premio Pulitzer: il suo grande poema sulla guerra civile americana, *John Brown's Body* (1928) – quindicimila versi in cui a personaggi storici vengono accostati personaggi fittizi, ottenendo un vivido resoconto delle vicende di guerra, dalla conquista di Harper's Ferry alla resa finale del generale Lee ad Appomattox Court House⁵ - e la raccolta poetica *Western Star*, pubblicata postuma e incompleta:

è la prima parte di un nuovo poema epico sulla storia americana, concepito in dieci libri e incentrato sul viaggio verso l'ovest, dai suoi primordi in Inghilterra alla recinzione dei terreni liberi verso la fine dell'Ottocento. Il motivo unificante è appunto la frontiera, «the restless mobility of our people»⁶ come misterioso *genius loci*, ciò che ha dato forma al destino degli Stati Uniti⁷.

Già dal titolo la raccolta suggerisce un legame con la poesia di Whitman: in un verso dell'elegia a Lincoln, *When Lilacs Last in the Doorway Bloom'd*, Whitman invoca infatti la stessa «powerful western fallen star!»⁸. Un omaggio ancora più esplicito a quello che viene da lui considerato un maestro indiscusso è rappresentato dalla *Ode to Walt Whitman* (1935), poesia attraverso cui il poeta si lega a doppio filo alla tradizione letteraria americana del secolo precedente. Whitman rappresenta infatti, nell'opera di Benét, l'anello di congiunzione tra tutte le tendenze e i movimenti culturali che hanno investito gli Stati Uniti nel corso dell'Ottocento, di cui le sue poesie serbano traccia. Anche dalle parole del «Twentieth Century Literary Criticism» emerge chiaramente la parentela spirituale tra i due poeti: «Benét conveyed his faith in the enduring existence of America's fundamental ideals: the virtues of the democratic system of government, the possibility of a common spirit unifying a diverse populus, and most importantly, the value of the individual»⁹.

L'influenza di Whitman su Benét non fa che confermare il suo profondo distacco dalla poesia neo-metafisica dei grandi modernisti della sua generazione: Eliot infatti, al contrario, disconosce l'eredità di Whitman, dichiarandosi debitore di Laforgue e del teatro elisabettiano, e si dice sicuro che Pound, come lui, non deve niente a Whitman¹⁰. Ma Pound va oltre: arriva addirittura a stringere un singolare patto con lui, pubblicato in *Lustra* (1916), in cui emerge appieno il suo rifiuto sprezzante:

I make a pact with you, Walt Whitman –
I have detested you long enough.
I come to you as a grown child
Who has had a pig-headed father;
I am old enough now to make new friends.
It was you that broke the new wood,
Now it is a time for carving.
We have one sap and one root –
Let there be commerce between us.

Lungi dal condividere la fede di Whitman nella de-

mocrazia e nell'umana solidarietà, i due maggiori poeti espatriati dall'America, in particolare Eliot, sembrano tuttavia aver subito l'influenza di Whitman più di quanto non vogliano ammettere: ne sono la prova evidente le cadenze dei loro versi lunghi, la collazione di materiali apparentemente discordanti, l'uso di immagini marine, canti di uccelli e lillà¹¹.

Benét e Whitman

Whitman come autore-persona in *Ode to Walt Whitman*

Benét non è il solo della sua generazione a guardare con nostalgia alla grande lezione di Whitman, colui che attraverso la sua poesia e la sua persona ha celebrato lo spirito democratico e l'espansività del Paese, colui che con radiosa fiducia ha predetto che tutta la Storia sarebbe culminata nell'America. È proprio questo il motivo per cui, durante la Depressione, molti scrittori e artisti citano il suo autorevole esempio: nel pieno della crisi degli anni Trenta, essi volgono lo sguardo indietro verso il maestro e si chiedono cosa è andato storto, per stemperare disillusioni e paure attraverso l'eredità e la promessa di speranza contenuta nelle sue parole.

Benét dedica a Whitman un'ode che è emblematica in questo senso¹², soprattutto per quanto riguarda la seconda sezione, incentrata sul principio attivo del male che opera durante la Depressione, in una terra desolata e vessata da ingiustizie e follia. Per esprimere le proprie idee circa le cause della crisi, Benét escogita un metodo originale: fa svegliare Whitman dai suoi moderni estimatori e gli fa porre domande sul suo Paese, l'ultima delle quali è la tragica «Was the blood of the Civil War split for nothing?», mentre riposa come morte-in-vita sul fianco di una collina. Pubblicata nel 1935 sulla «Saturday Review of Literature» e poi entrata a far parte della raccolta *Burning City, Ode to Walt Whitman* celebra la figura-simbolo di poeta nazionale, cantore dell'essere americani: «Oh, singing tongue! Great tongue of bronze and salt and the free grasses, tongue of America». L'ode è un vero e proprio esempio di «Whitman as a theme in poetry»¹³, e non è solo il poeta a essere celebrato, ma anche l'uomo, con un realismo in cui fa incursione l'elemento del meraviglioso, a scopo mitopoietico; ne risulta il ritratto di un uomo che è già leggenda, capace persino di risolvere in sé l'ossimoro tra infanzia e vecchiaia: «and they said that in death you looked like a marvelous, wise child». C'è

poi la gloriosa similitudine, tutta americana, di Whitman come capo branco dei bisonti, dagli innocenti «kingly eyes», che muoiono nelle praterie con la lingua tagliata dai cacciatori. Molte delle immagini, prime fra tutte quelle di morte, traggono ispirazione da molte poesie di Whitman accomunate da quel tema, e sono altrettanto chiare e concrete o ambigualmente simboliche: l'immagine finale del corbezzolo, che una figura di poeta viene a cercare, si lega strettamente all'erba e al calamo whitmaniani, simboli di rinnovamento; essa rappresenta il riaffermarsi dello spirito americano e l'identificazione con la terra. Anche dal punto di vista formale *Ode to Walt Whitman* è un omaggio al maestro, attraverso l'uso del verso libero e la tecnica dell'accumulo di fatti reiterati e sintagmi partecipiali¹⁴.

Da autore-persona a personaggio: Whitman in *John Brown's Body*

La presenza di Whitman nell'opera di Benét assume una forma triplice: egli vi compare in veste di autore-persona, come abbiamo appena visto, ma anche in qualità di personaggio e, soprattutto, attraverso la sua poetica. Il passaggio da persona a personaggio consiste nel fatto che il Whitman autore diventa una vera e propria istanza narrativa; questo processo, già avviato nella *Ode*, viene portato a compimento nel secondo libro di *John Brown's Body*¹⁵. Il discrimine tra persona e personaggio sta nell'intervento della libera fantasia di Benét, il quale però non traslascia, all'insegna del realismo, di investire il suo Whitman dei tratti umani dello Whitman realmente esistito, l'impiegato che nel tempo libero andava a curare le ferite dei soldati. Benét infatti lo immagina intento a leggere le notizie della guerra in una stanza di Brooklyn, e ne mette in evidenza la capacità visionaria: questa permette al grande poeta di far sorgere una scena davanti a sé, più reale del foglio che fissa, secondo la sua rivoluzionaria gerarchia anti-intellettuale, che assegna un ruolo primario alla natura rispetto alla cultura. Dal testo emerge il forte attaccamento del poeta alla realtà e il suo identificarsi via via con gli uomini picchiati, le donne stanche, il bambino che dorme per strada, partecipando dei loro sentimenti e reazioni.

Walt Whitman, unofficial observer to the cosmos,
reads of the
defeat in a Brooklyn room. The scene rises before

him, more real than
the paper he stares upon. He sees the defeated
army pouring along
Pennsylvania Avenue in the drizzling rain, a few
regiments in good
order, marching in silence, with lowering faces – the
rest a drenched,
hungry mob that plods along on blistered feet and
falls asleep on the
stoops of houses, in vacant lots, in basement-areas
huddled, too tired
to remember battle or be ashamed of flight.
Nothing said – no cries or cheers from the windows,
no jeers from
the secessionists in the watching crowd – half the
crowd is
secessionist at heart, even now, more than ever now.
Two old women, white-haired, stand all day in the
rain, giving
coffee and soup and bread to the passing men. The
tears stream down
their faces as they cut the bread and pour out the coffee.
Whitman sees it all in his mind's eye – the tears of
the two women –
the strange look on the men's faces, awake or asleep
– the dripping,
smoke-colored rain. Perplexed and deep in his heart,
something stirs
and moves – he is each one of them in turn – the
beaten men, the tired
women, the boy who sleeps there quietly with his
musket still clutched
tightly to him. The long lines of a poem begin to lash
themselves
against his mind, with the lashing surge and long
thunder of Montauk
surf.

La poetica di Whitman in Benét

L'ultimo aspetto della presenza di Whitman all'interno dell'opera di Benét, ossia attraverso la sua poetica, è forse quello più interessante. Dal punto di vista formale, le maggiori affinità tra i due autori si rilevano nella *Ode to Walt Whitman*, in cui Benét fa ricorso a uno stile declamatorio e al verso libero di whitmaniana invenzione, utilizzato anche nell'estratto da *John Brown's Body* sopra riportato. Benét però non adotta altrove il verso libero, bensì inventa una misura propria, cercando di far fronte al problema tecnico di trovare una forma poetica, un verso che abbia lo stesso rapporto con

il normale ritmo del discorso che aveva il *blank verse* con lo schema formale del discorso ottocentesco. Si tratta di una questione particolarmente stringente per i poeti della sua generazione, dopo la brusca rottura con il passato iniziata con la prima guerra mondiale. La soluzione più innovativa che Benét riesce a trovare è un verso sciolto con cinque o sei accenti, che lui stesso definisce «long rough line»: lo utilizza per i «Nightmares» ed è il verso più ricorrente in *John Brown's Body* e *Western Star*, con il passaggio al *blank verse* quando il tono si fa più sostenuto¹⁶.

Parlando delle affinità contenutistiche, lasceremo da parte il legame tra le poesie a tematica civile e di guerra dei due autori, argomento che meriterebbe un'ampia trattazione a sé stante¹⁷, e ci occuperemo invece di alcune poesie più liriche e intimistiche di Benét, la parte della sua produzione più trascurata dalla critica, cercando di individuare in esse aspetti della poetica di Whitman.

Amore, natura, scienza: poesie a confronto

I versi di Benét non arrivano quasi mai alla totale apertura di quelli whitmaniani, e questo tratto è rilevabile in quasi tutte le sue poesie liriche. Le affinità riscontrabili tra la sua *Difference*¹⁸ e due poesie appartenenti alla sezione «Calamus» di *Leaves of Grass* sono perlopiù di ordine contenutistico, e riguardano la percezione che l'io poetico ha di sé e il suo atteggiamento nei confronti dell'interlocutore: in *Are You the New Person Drawn Toward Me* l'io mette in guardia («To begin with take warning») un potenziale amante sullo scarto tra le sue eventuali aspettative e la realtà del proprio essere; la raffica di domande rivela, con una serie di litoti implicite, l'idea che l'io lirico ha di sé, ovvero quella di un uomo non ideale, difficile, inaffidabile e infedele, antieroico. Il tema della differenza, qui tra apparenza e realtà, è centrale anche nella poesia di Benét, dove l'io opera un confronto impari tra la mente del poeta, figlia del disegno di un folle capitano e in cui domina la *wilderness* («hic sunt leones»), concetto chiave di tutta la cultura americana e anche della poetica whitmaniana, e la mente dell'amata, ordinata, delicata e amabile. Da notare l'identificazione della mente del poeta con la terra, altro concetto distintamente americano e centrale in Whitman. Il ricorso a questi *topoi* letterari conferma la continuità di Benét con la tradizione letteraria del suo Paese. Anche in *Whoever You Are*

Holding Me Now in Hand l'io sente il bisogno di avvertire il tu sulle differenze tra ciò che questi si aspetta e il suo vero carattere. Nonostante, a ben guardare, il destinatario sembri essere il lettore, possiamo affermare che si tratta comunque di una poesia d'amore, poiché il legame che il poeta immagina con il suo «follower» è di tipo affettivo, come suggerisce la scelta di espressioni quali «candidate for my affections» nella seconda strofa; il rapporto diventa, seppure a livello metaforico, d'amore: nella quarta strofa, infatti, il poeta permette al suo ipotetico seguace «to put your lips upon mine [...] / With the comrade's long dwelling kiss or the new husband's kiss, / For I am the new husband and I am the comrade»; la quinta strofa infine porta a compimento la relazione, che si fa esplicitamente erotica, carnale. Tornando a concentrarci sulle caratteristiche dell'io lirico, ciò che si nota in *Difference* così come in *Whoever You Are Holding Me Now in Hand* è la percezione di sé come esseri caotici, pericolosi, imponderabili, dalla vita non conforme alla norma condivisa dai più. Questo atteggiamento è però solo apparentemente autodenigratorio, soprattutto nella poesia di Whitman, in cui si avverte in modo spiccato un certo orgoglio nel rivendicare la propria diversità e originalità rispetto alla gente comune.

La straordinaria sensibilità del poeta, dotato di un'immaginazione in grado di trasfigurare la realtà, è un *topos* letterario tipicamente ottocentesco ed è anche la tematica implicita che sta alla base di *Colors*¹⁹: un inno alla fantasia, alla sua capacità di trasformare in maniera espressionistica una situazione ordinaria come l'acquisto di vernici in uno scoppio di colori, capaci di suscitare nell'io lirico emozioni forti, di segno opposto. Con il verso finale si ha un brusco ritorno alla banalità del quotidiano, alla realtà materiale, dove i colori altro non sono che polverosi barattoli di tinta a prezzo scontato; ma questo vale per il negoziante, non per l'io lirico, la cui visione rimane sospesa, inaccessibile al lettore, che viene catapultato di botto nel silenzio della pagina bianca.

Tornando a *Difference*, l'altro elemento centrale qui è quello naturale, come dimostrano le molte immagini a esso collegate: una luna crescente che qualche verso più avanti mostra il suo lato oscuro, venti dalle gote paffute che soffiano squillanti come trombe, e una natura selvaggia e perturbante, foriera di morte («Here we buried Jim»). Le immagini acquatiche, ancora più inquietanti, formano un *climax* ascendente:

pesci senza occhi nuotano intorno a un idolo annegato per il freddo, che a sua volta ha perso gli occhi a furia di piangere. La ricchezza dell'oro contribuisce a dare l'effetto di una natura che affascina e atterrisce, e il ritorno alla terraferma tranquillizza solo in parte: frutti apparentemente innocui come la mela e la castagna vengono scelti rispettivamente per il carattere ossimorico, di asprezza e gradevolezza, e per la scorza, definita «savage». Decisamente più rilassanti le immagini naturali della seconda strofa, in cui l'elemento acquatico si lega a una sera di primavera, e in cui vengono evocati la morbidezza piumata, il candido biancore di un ramo di ciliegio, la fragranza della lavanda e uccellini che parlano tra loro. In questo contesto non c'è spazio per la morte: il pesante Fato viene allontanato da Pace e Onore, che gli cuciono sul vestito monete il cui oro è pura luce di speranza, e la voce dell'amata è capace, in maniera iperbolica, di far resuscitare i morti. Qui Benét attinge a piene mani al grande serbatoio del mondo naturale per un raffronto tra menti umane, ma la natura è l'orizzonte metaforico di riferimento anche in *Sparrow*²⁰: l'io lirico chiede al Signore di essere trasformato in un passero per poter trascorrere le giornate sul ramo di un albero, e il suo modo di descrivere gli uccelli li rende antropomorfi, cosicché il mondo animale risulta popolato di tipi umani, a tiro di fucile nella caccia così come nella guerra in corso.

In Whitman la trattazione dell'elemento naturale ha varie sfaccettature: in *Whoever You Are Holding Me Now in Hand* esso si lega strettamente alla tematica amorosa, poiché la natura è il luogo ideale per l'incontro con l'amato, che può avvenire solo se immersi nel fitto segreto di un bosco, o nascosti da uno scoglio, comunque all'aria aperta. L'io lirico, infatti, non riesce a emergere in una stanza chiusa da un tetto, né in una biblioteca, dove giace – verbo che anticipa l'elemento di morte imminente – «as one dumb, a gawk, or unborn, or dead». Altro elemento fondamentale per godere appieno l'esperienza del contatto profondo con la natura è la solitudine: l'io non spicca in compagnia, e su un'alta collina insieme all'amato ha il timore che frotte di persone si avvicinino.

Anche *When I Heard at the Close of the Day*, che fa parte della sezione «Calamus», fonde la tematica naturale con quella amorosa, introducendo un altro elemento fondamentale in Whitman, il binomio natura/cultura, che avremo modo di trattare in maniera più approfondita nella sezione seguente. Di questi due

elementi antitetici, solo il primo è capace di infondere felicità al poeta, mentre il secondo, qui declinato in termini di realizzazione dei propri progetti, riconoscimento pubblico dei propri meriti, acquisizione di prestigio sociale, non è in grado di regalarli una notte felice. Soltanto il respiro maturo dell'autunno, la luna piena che pallida sparisce nella luce del mattino, un bagno nudi nelle acque fresche, il sole che sorge e poi l'arrivo di «[his] dear friend [his] lover» ci riescono; le congratulazioni sussurrategli dall'acqua e dalla sabbia valgono molto più degli applausi che il suo nome suscitava in Campidoglio, perché dirette alla conquista dell'amato, alla sua viva presenza vicino a lui, al loro abbraccio sotto le coperte nella notte fredda, suggello di un amore finalmente realizzato. In *When I Peruse the Conquer'd Fame*, Whitman dichiara di non invidiare affatto la fama di generali e presidenti, e di provare invece l'invidia più amara per «the brotherhood of lovers», che resiste fedele alle avversità della vita.

In *When I Heard the Learn'd Astronomer* è il cielo il terreno su cui mettere a confronto l'approccio al mondo naturale, logico e rigoroso, del metodo scientifico e quello sensibile tipico del romanticismo e del trascendentalismo. La conferenza che si tiene nello spazio claustrofobico della sala rende il poeta «tired and sick», spingendolo ad allontanarsi in solitudine nell'aria notturna, ricca del misticismo proprio dell'individualismo romantico, che manca invece alla trattazione scientifica dei fenomeni astronomici cui egli ha assistito fino a quel momento. La stranezza sintattica dell'aggettivo «unaccountable» al posto dell'avverbio corrispondente lascia spazio all'ambiguità dell'interpretazione, per cui il poeta diventa, non senza ironia, sì inspiegabilmente stufo di ascoltare l'astronomo istruito, ma si rivela egli stesso – e questo giustifica la scelta dell'aggettivo – una persona inspiegabile, difficile da definire e inquadrare, come già si è avuto modo di notare in *Whoever You Are Holding Me Now in Hand*. L'uso del verbo «rising» è significativo: esso indica un elevarsi dello spirito, oltre che un movimento fisico, ed è interessante notare come anche nel cammeo su Whitman in *John Brown's Body* venga utilizzato lo stesso verbo, per riferirsi alla scena reale che si svolge per strada, a paragone del foglio che il poeta fissa seduto alla sua scrivania: «The scene rises before him, more real than the paper he stares upon». L'immersione nella natura è un'esperienza di perdita del sé, in cui l'io lirico «gliding out [...] wander'd off by [him]self», con un volo vaga-

bondo, senza una precisa direzione, che porta finalmente a una vera e propria interazione con lo spazio celeste. In quel vagare solitario è racchiuso tutto il personalismo di Whitman, la sua peculiare interpretazione dell'individualismo di matrice trascendentalista.

L'osservazione delle stelle che brillano è fonte di ispirazione poetica anche in *On the Beach at Night Alone*²¹: grazie a questa visione l'io lirico pensa alla vastità dell'universo, che abbraccia tutti gli spazi e tutti i tempi, per quanto distanti tra loro, tutte le cose, animate e inanimate, dalle singole identità degli uomini alle nazioni, dalle stelle alle lune ai pianeti, grandi o piccoli che siano, dai processi gassosi a quelli minerali; l'elenco si autoalimenta in modo asistematico, per associazione di idee, le quali affiorano come in una specie di caos primordiale. Se il testo è scarsamente strutturato dal punto di vista formale, anche il linguaggio è piuttosto vago, coerentemente con la poetica whitmaniana: «You must not know too much or be too precise or scientific about birds and trees and flowers and watercraft; a certain free-margin, and even vagueness – ignorance, credulity – helps your enjoyment of these things»²². Dal punto di vista linguistico, in *When I Heard the Learn'd Astronomer* si avverte un forte scarto tra la prima e la seconda parte, in cui l'arido linguaggio tecnico-scientifico cede il passo a parole più misteriose ed evocative, capaci di rendere la meraviglia e lo stupore che la contemplazione del paesaggio notturno regala al poeta. Whitman non avversa l'astronomia, la scienza²³ o la filosofia tout court, «Yet underneath Socrates really see[s], and underneath Christ the divine [he] see[s], / The dear love of man for his comrade, the attraction of friend to friend, / Of the well-married husband and wife, of children and parents, / Of city for city and land for land.» (*The Base of All Metaphysics*), in un rivoluzionario rovesciamento della consueta gerarchia tra divino e terreno.

L'amicizia: «Campus Sonnets» e «Calamus poems»

Il giovane Benét della raccolta *Young Adventure* (1918), il cui tema centrale è la gioventù americana²⁴, condivide l'idea di Whitman che studiare *en plein air*, con «senses, eyesight, love» (*Beginning My Studies*) sia infinitamente più istruttivo di molti libri, e lo esprime in maniera evidente in *Before An Examination*, il pri-

mo dei «Campus Sonnets». Questa poesia è talmente debitrice di *When I Heard the Learn'd Astronomer* da citarla in modo esplicito, attraverso l'uso di aggettivi come «tired» e «sick» e del verbo «rise». L'impeto giovanile palesa la noia fin da subito, facendo perdere l'effetto di capovolgimento veicolato da «soon» e «unaccountable» in Whitman, e con un linguaggio irriverente, a tratti iperbolico e fin troppo diretto. Interessante è l'accostamento di due quasi sinonimi, «sage» e «wise»: secondo l'io lirico non c'è niente di saggio nelle bugie di un vecchio morto e sepolto; al contrario, l'unica cosa ragionevole è lasciar entrare l'aria nella prigione della stanza chiusa.

Nella seconda strofa il linguaggio acquista la stessa misteriosa vaghezza di quello whitmaniano, grazie alla descrizione evocativa delle buie profondità della notte, delle soffici chiome degli olmi, dei sussurri, ma anche attraverso un'espressione polisemica, «windy tones», che permette sia un'interpretazione letterale, data la presenza della brezza che scuote gli olmi, sia una metaforica, che antropomorfizza gli alberi trasformandoli in gentili soldati un po' timorosi. La posizione di «light» rende ambigua la sua categorizzazione grammaticale, e lascia spazio a una doppia lettura, che chiama in causa sfere sensoriali diverse: quella visiva, qualora si consideri «light» un sostantivo, e quella uditiva qualora lo si consideri un aggettivo. Un ulteriore elemento di ambiguità è dato dalla costruzione sintattica, che rende il lettore incapace di determinare con certezza se siano gli alberi o le stelle a sussurrare. Le «dim, celestial wars» e l'argento degli elmi che risuonano sono un chiaro riferimento allo stesso spazio che è protagonista in *When I Heard the Learn'd Astronomer*, e contribuiscono anch'essi a creare un'atmosfera sospesa.

I «Campus Sonnets» sono le poesie più giovanilistiche di tutta *Young Adventure*. Il tema unificante dei sonetti, a eccezione del primo, è l'amicizia, ed è questo che li avvicina alle poesie della sezione «Calamus» di *Leaves of Grass*, sebbene qui tale sentimento rappresenti (anche) una sublimazione dell'amore omosessuale, elemento assente in Benét, insieme ovviamente a qualsiasi sperimentazione di tipo formale. L'amicizia oggetto dei «Campus Sonnets» è un sentimento spontaneo, che si nutre della dimensione quotidiana, della condivisione di gesti semplici, e non ha bisogno di molte parole, così come accade nel rapporto tra i due personaggi di *A Glimpse* di Whitman, istantanea che cattura uno sprazzo di amore silenzioso tra i ru-

mori e il viavai di un bar affollato. In *Paths Untrodden* Whitman lega il tema della gioia amicale a quello della gioia provata nell'isolamento della natura, lontani dalla vita esibita e conforme agli standard, come già accadeva in *Whoever You Are Holding Me Now in Hand*. In *I Dream'd in a Dream* l'io immagina una nuova Città degli Amici, invincibile agli attacchi del resto della Terra, dove regna un «robust love» (presente anche in *Behold This Swarthy Face*), motore immobile di dantesca memoria, visibile in ogni momento nelle azioni, negli sguardi, nelle parole dei cittadini. In *I Hear It Was Charged Against Me* l'io esprime la volontà che il «dear love of comrades» diventi un'istituzione, proprio lui che con le istituzioni non ha niente in comune.

Un aspetto da sottolineare in Whitman è il legame tra conoscenza, intesa in senso spirituale più che meramente intellettuale, e sentimento amoroso. Nel «Calamus poem» *Of the Terrible Doubt of Appearances*, la vera saggezza proviene dall'amato, l'unico in grado di fugare ogni incertezza sull'esistenza dopo la morte e di consolare l'io qualora la speranza venga a mancargli; solo in sua compagnia, nell'immobilità silenziosa o in viaggio insieme, l'io trova risposta ai suoi dubbi e si sente «charged with untold and untellable wisdom». Il sapere autentico, sembra suggerire Whitman, può derivare soltanto dalle relazioni umane, e assume infatti connotazioni esplicitamente affettive e visceralmente passionali in *To A Western Boy*, in cui l'io-maestro chiede al suo potenziale allievo: «If blood like mine circle not in your veins, / if you be not silently selected by lovers and do not silently select lovers, / of what use is it that you seek to become eleve of mine?».

Parallelamente, Whitman esprime il rifiuto per la conoscenza acquisita tramite l'intelletto: in *Long I Thought that Knowledge Alone Would Suffice Me*, che può considerarsi una summa dei temi whitmaniani più importanti ai fini della nostra trattazione, i desideri dell'io evolvono, in un *climax* ascendente, e cambiano oggetto, passando dalla conoscenza, traguardo iniziale e superato nel giro di qualche verso, alla terra, declinata come boschi, montagne, laghi, praterie; l'io acquisisce la consapevolezza di voler essere il cantore di tutti questi elementi, fino al superamento anche della dimensione naturale, percepita come insoddisfacente al confronto dell'amore, che reclama il poeta tutto e lo rende indifferente alla grandezza degli Stati, alle gesta degli eroi e persino ai suoi stessi canti. In *No Labor-Saving Machine* l'io dichiara, perlopiù per negazione,

cosa lascia ai posteri: non avendo fatto scoperte né accumulato denaro che serva ad aprire ospedali o biblioteche, né ottenuto successi letterari o intellettuali, il suo lascito non può consistere in un «book for the book-shelf»; piuttosto, «a few carols vibrating through the air [he] leave[s],/for comrades and lovers». Una vera e propria dichiarazione di poetica in questo senso è *What Think You I Take My Pen in Hand?*, in cui l'io, dopo aver posto una serie di domande retoriche al lettore su quale sia l'oggetto della sua poesia, domanda la cui risposta è puntualmente negativa, si afferma cantore di una poesia quotidiana, che parli «of two simple men I saw to-day on the pier in the midst of the crowd, parting the parting of dear friends».

La dimensione quotidiana dell'amicizia è il tema di *Talk*, secondo sonetto di *Young Adventure*: le chiacchiere che i ragazzi scambiano sono oziose, inutili e vuote, ma lasciano intravedere «the gleam of a beauty tameless», un fuoco accecante, la ricchezza inestimabile di un'amicizia in cui un'ora trascorsa insieme è così preziosa da far brillare il mondo, il quale si ridimensiona per difetto nel confronto impari con la grandezza di questo sentimento; è evidente qui l'eco whitmaniano della già citata *Long I Thought that Knowledge Alone Would Suffice Me*: la noncuranza del poeta verso le grandi imprese e i successi mondani è solo in apparenza contraddittorio rispetto al senso di spensieratezza e onnipotenza che pervade *Talk*; in realtà l'indifferenza dell'io whitmaniano fa il paio con l'illusione di avere il mondo in pugno, tipica della giovinezza, che troviamo nel sonetto di Benét. Nella poesia di Whitman *We Two Boys Together Clinging*, ritratto di due amici/amanti inseparabili e vagabondi, ribelli nei confronti delle istituzioni, ritroviamo la stessa sensazione di potere («power enjoying»), espressa anche attraverso un lessico guerresco («arm'd and fearless», «soldiering») e da fuorilegge, la cui unica regola è il personalismo («thieving, threatening», «no law less than ourselves owing»). È doveroso citare, a questo punto, la canzone di apertura di *Leaves of Grass*, *Song of Myself*, in cui il senso di onnipotenza dell'io è talmente contagioso che la celebrazione di sé si estende all'umanità intera. Nella poesia ritroviamo anche il tema dell'anima che indugia negli ozi («I lean and loafe at my ease»), come accade in *Talk*, nonché il consueto binomio natura/cultura, esemplificato attraverso il rifiuto di scuole e credenze («Creeds and schools in abeyance, / retiring back a while sufficed at what they are»), già riscontrato

nel raffronto tra *Before An Examination* e *When I Heard the Learn'd Astronomer*.

In *May Morning* il tema dell'amicizia si fonde con quello naturale e primaverile, e insieme concorrono a creare un'atmosfera liquida, di rilassatezza estrema, in cui gli elementi si confondono grazie ad avvolgenti sinestesie («great waves of sunny air that lip and beat»). Se la prima strofa serve a descrivere l'ambientazione e lo stato dell'io lirico, alla seconda è sotteso il tema dell'amicizia, attraverso il rimando alle «all-sufficing laughter / At idiotic things some one has done». Anima e corpo insieme, come in Whitman, si godono il presente, senza bisogno di moniti epicurei, in un *carpe diem* spontaneo che non importa esplicitare.

La spensieratezza giovanile è minacciata dall'angoscia della guerra in *Return – 1917*: il primo verso isolato ci immette in un contesto universitario, ma la seconda strofa ci catapulta in uno scenario di guerra, per poi rassicurarci di nuovo sull'incolumità del poeta nel verso finale. L'atmosfera della terza strofa è goliardica, e il linguaggio ben le si adatta, ma la paura della guerra ritorna nella domanda angosciata ed esitante dell'io, paura che il lettore riesce a fugare interpretando la frase finale come la risposta scherzosa del compagno. Tuttavia le tre parole lapidarie «YOU ARE DEAD», scritte in uno stampatello che suona come un urlo a caratteri cubitali, chiudono senza repliche il sonetto e restano impresse nella mente del lettore, il quale non può fare a meno di pensare che il sogno qui descritto sia un'ominosa anticipazione dei «Nightmares» a venire.

Bibliografia

Benét Stephen, *John Brown's Body*, Garden City, NY, Doubleday, Doran and Co. 1928.

Benét Stephen, *Young Adventure*, New Haven, CT, Yale University Press 1918.

Whitman Walt, *Leaves of Grass*, Brooklyn, 1855; 2nd edn., Brooklyn, Fowler and Wells 1856; 3rd edn., Boston, Thayer and Eldridge 1860; 4th edn., New York, 1867; 5th edn., Washington, 1871; 6th edn., Washington, 1872; 7th edn., Camden; 8th edn., Boston, James R. Osgood and Co. 1881; 9th edn., 1882; 10th edn., Philadelphia, David McKay 1891.

Note

¹ Benét si trasferisce a Watervliet, nello stato di New York, quando ha appena un anno, poi vicino a San Francisco, poi in Georgia, ma continua a fare visite alla famiglia della madre a Carlisle, Pennsylvania. Cfr. Basil Davenport, «Introduction»,

in Stephen Vincent Benét. *Selected Poetry and Prose*, New York, Rinehart and Co. 1960, p. viii.

² Parry Edmund Stroud, *Stephen Vincent Benét*, New Haven, Conn., Twayne Publishers 1962, pp. 23 e 37.

³ Basil Davenport, *op. cit.*, p. xiii. I «Nightmares» sono una serie di poesie permeate di nero pessimismo e profetico spirito apocalittico, che fanno parte della raccolta *The Burning City* (1936). La loro particolare originalità e visionarietà, condite da un tocco di umorismo nero, le rendono attualissime: la fervida immaginazione dell'autore fa esplodere sulla carta una sanguinaria rivolta delle macchine, presagisce un futuro in cui non nasceranno più bambini e, per via del riscaldamento globale, a New York le termite inizieranno a mangiare l'acciaio tra l'indifferenza dell'umanità, la cui stoltezza non lascia percepire loro il grave pericolo che incombe sull'intero pianeta. La stessa atmosfera cupa, cui è sottesa, per converso, un'implicita dichiarazione d'amore per la civilizzazione, si ritrova nel pregevole racconto *By the Waters of Babylon* (1937), il cui titolo iniziale era *The Place of the Gods*, ambientato in una realtà postatomica in cui ogni traccia di civiltà è stata smantellata, e il linguaggio usato è coerentemente scarno ed essenziale. È chiaro come questo racconto, al pari delle poesie sopra citate, sia metafora della minaccia che il totalitarismo rappresenta per la democrazia, minaccia che Benét intuisce già negli anni Trenta e che diventerà reale durante la seconda guerra mondiale, periodo in cui lo scrittore decide appunto di dedicare tutte le sue energie alla propaganda per la libertà, scrivendo numerosi testi radiofonici e tralasciando l'attività poetica.

⁴ A tale proposito si vedano Jared Lobdell, «123 College Street: Stephen Vincent Benét and the Development of an Historical Poetry for America», in David Garrett Izzo, Lincoln Konkle (ed.), *Stephen Vincent Benét: Essays on His Life and Work*, Jefferson, NC, McFarland & Co. 2002, pp. 107-27; Nancy Bunge, «American History in the Short Stories of Stephen Vincent Benét and Nathaniel Hawthorne», *ivi*, pp. 142-149.

⁵ Cfr. Gary Grieve-Carlson, «John Brown's Body and the Meaning of the Civil War», in David Garrett Izzo, Lincoln Konkle (ed.), *cit.*, pp. 128-41.

⁶ Charles A. Fenton, *Stephen Vincent Benét: The Life and Times of an American Man of Letters, 1898-1943*, New Haven, Yale University Press 1958, p. 344.

⁷ Il significato essenziale di America resta però elusivo, troppo grande per tentarne una definizione, ed è in grado di ispirare un «sense of awe» che ha del religioso, tanto che si può parlare di un vero e proprio misticismo americano, già presente nell'invocazione alla musa americana in *John Brown's Body*. Cfr. Parry Edmund Stroud, *cit.*, p. 146.

⁸ A notare questo legame spirituale tra i due poeti è stato Henry Seidel Canby in «As We Remember Him», symposium by fourteen contemporaries, in «Saturday Review of Literature», XXVI (March 27, 1943), pp. 7-11.

⁹ Il riferimento si trova nella sezione dedicata a Stephen Vincent Benét del «Twentieth-Century Literary Criticism» 7 (1982).

¹⁰ Si veda l'introduzione di Eliot a Ezra Pound, *Selected Poems*, London, Faber & Gwyer 1934.

¹¹ Cfr. Geoffrey Dutton, *Whitman*, London, Oliver and Boyd 1961, p. 109. Si veda inoltre Susan Musgrove, *T. S. Eliot and*

Walt Whitman, Wellington, New Zealand University Press 1952.

- ¹² Finis Dunaway, *Natural Visions: The Power of Images in American Environmental Reform*, Chicago, University of Chicago Press 2005, p. 74.
- ¹³ È Frank Wood a sostenere questa ipotesi e a parlare di vero e proprio «Whitman theme», nella prima pagina del suo saggio *Three Poems on Whitman*, in «Comparative Literature» 4 (1952), pp. 44-53.
- ¹⁴ Parry Edmund Stroud, cit., pp. 40-1. Per un parallelo con l'ode di Benét sul tema della morte, Stroud cita i due grandi inni alla morte di Whitman, *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* e *Out of the Cradle Endlessly Rocking*.
- ¹⁵ Vale la pena ricordare, come esempio di rimando intertestuale tra i due autori, che nella poesia *Year of Meteors*, (1859-60), che fa parte di *Leaves of Grass*, Whitman descrive l'impicagione di John Brown, visto anch'egli come una figura me-teorica.
- ¹⁶ Basil Davenport, cit., p. xi.
- ¹⁷ Per un eventuale approfondimento circa l'influenza di Whitman sulla poesia epica americana dell'Ottocento, si consiglia la lettura di John McWilliams, «The Epic in the Nineteenth Century», in Jay Parini, Brett Candlish Millier (ed.), *The Columbia History of American Poetry*, New York, Columbia University Press 1993, pp. 33-63; per l'influenza di Whitman su *John Brown's Body* si vedano in particolare le pp. 60-62; della poesia civile americana, anche di Whitman e Benét, tratta poi Joan Shelley Rubin, «I Am An American», in *Songs of Ourselves: The Uses of Poetry in America*, Cambridge, MA,

Belknap Press of Harvard University Press 2007 pp. 165-241.

- ¹⁸ Apparsa per la prima volta in *Ballads and Poems*, 1915-1930, Garden City, NY, Doubleday, Doran & Co. 1931 e presente in *Stephen Vincent Benét. Selected Poetry and Prose*, New York, Henry Holt & Co. 1942, p. 42.
- ¹⁹ Tratta dalla raccolta *Young Adventure*, New Haven, Conn., Yale University Press 1918.
- ²⁰ Tratta da *Burning City*, New York, Farrar and Rinehart 1936.
- ²¹ Che fa parte della seconda edizione di *Leaves of Grass* (1856).
- ²² Walt Whitman, «229. Birds – And A Caution», in *Specimen Days and Collect*, Philadelphia, Rees Welsh and Co. 1882, p. 112.
- ²³ L'approccio di Whitman alla scienza, tema fino a quel momento mai trattato in poesia, è un argomento molto complesso e largamente dibattuto dalla critica. Whitman non si schiera in modo netto contro il progresso scientifico, come molti intellettuali contemporanei, anzi considera l'astronomia una nuova frontiera per il pensiero americano, e valuta in maniera positiva i risultati da essa ottenuti nella seconda metà dell'Ottocento. Per un approfondimento sul tema della scienza in Whitman, si consiglia la lettura di Joseph Beaver, *Walt Whitman – Poet of Science*, New York, King's Crown Press, 1951 in cui si trova tra l'altro un capitolo, il secondo, interamente dedicato all'osservazione delle stelle, dal titolo «The Star-Gazer», pp. 23-38.
- ²⁴ Fulcro attorno a cui ruota molta della produzione benétiana. Parry Edmund Stroud, cit., pp. 26 e 32.

Difference

My mind's a map. A mad sea-captain drew it
Under a flowing moon until he knew it;
Winds with brass trumpets, puffy-cheeked as jugs,
And states bright-patterned like Arabian rugs.
«Here there be tygers». «Here we buried Jim».
Here is the strait where eyeless fishes swim
About their buried idol, drowned so cold
He weeps away his eyes in salt and gold.
A country like the dark side of the moon,
A cider-apple country, harsh and boon,
A country savage as a chestnut-rind,
A land of hungry sorcerers.
Your mind?

– Your mind is water through an April night,
A cherry branch, plume-feathery with its white,
A lavender as fragrant as your words,
A room where Peace and Honor talk like birds,
Sewing bright coins upon the tragic cloth
Of heavy Fate, and Mockery, like a moth,
Flutters and beats about those lovely things.
You are the soul, enchanted with its wings,
The single voice that raises up the dead
To shake the pride of angels.
I have said.

(Stephen Vincent Benét)

Sparrow

Lord, may I be
A sparrow in a tree.

No ominous and splendid bird of prey
But something that is fearful every day
Yet keeps its small flesh full of heat and lightness.
Pigeons are better dressed and robins stouter,
The white owl has all winter in his whiteness
And the blue heron is a kingly dream
At evening, by the pale stream,
But, even in the lion's cage, in Zoos,
You'll find a sparrow, picking up the crumbs
And taking life precisely as it comes

Differenza

La mia mente è una mappa, che dipinse
un capitano matto sotto luna
quasi piena finché non la conobbe;
venti con trombe d'ottone, le gote
paffute come brocche, e stati come
arabi tappeti a fantasie vivaci.
«Qui stan le tigri». «Qui seppellimmo Jim».
In questo stretto nuotano pesci ciechi
intorno al loro idolo sepolto,
annegato così al gelo da perder
gli occhi in pianto nell'oro e nel salmastro.
Terra come il volto scuro di luna,
terra di sidri, gradevoli e agri,
selvaggia come scorza di castagna,
paese di stregoni affamati.
La tua mente?

È acqua in una sera di aprile,
ramo di ciliegio bianco e soffice
di piume, fragrante lavanda come
le tue parole, stanza dove Pace
e Onore pigolano, cucendo
monete lucenti sul tragico
vestito del pesante Fato, e Beffa,
come una falena, svolazza e sbatte
in quelle care cose. Sei l'anima,
incantata d'ali, la sola voce
a risvegliare i morti per scuotere
l'orgoglio degli angeli.
Niente da aggiungere.

(Stephen Vincent Benét)

Passero

Vorrei essere un passero,
Signore, e star su un albero.

Non un rapace splendido e sinistro
ma cosa che spaventi tutti i giorni
pur con un corpicino caldo e lieve.
I tordi son tosti, fini i piccioni,
il gufo bianco ha il chiaro dell'inverno,
l'airone azzurro è il sogno serale
di un re in riva al pallido ruscello,
ma pure allo zoo, in gabbia col leone,
trovi un passero che becca briciole,
sa prendere la vita come viene

With the black, wary eye that marks the doubter;
 Squabbling in crowds, dust-bathing in the sun,
 Small, joyous, impudent, a gutter-child
 In Lesbia's bosom or December's chill,
 Full of impertinence and hard to kill
 As Queen Anne's lace and poppies in the wheat –
 I won't pretend the fellow has a Muse
 But that he has advice, and good advice,
 All lovers know who've walked the city's street
 And wished the stones were bread.
 Peacocks are handsomer and owls more wise.
 (At least, by all repute.)
 And parrots live on flattery and fruit,
 Live to great age. The sparrow's none of these.
 The sparrow is a humorist, and dies.
 There are so many things that he is not.
 He will not tear the stag nor sweep the seas
 Nor fall, majestic, to a king's arrow.
 Yet how he lives, and how he loves in living
 Up to the dusty tip of every feather!
 How he endures oppression and the weather
 And asks for neither justice nor forgiving!
 Lord, in your mercy, let me be a sparrow!
 His rapid heart's so hot.
 And some can sing song-sparrows, so they say –
 And, one thing, Lord the times are iron, now.
 Perhaps you have forgot.
 They shoot the wise and brave on every bough.
 But sparrows are the last things that get shot.

(Stephen Vincent Benét)

When I Heard the Learn'd Astronomer

When I heard the learn'd astronomer,
 When the proofs, the figures, were ranged in columns before me,
 When I was shown the charts and diagrams, to
 add, divide, and measure them,
 When I sitting heard the astronomer where he lectured
 with much applause in the lecture room,
 How soon unaccountable I became tired and sick,
 Till rising and gliding out I wander'd off by myself,
 In the mystical moist night air, and from time to time,
 Look'd up in perfect silence at the stars.

(Walt Whitman)

con l'occhio nero, scettico, ed attento;
 attacca briga, s'impolvera al sole,
 piccolo, gaio, impudente monello
 in seno a Lesbia o nel dicembre al gelo,
 impertinente e pertinace come
 carota selvatica e papavero
 nel grano – non fingo che abbia una Musa,
 il tizio, sta di fatto che ha giudizio,
 lo san tutti gli amanti speranzosi
 che i sassi per le strade siano pane.
 I pavoni son belli, saggi i gufi.
 (O perlomeno, così pensan tutti).
 I pappagalli a suon di lodi e frutti
 campano tanto. Il passero è tutt'altro.
 È un umorista, il passero, e lui muore.
 Ci sono mille cose che non è.
 Non sbrana il cervo né plana sul mare,
 né cade, maestoso, per freccia di re.
 Eppure come vive, e mette amore
 fino alla punta sporca di ogni piuma!
 Come sopporta pioggia ed oppressione
 chiedendo né perdono né giustizia!
 Signore, fammi passero, di grazia!
 Quanto calore nel suo svelto cuore!
 Dicono che alcuni fan concertini –
 senti, son tempi di ferro, Signore.
 Può darsi te lo sia dimenticato.
 Si spara ai saggi e fieri su ogni ramo.
 Ma ai passeri per ultimi si spara.

(Stephen Vincent Benét)

Quando sentii l'astronomo erudito

Quando sentii l'astronomo erudito,
 quando mi misero davanti le cifre, le dimostrazioni,
 in colonna,
 quando mi mostrarono tabelle e diagrammi, da ad-
 dizionare, dividere, e misurare,
 quando seduto sentii l'astronomo tenere la confe-
 renza tra gli applausi nella sala conferenze,
 come, inspiegabile, mi stufai subito,
 finché mi alzai, scivolai fuori e vagai solo,
 nell'umida aria mistica notturna, e di tanto in tanto,
 in silenzio assoluto guardavo su alle stelle.

(Walt Whitman)

From *Young Adventure*, by Stephen Vincent Benét:

Campus Sonnets

Before an Examination

The little letters dance across the page,
 Flaunt and retire, and trick the tired eyes;
 Sick of the strain, the glaring light, I rise
 Yawning and stretching, full of empty rage
 At the dull maunderings of a long dead sage,
 Fling up the windows, fling aside his lies;
 Choosing to breathe, not stifle and be wise,
 And let the air pour in upon my cage.

The breeze blows cool and there are stars and stars
 Beyond the dark, soft masses of the elms
 That whisper things in windy tones and light.
 They seem to wheel for dim, celestial wars;
 And I – I hear the clash of silver helms
 Ring icy-clear from the far deeps of night.

Talk

Tobacco smoke drifts up to the dim ceiling
 From half a dozen pipes and cigarettes,
 Curling in endless shapes, in blue rings wheeling,
 As formless as our talk. Phil, drawling, bets
 Cornell will win the relay in a walk,
 While Bob and Mac discuss the Giants' chances;
 Deep in a morris-chair, Bill scowls at 'Falk',
 John gives large views about the last few dances.

And so it goes – an idle speech and aimless,
 A few chance phrases; yet I see behind
 The empty words the gleam of a beauty tameless,
 Friendship and peace and fire to strike men blind,
 Till the whole world seems small and bright to hold –
 Of all our youth this hour is pure gold.

May Morning

I lie stretched out upon the window-seat
 And doze, and read a page or two, and doze,
 And feel the air like water on me close,
 Great waves of sunny air that lip and beat
 With a small noise, monotonous and sweet,

Da *Young Adventure*, di Stephen Vincent Benét:

Sonetti del campus

Prima di un esame

Le letterine danzano sul foglio,
 in un viavai di inganni all'occhio stanco;
 stremato, la luce che acceca, m'alzo,
 sbadiglio e mi stiro, pieno di vuota
 rabbia alle lagne di un saggio sepolto:
 tiro le tende, tiro via le bugie;
 respira, ragiona, non soffocare:
 che sgorghi l'aria nella mia galera.

La brezza soffia fresca tra le stelle
 oltre gli olmi, soffici masse scure
 fruscianti senza fiato in toni lievi.
 Muovono a fosche guerre in cielo, pare;
 e io odo il clangore d'elmi argentei,
 lucido ghiaccio da abissi notturni.

Ciance

Fumo dissolto sul fosco soffitto
 da cinque o sei pipe e sigarette,
 volteggi blu di spire infinite,
 informi come ciance. Phil scommette
 che è Cornell a stravincer la staffetta,
 Bob e Mac discutono le chances dei Giants;
 Bill, impoltronito, guarda torvo 'Falk',
 John fa la lista delle ultime feste.

E via così – discorsi oziosi e vani,
 frasi a caso; ma dietro le parole
 vuote splende una bellezza indomita,
 pace, amicizia e fuoco da accecare,
 e il mondo pare piccolo e lucente –
 di gioventù quest'ora è oro puro.

Mattino di maggio

Disteso sul sedile al finestrino
 tra un sonnellino e l'altro leggo un poco,
 e sento l'aria cingermi come acqua,
 aria assoluta che lambisce a ondate,
 dolci e monotone a picchiar sul vetro –

Against the window – and the scent of cool,
 Frail flowers by some brown and dew-drenched pool
 Possesses me from drowsy head to feet.

This is the time of all-sufficing laughter
 At idiotic things some one has done,
 And there is neither past nor vague hereafter.
 And all your body stretches in the sun
 And drinks the light in like a liquid thing;
 Filled with the divine languor of late spring.

Return – 1917

‘The College will reopen Sept. – .’ ‘Catalogue’

I was just aiming at the jagged hole
 Torn in the yellow sandbags of their trench,
 When something threw me sideways with a wrench,
 And the skies seemed to shrivel like a scroll
 And disappear... and propped against the bole
 Of a big elm I lay, and watched the clouds
 Float through the blue, deep sky in speckless crowds,
 And I was clean again, and young, and whole.

Lord, what a dream that was! And what a doze
 Waiting for Bill to come along to class!
 I’ve cut it now – and he – Oh, hello, Fred!
 Why, what’s the matter? – here – don’t be an ass,
 Sit down and tell me! – What do you suppose?
 I dreamed I... AM I... wounded? «YOU ARE DEAD».

Colors

(For D. M. C.)

The little man with the vague beard and guise
 Pulled at the wicket. «Come inside!» he said,
 «I’ll show you all we’ve got now – it was size
 You wanted?– oh, dry colors! Well» – he led
 To a dim alley lined with musty bins,
 And pulled one fiercely. Violent and bold
 A sudden tempest of mad, shrieking sins
 Scarlet screamed out above the battered gold
 Of tins and picture-frames. I held my breath.
 He tugged another hard – and sapphire skies
 Spread in vast quietude, serene as death,
 O’er waves like crackled turquoise – and my eyes
 Burnt with the blinding brilliance of calm sea!
 «We’re selling that lot there out cheap!» said he.

ed il profumo di fragili fiori
 freschi su brune pozze rugiadoso
 m’invade dalla testa sonnolenta.

È tempo di risate onnibastanti
 per cose idiote che qualcuno ha fatto,
 senza passato né avvenire vago.
 E tutto il corpo si distende al sole,
 s’imbeve di luce come un liquido;
 colmo del maggio e il suo languor divino.

Ritorno – 1917

‘La facoltà riaprirà a sett. – .’ ‘Annuario’

Stavo mirando il buco sbrindellato
 nei sacchi di sabbia gialli di trincea,
 quando qualcosa mi scagliò di lato,
 come papiro accartocciati i cieli
 parvero sparire... poggiato al tronco
 di un grande olmo guardavo le nuvole
 fluttuare nel blu in candide frotte,
 di nuovo giovane, pulito e intero.

Dio, che sogno è stato! E che sonnellino
 in attesa che Bill venisse in classe!
 Ora l’ho superata – e lui – Oh, ciao, Fred!
 Perché, che c’è? Non fare lo scemo, dai,
 raccontami! – Secondo te? Ho sognato
 che ero... sono... ferito? «SEI MORTO».

Colori

(Per D. M. C.)

L’omino con la barba e i tratti incerti
 aprì il portello. «Venga dentro!» disse,
 «Le mostro tutto quel che abbiamo – a colla
 li vuole? – oh, colori a secco! Bene» –
 La muffa sui barattoli nel buio
 corridoio. Con forza ne aprì uno.
 Violenta una tempesta di peccati
 folli e urlanti si sprigionò scarlatta
 sull’oro rotto di latta e cornici.
 Trattenni il fiato e lui ne estrasse un altro –
 cieli di zaffiro spiegati in vasta
 quiete, serena come morte, su onde
 di turchese crepitante – e m’accecò
 brillante la bonaccia! «Svendo!» disse.

The Innovator

(A Pharaoh Speaks.)

I said, «Why should a pyramid
 Stand always dully on its base?
 I'll change it! Let the top be hid,
 The bottom take the apex-place!»
 And as I bade they did.

The people flocked in, scores on scores,
 To see it balance on its tip.
 They praised me with the praise that bores,
 My godlike mind on every lip.
 – Until it fell, of course.

And then they took my body out
 From my crushed palace, mad with rage,
 – Well, half the town WAS wrecked, no doubt –
 Their crazy anger to assuage
 By dragging it about.

The end? Foul birds defile my skull.
 The new king's praises fill the land.
 He clings to precept, simple, dull;
 HIS pyramids on bases stand.
 But – Lord, how usual!

L'innovatore

(Parla un faraone.)

Dissi: «Perché devono stare
 su basi le piramidi?
 Si cambia! Cima nascosta,
 il fondo in alto si sposta!»
 E così fecero.

Le folle si raccolsero
 a vederla sulla punta.
 Mille lodi sperticate
 alla mia divina mente.
 Poi cadde, ovviamente.

Ed estrassero il mio corpo
 dal palazzo a pezzi, irosi –
 mezza città distrutta, bah! –
 la collera placarono
 tirandolo qua e là.

Morale: ho il cranio mangiato,
 il nuovo re è osannato.
 Segue le leggi noiose;
 fa piramidi su base.
 Ma – Dio, che banale!

Dialogo con Milo De Angelis

di Claudia Crocco

Questo colloquio è il risultato di un lungo dialogo fra Milo De Angelis e Claudia Crocco. In parte si è svolto attraverso incontri, in parte è il risultato di una corrispondenza. Il filo conduttore è la riflessione sulla poesia, sul suo significato nel Novecento, sull'opera in versi di De Angelis¹.

Varianti

CC: Di recente alcuni studiosi, anche molto giovani (fra questi Lorenzo Babini, Luigi Tassoni, Damiano Springhetti²), hanno iniziato uno studio variantistico dei tuoi testi. Vorrei iniziare da qui. La vulgata critica considera la tua poesia quanto più distante possibile dal lavoro a tavolino presupposto dalla variante. Tu stesso spesso racconti di avere scritto (soprattutto negli anni Ottanta, dunque *Millimetri* e *Terra del viso*) in uno stato di *trance*. Eppure, le tue poesie presentano molte differenze fra le loro diverse edizioni³, che testimoniano un certo *labor limae*. Non mi soffermerò sulle varianti, sulle quali altri lavorano e stanno lavorando; ma vorrei provare a fare alcune considerazioni che mi sembrano utili a chiarire il ruolo della tua poesia nella letteratura italiana del Novecento.

C'è un capitolo di *Poesia e destino* intitolato «Andare a capo (Autobiografia)», nel quale questa contraddizione sembra ricomporsi e trovare senso. Vorrei citarne un passo che mi sembra significativo:

Poi, dopo gli anni del liceo e dell'università, ho cercato qualcos'altro: un andare a capo ancora più

lontano dal senso [...] che fosse innalzabile da una specie di dettatura, la quale imponeva di spezzare una frase senza spiegazioni e di amare questa spaccatura in una visione totale della poesia, non di quella poesia [...]. Allo stesso modo: il termine 'dettatura' non esclude minimamente le infinite correzioni e varianti, scrupolosamente impegnate a ripetere fedelmente ciò che è stato dettato. La variante non è così una disobbedienza – questo mai, pena lo sperimentalismo – ma al contrario un tendersi più acuto dell'orecchio al comando, un «udito ineccepibile»⁴.

MDA: Rileggo queste mie antiche riflessioni che tu sei andata a snidare. C'è qualcosa di vero nell'idea di 'dettatura': le varianti sono tentativi di raggiungere 'quella' voce originaria, voce che non era dato percepire nitidamente nella sua prima manifestazione. C'è qualcosa di vero e di tradizionale, con una suggestione legata alla mantica greca, a Delfi, alle parole oscure dell'oracolo e a tutto uno sfondo antico così pressante in *Poesia e destino*. Ma ora, dopo avere scritto sette libri di poesia, vorrei essere più preciso. Innanzitutto le varianti non sempre sono un'approssimazione riuscita alla prima voce, non sempre rivelano un 'udito ineccepibile'. La mitologia della sottrazione può condurre a errori veri e propri. Parlo in generale ma parlo anche di me. Io sono già di natura un poeta ellittico e sottrarre ulteriormente può generare l'insensato. Faccio un esempio. Nella poesia di *Somiglianze* intitolata *Un se-*

condo i versi «tutto è meno meschino / di una fedeltà a se stessi per dimostrazione» («Almanacco dello Specchio» 1975) diventano nella versione definitiva «tutto è meno meschino / di una fedeltà». Questo è un errore. Sono passato da un verso faticoso ma esatto a un verso più essenziale ma impreciso. Perché mai la 'fedeltà' dovrebbe essere il peggiore dei mali? Quella fedeltà dimostrativa sì, certamente. Ma non ogni fedeltà. Ecco che a forza di sottrarre si perviene a una banalità.

Seconda osservazione. E qui riprendo uno spunto di Luigi Tassoni, che più di ogni altro ha riflettuto su questo nodo. Quanto più un libro è pensato nelle sue sezioni e nelle singole poesie, tanto meno sarà fitto e martellante il ruolo delle varianti. Nel mio caso i libri immuni da questo demone sono tre: *Tema dell'addio*, *Biografia sommaria* (in parte) e questo mio prossimo *Incontri e agguati*. E tutti e tre sono libri in cui è stato forte l'impegno costruttivo, la meditazione che precede ciascuna sezione e poesia. Viceversa, là dove sono andato allo sbaraglio, senza sapere dove mi avrebbe condotto ciascun verso, le varianti hanno cominciato a dilagare, raggiungendo in *Millimetri* una quantità di pagine di gran lunga superiore a quelle del libro. *Somiglianze* è una via di mezzo: ci sono diverse varianti ma non in numero esasperante come in *Millimetri*, *Terra del viso* e *Distante un padre*. E tali varianti sono dovute anche al lungo intervallo temporale (1969-1976) che ha separato le prime poesie dalla pubblicazione dell'opera. Ma attenzione: questo non è un giudizio di valore e l'espressione che ho usato prima, 'andare allo sbaraglio', significa molte cose: in certi casi può creare confusione, in altri al contrario può portare una maggiore verve associativa, un brio che nasce proprio da questo inventare impreparato.

CC: Quello che mi colpisce delle tue varianti è che segnalano la presenza di nuclei originari, che poi evidentemente sono diventati fulcro e motore della poesia. Da qui la variante: le poesie esplorano, cercano di sviscerare centri di interesse. Non solo nella pagina appena citata, ma anche nel corso di altre interviste⁵, parli di 'dettatura'. Ora, ho l'impressione che alcuni di questi nuclei siano già delineati in *Poesia e destino*, dove raccogli testi giovanili, addirittura risalenti al tuo periodo liceale: ad esempio le immagini di Atalanta, lo sport, la corsa; la riflessione sulla tragedia e sull'andare a capo.

MDA: È vero, certamente sono uno scrittore concentrico. Pochi nuclei, sempre quelli, che rimbalzano da un libro all'altro sotto una pioggia di riprese, variazioni sul tema, insistenze, digressioni, ritorni, conferme. Nuclei già presenti nella giovinezza? Direi di sì. Non ho mai pensato che i tratti fondamentali di un carattere possano cambiare. Nella mia infanzia non c'è stato altro che lo sport: tutti i pomeriggi, tutti i giorni dell'anno, passati a giocare a pallone, a formare le squadre, a ideare nuove finte, tiri, dribbling, traversoni, rovesciate, colpi di tacco e tutto il repertorio di un giovane milanista innamorato di Schiaffino e di Gianni Rivera. Però è anche vero che tra un'azione e l'altra cominciavo a immaginare, ad avvertire malinconie, a sentire la mancanza di un' alleata al mio fianco, di una bella giocatrice con cui parlare e scambiare pareri ed emozioni. Anche in un campo di calcio, come vedi, può nascere una poetica. E anche una partita – se è davvero una partita leggendaria – può insegnarci qualcosa sulla questione delle varianti. Prendiamo quella partita, la più memorabile della mia adolescenza. Era la finale del campionato scolastico, da disputare sabato 27 giugno 1964 in un campo a nove vicino al Parco Lambro, finale a cui ci eravamo preparati per tre anni, tutto il tempo della scuola media, con innumerevoli prove, tentativi, cambi di ruolo e di schema, innesto di nuovi giocatori e persino un nuovo allenatore che avevamo fatto venire dal settore giovanile di una squadra di serie C. Non parlerò in dettaglio di questa partita e non dirò nemmeno come andò a finire, perché l'ho già fatto in un'altra intervista e soprattutto perché il punto non è questo. Il punto è che la partita in questione diventa una sorta di archetipo, o meglio quella che potremmo definire una metafora dinamica. Dinamica e in perpetuo movimento: quella partita non è la stessa se viene cantata pochi anni dopo, nel 1970 (*Somiglianze*) oppure nel 1990, oppure adesso. Non è la stessa se il poeta abita ancora lì e passa tutti i giorni davanti a quel campetto oppure se è andato in un'altra città e sente il velo dell'esilio... non è la stessa cosa se uno dei ragazzi è morto e porta sulla partita un'ombra scura e un'esistenza incompiuta... se il poeta segue ancora il calcio oppure ha abbandonato quel mondo interamente... oppure... oppure e ancora oppure. Sì, quella partita è un'immagine che trascorre in mezzo alle stagioni, muta volto e passa di libro in libro sospinta da una brezza di varianti.

«Niebo» e i neo-orfici

CC: Nella seconda metà degli anni Settanta la tua poesia e quella dei poeti che facevano capo al gruppo milanese formatosi intorno a «Niebo» viene definita orfica; successivamente si parlerà di 'riflusso' e di ritorno al privato. Anni dopo dirai che «noi di Niebo cercavamo qualcosa che non ha luogo, anzi lo chiedevamo a voce alta: un'eternità poetica, appunto, un'eternità senza appoggio e senza paradiso»⁶. Recentemente la storiografia critica ha iniziato a contestualizzare quell'esperienza⁷. Le idee neo-romantiche, esistenzialiste e irrazionaliste fanno parte di un tentativo di indicare l'irriducibilità dell'uomo alla sua dimensione sociale: da un lato, si tratta di una reazione alla Neoavanguardia e alla corrispondenza fra impegno politico e intellettuale in quegli anni; dall'altro, inizia a imporsi un nuovo modo di essere poeti – spia di un mutamento sociologico più ampio –, che per la prima volta viene colto dal *Pubblico della poesia* (a cura di A. Berardinelli e F. Cordelli, Lerici 1975 e Castelveccchi 2004). Una sezione di quel libro, non a caso, si intitola «Come credersi autori?»: riprende un verso di *Bisognava*, tua poesia inserita in quell'antologia e poi confluita in *Somiglianze*.

MDA: «Niebo» nasce nella seconda metà degli anni Settanta, che da una parte erano anni percorsi dai passatempi sperimentali (quelli del Gruppo 63 erano in piena forma e creavano seguaci) e dall'altra erano gli anni più feroci del terrorismo, anni impregnati dalla militanza integrale e da un'idea di politica come priorità unica e indiscutibile. E infatti discutere con quelli di Lotta Continua o di Servire il Popolo era inutile, come ho avuto ampiamente modo di constatare. Avevo già avuto al liceo Berchet un professore maoista e ostile a ciò che amavo, Francesco Leonetti, con cui il contrasto è stato sanguinario. E anche dopo mi è successo più volte di vivere divergenze politiche senza scampo. Ricordiamo che «Niebo» nasce nello stesso anno e nello stesso mese in cui a Milano nasce Prima Linea e che non pochi simpatizzanti vennero ai lunedì di via Rosales con il loro incrollabile ottimismo a spiegarci che la rivoluzione era alle porte e che non era il caso di distrarsi con la poesia. Con loro lo scontro era obbligato. Mi bastava quel tono edificante e sicuro di sé a farmi rabbrivire. Senza contare che io cercavo infinitamente di più di una rivoluzione di classe, qualcosa di ben più violento, decisivo, totale e mortale, qualcosa

da cui ero braccato ogni giorno e ogni notte e che sfondava la mia vita come un terremoto. Vivevo in uno stato di allerta permanente, dialogavo con l'emergenza, avevo sete di verità durature e di sparizioni ignote ai notiziari del telegiornale. Impossibile parlare con queste persone. Egualmente vano era il dialogo con i cultori della semiologia o con i maestri della psicanalisi, professionisti della descrizione, uomini e donne senza anima che osservavano le cose del mondo per strutturarle o destrutturarle, senza mai ustionarsi con il loro fuoco o annegare nel loro pianto, senza mai pronunciare un sì ardente o un no intrattabile. Schierarsi con la poesia e difenderla dagli infami era da una parte un dovere politico e dall'altra un dovere assoluto, che non apparteneva solo a quel tempo e a quegli scontri, ma riguardava la solitudine di ognuno di noi, le sue più antiche e segrete passioni, quelle in cui ciascuno ha creduto da sempre e ha sperato con tutto se stesso che rimanessero vive e originali, che non venissero sepolte dai volantini dell'opinione 'condivisa'.

La svolta di Somiglianze

CC: A quell'altezza storica *Somiglianze* costituisce un momento di svolta, dal mio punto di vista, soprattutto per due aspetti. Il primo riguarda il modo di rappresentare «la funzione umana che dice io in poesia» – per usare un'espressione icastica di Fortini –, che include situazioni e lessico inediti per la versificazione italiana, ma attraverso uno sperimentalismo diversissimo da quello imperante in quegli anni. La voce poetica è fuori da qualsiasi prospettiva ideologica; è scissa, rappresentata spesso attraverso dialoghi o incontri erotici, eppure conserva una tensione verso l'assoluto, tipica del genere lirico⁸.

Il secondo aspetto e motivo di novità è che le tue poesie rinnovano la rappresentazione del tragico, che per tutto il Novecento (ma già da molto prima, come tu stesso ricordi con i riferimenti alla tragedia greca in *Poesia e destino*) è un contenuto fondamentale della poesia. Tuttavia termini o sintagmi lessicali che si ripetono sono quelli riconducibili alle parole 'attimo' (alla quale si lega la traduzione e la condivisione di alcune parti del *De rerum natura* di Lucrezio, sulla quale mi soffermerò fra poco) e 'gioia' («Eppure era per la gioia» è un verso che torna spesso in *Somiglianze*). Proprio l'attualità e la gioia – complementari alle 'pastiglie' e

alle immagini ricorrenti di suicidio – rappresentano un polo vitalistico del personaggio poetico e un motivo di fascino dei tuoi libri. Gli attimi sono momenti attivati dalla tensione sessuale oppure dal gesto atletico, nei quali non avviene una rivelazione di senso (come poteva avvenire nelle epifanie delle Occasioni), ma si percepiscono concentrazione vitale e autenticità – e questo sospende il senso di panico. Coerentemente, l'interruzione è possibile soltanto in modo atomistico, franto, temporaneo: gli incontri che determinano gli attimi ricordano da vicino il *clinamen* di Lucrezio, spesso richiamato nelle tue dichiarazioni di poetica.

Alla luce di questo, mi interessa approfondire due aspetti. Il primo riguarda il modo di includere l'alterità all'interno del testo e della rappresentazione dell'io. Nelle tue interviste si comprende l'importanza che ha avuto per te la lettura di *Nel magma* e *Su fondamenti invisibili* di Luzi, soprattutto per la costruzione dei dialoghi. Ultimamente hai messo in luce anche il ruolo di Pavese. Vorrei chiederti quanto hanno contato questi due autori, e poi la lettura di Lacan negli anni di «Niebo».

MDA: Hai sollevato molte questioni di rilievo. Provo ad affrontarle una per una, sperando di non perdere il filo. Comincio dall'ultima domanda. Cosa hanno rappresentato per me Mario Luzi, Cesare Pavese e Jacques Lacan? Iniziamo da Mario Luzi, che insieme a Campana, Montale, Caproni e Sereni è stato il poeta a cui ho subito guardato, fin dagli anni del liceo. Di lui ho ammirato l'arte del dialogo. Prima di Luzi (e di quel libro eccellente che è stato *Nel magma*), il dialogo non esisteva nella poesia italiana. Non esisteva quel chiaro-scuro, quel precipitare nel profondo, quel formarsi di un carattere e di una zona silenziosa, la parte celata della parola, il suo cono d'ombra. Detto questo, devo però aggiungere che essenzialmente Luzi mi è lontano e non l'ho mai considerato un vero maestro. Era un uomo troppo equilibrato, troppo giudizioso e incolore, capace di resistere alle intemperie e di temporeggiare, troppo lontano dalla possessione tragica, un uomo che nella vita ha allontanato da sé l'abnorme, lo scalpitante, l'invasato. Cesare Pavese invece alla tragedia si è avvicinato seriamente e mi ha insegnato sul piano umano verità indelebili. È stato un padre severo, con gli altri e con se stesso, non addolciva il giudizio, non usava palliativi, sapeva mostrare l'emergenza. Ed è stato un uomo che dava al libro un'importanza capitale, come di fronte a una corte d'appello. Eppure

Pavese non è stato per me un maestro nella poesia. Ho amato più *Feria d'agosto*, *Dialoghi con Leucò* e *Il mestiere di vivere* che non i suoi versi. Mi chiedi poi di Jacques Lacan e del peso che ha avuto nella mia formazione. Lacan è stato un affetto (non un amore) piuttosto tardivo, incontrato negli anni parigini. Sentivo in lui la passione scrutatrice per la singola parola e per le sue più remote incrinature. Era un uomo magistrale e tagliente – architettura tedesca e finezza francese – ed era anche un ammiratore di Rimbaud, Bataille e Blanchot, un uomo pertanto capace di inoltrarsi nelle zone buie dell'altro. Proprio da Lacan ho appreso qualcosa di cruciale sull'alterità, una nozione (ma direi anche un demone) che è entrato in *Somiglianze*. L'alterità (*altération*) non è il passaggio da uno stato all'altro, non è un cammino metamorfico o un percorso trascolorante tra le parvenze (Ovidio) bensì una crepa subitanea e letale che si spalanca nel dialogo, qualcosa che impedisce di chiudere l'accordo e getta l'altro in un luogo indecidibile, a portata di sguardo e a perdita d'occhio, dove ciascuno è appunto «ce dont autrui détient le secret».

Altri uomini o scrittori per me importanti? Certamente. Giorgio Colli (vale a dire il ponte con Nietzsche), Elémire Zolla (ponte con Nisargadatta e certe zone dell'induismo advaita), Sergio Quinzio incontrato più volte a Roma nel 1990-91 e convinto che il Cristianesimo dovesse morire nella storia, come il suo fondatore. Giovanni Raboni, raddomante della parola, capace di cogliere le increspature più invisibili. Angelo Maria Ripellino, che per primo mi parlò con trasporto di Marina Cvetaeva, quando sembrava vietato persino nominarla. Franco Fortini, gran lettore e gran censore di versi facili. Ma questi, più che maestri, sono stati degli insegnanti: a volte di raro talento, ma pur sempre insegnanti. Per essere maestro, occorre avere un'anima ben più grande e innocente, in senso letterale. Posso fare due nomi di maestri? Piero Bigongiari e Franco Loi, creature davvero nobili e disarmate in cui ho riconosciuto l'eredità russa di Miškin e di Alioscia, che hanno saputo donare in pura perdita.

E qui mi fermo con la biografia e ritorno alle tue domande. L'attimo? Sì, una vera e incrollabile ossessione. Anche la mia attenzione alla fotografia (non a caso vivo con Viviana Nicodemo) è legata all'attimo, che non è mai statico, quando è davvero un attimo destinale. Raccoglie in sé le stagioni, fa convergere in se stesso il tempo che precede e quello che segue. E il grande fotografo, come il grande poeta, fissando

quell'istante fecondo, crea l'alone di un'altra storia sfiorata, di qualcosa che può essere. È un istante che bisogna cogliere tra i mille possibili, è l'istante cruciale, il *kairòs*. Evoca una stagione mentre annuncia la prossima. Ecco, il *kairòs* è questo congiungersi delle epoche, questo movimento centripeto con cui il passato e il futuro confluiscono nell'attimo. Ricordo e profezia, memoria e promessa, atomo gremito di tempi. Il fatto è che una sola immagine può contenere un tale vigore, una tale attesa, un tale spaesamento da irradiarsi fuori di sé e diventare un mondo. Questo intreccio di singolare e di cosmico è tipico della lirica, dagli antichi a oggi, da Alcmane a Bonnefoy. E infatti la fotografia è sorella della lirica. Potremmo dire così: la fotografia sta alla lirica come il video sta al racconto e come il film sta al romanzo. Al pari della lirica, la fotografia narra ciò che avviene una sola volta. E proprio perché avviene una sola volta, porta con sé l'ombra delle esistenze escluse, che circondano come una moltitudine l'unicità del momento, lo caricano di dinamismo e di forza cinetica. In questo senso fotografia e lirica sono esperienze iniziatiche, ossia esperienze che, mostrando un tempo intero nel tempo microscopico dello scatto, tendono all'epifania. Tendono allo svelamento del significato recondito dietro a quello immediato. L'attimo non è fermo, se ci pensi. Tutte le parole che lo esprimono nella nostra lingua sono parole di moto permanente: momento (*movimentum*), istante (participo presente), e attimo, a-tomo, qualcosa che giunge nudo ed essenziale dopo infinite divisioni, nucleo carico di imminenza da cui scaturisce la vita, come insegna Lucrezio: «Guarda i raggi del sole quando rischiarano l'oscurità della stanza e vedrai un esercito di atomi vorticare nel fascio di luce, ingaggiare una lotta infinita, vedrai scoppiare battaglie, schierarsi truppe e squadroni, succedersi senza tregua scontri e ferite. Vedrai l'eterno agitarsi dei corpi nel vuoto (*De rerum natura* II, 117-122)».

Poesia e tragedia

CC: Il secondo aspetto è il ruolo della tragedia. Ne parli diffusamente in *Poesia e destino*, facendo riferimento al lessico hegeliano. La tragedia in senso hegeliano è una ricerca continua di limite (una tesi sopraffatta da una sintesi). Eppure, «Nei pochi poeti tragici del Novecento europeo, appare puntualmente l'identità tra la

tragedia e il disprezzo di un rimedio». Nelle tue poesie si allude continuamente al suicidio; ma in queste pagine si legge che anche togliersi la vita sarebbe un rimedio, così come assumere atteggiamenti stoici. Entrambe sarebbero soluzioni facili per «attutire l'impatto tra *telos* e contingenza». Insisto su questo, perché penso che proprio la coesistenza di tensione utopica e anti-ideologismo caratterizzi profondamente la tua opera.

MDA: La tragedia? Parola ricorrente in *Poesia e destino* e non soltanto lì. È un'esigenza imperiosa, totalitaria, per chiudere i conti con il paradiso e il sorriso ebete dell'avvenire. Ma non esiste da sola. Confina con la gioia (altra parola ripetuta) perché non si dà tragedia nelle sabbie mobili di uno spirito depresso. La tragedia non si concilia con l'umor nero e nemmeno con la malinconia. Ha bisogno di un contrasto acceso, vivido e feroce, uno «sfondo di canzoni felici» come dice Viceinte Alexandre nelle sue saettanti distinzioni amorose. Per quanto concerne il suicidio, bisogna distinguere. Esiste il suicidio del mondo classico e in particolare stoico come punto d'onore o come dimostrazione di saper morire al momento giusto. Seneca ne parla continuamente nelle *Lettere a Lucilio*: il suicidio non è subire uno scacco ma è un modo per evitarlo e occorre scegliere, dopo avere valutato le altre possibilità, la via migliore tra le tante che la morte ci offre (*unus introitus ad vitam, exitus multi*: «uno solo è l'ingresso nella vita, molte le strade per uscirne»). Qui non pulsa il respiro tragico. E nemmeno nel suicidio guerriero o nel suicidio per eccesso di vitalità – Mishima, Hemingway. Questo respiro invece lo avvertiamo nel tuffo di Paul Celan o nell'agosto torinese di Cesare Pavese, deciso fino in fondo a morire e nel medesimo tempo incerto come un bambino smarrito: il tragico si dà sempre in un dissidio maestoso tra due potenze che sono al tempo stesso interamente giuste e interamente incompatibili (*dike* contro *dike*). E arrivano perciò a generare quello sgomento forsennato che in *Poesia e destino* ho definito l'impatto tra *telos* e contingenza. Tale impatto nell'universo greco precipita sempre nel dilemma tragico. Poi invece prevarrà storicamente lo sfondo antieroico e provvidenziale dell'ebraismo, dove il soffio salvifico di un Creatore riporta tutto alla dialettica tra peccato e redenzione (*adikia/dike*) finendo così per prosciugare il fiume cruento della tragedia.

Utopia

CC: L'utopia come presenza di un altrove, d'altronde, lascia alcune tracce in molti testi. In una recente intervista Babini sottolinea il lessico cristologico o cristiano dell'ultima poesia di *Biografia sommaria, Costruzione con i fiammiferi* («l'ora del presagio», «la creazione», «qualcos'altro / che comprenderà la morte», p. 234). Tu confermi la presenza di quel lessico, ma ne rifiuti le possibili implicazioni religiose.

Questo mi ha fatto venire in mente un'altra questione. Una poesia che mi ha sempre colpito di *Somiglianze* è *L'isola sarà guardata nella sua bellezza* (p. 50), anche per la possibile vicinanza con *La gronda* di Fortini⁹. Nella prima parte della poesia sembrano essere presenti due voci. La prima è quella di un soggetto cui sono associati due concetti centrali (varianti-*refrain* nei tuoi libri): 'panico e ansia'. La seconda è quella di qualcuno che è 'già salvo': questo permette, per contrasto, di identificare come potenziale suicida la figura emersa nella prima parte. Il senso di questo testo cambia sensibilmente se si attribuiscono gli ultimi due versi («L'isola sarà guardata nella sua bellezza/non importa se da noi o da altri») alla prima voce o alla seconda. Molti elementi (ad esempio, la presenza delle «pastiglie») lo ricondurrebbero ad una costellazione di testi in cui ricorre il suicidio, presenti in *Somiglianze* (T.S. per esempio) e in *Millimetri*, nei quali, però, non è mai presentato uno spazio diverso, di possibile superamento della contrapposizione fra storia collettiva, da un lato, e sofferenza individuale, dall'altro. Oppure questo finale è un'illusione?

Torniamo alla poesia segnalata da Babini, e consideriamola in parallelo all'*Isola*. Alcuni mesi fa mi hai scritto che «ci sono tre linee del pensiero occidentale che mi sono estranee: Cristianesimo, Marxismo, Capitalismo»¹⁰. Penso sia vero; eppure, prendiamo atto delle tracce che lasciano nei tuoi testi.

Secondo Babini, inoltre, inizialmente ci sono più riferimenti alla 'contingenza' e alla politica, talvolta mutuati dalla fenomenologia di Hegel, come in *Lo stato conferito* (p. 63), *Un perdente* (p. 48), *Lo scheletro del pesce* (p. 25) *All'incrocio di ed...* (p. 11), *Voci sotto il giorno* (p. 38). A me pare che questo tipo di lessico continui a essere presente nei libri degli anni Novanta: sto pensando ad uno dei testi finali di *Biografia sommaria, Semifinale* (p. 234). Se non sbaglio, i primi versi sono «La Doxa mi chiede per chi voterò...».

MDA: Cara Claudia, anche questa domanda ne contiene al suo interno altre due o tre. Siccome vedo che ti stanno a cuore gli appuntamenti con la storia e le immersioni nel fuoco del presente, ti do questa bella notizia in anteprima: un capitolo del mio prossimo libro è interamente ambientato nel carcere di Opera, il carcere di massima sicurezza in cui insegno da anni. Il capitolo si intitola appunto «Massima sorveglianza» e narra di un detenuto che ha massacrato la giovane moglie. È colmo di riferimenti concretissimi: dal corpo speciale degli ispettori, ai sonnolenti magistrati di sorveglianza, alla costruzione di un'attenuante. Tutto questo è pervaso da un'aura demoniaca e ultraterrena che vedrai. Ma ne parlerò meglio trattando più avanti la specifica questione del carcere. Ora torno alle tue domande sui singoli testi. Per quanto riguarda *Costruzione con i fiammiferi*, la presenza del lessico cristiano è dovuta alla trama stessa del poemetto, che è un dialogo, a volte pacato e a volte acceso, con un insegnante di religione conosciuto negli anni Sessanta all'Istituto Gonzaga di Milano e poi ritrovato all'Università Statale.

E certamente frequentare per otto anni il Gonzaga (sono fuggito in seconda liceo insieme a un amico d'infanzia, Riccardo Faini, ferito anche lui dalla ristrettezza spirituale del mondo salesiano) avrà pur lasciato qualche traccia lessicale nel mio dizionario. D'altra parte questo vale anche per il marxismo (con cui in quegli anni era inevitabile confrontarsi, rappresentando una vasta porzione dell'intelligenza contemporanea) come ha notato Walter Siti nel suo commento a *Un perdente* uscito su «Repubblica» a fine marzo: «fuori c'è la storia, le classi che lottano», «le grandi leggi del profitto», «Cosa fare». Ma ora veniamo alla poesia che ti sta a cuore e che tu peraltro hai già affrontato nel tuo studio del 2012. La poesia si intitola *L'isola sarà guardata nella sua bellezza* e appartiene alla raccolta *Somiglianze*. Per il lettore che non la conosce o non la ricorda, la cosa migliore è riportarla qui di seguito.

L'isola sarà guardata nella sua bellezza

Anche la faccia, al risveglio
 ogni volta, panico e ansia
 di diventare diversa:
 un secolo intero scorreva
 nei suoi movimenti
 perché era l'unicità.
 Eppure qualcuno, già salvo,
 sfidando i suicidi vicino al letto e le pastiglie

che cadono dalle mani
qualcuno sta dicendo:
l'isola sarà guardata nella sua bellezza
non importa se da noi o da altri.

Fortini

CC: Vorrei tornare al rapporto con Franco Fortini. La poesia *La buona notte*, in *Biografia sommaria* (p. 231) è molto bella, e riprende anche un titolo usato da Fortini in *Paesaggio con serpente* (Torino, Einaudi 1984). Poi c'è *L'isola sarà guardata nella sua bellezza*, di cui si è già detto, in *Somiglianze*; in *Terra del viso* è presente *Rimanendo* (p. 129), con dedica esplicita a Fortini. Mi piacerebbe sapere di più del rapporto con Fortini, e delle circostanze in cui sono stati scritti questi tre testi.

MDA: Il legame con Fortini è stato tempestoso, questo si sa. Ma è stato anche duraturo. E questo è meno scontato, visto che dall'inizio alla fine ci hanno diviso molte cose importanti. Tutto il mio Novecento, che passava per Campana, e Pavese, si opponeva al suo novecento brechtiano. E viceversa il suo fervore marxista mi era estraneo. Qualcosa però ci univa su un piano umano sotterraneo – starei per dire esoterico – e ci spingeva a gesti d'affetto. Molte sue lettere incoraggianti sono giunte in momenti per me ardui e d'altro canto credo di avere dato tutto me stesso nell'analisi delle sue traduzioni di Paul Éluard e delle ultime poesie di *Questo muro*, commentandole verso per verso¹¹.

Dicevo di un legame tempestoso, con punte violente. Una volta ad Amelia fece chiamare i carabinieri dalla moglie e trascorsi una notte in guardina. Nel 1982 minacciò di denunciarmi per una lunga lettera (scomparsa anche questa) in cui rispondevo a una sua stroncatura epistolare di *Poesia e destino*, libro definito repellente sul piano politico. La mia lettera era sarcastica ed eccessiva, ma forse faceva chiarezza sulle ragioni che rendevano impossibile un rapporto tra noi. Partivo dalla sua perentoria liquidazione di Marina Cvettaeva per contrapporre la mia grande stima per lei e trarne conseguenze insanabili sul piano dei nostri valori. Il legame con Fortini si interruppe in effetti con quelle due lettere e divenne intermittente. Qualche cartolina, qualche sua telefonata, gli incontri alle letture di poesia, allora poche.

Ciò non gli impedì di compiere gesti generosi. Re-

censì con intelligenza *Terra del viso* su «Panorama» e mi regalò una quantità di libri in occasione dell'incendio di via Rosales che distrusse tutta la mia biblioteca¹². Cercai di ricambiare lasciandogli in portineria un'introvabile edizione dei *Fleurs du mal*. Fortini il giorno dopo mi lasciò un biglietto di ringraziamento (questo ce l'ho ancora) nella casa dei miei genitori in viale Majno, confessandomi che l'autore da lui più amato in assoluto, quello che avrebbe salvato dal diluvio universale, non era Dante e nemmeno Brecht, ma proprio Charles Baudelaire!

Detto questo, considero Fortini un ottimo insegnante (soprattutto sul piano orale) capace di leggere una poesia con ampiezza di registri, trovando all'istante nessi, legami, attinenze e intrecci nell'intera poesia italiana ed europea del suo tempo. Ma non lo considero un maestro. La parola 'maestro' è per me una parola sacra, che affonda la sua verità nel mondo greco, latino e indiano e che implica una grandezza d'animo ignota a Fortini, innalzando la figura magistrale in una zona di purezza aliena da ogni competizione con i suoi alunni.

Rimane ferma invece la mia stima per il poeta, che giudico – dopo Sereni, Luzi e Caproni – tra i maggiori del suo tempo. Ritengo che *Una volta per sempre* e *Paesaggio con serpente* siano dei libri davvero importanti (superiori a quelli del primo Fortini, non c'è dubbio, ma forse anche a *Composita solvantur*) con delle vette vere e proprie, se penso a poesie come *Un'altra attesa*, *Una risposta*, *La partenza*, *La promessa* e appunto *La buona notte*, forse la mia preferita in assoluto, che ha ispirato i versi di *Biografia sommaria* a lui dedicati.

La parola innamorata

CC: «Dunque è vero, il daino sfugge all'agguato e varca il canto del daino ed evade verso l'amore che straccia il richiamo e dice ancora la sua unica parola: 'adesso'»: è una frase tratta dalla *Parola innamorata* (a cura di G. Pontiggia, E. Di Mauro, Milano, Feltrinelli 1978). Qui sono antologizzate cinque tue poesie intitolate *Frammenti di regione* e sette prose; la *plaque* ha il titolo *Più bianco allontanato*. Le parole che ho citato sono quasi identiche a quelle di una poesia di *Somiglianze*: «e pensa al tempo / e alla sua unica parola d'amore: 'adesso'» (*La luce sulle tempie*, p. 8). I versi

presenti in *Più bianco allontanato* tornano molte volte, sia in *Millimetri*, sia in *Terra del viso*, sia in *Distante un padre*. Anche questi, dunque, sono nuclei originari della poesia?

I testi della *Parola innamorata* mi hanno ricordato *La corsa dei mantelli* (Milano, Guanda 1979), uscito l'anno successivo: qui troviamo la stessa atmosfera onirica, la successione di immagini fiabesche o mitologiche, la figura di un adolescente che rincorre una sacerdotessa (o, in questo caso, 'principessa') e dei bambini («Muore un oscuro ingannatore: / tra la natura e l'ordine ci sono i bambini / che già scoprono le mani / Luca! Gridano dentro la città / Ma nell'olio sciolti i battesimi / non sono mai stati nel tempo»). La scrittura procede per immagini, talvolta ripetendo alcune frasi con leggere variazioni, quasi come riportando un sogno. *La corsa dei mantelli* e le poesie (e prose) confluite nella *Parola innamorata* sono stati scritti nello stesso periodo? Il daino e Daina sono due parti di uno stesso soggetto? Chi è Daina?

MDA: *Più bianco allontanato*, la prosa lirica uscita nella *Parola innamorata*, è un testo che ho sempre considerato confuso e poco convincente (e infatti non l'ho mai riproposto), ma continuo a trovarlo utile come archivio di spunti, suggestioni, versi e ritmi definiti meglio nei libri successivi: un torrente impetuoso dove scorrono detriti e relitti in attesa di una forma compiuta. È stato scritto in effetti nello stesso periodo de *La corsa dei mantelli*, e ne conserva molti echi e risonanze: il timbro onirico, l'aura adolescente, la figura del daino che poi diventa Daina.

Il daino è un animale che ho sempre amato. Il suo mantello estivo, rosso e maculato, il suo modo di correre e saltare, la brevità della sua vita. Da lui deriva il nome della fanciulla guerriera protagonista della *Corsa dei mantelli*. Ma non solo da lui. Il nome 'Daina' accoglie in sé in modo direi miracoloso – per anagramma e spostamento, per vicinanza mitica e letterale – un ampio numero di significati che mi riguardano. Innanzitutto Diana, la dea della caccia. Poi Dania, un candido amore infantile. Nadia, che è Nadia Campana, conosciuta allora, ma anche Nadia Comaneci, la bella ginnasta rumena e la Nadia che muore a braccia aperte in *Rocco e i suoi fratelli*. E poi, nelle vicinanze, Nadja, la folle creatura di Breton, il suo capolavoro. Dalia, mio fiore prediletto. Adina, l'elisir d'amore, la bambina ebrea che ho conosciuto in Monferrato. E infine il *Nada* e il *Nadie* spagnoli, i Danai, le Naiadi, un *tourbillon* che

si agita in queste poche lettere e che slitta dall'anagramma al segno di un destino. E infatti è un nome destinato, Daina. È il nome della ragazza che avrei voluto con me nelle partite. Avremmo fatto azioni magnifiche. Ci saremmo amati a prima vista. E comunque in ogni donna ho inseguito frammenti di Daina.

Così, a un certo punto della mia vita – nel 1977, durante l'inverno passato a Varsavia – ho deciso di mettere in campo l'immagine che ha attraversato la mia infanzia e la mia fantasia: una ragazza che entra nella banda dei maschi, nelle sfide, nelle corse, nelle gare. Non si limita a guardare, facendo il tifo per l'uno o per l'altro, ma mette in gioco il suo animo spartano, agonistico, indomabile, come una ragazza della via Pál. E così è nata Daina, la protagonista di questo racconto, l'adolescente efebica e audace, lunare, casta e selvaggia, figlia di Artemide più che di Venere. Figlia soprattutto di Atalanta: è sempre in corsa, Daina, e tutto il racconto è attraversato dalla sua falcata imprevedibile.

Ma forse la vera protagonista della *Corsa dei mantelli* è l'adolescenza. L'adolescenza è uno scisma. È un luogo di separazioni violente, di rotture definitive, di solitudini imperscrutabili, come quella di Daina dopo avere incontrato la Signora del viottolo nella sala d'aspetto. L'adolescenza, come la poesia, è illegale. Non è il luogo degli accordi o della politica, poiché nell'accordo c'è una forma di menzogna, che il ragazzo magico ha deciso di sventare, intuendo che la maturità ha un volto orribile: il volto di uno spettro e di un tradimento. Così, attraverso inizi senza seguito, arretra dalla mutazione che lo renderà adulto. Punta alle affinità, ai fratelli di sangue, al legame inesorabile tra due creature che non si conoscevano prima e che proprio lì, in quel cortile e in quella partita, trovano la loro alleanza, fondano un patto giurato. E tentano di mantenere l'assoluto attraverso abbandoni fulminei, un istante prima che il buon senso lo catturi. Come nelle intercettazioni telefoniche: bisogna smettere di parlare un attimo prima di essere localizzati. Così nella banda bisogna cambiare gioco e luogo un attimo prima che il mondo assennato si avvicini. Ed è per questo che il luogo adolescente risulta introvabile da qualunque indagine adulta, ossia poliziesca. Nelle mappe che vorrebbero definirlo manca sempre qualcosa: se c'è il massimo dettaglio, mancheranno le coordinate; se ci sono le coordinate, la singola scena scompare.

Con le sue domande totali e fulminee, l'adolescenza è la vera protagonista della *Corsa dei mantelli*.

Le varianti del *Pubblico della poesia*

CC: Nel *Pubblico della poesia* alcuni testi presentano varianti rispetto alla loro versione in *Somiglianze*: mi interessano i cambiamenti di *La somiglianza*¹³ e di *Non andare*¹⁴. Nel primo caso, c'è un femminile che diventa maschile; nel secondo, vengono espunti dei versi finali. Il cambiamento del femminile in maschile si lega a quello che hai appena detto a proposito di Daina?

MDA: Cominciamo dalla prima poesia che hai citato, *La somiglianza*. In effetti nella prima versione era una ragazza a lanciare il giavellotto e dunque 'a far ritornare l'infanzia'. Perché diventa un ragazzo? Perché mi sembrava necessario togliere ogni sfumatura sensuale alla scena e far prevalere la bellezza del gesto. Non volevo che lo sguardo fosse distolto dalla pura presenza atletica. Certo, amavo anch'io Angela Nemeth – la grande giavellottista ungherese –, amavo la grazia e la potenza della sua spallata. E può darsi che la poesia sia nata con la sua immagine. Ma poi si è spogliata di ogni 'fascino', ha voluto giungere alla sua geometria, al bianco e nero dei suoi contorni. Mi sembrava che un elemento femminile aggiungesse una nota decorativa fuori luogo, spostasse altrove l'urgenza dell'interrogazione che da lì si genera. Credo che sia questa la ragione per cui l'atletessa è diventata un atleta. Per quanto riguarda *Non andare*, la cosa è ancora più semplice. I versi in corsivo all'inizio e alla fine – quelli rivolti alla persona amata – mi sono sembrati a una rilettura troppo sentimentali, quasi una canzonetta. In un primo tempo mi parevano necessari per animare la descrizione e conferirle risonanza emotiva. Un po' come avviene in *Lavandare* con quel puro endecasillabo «quando partisti come son rimasta». Solo che in Pascoli la cosa funziona benissimo e nel finale si viene a creare un pathos soave. Qui no. Qui diventa un'aggiunta melodrammatica che sporca la scena. La quale, nella sua secchezza, contiene già in sé uno sgomento e regge benissimo da sola.

Poesia e sport gesto atletico

CC: È ricorrente anche l'associazione di 'atleti', 'panico' e 'pastiglie'. Vorrei che mi parlassi di poesia e sport. L'attività atletica è importante soprattutto in *Somiglianze* e *Biografia sommaria*, ma è anche al cen-

tro di *Quell'andarsene nel buio dei cortili*. Quello che mi ha colpito di più è la rappresentazione del gesto atletico come motore degli 'attimi', ovvero ciò che attiva il riempirsi di senso di un istante. Mi sembra che l'attività sportiva sia il corrispettivo degli incontri erotici: si tratta di esperienze del tutto fisiche, che però determinano istanti di apertura in *Somiglianze*. Un intreccio fra i due tipi di intensità vitale è presente in alcune poesie, come *Manovre per l'attimo* (PO, p. 38). Ho trovato una corrispondenza in alcuni passi di *Poesia e destino*. Qui contrapponi il modo in cui la bellezza atletica viene rappresentata da molti poeti che discendono da Pascoli (sono «spettatori contemplanti», nei quali c'è sempre la retorica del non poter partecipare, e che colgono nella bellezza atletica soltanto la sua ombra mesta e materna) ad altri, che riescono a rappresentare «il momento in cui c'è un intreccio tra razionalità del divino e razionalità del corpo. [...] La fusione di sforzo supremo e armonia riproduce nelle membra una vicenda cosmogonica, un caos che diventa ordine necessario delle cose». Poche poesie – si legge – si sono avvicinate alla grandezza del mito atletico, che «è una grandezza imprescindibile da quella dell'adolescenza e della banda, perché nella banda non c'è posto per gli storpi; anzi, l'unico atto leale verso costoro è escluderli senza riserve o scuse. Non c'erano e non ci sono vie di mezzo tra i ragazzi di una squadra».

Mi interessano questi due aspetti: il legame fra sport e disciplina, ferrea legge morale («l'angolo etico / che portiamo intatto»); la dimensione adolescenziale, che spesso fa da sfondo alle rappresentazioni di attività sportive. L'adolescenza crea un tempo sospeso: credo che tu abbia ripreso soprattutto questo aspetto in *Quell'andarsene nel buio dei cortili*.

MDA: Partendo dalla fine, vorrei aggiungere qualcosa a quanto hai appena detto. È vero: l'adolescenza disegna un tempo mitico. Una manciata di anni si estende all'infinito e appare improsciugabile. L'infanzia è trascorsa, i genitori sono alle spalle, la maturità è ancora lontana, laggiù, oltre i cortili. Rimane questo tempo sospeso, tempo di gare, di partite di calcio, di corse puntate al filo di lana, di porte disegnate con il gesso sui muri. Qui ogni ragazzo comincia a misurare se stesso, le sue doti e i suoi limiti, le qualità interiori, il coraggio, la lealtà, la precisione, la capacità di esprimere queste doti al momento giusto ma anche di tenerle segrete quando l'anima della squadra lo richie-

de, quando la partita esige una dedizione silenziosa. Il ragazzo impara dunque a scrutarsi e poi a scegliere per affinità elettiva i suoi fratelli di avventura, quelli che saranno, con altri nomi, gli amici destinati ad accompagnarlo per tutta la vita. E i valori dell'adolescenza sono sempre eroici: il rischio, l'eccesso, l'avventura senza risparmio al limite delle proprie forze, un nobile destino da attuare. È il tempo in cui tutti i modelli ereditati dalla famiglia appaiono nella loro sconcertante pochezza. Ma anche quelli che ci aspettano tra pochi anni, oltre i muri del cortile, sembrano vuoti, figli di un subdolo accordo sociale. Tutti i grandi romanzi dell'adolescenza, dai *Ragazzi della Via Pál* di Molnar ai *Turbamenti del giovane Törless* di Musil da *La città e i cani* di Vargas Llosa, al *Grande amico Meaulnes* di Alain Fournier, al *Signore delle Mosche* di Golding, tutti insistono su questa guerra di valori: da una parte le gerarchie inflessibili ma giuste della banda giovanile, dall'altra i proclami retorici del mondo adulto, di un preside, di un politico, di un padre.

Il legame tra adolescenza e gesto atletico è molto stretto, perché lo sport è un luogo di lealtà e fonda naturalmente una scala di valori. Ogni ragazzo sa se è abbastanza veloce per prendere parte alla staffetta e dare il suo contributo alla vittoria, se gioca davvero bene a pallone e se merita di entrare nella squadra. Lo sport sancisce una gerarchia più limpida di ogni altra attività umana. E la letteratura si è sempre sentita attratta da questa chiarezza. Ha saputo impiegare tutta la gamma delle sue sfumature per cantare le angeliche imprese di Fausto Coppi e il volo matematico di Valéry Brumel, ma anche la corsa piagata di Emil Zatopek, lo scacco di Poulidor, la smorfia amara degli eterni secondi.

Vengo al punto. Nella poesia antica, come sai, l'atletismo era riconducibile in linea diretta al divino. Basti pensare ai giochi funebri in onore di Patrolo (*Iliade* XXIII) oppure a Pindaro/Bacchilide, ma anche al Teocrito del duello tra Polluce (figlio di Giove!) e Amico, e in parte anche al mondo latino con il Virgilio di Eurialo e Niso. Questo oggi è impensabile, ovviamente, e sarebbe ridicolo proporlo sotto mentite spoglie. Impensabile è anche lo sport cavalleresco di Poliziano o di Torquato Tasso (la gara di scherma tra Argante e Tancredi). C'è qualcosa invece che non solo è pensabile ma è anche atteso e ci reclama: un canto volto in alto, un canto che non si accontenta del timbro elegiaco tipico del nostro novecento, da Saba in poi.

Chiediamo qualcos'altro. Esiste in qualche pagina del nostro tempo? Credo di sì. E faccio due esempi: *La polvere e il fuoco* (1997) di Roberto Mussapi, con due poesie magistrali su Gaetano Scirea e Stefania Belmondo, che diventano antichi eroi tuffati nel rosa della «Gazzetta» e nella telecronaca popolare dei nostri giorni. Oppure il primo canto dell'*Angel* di Franco Loi (capp. XIII e XIV), con quella partita di calcio a Città Studi dove tutti noi entriamo fisicamente nel palpito degli scontri, nelle urla e nel sudore, con una presenza così attuale da diventare assoluta.

Per quanto mi riguarda – ritorno brevemente alla tua domanda – ho affidato all'attimo, ancora una volta, la durata delle mie creature atletiche, la permanenza breve e inesauribile di Donata De Giovanni e di Stefania Annovazzi, la loro eterna falcata adolescente (*Biografia sommaria*, 1999). È l'attimo di cui ho parlato prima, a proposito della fotografia. Ma in più è un attimo agonistico, ossia raggiunto dopo un lungo esercizio, una liturgia di gesti che lo preparano, una disciplina. Come il poeta deve disciplinare i suoi strumenti per renderli sempre più carichi di forza e farli esplodere nella fiammata di un verso perentorio, così l'atleta conosce una lunga, paziente e puntigliosa preparazione invernale che gli permette, quando inizia la stagione all'aperto, l'uscita subitanea dai blocchi di partenza e il guizzo bruciante sul traguardo.

Lucrezio, un'idea dell'amore

CC: Vorrei tornare di nuovo su Lucrezio. Ti cito un passo tratto da un tuo intervento di poetica, nel quale parli di un'esperienza giovanile:

Nel *De rerum natura* ci sono duecentocinquanta versi (IV, 1037-1287) in cui il poeta disegna un'epopea del fallimento amoroso, affermando fin dall'inizio di voler smascherare la violenza celata dietro le cerimonie dell'amore, la prova di forza estrema e inflessibile che si nasconde dietro i veli del corteggiamento e delle frasi convenzionali, quelle che potevano piacere ai neoteri e alla loro idealizzazione della donna. L'amore è una folle e tormentosa lotta senza tregua e senza vincitori. L'amore è una lacerazione. E questo verbo, «lacerare», appare più volte nelle pagine di Lucrezio. «Il seme cresce dentro di noi...». L'immagine della ferita, comune a tanta poesia d'amore, non riguarda qui una soffe-

renza spirituale, un'assenza, una lontananza. No, è una ferita fisica, cruenta, ha un sapore di battaglia. L'audacissima figura del sangue che sprizza dalla ferita, con tutta la sua simbologia sessuale, rimanda al contesto bellico cui ci ha abituati Lucrezio quando entra in scena Eros. Ed è significativo che il brano si chiuda con una frase sarcastica: Lucrezio ci dice che l'amore si riduce a un'ombra di dolcezza, anzi a qualche goccia di dolcezza – altra allusione erotica – prima che sopraggiunga, tra gli amanti, il gelo definitivo¹⁵.

MDA: Il quarto libro del *De rerum natura* è uno dei capolavori della letteratura di ogni tempo. Non mi stanco mai di leggerlo, tradurlo, scoprire nuovi tesori. C'è qualcosa di arcaico e insieme di contemporaneo. Arcaica è la furia che investe gli amanti con la sua energia erotica e animale. Attuale è questa solitudine di corpi separati, divisi interamente l'uno dall'altro, che si guardano muti, attoniti e solitari come in un romanzo russo o in un dipinto silenzioso di Edward Hopper. C'è poi il senso dell'incubo che circola per tutto il poema e che lì si infittisce, con progressioni oniriche da film dell'orrore. Sono tra le pagine più terribili che siano mai state scritte sull'amore. Corpi che si cercano disperati, corpi che si affannano nel vuoto. Corpi avvinghiati nell'angoscia di non potersi congiungere e di non potersi nemmeno separare. Il seme dell'uomo descritto come un fiume in piena che non trova sbocco nell'essere amato e si dirige urlante verso altri corpi. Tutta un'atmosfera di guerra e di sfida all'ultimo sangue. Gli amanti si affrontano come nemici in battaglia per conquistare il piacere e tutto il loro lessico è un lessico di guerra, improntato al gergo militare, all'attacco o alla difesa, alla breccia nell'altrui fortezza, allo sfondamento, al trionfo definitivo sul corpo dell'altro immobilizzato e vinto. Mi chiedi se questo stato di conflitto permanente e di tensione bellica è entrato in *Somiglianze*. Direi di sì. Direi che Lucrezio, pur nell'enorme distanza culturale di due millenni, ha agito come energia sotterranea capace di scuotere con violenza i contorni visibili della scena. Certo la psicologia di Lucrezio è elementare, come tutta la psicologia del mondo antico (bisognerà aspettare il medioevo stilnovista per entrare nei meandri dell'universo amoroso) mentre *Somiglianze* è naturalmente un libro di chiaroscuri sottili e di sfumature interiori, figlio del Novecento e della coscienza infelice. Però quell'impeto di distruzione, quell'energia segreta che nel *De rerum* divide i corpi con violenza ha

nutrito gli strati profondi del mio libro, gli ha consentito di giungere a certe prove spietate (cfr. la poesia *Una prova*) e gli ha permesso insomma la crudeltà veritiera della frase da te citata: dire 'non ti amo' e amare i poeti che hanno osato dirlo. Lucrezio non poteva pronunciare quella frase perché il suo tempo glielo impediva, ma ha preparato il terreno e ha fecondato una semina, le ha permesso di venire alla luce venti secoli dopo.

Insegnare in carcere

CC: Mi piacerebbe che tu mi parlassi delle tue esperienze in carcere, di come questo ha influenzato la tua poesia.

MDA: Il carcere mi accompagna da una vita intera. Quando stavo a Roma, accompagnavo Giovanna a Rebibbia – dove ha lavorato per vent'anni – e a mia volta come professore sono passato in ruolo nella Casa di reclusione di Opera, dove tuttora insegno e dove resterò fino al termine dei miei giorni scolastici. «Anche per lei, Prof., fine pena mai» dicono sorridendo i miei detenuti. Cosa mi hanno portato tutte queste stagioni trascorse in gattabuia? Innanzitutto, sul piano umano, alcuni incontri che hanno lasciato il segno. Un mio alunno – l'unico di cui posso fare nome e cognome, Vladimiro Cislighi – ha pubblicato un libro nella collana della 'Vita Felice'. E seguirlo in questa avventura poetica, vedere crescere e realizzarsi il suo talento – che continua tuttora a dare dei frutti – è stata un'esperienza appassionante. E questo vale anche per altri detenuti che hanno pubblicato in riviste legate al carcere e per altri ancora con i quali mantengo rapporti epistolari, oppure che incontro di persona se si trovano in semilibertà o in libertà condizionale.

Fin dall'inizio, appena entrato in carcere, ho intuito una presenza che era già in me e che in nessun luogo era forte come lì, tra quelle mura. La presenza dell'esilio. L'esilio fa sentire il suo richiamo in ogni penitenziario, ma ancora di più a Opera, che ha un numero rilevante di detenuti 'ostativi'¹⁶, ossia con la certezza giuridica di non potere più uscire da lì, nemmeno per un giorno. Parlare in classe dei grandi esiliati della letteratura – parlare di Dante o di Tasso, di Ovidio o di Rimbaud – crea sempre risonanze profonde, così come leggere in quel luogo «né più mai toccherò le sacre sponde» oppure «Straniere genti, l'ossa mia rende-

te / allora al petto della madre mesta» e discutere delle varie forme di esilio, su cui i detenuti perpetui riflettono da sempre, come il loro professore.

Ho scritto articoli e ho tenuto seminari sull'insegnamento nei penitenziari. Ma non mi era mai successo che tale esperienza entrasse direttamente nei miei versi. Ora succede. O meglio: succederà tra poco con il mio nuovo libro. E questo avviene in seguito al lungo contatto epistolare con un detenuto che è stato anche mio brillante alunno. Questo detenuto, dopo aver taciuto per mesi, è riuscito finalmente a raccontarmi in un tema qualcosa della sua vicenda. Mi ha accennato al grande amore della sua vita, una giovane donna siciliana, che è stato anche il suo crimine più grande e il suo perpetuo rimorso. Tutto questo mi è stato detto a frammenti e filamenti, ritagli di una storia enigmatica e prorompente, fatta di gelosia tenebrosa e di totale possesso reciproco, fatta di sangue intravisto, dedizione febbrile, promesse travolte, pause di piena armonia, incanti stupefatti e buio nella mente. Ho provato a scrivere in versi il suo delitto. Un capitolo del mio futuro libro racconta questo gesto, le visioni che l'hanno preceduto e quelle che lo inseguono ancora adesso. Lo racconta in un'aura sospesa tra i traffici penitenziali e il soffio metafisico, lo intreccia alle altre vite e alle altre morti che irrompono nelle mie giornate carcerarie, le interminabili camminate nei corridoi fumando sigarette alla menta e prendendo appunti su un quaderno tascabile. Il poemetto mantiene questo tono di diario quotidiano e celeste e mescola la mia esistenza a quella fisica del carcere e delle figure da cui è popolato: uno scalpaccio di agenti e di preti, volontari compiaciuti, parenti a testa bassa, gatti che bussano alla mensa, ispettori che mostrano le loro tre stelle. Non ti anticipo altro. Lo leggerai l'anno prossimo come secondo capitolo di un libro che si intitola probabilmente *Incontri e agguati*.

Case-studies

CC: C'è una poesia pubblicata su rivista nel 1975 su «Paragone», che non confluisce in *Somiglianze*. Si intitola *Esterno*. Tornerà in *Terra del viso*, ma con un titolo diverso, *Brasadé* (lo nota Damiano Springhetti nel suo lavoro in corso su *Millimetri*); mentre *Esterno* diventa il titolo di un'altra poesia della stessa raccolta. Tuttavia proprio *Esterno* era uno dei titoli ai quali

avevi pensato già per *Somiglianze*. Come mai questo cambiamento? Che valore ha l'esterno, per chi scrive? Cos'è? È l'altra persona? E cosa vuol dire *Brasadé*?

MDA: Il titolo *Esterno* – come possibile sostituto di *Somiglianze* – ha creato un vero e proprio dilemma, soprattutto con l'avvicinarsi della pubblicazione, nel corso del 1975 e all'inizio del 1976, durante la correzione delle prime bozze. Sentivo che *Esterno* era forse la scelta più ricca di significati, ma non volevo rinunciare a quello che per me, fin dai tempi del ginnasio, doveva essere il titolo del mio primo libro: *Somiglianze*, appunto, con quel richiamo a Baudelaire ma soprattutto con l'idea fissa di trovare il mio simile, il fratello, il compagno di squadra e di poesia, l'affine elettivo, quello con cui fondare l'alleanza. Certo, *Esterno* rimaneva un titolo perfetto e mi ha fatto soffrire fino all'ultimo. Conteneva un tratto legato al cinema (ero un cinefilo accanito) e anche al gergo sportivo (gli esterni di una squadra, vincere su un campo esterno). Ma soprattutto lasciava con sé il senso di un'estraneità (sentirsi esterno alla vita) e insieme il fascino di una realtà oggettiva e separata da noi: il mondo esterno, ciò verso cui ci muoviamo. Alla fine è rimasto *Somiglianze* e va bene così. Ricordo che Giovanni Raboni (direttore della collana di Guanda e lettore raffinato) cercava di calmarmi intorno a questa scelta, che era diventata un'ossessione, con lettere e telefonate, dubbi e ripensamenti a getto continuo. «A questo punto non pensiamoci più e teniamo *Somiglianze*. Vuol dire che *Esterno* sarà il titolo del tuo prossimo libro». Ma il libro successivo andava in un'altra direzione ed era giusto che si chiamasse *Millimetri*. Lo stesso vale per gli altri cinque titoli, ognuno consona a quel tono e a quello stile. Così *Esterno* non è mai diventato titolo di libro e mai lo diventerà.

A proposito: mi chiedi di *Brasadé*, che ha sostituito *Esterno* in quella poesia sulla rivista «Paragone». Ebbene, *Brasadé* è il nome di un gatto! Ed è il gatto che ho amato di più nella mia vita. *Brasadé* era nato all'inizio del 1979 da una miciona rossiccia e flemmatica e viveva nella nostra casa di famiglia a Castagnoni, in Monferrato. Ogni estate passavo due o tre mesi con lui, puntualmente. Ma andavo a trovarlo anche d'inverno, quando la casa era deserta e rimaneva soltanto l'Adele, un'anziana governante. Andavo apposta per lui, per *Brasadé*, questo gatto magnifico e umanissimo, capace di avvertire il mio arrivo molte ore prima e farsi trovare, felice e spiritoso, quando lo raggiun-

gevo. Aveva una pelliccia rossa e bianca e i due colori creavano una splendida armonia, generavano grazia e gentilezza; ma aveva anche il carattere deciso di un gatto di campagna, libero e senza padroni. Il bianco poi disegnava un cerchio intorno alla sua bella testina. Così nel giugno del 1979, quando aveva pochi mesi, l'ho chiamato Brasadé, come il biscotto dell'Oltrepò, la piccola ciambella a forma di braccialetto che le bambine di allora mettevano al polso: cinque brasadé legati da un filo. Quel nome mi piaceva, ispirava infanzia, chimere e leggende. Mi piaceva anche il suono tronco delle tre sillabe. Lo ripetevo tra me e me come una litania: brasadé... brasadé... brasadé. Facevamo ogni cosa insieme. Mentre scrivevo in quegli anni *Terra del viso*, lui mi scrutava, mi percepiva, mi accompagnava tempestivo e silenzioso nei miei tentativi poetici. È stato vero amore. Certo, ora voglio bene a Luna, la micetta bianca e nera di Via degli Imbriani, anima umbratile e apprensiva; voglio bene a Molly, giocosa e piena di incanto, che Viviana mi fa vivere con i suoi racconti; e nel tempo ho voluto bene ad altri gatti, naturalmente, per pura affinità con la mia natura felina. Ma il legame con Brasadé non ha avuto eguali. Nell'autunno del 1984 – ricordo bene quel giorno, domenica 11 novembre – sentii all'improvviso il bisogno di andare a trovarlo e di fargli sentire la mia presenza e il mio incrollabile affetto. Presi la macchina e mi avviai veloce verso il Monferrato. Via Lorenteggio, Vigevano, Mortara, Candia, Zeme, i paesini piatti e deserti della Lomellina. Guidavo in fretta. Pensavo al momento dell'incontro. Arrivai a Castagnoni nel tardo pomeriggio, ma Brasadé non c'era. Non c'era! Chiesi notizie all'Adele. Niente. Lo cercai per ore, fino a tarda notte. Mi rivolsi ai contadini che abitavano lì, a quelli dei paesi vicini, a tutti, per giorni e giorni fino a San Martino, Stevani, Terruggia, Rosignano, con la sua foto nel portafoglio. Nulla da fare. Brasadé era scomparso. Nessuno sapeva nulla di lui, nessuno riusciva più a trovarlo. L'avevano visto qualche giorno prima, fiducioso e sorridente come al solito, sulla strada per San Martino – poi nulla. Era scomparso.

CC: «Dove sei stata / per tutta la mia vita?» (*Un perdente*); «Dove sei stata / per tutta la mia vita...» (*Cartina muta*); «È questa la corsa che lascia la sua veste e, messaggera, trascina la carrozza, dimentica gli errori piccoli e varca finalmente la linea dove ogni testamento è preso dalle vertigini e non può più chie-

dere le date, e anzi uccide la lingua che domandava a qualcuno 'dove sei stato per tutta la mia vita?'» (*La parola innamorata*, p. 73).

Cosa puoi dirmi riguardo a questo verso? Qual è la storia delle poesie che ho citato?

MDA: Mi ha seguito come un *refrain*, questo verso bello e sentimentale. Ho cercato ogni volta, nelle varie poesie, di dargli un'intonazione diversa. Ironica e amara in *Un perdente*, malinconica in *Cartina muta*, onirica e concitata in quel frammento della *Parola innamorata*. *Un perdente* è una delle prime poesie di *Somiglianze*. La stesura definitiva è del 1973, ma l'abbozzo iniziale risale a qualche anno prima. Ricordo che nell'ottobre del 1969 la feci leggere a una sensibile compagna di classe del liceo Berchet, Simonetta Pagliani, che l'apprezzò e mi scrisse un'intera lettera di commento. Un perdente inizia con «Fuori c'è la storia / le classi che lottano» e traccia l'immagine di un uomo che rinuncia al mondo e si rinchiusa nella sua stanza. Ma anche lì viene sconfitto. Il suo scacco si raddoppia. Dopo un litigio profondo ed estremo con la donna amata, non sa troncarsi il legame e cede al richiamo erotico. E per di più pronuncia la frase faticosa, per convincersi che la donna del suo destino è proprio lei: «dove sei stata / per tutta la mia vita?». *Cartina muta* è una delle mie preferite. Nasce dopo molti tentativi e varianti – caso raro in *Biografia sommaria* – e ora ne sono pienamente convinto. È una poesia narrativa, un breve poemetto che racconta l'ultima sera trascorsa con una cara amica e poetessa, Nadia Campana¹⁷, morta tragicamente nel giugno del 1985. Narra di una lunga passeggiata che abbiamo fatto insieme – dalla Comasina a Città Studi – e la progressiva sensazione di morte che ci accompagnò in quel tragitto. Di morte, ma anche di tremore, di gioia intravista, di preghiera, di vicinanza perduta, di sforzo affannoso e palpitante per ritrovarla. Una sera di lunghi e costernati silenzi, nella quale la domanda «dove sei stata per tutta la mia vita?» si avvia per un nuovo sentiero. Non è più la dichiarazione di un amore e neppure di un'attesa finalmente coronata. No. Al contrario, è il dubbio sgomento che la vita di lei si sia giocata altrove e che averla creduta vicina sia stata solo un'illusione.

Il nuovo libro

MDA: Sono interamente impegnato nel libro a cui ti accennavo. Ci lavoravo da anni con pause, rinvii e intermissioni. Ma questa estate tutto si è fatto più pressante ed è riuscito ad addensarsi per raggiungere una lezione compatta. Così ho trascorso su queste pagine ogni pomeriggio della mia estate cittadina e proprio in questi giorni dell'intervista mi sto avviando a ultimare l'opera.

Mi sembra bello concludere il nostro lungo dialogo con una poesia del nuovo libro.

Non puoi immaginare, professore, quante cose
 restano nascoste in una fine, non puoi
 capire il pietrame triturato
 che diventa la tua vita
 eppure era bella, lo ricordo, era quella
 che il vigore cosmico chiedeva, una giovinezza di
 frutteti,
 l'arte suprema che mia madre augurava.

Nella punta di questa matita, caro amico,
 c'è il mio destino, nella punta
 aguzza e fragile che scrive sul foglio
 l'ombra di ogni frase e scrive
 le mura cieche, l'attenuante e il soliloquio, vedi,
 il mio destino è proprio qui, in questo
 immobile trasloco, in questo impercettibile
 sorriso che un uomo offre
 al mondo prima di sparire.

(Milo De Angelis
 agosto 2014)

Note

- 1 Quasi tutte le note che seguono sono a cura di Claudia Crocco; quelle a cura di Milo De Angelis sono segnalate diversamente.
- 2 L. Babini, *Indagine su 'Somiglianze' di Milo De Angelis tra 'esattezza' e 'spaesamento'*, Tesi di Laurea Triennale discussa il 26/09/2012, Università del Sacro Cuore di Milano, Facoltà di Lettere e Filosofia; L. Tassoni, *Varianti e altri démoni per Milo De Angelis*, in «Semicerchio» 42 (2010) pp. 79-82; Luigi Tassoni, *Lettura delle varianti e poesia contemporanea*, in *La metamorfosi digitale. Scritture, archivi, filologia*, a cura di A.M. Morace e D. Caocci, ETS, Pisa 2014, pp. 181-201, dedicato alle varianti di *L'oceano intorno a Milano*. Il lavoro di Damiano Springhetti su *Millimetri* non è ancora stato pubblicato nel momento in cui è stata trascritta questa intervista.

- 3 Parlo di 'diverse edizioni' per riferirmi alle *plaquettes* degli anni Settanta apparse su rivista (a partire da «Almanacco dello Specchio», 1975; «Nuova Corrente», XXIX, 1982, n. 88; «Almanacco dello specchio», 1983), e alle edizioni di libri veri e propri (le due di *Somiglianze*, Guanda 1976 e 1990; le due di *Millimetri*, Einaudi, 1980 e Il Saggiatore, 2013; l'Oscar *Poesie*, Mondadori 2008). Le citazioni contenute in questo dialogo, quando non indicato diversamente, sono tratte sempre da M. De Angelis, *Poesie*, Milano, Mondadori 2008.
- 4 M. De Angelis, *Andare a capo. (Autobiografia)*, in *Poesia e destino*, Bologna, Cappelli 1982, pp. 16-7.
- 5 Si parla di rapporto tra varianti e dettatura in particolare in tre interviste: E. Rega, *Intervista a Milo De Angelis*, «Gradiva», 27-28, New York, 2005; G. Fantato e A. Manstretta, «La Mosca di Milano», 3, ottobre 1998, poi in *Biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, a cura di L. Cannillo e G. Fantato, Ed. Joker, 2006; *Uno sguardo verso l'ineducabile*, L. Sorrentino, *Milo De Angelis: l'imperativo categorico e l'infinito presente*, trasmessa su Rai News il 24 aprile 2007 e ora in <http://www.rainews.it/ran24/rubriche/incontri/autori/deangelis.asp>. Queste interviste sono ora incluse in M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di I. Vincentini, La Vita Felice 2008.
- 6 Aldo Nove, *Continuo a credere nell'ispirazione. Dialogo con Milo De Angelis*, in «Liberazione», 17 agosto 2006, ora in M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 150.
- 7 Cfr. ad esempio l'interpretazione di G. Simonetti, *Mito delle origini, nevrosi della fine*, in «L'Ulisse», XI (*La poesia lirica nel XXI secolo: tensioni, metamorfosi, ridefinizioni*), dicembre 2008., pp. 51-6, ora in versione aggiornata dal titolo *Mito delle origini, nevrosi della fine. Sulla poesia italiana di questi anni*, in *Le parole e le cose*, 1 giugno 2012, <http://www.leparolee-le cose.it/?p=5322>.
- 8 Cfr. «Si trattava di essere moderni nell'assoluto, e di rimanere assoluti di fronte all'impatto con la contingenza», M. De Angelis, *Poesia e destino*, cit., p. 148.
- 9 Le due poesie sono accostate da Massimo Gezzi in un'intervista del 2006: cfr. M. Gezzi, *Incontro con Milo De Angelis*, in «Atelier», XI, 44 (2006), pp. 33-47, ora in M. De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, cit., pp. 119-38.
- 10 Questo il testo della lettera (18 febbraio 2013): «Cara Claudia, Provo a spiegarmi meglio riguardo a 'L'isola'. Rileggerla mi crea ogni volta un turbamento. È la poesia che, più di ogni altra, ha finito per dire qualcosa che non intendevo dire. Ma si sa che ogni poeta viene superato nelle sue intenzioni da ciò che scrive e dunque deve accettare i significati ulteriori e imprevisti della sua parola. Tutti voi avete dato agli ultimi due versi un valore di verità e di profezia. Il 'qualcuno' che li pronuncia avrebbe vinto una sfida: nonostante gli orrori del suicidio, alla fine prevarrà la bellezza. Ecco, ti confesso che in quel novembre del 1969 ('L'isola' è tra le prime poesie del libro) io volevo dire più o meno il contrario. Volevo mettere in opposizione l'esperienza autentica dell'unicità e quella consolatoria dell'utopia, la verità della distruzione e la fuga nell'isola. C'era insomma una sfumatura sarcastica nei confronti di chi pronuncia quella frase finale e ignora la tragedia del morituro e delle sue disperate pastiglie. E c'era anche una punta di meravigliato disprezzo ('Ah, l'uomo che se ne va sicuro' di

montaliana memoria) nel definirlo 'già salvo'. Certo, mi rendo conto che voi (tu con intelligenza e altri prima di te con qualche semplicismo) avete le vostre buone ragioni. D'altra parte ho usato un verbo ("sfidando") che con la sua accezione valorosa finisce per suffragare la vostra tesi. E se l'ho usato, ci saranno state in me delle spinte che, oscuramente, andavano nella vostra direzione. Diciamo che è una poesia attraversata dalla scissione e che si presta a due verità contrastanti. Dike contro dike. Non è questa l'anima della tragedia? Due valori, entrambi giusti ma opposti, si fronteggiano. E l'uomo tragico, scegliendone uno, sente poi tutto il peso di quello che pretendeva di escludere. Un abbraccio, Milo De Angelis».

¹¹ (Nota di Milo De Angelis) Tutte queste lettere, detto per inciso, non sono presenti nell'epistolario ufficiale conservato a Siena e curato dallo stesso Fortini. Ignoro cosa abbia portato alla distruzione del nostro carteggio: decine e decine di lettere – tra cui alcune sue eccezionali su *Somiglianze e Millimetri* – ridotte a tre o quattro fogli polemici, quasi a voler suggellare la distanza tra noi, soprattutto la distanza 'politica'. D'altra parte questa è stata fino all'ultimo l'ossessione di Fortini: cancellare i cedimenti e le amicizie fuori luogo, le tracce segrete e laterali, ossia la parte migliore di sé.

¹² (Nota di Milo De Angelis) A proposito: ricordo che la moglie Ruth, dopo avermeli gentilmente portati a casa con la sua macchina, mi disse: «Questi libri sono per lei, De Angelis, e aggiungo che alcuni sono anche miei. Glieli regalo volentieri. Ma sappia che io non ho mai visto di buon occhio il suo legame con Franco e farò di tutto per ostacolarlo».

¹³ Questo il testo presente nel *Pubblico della poesia* (a cura di A. Berardinelli e C. Cordelli, cit., p. 258): «Il terrore era diverso / nelle borgate, camminando in fretta / quell'assolutamente / oltre / che dai libri usciva nella storia / radendo le bancarelle, d'estate. / Domanderemo perdono / per avere tentato, nello stadio, / chiedendole di lanciare un giavellotto / perché ritornasse l'infanzia. / Non si poteva / ma la somiglianza era noi / nell'immagine di un altro, ravvicinato, nel sole / come non cedere / volevamo trattenere il nostro senso / ma verso lei / in un gesto da rivivere: chi poteva sancire / che tutto fosse al di qua? / Prese la rincorsa, tese il braccio...»; e questa la versione presente in *Somiglianze*, (p. 44): «Era / nelle borgate, camminando in fretta / quell'assolutamente / oltre / che dai libri usciva nella storia / radendo le bancarelle, d'estate. / Domanderemo perdono / per avere tentato, nello stadio, / chiedendogli di lanciare un giavellotto / perché ritornasse l'infanzia. / Non si poteva / ma la somiglianza era noi / nell'immagine di un altro, ravvicinato, nel sole / volevamo trattenere il nostro senso / verso lui / in un gesto da rivivere: chi poteva

sancire / che tutto fosse al di qua? / Prese la rincorsa, tese il braccio...».

¹⁴ Questo il testo che si legge nel *Pubblico della poesia* (a cura di A. Berardinelli e C. Cordelli, cit., p. 253) a p. 253 : «... e amami anche quando ogni cosa finirà, / ogni cosa, anche questa promessa / che ora, tremando, mi fai... / un'altra azione, nella vigna, per cogliere / questo moscato polveroso e dolce / tra le formiche / che percorrono il sudore / della schiena, affrettandosi / in un sole che asciuga tutto / mentre la pianura si allarga, e qualcosa / che era enorme scompare / scivola dal terrore fino al disagio / di diventare indifferente, fino all'ultimo / tremito, nulla / ...amore, non posso, non c'è fedeltà, mai, se ora vivo / non posso, l'ho tanto voluto, ma le onde / mi trascinano / tra poco sorriderò anche di questo grido... »; questa, invece, la versione che si trova in *Somiglianze*, con il titolo *Diventare* (p. 40): «Un'altra azione nella vigna, per cogliere / questo moscato polveroso e dolce / tra le formiche / che percorrono il sudore / della schiena, affrettandosi / in un sole che asciuga tutto / mentre la pianura si allarga, e qualcosa / che era enorme scompare / scivola dal terrore fino al disagio / di diventare indifferente, fino all'ultimo / tremito, nulla».

¹⁵ M. De Angelis, in *La scoperta della poesia*, a cura di C. Guibert e M. Rizzante, Pesaro, Metauro 2008, pp. 17-26.

¹⁶ (Nota di Milo De Angelis) L'ergastolo ostativo, a differenza di quello comune, ha carattere di perpetuità inderogabile e nega che il detenuto possa accedere, come premio di buona condotta, a pene alternative. Si chiama così appunto perché 'osta' a ogni possibile beneficio di legge. Come puoi immaginare, per le sue implicazioni etiche si tratta di una questione spinosa e controversa – che personalmente seguo da vicino a livello di convegni, comitati e proposte di legge – ed è soprattutto una questione molto sentita all'interno di Opera. La detenzione ostativa esiste solo nel nostro paese e nasce negli anni Novanta come misura emergenziale dopo la strage di Capaci. Ma quello che doveva essere un provvedimento temporaneo è poi rimasto immutato nel tempo, spesso inasprito dal regime speciale di alta sicurezza, il famoso 41 bis, che tra l'altro non consente di frequentare la scuola. Tale forma di ergastolo, a detta di vari giuristi, contrasta con l'articolo 27 della Costituzione sulle finalità rieducative della pena. Inoltre, cancellando ogni speranza di ritorno alla cittadinanza, sancisce di fatto la morte del detenuto tra le mura carcerarie.

¹⁷ (Nota di Milo De Angelis) Pochi mesi fa sono usciti dall'editore Raffaelli di Rimini due volumi che raccolgono tutta l'opera di Nadia Campana, in versi e in prosa. Mi sembra uno dei libri più belli e necessari pubblicati in questi anni.

Sulle orme dell'Hemingway cubano: i luoghi della scoperta poetica in Glen Sorestad ¹

di Angela Caputo

*The world begins and ends in memory
what I remember is what I am*
(Glen Sorestad, *Aide Memoire*, From *Leaving Holds me here: Selected Poems*, 2001)

Introduzione

Ci sono luoghi a L'Avana e dintorni dove la frenesia turistica diviene più concitata, se ad alimentarla contribuisce il richiamo della presenza imperitura di Ernest Hemingway.

A seguito di due viaggi a Cuba nel 2010 e nel 2012, Glen Sorestad, poeta laureato del Saskatchewan (Canada), è spinto dal desiderio incalzante di rievocare gli spazi in cui lo scrittore statunitense trovò accoglienza calorosa e ispirazione fervida per la sua opera.

L'esplorazione *in loco* di Sorestad è oggetto di una trasposizione in poesia capace di cogliere e tratteggiare specifici punti della memoria biografica e letteraria altrui. Egli condensa, in cinque componimenti, i momenti essenziali che hanno caratterizzato il ventennio di Hemingway sull'isola. L'obiettivo è muovere una riflessione sull'entità che questi posti hanno assunto nella ricezione da parte dei cubani del lascito umano e culturale ereditato dal romanziere americano, rendendosi allo stesso tempo occasione, per l'autore canadese, di un approfondimento personale attraverso la restituzione della realtà osservata e dei contenuti ivi carpiti.

I luoghi dell'Hemingway cubano nella poesia di Glen Sorestad ²

Un busto in bronzo grava, muto, su uno scanno del bar El Floridita a L'Avana vecchia. Un'altra statua vigila il molo di Cojimar, paesino di pescatori poco a est della capitale. Cimeli di ogni sorta sono custoditi come reliquie nella stanza 511 dell'hotel Ambos Mundos di L'Avana, a testimonianza del lavoro che Hemingway portò avanti, non senza fatica, negli anni trascorsi a Cuba. La casa condivisa con la quarta moglie, Mary, è il fulcro di un andirivieni di visitatori bramosi di addentrarsi tra i ricordi che alcune stelle del cinema lasciarono durante il soggiorno presso lo scrittore. Ciascun riferimento diviene luogo imprescindibile di un progetto di scoperta poetica, che Glen Sorestad pianifica al fine di dare sistemazione e risalto, secondo una prospettiva d'introspezione personale, al percorso letterario ed esistenziale dell'Hemingway cubano.

Lo scrittore statunitense sosta a Cuba per la prima volta nel 1928 nel corso di un itinerario che lo porterà in Spagna. Si trattiene a L'Avana per tre giorni con la seconda moglie Pauline e i due figli, in attesa di salpare per l'Europa sulla Reina de la Pacifica. La breve permanenza ha proprio luogo presso l'Ambos Mundos, l'albergo che diventerà negli anni a venire l'ambiente privilegiato della sua riflessione artistica e che rappresenta oggi una fervente attrattiva turistica locale.

L'indagine poetica condotta da Glen Sorestad pren-

de, infatti, forma sulla scia dei turisti che fanno tappa nei centri nevralgici della presenza hemingwayana a Cuba. Nel 1932 lo scrittore ritorna nel medesimo hotel e vi affitta la camera 511 per un mese, al prezzo di due dollari al giorno: una decisione temporanea, azzardata, che si configura come indispensabile periodo di confronto con i propri timori creativi, come evocato da Glen Sorestad nel testo *Room 511*. Alla fine di ogni giornata, dopo essersi congedato dallo sfavillio della vita notturna, Hemingway trova rifugio tra le pareti di quella stanza; spera che lo spazio prescelto possa serbare, nella continuità quotidiana, il progredire di trame ancora in germe, affinché non si vanifichi quanto solo abbozzato nella mente durante i mesi precedenti al viaggio cubano.

He is overcome with a recurrent unease,
 an ever-present doubt that in the morning
 he will not be able to pick up his story
 from where he left it earlier today,
 that overnight it will have disappeared,
 into the void from which it emerged
 months ago.

Pur tormentato dai crucci giornalieri, Hemingway è deciso a scommettere sullo sviluppo di storie di più ampio respiro che soddisfino un bisogno di rielaborazione del dramma del primo conflitto mondiale, sperimentato in prima persona, avendo lavorato come autista nei servizi di autoambulanza.

He lives by his journalism, but within him
 festers a need to weave a tale of greater scope,
 a story of lovers caught in a time of war.

Glen Sorestad prova a immedesimarsi nei pensieri reconditi alla base dell'ispirazione hemingwayana di quel tempo. Il suo operare un tentativo di scavo interiore, sostenuto da solide coordinate spaziali, trova conferma nella modalità d'espressione poetica che si è sempre impegnato a perseguire. Egli detiene il *blade grass*³ dei ricordi giovanili, di norma svelati attraverso gli indizi del paesaggio delle origini delineato nella sua parola. Una raffigurazione quasi sistematica in poesia che, se applicata ai cinque componimenti sull'Hemingway cubano, procede dalla descrizione dell'ambiente circoscritto della stanza 511 all'atmosfera coinvolgente del celebre El Floridita a L'Avana vecchia.

Nella poesia *El Floridita*, l'autore canadese segue così il 'cocktail' di turisti che si riversa ogni giorno

all'interno del locale. Una volta presi d'assalto i tavoli migliori, i visitatori stranieri si diletano nel sorvegliare il ben noto *daiquiri* al rum bianco che, insieme al *mojito*, è stata bevanda molto amata da Hemingway. La sagoma in metallo che lo rappresenta, posta su uno scanno sul fondo, sembra scrutare silenziosa tutti coloro che vi posano il braccio sulla spalla scolpita, come per appropriarsi di una dose d'immortalità letteraria.

Over-priced daiquiris and mojitos are moments
 from sipping in this saloon that lays claim
 to creating the concoction Hemingway declared
 the best drink in Cuba. Smiling patrons pose
 beside the writer's bronze statue, permanent
 on its end bar stool, as if letting an arm
 rest casually on the sculpted shoulder
 would ensure for them a measure of immortality.

I ritmi che riecheggiano nel bar preferito da Hemingway sono anch'essi strumenti di un processo di rievocazione memoriale che si fa strada tra i luoghi simbolo del retaggio culturale consegnato ai cubani. A El Floridita, il gruppo Los Hermanos propone nuove rese delle canzoni che Ry Cooper, il celebre chitarrista americano, incluse nell'album *Buena Vista Social Club* (1997). Il progetto, fondato su un'idea di contaminazione con le espressioni musicali locali, venne concepito in seguito alla chiusura, negli anni Novanta, dell'omonimo club di L'Avana che aveva costituito, sin dagli anni Quaranta, il punto d'incontro favorito in città per musicisti e ballerini. I suoni avvolgenti, *magic link* con il passato, rappresentano «a second fiddle»⁴ o il preludio al manifestarsi di una volontà d'assimilazione collettiva dell'identità di Hemingway, avvertita quasi come inattuabile.

Good musicians all,
 Los Hermanos know no matter how successful
 they may be, they must always play second fiddle
 to the mute metal bar stool figure – at least,
 in the minds and hearts of those who have come
 to taste a piece of Hemingway history.

Gli stessi sentimenti pervadono i turisti in visita alla villa in stile coloniale che lo scrittore statunitense acquistò nel 1940 su consiglio della terza moglie, Martha. Costruita dall'architetto spagnolo Miguel Pascual y Bagueur nel 1886, la dimora è stata in seguito trasformata in museo. Finca La Vigía (Fattoria della Guardia), così denominata, è situata su una collinetta, nel modesto

sobborgo di San Francisco de Paula, a circa nove miglia dalla capitale cubana. Le stanze della casa, attraversate dal vento anche nelle giornate più calde, sono tinte di bianco, su cui risalta il marrone caldo dei mobili di legno, come lo scrittoio davanti a cui Hemingway era solito scrivere in piedi. È lì che si dedica, infatti, alla stesura di *For Whom the Bell Tolls* (1940) e *The Old Man and the Sea* (1952).

His house is now a museum. Photos may be taken – from beyond cordoned doorways, or through open windows – of this home where he wrote, standing at a table; this home where he and Mary entertained movie stars and statesmen.

Glen Sorestad non può fare a meno di inoltrarsi in quest'abitazione nella poesia *Hemingway and Havana*. In essa egli si rivela abile nel sintetizzare i riferimenti biografici di Hemingway in relazione ad alcune personalità, soprattutto appartenenti al mondo dello spettacolo, che gli furono artisticamente vicine in quegli anni. Emblematica, a tal proposito, la figura della diva americana Ava Gardner.

Con il secondo marito, il clarinetista Artie Show, l'attrice viene iniziata al mondo dello scrittore, nutrendosi anche del fascino delle corride spagnole. Nel 1946, dopo una serie di fugaci apparizioni cinematografiche, ottiene il ruolo della *femme fatale* Kitty Collins nel noir *I Gangster*, in cui recita con Burt Lancaster. Il film è in parte tratto dal racconto di Hemingway *The Killers*, pubblicato per la prima volta nel 1927. La *short story* si svolge a Summit, sobborgo di Chicago, e si incentra sul disegno omicida che venne architettato nei confronti del boxeur svedese Ole Andreson all'epoca del proibizionismo, negli anni Venti. A questo primo successo ne seguono altri, in cui la Gardner continua a impersonificare numerose 'eroine hemingwayane'. Nella pellicola *The Snows of Kilimanjaro*, per esempio, ella interpreta, al fianco di Gregory Peck, il ruolo di Cynthia Street. La storia si ispira all'omonimo racconto di Hemingway, pubblicato nel 1936 e focalizzato sulle riflessioni di uno scrittore che, moribondo in una tenda, ai piedi della montagna africana, si sofferma su alcuni momenti del passato e sui tormenti di una creazione artistica mai realmente portata a compimento. L'attrice incarna di nuovo un personaggio di Hemingway, Lady Brett Ashley, nel film *The Sun also Rises* di Henry King, ispirato al primo romanzo dello scrittore (1926)

ambientato tra un gruppo di espatriati americani e britannici in viaggio da Parigi fino a Pamplona.

Glen Sorestad coglie, nel componimento sopraccitato, l'energia vitale sprigionata dalla presenza della stella del cinema nella vita e nella casa di Hemingway, attraverso l'immagine di un corpo in movimento nella piscina annessa alla stessa dimora; Ava Gardner è poeticamente ritratta come figura sinuosa, illuminata da un semplice sorriso.

Dry-docked alongside the swimming pool
 where Ava Gardner is said to have stroked,
 her lithe body adorned, the rumour goes,
 with a sultry cinematic smile, but nothing else.

Il poeta canadese riscopre, in tal modo, un altro dettaglio della felice esistenza di Hemingway a Cuba, diversamente da quanto accadde più tardi nella tenuta dell'Idaho, dove lo scrittore statunitense decise di togliersi la vita con un colpo di revolver.

This place he lived in and where he lives
 on, forever Papa, a giant among those
 who embraced him, took him into their hearts
 and cherished him, not the man who lived in Idaho
 and hunted pheasants, who one day took
 his shotgun out and wrote the final words
 to the story he spent a lifetime telling.

Nel seguire in poesia lo scorrere dei visitatori sui luoghi dell'Hemingway cubano, Glen Sorestad esamina il modo in cui la gente dell'isola ha accolto questo prezioso lascito, piegandolo alle attività locali o ai propri gusti e rispondendo in tal senso al fenomeno turistico in voga. Alla cattedrale di Nostra Signora della Carità presso El Cobre, vicino a Santiago de Cuba, Papa Hemingway consegna il Premio Nobel per la Letteratura vinto nel 1954, come segno di riconoscenza nei confronti del popolo che lo aveva così sentitamente accolto. La medaglia, rubata nel 1980, ma poi recuperata, è ancora oggi sottochiave e visibile in questa chiesa del sud dell'isola, a testimonianza dell'attaccamento che egli nutriva verso questa terra. La storia di Hemingway a Cuba viene tramandata nel tempo, assumendo quella sacralità necessaria a renderla ingrediente irrinunciabile dell'analisi artistica.

Di tale vissuto gli abitanti locali conservano le tracce più feconde, sforzandosi di preservarne il conseguente patrimonio acquisito che, ben oltre il perseguire mere finalità remunerative, continua a essere valorizzato con

orgoglio nell'ambito di un processo di definizione ed esaltazione identitaria collettiva.

Le osservazioni maturate a riguardo da Glen Sorestad trovano maggiore esplicitazione se paragonate ad alcune delle analoghe tematiche suggerite da uno dei paradigmi letterari postcoloniali per eccellenza, qual è il capolavoro *Omeros* di Derek Walcott, vincitore del premio Nobel nel 1992.

Suggerzioni dall'*Omeros* di Walcott nella rielaborazione poetica di Glen Sorestad dei luoghi e dei personaggi legati all'Hemingway cubano

La ricerca poetica di Glen Sorestad non conduce alla sola scoperta dei luoghi cubani, in particolare della capitale L'Avana, dove la presenza di Hemingway è al giorno d'oggi preponderante, ma si carica indirettamente di talune suggestioni tratte dall'immaginario cui Derek Walcott è approdato nell'*Omeros*.

Tra i componimenti di Glen Sorestad circa la presente sezione sull'Hemingway cubano, la poesia *Hotel Ambos Mundos* introduce la figura di Esmeralda, guida turistica locale impegnata a presentare, per due pesos convertibili, a un gruppo di scrittori in tour, la famosa, sopramenzionata, stanza 511.

Today is simply one more hourly mustering
of mildly curious tourists who have paid
Esmeralda their two convertible pesos
to stand here and gawk around the room
of the great writer during his early days
in Cuba.

L'autore canadese riproduce divertito l'atteggiamento della donna che gode nel propinare a visitatori assetati di conoscenza e ben informati su Hemingway, ulteriori aneddoti, del tutto sconosciuti ai più, di suo esclusivo possesso. Queste notizie sono da lei distribuite come «bocconcini extra di storia» a turisti comparati a uno stormo di piccioni nel parco.

However she continues to toss further tidbits
of history as though she were feeding the pigeons
in the park square.

Un dettaglio fisico della giovane lascia indovinare l'intensità dei suoi intenti, nel meccanismo dell'offer-

ta proposta. Il sorriso «di enigmatico ammicco a ogni morso di diceria in più» riflette e soddisfa quel bisogno «di una scossa adrenalinica di potere e controllo» su un'eredità letteraria e biografica, come quella di Hemingway, sapientemente introiettata e restituita.

Her smile hints at enigmatic
as she offers each additional morsel – fact
or fiction, no matter – snapped up by her flock.

Esperanza lives for days like this,
for people who can pique her interest
and turn her knowledge to an elixir
that not only sustains her but gives her
an adrenalin rush of power and control.

La figura di Esmeralda che procede nella piena padronanza del retaggio hemingwayano dell'*Ambos Mundos* e del movimento turistico di conseguenza innescatosi, sembra opporsi e unirsi al contempo al principale personaggio femminile dell'*Omeros*. Nel capitolo conclusivo della suddetta opera, l'Elena walcottiana incede tra i tavoli, servendo coloro che giungono per svago nell'isola caraibica di Santa Lucia, sua madrepatria. Con il costume tradizionale indosso, la ragazza è obbligata a omaggiare, remissiva, un sistema di stereotipizzazione culturale volto a soddisfare la curiosità degli ospiti stranieri.

You can see Helen at the Halcyon. She is dressed
in the national costume: white, low-cut bodice,
with frilled lace at the collar, just a cleft of a breast

For the customers when she places their orders
on the shields of the tables ⁵.

Quel suo essere vittima delle attività di ricezione turistica che l'Esmeralda di Sorestad cerca di gestire pur nella routine quotidiana, è ancor meglio spiegato nella rappresentazione poetica di Walcott. Il profilo di Elena risalta, infatti, «sbalzato nel metallo del mare» e il collo sinuoso «che sospira come quello di una palma» riporta alla memoria le invasioni coloniali, di notevole impatto sulla storia dell'isola. Santa Lucia è stata dapprima territorio di dominazione francese e poi inglese, in seguito alla vittoria britannica nel corso della Battaglia dei Santi del 1792.

[...] But if she should swerve
that silhouette hammered out of the sea's metal
like a profile on a shield, its sinuous neck

longing like a palm's, you might recall that battle
 for which they named an island or the heaving
 wreck
 of the Ville de Paris in her foam-frilled bodice, ⁶

Tuttavia, le precedenti fasi coloniali o l'attuale sistema alberghiero di sfruttamento locale contribuiscono all'affermazione di un'identità autoctona che ricongiunge in sé, orgogliosa, le esperienze di una realtà composita sia nelle sue origini che nel suo presente. Elena diviene l'emblema di un passato di schiavitù e di successiva dislocazione degli schiavi nel panorama delle Indie Occidentali, dove l'Africa persiste nell'esibire la sua perla nera, pur nell'ambito delle odierne dinamiche connesse al dirompente fenomeno turistico.

Or just think, «What a fine local woman!» and her
 head will turn when you snap your fingers, the slow eyes
 approaching you with the leisure of a panther

Through white tables with palm-green iron umbrellas,
 past children wading with water-wings in the pool;
 and Africa strides, not alabaster Hellas,

And half the world lies open to show its black pearl⁷.

Nel primo capitolo dell'*Omeros*, la presenza ingombrante dei turisti in visita a Santa Lucia viene, inoltre, illustrata attraverso la descrizione di uomini pronti a rubare l'anima dell'isola e dei suoi abitanti per mezzo di macchine fotografiche Canon, introdotte come equivalenti moderni delle armi impiegate nel periodo coloniale.

«This is how, one sunrise, we cut down them canoes».
 Philoctete smiles for the tourists who try taking
 his soul with their cameras ⁸.

Filottete, pescatore del posto, sorride dinanzi all'invadente morbosità dello straniero; in modo simile si comportano i due vecchi di Cojimar, presentati da Glen Sorestad nella poesia *Two Old Boys of Cojimar*, in chiusura della sequenza. Nella speranza di spillare qualche moneta, essi si apprestano ad accogliere con musiche tipiche da tempo collaudate, tra le quali la nota canzone *Guantanamera*, l'arrivo dell'autore canadese e della moglie, come degli altri viaggiatori occidentali, presso il paesino di Cojimar; è conosciuto per l'appunto come la 'casa di Santiago', in attinenza

con l'omonimo personaggio del grande racconto hemingwayano *The Old Man and the Sea*.

The aged duo launches a spirited,
 but musically bereft rendition of what
 they have come to believe every tourist
 is waiting to hear – 'Guantanamera'.
 This enterprising twosome appear
 as though they could have been
 Santiago's neighbours, hands more suited
 to hauling fishing lines
 than performing recognizable music.

Glen Sorestad sintetizza la trama dell'opera sopracitata in alcuni versi concisi, compattati in un'unica strofa:

Hemingway's heroic fisherman protagonist
 who spent two days and two nights adrift
 far out on the Gulf, bound, will to will,
 to a magnificent and gigantic marlin,
 until he subdued the great fish,
 only to lose it to marauding sharks
 before he could bring it home
 as tangible proof of his prowess,
 his once-in-a-lifetime catch.

La storia è quella dell'eroico pescatore Santiago che, dopo non esser riuscito a catturare alcun pesce per ben ottantaquattro giorni, ne passa due alla deriva nel Golfo del Messico, a nord di Cuba, negli stretti della Florida. Egli fa di tutto per portare a casa un marlino gigante, intravisto fortuitamente, come prova tangibile, di fronte all'intera comunità, di una ritrovata prodezza e fortuna nella pesca. Nonostante l'approdo a riva della sola carcassa dell'enorme animale a causa dell'attacco subito da parte degli squali durante il viaggio di ritorno, saranno gli stessi abitanti che avevano in precedenza emarginato Santiago, fatta eccezione per il giovane Manolín, a riconoscere la grandezza dell'azione condotta. L'ispirazione creativa alla base di *The Old Man and The Sea* si nutre della passione di Hemingway per il mare e la pesca. Nel corso del secondo soggiorno a Cuba, nell'estate del 1932, egli partecipa all'annuale caccia al marlino con gli amici Joe Russel e Joe Lowe, a bordo dell'imbarcazione 'Anita'. L'anno seguente prende parte alle battute sulla medesima barca in compagnia di Carlos Gutierrez. In quello stesso periodo, mentre lavora per l'«Esquire Magazine», fa di queste avventure il contenuto dei suoi articoli, così

come citate nel testo *Marlin off the Morro: a Cuban Letter* (1933). L'attaccamento a questa pratica sarà talmente forte da indurlo ad acquistare, nel 1934, una nuova imbarcazione ribattezzata 'Pilar', in onore della moglie Pauline. Oggi conservata presso la Finca La Vigía, essa è divenuta, dunque, prova tangibile delle imprese di cattura del marlino, come la spedizione del 1935, cui fanno allusione gli episodi riportati nel capolavoro letterario hemingwayano.

Conclusioni

Ulteriori versi di Glen Sorestad, tratti dal medesimo componimento *Two Old Man of Cojimar*, rievocano quanto sopra definito:

Hemingway's likeness to come alive,
he could imagine himself fishing ,
imagine the movement of the Gulf stream;
even imagine Santiago, tied
to that huge fish – imagine once again
the inextricable, the unfathomable bond
between man and marlin he forged
into enduring myth.

Le peripezie in mare aperto del pescatore Santiago presentano punti di convergenza con il viaggio-simbolo condotto dall'Achille walcottiano nel sopra menzionato *Omeros*, per quanto concerne un simile processo di ridefinizione identitaria, raggiunto da entrambi i personaggi, sebbene sullo sfondo di tematiche e luoghi diversi. Il pescatore Achille, durante il percorso onirico di riappropriazione delle proprie radici africane, si confronta direttamente con i secolari moti schiavistici che percorsero le acque dell'Oceano Atlantico, all'epoca del colonialismo occidentale. Il perpetrarsi distruttivo della memoria della schiavitù consente, però, di riottenere un'identificazione di più ampia portata, di carattere storico, grazie alla valorizzazione epica, da parte di Walcott, del ricordo degli antenati perduti in mare o trapiantati in nuova terra.

Because this is the Atlantic now, this great design
of the triangular trade. Achille saw the ghost
of his father's face shoot up at the end of the line.

Achille stared in pious horror at the bound canvas
and could not look away, or loosen its burial knots.

Then, for the first time, he asked himself who he was⁹.

But they crossed, they survived. There is the epical
splendour.

Multiply the rain's lances, multiply their ruin,
the grace born from subtraction as the hold's iron door

rolled over their eyes like pots left out in the rain,
and the bolt rammed home its echo, the way that
thunder-
claps perpetuate their reverberation ¹⁰.

Nell'intreccio della scrittura walcottiana, in cui le onde del mare vanno a rimare con una storia di morte e dislocazione, viene portato a compimento un attraversamento poetico che permette di oltrepassare la linea storica di demarcazione tra padroni e schiavi, restituendo in letteratura e immortalando, di conseguenza, l'identità ricodificata di entrambi.

This was the shout on which each odyssey pivots,
that silent cry for a reef, or familiar bird,
not the outcry of battle, not the tangled plots

of a fishnet, but when a wave rhymes with one's grave,
a canoe with a coffin, once that parallel
is crossed, and cancels the line of master and slave ¹¹.

Nei luoghi esplorati durante i due viaggi a Cuba e tramutati in poesia, Glen Sorestad ha saputo individuare alcuni dei protagonisti fondamentali, marcati da un legame solido con lo scrittore statunitense. L'Hemingway cubano è il mito di un popolo che con fierezza ne custodisce il ricordo inestinguibile; a questi abitanti il poeta canadese conferisce quel dovuto spazio all'interno del più vasto panorama letterario che essi hanno ereditato, nell'ambito di un percorso di rivisitazione e sistemazione creativa individuale. Il risultato finale consta di un'analisi poetica particolareggiata che, attraverso le scoperte menzionate e le considerazioni esterne, sembra a sua volta voler lasciarsi osservare dalla presenza imperscrutabile ed eterna di Hemingway:

As we stroll along the seawall we see
a white statue raised on a dais,
a quiet space set off the road ,
close enough to the sea that were
Hemingway's likeness to come alive
[...]
Hemingway, impassive throughout.

Hemingway and Havana

His house is now a museum. Photos may be taken – from beyond cordoned doorways, or through open windows – of this home where he wrote, standing at a table; this home where he and Mary entertained movie stars and statesmen.

Sun-weathered, his fishing vessel, Pilar, rests, dry-docked alongside the swimming pool where Ava Gardner is said to have stroked, her lithe body adorned, the rumour goes, with a sultry cinematic smile, but nothing else.

His bronzes bust weighs down his favoured stool in El Floridita bar in Old Havana. In Cojimar another statue gleams alabaster under the salsa-dancing sun, gazing fondly across the Gulf from this tiny village where Pilar once rocked gently, where Old Man and the Sea hove to in his mind, that simple fishing tale become classic, an epic encounter of one man against the elements.

All of the man's Havana haunts – wherever he ate or drank, worked or played – now preserved for new generations of those he lived among and loved with a bullfighter's fiery elegance, people who loved him back and love him still – hero in a nation his own countrymen blockade – this place he lived in and where he lives on, forever Papa, a giant among those who embraced him, took him into their hearts and cherished him, not the man who lived in Idaho and hunted pheasants, who one day took his shotgun out and wrote the final words to the story he spent a lifetime telling.

Room 511

He stands at the window of his hotel room, a spacious corner view overlooking a feast of city lights, a fluttering of insects caught in the beams of a nearby street lamp. Tall and muscular, a powerful figure, he is overcome with a recurrent unease, an ever-present doubt that in the morning he will not be able to pick up his story from where he left it earlier today, that overnight it will have disappeared, into the void from which it emerged months ago. Just returned from the bar,

Hemingway e L'Avana

La sua casa ora è un museo. Si possono fare foto – oltre i vani cordinati, o dalle finestre aperte – della casa dove scrisse, in piedi davanti allo scrittoio; la casa dove lui e Mary intrattenevano stelle del cinema e statisti.

Pilar, la sua barca da pesca, corrosa dal sole, riposa all'ancora, accanto alla piscina dove, si dice, Ava Gardner facesse le vasche, il corpo sinuoso adorno, corre voce, del sensuale, filmico sorriso, nient'altro.

Il suo busto in bronzo grava sullo scanno diletto nel bar El Floridita a L'Avana Vecchia. A Cojimar un'altra statua scintilla alabastro sotto il sole che balla la salsa, e scruta con amore il Golfo dal paesino dove un tempo la Pilar dolce rollava, dove Il Vecchio e il Mare gli affiorò alla mente; semplice storia di pesca divenuta classico, un epico scontro di un uomo contro gli elementi.

A L'Avana i suoi rifugi – ogni luogo dove bevve o mangiò, lavorò o giocò – sono ora curati dalle nuove generazioni di quelli fra cui visse e amò con ardente eleganza da torero, gente che ne ricambiò l'amore, e ancora l'ama – eroe in uno stato che l'America mise all'embargo – questo il luogo in cui volle vivere, dove è ancora vivo, per sempre Papa, un gigante fra quelli che lo accolsero, intensamente amarono e adorarono, non l'uomo che viveva nell'Idaho e vi cacciava fagiani, il quale, un giorno, prese il revolver e scrisse la parola 'fine' alla storia che aveva raccontato da una vita.

Stanza 511

È alla finestra della sua stanza d'albergo, ampia specola con vista su una festa di luci cittadine, uno sfarfallio d'insetti presi nei raggi d'un lampione attiguo. Alto e massiccio, una figura possente, è preda di un cruccio ricorrente, il dubbio onnipresente che non riuscirà al mattino a riprendere la storia là dove l'ha lasciata oggi, che nottetempo svanirà, nel vuoto da cui emerse mesi fa. Da poco tornato dal bar,

he has become the irresistible magnet
 that draws others to him nightly. Now,
 the laughter and the music over, he is
 alone with that persistent gnawing fear.

He lives by his journalism, but within him
 festers a need to weave a tale of greater scope,
 a story of lovers caught in a time of war.
 Though the story exists only
 in sketchy images in his mind and he has
 no clear idea where these images will take him,
 an urgent voice inside drives him.
 It is just a room, he thinks, a place to sleep,
 but it will serve as a work place.

He has taken a chance and paid a month's rent –
 two dollars a day for the month. 1932.
 Through the window Havana glitters.
 The man is Hemingway and this room
 on the topmost floor of Ambos Mundos Hotel
 is a room he will come to know well.

Hotel Ambos Mundos

Today is simply one more hourly mustering
 of mildly curious tourists who have paid
 Esmeralda their two convertible pesos
 to stand here and gawk around the room
 of the great writer during his early days
 in Cuba. Most groups of seven or eight,
 the maximum for this tour, stand in silence
 throughout her rote delivery; others interrupt,
 questions as stupid as their expressions.

Today Esmeralda discovers she has a group
 of writers and can sense palpable excitement
 as if the great man himself were in the small room,
 instead of mere memorabilia, odds and ends
 of a life. She is happy because her years
 of Hemingway study will be put to the test
 and she loves moments when she is able
 to answer the questions they have carried
 with them to this very room.

Esperanza knows that already she has
 exceeded the time allotted to each group.
 However she continues to toss further tidbits
 of history as though she were feeding the pigeons
 in the park square. Her smile hints at enigmatic
 as she offers each additional morsel – fact
 or fiction, no matter – snapped up by her flock.

è diventato l'irresistibile magnete
 che ogni notte attira altri a sé. Ora,
 spenta ogni musica e risata, è
 solo col tenace timore che lo rode.

Vive dei suoi articoli, ma esacerbata è
 in lui l'urgenza d'una trama di più ampio respiro,
 una storia d'amanti presi in tempo di guerra.
 Benché la storia esista solo
 in idee vaghe nella mente e non veda
 chiaro dove queste idee lo porteranno,
 una voce prepotente lo guida.
 È solo una stanza, pensa, un posto per dormire,
 ma andrà bene come posto di lavoro.

D'azzardo ha pagato un mese d'affitto –
 due dollari al giorno per il mese. 1932.
 Di là dalla finestra L'Avana sfavilla.
 L'uomo è Hemingway e questa stanza
 al piano più alto dell'Ambos Mundos Hotel
 è una stanza che lui conoscerà bene.

Hotel Ambos Mundos

Oggi c'è solo l'ennesimo raduno orario
 di turisti un po' curiosi che hanno pagato
 due pesos convertibili a Esmeralda
 per starsene qui a fissare inebetiti la stanza
 del grande scrittore nei primi giorni
 a Cuba. Gruppi di sette o otto, per lo più,
 il massimo per questo tour, stanno in silenzio
 nel tempo del discorso di routine; altri interrompono,
 quesiti sciocchi quanto le facce.

Oggi Esmeralda scopre d'avere un gruppo
 di scrittori e avverte un fermento tangibile,
 quasi che Lui in persona fosse lì, nella stanzetta,
 e non solo cimeli d'ogni sorta, reliquie
 d'una vita. È felice perché i suoi anni
 di studio su Hemingway saranno testati,
 ama gli attimi in cui sa dare
 risposta ai quesiti che hanno portato
 con sé qui, in questa stanza.

Esmeralda sa che ha già superato
 il tempo assegnato a ogni gruppo.
 Pure, prosegue a gettare bocconcini extra
 di storia quasi stesse sfamando i piccioni
 nel parco. Il sorriso le si fa enigmatico ammicco
 a ogni morso di diceria in più – fatto
 o fola, non conta – che il suo stormo coglie al volo.

Esperanza lives for days like this,
for people who can pique her interest
and turn her knowledge to an elixir
that not only sustains her but gives her
an adrenalin rush of power and control.
Just look at that one! See how
he hangs on even my slightest utterance?
I could tell him the man was a secret spy
for the Spanish, set on restoring Cuba
to Spain and he'd write it down,
carry it away and spread the story
far and wide until it was indistinguishable
from what is accepted biographical fact.

Esmeralda concludes her last answer
and gestures towards the door, ushers
the small group out, one by one, smiles
at each as they pass by offering their words
of appreciation and thanks, several pressing
tips in to her hand with winks, as if to indicate
they know it is frowned upon.

Outside room 511 a new group is impatient.

El Floridita

When the front doors open for the daily onslaught,
at the crack of noon, a tourist assault swizzles
through the doorway to jostle for favourable tables,
while singles settle for stools at the famous bar.
Over-priced daiquiris and mojitos are moments
from sipping in this saloon that lays claim
to creating the concoction Hemingway declared
the best drink in Cuba. Smiling patrons pose
beside the writer's bronze statue, permanent
on its end bar stool, as if letting an arm
rest casually on the sculpted shoulder
would ensure for them a measure of immortality.
In El Floridita today a Cuban group,
Los Hermanos, have begun to play and sing
their versions of songs Ry Cooder introduced
to the world outside Cuba by recording
Buena Vista Social Club. Good musicians all,
Los Hermanos know no matter how successful
they may be, they must always play second fiddle
to the mute metal bar stool figure – at least,
in the minds and hearts of those who have come
to taste a piece of Hemingway history,
to drink rum daiquiris. While aware of the music's
infectious rhythms, these visitors will always
have one ear attuned to any pertinent whispers
or laughter rising above the music from time past.

Esmeralda vive per giorni così,
per gente che stimoli l'interesse
e tramuti il suo sapere in elisir
che non solo la nutre, ma le dà
una scossa adrenalinica di potere e controllo.
Guarda quello! Vedi come
pende da ogni mia sillaba?
Potrei dirgli che l'uomo era una spia segreta
degli spagnoli, che tramava per rendere Cuba
alla Spagna e quello prenderebbe nota,
e andrebbe a spargere la storia
ai quattro venti fino a renderla indistinguibile
dal dato biografico assodato.

Esmeralda dà l'ultima risposta,
quindi indica la porta e scorta
il gruppetto all'uscita, uno a uno, per tutti
ha un sorriso, mentre passano fra parole
di stima e riconoscenza, diversi stringendole mance
nella mano con strizzatine d'occhio, come a dire
che sanno che la cosa è deplorata.

Fuori dalla 511 un altro gruppo aspetta impaziente.

El Floridita

Quando, scoccato mezzodì, le porte s'aprono
per l'assalto del giorno, un cocktail di turisti all'attacco
si riversa dall'entrata a spinte per i tavoli migliori,
i single invece, nel famoso bar, s'assidono su scanni.
Daiquiri e mojito a caro prezzo saranno a breve
sorseggiati nel locale che rivendica diritti
sulla miscela proclamata da Hemingway
la miglior bevanda di Cuba. Clienti in posa sorridono
accanto al bronzo dello scrittore, stabile
nel suo scanno sul fondo, quasi che posare
il braccio con familiarità sulla spalla scolpita
garantisce loro una dose d'immortalità.
Oggi a El Floridita un gruppo cubano,
Los Hermanos, per la prima volta interpreta
le proprie rese di canzoni che Ry Cooder
diffuse fuori Cuba quando incise
Buena Vista Social Club. Tutti buoni musicisti,
Los Hermanos sanno che la loro fama, anche grande,
non conta: sempre saranno comparse rispetto alla
muta sagoma in metallo sullo scanno – almeno,
nella mente e nei cuori di chi è venuto
a gustare un pezzo di storia di Hemingway,
a bere daiquiri al rum. Avvinti dai ritmi contagiosi
della musica, questi visitatori sempre avranno
orecchio attento a sussurri o risa del presente che,
pure in tono, subissino la musica del passato.

Two Old Boys of Cojimar

When the two old fellows saw us approaching
they snapped to like wind-gusted flags.

The little fishing village just east of Havana
is best known as home of Santiago,
Hemingway's heroic fisherman protagonist
who spent two days and two nights adrift
far out on the Gulf, bound, will to will,
to a magnificent and gigantic marlin,
until he subdued the great fish,
only to lose it to marauding sharks
before he could bring it home
as tangible proof of his prowess,
his once-in-a-lifetime catch.

As we stroll along the seawall we see
a white statue raised on a dais,
a quiet space set off the road ,
close enough to the sea that were
Hemingway's likeness to come alive ,
he could imagine himself fishing ,
imagine the movement of the Gulf stream;
even imagine Santiago, tied
to that huge fish – imagine once again
the inextricable, the unfathomable bond
between man and marlin he forged
into enduring myth. Tourists to Cojimar
pay homage and marvel at the impact
Hemingway had on his adopted country
during his twenty year residence.

The aged duo launches a spirited,
but musically bereft rendition of what
they have come to believe every tourist
is waiting to hear – 'Guantanamera'.
This enterprising twosome appear
as though they could have been
Santiago's neighbours, hands more suited
to hauling fishing lines
than performing recognizable music.
When we fail to shower them with pesos
and stroll past without a backward glance,
the entertainment sputters to a halt –
Hemingway, impassive throughout.

Due vecchi di Cojimar

Quando i due vecchietti ci videro arrivare
scattarono su come vessilli sferzati dal vento.

Il paesino di pescatori un po' a est di L'Avana
è meglio noto come casa di Santiago,
l'eroico pescatore, presonaggio di Hemingway
che passò due giorni e due notti al largo
nel Golfo, alla deriva, legato per mutua volontà,
a un magnifico marlino gigante,
finché domò il grosso pesce,
ma solo per cederlo a squali voraci
prima di riuscire a portarselo a casa
prova tangibile della sua prodezza,
la cattura da 'una volta nella vita'.

Passeggiando lungo il molo scorgiamo
una statua bianca su un basamento,
quieto spiazzo che s'apre sulla strada,
non lontano dal mare che era
per Hemingway figura di risveglio,
immaginarsi a pesca,
immaginare il moto dei flutti del Golfo;
e immaginare Santiago, avvinto
al pesce enorme – immaginare una volta ancora
l'inestricabile, insondabile vincolo
tra uomo e marlino da lui forgiato
in mito eterno. I turisti a Cojimar
rendono omaggio e si stupiscono all'impatto
che Hemingway ebbe sul paese adottivo
nel ventennale soggiorno.

L'attempato duo si slancia in una vivace
resa, musicalmente giù di tono, di quello
che ormai credono ogni turista
si aspetti di sentire – Guantanamera.
I soci dell'audace coppia parrebbero
quasi aver vissuto porta a porta
con Santiago, mani più adatte
a tirare lenze da pesca
che a eseguire musica decente.
Quando da noi non scrosciano pesos
e seguiamo senza voltarci indietro,
lo spettacolo sfrigola in arresto –
Hemingway impassibile tutto il tempo.

(Traduzioni di Angela D'Ambra)

Note

- ¹ Glen Sorestad, nato a Vancouver, si è trasferito nelle praterie all'età di dieci anni ed è cresciuto in una fattoria nel Saskatchewan centro-orientale. È stato insegnante di scuola per oltre 20 anni, gli ultimi dodici in una scuola superiore a Saskatoon. Ha conseguito un Master in Scienze della Formazione presso l'Università di Saskatchewan. Ha iniziato a scrivere seriamente nel 1968, ha co-fondato Thistledown Press nel 1975 con la moglie Sonia abbandonando l'insegnamento nel 1981 per dedicarsi alla scrittura e alle attività editoriali. È stato Presidente di Thistledown Press dal 1975 al 2000, quando con la moglie si è ritirato dal settore editoriale. Le poesie e i racconti di Sorestad sono stati pubblicati in tutto il Canada, Stati Uniti, Inghilterra, Scozia, Nuova Zelanda, Danimarca, Finlandia, Norvegia, Slovenia, Cuba e Sud Africa. È autore o co-autore di oltre venti volumi di poesia; la sua poesia è stata spesso trasmessa da radio CBC, dalle radio negli Stati Uniti e all'estero. Le sue raccolte poetiche sono tradotte in varie lingue, tra cui francese, spagnolo, norvegese, finlandese, sloveno e afrikaans. È redattore o co-redattore di molte antologie poetiche e di racconti, tra cui, di recente un'antologia internazionale, *Something to Declare*, per la Oxford University Press, e un'antologia poetica, *In The Clear*, Thistledown Press. Le sue poesie sono apparse in oltre 50 antologie e libri di testo. Uno dei suoi volumi di poesia è stato la fonte principale per la pièce *A Place in the Shade* di Rodney McLean. I suoi racconti sono stati antologizzati, uno è stato prodotto per la televisione in Canada da Bravo TV. Sorestad ha tenuto numerose letture pubbliche delle sue poesie ed è stato segnalato in due importanti eventi internazionali letterari: il Lahti International Writers Reunion in Finlandia, nel 2001, e il Vilenica in Slovenia nel 2002. Nel 1999 Sorestad è stato insignito del titolo di Life Member dalla League of Canadian Poets. Nel novembre del 2000 è stato nominato primo Poeta Laureato di Saskatchewan, diventando così il primo Poeta provinciale o federale nominato in Canada, e attivo fino al 2004. Ha ricevuto il Saskatoon Book Award nel novembre 2001 per *Leaving Holds Me Here*. Nel febbraio 2003 Sorestad ha ricevuto la Queen's Golden Jubilee Medal. Ha ricevuto l'iscrizione vitalizia al Writers Guild Saskatchewan nel 2009. È stato nominato Member of the Order of Canada il 30 giugno 2010. Ha ricevuto il Queen's Diamond Jubilee Medal nel 2012.

- ² **Hemingway and Havana: the author's statement.** I wrote the five poems of this grouping or suite of poems in early 2012, much of the first draft material being composed in Havana in February when my wife and I spent two weeks there. I have been an admirer of Ernest Hemingway's novels and short stories since I first encountered them many decades ago. Though I have by no means read my way through the entirety of Hemingway's considerable writing oeuvre, I have always been much impressed with his shorter fiction, stories like *The Short Happy Life of Francis Macomber*, *The Snows of Kilimanjaro* and *The Killers*. In fact, the short novel, *Old Man and the Sea*, perhaps one of the most powerful sea stories ever written in English, is a work that strikes me more as a long story than a novel. While I knew something of He-

mingway's writing life, having read at least one biography of him, Papa Hemingway, having also read his own account of his years in Paris, *The Moveable Feast*, and also having read accounts of those Paris days by Morley Callaghan and John Glassco, I certainly could not call myself highly knowledgeable about the life of the famous American writer. Especially, I did not know a great deal about the more than twenty years that Hemingway and his wife Mary spent in Havana. I was aware that the Cubans thought of Hemingway as one of their own and that they had made every attempt to preserve as much of Hemingway's Cuban legacy as possible. On my first trip to Cuba in 2010 I visited the famous Cathedral of our Lady of Charity of El Cobre located near Santiago de Cuba. Here I learned that Hemingway had given his Nobel Prize for Literature to this cathedral to be put on display for the Cuban people. That made me realize how deep were the American writer's feelings for the people of Cuba. Interestingly, the Hemingway medal was stolen in the 1980s, later recovered, and has been under lock and key since at the Cathedral Sanctuary of El Cobre. One would reasonably have expected that this Nobel medal would be on display in some very prominent U. S. Museum, not hidden away from the public under lock and key in a remote cathedral in southern Cuba. However, despite this firsthand encounter with Hemingway's ongoing legacy in Cuba, I still resisted the temptation to write anything about Hemingway and his relationship to Cuba and its people. But it did whet my appetite for my second trip because I knew that my second trip would be to Havana and there I would certainly come face-to-face with Hemingway's ongoing presence. So in 2012 I went into Old Havana on numerous occasions and began to follow the well worn footsteps of Papa Hemingway to the various places with which he was associated. Over several days I visited El Floridita, his favourite drinking spot, among quite a number of bars he apparently frequented at different times; the hotel and indeed the very room he occupied for much of the writing of *A Farewell to Arms*; the home overlooking the city where he and Mary lived for many years; the little fishing village of Cojimar where Hemingway kept his famous fishing boat and where he is remembered today with a full-sized statue. I ate lunch in Cojimar in a little restaurant that was rumoured to have been a favourite drinking spot for Hemingway after coming in from fishing on the Gulf of Mexico. For several days I was steeped in the pervading presence of Ernest Hemingway and so I wrote the beginnings of four of the poems then and there. El Floridita is the best known bar in Old Havana because of Hemingway and because Hemingway proclaimed its rum daiquiri to be the finest cocktail in the world. Probably a very high percentage of all tourists to Old Havana, regardless of the country they come from, end up visiting El Floridita because it has become a premier tourist destination. I wanted my poem to capture this drinking spot in such a way that it suggests one of the many ways that Hemingway has left his mark on Cuba and especially Havana, which he loved as a city. His bronzed bust may be permanent on the bar stool in El Floridita, but his spirit is felt everywhere in Old Havana. *Hotel Ambos Mundos* and *Room 511* both attempt to capture something

of this old hotel which Hemingway has made famous by his presence there over several years. However, in *Room 511* I attempt to put a young Hemingway into the poem during the first year he lived in Room 511, probably in the year 1932, although there are suggestions that it might have been earlier than that. I have tried to suggest that there is a decided difference between the ebullient, party-going conversationalist that Hemingway certainly was and the far less secure writer who must spend hours with himself and with the stories he wants to write. Because Room 511 was Hemingway's room, it was very famous and it has been carefully preserved to this day as a museum, though the rest of the hotel does business as usual. *Hotel Ambos Mundos* focuses on a Cuban woman, Esmeralda, who is one of the tour guides who conduct many daily tours of the single room and answer the many questions of visiting tourists. These tour guides are, of course, educated in Hemingway's writing and his life during the many years he lived in Cuba and they sometimes can offer little bits of information which is not generally known, or even information that is more or less rumour rather than fact. I wanted to portray the real-life Esmeralda of the poem as someone who enjoys feeding the visitors such bits of information about the great American writer. The day my wife and I visited the little fishing village of Cojimar and walked its streets and along its seawall,

under the watchful eye of the full-sized statue of Hemingway, there were indeed a pair of old men, one with a guitar, who were sitting on the steps of the Hemingway monument, presumably awaiting tourists like us from whom they might be able to solicit a few pesos by singing a song for us. I decided to make them a part of the poem because it does reveal to the reader the extent to which Ernest Hemingway has become not simply a part of Cuban history, but something that is highly important to the tourist industry to exploit and as well to the entrepreneurial ingenuity of Cubans to turn into part of their livelihoods.

³ Glen Sorestad, *Aide Memoire, Leaving Holds me Here: Selected Poems*, Saskatoon, SK Canada, Thistledown Press 2001.

⁴ Glen Sorestad, *Ancestral Dance, Leaving Holds Me Here: Selected Poems*, Saskatoon, SK Canada, Thistledown Press 2001.

⁵ D. Walcott, *Omeros*, Milano, Adelphi 2003, p. 544.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ivi*, p. 546.

⁸ *Ivi*, p.12.

⁹ *Ivi*, p. 220.

¹⁰ *Ivi*, p. 252.

¹¹ *Ivi*, p. 270.

Raymond Farina

Notes pour un fantôme (extraits)

1

Attendu
par personne,
fut dispensé
de naître
et ne put
qu'apparaître.

Crut toujours loin
ceux qui nous aiment,
crut qu'ils nous aiment
d'être lointain.

Alla pendant huit ans
– huit siècles –
dormir dans le sommeil des bêtes.
Grandit
dans un idiome étrange,

avec les oiseaux
pour messages,
pour sagesse
de n'attendre rien.

Voulut lointains tous ses semblables,

se sentit proche des nuages,
devint peu à peu
de leur peuple.

Apprit, comme eux,
comment on passe,
s'effaça, comme eux,
de son ciel.

Apprit,
sans le savoir,
l'Invisibilité.

3

Fantôme – mais de qui? –
D'un poète? D'un fou?
D'un double placentaire
dont on ne peut faire son deuil

ou d'un autre fantôme,
feu-follet faux-fuyant,
simulacre de vie,
qui se demande si c'est lui
ou le monde qui prend le large,

frère invisible & insolent,
déambulant dans nos migraines

– convaincu que ce sont les siennes –,
s'endormant dans nos insomnies
traversant nos visions sans cesse,
avec notre Afrique fictive
ou l'exode insensé
d'un peuple de nuages,

jubilant de nous retourner
cette question qu'on lui pose
quand il redescend dans ses limbes,
sourd à l'appel de la lumière,
peu pressé de ressusciter,
impatient d'épouser l'oubli,
d'aller jouer du violon
pour les taupes & les rhizomes,

esquisse à jamais esquissée
par un dieu lassé de créer
ou – qui sait? – créature
que le diable a crachée

4

[...]

Nul principe marmoréen: à la lisière de sa nuit,
une veilleuse minuscule
– indice vacillant
de possibles chemins –,
visible à peine
entr'aperçue.

Et, suggéré
du bout des lèvres:
ce que la tendresse
lui demande.

Une éthique du presque,
murmurée,
minimale,
chantonnée,
musicale,
une sorte de capriccio
ou mieux – de fantaisie –,
bref, une éthique fantomale.

5

«Un signe de plus pour moi de cette maladie
la pire de toutes c'est son secret».
(Soeren Kierkegaard, *Traité du désespoir*, II.)

Relisant Kierkegaard,
un demi-siècle après,
se souvient vaguement
des trois stades de l'existence,
d'une valse de pseudonymes,
d'une rupture énigmatique,
garde en mémoire cette écharde
que dans sa chair lui a gardé,

découvre maintenant
qu'il peut comprendre, de sa nuit,
ce que désespoir signifie,
après avoir longtemps joué
avec ce mot venu du Nord,

et distinguer
vivre sa vie
de la mourir

[...]

6

Parvenu récemment
à ce qui semble l'excellence
dans l'art de l'inutilité
– incapable de contredire
le Destin qui écrit
sa vie dans la marge –,
s'interroge sur les humains,

sur ceux qui sculptent le Présent
avec des décisions
et des actes majeurs

dans un monde peuplé
de fantômes légers,
dévorerés par leur faim,
de mourants qui marchandent
leurs dernières secondes
de vie,

tandis que la démence,
 très officiellement,
 met en jachères
 la lune,
 lance, sur Minerve,
 un chantier,
 inaugure un pont
 vers l'abîme,
 bâtit ses cathédrales
 pour une éternité
 de sable

et qu'on a préparé le thé
 à une douce apocalypse
 qui ose se faire attendre.

7

«Tu as fait sombrer ma fortune et chavirer mon bateau alors qu'il
 était heureusement emporté par le bon vent de mon souhait».
 (Lucien, *Le navire ou les souhaits*.)

Songe à mettre
 entre parenthèses
 ceux qui défont, avec méthode,
 ce qui s'est fait
 en tant de temps.

Songe aux effets
 inévitables
 que pourrait avoir
 un tel geste,
 dans le siècle et l'Eternité
 -en plus du désaveu
 de la Compétence Suprême-

et à l'impossibilité
 de mettre, dans le monde,
 le monde entre parenthèses.

Décide
 de s'y mettre lui-même,
 avec le Sage,
 le Fol et l'Ange,

mais s'aperçoit,

tardivement,
 qu'il y vivait
 depuis longtemps,

qu'étaient fantômes
 tous ses vaisseaux,
 comme ses trains,
 mangeurs d'espace,

qu'étaient illusoires
 ses voyages.

8

Ne désespère pas
 d'enfin trouver la métaphore
 de ce qui apparaît sans naître
 et n'ose vraiment apparaître:

vie de plume,
 vie de vent,
 vie soufflée,
 vie rêvée,
 en filigrane
 ou murmurée

et quand la séquence s'efface
 dans les brumes d'et cetera,
 fatigué de ces tropes
 qui le tirent vers le Sensible,

retourne vers son lieu,
 texte flou, texte trouble,
 son texte d'origine,
 traduit de ce qui pourrait être
 une langue ou un idiolecte
 d'un âge présymbolique,

linéaire B d'une enfance
 qui cherche vainement
 son sens
 dans les yeux éteints
 d'un aveugle
 ne sachant déchiffrer
 que l'alphabet de l'ombre

et, venu de son microcosme

de poussière et d'angoisse,
 le sporadique appel
 des choses,
 un instant sauvées
 du silence
 et par le silence reprises.

11

«'Raphel may amech zabi almi'
 commença à crier la bouche infernale».
 (Dante, *Enfer*, XXXI, 67-68.)

Toujours discret,
 pour ne pas devenir
 hiatus, lapsus,
 horrible couac,
 dans l'harmonie
 de son époque.

il écoute
 – à distance –
 le concert.

Appelle à la rescousse
 Ellington & Purcell,
 neiges d'antan
 et peupliers,
 la voix de Nausicaa
 et les chiens d'Actéon,
 le verger de Virgile,
 les fables des nourrices,
 berceuses, bruissements,
 silences.

14

Que dire à ceux qui aimeraient
 – enviant son irréalité –
 vivre dans sa peau invisible,
 jour après jour vivre la vie
 qu'un être flou joue et rejoue
 avec tant de prédicats vagues?

Que leur dire sinon

qu'ils se trompent de scénario,
 qu'ici la nuit étouffe,
 hantée
 par les traces
 d'angoisses félines
 que n'effacent pas les soleils,

qu'ici on rêve
 de changer de rêve,
 de passer la frontière
 sur la douce réminiscence
 des nuages d'avant,
 – pressés d'aller faire
 leurs orages
 et leur calligraphie
 d'éclairs –,

de bêtes emblématiques,
 chacals dont se souvient la pierre,
 mystiques éperviers
 ciselés dans le bleu,
 chats dormant
 leur sommeil divin

– la faune rassurante
 d'une calme Egypte mentale –

15

Né quelque part
 sans doute.
 Aurait pu naître ailleurs.
 N'importe quand
 tomber
 dans la trappe du monde:

unique certitude
 du flâneur splénétique
 d'une zone indistincte,
 sans bornes ni repères,

qui chercherait
 – loin des manoirs
 et des brumes de convention
 d'une Ecosse gothique –

à suggérer discrètement

qu'il n'est pas certain
d'être mort,

brouillant
subtilement
les cartes,

effaçant
la frontière
entre mourir et vivre.

16

«Je suis feu, je suis air; mes autres éléments
Je les laisse à l'ignoble vie...»
(Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, V, 2, 283-284.)

Et voici l'air,
son élément,
qui le porte, qui l'accompagne,

fait chuchoter les feuilles
comme un conciliabule
et participe à l'aventure
d'une bulle sans avenir,

feuillette un livre
abandonné,
cherche, impatient,
la fin du conte,

invente l'Ange,
puis dans la voile
éveille une envie
d'Infini,

se faufile partout,
s'imisce
dans les failles, les confidences,

invisible,
imprévisible.

Biobibliographie

Poète et traducteur, Raymond Farina est né en 1940 à Alger. Il a vécu au Maroc, dans différentes régions de France et en Centrafrique. Après ses études supérieures à l'Université de Nancy, il a enseigné la Philosophie en France, au Maroc – au titre de la Coopération – et à la Réunion où réside depuis 1991. Parmi ses recueils figurent: *Les lettres de l'origine*, *Fragments d'Ithaque*, *Pays*, *Virgilianes*, *Anecdotes*, *Epitola posthumus*, *Anachronique*, *Ces liens si fragiles*, *Exercices*, *Italiques*, *Fantaisies*, *Une colombe une autre*, *Eclats de vivre*. Il a traduit des poètes américains, es-

pagnols, irlandais, italiens et portugais. Lui-même a publié dans de nombreuses revues: «Chelsea» (New York), «Europe» (Paris), «La NRF» (Paris), «La Revue de Belles Lettres» (Genève), «Le Journal des Poètes» (Bruxelles), «Les Ecrits» (Montréal), «Pagine» (Rome), «Poesia por Ejemplo» (Madrid), «Po&sie» (Paris), «Semicerchio» (Florence), «Steaua» (Cluj), «Turia» (Teruel), «The Prague Review» (Prague), «Tomis» (Constanza), «Satura» (Gênes), «La Otra Revista» (Mexico).

Renata Morresi

[gioco di luce sul vetro dell'auto]

gioco di luce sul vetro dell'auto

col tergicristallo

ciao Sancho

è notte, una strada provinciale

millenovecentosettantanove

ciao cavallo, compagno di avventure

pali-effetti-rifrazioni

decidono le armi

è storica ripetizione

guida una Citroën

fischietta, mio padre

attraversa azione sovversiva

insurrezione rapimento

stiamo tornando

senza pensarli

stiamo pensando

giocando al duello

coi fantasmi-lampioni

probabilmente piove e

la memoria non è affare personale

ronzano le ruote sull'asfalto

il tergicristallo muove a tempo

taglia

un tempo orizzontale

forse la memoria è una sostanza

(ma se è onda, bagliore

non è un magma? una condanna?)

forse non fa male (ma fa male)

ripetere la canzone del blu dipinto di

sonno, vincerlo

calarsi nelle braccia del cristallo

spezzare via alabarde e lance e –

continua il corpo a corpo a corpo a

folle sfida tutte insieme tu

sul sedile posteriore

palo-colpo-attacco-fingere

dopo anni 35

scrivi, ad esempio,

un documento

a occhi mille

[da *Car-wash*]

Le cose che vedremmo andando in bicicletta
sulla battigia

compongono un elenco di un oh tondo,
prolungato, intimo direi, tutto sommato
bello, fresco, comprenderemmo

e a parlarne gireremmo ancora in lungo e in largo
sulla pianura chiara, così chiara da spossare
lenta limpida beata e pure abbacinata, va!
andata di aggettivi, quasi ognuno uno di noi

pianura di noi espansa, bianca
che non viene separata dalla notte

comprendere l'insieme
tra luci dalle vongolare
sei/sette rimesse abusive
e la marea che copre le tracce delle ruote

le linee sulla rena lingue aliene

e parleremmo certo ore
della somma di suono dalle onde

fin su la stratosfera,
del nome dell'azzurro,
azzurro-nero, ardesia, metallo
infuso delle otto, di quando arrivò il camion
carico di sabbia, grosso,
occhi rotondi d'animale progettato, cyborg,
del rombo che ci scosse, ridere e guardare finalmente
la spiaggia in effetti rinsecchita, mica così bella,
dell'è così che fanno allora per riempirla,

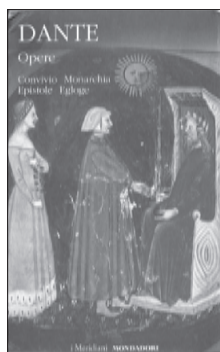
comprendere il progetto, parlare con il vecchio titolare
da tre generazioni aggiusta il suo casotto
del prima che arrivava e fino a dove questa spiaggia e
poi la concessione demaniale e prima
di suo padre che cos'era e prima degli scogli
e del porto, poi la crisi della sabbia intossicata,
del turismo, il fermo, e a capirlo che il treno a
due metri dalla riva, una rovina, e
poi il gasolio, le politiche fiscali, le estati
a mucillagine, per non dire del condono, e prima
e dopo di ogni cosa ancora
i pesci,
(l'ameba.)

Fossimo andati in bici.

Rassegna di poesia internazionale

a cura di PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia inglese postcoloniale); ANTONELLA FRANCINI, Syracuse University (Poesia statunitense); GABRIELLA MACRÌ, Università di Thessaloniki (Poesia greca); NICCOLO' SCAFFAI, Université de Lausanne (Riviste e Strumenti di comparatistica); FRANCESCO STELLA, Università di Siena (Poesia classica e medievale); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

DANTE ALIGHIERI, Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe, a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, Milano, Mondadori ('I Meridiani'), 2014, pp. CXVI-1876, € 65,00.



Se si potesse applicare il principio di indeterminazione di Heisenberg alla letteratura, gli studi sull'opera di Dante ne fornirebbero la dimostrazione più convincente. Negli ultimi anni un profluvio di iniziative meritorie, che scaldano i motori per le celebrazioni del 2021, ha prodotto un esercito di nuove ricerche e soprattutto di nuove edizioni delle sue opere 'minori': lo attestano la collana commentata della Salerno Editrice, il volume Polistampa del 2012 che aggiorna quella della Società Dantesca, le *Epistole – Ecloghe – Questio* brillantemente curate da Manlio Pastore Stocchi per Antenore sempre nel 2012, e l'imponente edizione 'Meridiani' diretta da Marco Santagata che ha appena prodotto il secondo volume, con testi e commenti di *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe* (1863 pagine!). E altri se ne annunciano e se ne progetteranno, in

una proliferazione entusiasta, generosa e incontrollabile ormai giunta appunto alla soglia di indeterminazione, cioè di impossibilità di verifica e utilizzo aggiornato anche da parte di un dantista professionale. Lo prova il fatto che la *Monarchia* di questo 'Meridiano', sontuosamente curata da Diego Quaglioni, non ha fatto in tempo a tener conto dell'edizione 2013 di Chiesa e Tabarroni (e viceversa, ovviamente), così come le *Epistole*, ivi edite da Claudia Villa, e le *Egloghe* da Gabriella Albanese sono state consegnate prima che si potesse consultare il volume di Pastore Stocchi e dialogare con le sue conclusioni. Questo vale, moltiplicato per mille, per dettagli dei commenti, fonti, riferimenti: di termini danteschi che un commento dichiara mai attestati si documentano altrove i precedenti, fonti usate in una pubblicazione non sono nemmeno sospettate in un'altra; di luoghi, come Arezzo o il Casentino, dove si pensava che Dante non potesse aver trovato biblioteche adeguate alla composizione di un'opera vengono identificati continuamente centri di cultura e autori e maestri e fondi librari, così come alla luce dei riflettori filologici sta emergendo una storia dell'ecloga medievale ben anteriore a Dante e di qualità talvolta non minore di quelle di Giovanni del Virgilio: questo potrebbe indurre gli studiosi a rivisitare i *cliché* sull'innovazione dantesca e a 'scoprire' i tanti Titiri che abitano l'età di mezzo, abitualmente trascurati da chi attribuisce a Dante una mentalità umanistica nonostante l'avviso, illuminato, di Santagata che di Dante non esita a ribadire il «radicale anticlassicismo». Convegni come quelli del 2014 a Ginevra sugli autocommenti medievali o a Lione sulla concezione del tempo nel medioevo o a Mainz sui generi elegiaci e bucolici in età antica e medievale agguinceranno certamente altri dati ignoti

agli studi precedenti. Insomma: l'emersione di elementi nuovi è continua e in un panorama come quello delle opere dantesche, dove ogni riferimento cronologico e spesso anche culturale è ipotetico, ne risulta un quadro estremamente mobile che richiederebbe una sorta di ipertesto continuo di natura digitale, permanentemente aperto a integrazioni e correzioni dei tanti «sicuramente» e «certamente» sparsi con scarsa cautela nelle pagine degli studi: una sorta di metacommento che affiancherebbe e sintetizzerebbe la (peraltro benemerita) sventagliata di lavori spesso notevoli condotti in parallelo da studiosi quasi sempre impossibilitati a dialogare fra loro e addirittura, come dichiara uno di essi, programmaticamente impegnati a evitare di «discutere soluzioni altrui» proprio per ragioni di economia dei dati: si pone dunque, come e più che per altri grandi classici, un problema di governabilità bibliografica delle ricerche in corso e dei loro risultati. Questa sorta di smarrimento critico si verifica vistosamente sulle questioni di autenticità delle opere dubbie (il *Fiore*, la seconda parte dell'Epistola a Cangrande, la *Questio*), che periodicamente riaffiorano dopo definizioni apparentemente ultimative, per le quali molto spesso si assiste a una dichiarazione di resa dei singoli studiosi dinanzi all'ingestibilità dei numerosi argomenti e di resistenza o forse desistenza del singolo specialista sui binari di soluzioni convenzionali. Tutto questo sforzo, come testimonia onestamente Santagata, non riesce ancora a evitare che, «se si eccettuano alcune epistole [...], la *Questio* (se autentica) e uno sparuto gruppetto di rime, tutti gli scritti di Dante sono di datazione congetturale. E in molti casi si tratta di congetture con un ampio arco di oscillazione».

Eppure, proprio come accade col

principio di indeterminazione, che non impedisce al mondo fisico di funzionare, anche in questo caso ognuna di queste pubblicazioni come per un assestamento spontaneo apporta un contributo specifico che non si sovrappone se non in minima parte a quello di altri ma vi si integra in una sintesi ideale affidata al lettore paziente: in questo 'Meridiano', ad esempio, del *Convivio* curato da Gianfranco Fioravanti sul testo di Ageno 1995 si mette bene in risalto la sinergia fra l'opposizione ai chierici universitari contro cui Dante si schiera e l'infrazione del monopolio linguistico del latino da essi rivendicato. Questa sinergia è interpretata come manifestazione di un progetto rivoluzionario e apparentemente 'democratico', come lo era stata la moltiplicazione dei pani e dei pesci cui Dante stesso la paragona, e si rivolge a un pubblico colto ma non professionale, impegnato nella 'cura familiare o civile', di cui Fioravanti non esita a dipanare magistralmente le possibili – poco democratiche, agli occhi di oggi – coincidenze con parte del ceto aristocratico basato sulla rendita fondiaria. Chiave di questo nodo è la questione della nobiltà, che Dante riprende dalla trattatistica latina dell'epoca, e su cui – come su tanti altri problemi interpretativi – fa sempre luce lo studio del compianto Umberto Carpi su *La nobiltà di Dante* (2004), le cui citazioni percorrono come un'ombra benevola tutte le pagine di questo meridiano e che, come scrive Santagata nell'ultimo numero della rivista «Per leggere», si sta rivelando «uno dei quattro o cinque libri più importanti che siano mai stati scritti sulla *Commedia*». Altrettanto preziose le notazioni di Claudio Giunta nel commento alle canzoni, soprattutto quelle di tipo linguistico che peraltro sono destinate ad ampliarsi con l'espansione vertiginosa delle conoscenze sul latino medievale: ad esempio, la definizione di nobiltà come accumulo di ricchezze nel tempo (*antiquatae divitiae*), che si faceva risalire ora a Peraldo ora ad Alberto Magno, è ora probabilmente identificabile come Egidio Romano *De regimine principum* grazie alla banca dati ALIM che ha messo on line da pochi mesi l'edizione del 1607.

Analogamente, il commento di Diego Quaglionis alla *Monarchia* – presentata in una revisione critica dell'edizione Shaw – riesce, senza averlo programmato, a non sovrapporsi quasi mai a quello simulta-

neo di Chiesa-Tabarroni perché sceglie di esplorare con competenza finissima soprattutto il complesso retroterra giuridico e 'politologico', anche ricorrendo a preziose trascrizioni di fonti inedite da manoscritti. Esemplare è la discussione di metodo sui criteri finora adottati per la datazione, che serve da ampia e approfondita guida agli studi dell'ultimo secolo sul testo, anche se non sempre si può accettare con facilità a questo scopo la congettura di errori d'archetipo. La conclusione del curatore, secondo cui la *Monarchia* ha fornito un contributo decisivo all'elaborazione del concetto di sovranità politica poi così influente nelle concezioni moderne, coglie un punto fondamentale degli studi recenti.

La presentazione delle brevi e ancora misteriose *Epistole*, che dobbiamo a Claudia Villa, offre anch'essa intuizioni critiche inedite: ad esempio nel confronto con il quasi coevo Geri d'Arezzo, preumanista noto proprio come primo autore di epistolografia di tipo 'classico' – mentre Dante segue rigorosamente le regole dell'*ars dictandi* medievale – la Villa sottolinea una sorta di classicismo 'profondo' di Dante, che usa meno fonti antiche ma in forma più sottile e penetrante, a fronte del mimetismo algido, come sarà appunto quello degli umanisti, rilevato in Geri. Ma l'aspetto più innovativo di questa sezione è forse l'individuazione dell'interdiscorsività propagandistica che permea l'epistolografia di Dante e non solo, costituendo una specie di metalinguaggio politologico dell'epoca in stretto rapporto con la *Monarchia* e le sue fonti. Il testo, in attesa di una nuova edizione che porterà novità importanti specie se metterà a frutto anche le conoscenze di epistolografia medievale e di storia dei Conti Guidi, ora in tumultuoso sviluppo, è sempre quello di Ermenegildo Pistelli (1921): fa eccezione la lettera a Cangrande, che si avvale dell'edizione Cecchini, condividendone in sostanza anche l'attribuzione a Dante – recentemente rimessa in discussione da Casadei con argomenti di peso – della celeberrima seconda parte del testo, quella dove l'autore illustra i principi di interpretazione polisemica della *Commedia*. Nel commento si nascondono spesso gioiellini saggistici, come in quello all'epistola IV che include una dotta introduzione alla canzone 'montanina' *Amor*,

da che convien.

Le due ecloghe, con cui Dante respinge con sovrano distacco gli inviti dell'ottuso maestro bolognese Giovanni del Virgilio a cimentarsi nella scrittura in latino, sono valorizzate infine da Gabriella Albanese, come già da Pastore Stocchi, come l'unica prova di scrittura poetica in latino di Dante: l'autore della *Commedia* si era mantenuto sempre distante dai circoli cosiddetti preumanistici, come quello di Padova, consapevole della superiorità della sua cultura solidamente medievale e della sua scelta linguistica non compatibile con atteggiamenti neoclassicisti, eppure proprio con il recupero virgiliano del genere bucolico, che (come mostrano gli studi da Klopsch a Bartoli) nel Medioevo era ampiamente attestato ma aveva subito incisive ristrutturazioni, inaugura una ripresa destinata, grazie alla canonizzazione che ne fa Boccaccio e al rilancio operato da Petrarca, a diventare un cardine del sistema letterario europeo come linguaggio principe del registro metaletterario. Anche su questi versi, come su tutta l'opera dantesca e anche boccacciana e petrarchesca, il grande rinnovamento delle conoscenze sta venendo e potrà ulteriormente svilupparsi soprattutto dall'affiorare di nuove fonti mediolatine, un patrimonio immenso di testi finora spesso inaccessibili, poco editi e ancor meno tradotti, che stanno senza alcun dubbio dietro la formazione dantesca e la cui misconoscenza ha generato fin qui inevitabili ricerche a tentoni, fraintendimenti e abbagli.

Anche in questo caso, il testo critico che la stessa Albanese prepara nell'Edizione nazionale potrà sciogliere molti dei residui ma cruciali dubbi ermeneutici e aiutarci a ulteriormente il sorprendente latino di Dante (e di del Virgilio), legnoso e sgraziato anche nella prosodia ma straordinariamente ricco di apparenti neologismi (spesso termini non conosciuti per mancanza di edizioni degli autori precedenti), evidenziandone la continuità profonda con la cultura mediolatina: lo testimonia l'inizio dell'ecloga II, dove Dante comincia con un'allusione alle lettere nere vergate su foglio bianco che riprende un'immagine diffusissima negli indovinelli medievali (compreso quello sulle 'sorelle nere' nate in

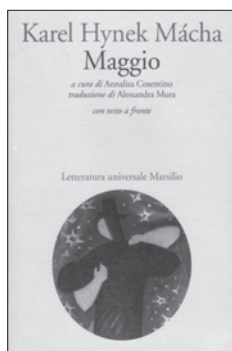
candidi spazi, erroneamente pubblicato da Riese come testo tardoantico dell'*Anthologia Latina*, in realtà *Aenigmata Bernensia* del VII-VIII secolo), che ricordiamo gustosamente tradotto in un'antologia Bompiani da Valerio Ma-

grelli come segnale di autorappresentazione del materiale scrittoriale e dunque dell'attività poetica. Dante reinterpretava questa immagine, divenuta usuale fino all'Indovinello Veronese, come simbolo dei canti 'stillati dal seno delle Muse'.

Una figurazione, quest'ultima, che è sembrata un'invenzione dantesca senza precedenti. Chi riuscirà a scoprirne la fonte medievale?

(Francesco Stella)

KAREL HYNEK MÁCHA,
Maggio, a cura di Annalisa
Cosentino, traduzione di
Alessandra Mura, Venezia,
Marsilio, 2013, pp. 116,
€ 12,00.



A lungo si è fatta attendere la riedizione di *Maggio*, ottocentesco capolavoro poetico della letteratura ceca, testo con cui ogni verseggiatore di questa tradizione è chiamato a confrontarsi, opera su cui ancora oggi convergono infiniti vettori di rimandi, contrapposizioni, citazioni e burle provenienti da ogni campo della vita culturale ceca, dall'arte letteraria a quella figurativa, dal teatro e dal cinema fino alla danza. Può quindi risultare paradossale lo scarto tra l'indiscussa centralità di questo poemetto, tanto breve quanto denso di immagini, temi e suggestioni, e la sua evidente difficoltà nel trovare spazio all'interno del panorama italiano, per altri aspetti così attento a una letteratura, quella boema, di cui ha imparato a cogliere e apprezzare una vasta pluralità di spunti. A colmare finalmente questo vuoto è l'iniziativa editoriale di Marsilio, che nel 2013 sceglie proprio questo titolo per inaugurare la collana di classici centroeuropei 'Gli Anemoni', concedendo spazio e nuova voce alla sventurata storia d'amore tra Jarmila e Vilém, il brigante condannato al patibolo per un omicidio che assume la

forma di una duplice vendetta. Il seduttore della fanciulla è infatti il padre dell'amato, colpevole di avere scacciato il figlio di casa, costringendolo a rifugiarsi nei boschi, in quella natura che è teatro di delitti e incontri amorosi, testimone impassibile di passione e di morte.

Proporre a un ampio pubblico un'opera pressoché sconosciuta di poesia romantica straniera può apparire oggi un rischio audace, se non addirittura un capriccio dei cultori della materia. Certo, se Karel Hynek Mácha (1810-1836) fosse davvero il giovane eroe dal tragico destino che il mito dipinge, e se *Maggio* fosse il frutto di un particolarismo culturale, o la semplice rielaborazione di un modello invalso, veicolato magari da un linguaggio aulico e da una retorica di stampo patriottico, sarebbe più che lecito sospettare della validità del suggerimento. Né Mácha né *Maggio*, però, corrispondono a queste rappresentazioni. L'indagine sull'autore rivela non solo una personalità complessa, a lungo oggetto di disquisizioni di carattere psicanalitico, ma anche una vasta formazione letteraria e una certa riluttanza a piegarsi alle rivendicazioni nazionalistiche dell'epoca. Il poema stesso si apre con una dedica solo all'apparenza conforme allo spirito risorgimentale («Il popolo ceco è un popolo buono»), e più probabilmente carica di uno spiccato accento ironico, ancora più evidente nella sua discordanza rispetto ai versi successivi, eleganti, armoniosi e al contempo struggenti, appassionati. Sullo sfondo di una natura a tratti soave e ad altri cupa, tra specchi d'acqua lucenti, precipizi e vette ricoperte di rigogliosa vegetazione, *Maggio* non celebra quindi l'amore di patria, ma l'amore cosmico, che trascende l'esperienza individuale per sfumare nell'infinito, eterno come il nulla, come l'ultimo sonno, come l'incessante riproporsi di un'esuberante primavera. Nei quattro canti di cui è composta l'opera si assiste a un crescendo della tensione che, attraverso il suicidio

di Jarmila e la tormentata veglia di Vilém, culmina con l'esecuzione del prigioniero, con il suo definitivo congedo dalla vita, dalla terra natia, da un amore di cui il poeta potrà solo cogliere l'eredità, entrando con il suo alter ego, il viandante Hynek, sulla scena del canto finale. Il flusso della narrazione poetica è inoltre scandito da due intermezzi di carattere corale, in cui intervengono prima gli spiriti del cimitero, in attesa di accogliere un nuovo seppellito, poi i briganti, rimasti orfani del proprio condottiero. Così orchestrata, la drammatica vicenda degli infelici amanti prende vita attraverso affascinanti visioni simboliche, sostenuta dalla forza musicale del verso prevalentemente giambico, fresco e moderno nel suo superamento della più naturale tendenza trocaica della lingua ceca. Ne deriva uno slancio creativo atipico, una genuina spinta innovatrice capace di sostituire al tentativo preromantico di ricerca e affermazione dell'elemento nazionale la piena espressione di una poetica originale, in grado di misurarsi con le altre tradizioni europee.

Se in Italia la prima pubblicazione integrale dei diari intimi, e particolarmente scottanti, dell'autore (*Un poeta romantico ceco. Prose autobiografiche* di K. H. Mácha a cura di Alena Wildová Tosi, Venezia, 1976) aveva attirato l'attenzione sulla figura enigmatica di Mácha in quanto 'uomo lacerato', l'ultima versione italiana di *Maggio*, la sua opera fondamentale, risaliva ancora al 1950. La complessità del testo, con il suo fittissimo tessuto fonico impiantato su una struttura di coraggiose scelte prosodiche, ha forse contribuito a frenare l'impeto traduttivo, ma, d'altro canto, non ha mai cessato di ammaliare coloro che si sono potuti accostare alla tragica storia di Vilém e Jarmila, condensata in questi versi dall'incredibile potenza lirica. L'efficacia delle figure simboliche e il ritmo sapientemente calibrato accompagnano il lettore in una narrazione che apre alla meditazione filosofica, ovvero al

dissolversi della vita umana nell'ineluttabile contemplazione del vuoto, unica dimensione in cui amore e morte finiscono per congiungersi. «Il teschio ghignante di Mácha, cantore dell'«eterno nulla» e delle girandole della natura fantasima e dell'implacabile fuga delle cose terrene, si colloca accanto alle teste nocchiute delle statue di santi barocche», osserva nel suo *Praga Magica* Angelo Maria Ripellino (Torino 1973), individuando nel turbinio di particolari macabri la chiara ascendenza seicentesca di queste immagini così nettamente contrastanti con la gioiosa vitalità trasmessa dalla natura primaverile. Per quanto indifferente alle vicende umane, il maggio che ciclicamente torna a riaffermare la propria bellezza non si mostra mai crudele nei confronti dei mortali, che godono, anzi, del suo piacevole tocco, capace di impreziosire i fuggevoli istanti di un'esistenza transitoria. Mentre la traiettoria della vita di ogni individuo è segnata, diretta verso il declino, l'infinito reiterarsi delle stagioni scorta la memoria umana nella rievocazione del passato, come avviene per il poeta, pellegrino nella sua stessa opera, giunto sulla collina che ha visto anni prima l'esecuzione di

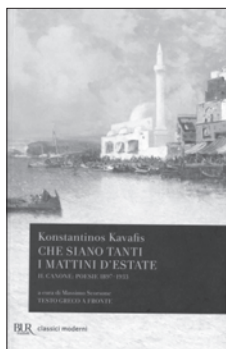
Vilém, «terrore dei boschi». E così come nel mondo il risveglio della natura si ripete senza sosta, nel poema ritornano, in più forme e variazioni, i versi dell'*incipit*, in assoluto i più celebri della storia letteraria ceca: «È tarda sera – il primo di maggio – / una sera di maggio – tempo d'amore. / Chiama all'amore un canto di tortora, / là dove i pini profumano il bosco». Oltre a scandire la successione dei canti, collegando tra loro i diversi momenti del racconto, queste varianti dei più noti versi máchiani hanno ispirato studi linguistici e letterari di grandissimo pregio, su tutti il saggio di Roman Jakobson *Il verso di Mácha sul richiamo della tortora* (1960).

Sull'approccio strutturalista a *Maggio* e sull'eredità máchiana accolta dal surrealismo ceco si sofferma l'introduzione di Annalisa Cosentino in una rassegna storica sulla ricezione e interpretazione del poema che lascia intravedere la portata monumentale della letteratura critica sull'opera. Il saggio della curatrice, che sulla simbologia dei colori ricama un'inedita analisi stilistica di *Maggio*, informa inoltre il lettore sugli elementi che inevitabilmente vanno persi nella trasposizione

in italiano, per esempio gli echi trasmessi dai nomi dei personaggi e il gioco di richiami che essi innescano, coinvolgendo i nuclei fondamentali della riflessione dell'autore: amore, colpa, morte. Puntando sulla spontanea musicalità di una lingua viva, epurata dall'uso di rime ritrite, termini aulici e ritmi estranei alla tradizione poetica italiana, la traduzione di Alessandra Mura risponde all'innovazione ceca del giambó máchiano con l'utilizzo preferenziale dell'endecasillabo sciolto, arricchito da un folto intreccio di allitterazioni, paronomasie e assonanze («E se non fu mia volontà di compiere / quell'atto, perché devo morire / di morte orrenda, precoce, eterna? / Ora e in eterno – Eterna – l'ora →»). Mentre in questa trama di suoni e colori si ravviva e si rinnova il paesaggio romantico boemo, ornato da riflessi alpini e veneziani raccolti dal poeta nel suo peregrinare, con il fine volumetto di Marsilio torna a fiorire, dopo un lungo inverno, un nuovo *Maggio* italiano.

(Eleonora Bentivogli)

KONSTANTINOS KAVAFIS,
Che siano tanti i mattini
d'estate, a cura di Massimo
Scorsone, Milano, Rizzoli
'BUR', 2013, pp. 1-231,
€ 11,50.



Massimo Scorsone, alcuni anni fa, nel volume XXXII-XXXIII di «Semicerchio» si era cimentato in una traduzione latina di alcune poesie di Kavafis¹, creando un nuovo, particolare ponte tra il poeta alessandrino e la cultura classica. Con questo

nuovo lavoro riprende il discorso su Kavafis presentando una traduzione, in italiano, delle poesie canoniche dell'Alessandrino composte tra il 1897 e il 1933. Nella sua *Introduzione* Scorsone rintraccia due elementi fondamentali che caratterizzano gli stilemi poetici della scrittura di Kavafis. Da un lato avvicina il poeta agli autori a lui coevi (Proust, D'Annunzio, Yeats o Pirandello, ma anche ai poeti simbolisti, parnassiani e ai movimenti culturali di fine secolo) senza appartenere a nessuna 'scuola' o movimento in particolare, per quanto i suoi dettami poetici talora sembrano accostarsi alle correnti appartenenti soprattutto alla letteratura *fin de siècle*. La sua diversità è sottolineata da Scorsone, il quale concorda con Sangiglio nel definire Kavafis una voce alternativa, nuova, di avanguardia anche nel quadro della poesia neogreca degli anni Venti. Il poeta alessandrino è infatti messo a confronto con Sikelianòs e Kazantzakis, più giovani di lui ma anche loro espressione di uno

spirito innovatore. Dall'altro lato la poetica di Kavafis è connotata dal dialogo del poeta con la cultura classica, al punto che si serve qualche volta della classicità per raccontare il presente consolidando, in tal modo, il legame tra passato e presente. Nelle sue poesie il presente è raccontato con una dimensione ironica o sarcastica sempre velata di un erotismo che, riflette Scorsone, è l'elemento dominante nella sua opera: «Diletto e riflessione, ardore e sarcasmo si rinvengono in questo modo indissolubilmente fusi in una sola, intensa sensazione di sottile godimento [...]. Si tratta evidentemente, non solo di componenti sufficienti e indispensabili a serbare la compiutezza dell'immagine di sé che il poeta volle trasfigurata nella sua opera, ma altresì di elementi costitutivi di una peculiare teoria estetica [...] che, al di là di ogni vieto stereotipo *maudit*, sanno conferire all'intero universo kavafiano una sua maliosa e perversa attrattiva». La sua poesia, osserva il curatore, si rivela un connubio tra Parola e Fantasia dove,

citando le parole di Eliot «le cose attinte dai libri [...] e le cose attinte dalla vita vis-suta pulsano con lo stesso palpito vivo». Grazie alla sua traduzione elegante e ri-cercata, mai *ad litteram*, senza per que-sto alterare il significato dei testi o dare una visione personale delle liriche kavafi-siane, Scorsone rimarca dunque il flusso continuo tra il passato e il presente, e del presente vissuto e descritto attraverso il passato.

La sezione «Testimonianze e giudi-zi critici» presenta un'antologia di brani esemplari sulla fortuna critica di Kavafis che vanno da alcune pagine tratte dal te-sto di E.M. Forster del 1923, uno dei primi saggi sul poeta alessandrino, all'Introdu-zione di Ezio Savino per le *Poesie segrete* tradotte e pubblicate da Crocetti, a un testo critico di Nassos Vaghenàs, cura-tore di un volume importante pubblicato a Salonico, sulla universalità della poe-sia di Kavafis, al giudizio di Nicola Gar-dini, per concludere con un brano tratto dall'Introduzione di Seamus Heaney alla traduzione inglese delle poesie di Kavafis pubblicate nel 2007.

Il pregio di questa nuova edizione del-le poesie di Kavafis tradotte in italiano è pertanto la ricchezza di informazioni bi-bliografiche, presenti fin dall'Introduzione, molto utili sia al lettore non specializzato che allo studioso dell'opera del poeta alessandrino. La *Nota bibliografica*, che chiude questa lunga introduzione all'ope-ra poetica di Kavafis, perfeziona le infor-mazioni fornite in precedenza. Scorsone ci offre una panoramica molto ampia sulle traduzioni in italiano dell'opera del poeta Alessandrino, a cominciare dalle versioni pubblicate da Antonio Catraro su un fo-glio letterario di Alessandria d'Egitto nel 1919 per finire con l'antologia di Kavafis edita nel 2011 per i tipi del «Corriere del-la Sera», inclusa nella collana «Un secolo di poesia» e curata da Filippomaria Pon-tani. Abbastanza ampio e utile è anche il panorama delle pubblicazioni in altre lingue con riferimenti alle traduzioni più conosciute in inglese, francese e tede-sco pubblicate nel XX secolo. La fortuna di Kavafis in Europa è presentata anche con i testi critici di riferimento, proposti per titoli emblematici, pubblicati dal 1919

(un saggio di E. Forster uscito su «The Nation») fino al 2010 (*Imagination and Logos: Essays on C. P. Cavafy*, a cura di Panagiotis Roilos, edito negli Stati Uniti). Per finire, molto ricca è la sezione dedi-cata alla bibliografia italiana che inizia con un *Saggio sulla poesia di Costantino Ca-vafis* pubblicato da Filippo Maria Pontani nel 1940 per arrivare a un testo di Gior-gos Kentrotis (*Alessandria e Roma nella poesia di Costantino Kavafis*, «Dictio» 2, 2007-2008). Per quanto riguarda l'anto-logia delle poesie canoniche la suddivisi-one in sezioni per periodi di composizione rende ancora più chiaro lo sviluppo della poetica dell'Alessandrino.

Che siano tanti i mattini d'estate è insomma un volume da aggiungere alla propria biblioteca perché è uno dei mi-gliori volumi di poesie di Kavafis usciti in Italia.

(Gabriella Macri)

¹ M. Scorsone, *Kavafis latino*, «Semi-cerchio» 32-33 (2005), pp. 58-60.

ELISA BIAGINI, *Da una crepa*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 109, € 12,00.



Fin dai suoi esordi Elisa Biagini ha scelto e scritto parole verticali, versi bre- vissimi che si immergono, precipitano come fili a piombo: non sviano e non cercano digressioni, indagano nel buio d'intorno – esistenziale e politico – e si stagliano sulla pagina in un dominante bianco. Di fronte allo spettacolo del mon-do, alla sua durezza, lo sguardo di Elisa Biagini non cerca il «calore della / mano

che la palpebra abbassa», rifugge la già di per sé sfuggente «melodia della paro-la, / la voce che ti sorride coi denti rifatti», ha in sospetto le scritture che germoglia-no con troppo rigogliosa facilità, non cede alla distensione e alla facondia della 'pa-rola orizzontale' che deborda, che «som-merge» e ottunde. Piuttosto, «se la lingua è mondo, è / specchio, trovatici con la pupilla / spalancata, pescaci da quel nero / quell'inchiostro che dica la paro-la / verticale», raccomanda nel testo-ve-stibolo al recente *Da una crepa*, sua terza uscita per la prestigiosa 'bianca' Einaudi. Già in apertura questo nuovo libro chiama in causa, artigianalmente, gli strumenti concreti della poesia – parola, inchiostro, pagina –, e il necessario legame di que-sta con il pensiero, con l'interrogazione che scaturisce dall'ombra (aggancio im-mediatto a una celebre connotazione ce-laniana: «parla il vero chi parla ombra»). I pochi versi che fungono da soglia, in corsivo, misurano lo specchio di scrittura e il suo valore vitale primario, l'introiezio-ne, l'assunzione fisica di elementi basilari che procedono dall'esterno all'interno del

corpo, a boccate – «una pagina è / gran-de quanto / un sorso, / un / respiro pri-ma / dell'immersione». Oltre a una «fun-zione Porta», per ricorrere a una formula di Agosti usata da Lorenzini e Colangelo a proposito di una rivelatrice immagine di Biagini, il «palombaro che più non ri-sale» (*L'ospite*, Einaudi, 2004), sembra di avvertire qui, in questa 'immersione', anche un'eco, straniante, del primissimo Ungaretti, la cui parola poetica era attinta, scavata come un abisso, e fatta riaffiorare scabra, nuda, investita di densità. D'altro canto hanno marca letteraria riconoscibi-le anche certi minimi versi di Elisa Biagini, monorematici, costituiti da solo articolo o preposizione a volte addirittura apostrofa-ta come chiave spezzata contro il bianco, come perno che aggancia il silenzio, in bilico sul verso successivo. L'esposizione degli strumenti poetici quasi sulla soglia di questo nuovo libro ne svela subito alcuni temi peculiari: in primo luogo la riflessione sull'atto dello scrivere, sull'oggettualità della carta e dell'inchiostro che è corpo («ti tocco e sei d'inchiostro»), che è trac-cia, morso, e in secondo luogo la medi-

tazione sul potere della parola, sulla sua affilatezza. Per questo nelle due epigrafi tratte dai poeti apertamente convocati nel libro, Paul Celan ed Emily Dickinson, dominano gli utensili da taglio, asce e lame, che in rispondenza mirabile, in epigrafi pur così distanti nel tempo, sono entrambe prossime allo splendore, al lampo, e mettono subito in dialogo i due poeti. Tra i versi di Celan, «e giochi con le asce / e alla fine tu splendi come loro», e i versi di Dickinson, «maneggiava le sue parole come lame – / come splendevano di luci →», c'è in effetti una consonanza forte, e suggestiva. È una delle prime rispondenze (se non la prima in assoluto) di un libro tutto attraversato da puntuali, nitidi rimandi interni.

Escludendo i testi d'ingresso e congedo, *Da una crepa* si articola in quattro sezioni di diversa lunghezza e carattere, tra loro profondamente correlate. Le più ampie sono la prima e la terza, ciascuna in peculiare dialogo con un altro poeta: Celan in *Dare acqua alla pianta del sognare*, e Dickinson in *Coi denti macchiati d'inchiostro: fotografie*. Più brevi, e tuttavia fondative appaiono anche le altre due sezioni: la seconda, *La gita*, non solo coincide con il centro dell'opera ma ne sottolinea la verticalità, l'incunearsi al fondo; la distillatissima quarta e ultima, *Da una crepa*, è sezione eponima e per ciò stesso dichiaratamente – anzi programmaticamente – emblematica. Profonde, inoltre, e fini, sono le connessioni tra le parti di un libro simmetrico e asimmetrico al tempo stesso: due i poeti coinvolti e fatti agire nel testo, due le sezioni 'telluriche', diremmo, visto che *La gita* è di fatto una discesa in miniera, con quanto della discesa *ad Inferos* può rievocare, e *Da una crepa* coglie con discrezione, in alcuni oggetti, frammenti, porzioni di paesaggio, le conseguenze di un terremoto, i solchi, le incrinature che sono segnali di pericolo e insieme di apertura. A ciò si aggiungano i nessi sottili, sottopelle, tra le sezioni, a due a due, non dichiarati esplicitamente ma mutuati da temi comunque riconoscibili o ricostruibili: il respiro tra prima e seconda (dalla sofferenza celaniana alla difficoltà che si incontra nel sottosuolo); il calore del sottosuolo tra seconda e terza (si pensi ai tanti vulcani dickinsoniani, topici nella sua poesia, anche se qui non chia-

mati in campo scopertamente); il moto che cova sotterraneo, vivo e tremendo fra terza e quarta (dall'attività vulcanica a quella sismica). Su questa compatta simmetria in base due, si può innestare però una possibile lettura sbilanciante, perché a suo modo eccentrica può apparire la parte conclusiva, *Da una crepa*, che letteralmente costituisce l'uscita, l'esodo sofferto, la filitura che rompe l'integrità e si fa varco. Se la precedente raccolta, *Nel bosco* (Einaudi, 2007), si apriva con una bimba «tonda / di sé: un uovo senza / crepe, con una bussola / per ombelico», in quest'ultimo libro qualcuno-qualcosa si descrive visibile solo «in controluce, / materia come chiara d'uovo, / patina gocciolata / dalla crepa: un alfabeto braille / d'ossa che vogliono / uscire».

La seconda sezione, complessivamente, può essere letta anche in risposta ai versi di Anne Carson – «se la lingua va oltre la realtà / vacci anche tu» – scelti come epigrafe all'intero volume. *La gita* è tutt'altro che uno sbocco metafisico, conferma piuttosto un tangibilissimo inabissarsi della persona e della lingua poetica nell'esperienza: è la discesa in miniera, ovvero oltre la crosta, sotto la superficie del suolo (della realtà), là dove la sopravvivenza è altamente rischiosa, perché il respiro diviene faticoso e insufficiente, le polveri subdole a promettere silicosi, e il buio pervasivo, la temperatura elevata e la fatica più grave, mentre la memoria, quella più intima, familiare, legata a uno dei nonni, si fa pulsante e generatrice di senso metapoetico. *La gita* è quasi un poemetto – in rapporto, almeno, alla consueta brevità di Elisa Biagini –, un poemetto di temperatura alta, calda, per realtà ambientale, certo, perché in miniera si suda, ma soprattutto per condensazione emotiva e per trattamento del testo, quasi vi fossero – ma non vi sono – maggiori ingenuità (in senso etimologico), più riconoscibili calchi 'dal vero', più scoperta adesione. Lo spazio, qui, nell'incunearsi al fondo, ha una percepibile, solida corporeità, e il tempo è quello del «parlare indurito», del *lapides loqui* se volessimo dirla con Plauto, e del sudare «sassi». Infine il testo precipita verso una correlazione tra mestieri, che va letta come una dichiarazione di poetica: «questo è un lavoro / di taglio e riempimento, / poco

importa se sassi o // se parola», con sintomatico epifonema.

Se scrivere (poesia) già significa *tagliare e riempire*, la procedura attuata qui è ancor più determinante e insistita, stando ai puntillistici prelievi da Celan, e alle ricostruzioni di interni per Dickinson. Entrambi sono poeti ben radicati nella formazione di Elisa Biagini, nelle sue consuetudini di lettura, tanto da costituire, qui, presenze confidenziali, che l'autrice avverte in sintonia non solo intellettuale ma anche affettiva. Del primo compaiono, in corsivo e in traduzione italiana della stessa Biagini, alcuni frammenti – al massimo un verso e mezzo, più spesso semplici sintagmi –, prelevati dai testi d'origine e ricollocati nei versi nuovi, come inneschi, «micce», che fanno deflagrare nuova scrittura. L'attaccamento a Celan era dichiarato già da tempo, come prova il testo liminare del penultimo libro, *Nel bosco*, con dedica tra parentesi, quasi sottovoce, ma non per questo meno stemmatica: «(per P.; suicida nel 1° mese dopo il mio concepimento)». Nel nuovo *Da una crepa*, però, i suoi versi non sono eco o memoria culturale, sono presenti ed evidenziati, ben scanditi, sia pure nella misura del frammento; e le questioni, le immagini celaniane sono reiterate nella loro tensione, come denunciano la ricorrenza e l'emblematicità di elementi quali l'occhio a mandorla, il respiro e la mandorla, in un caso fusi in unica, essenziale, evocativa figura, concretata in un meccanismo di chiusura-apertura, comunque di *passaggio*: «Respiro di mandorla / guscio-botola alla gola». Ma celaniano, a ben vedere, è proprio il motivo tutto della raccolta, si pensi solo agli «occhi, ciechi al mondo, dentro le crepe del morire» di *Schneebett*.

Della seconda, Emily, si mostrano (si ricostruiscono o s'immaginano) pudichi lacerti di quotidianità, quasi istantanee di scorcio, oggettivanti, capaci di unire astratto e concreto, di ridurre la distanza tra le poetesse – «i capelli che sanno / di fiume», «le cose che cadono / dai libri» – «un fazzoletto per / le unghie tagliate, tenuto / da un capello / lungo», i guanti che «respirano» nel cassetto, la gonna che nel vento diviene «una vela» –, sempre abitate dalla pratica ininterrotta della scrittura che viene stesa, vergata su abiti e biancheria: sul colletto è «ricamato l'alfabeto, / tutto», il cuscino è «striato d'in-

chiostro». Biagini si avvicina a Dickinson non solo nello spessore concreto della scrittura, ma anche nell'uso anglosassone di un singolo trattino lungo, separatore e connettivo al tempo stesso, trascorrente. Analogamente, fin dalle sue prime uscite, Biagini aveva usato legare due parole con trattino al modo celaniano (qui ad esempio la traduzione degli «occhi-forbice», ma anche l'«unghia-consonante», i «pesci-memorie», il «guscio-botola»).

La tradizione, nella poesia di Elisa Biagini, è propriamente, *alla lettera*, un passaggio di parola: parola da rimuginare, tangibile, consistente, come un nodo o un osso da tenere, lucido, forse addirittura apotropico, nel palmo della mano. La «parola-ramo», nell'aria (che è dolente luogo celaniano), «ci tiene» anche «se l'asse cede, se la / voce affonda». Del pari, comunicano sostegno, esibizione e protezione di ciò che è minuto, i tanti palmi che in questo libro sono alvei ricorrenti sì da rivelarsi come spie testua-

li: «nel palmo la pietra risputata piccola come mandorla», e ancora, più avanti: «mi si chiudono le notti dentro al palmo». Il motivo è da tempo attecchito, in Elisa Biagini, sedimentato e reiterato, già compreso *Nel bosco*, con tutta l'inermità e la piccolezza del caso: «ti sto nel palmo con gli occhi sbottonati», per non dire, sempre lì, dell'incipit del testo liminare dedicato a Celan suicida, «In quel volo / il tuo palmo // mi s'è impresso / sul capo, gli ha dato // questa forma venata di buio», ove si legge benevolenza e stigma. Accanto ai palesi rimandi architettonici, uno dei più interessanti legami tra sezioni ma soprattutto tra i due poeti, Paul ed Emily, sembra quello trasversale e programmatico, fosse anche non voluto, tra il titolo della sezione di/per Emily Dickinson, *Coi denti macchiati d'inchiostro*, e gli icastici *denti di scrittura* di alcuni versi di *Atemwende*: «parlare con le strade senza sbocco / del vis-à-vis / della sua espatriata significanza -: // questo pane masticare, con denti

di scrittura» (*Schreibzähnen*). Una scrittura-ra-morso, ostinata e tenace, è quella che persegue Elisa Biagini, una scrittura che *tiene* la realtà e la memoria del passato (personale), letterario e storico, tanto se andiamo a un componimento della 'sezione Emily' – «quello che resta / è il calco del / respiro, il / morso che hai / dato all'aria / per tenerla» – tanto se scaviamo ancora in testi più antichi ed eleggiamo come chiave ermeneutica una scheggia da un libro piuttosto diverso da quello nuovo, *Fiato, poesie per musica* (d'if, 2006). Si trova lì, infatti, un testo dal titolo *La memoria* che inizia esattamente con le stesse parole del titolo odierno (ma si tenda l'orecchio anche al «cuore di buio» che chiudeva una delle prime raccolte, *Morgue*): «Da una crepa del mio cuore più nero / escono rami che tendono a una voce, / vogliono suoni, parole / la luce che t'esce di gola».

(Cecilia Bello Minciaccchi)

ALESSANDRO BROGGI,
Avventure minime, Massa,
 Transeuropa 2014 ('Nuova
 poetica'), pp. 124, € 9,90.



Show, don't tell, dice una delle regole auree della tecnica narrativa. Ora, leggendo e rileggendo quella gran parte della sua produzione che Alessandro Broggi ha raccolto in *Avventure minime*, si trae la sensazione che una delle linee conduttrici del suo lavoro sia proprio questa: mostrare, senza tuttavia aggiungere altro, senza interferire tra l'oggetto mostrato e il fruitore. Questo meccanismo, comunque, va inteso non già in senso propriamente narrativo – non sembra infatti che

Broggi aspiri, almeno per il momento, alla dimensione del romanzo –, bensì in relazione al materiale visivo e soprattutto linguistico. L'oggetto del mostrare è, appunto, la lingua, o meglio la lingua quale elemento di rielaborazione dell'esperienza. Questo vale soprattutto per *Nuovo paesaggio italiano*, nel quale vengono esposti, attraverso le molte voci di donne e uomini, frammenti di vita, detti attraverso una lingua che è fatta soprattutto di luoghi comuni, di frasi preconfezionate, di automatismi verbali: «Con lui ho avuto un'esperienza intensa e importante» oppure «Non è la classica cotta da adolescenti». Viene messa in mostra, per così dire, la banalità del niente, l'incapacità di dire il quotidiano se non mediante un filtro linguistico che il soggetto assume su di sé traendolo dal mondo dei media, soprattutto. Nel suo concentrarsi in maniera pressoché esclusiva sull'esperienza dell'individuo e sullo stato dei rapporti interpersonali, la scrittura di Broggi utilizza e rielabora materiali preesistenti, prelevati non soltanto dal campo del quotidiano, ma anche, per esempio, da quella manualistica di *self-help* tanto diffusa oggi, che promette all'individuo la realizzazione di sé. Tale circostanza si rende più che mai evidente in *Servizio di realtà* (dove già

il titolo ironico la dice lunga sul rapporto tra realtà e individuo), testo in prosa nel quale vanno a confluire svariati elementi: un repertorio lessicale che, con espressione sicuramente ambigua, si potrebbe definire *kitsch* («Sarà un incanto di suoni, colori, immagini. Una festa per il cuore e per la mente»), insieme al tono prescrittivo tipico appunto di certi manuali di psicologia a buon mercato («Le emozioni che sentirai in quel momento saranno fondamentali per la tua vita futura»), con il quale si sottolinea la necessità della narrazione come chiave dell'interpretazione (termine che va inteso anche come sinonimo di rappresentazione) del proprio essere nel mondo («La formulazione di un racconto resterà per tutta la vita lo strumento base per interpretare gli avvenimenti che ti riguardano»). Oltre a questi elementi, non mancano i consueti prelievi dal mondo dei media – penso soprattutto alla prosa intitolata *Daily Planet* –, procedimento che raggiunge il proprio vertice in *a fondo perduto*, sequenza di testi che, per palese consanguineità, andrebbero accostati a quelli contenuti in *Coffee table book*, libro del 2011 non compreso in *Avventure minime*. Qui, secondo quello che è diventato una sorta di marchio di fabbrica di Broggi, compaiono sulla pagina quartine

di 'versi' (le virgolette sono doverose) che, ancora una volta, espongono la completa reificazione del linguaggio, la sua riduzione a merce: «il photobook del quotidiano / si riempie di pagine speciali / una nuova lettura del mondo / si definisce e si realizza». Quello che viene esposto è un materiale verbale *brutto*, privo di qualunque colorazione estetica, costituito specialmente da concetti vuoti o immagini dozzinali («concedersi una deviazione / valutando gli interventi importanti / affrontati su binari self-confident / con freddezza e senso strategico»). Con uno spiccatissimo senso del montaggio, procedimento chiave dell'ironia di Broggi, e con uno sguardo da *école du regard* (si leggano in tal senso le sequenze narrative, raggelate e raggelanti, di *Quaderni aperti*, il testo che apre l'intera raccolta), ci troviamo di fronte, allineate come sul bancone di un supermercato (l'immagine è già in Volponi), le parole dei media, in particolare di certe riviste patinate, che tra slogan pubblicitari e linguaggio aziendali-

stico indirizzato al singolo promettono un presente e un futuro radiosi, «un'esperienza sensoriale unica, nella quale il consumo è tutto: devi sbrigarti / ti aspettano tanti / prodotti esclusivi / a prezzi speciali». Assai indicativa, in tal senso, e davvero notevole, è la sequenza 5 di *a fondo perduto*, dove il procedimento di allineamento perviene alla massima densità e si fa quindi pienamente visibile. Il ricorso alla quartina assolve poi una duplice funzione: da un lato, al materiale grezzo si contrappone una forma metrica dotata di una lunga tradizione, per esempio quella satirica o gnomica, cui talvolta i testi, con il loro tono sentenzioso, possono rimandare; dall'altro, sempre in chiave ironica, costituisce il contrassegno di un intervento d'autore, il segnale di una rifunzionalizzazione, corrispettivo, quasi, della firma su un *ready-made* linguistico. L'astuzia di Broggi, se così la si può definire, sta nel fatto che la sua ironia non si concentra solamente sulla lingua come merce, ma anzi arriva ad allineare, nella paratassi as-

soluta della sua scrittura, persino la critica a quella lingua mercificata: «il nostro immaginario / è plasmato dal potere / dei media di trasformare / il reale in simulacro», «l'immagine del mondo / è dominata dal gusto / kitsch che caratterizza / la società dei consumi», «oggi è sempre più difficile / capire se quella che abbiamo / sotto gli occhi sia la realtà / o un'immagine filtrata». Il rapporto tra la realtà e la nostra elaborazione esperienziale è senza dubbio uno dei nuclei fondativi della scrittura di Broggi, il quale, si diceva all'inizio, lascia al lettore il giudizio sull'oggetto che gli viene mostrato, non colloca l'autore in una posizione di superiorità rispetto al materiale utilizzato. L'ironia si esercita dentro le cose, semplicemente nell'atto di accostarle, non opera dall'esterno. Del resto lo scrittore è anch'egli immerso in quel medesimo universo linguistico e mediatico, non ne può uscire.

(Massimiliano Manganeli)

ANNA CASCELLA LUCIANI, Tutte le poesie. 1973-2009, Roma, Gaffi, 2011, pp. 768, € 25,00.



Bisognerebbe tenere sempre divisi ragione e sentimento, per evitare che l'una finisca col plagiare l'altro e viceversa: un discorso ineludibile, certo, ma meno ovvio quando ragione e sentimento sembrano – assieme – i fondamenti di una poesia. Una, e non genericamente della poesia, perché il volume pubblicato da Gaffi quasi quattro anni fa di *Tutte le poesie* di Anna Cascella Luciani racconta di trentasei anni di poesia e di versi vis-

suti come supplemento alla vita, come protesi del pensiero e come alibi, altrove dell'esistenza stessa. Va da sé che ogni tentativo di mediazione tra poesia ed esperienza risulta eccessivo e insufficiente a descrivere una mole di testi che ricopre oltre 700 pagine: occorre tuttavia tentare un breve compendio, che guidi verso la definizione di un percorso nato e accresciuto per concrezioni e aggiunte, dove le parti mai si sovrappongono in maniera identica, risultando più spesso variazioni dell'uguale. È forse la matrice latina e classica, rilevata da Massimo Onofri nell'introduzione al volume, a confermare quanto detto, specie se si fa riferimento alla 'facilità' – in tutto ineccepibile – con cui si esprimeva il canto degli antichi: una considerazione all'apparenza scontata, ma che bene si abbina alle parole di Onofri, quando dice che «se la vita si vanifica nel niente dei suoi tesori, sarà comunque l'evidenza della musica a replicarne le verità, a consentirne, per via di prosodia, la consistenza» (p. 15). Leggiamo, dunque, *Tesoro da nulla*, raccolta nella sezione *Migrazioni* (che contiene poesie datate tra il 1977 e il 1982), ma che a un orecchio avvisato richiama

il titolo dell'omonimo libretto uscito per Scheiwiller nel 1990, a breve distanza dalla vittoria del Premio intitolato a Laura Nobili:

«tesoro da nulla tesoro / da cento campane / tesoro che sbuccia / e rimane tesoro / che infila una gruccia / che mette quaranta / stampelle che impasta / l'anello di pane / tesoro dai cento / vestiti tesoro di neve / più bianca che l'onda / del mare rimanda / tesoro di vetro / e cristallo che spezza / i cento smerigli tesoro / di mille scoiattoli / in fuga di rami scoperti / del nulla che brucia / l'alisso viola tesoro / che corre e che taglia / la bruna canora punta / dell'ora che intinge / il piede e lo prende / per molto, tesoro / tesoro tesoro» (p. 151).

Ci sembra questo un caso evidente, per cui l'improvviso sottende ciascuna qualità della scrittura, specialmente quella «cantabilità» (ricordata ancora da Onofri) che sempre vira dalla *concininitas* degli strumenti (retorici e sintattici: allitterazioni, inversioni, riprese, anafore e quant'altro) verso l'esorcismo della parola. I nomi che s'intersecano nel cielo di questa poetessa sono quelli più o meno evidenti di Saba, Penna, Caproni, Giudici, mediati

dal rigore di certo Fortini: personaggio chiave, quest'ultimo, nella vicenda poetica di Anna Cascella, a partire almeno dall'inserimento tra i *Nuovi poeti italiani 1* (Einaudi 1980) che le conferisce una prima e significativa visibilità, nonostante le alterne vicende che poi s'imporranno sul suo destino. Tentando tuttavia di non incappare in una prigione di mere referenzialità o relazioni, cerchiamo di cogliere, dopo le ascendenze di una pur lecita costellazione, gli esiti più alti di tutto il cammino: Onofri, in particolare, si lancia nella definizione di *Tutte le oscurità del verde* (1996-2005) come «uno dei picchi della poesia italiana di questi anni»; potremmo almeno elencare alcune indicazioni di merito. Lo stile sapienziale e sottile, duttile fino all'aforisma e al motto d'arguzia o all'ironia della sentenza («per l'inganno

del clima / le gemme soffriranno – / così soffre la vita / per l'inganno →», p. 493), si connota di quell'esilità che riesce a reggere tutti i tempi, fino al fiato del racconto (l'epopea familiare à la Bertolucci, narrata all'interno della sezione *La vita negli orli*), mentre in immagine viene doppiata la distanza del mito nella definizione più lampante dell'essere, con un movimento che decentra sentimenti e ricordi e li conduce verso i margini della loro essenza elementare. E così, in (*eros*) si legge: «perenne è il tempo – fluttuando tra vita e morte / e senso – significato / compiuto da un momento – / attimo che ripete ogni / suo tempo» (p. 488). Dunque l'istante, il momento supremo oraziano, il moto del tempo che diventa motto, spinta, ma più spesso si potrebbe dire che sia la pastosità verbale, la renitenza

della parola a trascendere il valore di se stessa, a calcolare la resistenza di certe inflessioni e il valore stesso di questa voce, sicuramente tesa sul versante del verso: «nel gelo che perdura / scrivo una poesia – / perduta anima / mia – calore divaricato / su fiato e malattia – amore derubato – / giallo di giunchiglia – / profumo che ritorna – / diaspro – tempo – forma →» (p. 589). Non un segno di facile impressionismo, né tantomeno autobiografia, ma mediazione continua tra capacità d'espressione, cultura e vita, attivate nella svolta di versi non precipitanti gli uni sugli altri, ma che vivono di una loro tensione particolare, che risiede in parte nella pronuncia e in parte nella sostanza della loro autenticità.

(Marco Corsi)

ROBERTO DEIDIER,
Solstizio, Milano, Mondadori,
2014, pp. 166, € 16,00.



Oltre alle immagini e a quello stile che si è fatto sempre più riconoscibile e chiaro, qui del tutto classico nella sua ferma evoluzione, la nuova raccolta di poesie di Roberto Deidier, la più consistente, cela sotto la sua patina uniforme una tensione che, con moto lento e incessante, scalza i diversi livelli della nostra modernità, sedimentata fino ai limiti estremi della propria condizione. Già in apertura, quella figura che, valigia in mano e passo incerto e retroattivo tra memoria e rovine, diviene emblema ulteriore rispetto alla *Statua di sale*, non è forse specchio di quell'angelo che Klee ha individuato, geometricamente, come indice di tutte le contraddizioni di un'età che, in sostanza,

è ancora la nostra? «*Non ci sarebbero più stati i vivi, / Neppure lui rivolto alla rovina: / Scrutare nel presente era lo stesso / Che fissare in faccia la distruzione. / Si era fermato, lo sguardo all'indietro, / Il passo avanti verso l'orizzonte, / Un'istantanea senza redenzione*»: il primo grande tema di *Solstizio* – titolo cerniera, come già si legge nella quarta, e forse in parte anche augurale, un presagio per tempi non più avvezzi a dare sostanza ai mutamenti – è il tema della 'nostalgia'. Una condizione storica, sociale, umana, privata, individuale e collettiva: a ben guardare, infatti, chi dice io non è mai del tutto riconoscibile per l'ostinata indeterminatezza della sua dislocazione, ora in un gesto, ora in una voce, ora in una sottile vena fonde l'epigramma e l'elegia nel tono medio-alto dove la voce staziona, senza incrinarsi. Che Deidier soppesasse con estrema lucidità l'essenza del destino era già evidente ne *Il primo orizzonte*, da cui derivano adesso i tratti più vicini alla rappresentazione del vero, in un armonico inseguirsi di vicende che contribuiscono alla fabbricazione dell'assoluto: «La certezza che anche l'aria che respiriamo si dissolverà dà pace ai giorni, e ogni risveglio rinnova e cancella un'attesa», si leggeva lì nel *tableau* intitolato, per l'appunto, *Una verità*. E ora questo stesso dato si fa ancora più necessario, stringe attorno al soggetto, per cavarne due realtà indiscutibili, delle qua-

li si sostanzia persino la scrittura, per cui il vero è al tempo stesso essenza ed esistenza: «Sono sostanza e scudo della mia evidenza» e «Non valiamo più il peso di un ricordo». L'elemento autobiografico e la necessaria fuoriuscita dai limiti dell'«evidenza» biografica sono le tracce più evidenti segnate all'interno di *Solstizio*, come testimonia una delle sezioni centrali e forse più convincenti, *Derive di un tempo ordinario*: qui davvero l'io riesce a diventare 'io di tutti', depotenziando al massimo ogni pretesa espressiva e accostando il linguaggio alla dimensione più ordinaria della lingua, per lasciare emergere, in primo piano, le immagini («La dubbia sincerità dei ricordi / Come la luce sposta le ombre / Da una parte all'altra del giorno. / Il tavolo è ancora sgombro / E la sedia è vuota. / Nervosamente il cane del vicino / Sale e scende per gradini di metallo. / Ascolto le unghie. // Su quella mensola c'era la tua foto / In una cornice rossa. / Sedevi sdraiato sull'erba. / Doveva essere un mattino di primavera, / Soffioni e abiti leggeri. / Un buon modo per rodare il mattino, / Di qua e di là dallo spessore del vetro / Restiamo a guardarci / Facendo finta che il futuro non esista»). Potrebbe essere addirittura fiction, ma ogni cosa ha la sua necessità, come quando l'immaginazione dell'istante arriva a parafrasare uno dei più celebri dipinti di Hopper in *Mattino di sole*, confermando la predi-

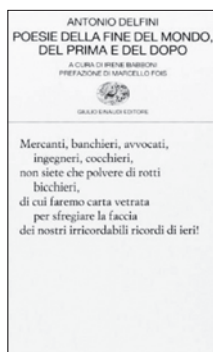
sposizione del poeta all'utilizzo di forme e colori nitidi e netti, sospendendo il gusto tra l'ipotesi minimalista della realtà descritta e un'espressività metafisica che spesso subentra per via di qualche enigma attardato («Io guardo avanti nella luce del tempo, // Sembra dire e intanto fissa un punto / A lei sola noto»). Oppure il turbamento nidifica nella dimensione dell'ombra, quando nelle *Dieci poesie vissute a Palermo*, come altrove, cresce la soglia che tiene unite la luce e l'oscurità, in un barocco profondo, nascosto, pieno di vuoti, ungarettiano, gongoriano, fugace nei passi eppure perfettamente statico, risolto secondo l'ambizione del contemporaneo. Si legga in questo senso anche la circolarità fonico-ritmica di un componimento all'apparenza piano: «Qui stai oltre te stesso, oltre il giuoco / Di parte, oltre l'amaro spesso a poco, / La polvere dei lutti che ispessisce / La discrezione di un dolore certo. / Il primo cielo sopra un letto sfatto, / Alba dal porto, un sereno distratto: / È solo l'azzurro, l'azzurro più aperto». Va detto inoltre, se fosse necessario, di quanto contribuisca a questa risoluzione l'esempio antinovecentista di un poeta come Penna, ma nel caso di Deidier sembra subentrare un turbamento ancora successivo, persino quando il modello risulta riconoscibilissimo si fa subito distante: «Che colore parlano le tua parole / Oggi che il sole è un vuoto tra le nuvole / Ed è un secolo lo spazio tra i tuoi occhi: / Ci cade ogni mia nascita, ogni morte, / La mia mano che accompagna l'erba / Quando la piega il

vento». C'è tutta la tradizione, antica e premoderna, ma c'è anche quel sentore shakespeariano che arriva dopo l'impronta petrarchesca e si ferma alle porte di una tradizione evidentemente ibrida, accresciuta di letture diversissime, come Natan Zach o Adam Zagajewski. Proprio di quest'ultimo, quasi a individuare un'affinità, Deidier ha ben messo in evidenza la natura di una poesia che «si adagia naturalmente sulla varietà del gran teatro del mondo». E questo stesso proposito si compie nella poesia di *Solstizio*, passando attraverso il fuoco di una tradizione che annovera in sé temperamenti anche piuttosto diversi, se al già citato Penna si accosta il nome di Maria Luisa Spaziani e di tutto un *coté* romano di cui si vorrebbe porre a capo Scipione, il pittore, benché più vaporoso e a tratti tremendamente visionario. Ci sono maestri vicini e lontani, insomma, padri che diventano ben presto compagni di viaggio, specie se nell'eco di certe voci che affiorano fra verso e verso si legge assieme la forza dell'ultimo Sereni o l'accorata e faconda tenerezza de *L'opera lasciata sola* di Cesare Viviani, se si presta fede a quell'uso transitivo dell'esperienza comunicativa in cui irrimediabilmente si legano illusione e certezza. Quell'illusione e quella certezza che dominano la sezione finale, *Amato sulla terra*, dove la tavolozza raccoglie tutte le sfumature già comprese, procedendo semmai a un ulteriore trattamento delle tonalità modulate da un punto di vista emotivo-cognitivo e non è possibile neppure tentare di seguire per filo e per

segno le inflessioni di un discorso chiaramente monocentrico e, al tempo stesso, mobilissimo. La scrittura di Deidier sembra nascere da una felicità dell'espressione e da una predisposizione naturale al canto e semmai la sola forzatura (ma lo sforzo è necessario al poeta) che si ravvisa è nel tentativo di ricondurre tutto all'unità, persino quando sono altri personaggi a parlare dentro *La fossa dei leoni*. Prestando la voce a personaggi biblici (dai profeti ai patriarchi, da Adamo ai primi martiri) non fa che sondare nuovamente il nodo esistenziale che già stringe il protagonista de *Il secondo trapezio*, poemetto costruito come parodia del *Primo dolore* di Kafka, e che ancora si potrebbe riferire ad alcune considerazioni espresse dal protagonista di *Un uomo solo* di Isherwood («L'artista del circo non ha sipario che cali e lo nasconda, lasciando così intatto l'incanto magico del suo numero. Sospeso in alto al trapezio sotto il fascio delle luci, ha brillato e tremato proprio come una stella. Ma ora, riatterrato, floscio, non più inseguito dai riflettori eppure chiaramente visibile a chiunque si dia la pena di guardarlo – tutti stanno a guardare i clown – corre oltre le gradinate verso l'uscita. Nessuno più lo applaude. Pochissimi gli lanciano una sola occhiata»). Insomma, a conti fatti, la poesia di Roberto Deidier vive di quella classicità che nutre un Bonnefoy o un Auden, rivelatrice, anche seguendo due opposte rive, in una galleria di opere e ricordi.

(Marco Corsi)

ANTONIO DELFINI, Poesie della fine del mondo, del prima e del dopo, a cura di Irene Babboni, prefazione di Marcello Fois, Milano, Einaudi, 2013, XXIX, pp. 229, € 15,50.



Modenese di sette cotte (generazioni) in un certo senso *sui generis* – rubando impropriamente l'espressione all'epigrafe

creata e predisposta per se stesso da Angelo Fortunato Formigini editore prima di dare esecuzione al proprio suicidio pianificato – Antonio Delfini, che da Modena scappò per poi farvi ritorno, sia per una ansiosa ricerca di 'apolidismo' intellettuale nella Firenze dei Gadda e Montale, sia perché «a Modena non si può in alcun modo essere modenese» (Marcello Fois), portò fino all'ultimo radicato in sé il piacere del paradosso, della risata a volte grassa, a volte di lama tagliente e affilata, il gusto per il bizzarro, per la sfida impossibile, a cavallo fra il goliardico e l'impegno civile, arrivando a inventare, ad esempio, un improbabile diploma di agri-

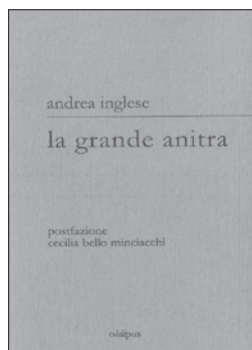
mentore per il Bosco di Nonantola, sulla scia di quell'aspetto di 'modenesità' un po' eccentrica e un po' scorbutica come quella dello stesso Formiggini fondatore dell'Accademia del Fiasco (di cui Delfini fu uno dei membri). Allargando l'orizzonte, in ambito letterario il territorio padano ha prodotto un filone di autori cosiddetti 'lunatici' per svagatezza surreale i cui capostipiti ideali si possono fare risalire a un Ariosto e a un Boiardo. In Delfini tuttavia questa connotazione fu molto più estrema, se è vero, come ha sostenuto Stefano Calabrese, che egli «visse la realtà come una finzione per essere in grado di ricordarla successivamente come una realtà nelle finzioni che avrebbe scritto». In verità, tale criterio interpretativo dell'opera dell'autore modenese è stato applicato alla sua prosa ma, curiosamente, meno ai suoi versi. Quando si tratta delle *Poesie della fine del mondo*, compresa la presente edizione (in cui sono proposti numerosi inediti risalenti a 'prima' e 'dopo' 'il nucleo fondamentale' vero e proprio, e come tali ordinati 'cronologicamente' nelle relative sezioni), l'argomento sembra venire affrontato fin troppo sul serio, richiamando – giustamente ma unicamente – la prospettiva apocalittica di cui sono pervasi e impregnati i testi, visti, dall'occhio della critica in generale, come espressione e rappresentazione spietate di un mondo in disfacimento e senza via di scampo, un mondo, dopo che le ceneri di Auschwitz hanno lasciato l'umanità distrutta in mille cocci, incapace di trovare nuovi motivi o nuovi stimoli e all'interno del quale la poesia può solo dichiarare e raccontare tale frantumazione e, infine, il proprio fallimento con ironia, sarcasmo, disillusione, malinconia o altro. Lo stesso Delfini, in *Premessa*, ci ribadisce che di «fine del mondo» si tratta, ma «che non si sa quando avverrà o quando avvenne» e che «può essere già avvenuta». Ap-

plicando però il paradosso esistenziale delfiniano anche all'opera in versi, il titolo stesso potrebbe essere paradossale e nascondere, nel rovescio di significato di quella 'fine del mondo' letta secondo la locuzione di uso popolare, qualcosa di stupefacente, di straordinario: poesie ineguagliabili, insuperabili, perché degne 'della fine del mondo'. Del resto, è proprio Delfini, a conclusione del suo preambolo, a intradarcì, quando sostiene che «sembra darsi l'avvio a un nuovo canzoniere: l'anticanzoniere di questi ultimi giorni della vita del mondo [...] che stiamo vivendo o che ci illudiamo di vivere», e sul modo, sullo stile di scriverlo ci offre le coordinate in un testo inedito del 1957 pubblicato ora nella sezione «Prima della fine del mondo», *È morto il procuratore del re*: «I tempi ripeto sono tristi / non si canta, non si fischia, non si fanno versi / finché dura questa pretesca storia / i poeti scriveranno versi come i miei. In verità nessuno capisce più niente / ed è per questo che si scrivono, come scrivo / dei versi senza suono e senza rima / [...] / [...] un giorno / la Patria potrà avere liberi per le sue strade / i Poeti, i Cavalieri e Santi e gli Eroi. / È ancora presto e la Patria non può avere, / oggi, poeti superiori a me per il sapere.» Più che avere contenuti ideologici, le «Poesie della fine del mondo», e quelle anteriori e quelle posteriori, sono materiali retorici. Difatti l'impronta dello stile delfiniano è stata «nel tempo manierista, lirica, romantica, crepuscolare, sghemba, sgrammaticata, scombinata, bettoliera, offensiva, innamorata», annota Irene Babboni nei suoi *Appunti del curatore*. Tra le 'Poesie giovanili', la prima delle due parti, l'altra delle quali sono le 'Poesie di mezzo', costituite della prima sezione intitolata «Prima della fine del mondo» (la seconda sezione sono le «Poesie della fine del mondo», la terza porta il titolo di «Dopo la fine del mondo»

e comprende le *Poesie escluse*, le *Poesie sopravvissute* e, infine, la *Poesia della fine dell'anno*) protagonista è la 'gente', guardata da un occhio narrante in prima persona a sua volta guardato o scrutato da essa. Questa 'gente' prima si dirada nelle 'Poesie di mezzo' dove, dopo gli esperimenti dei collages poetici e de *Les presqu'automatiques*, si radicalizza una voce politica sarcastica nei riguardi delle elezioni, della propaganda, del voto italiani; scompare infine nelle «Poesie della fine del mondo», o si trasfigura, forse, in una sorta di ipotetico popolo uditorio, atto ad assecondare la voce infuocata che impreca, bestemmia, sentenza, piange, urla, grida, si dispera, e altro ancora, contro costumi, società, politica, religione, cultura, tramite il medium di personaggi dei quali essa fa sfregio e sberleffo con storpiature a sfondo sessuale e scatologico dei loro nomi di persona, a volte immaginari, a volte reali: «l'avvocato Merolino Stecorandi della Meda», «Cagistrato dei Moglioni presidente», «il notaro del Canzo / tutor di Sezzamega», «l'avvocato del Bruco / detto Sculattin del Buco», «Canza del Dazzo / notaro timbra razzo», «fazzo e cica / i due sensi della vita», «l'industriale Cavagodioli», «Elsa Retranche», ecc. Satira, sarcasmo, invettiva, improprio, orazione pagana, preghiera laica, tragico-comico, sadico-masochistico, minuzia e cosmo la fanno da padroni, secondo una linea letteraria ideale che dall'antichità scende fino ai nostri giorni, sicché, ascoltando questa voce, si viene quasi stuzzicati a riconoscerla in quella emessa da una sorta di *poeta novus* della contemporaneità, *sui generis* ovviamente, subito prima dei *Novissimi*.

(Giuseppe Bertoni)

ANDREA INGLESE, La grande anitra, postfazione di Cecilia Bello Minciaccchi, Salerno-Milano, Oèdipus, 2014, pp. 141, € 11,00.



Dei tre tempi del libro, è l'invenzione geniale del primo che, oltre a dare il titolo all'insieme, pone le regole per la lettura di tutto il meccanismo, una sorta di *giuoco dell'anitra*, se pensiamo al sanguinetiano *giuoco dell'oca*, e che di sanguinetiano porta l'impronta forte dell'autore come grande burattinaio del caos. Il poeta/narratore, perché proprio di questa istituzione letteraria si tratta, si trova all'interno di una grande anatra cotta, luogo ad alto potenziale simbolico e accompagnato da due altri personaggi: «Siamo dentro un'anatra cotta / come Giona nel ventre della balena ma è un'anitra cotta / io Minnie e il guardiano notturno». È il cronotopo di tutta la prima parte, intitolata e firmata: «*Le mie meditazioni* di A. I.». La consistenza e le possibili simbologie dell'anatra si svelano per gradi ma con precisione. Disossata da una mano invisibile, l'anatra rappresenta una possibile utopia («da millenni non pensavo più all'innocenza / qui le istituzioni sono pochissime / a tutte le ore mi posso masturbare volendo»), da subito però imperfetta dato che, come sottolinea Bello Minciaccchi nel 'racconto critico' che accompagna il testo, non vi sono azzerate le differenze sociali: «Il guardiano notturno è di origine popolare / io sono di origine borghese [...] ogni volta che lo incontro cerco di capire / se siamo in un punto qualsiasi della lotta di classe // quanto riuscirà a guadagnare lo stronzo? / sono sicuro che nell'anitronne lo pagano bene». La figura femminile è termine medio e oggetto delle mire sessuali dei due: «Minnie ci gira intorno

quatta come una gatta svogliata / nel suo caso direi: razza giamaicana livello educativo piccolo-borghese». Ben presto plana il dubbio che il luogo celi una fregatura: «non sarà invece anche l'anitronne / il solito dispositivo globalizzato?». Il dubbio è legittimo, dato che mentre fioccano le interpretazioni sulla sua natura («Qui nell'anitra / è venuto meno il senso», «Big Duck non è Big Duck», è un'astronave aliena biomorfa», «una metafora importante / di qualcosa che ignoriamo» etc.), piove nella storia il misterioso Gordon, una sorta di manager tagliateste: «è l'uomo medio d'élite / è un rappresentante del capitale umano», «Gordon dice che l'anitra è la chiesa-azienda molecolare / che in essa realizziamo / l'Esclusivo Progetto Umano Spirituale / che tutto avviene attraverso il rischio / che noi siamo il nostro primo denaro / e su questo denaro si costruisce / la nostra chiaroveggenza». Il 'fuori' preme definitivamente sul dentro dell'anitra-metropoli, favela, eldorado». Il discorso di Gordon (il cui nome, se rinvia al *Flash Gordon* eroe 'buono', ha qui il sapore del tradimento) ci precipita in una dimensione utopico/distopica tipica del cinema di fantascienza, genere pure evocato dall'autore quando considera i suoi 'personaggi' rimpiccioliti, alla *Asimov*, nel corpo dell'anitra (sempre che non sia questa che si è allargata a dismisura come continente *Anatide*), o quando li sovrappone agli attori della riduzione hollywoodiana di cartone e paccottiglia di un classico come il *Viaggio al centro della terra*. Il film, evocato nei dettagli della sceneggiatura, assume a sua volta il ruolo epico di un classico («siamo alle meditazioni metafisiche / in forma popolare, cinematografica»), con mossa dunque apertamente post-moderna. Di fantasmagoria post-moderna possiamo peraltro parlare anche per i testi dove si montano insieme la *Fairy Queen* di Purcell, la 'video-opera' *Cremaster 5* di Matthew Barney (con Ursula Andress), il mago Houdini secondo le fattezze cinematografiche di Tony Curtis, o ancora per l'infilata «& Baba Vanga & Govinda & Jeff Skilling di Enron» che presiede a una visione da incubo alla Giuseppe Genna: «è qui che il male esorbita / si lascia completamente devastare / si porge interamente corpo e spirito / si è motore e produzione / si fanno utili pezzi / nel malessere perfettamente conclama-

to / cercando di essere più addentro più morti / in stato di morte produttiva / una potente prima macchina / per devastare oltre la propria / ogni altrui vita». Il disturbo post-moderno appare dunque come qualcosa di più che una tecnica narrativa: esprime una diagnosi con una causa ben precisa, il capitalismo (ed è suggestivo l'accostamento fatto da Bello Minciaccchi del discorso di Gordon con il benjaminiano *Capitalismo come religione*). Il capitale stesso si staglia su tutto con l'evidenza figurale di un'allegoria, figura questa invece di sostanza modernista, come l'*Usura* nel Pound di Sanguineti e, in prossimità della formazione milanese di Inglese, pensiamo all'epopea della *Forbice* (tra chi ha ricchezze e potere e chi non le ha) di Giancarlo Majorino.

Alla 'scrittura mondo' delle *Meditazioni* di A. I., succede la scrittura *frozen* di «*Le mie visioni* di Minnie», galleria di testi/quadro definiti da una cornice tipografica nera (elemento tematizzato in termini illusionistici: «La cornice di forma gotico-fantastica è di color bronzo, lueggiata d'oro»). È il trionfo dello sguardo senza soggetto, un'*ekphrasis* cumulativa (quanto Inglese sia legato al procedimento lo ha mostrato in *Commiato da Andromeda*, valigerosse, 2011) dove si stipano oggetti degni di *Wunderkammern* barocche con condimento di imprese latine, per comporre vere e proprie allegorie visive: «Il Marchese di Villacerf, a gambe nude, polpacci quasi interamente immersi, che ride. L'Eresia, giovinetta, che tiene sollevati tra pollice e indice i suoi orecchini a pendaglio, d'oro bianco. L'Europa, alta su tacchi a lama di coltello, donna matura e maestosa, contempla con piacere un oggetto che le promette riposo». Lo sguardo, insomma, è di per sé potenzialmente desiderante e per questo in grado di dare trasparenza estetica agli oggetti rappresentati, dalla decadente, soddisfatta Europa nel *boudoir*, all' 'argentato' in alta definizione (come in una foto di Salgado) dove vediamo: «L'insegna del *National Industrial Conference Board*. Sedici monoblocchi prefabbricati. Transenne, sentieri sterrati, cumuli d'immondizia. Sipari di abeti. Gruppo umano di torbiera, con lavoratori nomadi: turkmeni, karakalpachi, uzbecchi, kazachi, persiani, curdi, belugi e altri senza provenienza e destinazione». L'allegoria suprema è

dunque la stessa del discorso di Gordon anche se riposa qui in una composizione floreale: «Ai quattro angoli quattro simboli. Il primo per l'inverno è un fiore chiamato Foraneve, con questo motto: NIL FLORE-RE VETAT. Questo fiore cresce in mezzo alla neve nonostante i rigori dell'inverno: esso può dirsi della gloria dello Sviluppo Economico».

L'ultima sezione, «*Le mie poesie di Guardiano notturno*» è composta da venti testi tutti introdotti da una didascalia 'interna' che recita: «In questa poesia» («In questa poesia / il mondo non è così come appare», «In questa poesia / per salire sulla magnolia servono bambini» etc.). Proletario di origine, il Guardiano notturno, è quasi un poeta lirico anche se dice 'io' con parsimonia. Domina invece una pura *école du regard*, la contabilità di quello che c'è e non c'è («manca la musica dei rami / mancano le orbite dei dodecaedri / manca la forza gravitazionale all'interno delle catapulte»); ha la fame di mordere in un mondo naturale e sociale questa volta più simile al vero, senza interdirti di far scendere a volte anche la lama del giudizio (a proposito dei rapporti tra i sessi: «hanno appreso questo equilibrio / la statica l'ingegneria dell'infelicità»). Sono poesie di pura energia cumulativa che resuscitano la forma della prima fase della poesia di Inglese riassumibile come la forma testuale di saturazione realizzata da Inglese negli *Inventari* (Zona, 2011).

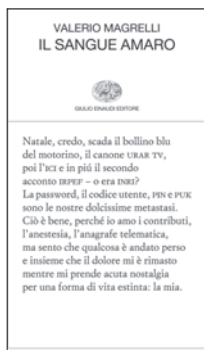
Nemmeno in quest'ultimo caso siamo però usciti dall'anitra. Le tre stazioni del libro non sono infatti le tappe di un viaggio oltremondano con un'uscita finale (anche se il Guardiano evoca alla fine la visione di un «continente spettrale»). Si tratta semmai di una favola beckettiana, una trilogia il cui spazio globale, l'anatra, è il luogo vuoto dell'*Innommable* dove il narratore, l'affabulante servitore

della necessità universale del discorso, vede passare in orbite concentriche attorno a sé e con la regolarità di sagome meccaniche, i personaggi delle altre parti della trilogia (come qui viene il sospetto al narratore che i compagni di viaggio siano figure impagliate e che «hanno messo / a tutti un motorino silenzioso»). Anche qui 'è necessario che il discorso si faccia' e si tratta di un discorso che è dotato di una connotazione stilistica forte, garante, quasi, della quota di partecipazione del soggetto per entrare nell'opera. Del resto, dalla caverna platonica dell'anitra emerge forte proprio l'io autoriale, l'istituzione più malmenata ogni volta che la poesia contemporanea tenta di trovare un'uscita dal Novecento. Proprio «il rimando al Cartesio delle Meditazioni metafisiche», quasi esplicito nel titolo della prima parte, suggerisce a Bello Minciocchi che «per via cartesiana, dall'esplorazione di quest'anatra ben cucinata emerge in primo luogo il senso cartesiano dell'*io penso*, del *cogito*, sterzata brillante, soluzione efficace alla collocazione/presenza dell'io all'interno del testo letterario, questione dibattuta ancora oggi». Avremmo insomma a che fare, si può aggiungere, con un recupero di Cartesio da accostare a quello recente di Durs Grünbein che in *Il tuffatore cartesiano. Tre meditazioni* (2008) elegge il 'pensiero poetico' a guida per esplorare le caverne del pensiero psichico che percorrono i corpi stessi degli uomini. C'è da credere che il 'ritorno a Cartesio' possa aprire la strada a qualcosa di più che alla riconsiderazione per via poetica della relazione tra anima e corpo: a una possibile teoria degli affetti e delle passioni. Resta quanto fortemente questo *io* sia qui radicato nella sociologia dell'anatra. L'origine borghese del personaggio A. I. ne delinea a tutto tondo lo statuto di

intellettuale la cui funzione produttiva di discorso è oramai fuori sincronia rispetto all'elaborazione generale dei discorsi contemporanei. Ne risulta quel 'blaterare sagacemente' un po' sanguinetiano (ma per Sanguineti lo strappo non è ancora definitivo) a cui è condannato l'intellettuale ormai allontanato da ogni tipo di funzione produttiva, 'blaterare' così definito dallo stesso Inglese a proposito della poesia di Vincenzo Ostuni (postfazione a *Faldone zero venti*, Roma, 2012) e a cui ha dato voce nei monologhi in versi delle sue *Lettere alla reinserzione culturale del disoccupato* (Italic-Pequod, 2013). La preoccupazione dell'impossibile reinserimento è peraltro sempre presente anche all'interno dell'anitra: «la missione là fuori / è sempre stata l'inserimento / 'chiama-fatti chiamare-chiama-fatti chiamare-chiama...'. Ma è un blaterare, lo sottolineiamo ancora, che, oltre l'analisi affilata, punta molto sulla bellezza del discorso poetico. Basti ricordare da ultimo la variazione lucreziana (il poeta materialista per eccellenza: Inglese ha partecipato al progetto di traduzione collettiva del *De rerum natura* su cui vedi F. Stella in «Semicerchio» 50-1, 2014): «perché il colore che meglio si diffonde / è l'oro non in lingotti la polvere / d'oro la nube dorata e bisogna / averci il vino e la brocca / agitarli con movimenti semplici / un via vai della mano calma / sull'impugnatura le molecole del vino / che viaggiano in correnti circolari / senza diffusioni entropiche sui bordi». L'illusione creata dalla lingua che la luce dell'oro valga più dei lingotti non copre comunque mai la domanda non fatta: quando l'anatra cotta verrà mangiata cosa sarà dei suoi provvisori abitanti? Saranno, saremo tutti mangiati.

(Fabio Zinelli)

VALERIO MAGRELLI, II sangue amaro, Torino, Einaudi, 2014, pp. 149, € 13,00.



È ripartita in dodici sezioni l'ultima raccolta poetica di Valerio Magrelli, dodici come i mesi di un anno e come i fogli di un calendario; e questa analogia fondamentale pare confermata dalla presenza, in sesta posizione, di un gruppo di testi esplicitamente modellati nella forma dell'almanacco, mese per mese, intitolato *Annopenanno*. Questa epigrafe – con uno dei numerosi bisticci e giochi di parole presenti nell'opera – precisa ulteriormente il senso del libro, retto in buona parte da una meditazione sul tempo attraversata dalla schisi tra andamento ciclico e traiettoria rettilinea, e ne espone inoltre una delle cifre patetiche più importanti: quella 'pena', disposta sull'arco che va dal dolore al furore, legata all'osservazione del tempo e, in misura non minore, dei suoi abitanti. È un acre e definitivo disgusto per la vita il sentimento primario espresso dal *Sangue amaro*, una rabbiosa invettiva, con poche attenuazioni, che assume movenze quasi gnostiche nel giudicare malvagia e tarata l'esistenza terrena (ad esempio in *Babbo Natale gnostico*), e convoca addirittura il profeta Geremia per dolersi degli orrori e delle vergogne cui l'ingresso nel mondo costringe ad assistere (in *Natale delle Ceneri*). È chiaro allora che la negazione investe sì l'esistenza biologica dell'individuo in quanto tale, ma anche, insieme, la conformazione della scena storico-politica: è personale, e insieme collettiva. E se nel *Sangue Amaro*, la breve poesia eponima, può risuonare con chiarezza il *Mauvais sang* rimbaudiano (prima prosa di *Une saison en enfer*), ciò avviene solo a patto di riconoscere

preventivamente impossibile, illusoria, ogni alterità dal mondo tanto esecrato. Né «negro» né «bestia» in fuga, Magrelli, come si dichiarava con sprezzante orgoglio Rimbaud; e il *Sangue Amaro*, prendendo idealmente luogo tra *Negro-amaro* e *Sangue di Giuda*, può essere soltanto meticolosamente imbottigliato sul posto: «C'è chi fa il pane. / lo faccio Sangue Amaro. / C'è chi fa profilati d'alluminio. / lo faccio Sangue Amaro. / C'è chi fa progetti per lo sviluppo aziendale. / lo faccio Sangue Amaro. / lo mi faccio il Sangue Amaro. / È una specialità della casa, sin dal lontano 1957». Rifugio definitivo dal mondo non può che essere la morte; e rifugio momentaneo, l'ambito del privato, se non addirittura del domestico, soggetto peraltro alle effrazioni più diverse, e temute.

A una prima lettura ciò che emerge con più forza dalle pagine è proprio questo tenore emotivo, prima ancora di un ben delineato volto o territorio testuale da cartografare con gli strumenti della critica. Nessuna raccolta di Magrelli era stata infatti così varia fino a ora, ed è evidente lo sforzo dell'autore nello studiare un ordinamento nuovo per materiali usciti precedentemente, in un'altra percentuale di casi, su giornali e riviste. La dettagliata nota al testo dà conto peraltro di tutti i luoghi di provenienza, che comprendono anche *plaquettes* (è il caso del già citato *Annopenanno*, uscito da *Empiria* nel 2012 come calendario per il 2013, e dell'«ipertesto» *La lettura è crudele*, testo di 11 versi ciascuno dei quali dà origine a una poesia che lo espande e lo spiega, per un totale di dodici testi, già pubblicato dalle Edizioni d'if nel 2008), poesia per musica o piuttosto per spettacolo/installazione (come la terza serie del libro, *La lezione del fiume*); e il fatto che Magrelli metta in bella mostra la natura composita del suo libro, e precisamente il suo originarsi, in misura importante, da «occasioni» pubbliche, di natura vuoi politico-culturale vuoi più strettamente artistica, non è affatto privo d'importanza. Nell'ultima poesia della quinta sezione (*Cave!*), intitolata, con un raddoppiamento paronomastico e pressoché parodistico ma ben provvisto di senso, *Cave cave!*, Magrelli formula una metafora credo decisiva per le sue costruzioni in versi, definendole appunto «cavie [...] per qualche esperimento con-

cepito», e «topolini vivissimi» – continuando – «allarmati / da che?». Nella messa a frutto del repertorio linguistico clinico-sperimentale che gli è propria da molto tempo, l'autore afferma chiaramente di destinare i suoi testi, uno per uno, e diversi caso per caso, all'*experimentum mundi*; a confrontarsi il meno indirettamente possibile con i molti veleni e i rari momenti pacificati della realtà.

Bisogna osservare a questo punto che *Il sangue amaro* accentua una tendenza in opera nella poesia di Magrelli, insieme sui livelli formale e tematico, almeno a partire da *Didascalie per la lettura di un giornale*, del 1999, e certo non senza rapporti con l'apertura alla prosa avviata già negli *Esercizi di tiptologia* e poi consolidata nel quartetto di libri in prosa che comprende *Nel condominio di carne*, *La vicevita*, *Addio al calcio* e *Geologia di un padre*, usciti nel decennio 2003-2013. Se la prosa è diventata lo spazio di espansione di un discorso sempre più idiosincratico sui confini tra corpo proprio e improprio e sulla questione dell'eredità familiare e genetica, che solo attraversando questa regione ultrapersonale può affacciarsi sulla scena storica e sociale, la poesia si è fatta sempre più disponibile, certo anche per una tensione etico-civica molto manifesta in Magrelli a partire dagli anni Novanta, ad aprirsi al mondo e a parlare «direttamente» (come in Italia pochi altri poeti fanno) di avvenimenti della scena politica e sociale contemporanea, legandoli dialetticamente ad altri più privati. Questo rapporto può condurci a interpretare una netta differenziazione metrico-stilistica ben visibile all'interno della raccolta. Le dodici sezioni alternano in maniera non rigida i due caratteri appena ricordati, quello pubblico e politico e quello privato, più libero, aggranciando entrambi, nella maggior parte dei casi, a un io poetante e ragionante che è tra le cifre più riconoscibili della scrittura magrelliana. I testi della prima sfera sono, con molta evidenza, anche quelli formalmente più chiusi, vincolati: è in quest'area che Magrelli concentra, per esempio, i sonetti, con diverse varianti; è qui che si vede il lavoro più intenso sulle rime, sia al centro che alla fine del verso, accompagnato dall'uso frequente di misure metriche doppie (specialmente il doppio settenario); ed è ancora qui che si registra la più alta concentrazione di

calembour, paronomasie, altri stratagemmi retorico-figurali come l'acrostico, nella sdegnata poesia sui funerali di stato accordati a Mike Bongiorno e negati a Sanguineti (in questo caso l'acrostico – che restituisce il nome del noto uomo di tv – è forse omaggio formale proprio a Sanguineti, che così tanti ne ha inseriti nelle sue poesie). Un esempio molto estremo è la poesia in tre quartine *Welcome*, nella sezione «Otto volte Natale», in doppi settenari con quattro parole-rima per verso, le prime due quartine a fungere da stanze e la terza da congedo con un meccanismo analogo alla retrogradazione incrociata. Si direbbe che più Magrelli si confronta con uno scenario di corpi e anime plastificati, dove ogni forma di pensiero critico è stata dismessa in favore dell'adorazione di denaro e spettacolo, più sente il bisogno di indurire la fibra del suo dettato: allora metrica e stile sono i tondini di ferro che armano il cemento del testo, per dargli un impatto, anche sonoro e memoriale, più violento. Molto meno parossistico, e mantenuto a un alto livello di decoro formale, è l'impasto metrico e sintattico dell'altro versante della raccolta: di base il verso è mantenuto nei pressi dell'endecasillabo, ma non mancano escursioni anche notevoli verso il basso e verso l'alto; la sintassi si attesta generalmente su un grado medio di complessità e serve senza strappi un registro ragionativo-de-

scrittivo. In questi casi, quando la poesia si distanzia un po' dalla sua antimateria, con la quale pure aveva sentito il bisogno di misurarsi, il dettato si distende anche nei testi più dolorosi e accorati. Niente di più lontano, tuttavia, di un'opposizione frontale tra intimo e estraneo e tra poetico e antipoetico. Ricorre con frequenza nelle pagine di questo Magrelli un'immagine, quella del circuito – della stessa famiglia dell'anello, lo «strange loop» come lo chiama il Douglas Hofstadter citato in un esergo – che regge l'andamento calendariale, che aiuta a comprendere il rapporto tra i poli messi in tensione dalla psicomachia del libro. La poesia finale, *Sul circuito sanguigno*, è a tal proposito molto chiara: «È come nel sistema circolatorio: / il sangue è sempre lo stesso, / ma prima va, poi viene. // Noi lo chiamiamo odio, ma è solo sofferenza, / la vena che riporta / il dono delle arterie alla partenza». Se esplicite il primo termine di paragone, qui taciuto, postulando che sia il rapporto tra il soggetto e il suo altro, su varie scale, e portando così alla luce un criterio di proporzionalità e transitività molto caro al metaforismo di Magrelli (il soggetto si rapporta al mondo così come il sangue circola nel corpo biologico del soggetto), allora ogni semplicistico dualismo svanisce.

Resta da capire che cosa, in questa metafora prolungata, svolga la funzione del cuore, il propulsore del sangue. Qual

è dunque il nucleo più intimo, e il primo motore, dell'esperienza? Anche in questo caso la risposta è nei versi, precisamente in quelli della poesia più bella dell'intero libro, *Raccoglimento* (ancora nell'ultima sezione), la cui lettura costringe a reinterpretare l'idea che regge l'opera, quel disgusto di sé e della vita di cui si è già parlato. *Raccoglimento*, che riscrive il baudelairiano *Recueillement*, contaminandolo con l'A se stesso leopardiano (e così con un intero genere di poesia, l'invocazione al proprio cuore, che risale almeno alla Grecia antica), ci insegna che il motore è proprio la ferita, il difetto, la tara fondamentale del corpo e dello spirito, che solo secondo un'idea infantilmente gnostica potrebbe essere separabile dalla scintilla di luce della 'vera anima'. Alla radice dell'io non c'è alcun nucleo di identità sostanziale, ma solo quell'orribile incrinatura da cui pure dipende ogni bene possibile: «e in questo Grande Sfascio, l'unica cosa intatta resti tu / mia ferita, mio Graal, codice a barre / di un estraneo che è leso, che è fallato, / costretto a essere me. / Mia debolezza, talpa del nemico, / creaturina indifesa che mi rendi indifeso, / il solo, vero premio della morte / sarà saperti morta insieme a me, / mio motore, / mio orrore, / mia sostanziale sconfitta».

(Federico Francucci)

VALERIO MAGRELLI, La lingua restaurata e una polemica. Otto sonetti a Londra, Lecce, Piero Manni, 2014, pp. 94, € 10,00.



C'è un componimento, in *Esercizi di*

tiptologia, che – in misura del valore a *posteriori* sempre più decisivo di questa raccolta, la terza dell'autore, pubblicata nel '92 – s'accampa ormai quale nuovo testo-insegna di Valerio Magrelli. Se suo primo emblema – ai tempi del folgorante suo esordio – era quello che fiero attaccava «lo abito il mio cervello / come un tranquillo possidente le sue terre», ora che agli *Esercizi* si sono succeduti una serie di «libri ornitorinco» – come il musicista Carlo Boccadoro definì quello del '92: libri cioè segmentati, ibridi, 'mostruosi' quanto la superficie di *Ora serrata retinae*, di contro, appariva compatta, smaltata, uniforme; libri-Frankenstein come quello proprio alla musica dedicato da Magrelli nel 2010, *Il violino di Frankenstein* appunto; libri-congerie come, in ciò addirittura estremistico, si presenta l'ultimo *Il sangue*

amaro – la sua nuova *sphragis* non si può che indicare nel *Vaso infranto*. Si tratta di una poesia di Sully Prudhomme, elegante artefice parnassiano oggi semidimenticato (e si ometterebbe il semi-, se non si fosse soliti ricordarlo quale primissimo Nobel per la letteratura, nel 1901 scelto dai come si vede sin dal principio spiritosi svedesi in luogo di Zola e Tolstoj...) nella quale si descrive un vaso di verberne che è bastato il profilo d'un ventaglio (chissà se allusivo a quelli, dal ciglio taglientissimo, del «distruttore» Mallarmé...) a segretamente incrinare. Appare «intatto allo sguardo del mondo», ma una crepa invisibile lo percorre: «non lo devi più toccare». Negli *Esercizi* Magrelli ne presenta due diverse versioni collocandole a fronte, nell'impaginato, come se la prima fosse un 'deutero-originale' e la seconda una

sua 'ri-traduzione'. La prima è in altrettanto parnassiani endecasillabi, 'fedeli' all'originale, la seconda in franti versi liberi che, nelle ultime due strofe, giungono invece a 'scomporlo' prima sintatticamente, poi sbriciolandone i singoli lessemi: «In atto al mon / Crescere in silenzio, il pan / La fer a fine e profon / Ma è inf, n n dev». Il vaso infranto, e peritosamente restaurato dall'atto traduttorio 'conservativo' (il dittico è incluso in una sezione tutta dedicata al tradurre, sintomaticamente intitolata *L'imballatore*), viene invece in seconda battuta 'toccato', eccome, dalla re-visio-ne d'un restauro 'interpretativo' dall'esito letteralmente *analitico*: fissionale.

Da subito l'episodio deve aver rivestito un valore-chiave, per lo stesso autore: se a lui si deve la scelta di intitolare proprio *Le vase brisé*, per esempio, una propria antologia di versi tradotti in francese da Francis Catalano, pubblicata in Canada nel 2000: nella quale non si retro-traduce (come sarebbe stato invece interessante) *Il vaso infranto* ma in compenso c'è in esergo l'originale di Prudhomme. Nella conversazione col traduttore che conclude quel libro, Magrelli fa cenno alla 'seconda' versione del *Vaso infranto*, che considera altrettanto fedele della prima, ancorché realizzata in forma di «calligramma»: col quale a venire tradotto, del senso originale, anziché la lettera è il «disegno». In realtà le due forme del testo, aggiunge Magrelli, non possono essere concepite l'una indipendentemente dall'altra. Ed è proprio questa, mi pare, la dimensione che meglio connota la sua 'seconda maniera', quella iniziata appunto con gli *Esercizi* (raccolta in cui, a differenza delle precedenti, abbondano le traduzioni, appunto; e le *ekphrasis* artistiche; e, germe d'una clamorosa 'muta' a venire – quella iniziata un decennio dopo con *Nel condominio di carne* –, soprattutto le prose). Se con l'esordio, giunto nel 1980 a quello che appariva il culmine, ma era in verità la conclusione, d'un lungo ciclo di 'disordine' (politico non meno che estetico), la sua poesia dava l'impressione di voler ri-comporre il vaso infranto della tradizione lirica, il 'nuovo' Magrelli assume su di sé, ed espone a giorno, la dialettica fra *infrazione* e *ricomposizione* del postmodernismo (del quale si può considerare il primo, consapevole interprete nella nostra poesia) che abitava in

realtà sin dall'inizio, come una crepa invisibile appunto, la sua ispirazione. Un vaso che di continuo s'infrange e di continuo viene restaurato. Che, se non si rompesse, non consentirebbe l'opera accurata, pietosa, commossa: di chi restaura. Ma che, se non venisse ogni volta restaurato, non consentirebbe quella spazientita, atrabiliare, furente: di chi infrange.

Il singolarissimo libretto ora pubblicato dal sempre attento Piero Manni provvede a ri-annodare fra loro i campi metaforici, e i fili noëtici, appunto della prosa, della traduzione e del restauro (che si ricollega, altresì, alla mitobiografia della vocazione poetica soggiunta in un'adolescenziale lungodegenza post-traumatica, dopo un incidente in moto nel '75; e alla successiva tematica del «corpo rettificato» cioè, potremmo dire, 'restaurato': si veda la bella analisi di Elena Cappellini nel suo *Corpi in frammenti*, Le Lettere, 2013). Con la a lui ormai consueta tecnica del testo-congerie, disinvolta talora sino alla sprezzatura, Magrelli cuce nello stesso organismo tre membri testuali, in apparenza, l'uno all'altro estranei: una *suite* di dodici cartoline in prosa da Londra, che prosegue la serie dei 'viaggetti' inaugurata appunto da *Esercizi di tiptologia* (e anticipata sulla bella rivista «Il Reportage»); un dialoghetto 'operettistico' fra la sua controfigura, «Il tenerissimo», e uno sprezzante «Machiavelli» che funge, per dirla con J.G. Ballard, da «demoralizzatore totale» (figure già in scena, nel 2011, nel pamphlet *Il Sessantotto realizzato da Mediaset*: è questa la «polemica» del sottotitolo); e soprattutto una suite già di suo ben 'congesta' e in precedenza apparsa, in questo stesso '14, in un vezzoso volumetto dell'Istituto italiano di cultura di Londra, curato dalla sua direttrice Caterina Cardona, *A Sentimental History of a Restoration*: qui figurano otto sonetti scritti da Magrelli in inglese (e accompagnati da quella che lui definisce una «semplice versione di servizio» in italiano); un nono sonetto, un *Lamento del traduttore* in qualche modo ai suoi responsivo, scritto dal suo traduttore inglese Adam Elgar, cui segue una versione in endecasillabi italiani approntata ovviamente dallo stesso Magrelli; e cinque e-mail a lui indirizzate da sua sorella Simona, restauratrice di professione (che si aggiunge così al catalogo di presenze famigliari, una volta accuratamente forclu-

se dallo spazio testuale, clamorosamente messo in scena con *Geologia di un padre*), e dallo storico dell'arte Giovanni Villa. Occasione comune ai tre segmenti – come a questo punto è facile indurre –, un periodo passato da Magrelli a Londra, nel 2013, ospite dell'Istituto.

Londra, «città di città» e *Cosmopolis* della globalizzazione, è capitale anzitutto multietnica e plurilingue (non a caso vi compare a Belgrave l'Istituto italiano, ovviamente; ma anche, a Pimlico, una «piccola Parigi»: *enclaves* culturali in cui, concretamente, *si sente parlare altre lingue*); davvero un «melograno di lingue», come diceva dell'Europa Andrea Zanzotto; o, diciamo, un *pudding* idiomatice. A Londra il poeta visita musei, ascolta concerti, segue conferenze. Le 'cartoline' snocciolano nomi, riferimenti culturali, «piccoli fatti veri» che da sempre punteggiano l'esistenza d'ogni chierico vagante che si rispetti, «organico» o meno (non si pensa a torto all'autore di *Postkarten*, se nel corpo del dialoghetto che segue s'incastonano acrostici traboccanti «sangue amaro» per la situazione politica italiana e le «Larghe Offese» che la umiliano, culminanti nell'ormai topico *Le ceneri di Mike* ovvero appunto *Niente funerali di Stato per Sanguineti*); ma soprattutto mettono a fuoco due diverse, opposte, condizioni estraniare. Da un lato lo straniamento di *non capire* neppure le più semplici conversazioni, svolte in una lingua che l'autore non padroneggia («Sembra di stare in un dialogo fra due innamorati di Henry James [...]: di che cosa si parla? perché state ridendo?»); dall'altro lo «straniamento di ritorno», per così dire, di sentirsi apostrofare in italiano da camerieri, e altri addetti a umili mansioni, che con imbarazzante frequenza si rivelano, in realtà, ingegneri e dottori di ricerca: «in fuga», ahiloro e ahinoi, non solo col proprio cervello.

Proprio il toccare con mano quest'umiliazione collettiva, di là dagli stereotipi della *doxa*, provoca il rigurgito di «sangue amaro» che fa rimettere mano, all'autore, ai personaggi del *Sessantotto realizzato da Mediaset*. In una poesia scritta per i 99 anni di Pietro Ingrao (evitando così la cifra tonda, come fece a suo tempo Sanguineti nel dedicare ai 91 dello stesso Ingrao un suo memorabile frammento d'autobiografia intitolato *Come si diventa materialisti storici*) si legge: «Ciò che un tempo

facevano miseria e carestia / oggi è prodotto di / Cleptocrazia, / davanti a cui la lirica / si fa amara, cattiva, / lasciando il campo / all'arida invettiva». *Cleptocrazia*: l'«arido» grecismo designa un potere politico in mano ai ladri. O peggio. Se è vero che la ruberia legalizzata riduce gli italiani all'esilio o addirittura al suicidio, l'imputazione che «Machiavelli» nella sua assise infernale ipotizza di muovere ai «gerontocrati» di Stato è addirittura quella di omicidio, se non di tentato genocidio («Nei rifugi, in montagna, verso sera, chi arriva, stanco e affamato, sa bene di non dover terminare le vivande lasciate sul posto da coloro che lo hanno preceduto. Se io le finisco, o peggio, se distruggo il rifugio, depredando in tal modo il bene collettivo, non sarò forse responsabile della morte di chi, arrivando dopo di me, dovrà passare la notte all'addiaccio?»). Nella finzione (?) drammaturgica, però, Magrelli sostiene che le frasi contenenti parole come «omicidio» gli sarebbero state «censurate, in via precauzionale», da due «amici penalisti». Così che il dialoghetto infernale risulta costellato d'una gragnuola di *omissis*, cancellature che – nel furore della polemica – lasciano indisturbate, in certe frasi, appena una parola o due: scotomizzazioni fitte come in un'edizione di frammenti poetici o filosofici arcaici trascritte con attitudine 'conservativa' (viene in mente un piccolo libro miracoloso di Gian Piero Bona, pubblicato da Scheiwiller nel 1999, *Le muse incollate*: dove i «cocci» dei lirici greci, viceversa, erano 'restaurati' in modo 'interpretativo', e quanto mai tendenzioso: farcendo le loro lacune con versi propri – segnalati da diverso carattere...). Logica a questo punto la dedica al grande Emilio Isgrò e alle sue (non meno sarcastiche, non meno accorate, non meno paradossalmente moralistiche) «cancellature» (e l'artista-scrittore siciliano risponde da par suo, realizzando *sua sponte* la bellissima copertina del libro).

Ed ecco allora l'ultimo *link*, la più *calida* delle *iuncturae*: quello che ci porta all'*highlight* che dà il titolo al libro, la corona di sonetti dedicati appunto al restauro di due dipinti sei-settecenteschi conservati all'Istituto di Belgrave e raffiguranti, rispettivamente, un Apollo e un Virgilio. In un poeta sempre concettuale come Magrelli, non può sorprendere la natura fortemente metalinguistica di questi com-

ponimenti. Il terzo evoca la celebre *Teoria del restauro* di Cesare Brandi (la quale contrappone appunto la 'conservazione' – che non dissimula le macchie e appunto le lacune dovute al passare del tempo – all'«interpretazione»), ma porta in scena pure la sorella Simona (co-protagonista dei dialoghi elettroepistolari che alle poesie fanno da puntuale *razo*) e le sue pratiche che, si viene così a sapere, hanno abitato l'adolescenza del poeta: «Quanti quadri giravano per casa, / mentre vedevo mia sorella armata / di lime, lame, attack, carta vetrata / fare vuoto, teoria, tabula rasa! / [...] E il gesto zen / di mia sorella dischiudeva il nulla nella lacuna spalancata sulla / tela, tra gesso, daino, colla e gel. // Ma chi restaurerà tutti quegli anni? / Meglio sempre le immagini, Giovanni?» (allo storico dell'arte – dal nome di battesimo così squisitamente italiano – ci si rivolge nelle clausole dei primi quattro sonetti, facendolo rimare rispettivamente con *money*, *funny*, *so many* e *honey*; negli altri lo stesso effetto è replicato col nome della sorella, «lo salvo immagini, Simona»: rimato o assonanzato con *dishonour*, *trauma*, *red-headed one* e *owner*). Dove si vede intanto come l'adozione di una forma chiusa, da parte di chi agli esordi levigava il più musicale verso libero possibile, abbia un significato metapoetico, oltre che metalinguistico (nel medesimo componimento sono evocati, mi pare, il Frasca di *Lime* e, col *gel* di *Fosfeni*, lo Zanzotto dell'*Ipersonetto*); il sesto sonetto invoca addirittura *La salvezza attraverso la forma*: «E allora, perché sonetti? Perché sarei felice / di costruire una forma, uno stampo, contro la polvere. / Per questo ho scelto questo scheletro di versi: / Infatti penso che una tale struttura salvi / la nostra debole voce, il nostro sussurro, e sfidi / Il Tempo demolitore e tutti i suoi rovesci» (poetica che ricorda quella di un autore col quale il 'primo' Magrelli non era certo in sintonia, il Raboni di *Ogni terzo pensiero* e *Quare tristis*: e chissà che il «Giovanni» cui si rivolgono diversi dei sonetti in clausola, oltre che lo storico dell'arte citato in abbrivo, non evochi proprio lui).

Il penultimo verso del terzo sonetto, poc'anzi citato, denota peraltro quanto poco «di servizio» siano le auto-traduzioni italiane, metricamente regolarissime, dei sonetti 'originali' (per parte loro altrettan-

to regolarmente elisabettiani, e che Magrelli ha confezionato con la consulenza del poeta inglese Jamie McKendrick): la sequenza di bisillabi giambici 'mima' in italiano la metrica inglese. E fa venire in mente una delle primissime prove di forma chiusa da parte di Magrelli, il virtuosistico *Ecce Video* compreso nella sezione *Altre poesie* di *Poesie (1980-1992)* e *altre poesie* (Einaudi 1996), al cui pure penultimo verso esplode una raffica di monosillabi appunto inglesi: («goal, quiz, clip, news, spot, film, blob, flash, scoop, E.T.»). Episodio, questo, che si può ben indicare quale primo germe dell'ossessione sottile che ci ha condotti sino a qui. Un po' come in Zanzotto (che si esercitò a sua volta, nei primi anni Ottanta, in 'pseudo-haiku' scritti in questa lingua: li si legge per il momento solo in un'edizione d'oltreoceano, *Haiku for a season*, a cura di Anna Secco e Patrick Barron, The University of Chicago Press 2012: rinvio a <http://www.leparoleeleccose.it/?p=16424>), la condizione straniata di chi – pure plurilingue e callido traduttore (curatore a suo tempo per Einaudi della «serie trilingue» della benemerita e dunque chiusa collana «Scrittori tradotti da scrittori»; qualche collega invidioso ricordo celiare, malevolo, su Magrelli come 'il poeta che sa le lingue') – non mastica, fra tutte, proprio la lingua-mondo che sempre più ci invade e ci avvolge (con la sua «diffusione tendenzialmente panterrestre», come dice Zanzotto nella *Nota a Filò*, 1976), gli ha dettato un uso appunto 'alienato', più che straniato, dell'inglese. Per riprendere la clausola di *Ecce Video*, questo di Magrelli – al netto dell'ortopedia metrica – è un inglese stentato, gracchiante, appunto da *E.T.* (e la frase-tormentone del *blockbuster* spielberghiano, «E.T. telefono casa», viene chissà quanto intenzionalmente parodiata quando Magrelli si rappresenta, esasperato, mentre telefona appunto a casa, da Londra, le sue espettorazioni 'machiavelliche': «mia moglie, per telefono, mi dà del demagogo. Sarà»).

È un risentimento diciamo neocoloniale, ad associare la rabbia per l'emigrazione forzata dei propri connazionali (non senza un pensiero al pionieristico Pascoli di *Italy*) a quella nei confronti dell'arroganza universalistica d'una lingua che si fa ovvio veicolo di sistemi valoriali, retoriche stucchevoli, implicite quanto solide ideo-

logie: proprio come quello del mostro calibanoide, *toujours été race inférieure*, che prende la parola nella seconda prosa di *Une saison en enfer*, *Mauvais sang* (ipoteso-chiave questo di Rimbaud, in termini umorali, del *Sangue amaro* di questo 'secondo' Magrelli). Quando vengono snocciolati i nomignoli dispregiativi coi quali si appellavano gli emigrati italiani, si scopre che sono tutti termini brevi, secchi e, soprattutto, 'in inglese': «Greaser, Ginzo, Greaseball, / Dago, Dego, Guido, Guinea o Wop, / quest'ultimo probabilmente la crème della crème» (finissimo il vendicativo inserimento, nell'inglese dei sonetti, di una quantità di espressioni-*enclave* in francese come, nel primo, *Beaux Arts* e *trompe-l'œil*: a riequilibrare gli anglicismi

resistenti nelle versioni italiane come, nel medesimo componimento, *WeTransfer* e *Powerpoint*...). Uno di questi, *dego*, evoca una vera e propria *querelle* etimologica: per i più deriverebbe da *dagger*, 'pugnale'; invece per Luciano Cecchinell (poeta in dialetto, sodale di Zanzotto, che ha cantato appunto l'epopea dell'emigrazione) avrebbe un'origine a sua volta 'metalinguistica': «quanto al dispregiativo 'dago/dego', mio nonno e mio zio cercavano di bonificarlo indicandone la derivazione in 'mi dighe', versione dialettale dell'italiano 'io dico', quale intercalare ai fini di farsi intendere, come per l'inglese 'I mean'». Ma fra tutti il più curioso, di questi epiteti appioppati ai miserabili italiani ospitati, risuona nel titolo dell'ultimo so-

netto scritto, da Magrelli, nella lingua dei pelosi ospiti anglofoni: «Am I an Eyti?». *Eyti* (o *Eytic*, *Eyeti* e *Eyetie*) abbreviava *Italian*, pronunciato (intenzionalmente) male come «aitalian». Pronuncia alienata e anzi a tutti gli effetti aliena: pronuncia appunto degna di *E.T.* Ma che contiene in sé il *tie*, il nodo della lingua di dantesca memoria; e soprattutto l'*eye*: l'occhio, per il nostro poeta, sin dall'inizio strumento araldico. Quell'occhio che da sempre, per lui, coincide con l'io. Doveva arrivare a Londra, Magrelli, per scoprire che è l'inglese, proprio, la lingua in cui *Eye*, appunto, si dice come *I*.

(Andrea Cortellesa)

FRANCA MANCINELLI,
Pasta madre, Torino, Nino
 Aragno, 2013, pp. 82,
 € 10,00.



Secondo atto dell'esperienza poetica di Franca Mancinelli, *Pasta madre* prosegue la linea empirica inaugurata dalla raccolta d'esordio *Mala Krana* (Manni, 2007), dove la poetessa già affidava alla complementarità tra la natura tellurica del corpo e le potenzialità generatrici della poesia un possibile superamento dell'azione riflessiva dell'io. In *Pasta madre* – lievito naturale fatto in casa che assurge a metafora biologica della poesia e dell'esistenza – assistiamo al compimento di tale percorso: la voce dell'io lirico, infatti, si manifesta a livello testuale quale ente rifratto, piegato all'esplorazione degli orizzonti e dei limiti epistemologici della propria coscienza attraverso la sovrapposizione del corpo alla poesia e della poesia al corpo. In questo senso, la pasta-madre di Mancinelli, come

il lievito, fermenta in uno spazio locale e quotidiano fino a diventare una sostanza ruvida, in cui la 'pasta' reca in sé la verginità icastica del momento pre-poetico, così come la plasticità materiale del testo; e, similmente, la 'madre' preserva l'immobilità propria della materialità della creazione letteraria, così come lo statuto gravido del corpo femminile. All'interno di questa struttura materica, la voce lirica è quasi azzerata e affrancata dall'orizzonte poetico in nome di una gestazione corporale del tessuto empirico della poesia. Inoltre, parallelamente al depotenziamento dell'azione del (s)oggetto conoscente e alla sua deriva lirica ai margini del testo, si registra altresì la scomparsa delle forme chiuse di macrotesto e di canzoniere (petrarchesco e non petrarchesco): da un punto di vista propriamente strutturale, *Pasta madre* non è diviso in sezioni e/o cornici narrative, ma è 'attraversato' da brevi pause, concavità mobili, silenzi che regolano la partizione dei sette momenti del libro e la fenomenologia del corpo dell'autrice (cuore, occhi, mani, pelle, gambe), il cui enunciato poetico, aperto e tendente all'esterno, entra in diretto contatto con diversi animali (sciami, uccelli, bestie, formiche, cani) che, «migran[d]o in noi / [e] passandoci il cuore», diventano il termine di confronto dialettico tra l'io e il mondo. Questo incontro con la sfera animale, però, non assume contorni simbolici e/o allegorici: il processo di costruzione dell'io-corpo in *Pasta madre* segue un paradigma metamorfico, per il quale

la voce lirica diventa parte integrante delle forme biologiche che attraversano i respiri del libro, e l'anima animale (così come quella vegetale) diventa l'unità di misura biologica del *lievito* poetico. Il testo che dà inizio al movimento cardiaco della raccolta dichiara apertamente questa postura del corpo di Mancinelli. La materia è avvertita e definita dalla poetessa come espressione rifratta, e non riflessa, del mondo: «cucchiato nel sonno, il corpo / raccoglie la notte. Si alzano sciami / sepolti nel petto, stendono / ali. Quanti animali migrano in noi / passandoci il cuore, sostando / nella piega dell'anca, tra i rami / delle costole, quanti / vorrebbero non essere noi, / non restare impigliati tra i nostri / contorni di umani». La corporalità poetante dell'autrice è colpita e investita perpetuamente da questo indistinto flusso di sostanza animale che rompe le catene monadiche dell'io e penetra nel tessuto più intimo del testo poetico, provocando una riconfigurazione delle strutture trascendentali della poesia («un cortocircuito, un piccolo scoppio / e la mattina che l'addormenta / con la guancia sul tavolo, nella cucina / le braccia a pescare nella luce tiepida, / fino al letto di sabbia, nel fondo / dove il vento ci trascrive») e dell'enunciazione lirica («nemmeno una linea nominabile / leggo acqua nell'acqua / con il testo del cielo a fronte // qualcosa in noi respira / soltanto nel trasloco: gioia per ogni terra cancellata»). Il progressivo annullamento dell'esperienza lirica dell'io in nome di un

recupero ontologico e testuale del corpo come (s)oggetto dialetticamente aperto nei confronti della realtà costituisce il nodo centrale della poetica di Mancinelli, la cui percezione corporale della poesia è particolarmente vicina alle metamorfosi dell'io di Elisa Biagini in *Nel Bosco* (Einaudi 2007) e *Da una crepa* (Einaudi 2014). Tuttavia, mentre in Biagini la riscoperta del corpo è piegata alla definizione della propria identità, Mancinelli, per dirla con Mario Benedetti, mira a costruire «un'i-

dentità». L'esistenza diventa così forma di scrittura, e la vita, priva oramai di quel 'peso' 'umano' che l'«alba» ha «raccolto in sacchi scuri», assume i contorni di una stanza, dove il (s)oggetto poetico si è metamorfizzato in una finestra socchiusa. Attraverso questa suggestiva immagine («quello che sono è una finestra»), che figura quale manifesto poetico della raccolta, Mancinelli unisce tra le pieghe anatomiche di *Pasta madre* lo spazio esterno e il tempo interiore in un unico

movimento armonico, dove il mondo degli animali e la presenza corpuscolare-corporale dell'io promuovono sincronicamente una palingenesi laica del dettato poetico; così facendo, Franca Mancinelli ristabilisce l'ordine e l'equilibrio tra l'io e l'altro, secondo un principio di conservazione piegato alla riscoperta della materialità dell'esistenza all'interno del corpo letterario.

(Alberto Comparini)

GUIDO MONTI, *Fa freddo nella storia*, Azzate, Stampa 2009, 2014, pp. 74, € 12,00.



Si esce dalla prima lettura del nuovo libro di Guido Monti (che è quella che conta, le nuove approfondendo l'emozione metrica) con la convinzione lieta del suo valore; la lingua di questa 'cronica', quasi una cronica di Bologna, come nella poesia *Osteria del sole*: «noi traversando del novecento ultimo di Bologna / questo suo concorde concènto di finissima civiltà / di uomo su uomo arrangiata, come sonata sul riso», si sgrana nella forma del canzoniere epicizzante, con prudente scioltezza, dal *surplace* alla corsa veloce, dalle liriche narranti e figurate agli scioltissimi poemetti finali, sui miti personali, poetici e ciclistici, letterari e paterni. Sembra un libro sui padri, anche, sul loro caldo cappotto, sulla nostra storia gela-

ta, sopra le nostre fragili spalle di postumi novecenteschi: Scalia, Caproni, Giudici, i pittori concreti, da Morandi a Rosai, gli amici scrittori da Bertoni a Cucchi, i campioni sportivi del suo mito, da Bartali a Saronni, il guerriero dalle bande nere; lentamente la lirica privata e la memoria ossessionata dalla sparizione dei testimoni, si sfilano verso l'epica del personaggio che prende il posto dell'autore lirico. Il realismo, secondo Pasternak, è questo oltrepasamento dell'indirizzo letterario, della corrente precostituita, non essendo invece forse nient'altro che «un grado di artisticità, il livello più alto della precisione di un autore»; precisi sono i contorni di questo cinema evocativo, preciso il lessico del paesaggio emiliano, la compresenza dei suoi tempi storici, l'evocazione «dell'era dell'ultra capitale», che ci perseguita senza posa, e del mondo medievale e contadino, con la fitta memoriale dell'infanzia, inerme e pugnace. Giovanni, Elda, Francesca, il Marco sparito di Berlino, il prete del dialogo del «Temp...», con le proiezioni nobili dei campioni e degli artisti, sono figure buone e memorabili, che l'incalzante finale riconvoca alla 'sparizione scongiurata', nel personaggio del poeta Giovanni forse Giudici, disorientato e veridico, allegoria delle voci interiori in subbuglio; e poi la metrica, si direbbe roversiana, doppio settenario o doppio ottonario, esametro con sei accenti forti, che vira la lirica in

poema. Si apprezza quindi il lavoro che Monti ha compiuto forse in dialogo con altri autori anche sul versante stilistico. Non c'è più quella frase slentata, troppo prosa-prosa, troppo lunga, come a volte accade nella plaquette del 2008 *Eri Bartali nel gioco* o troppo franta come ricordo in *Millenario inverno*, ma una forma (che Cucchi nella nota introduttiva chiama «materica», originale), e che forse poi tanto originale non è, se l'impeto dell'esametro, come si accennava, pare ricomporre una metrica barbara e carducciana, profondamente radicata nella tradizione emiliana, fino a Delfini, se non ci sbagliamo; irregolare, ma non troppo, se si conta sempre una costante di sedici sillabe, quindici, diciotto, in cui ballano i sottomultipli degli emistichi 'barbarici', settenario, ottonario, novenario, liberamente combinati per il flusso, a nostro avviso, filmico, sempre da inquadratura o piano-sequenza, passeggiata per l'audio, incontro, memoria scolpita come in *Vite (Bartali vs Bobet)*: «e Bartali ce l'hai sempre in testa? nel gioco di gambe / te l'ho mimato, alzava la testa solo per guardare il cielo come quella volta sul Mont Ventoux». Questa forma metrica insomma pare il vero mito e il racconto dello spasmo memoriale, che si fa durata: una gran tappa, vinta, con tutti gli applausi del caso.

(Gianni D'Elia)

GIAMPIERO NERI, II professor Fumagalli e altre figure, Milano, Mondadori, 2012, pp. 99, € 16,00;
ALESSANDRO RIVALI, Giampiero Neri un maestro in ombra, con versi e prose inediti di Giampiero Neri, Milano, Jaca Book, 2013, pp. 158, € 14,00.



Non è solo per contiguità cronologica o per comodità di rubricazione che si acquistano qui l'ultima silloge di Giampiero Neri, *Il professor Fumagalli e altre figure*, raccolta di poemetti in prosa, aforismi, prose critiche che fa seguito alla *plaqueette* delle *Prose* (Lietocolle, 2008), in parte inglobandole, e il libro-intervista di Alessandro Rivali; una stringente solidarietà d'intenti, propiziata evidentemente anche da una lunga e affettuosa consuetudine con il curatore, lega infatti il primo libro al secondo, come ammette Neri stesso conversando con Rivali («Ho vissuto questo libro come un grande commento al mio lavoro, un po' come ho vissuto *Il professor Fumagalli*, come un commento alle mie poesie che sono necessariamente un po' criptiche, mentre qui ho parlato a lungo senza essere contratto [...] In questi due commenti vedo più le convergenze che le differenze. Quello che non è detto in uno è detto nell'altro, e viceversa», p. 129). Il 'maestro in ombra' Neri (la definizione, felice per più ragioni, e fatta propria da Alessandro Rivali nel titolo del suo libro, appartiene originariamente a Maurizio Cucchi) continua in questo modo, come almeno da una decina d'anni a questa parte, diciamo almeno dalla raccolta *Armi e mestieri* del 2004, a guadagnare la luce,

centimetro per centimetro. La dominante esigenza di verità, anzi di 'informazione' della sua poesia, proclamata più volte (si veda quanto si dice emblematicamente dei Feaci e della loro leggendaria ospitalità in *Può sembrare strano*, una delle prose accolte nel *Professor Fumagalli*; o quanto Neri dichiara, con inequivocabile chiarezza, a Rivali: «Collego la poesia alla verità. Naturalmente chi scrive poesia deve tener conto dell'aspetto formale, ma l'elemento essenziale è la verità di quello che si dice», p. 104), lo ha infatti portato da alcuni anni, con urgenza crescente e con impressionante coerenza («[...] il mio lavoro si potrebbe definire come 'tema e variazioni'. E in questo senso ho scritto un solo libro e le sue variazioni che tutto lo contengono», *Giampiero Neri, un maestro in ombra*, p. 111), da un lato ad abbattere definitivamente i confini formali tra verso e prosa («[...] ho della poesia un'idea assolutamente non legata alla quantità delle sillabe e alla rima; piuttosto, amo fare riferimento a una certa 'martellatura' della frase, per usare un'espressione di Montale. Questa 'martellatura' però esiste anche in prosa [...]»), ivi, p. 108), dall'altro a tornare ossessivamente sui propri passi, aggiustando, limando, e progressivamente svelando. La poesia di Neri, paradossalmente, si dimostra tanto più un cantiere aperto quanto più il suo autore vuole segnare d'autorità i limiti o addirittura il termine ultimo (la raccolta *Paesaggi inospiti*, uscita per Mondadori nel 2009, rappresenta infatti la tappa conclusiva - tale per decreto solenne dell'autore, dichiarato pubblicamente in più occasioni, da ultimo ad Alessandro Rivali - del suo «progetto poetico»); e bisognerà dire che, per essere uno scrittore che, sempre per propria ammissione, «in genere non conserva le versioni che considera non riuscite», ma anzi denuncia «la tentazione di stracciare le prove, di rimuovere le tracce come se fossero una colpa» (sono parole estrapolate, ancora, dalla lunga conversazione con Rivali, p. 109), Giampiero Neri rappresenta nei fatti forse una delle ultime riserve di caccia per la filologia d'autore. Dei numerosi esempi che si potrebbero fare, ne basteranno qui due. Una poesia fondamentale come quella che, già in *Altri viaggi*, sezione conclusiva di *Teatro naturale* (1998), alludeva indirettamente al trauma centrale nella vita e nella poesia di Neri, la

morte del padre per mano dei partigiani, e che tornava con minimi ma decisivi ritocchi in *Armi e mestieri* (2004) incrociando di precise coordinate spazio-temporali il «necrologio» pronunciato dall'«amico di mio padre» («doveva essere l'ultimo»; ma prima, ossia dodici anni prima, in *Teatro naturale*, p. 138, soltanto un commento sospeso: «se tutto doveva finire»), in *Paesaggi inospiti* assurgeva a presa di posizione esplicita, superando anche l'ultimo tabù, scandendo cioè a chiare lettere la realtà di quel fatto, ovvero l'«ammazzare» (cfr. *Piano d'Erba*, p. 43: «Se erano tutti da ammazzare/ aveva detto / 'doveva essere l'ultimo'»); mentre l'eroe eponimo della più recente fatica di Neri, il professor Fumagalli, che dopo la guerra «si era fatto educatore di un gruppo di ragazzi usciti malconci dalla guerra», ossia mutilati, per i quali un falegname ipotizzava di dover costruire dei banchi speciali, si rivela adesso come l'autore di una replica memorabile («No, faccia dei banchi normali, perché poi Lei mi darà un mondo speciale?») accampata nella poesia di Neri già dalla prima silloge, l'*Aspetto occidentale del vestito* del 1976 («Seduto al bar guardava verso il soffitto / come a un immaginario pubblico / chiedendo: 'mi darete un mondo speciale?'»). Tanto memorabile, quella replica, da figurare in epigrafe a *Scarpe speciali*, racconto-verità, al limite del regolamento di conti, incluso nelle *Vite di uomini non illustri* del fratello di Neri, Giuseppe Pontiggia. Nemmeno le prose più propriamente critiche, o addirittura le dichiarazioni di poetica, si sottraggono a questo continuo ripensamento. Così il «moralismo» che farei coincidere con una sorta di accettazione degli avvenimenti, intesi come destino difficilmente modificabile dagli sforzi umani» che Neri, nella *Nota sul mio lavoro* del 1999 raccolta tra le *Prose*, additava al cuore della propria poesia, diventa nel *Professor Fumagalli* «un moralismo di marca lombarda» (p. 94), guadagnando una glossa che sembra riportarlo all'interno di consolidati e venerabili confini critici, quelli della cosiddetta «linea lombarda»; se non fosse che Neri stesso, invece, si incarica altrove di liquidare questa ovvia genealogia con un'alzata di spalle («[...] considero del tutto secondari i dati relativi alla mia cosiddetta 'lombardità'», *Giampiero Neri, un maestro in ombra*, p. 104), così confermando, tra l'altro, quanto da tempo

si sospettava, ossia che l'unico lombardo che per lui veramente conti è il «gran Lombardo» Alessandro Manzoni (accanto semmai proprio a Gadda, e per quella sostanziale identità di fini e di mezzi di prosa e poesia, della quale si parlava sopra). Una lettura ricchissima e imprescindibile, dunque, quella del dialogo di Rivali col maestro uscito allo scoperto, che nonostante abbia anche qua e là, inevitabilmente, il sapore di un bilancio conclusivo,

**VINCENZO OSTUNI,
Faldone zero-trentanove.
Estratti 2007-2010, I, Torino,
Nino Aragno, pp. 104, € 8,00.**



Del progetto di lungo corso iniziato nel 2004 da Ostuni sulle proprie scritture poetiche (includendo testi che vanno dai primi anni Novanta) abbiamo i materiali completi depositati in un sito internet (www.faldone.it), configurato come una sorta di «canzoniere telematico» (così A. Cortellesa, nella quarta di copertina). È solo apparentemente paradossale che il titolo generale del progetto, *Faldone* (che è poi anche quello dei singoli pezzi, dotati di titolo ma comunque numerati progressivamente) rimandi a un oggetto archivistico che appartiene a un universo completamente cartaceo. Il progetto di mandare tutta la propria vita in versi e in archivio è un gesto paragonabile, per esempio, all'opera di una Sophie Calle con la differenza fondamentale, certo, dell'unicità e unidimensionalità del supporto qui praticato, la scrittura. Si tratta infatti di un universo di scaffali virtuali saturi di autotestimonianza disposti in modo che la loro concettualizzazione rimanga volutamente non compiuta e provvisoria.

si chiude con un'appendice di versi e prose inediti, a gettare un ponte verso il futuro a partire dalle più recenti acquisizioni di poetica, quelle maturate negli ultimi anni, e sulle quali bisognerà d'ora in poi ritarare il discorso interpretativo. Lasciando infatti la parola a Neri (p. 133): «D. Come presenteresti gli inediti sulla statua di piazza Missori? R. Il cavallo di Missori appartiene idealmente a *Il professor Fumagalli e altre figure* di cui costituisce un seguito. Mi

Il loro periodico passaggio alla forma libro (il presente *Faldone* è il terzo a stampa del suo genere) permette una parziale esposizione per nuclei tematici il cui accostamento, come ha scritto Daniele Claudi (in «Semicerchio», 48-49, 2013), si dà secondo i termini benjaminiani del 'montaggio' da cui emerge «una costruzione a priori: nell'intreccio di documentazione e costruzione [...] una costellazione di documenti che contengono già in sé forme di sviluppo e un interno legame». In questo *Faldone*, molti dei referti archiviati portano su esplorazioni di carattere etologico e para-scientifico. Particolare risalto ha la riflessione iniziale di *La specie*, somma di esplorazioni socio-scientifiche dove si considerano lo *habitat* («La densità di oggetti nelle case moderne è un esperimento in natura per la storia della specie avvenire») e chi ci si muove, i «cospecifici», cioè gli uomini, bella sostanziazione in una formula che vale come primo esempio di *détournement* di lessico scientifico che percorre tutto il 'libro'. Il valore di tali innesti è comunque più quello di scoprire il nervo poetico che di insistere sull'ibridazione con il linguaggio scientifico: si va dal «sonno mutacico» (uno stato di afasia), alla «cinestesia» del gesto scrittorio («la cinestesia pungente del mio sporgermi / mentre ti penso e scrivo»), alla stretta di un abbraccio anatomicamente «distale» («Nella stretta distale di noi che non possiamo abbracciarci / sta il nostro amarsi e il doverci morire»). Notiamo soprattutto che la descrizione di un *continuum* biologico in atto sembra liquidare i conti in sospeso col soggetto: «Già ogni capello ripete miliardi di volte il codice completo del corpo, l'universale dell'individuo-specie». Il soggetto-animale è contemplabile etologicamente come *homo*

auguro che sia l'inizio di un nuovo libro, di una nuova serie di racconti. Vedo sempre di più la prosa come la forma della nuova poesia italiana a ridosso delle due guerre che hanno attraversato il secolo appena passato. La distinzione formale mi sembra ormai senza senso. Tutto qui».

(Elena Parrini)

ludens: «La specie sa ridere di cuore, in quasi ogni data circostanza; il riso è contagioso». Lo spazio specifico riservato a un discorso sul «corpo», titolo della seconda sezione («Faldone 21») segna semmai una rottura nel tono trattatistico del discorso: il «corpo», *res extensa* sostitutiva o funtiva dell'io poetico in tanta produzione contemporanea è sorprendentemente al centro di un testo di sostanza addirittura creaturale dove il martellamento dell'anafora e della rima quasi jacoboniche, hanno l'arguzia dolorante di una ballata sanguinetiana: «Corpo vivo come viva è la morte, corpo trovato a sorte e perso in deriva; corpo che chiunque ti abbia ti ha troppo forte», «enorme estraneo corpo senza fini», «corpo che non vivendo mai neanche muori». Il culmine dell'indifferenziazione biologica si tocca piuttosto nella seguente sezione *Capre ovvero Unbehagen in der Natur*, dove gli uomini-capre si trovano coinvolti in una larga meditazione di un determinismo che ancora una volta va definito come sanguinetiano (del resto la presenza nel precedente *Faldone zero-venti* dell'autore delle *Postkarten* è stata sottolineata da A. Inglese, e appare qui, a p. 39, un'allusione scoperta a una tecnica sanguinetiana, quella di inglobare una citazione nel testo con tanto di menzione degli estremi bibliografici e prezzo del saggio utilizzato). In particolare si pensa al Sanguineti che si dichiara seguace di Groddeck per affermare che «i nostri atti sono pilotati» (così nell'intervista ad A. Gnoli, Milano, Feltrinelli, 2006), spalancando lo scenario di un'infinita ripetizione della vita psichica degli uomini e dunque dei soggetti. Raccogliamo nel *Faldone* la fitta segnaletica della gemmazione: «Popolare di copie appena difforni da sé lo spazio subito circostante», «una

copia di copia di copia», un «doppio-soglia», «la quasi-gemella bambina», «un suo congiunto-variante» «un facsimile che non abbia quel filo di pancia», «nel Parlamento, seicento copie di sé vecchiarde e vecchiarde che vociano». Si noti anche che il titolo 'disturbo della natura' che pare alludere a possibili manipolazioni genetiche o comunque a annesse catastrofi ecologiche è probabilmente invece da prendere come rovescio del freudiano «disagio della civiltà» (*Unbehagen in der Kultur*). Pare infatti considerarsi qui con scetticismo il ruolo della compressione sociale della *libido* da parte della 'civiltà': «'Credimi, l'ho presa sempre alla leggera', mi fai tu, 'questa cosa dello scontro inevitabile, frontale con le forze redibitorie della natura'». Della natura stessa, infatti, c'è poco da fidarsi: «Che la Natura sia una stronza pazza, ti voglio dire cioè – e non madre e neppure matrigna». Sono le parti del libro in cui il montaggio di materiali, per tornare all'idea benjaminiana, nella forma almeno in cui è stata recuperata da Didi-Huberman, può anche assumere un senso 'politico', o comunque tentare un discorso politico. Ma va sottolineato che se il *continuum* psichico/linguistico/biologico che sembra qui funzionare come da collante per tale tipo di montaggio si prende la sostanza di buona parte del libro di Ostuni, la sua ultima sezione (*Studi per filastrocche*) rappresenta una svolta che può apparire perfino contraddittoria. Vi è messo in scena infatti il diario del poeta-padre che assiste alla crescita del figlio. Se la narrazione non rifugge dal portarsi come illustrazione concreta del tema già considerato della riproducibilità biologica come un'unica universale tautologia, la storia che si racconta è pur sempre per-

sonale, unica. Non inganna che il testo sia detto dalla voce un po' petulante dell'archivista: «Comincia proprio oggi anche per noi l'andatura dolorante dei figli e dei padri», per quanto non priva di arguzia: «cominciano proprio oggi a divaricarsi i cammini del diagramma, i rami dell'albero dei futuri nemici che fummo». Conta l'unicità dell'esperienza («sei Giovanni, mio figlio, è l'estate, hai otto anni e mezzo») che vale come fondativa del soggetto. È anzi probabile che l'astuzia costituita dall'impiego della forma archivio come generativa del progetto di Ostuni permetta un'astuzia più grande: la storia dell'io raccolta come totalità può infatti usarsi come procedura di oggettivazione dell'istituto dell' 'io lirico' tradizionale, recuperandolo. Se tutto il mondo e tutta la biologia entra nel faldone non c'è un 'fuori-io' possibile: la storia e la natura cominciano allo stesso tempo in cui comincia l'esperienza dell'io. La questione è di grana filosofica, ma la forma resta poetica. La debolezza del 'soggetto archivista', comunque meno forte di un 'soggetto autore' tradizionale, impedisce al testo di prendere la forma della poesia-saggio. Si denuncia invece come 'soggetto poetico' attraverso l'introduzione nella macchina della lingua con il suo «disco rotto dell'ecolalia» o le catene di serialità triviali (come la lista delle *FAQ*, le *frequently asked questions*, su cui è costruito un intero testo), di marcatori poetici, come la rima *embedded* e un po' caproniana di «non è trasformazione, non storia non sono i discorsi – / non è mai esistita di nulla, in effetti, nessuna memoria»; o l'esteso 'respiro' di un attacco come «L'aria brilla talmente, qui fuori, e trema, verso il termine della nostra gita tardivamente assola-

ta» (non a caso in un testo dell'ultima parte). A questo punto, capiamo meglio il funzionamento del passaggio dall'archivio telematico, la cui consultazione passa per la funzione verticale o *scroll*, della lettura su schermo, al formato cartaceo del libro, formato orizzontale per la tipica forma oblunga dei faldoni. Scriveva sempre Claudì che il formato orizzontale «di contro al sistema verticale *normale* nello scrivere poesia» vale «come accettazione di un mondo che è *smontato*», insomma, con altre parole, un atto in cui il sintagma la vince sul paradigma. La lettura è più che accettabile, si può essere semmai tentati di sondarne le ragioni profonde sul piano simbolico usando magari come stimolo (tendenzioso) un saggio di Rosalind Krauss su Cindy Sherman (in *Bachelors*, 2000, trad. it. *Celibì*, Torino, Codice 2004) dove alla feticizzazione maschilista della dimensione verticale risponde la sublimazione del soggetto femminile orizzontale ma non passivo, fecondo. La problematica del *gender* è lontana dal libro di cui stiamo parlando, fisso semmai a quella della *specie*, per quanto è chiaro che manchi qui una figura madre, solo surrogata dal poeta-padre con il suo archivio di 'filastrocche'. L'allusione alla forma regressiva/primaria della 'filastrocca' si realizza semmai concretamente come una sintassi narrativa improvvisamente più lineare proprio come la storia della crescita del figlio raccontata come in un vecchio 'super 8'. È forse l'estrema figura della forma libro che per farsi accogliente come una figura-madre, sceglie una forma, quella cartacea, sia pure provvisoria, di sublimazione.

(Fabio Zinelli)

A Handful of Sand: words to the frontline.
Numero monografico di «Southerly», v. 71, n. 2, 2011. a cura di David Brooks e Elizabeth McMahon; guest editors Ali Cobby Eckermann e Fogarty. Sydney, Brandl & Schlessinger, pp. 253, \$ 29.95.



Un'antologia composta, ricca, attuale. Una manciata («Handful») di diversi stili, formati, timbri e sensibilità. Una geografia variegata, scandita dalle principali comunità del territorio australiano, a comporre una polifonia corale che ben suggerisce la pluralità coesa della letteratura aborigena.

«Southerly», tra le riviste letterarie più importanti e influenti in Australia, dedica uno speciale numero monografico alla letteratura indigena. Allestendo una corposa selezione di saggi, liriche, racconti e canzoni, Ali Cobby Eckermann e Lionel Fogarty tentano di e riescono a dare voce a una folta schiera di autori contemporanei. In apertura del volume, i curatori sottolineano l'intenzione di radunare una serie di scritti che contengano verità. La poesia qui raccolta è dunque presentata come foriera del vero; la scrittura come racconto di vita, come strumento che plasma la storia.

La letteratura aborigena è un fenomeno relativamente giovane, germogliato sulla millenaria tradizione orale del popolo aborigeno, considerato la civiltà più antica al mondo (vedi «Semicerchio» 34, 2006, pp. 3-14). A partire dagli anni Sessanta,

quando per la prima volta scrittori di colore misero nero su bianco racconti, storie e canti della tradizione, l'Australia ha assistito al fiorire di un filone rigoglioso, che della sua letteratura costituisce uno dei capitoli più vividi. Un capitolo che coincide con le lotte politiche e sociali per rivendicare i diritti degli indigeni australiani.

In *A Handful of Sand: words to the frontline*, costellata da testi di diversa natura, la presenza più numerosa è relativa alla produzione lirica. Accanto a scrittori già affermati come Kerry Reid Gilbert, Jim Everett, Anita Heiss, Coleen Johnson e Lionel Fogarty, una serie di autori esordienti canta la natura, la memoria, esperienze personali dalle forti tinte polemiche e politiche. Il loro è un vissuto spesso duro, lacerato, su cui la storia – anche la più recente – ha lasciato cicatrici profonde.

Queste cicatrici sono visibili nella quasi totalità delle liriche. Tra i temi più battuti torna, come una cantilena echeggiante i testi pionieristici di Oodgeroo Noonuccal e Mudrooroo Narogin, il confronto-scontro tra la civiltà bianca e la società aborigena, una dualità dolorosa e distruttiva che, sul piano poetico, si esprime attraverso contrasti verbali, lessicali, stilistici. Talvolta, persino grammaticali. L'immagine della morte, spesso presente nelle poesie, corrisponde a tonalità espressive vicine all'elegia e al lamento funebre: «Now it's all over, the commotion all gone. / Only ashes remain where a friend once shone» (Noeleen Nugari O'Keefe, *The Cremation*). «The ghosts of Mother and Grandmother encircled by flowers, / clap sticks, sing songs, tell stories and / dance forever in the Country of her mind» (Jeanine Leane, *After Dreaming – AD 1910*).

Gli esiti più originali sono correlati alla sperimentazione linguistica, basata su ibridità timbriche e lessicali che mutano tanto dall'inglese quanto da lingue indigene. È questo il caso, in particolare, di Ali Cobby Eckermann, le cui *Yankunytjatjara Love Poems* mescolano idiomi, modalità tipografiche e distribuzioni grafiche che movimentano, riesumando memorie di danze tribali e cicli di canti antichi: «little girls stack single twigs on embers under

tjamas skin of painted love / the dance of kalaya feathers will sweep the munda with your smile».

Accanto al tema della memoria e delle tradizioni antiche, tuttavia, un'ampia gamma di componimenti rispecchia un immaginario legato al contesto urbano più propriamente contemporaneo. Un contesto in cui spesso proliferano degrado, alienazione e perdita dell'identità. Alcune poesie, tra cui *Jap*, di Vicky Roach, narrano episodi di cronaca nera come la morte nel 1972 di una diciannovenne picchiata dalla polizia. Altre documentano scenari di miseria: «she comes at me side on / eyes off the coins / on the cafe table / got any change? She asks / searching my face / for answers» (Brenda Saunders, *Looking for Bulin Bulin*). Altre ancora sovrappongono simboli ancestrali alle immagini imposte della cristianità: «We are snake children» (Jeanine Leane, *Snake Children*). Tra le più toccanti, *Intervention Pay Back* di Ali Cobby Eckermann spezza ciascun verso in due o tre sintagmi, frammentando 4 pagine di componimento in un climax rap dove evoluzione psicologica, eventi, immagini e linguaggio si accordano stridenti:

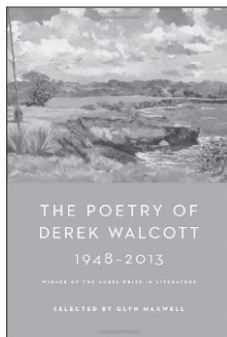
I ready told you I love my kids I only
 got five / two pass away
 already
 and I not complaining bout looking
 after my kids /
 no way but when my wife gets
 home / if she spent all the money
 not gonna share with me and the kids

I might hit her
 first time.

Il tutto a comporre un panorama poetico magmatico e potente. Voci che dialogano in sintonia, evidenziando gusti, esperienze, musicalità e profondità individuali. Un plauso ai curatori dell'antologia, abili non soltanto a selezionare testi di pregio, ma ad alternare poesia e prosa in un arpeggio stilistico che provoca e meraviglia.

(Margherita Zanoletti)

The Poetry of Derek Walcott 1948-2013,
 selected by GLYN MAXWELL,
 New York/London, Farrar,
 Straus & Giroux / Faber and
 Faber, 2014, pp. 640.



Publicato quasi trent'anni fa, il volume dei *Collected Poems 1948-1984* di Derek Walcott contava già più di cinquecento pagine. Si imponeva dunque una nuova raccolta, ma quali componimenti sacrificare per fare spazio alla produzione più recente? Difficile immaginare un curatore più qualificato di Glyn Maxwell, a suo tempo allievo dei corsi di poesia e di teatro tenuti da Walcott alla Boston University e in seguito suo amico personale e autore di prestigio. Questo nuovo volume aggiunge al già consistente canone walcottiano un'ampia selezione di *The Arkansas Testament* (1987), *The Bounty* (1997), *Tiepolo's Hound* (2000), *The Prodigal* (2004) e *White Egrets* (2010). Né il conferimento del Nobel per la letteratura nel 1992, seguito da numerosi altri riconoscimenti, né l'avanzare degli anni sembrano aver indotto Walcott all'auto-compiacimento o alla trita riproposizione di una formula ormai collaudata. Tutti i nuovi componimenti confermano la sua indiscussa maestria nella versificazione, la capacità di estrarre sorprendenti metafore da paesaggi e situazioni ormai consueti, il suo attaccamento ai temi che va affrontando sin dal precoce esordio sulla scena letteraria, quasi settant'anni fa: la composita eredità, il colonialismo, l'esilio, l'impossibilità di riconoscersi appieno in questa o quella componente della sua molteplice identità a scapito delle altre. Ma la scomparsa della madre Alix nel 1990, del gemello Roderick nel 2000 e di

molte amici e conoscenti costringe Walcott a guardare la realtà con occhi nuovi. Il tono da epico si fa spesso elegiaco e il rinnovato interesse per gli sviluppi della politica, suscitato dall'elezione di Obama alla presidenza degli Stati Uniti, si alterna a una consapevolezza dell'inermità dei nostri sforzi. Nella poesia di Walcott non è l'arte a imitare la natura, anzi, spesso accade il contrario: è la natura a trasformarsi in testo. Il poeta osserva il mondo con l'occhio del pittore, scompone il paesaggio in zone d'ombra e di luce distillandone i tratti essenziali. Con un procedimento che ricorda certi quadri di Picasso, le orme degli uccelli sulla battigia o sulla neve diventano caratteri a stampa, la luna piena traccia un'immensa 'O' nel cielo notturno dei Caraibi, mentre il collo ricurvo di un trampoliere, l'amo appeso alla lenza e la coda di uno scoiattolo sono punti interrogativi che inducono alla riflessione. Le piantagioni di canna da zucchero e i vigneti delle colline italiane sono strofe di poesia, così come le nuvole, la schiuma delle onde, le vele di una goletta sono altrettante pagine bianche.

Piuttosto che imitare la natura, Walcott ama ripetere nelle sue lezioni di scrittura creativa, il poeta non deve farsi scrupolo di imitare quanti lo hanno preceduto. E nelle poesie raccolte in questo volume i debiti letterari di Walcott sono evidenti. Tutta la grande tradizione angloamericana – dall'allegorista medievale William Langland a Shakespeare, da Milton al cantore della vita rurale inglese John Clare, da Ezra Pound a W.H. Auden, da T.S. Eliot a Robert Lowell – è ampiamente rappresentata. Il canone occidentale si fonde con i miti dell'antica Grecia, rivisitati da Walcott nel suo più lungo e ambizioso poema *Omeros* (1990, qui omesso per ragioni di spazio), e nella riscrittura drammatica dell'*Odissea* (1993). Nelle dediche figurano esponenti di letterature vicine e lontane, da Tirso de Molina ad Antonio Machado, da Edward Kamau Brathwaite a Aimé Césaire e Josif Brodskij. Anche la poesia italiana è ben presente, con rimandi a Giacomo Leopardi, Cesare Pavese, Vittorio Sereni, Salvatore Quasimodo ed Eugenio Montale, oltre al grande debito verso la Commedia dantesca.

Walcott allude spesso con sarcasmo al conflitto, tipico degli artisti afroamericani, tra il desiderio di farsi accettare

dalla 'superiore' cultura coloniale, anche a costo di importarne acriticamente temi e materiali, e la voglia di riconciliarsi con le proprie remote origini. Nella raccolta *Midsummer* (1984), il poeta attribuisce questo «sforzo per placare il passato» all'esigenza di farsi ammettere tra i propri simili. Ma forse anche il sogno di una critica che possa prescindere da considerazioni razziali non è che un'illusione: «E già lassù, in quell'arboricola Accademia, / un occhialuto scimpanzé col labbro in fuori, / le doppie lenti velate di lacrime, sfoglia le tue *Œuvres Complètes*». Se Walcott non manifesta complessi d'inferiorità nel riproporre i miti di Calibano e di Robinson, di Ettore e Achille alla luce della storia, della geografia e dell'antropologia delle Antille, tuttavia, non è per rifugiarsi nel ghetto della 'letteratura nera'. Più che a *Une Tempête* di Césaire, manifesto della *négritude* segnato da un chiaro intento politico, la rilettura dei classici operata nella produzione teatrale di Walcott rimanda all'audace interpretazione della stessa opera shakespeariana proposta da Eduardo de Filippo: «Oje sole mio! Fammèla tu sta grazia: / tutta l'aria fetosa e ammalurata, / povero sole mio, ca tu risciate / da palude e pantane velenuse / sputelencap'a Prospero! / Cummoglielo de piaghe vermenuse!».

Anche nelle poesie Walcott non disdegna l'uso di colloquialismi tipici della parlata isolana, né risparmia i giochi di parole, che terrorizzano i traduttori quasi quanto il suo sterminato repertorio di nomi di piante, uccelli e fiori locali. Forse è questa una delle ragioni per cui Walcott è ancora relativamente poco conosciuto nel nostro paese, cui pure è particolarmente legato. È soprattutto grazie all'impegno di Luigi Sampietro, professore di letteratura americana all'Università Statale di Milano, che gli appassionati di poesia italiani hanno scoperto questo grande scrittore. A lui si deve anche la bella traduzione di *White Egrets*, pubblicato nel marzo 2010 dalla rivista «Poesia» con il titolo *Aironi Bianchi*. Nel 2000, inoltre, la stessa rivista «Semicerchio» ha collaborato con la Fondazione 'Il Fiore' per organizzare a Firenze una lettura di Derek Walcott.

Questo volume non aspira certo a dare un quadro completo dell'opera di Walcott, data l'assenza delle venti opere teatrali, dei saggi e del capolavoro *Ome-*

ros. Le poesie dell'ultima raccolta hanno indubbiamente il sapore di un addio. Nel componimento conclusivo, la pagina si trasforma in una nuvola che lascia apparire il mare, l'isola, le sue coste e i villaggi di pescatori. Ma è solo un attimo: «[...] a cloud slowly covers the page and it goes / white again and the book comes to a close». L'ampia panoramica che

questa raccolta presenta della sconfinata abilità poetica di un autore capace di fondere pentametri giambici e *calypso*, inglese elisabettiano e *patois* francofono, ne fa uno strumento fondamentale per avvicinarsi a un mondo che ha dovuto e saputo trovare una sintesi tra razze, culture, lingue e credenze diverse, riunite in un esiguo spazio vitale dagli acciden-

ti della storia: una lezione che potrebbe risultare particolarmente utile per il nostro paese, affacciato sul Mediterraneo e costantemente esposto, come le coste delle isole caraibiche, a flussi di popoli sempre diversi, cui ci lega una comune umanità.

(Luca Tomasi)

DOROTHEA LASKY, Rome,
 New York, W.W. Norton/
 Liveright, 2014, pp. 144.



Rome è la quarta raccolta poetica di Dorothea Lasky, esponente di spicco della generazione dei poeti statunitensi *under 40*. Con questo libro approda a un grande editore dopo aver pubblicato, fra il 2007 e il 2012, con Wave Books, una casa editrice indipendente dedita a far conoscere la migliore e la più innovativa poesia contemporanea. Infatti, di questo si tratta: Lasky ha una voce originalissima, inconfondibile fra le moltissime che sono emerse in anni recenti negli Stati Uniti. I suoi versi sono ancora più memorabili se recitati dalla voce sicura e potente dell'autrice. Con un tocco di ironia pone l'accento su quelle frasi poetiche, semplici e colloquiali, che compongono i suoi testi, sui sintagmi che si ripetono, un po' alla maniera di Gertrude Stein e un po' richiamando i ritmi *rap*, per afferrare un'idea, arrivare a costruire un'identità e parlare di relazioni sempre sfuggenti e mutevoli: «I never noticed before / How the red flowers hang from the blue branches / I never noticed before the light in this room / I never noticed the way the air is cool again / I never noticed anything but you / Until I noticed you...». Nel suo insistente e angosciato

monologo, i pensieri si sciolgono in parole e brevi versi altamente lirici che modificano, di poesia in poesia, un racconto dall'andamento liquido e leggero, senza nessun punto e solo qualche virgola. Il racconto è la storia del rapporto fra un / e un *you*, dove la prima persona singolare non ha una forma definita ma assume molti ruoli in relazione a un interlocutore altrettanto mobile. Può essere donna o uomo, amante o amato, corpo vivo o defunto, un gladiatore dell'antica Roma o perfino Eddie Murphy. «I make in full the anonymous I / Or I make you in full in the anonymous I / I will fill the poems with great pain / And then suck out the meat so that they are only / Shells with only the memory of meat / So that they are only the memory of blood / So I will spill my own so as to make a fresh memory», si legge a metà del libro in versi in cui la poesia diventa metapoetica. Comunque l'io narrante è sempre un filtro metamorfico attraverso cui passa un tema classico – la forza contraddittoria e lacerante dell'amore e delle passioni – reso in un contesto di assoluta quotidianità contemporanea e americana e in una lingua informale, come si trova nei blog e su facebook. Ma i laceranti linguistici di Lasky, isolati e resi icastici, reverberano di sinistri significati e di un tormento interiore che lascia tutt'altro che indifferenti. Alla maniera americana, Lasky compone un collage attraverso le voci che interpreta unendo spezzoni di vita e di frasi in un libro dove si combinano epifanie e narrazioni. Ecco come inizia un testo sul perché la poesia sia per quasi tutti un genere difficile: «Because speaking to the dead is not something you want to do / When you have other things to do in your day / Like take out the trash or use the vacuum / In the edge between the stove and cupboard / Because the rat is everywhere / Crawling around / Or more

so walking / And it doesn't even notice you / It has its own intentions...». Ecco un altro tipico incipit: «People do really bad things / But I don't pay attention to most of them / I knew that Alex was my real friend / When he told me that one night / That true love cannot be calculated or contained / Despite the orb of blue fire / I always hold right up to my lips». Ed ecco come si rivolge a un amico: «It is possible that it is grief that brought us together / Yes it is / It is possible».

Anche se la critica ha cercato di inseguire la poesia di Dorothea Lasky in specifiche categorie – erede della New York School di O'Hara e Ashbery oppure poeta neo-confessionale o femminista – e nonostante lei stessa abbia indicato i suoi modelli americani (Sylvia Plath ad esempio) e appartenga chiaramente alla generazione 2.0, è difficile ricondurre la sua scrittura a un preciso filone. Il registro basso della lingua parlata e mediatica è lo strumento, scarno e raffinato, con cui tratta con audacia e sincerità il tema dell'amore e dei rapporti umani, affronta paure e desideri trascinando il suo 'tu' nell'esposizione.

Fra i suoi maestri c'è anche Catullo a cui allude con il suo diario d'amore e i paradossi della passione. *Never Did Amount to Anything* è un rifacimento del carme 43 dove l'inizio, «Salve, ragazza dal naso non piccolo...», diventa l'informale saluto «Hi there, dear sister, I'm sad / But here to tell you / that you never did amount to anything / Facial expressions just like your mother / Nose by no means tiny...». Il ritratto è infine quello di chi parla, che in conclusione dice di poter essere sia una Plath che una Sexton, comunque pronta a uscire da ruoli predeterminati: «If somebody asks me what I like / It's not food or sex / It's looking at things and being in love...».

Roma entra nel libro solo marginal-

mente e per allusione ai suoi poeti e al Colosseo. Oltre a Catullo, anche Orazio è reinterpretato in *Horace, To the Romans*: «Am I going to die and all I will have are these fucking poems / It doesn't get more real than this / Said the poet / Oh but you hate poems about / Poetry, and that's fine / Cause I am never going to send you my condolences when I kill it». Ai poeti augustei va il tributo di Lasky in *The Roman Poets*: «The Roman poets brought me to this day / To see this thru // They marked me when I was little / They put the words in me». Roma non è che un gioco di allusioni, dal titolo del libro al poemetto finale in 10 parti intitolato alla città immortale dove l'amato *you* sfuma

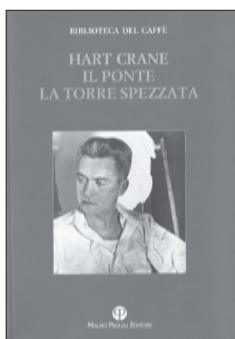
anche nel passato classico: «This isn't about you / This is and has always been about / The real / Bloody and awful / Twisting and Twisting / Love is a strange dance / I do with myself / But I won't give it up / Renting a car two thousand years later». E Lasky gioca anche con i toni, dal grave al comico. «My dead relatives owe a lot of taxes / So I eat some chocolate wafers and drink about it / Not you because you love are dead», inizia una poesia che poi sfuma nel surreale.

Eletta da *The Village Voice*, il celebre settimanale newyorchese, *Best Local Poet 2014*, Dorothea Lasky, è docente di poesia alla Columbia University, ha pubblicato su riviste di prestigio, è co-fonda-

trice e co-direttrice della Ashbery Home School of Hudson, scuola interdisciplinare per poeti ospitata nella residenza-museo di John Ashbery appunto. Insieme ad altri ha curato *Open the door. How to Excite Young People About Poetry* (2013) e sogna di portare la poesia nelle scuole pubbliche per salvarle dal declino irreversibile che le rende simili a prigionie piuttosto che luoghi di apprendimento. Per saperne di più sulla sua poetica si legga, ad esempio, *Poetry is not a Project* (2010) su www.uglyduckling.org.

(Antonella Francini)

HART CRANE, *Il ponte / La torre spezzata*, a cura di Giacomo Trapani, postfazione di Federico Mazzocchi, Livorno, Mauro Pagliai Editore, 2013, pp. 170, € 10.



Nato in Ohio da una famiglia della buona borghesia commerciale, Hart Crane (1899-1932) si trasferisce a New York nel 1916 senza aver completato gli studi e con l'intenzione di intraprendere la carriera di scrittore. Così, uno fra i maggiori poeti del modernismo statunitense entra nel mondo letterario e inizia a pubblicare su riviste alternative e d'avanguardia. La sua prima raccolta poetica è *White Buildings* (1926) che contiene 28 poesie tra le più note, come *My Grandmother's Love Letters* e, soprattutto, i sei «Voyages», un ciclo di testi che dice, nei modi selvaggi tipici degli *juvenilia*, della sua storia con il marinaio danese Emil Opffer. Esce quindi la sua

opera più importante, *The Bridge* (1930), mentre un poemetto intitolato *The Broken Tower* verrà pubblicato postumo (1932). Oggi l'opera di Hart Crane è considerata come fondante del canone novecentesco nordamericano.

La ricezione italiana si era finora limitata alla traduzione di Roberto Sanesi de *Il ponte e altre poesie* (1976), ormai introvabile, e alla pubblicazione di singoli testi in antologie e in riviste. Di ciò è in parte responsabile la complessità della scrittura di questo poeta e anche il contesto culturale da cui nasce la sua poesia. La matrice dei versi di Crane è squisitamente modernista ma mediata da Blake, dai simbolisti francesi e dalla tradizione a lui più vicina: Pound e il tardo Romanticismo. Benvenuto è dunque il recente volume uscito presso Mauro Pagliai Editore che contiene una nuova versione de *Il ponte* (pp. 27-153) e la prima resa italiana del poemetto *La torre spezzata* (pp. 155-159). La curatela è di Giacomo Trapani, il quale ci dà una buona traduzione dal taglio *target oriented* mentre l'utile postfazione è di Federico Mazzocchi.

Nel primo testo, scandito in otto parti, si nota l'ambizione di Crane di «imitare» le forme dell'epica, una scelta i cui riferimenti più prossimi sono Whitman e *La terra desolata* eliottiana (che è del '22). La «*chanson de geste*» narrata vuole dire cose di un luogo e di un tempo vissuti dal poeta in prima persona, ma trattati in termini mitici. Il ponte di cui si parla è quello di Brooklyn che nella sua facile simbologia diventa addirittura una me-

tafora sia dell'esistenza del poeta che della storia americana. Crane, che vive a Columbia Heights (sebbene buona parte del poemetto sia poi stato scritto altrove) ha la possibilità di osservare il «suo» ponte e farne materia della sua scrittura. In un immaginario viaggio da Brooklyn a Manhattan il poeta compone la sua visione del significato spirituale dell'America dall'età colombiana alla modernità industriale. Il contemporaneo è nell'immagine di quell'architettura potente e dinamica che unisce epoche diverse e continenti, realtà e immaginazione, io e cosmo. Il testo proemiale è una vera ode – il nome del ponte è preceduto dalla preposizione «To» (A) – che contiene i presupposti e i significati di elogio e di affezione. La costruzione diviene così il sostituto perfetto alla vecchia civiltà segnata dalla poesia (*harp*) e dalla religione (*altar*): «Oh arpa e altare, forgiato dal furore», si legge in questi versi introduttivi. È Lui, allora, lo specchio della vitalità di chi scrive e dei suoi connazionali. Tanta energia però ha un controcanto d'inevitabile tristezza, se non di terrore, quando nella poesia *Ave Maria*, nella prima sezione dallo stesso titolo, il poeta propone la figura di Colombo che, in prima persona, narra il suo sogno di conquistatore e invoca protezione. Le sue parole paiono come una macabra predizione: «e un'ombra recide il sonno dal cuore | quasi che un colpo di moresca scimitarra avesse trovato | da sondare più che carne nella sua caduta» (p. 39).

Il libro, uscito prima in poche copie a Parigi, viene pubblicato nel 1930 a New

York e, a differenza di *White Buildings*, non verrà del tutto ben accolto dalla critica. Non soddisferà, «dopo quasi sette anni di lavoro» (p. 24), nemmeno lo stesso Crane che intanto vive secondo i *cliché* dell'artista *maudit*. Nel 1931 va in Messico grazie a una borsa di studio. Convincendosi di poter avere una vita 'normale', ha una relazione con Peggy Baird Cowley e si mette a scrivere *La torre spezzata*, che in parte raccoglie la testimonianza di questa vicenda. Sono 40 versi, suddivisi in dieci quartine a rima alternata. Il testo viene proposto quello stesso anno a «Poetry», che lo rifiuta. Verrà pubblicato l'anno se-

guente, sfruttando forse la 'pubblicità' del suicidio, su «The New Republic»: Crane si era difatti buttato in mare dalla tolda della nave che lo riportava negli Stati Uniti probabilmente perché rifiutato da un marinaio (un'ombra di Opffer?).

Il componimento è una visione del fallimento della parola poetica e dunque della morte. La torre, come già *The Bridge*, è un evidente simbolo di forza e di materia come viene evidenziato dalla rima nei vv. 26 e 28 (tower: power). Tuttavia, altrettanto necessario è considerare che tanta forza è sempre precaria e corrottile, tant'è che l'aggettivo che la connota

già dal titolo è *broken*, spezzata. Questa visione frammentata del mondo viene rimarcata dall'accostamento dell'attributo anche al «broken world» (v. 17) mentre il sostantivo «torre» ai vv. 38 e 40 crea una rima (tower: shower) che esalta, appunto, l'insufficienza della «parola versata» dal poeta (v. 21; nel testo inglese si legge erroneamente «world»). Interpretare il paradosso di tale fragilità serve a comprendere l'*impasse* esistenziale descritta nella poesia, ma magari anche quell'ultimo gesto di puerile tragicità.

(Gandolfo Cascio)

MARK STRAND, Quasi invisibile, trad. Damiano Abeni, Milano, Mondadori, 2014, pp. 106, € 16.00



Quasi invisibile è l'ultima raccolta di Mark Strand, autore americano classe 1934, scomparso a New York lo scorso 29 novembre dopo una vita poetica che l'ha visto anche quarto Poeta Laureato e vincitore del Premio Pulitzer nel 1990. Il libro, pubblicato negli Stati Uniti nel 2012, è ora proposto in Italia da Mondadori, ancora una volta grazie alla limpida opera di traduzione di Damiano Abeni. I 47 componimenti che formano la raccolta si collocano al limite fra prosa e poesia: irrequiete meditazioni, spaccati di quotidianità e fulminei ritratti sono proposti con la fluidità del racconto e la pregnanza corporea del linguaggio poetico. Con questo volume la sperimentazione stilistica dell'autore conosce nuove modalità espressive: lo spazio ristretto del verso lascia il posto ai respiri più ampi di una prosa poetica che rimane fortemente concentrata, es-

senziale e, almeno in apparenza, lineare. La scrittura di Strand si dimostra all'altezza della nuova forma e risulta perfettamente calibrata e modulata: semplice, colloquiale, più articolata e densamente poetica laddove la *gravitas* della materia lo imponga e tuttavia mai inutilmente intricata. Anche nella prospettiva più narrativa di questo libro ritorna quello scarto fra la serietà drammatica dell'indagine e l'ironica ed estrema leggerezza del linguaggio, noto marchio della sua scrittura.

La traduzione italiana riesce nell'impresa di rendere l'effetto di straniamento prodotto da una lingua che mira esplicitamente a essere *plain*. Abeni modella e forza le abitudini più rigide dell'italiano e così ricrea l'andamento interno di ogni brano e ne restituisce tono e atmosfera, dalla più seria e meditabonda alla più dissacrante. Solo raramente sembra cedere alla tentazione di complicare sintassi e verbi rompendo l'incantesimo del paradosso, unico inciampo di una traduzione che peraltro riesce a cogliere e restituire anche l'unità complessiva dell'opera. Scorrendo il libro nella sua interezza, infatti, il lettore è coinvolto e guidato da una sottile trama di situazioni, momenti e termini ricorrenti che dona coesione alle singole unità. Nella loro varietà questi brevi ma densi frammenti narrativi avvicinano di volta in volta i toni della satira, della fiaba e della meditazione e, pur conservando la loro singolare autonomia, tracciano la rotta di un malinconico viaggio verso le « trasparenze dell'inesistente ». Con queste prose Strand ancora una volta approfondisce e racconta l'esperienza di un equilibrio precario fra

presenza e assenza, e riprende così il suo percorso poetico esattamente da dove si era interrotto nel 2006 con *L'uomo e il cammello*, ultima raccolta pubblicata. La recente scomparsa dell'ottantenne poeta americano rende *Quasi invisibile* l'ulteriore e definitivo tassello della sua indagine sull'identità incerta dell'io, sulla sua consistenza divisa in «così tanti sé che recedono verso il nulla». Tutte le figure – il poeta, il banchiere, il ministro, la coppia e il più generico «io» – appaiono intrappolate fra la percezione dell'essere e quella incombenza del nulla, che diviene così la tangibile alternativa alla insoddisfatta stanchezza quotidiana: «volevo partire per un immenso viaggio, viaggiando giorno e notte entro l'ignoto finché, dimenticando il mio antico sé, non fossi entrato in possesso di un sé nuovo». Le voci di questi «lovers of the in-between» che popolano la raccolta sembrano immerse in una realtà sfocata, evocate da uno spazio indistinto e di transizione fra luogo e non-luogo («Nessuno ha la minima idea di dove siamo. Le porte sull'assenza di luogo si moltiplicano»). Si spiega così come mai la dimensione dominante del cammino proposto da Strand sia proprio quella della soglia: dalle numerose porte che si aprono, si chiudono, appaiono e scompaiono, fino alla soglia per eccellenza, quella del sopraggiungere dell'incoscienza, il limite fra veglia e sonno che accentua ancora di più quel senso di surreale che intride il mondo rappresentato. Ecco allora che anche l'aspetto temporale è contagiato da questa dilagante sospensione. Lo sfondo ricorrente è quello del tramonto, quando la luce si

dissolve, quando finalmente è possibile il paradosso dell'agognato annullamento dell'io, quando si può «scrutare nel buio, sperando di trovare l'immagine di un sé ancora non nato». Il crepuscolo, che porta con sé la promessa del buio, avvera la volontà di fuga, di abbandono e così l'attimo è sospeso, dilatato, scavato e consumato: «niente di questo ha valore se non per il piacere che produce, ingigantendo un istante e infine facendolo apparire come se fosse vero». Se dunque l'incertezza dell'identità soggettiva, la stanchezza della realtà e l'indefinito appaiono fin dal titolo come le colonne portanti di questa raccolta, tuttavia l'andamento con cui Strand porta avanti la sua indagine dell'umana condizione è tutto tranne che grave o filosofico. Piuttosto, l'argomento, la leggerezza delle prose, la sottile ironia ricreano all'interno dei singoli brani e dell'opera intera un'aria familiare, 'domestica'. E

proprio la casa è un elemento quasi onnipresente nella raccolta, l'unico luogo sicuro, mai messo davvero in discussione, dove i personaggi tornano e abbandonano l'attività per il riposo, «lasciando che i propri sé passati scolorino e svaniscano nel crepuscolo dell'oblio». Il costante sottofondo domestico, la presenza dell'unico punto in cui il cuore vuoto, turbato, spezzato è accolto, fa sì che nell'opera si imponga quel sentore di nostalgico, la «malinconia sepolta del poeta». Essa diviene l'apriori in cui anche la prospettiva della soglia si colloca; è la condizione per il soggetto spossato, esasperato o in fuga per guardare passato e futuro. Il «proposito di un'impossibile *grandeur*» intuito in ogni particella del mondo circostante genera uno stato di endemica melanconia, l'insoddisfazione persistente di una promessa intuita o bramata. Per questo nella raccolta a dominare non è tanto il peso

del dubbio, esito logico di un'incertezza così radicale, quanto piuttosto la costante e nostalgica affermazione di un'assenza o, meglio, della non-presenza di qualcosa indefinito, sfocato ma terribilmente intuito: «cos'è in noi che vive nel passato e ha nostalgia del futuro, o vive nel futuro e ha nostalgia del passato?», e ancora «guardavo [...] i miei pensieri divenire piccoli mausolei senza alcun senso nel lucore residuo di tanta promessa». Da questo continuo sciogliere via di quanto atteso nasce il senso di insofferenza per un presente lontano, impossibile a viverci, l'insoddisfazione per un nulla indicibile che un grande maestro come Mark Strand ha provato, con successo, a catturare e restituire ai suoi lettori ancora un'ultima volta.

(Camilla Binasco)

MARIO LUZI, Il filo della vita / The Thread of Life / Snthe Na Beatha a cura di Alessandro Gentili, Roma, Fondazione Mario Luzi, 2014, pp. 91, € 20.



Questo prezioso libretto è l'omaggio della più grande poesia irlandese contemporanea a Mario Luzi nel centenario della sua nascita. Contiene infatti tredici poesie del poeta fiorentino tradotte – dodici in inglese e una in lingua gaelica – da altrettanti poeti d'Irlanda di generazioni diverse, da Desmond O'Grady, Seamus Heaney, John Montague, Thomas Kinsella e Dennis O'Driscoll alle giovanissime Leanne O'Sullivan e Leontia Flynn.

Nella prefazione si legge che il numero tredici assume qui un valore multiplo: stacca l'unicità della versione gaelica dalle altre rese nella lingua ufficiale, inizia un nuovo ciclo dopo la completezza del numero 12, allude alla traduzione come metamorfosi di un originale in un'alterità linguistica ed è, inoltre, un numero legato a superstizioni antiche che aggiungono fascino a questo particolare viaggio attraverso i versi del poeta italiano. Proposte in ordine cronologico, queste poesie ripercorrono la vita poetica di Luzi, da *La barca* fino a un testo scritto poco prima della sua morte, portandoci anche nella tradizione irlandese e nelle poetiche dei traduttori. Come scriveva Luzi nel 1998 proprio su «Semicerchio» a proposito della poesia europea, essa ha «il primario bisogno di legittimare la sua parola, di attraversare molto e vero silenzio per riemergere più credibile e più irrefutabile a chi la usa e a chi la riceve». Queste tredici traduzioni sono infatti luoghi di attraversamento, oltre i confini nazionali e oltre il silenzio della loro gestazione, luoghi di elaborazione poetica e d'incontro lontani dalla sede d'origine. Basta leggere gli *incipit* con uno sguardo all'italiano a fianco, agli attacchi luziani, per renderci conto della varietà delle appropriazioni. Ad esempio, se l'inizio di *Alla primavera* è ripreso quasi fedelmente da Desmond

O'Grady nello sforzo di mimare la musica dell'originale, Seamus Heaney rende l'avvio di *Il pescatore* più reale e definito, varia il ritmo e ricerca termini classici per raffigurare la scena marina di Luzi: «Viene gente per acqua. Gente muta / rasente le murate delle navi alla fonda, / si riscuotono all'urto dell'attracco» / «People arrive by water, unspeaking ones / keeping close to the hulls of the anchored ships, / startling at the bump as they heave to». Pur rimanendo vicina all'originale, la traduzione di Heaney sperimenta delle varianti interessanti anche nei versi seguenti, aderendo e allontanandosi dall'italiano, con una punteggiatura che tende a rompere la fluidità del verso luziano per ricrearne un'altra fortemente ritmica. John Montague, invece, traduce l'attacco di *Sia detto*, la poesia che Luzi scrisse dopo l'attentato in Via dei Georgofili a Firenze, mischiando gli ingredienti così che le parole cambiano ordine nell'inglese e si combinano con termini che approfondiscono l'intenzione originaria: «Sia detta per te, Firenze, / questa nuda implorazione» / «May this bare prayer / be said for you, this / naked invocation, O Florence». Una vera riscrittura è la versione della poesia *Alla madre* firmata dalla giovane poetessa Leanne O'Sullivan che crea un'intensa e bellissima lirica sul ricordare, sulla memoria e su come viene percepita.

Gli altri poeti-traduttori sono Derek Mahon, Martina Evans, Theo Dorgan, John Deane, Thomas McCarthy e Nuala Ní Dhomhnaill per il gaelico – insomma un

pantheon di personalità di alto profilo che hanno messo la loro impronta sulle traduzioni di servizio preparate dal curatore e hanno costruito un ricco dialogo rileg-

gendo a loro modo la poesia di un poeta che amava l'Irlanda e la sua cultura.

(Antonella Francini)

PAOLO ZUBLENA, Giorgio Caproni. La lingua, la morte, Milano, Edizioni del Verri, 2013, pp. 181, € 18,00.

Rispetto al modello su cui è esplicitamente calcato, cioè il titolo di Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività* (1982), il titolo del libro di Zublena si pone come la sua riduzione ontologica. Mentre il 'linguaggio' è la facoltà che nella tradizione filosofica distingue l'uomo, il «parlante», dall'animale (come essere mortale, l'uomo possiede anche, per Agamben, la «facoltà della morte» così che morte e linguaggio sono legati da un unico nesso), 'lingua' è il sistema di segni che sotto una particolare latitudine compone la realizzazione della facoltà del 'linguaggio'. L'opzione per la 'lingua' è dunque tecnica e, in parte, anche disciplinare dato che Z. è docente di Linguistica italiana, e colloca il libro nella solida tradizione italiana della critica stilistica. All'interno di tale filone di studi lo stesso Caproni è stato oggetto di analisi importanti, di cui qui si tiene conto, a opera di Enrico Testa e di Pier Vincenzo Mengaldo. Se la critica stilistica 'classica' cerca di cogliere nelle maglie della forma le ragioni psicologiche profonde e anche psicanaliticamente rilevanti che presiedono al funzionamento di un testo, è indubbiamente verso il secondo termine che il libro si orienta, per quanto il ricorso a categorie psicanalitiche non rappresenti un punto di arrivo ma piuttosto un punto di avvio. Dei cinque capitoli del libro, il primo ripercorre infatti la costanza del motivo del lutto nella poesia di Caproni. In superficie, l'indagine è di tipo tematico e si svolge tra le pieghe delle raccolte del poeta livornese, con attenzione a valutare il peso dei movimenti di tipo 'canzonierile' o macrotestuale con l'annessa variantistica. Tuttavia se il lutto è certamente un elemento rilevante nel profondo, a partire dal senso di colpa originario innescato dalla morte della giovane fidanzata di Caproni, Olga Franzoni, la cui presenza nei testi è

riscontrabile fino al 1954 (se è lei l'Euridice del *Passaggio di Enea*), le categorie psicanalitiche lasciano più volte il passo a saggi di approfondimento filosofico. Vengono allora ricordate la riflessione di Lévinas su come la presenza della morte comporti l'instaurarsi di un senso di responsabilità da parte del sopravvissuto verso lo scomparso, e quella di Derrida per l'identificazione del lutto come costitutivo nella costruzione dell'identità. Sono piani di discorso agganciabili alla storia umana e poetica di Caproni, e sono luttuosi anche testualmente fondativi. Un'articolazione ulteriore tra discorso testuale e lo spazio di oltre-testo che lo governa, avviene poi con l'evocazione intelligente del saggio sull'autobiografia di un autore (per nefandezza) 'dimenticato' come Paul de Man. Per de Man che usa lo studio della retorica per decostruire le interpretazioni a tutto tondo, la prosopopea, che è figura carissima a Caproni, è il tropo distintivo dell'autobiografia. La prosopopea, figura dell'allegoresi, porta con sé un distanziamento e 'raffreddamento' che scuote la referenzialità del soggetto nella costruzione autobiografica proprio in forza del suo rapporto con l'aldilà introducendo «the fiction of the voice-beyond-the-grave». Il secondo capitolo del libro è di sostanza tecnico-linguistica e studia l'impatto degli elementi anaforici e deittici sulla poesia di Caproni. Sono di particolare rilievo gli elementi anaforici (pronomi) privi di antecedente. L'opacità del referente dell'anaforico, per «i molti riferimenti anche espliciti a Dio (il primo interiettivo)» (p. 87), funziona come traccia «di una assenza, sempre incerta tra perdita e mancanza» (p. 94). Si veda per es. *Testo della confessione* (in *Il muro della terra*, 1975): «Sapevo che non l'avrei trovato / a casa quel giorno. / Per questo avevo scelto quel giorno / per andarlo a trovare. Dovevo regolare i conti con lui. [...]», e il caso più «clamoroso» in *Res amissa*: «Non **ne** trovo traccia» dove «il referente – l'oggetto perduto – viene introdotto linguisticamente da un clitico anaforico 'ne' privo di antecedente espli-

cito» (p. 95). L'effetto generale è quello di un «indebolimento della presenza» che viene suggestivamente accostato a quella «crisi della presenza» di cui ha parlato E. De Martino come «rischio magico di *perdere il mondo*»: collasso antropologico che svuota la lingua ridotta a una segnaletica di pronomi come unica struttura portante per la voce e il suo tendere verso la morte (E. Testa). Il terzo, brevissimo capitolo, «Caproni, la lingua e la filosofia», è la vera chiave di volta del libro in quanto esplora la possibilità, di solito negata, di leggere Caproni come poeta filosofo. Alla scarsità del lessico propriamente concettuale corrisponde infatti l'«ateologia» costitutiva del poeta come vera e propria capacità di pensare il nulla, la capacità (sia pure muovendo da competenze filosofiche elementari) di «mettere in figura la condizione esistenziale dominante del proprio tempo e la relativa questione ontologica» (p. 117). Il quarto capitolo studia sagacemente alcuni casi di intertestualità tra la poesia di Caproni e l'opera di Jean Genet di cui Caproni fu, per ragioni banalmente 'alimentari', il traduttore (il lavoro, per Garzanti, gli era stato trovato da Giacomo Debenedetti). Gli accostamenti proposti sono tanto più interessanti che si tratta, si direbbe, di intertestualità 'contro voglia', data la fondamentale estraneità di immaginario tra i due autori. La «fiera del sangue», la fascinazione per il male dello scrittore francese possono tuttavia avere stimolato l'urgenza di tale «tema pienamente novecentesco» nella stagione dell'ultimo Caproni. Particolarmente convincente, sul registro della crudeltà, è il nesso istituito tra *I coltelli* (*Il muro della terra*) e un passo di *Diario del ladro*, tanto più che il riconoscimento della 'fonte' dà ragione della scelta di scrivere in francese una prima versione della poesia (*Le milicien*), scelta finora considerata 'sorprendente', ma che a questo punto si rivela come decisivo anello di congiunzione tra testo e avantesto. Di un'intertestualità molto speciale si parla anche nel quinto e ultimo capitolo dove si ipotizza che siano

passati nel lavoro di Caproni stimoli dell'opera di Giorgio Agamben, editore del postumo *Res amissa* e amico del poeta (di Agamben interprete di Caproni Mengaldo aveva già sdoganata l'interpretazione della fase tarda del poeta nei termini di un antico pelagianesimo). In particolare, con studio del movimento redazionale di *Res amissa* e con appoggio di passi di libri di grande diffusione come *Stanze* e *Idea della prosa*, si ipotizza che il tema stesso della cosa perduta, identificabile con la «grazia amissibile» (concetto agostiniano la cui origine si trova però banalmente nella definizione dell'inseparabile dizionario del Palazzi) corrisponda all'immagine del malinconico (teologicamente l'accidioso) quale definita da Agamben. Rispetto al lutto, dove ci si confronta con una perdita reale, dice Agamben in *Stanze*, la malinconia nasce da una perdita sconosciuta, offrendo «il paradosso di un'intenzione luttuosa che precede e anticipa la perdita dell'oggetto». Ne nasce la «capacità fantasmatica di far apparire come perduto un oggetto inappropriabile». Il probabile rinvenimento della 'fonte'

serve a Z. per alzare la posta trasferendo la ricerca della poesia e sulla poesia al di fuori della gestione ordinaria di una buona pratica filologica: «Lo spazio dell'assenza lasciato dall'oggetto perduto del malinconico è anche lo spazio privilegiato in cui ha luogo quella pratica di simbolizzazione che è l'arte, e la letteratura che fa arte attraverso la lingua» (p. 179). Si svela insomma quella che è tutta l'ambizione del libro, quella cioè di portare la 'lingua' (la grammatica dei testi, la variantistica) verso il 'linguaggio', la tecnica verso la filosofia o almeno verso una filosofia del gesto letterario quale è praticata nell'opera di un Blanchot che appare in più punti come vero nune tutelare. L'opzione di Z. rispetto alle vie abituali per la presentazione dell'apporto scientifico alla conoscenza dell'opera di un autore (e di conoscenza 'positiva', è bene ripeterlo, nel libro ce n'è molta) appare particolarmente forte. Potrebbe parere allora perfino una scelta di attenuazione, quasi giustificativa rispetto alle infrazioni commesse contro il 'genere' scientifico della monografia, quello che è invece un segnale paratestuale preciso,

quanto cioè scritto a epigrafe del libro dove Z. dice che se la perdita determinata da un lutto è un momento importante nella vita di tutti, per lui il momento coincide con l'annuncio, lui bambino, della morte del padre. Il libro è sì anche un saggio personale, ma lo è soprattutto in quanto propone, per rilanciare l'immagine usata da de Man, una vera e propria prosopopea del critico il cui oggetto referenziale è tanto il testo studiato che la propria esperienza di studioso e di lettore. Si tratta di una risposta efficace a quella che potremmo chiamare la 'malinconia della critica' che nel lutto fantasmatico di un oggetto perduto, rischia, per fede nella sola tecnica (la filologia, se fa di per sé coincidere l'indispensabile custodia degli archivi con la critica) o, al contrario, per disprezzo di quella tecnica (l'ermeneutica che si regge da sé), di far apparire come lontano e inappropriabile lo studio degli scrittori e della letteratura.

(Fabio Zinelli)

RICCARDO DONATI, Nella palpebra interna. Percorsi novecenteschi tra poesia e arti della visione, Firenze, Le Lettere, 2014.



Non è frequente leggere un libro che sappia combinare insieme prospettiva teorica, ricostruzione storiografica e raffinatezza d'interpretazione. È per questa ragione che il lettore attraversa con grande piacere il lavoro che Riccardo Donati ha dedicato ai rapporti tra poesia italiana e arti nel secondo Novecento (con propaggini fino agli

ultimissimi anni del presente). I tre aspetti della teoria, del racconto storico-letterario e dell'approccio interpretativo sono qui intrecciati non solo con abilità (che è tuttavia da ammirare), ma soprattutto con profitto reciproco, così che il quadro concettuale trae beneficio dal commento ai testi, e la ricostruzione risulta più convincente in virtù dell'impostazione conoscitiva di fondo.

L'impianto del libro sta nella individuazione di quattro diverse modalità di *sguardo*, cioè di approccio estetico al fatto d'arte (innanzitutto nel senso di 'percettivo' e gnoseologico) realizzato dai poeti italiani a partire dalla fine degli anni Quaranta del secolo XX. Si tratta, rispettivamente, di sguardo-evento, sguardo-avvento, sguardo-esperimento e sguardo-accecamento. A dispetto del fastidio che qualcuno potrebbe provare per l'omoteleuto, proprio questa soluzione 'risonante' (e sia pure 'grammaticale') aiuta a memorizzare le tipologie e a tenerle concettualmente distinte. Sarà per questo utile, in sede di recensione, ripercorrerle tutte singolarmente.

Il primo tipo di sguardo è quello che «si concentra sul processo generativo

dell'invenzione», sicché il poeta appare interessato non a interpretare il quadro, ma a «collocarsi all'interno del processo stesso della creazione» (p. 19). Un simile atteggiamento è stato fatto proprio soprattutto dai poeti nati nel primo decennio del secolo, i quali sono arrivati alla piena maturità espressiva negli anni Cinquanta, in un clima artistico (italiano e non solo) particolarmente intenso, soprattutto grazie al dialogo tra arti e scienze e alla diffusione di una riflessione estetica più agguerrita. In un tale contesto storico, poeti (e poeti-artisti) quali Scialoja, Bigongiari ed Emilio Villa, ciascuno ovviamente a suo modo, ma secondo una comune logica riconoscibile, si sono rivolti al fatto d'arte, e soprattutto alla pittura, cercando di coglierne la matrice percettiva, l'articolazione fisica cui esso sottopone chi guarda. Abbiamo così Villa, per il quale l'opera d'arte non appare mai «come oggetto», «ma sempre azione non-finalistica dello spirito nella materia» (p. 29), il cui obiettivo finale è di «accrescere la realtà» (p. 30). In una prospettiva più consapevolmente fenomenologica (soprattutto per la lezione di Merleau-Ponty), il rapporto di Scialoja-

poeta con l'arte è sintetizzabile nella frase «la casa è la fabbricazione della casa» (cit. a p. 51), con insistenza sull'aspetto processuale dell'arte; a partire però da una nuova concezione del concetto di superficie intesa come «ipotesi di uno spazio [...] come percezione di un presente di coscienza» (cit. p. 54): trasferendo questo tipo di esperienza estetica in un trattamento ludico del linguaggio, Scialoja giunge a una «concezione fisica, corporea, della creazione» (p. 56). Analogo il rapporto di Bigongiari col fatto estetico, che consiste in «un particolare movimento della proiezione libidica del fruitore» (p. 69): e in questo senso è significativo l'interesse del critico-poeta per il Seicento, inteso come epoca dell'«improvvisa, smisurata elargizione del mondo esterno» (p. 70: anche qui movimento del fruitore – attraverso il telescopio o il microscopio, per esempio), e al tempo stesso il costante interesse per l'opera di Jackson Pollock (condiviso peraltro da Villa e Scialoja), colta come «fatto sensuale, inebriante» (p. 77). Più laterale l'accostamento di Cattafi, dell'ultimo Cattafi, a quella linea dello sguardo-evento, se non per una sorta di dinamizzazione espressiva cui la poesia sarebbe sottoposta a contatto col fatto d'arte; lo stesso Donati mostra di voler collocare il poeta siciliano piuttosto al termine di questa tendenza, già orientato verso la fase postrema dello sguardo-accecamento (cfr. p. 92).

Lo sguardo-avvento consiste in una ricerca nell'arte di «una manifestazione della totalità dell'essere»; ne consegue che una tale posizione avverte il «senso del limite della persona di fronte alla pienezza e alla totalità dell'eterno», opponendosi così allo sguardo-evento, che afferma invece «l'unicità del proprio essere» e la necessità di render-presente «lo scorrere del tempo» (p. 95). L'avvento si distingue per Donati in due regimi: 1) l'icona, se l'opera è «accesso privilegiato all'essere»; 2) l'idolo, se «l'opera assume direttamente su di sé il valore sacrale» (pp. 96-97). Espressione somma del primo tipo è Mario Luzi, contemporaneo di Villa, Scialoja e Bigongiari, ma che a differenza di loro (sebbene a partire da un'analogia temperie culturale) ha sempre concepito il fatto umano come incomprendibile se non in quanto «momento dell'eterno» (p. 101): la fiorentinità della

sua cultura, il rapporto privilegiato con Pontormo, Brunelleschi e infine, andando a ritroso nel tempo, Simone Martini, è pertanto espressione non di arroccamento municipale (anche se chi scrive non riesce a non considerare anche questo aspetto in un poeta come Luzi), ma di una possibilità di risalita, per via compositiva o coloristica, alla stabilità delle forme, a ciò che resta perpetuo dietro, o sotto, la mutazione della storia (il *magma*). Se anche la poesia di Gatto guarderebbe al fatto d'arte come a una icona in cui, nuovamente, consistono i «valori cromatici» (dunque l'epitelio del dipinto) e la «disposizione volumetrica degli oggetti nello spazio» (dunque la saldezza della composizione: p. 109), Testori e Pasolini si pongono invece entrambi dalla parte dell'idolo, della «esibita ostensione» del divino nell'oggetto estetico (cfr. p. 121). Il primo prova però la via del ricongiungimento con la Totalità attraverso l'esaltazione della carne, che è al tempo stesso la condizione stessa della provvisorietà umana (del suo progressivo frollare) e immagine dell'Altro: e in tal senso bene fa Donati a insistere sulla passione di Testori per un pittore come Francis Bacon (cfr. pp. 124 ss.). L'«avida, irrefrenabile manducazione visiva» di Pasolini (p. 131) si è invece articolata attraverso i due poli dell'icona e dell'idolo: negli anni Cinquanta, anche in virtù del magistero longhiano, il poeta friulano ha guardato all'arte come «interfaccia» per cogliere il «nucleo più intimo» della realtà (p. 132); negli anni Sessanta l'arte diventa per lui incarnazione di una realtà più profonda, e per questo motivo viene sacralizzata. È interessante l'osservazione di Donati secondo cui questo passaggio dall'icona all'idolo non sia dovuto al nuovo rapporto di Pasolini con una tecnologia dello sguardo come il cinematografo; al contrario, ciascuno dei due atteggiamenti si ritrova sia nella scrittura dell'autore sia nei suoi film, in entrambi i casi orientandosi progressivamente verso un'ambigua sacralizzazione del corpo maschile, di cui appare esaltato soprattutto il carattere regressivo (p. 141).

La terza modalità dello sguardo riguarda la tensione euristico-conoscitiva di chi guarda, la quale si può declinare nella modalità dell'esperimento col sé o dell'esperimento sul *noi*. Per la dimen-

sione personale Donati presenta il caso di Zavattini, di Raboni (*Le nozze*) e di Andrea Inglese (*Commiato da Andromeda*); per quella socio-politico-ideologica (il *noi*) sono analizzati invece i casi di Sanguineti e Nelo Risi; a metà strada tra i due modi c'è Valentino Zaichen. Al di là della condivisione dei valori poetici proposti dall'autore, conta qui render conto del modo (o metodo) da lui adottato per attraversare la poesia italiana del secondo Novecento. Risulta perciò interessante l'inserimento di Zavattini (su cui però il giudizio resta, a parere di chi scrive, ingiustamente positivo, soprattutto in una prospettiva culturale, e politica, complessiva) dentro una linea 'alta' della poesia europea, tanto che l'esperimento sul sé appare, da un lato, apparentabile alla celebre disarticolazione di Rimbaud (scoprire, attraverso l'arte, l'altro che ci abita), dall'altro iscrivibile in quell'apprendistato del relativismo (nel senso di: prospettivismo) assoluto che è senza dubbio caratteristica profonda del Novecento occidentale (cfr. pp. 162-63). Diverso il caso di Raboni (e Inglese), per il quale la riflessione sulle opere d'arte è strumento per elaborare le forme del desiderio, e in particolare l'apparizione del fantasma incarnato. Prima di passare oltre, è utile segnalare che proprio in casi come questi l'articolazione di Donati si rivela utile e produttiva: distinguere tra l'avvento idolatrico dei corpi testoriani e pasoliniani e l'esperimento col volto dell'amata in Raboni risulta utilissimo per entrare in contatto col senso della poesia di questi tre diversissimi autori, e al tempo stesso costituisce una controprova importante all'articolazione di un ragionamento storiografico che non vuole basarsi sulla (inerte) progressività cronologica, ma sulle forme del fare poetico. Si arriva così a Sanguineti, col suo stravolgimento drammaturgico del tradizionale procedimento ecfrastico (cfr. p. 182: il poeta d'origine torinese articola infatti le sue rappresentazioni poetiche di fatti pittorici come fossero *pièces* teatrali): qui l'alta dialogicità, espressivistica e al tempo stesso strutturale, della poesia sanguinetiana viene interpretata come forma specifica di un discorso del disvelamento, che, adornianamente, mette in crisi l'idea di museo (la tradizione trasformata in spettacolo che certifica i valori

del presente), svelando le ragioni ideologiche profonde che sottendono alla pur sublime arte di ogni tempo.

Ultimo tipo è lo sguardo-accecamento, col quale il libro di Riccardo Donati entra nel nostro presente. L'autore precisa, opportunamente, che anche in questo caso siamo in ambito 'moderno', giacché anche l'accecamento pensato e rappresentato dai poeti che hanno esordito a partire dagli anni Ottanta (o tardissimi Settanta) risale a elaborazioni e proposte dei grandi padri primonovecenteschi (si fanno i nomi di Artaud e Canetti, p. 200). Al tempo stesso, fedele al suo impianto teorico, Donati articola l'accecamento, spiegando, in maniera implicita, che non si tratta di una versione della teologia apofatica, che dichiara inconoscibile l'assoluto e scompare nell'accecamento della non-conoscenza; al contrario, l'accecamento può essere conseguente o all'attivazione di «meccanismi di introversione o propriocezione endoscopica», oppure all'invasione di uno sguardo esterno, che, intrusivamente, s'incida nel corpo-proprio dello scrivente; entrambi questi sviluppi si articolano infine secondo la doppia coppia dialettica: coscienza/incoscienza e buio/luce (pp. 202-4). È dunque possibile che ci sia una propriocezione cosciente o incosciente, che esalta la visibilità o riconosce l'invisibilità; e lo stesso vale per l'aggressione «eteroscopica». È molto interessante che il discorso parta da Valerio Magrelli: non solo perché spiega, assai opportunamente, il significato del *serrata* presente nel titolo d'esordio del poeta romano (*Ora serrata retinae*), mostrando il carattere di 'accecamento' rispetto al fuori (cfr. p. 212), ma perché mostra come il medesimo pittore (in questo caso Francis Bacon, per cui cfr. anche i poeti

dell'*evento*) possa essere utilizzato differentemente a seconda della declinazione estetica e poetica che interessa al singolo autore: ulteriore prova, se occorresse, della produttività di un percorso che tiene assieme teoria, storiografia e critica. Il secondo passaggio è dedicato a Elisa Biagini, alla quale sono dedicate alcune delle pagine forse più sentite di tutto il libro (e, sia detto da chi resta sospettoso, costituiscono una eccellente applicazione delle tematiche *gender*). Gli ultimi due paragrafi sono dedicati a due autori che (proprio insieme a Magrelli) costituiscono forse la vetta della riflessione e della produzione dedicata al vedere nella poesia contemporanea: Tommaso Ottonieri e Gabriele Frasca, dei quali sono analizzati soprattutto i testi che hanno a che fare, in termini impliciti o espliciti, col cinema. Si tratta forse davvero dell'ultimo livello possibile del rapporto con le arti del vedere: quello in cui – come illustrò Buñuel in *Le chien andalou* – l'occhio finisce coll'essere accecato dalla tecnologia cui si affida e di cui diventa, per dirla con McLuhan, «servomeccanismo».

Una rassegna come la presente non può che ripercorrere le linee principali di un libro così ricco qual è quello congedato da Riccardo Donati. In conclusione sia però consentito fare tre riflessioni: due di contenuto (ma, si spera, ricevibili) e una di metodo. La prima riguarda, come sempre accade, qualche mancanza: sebbene *Nella palpebra interna* sia un libro teoricamente impostato, e dunque valido al di là della completezza dell'indagine, è vero al tempo stesso che di più si desidererebbe leggere su altri autori. Donati avrà tempo di farlo, se vorrà, in contributi futuri; e si spera, se il caso si darà, che, oltre allo studio già promesso su Zanzotto, sarà possibile leggere sue analisi sul lavoro

di Pagliarini, di Porta (opportunamente citato, ma solo citato) e di Antonella Anedda. Il secondo punto riguarda invece un problema di confezione: il lettore non può infatti che essere rammaricato del fatto che un libro così intenso dedicato alla visione sia privo di immagini; certo, le riproduzioni costano, ma forse il rinvio in nota a qualche sito che presenti immagini o filmati degli artisti citati (a volte di straordinario interesse) potrebbe aiutare: questo aspetto della interazione è probabilmente sempre più importante nella organizzazione concettuale dei nostri libri. E infine il metodo: la chiave individuata da Riccardo Donati, oltre a essere, dichiaratamente, il frutto di un interesse personale che rasenta l'ossessione (parere dello scrivente...), è fondamentale per intendere il senso della poesia; non solo della poesia di ogni tempo, ma specificamente della poesia nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'immagine e dello stesso soggetto umano. Siamo molto più avanti di uno studio riconducibile all'ambito della *thematics*; al contrario (come insegna il vecchio motto *ut pictura...*), siamo nel pieno del senso profondo della poesia novecentesca, quando la *phantasia* (e qui Donati potrà di sicuro portare avanti le sue ricerche in chiave propriamente estetica, sviluppando la necessaria riflessione andando a *rebours* verso l'Aristotele del *De anima*) è stata sottoposta alle nuove sfide dell'immagine che diventa realtà.

Salutiamo, dunque, *Nella palpebra interna* come un libro che, mentre ci diletta con le sue fini osservazioni e i tanti capolavori che attraversa, ci insegna, anzi ci impegna a ricongiungere estetica e storiografia: concetti teorici e racconto sistematico.

(Giancarlo Alfano)

Ricordo di Domenico De Robertis. Atti delle giornate in memoria (Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012), a cura di Carla Molinari e Giuliano Tanturli (QLP «Quaderni Per Leggere». Strumenti, 14), Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2013, pp. 1-274.



Le giornate di studio svoltesi nell'Aula Magna del Rettorato di Firenze il 9 e 10 febbraio 2012 hanno omaggiato con sincero affetto e dovuto rigore scientifico la figura di uno dei più grandi filologi e intellettuali del Novecento: Domenico De Robertis. Gli atti di quell'incontro, che oggi vedono la luce per cura di due illustri allievi del grande maestro, Carla Molinari e Giuliano Tanturli, hanno il pregio di tradurre per scritto sentimenti e considerazioni che in quei due giorni di convegno tratteggiarono parimenti la fisionomia dell'uomo e dello studioso. La bipartizione del libro fra saggi e ricordi è infatti tale solo sulla carta, ch  nei primi affiorano talora affettuosi aneddoti e i secondi oltrepassano spesso il semplice mandato della commemorazione, offrendo nuovi spunti di riflessione sul metodo di De Robertis e sulle sue acquisizioni. Dalla recensione al romanzo di Antonio Baldini, *Beato fra le donne*, pubblicata su «Rivoluzione» nel 1940 al «tutto Dante» apparso dopo molti travagli, non solo editoriali, postumo nel 2012, non c'  infatti lemma della bibliografia derobertisiana (in questi atti curata da Carla Molinari alle pp. 235-264) che non abbia segnato in maniera

rilevante l'evoluzione della filologia e della critica letteraria italiana. Sullo sfondo di queste giornate per  percepiamo anche, in particolare nei ricordi iniziali di Riccardo Bruscagli e Giuliano Tanturli, la nostalgia per una stagione irripetibile, poich  nell'attuale era dell'universit  di massa   ormai pressoch  impossibile ricreare quelle felici condizioni che portarono alla creazione di un'autentica scuola, fiorentina ma anche pavese, tuttora attiva con importantissimi risultati.   impossibile infatti tacere dell'insegnamento di De Robertis a Pavia, pi  breve, certo, rispetto a quello fiorentino, ma analogamente significativo (Renzo Cremante, *Domenico De Robertis pavese: un ricordo*, pp. 191-198). Concordemente, tutti gli autori di questi atti individuano quindi in quel «sinolo di studio suo e didattico in forma di seminario» (Giuliano Tanturli, *Ricordo del maestro*, p. 27) il punto focale del metodo didattico e scientifico di De Robertis. Il quale,   bene precisarlo, dei risultati scaturiti dalle osservazioni degli allievi nel corso dei suoi seminari, si serviva onestamente anche per i suoi pi  importanti contributi. A titolo di esempio viene citato infatti che nella tavola delle abbreviazioni bibliografiche del commento alla *Vita Nuova* (1980) trova spazio anche la voce *Seminario '69-70*, a testimonianza del considerevole apporto che i suoi allievi gli fornirono nel corso di quel seminario fiorentino tenuto proprio sul libello dantesco. Dalla lettura di questi ricordi emerge dunque la griglia essenziale delle conquiste derobertisiane, intrecciati alla quale si dipanano poi i fili di un pi  ampio sistema. Quali siano questi risultati   ricordato dai vari autori dei contributi: in un ordine strettamente cronologico si ricorderanno allora l'acquisizione delle varianti d'autore per alcuni testi della tradizione estravagante della *Vita Nuova*, individuate nel corso dell'esplorazione del ms. Escorialense; la ridefinizione delle coordinate storiche e letterarie dello Stilnovo; l'individuazione della prima diffusione veneta ed estravagante delle rime di Dante; il ruolo di Boccaccio copista; il riconoscimento del ruolo dei copisti, su tutti Antonio Manetti, come mediatori della tradizione; il contributo alla scoperta della letteratura nenciale; l'indagine filologica sui cantari;

lo studio della Giuntina di rime antiche del 1527. Ma non possiamo tacere neppure l'importanza dei suoi contributi sul Manzoni romanziere e sul Leopardi dei *Canti*. Infine   doveroso ricordare le indagini sui contemporanei, che annoverano, quali autentiche punte di diamante, l'edizione di *Il pi  lungo giorno* di Dino Campana (1973) e gli studi sull'amato Ungaretti che hanno dato frutto in numerosi contributi critici. Nel mezzo vi   una serie inesauribile di recensioni, articoli, saggi, interventi a convegni, edizioni che danno conto dell'eccezionale capacit  di filologo di De Robertis (il pi  grande filologo testuale italiano dopo Contini e assieme a Isella, secondo Mengaldo [*Presentazione*, p. 14]). Il lungo elenco sta quindi a dimostrare la sua duplice natura di filologo dei testi antichi e filologo d'autore. Ricordare Domenico De Robertis   occasione per  anche per celebrare l'altro De Robertis, ossia il padre Giuseppe, che del figlio fu ispiratore per metodo e interessi. Da Giuseppe Domenico aveva ad esempio imparato che non si pu  commentare un autore se prima non se ne conosce l'intera opera (lo ricorda Isabella Becherucci *Il romanziere, Manzoni e l'impareggiabile maestro [con una postilla sul Manzoni poeta]*, p. 108); sempre dal padre (e anche da Contini), Domenico aveva ereditato l'interesse per la lirica, e in particolare per quella lunga e feconda linea che da Foscolo, Leopardi, Baudelaire, Mallarm , Valery conduce fino a Ungaretti (Simone Giusti, *Domenico De Robertis e Ungaretti: le occasioni della filologia*, p. 152). La passione derobertisiana per la lirica affiora anche nei suoi studi manzoniani: i *Promessi sposi* sono infatti per lui un romanzo poetico (Fabio Zinelli, *De Robertis e il metodo*, p. 223). Se dovessimo per  individuare due autori in servizio dei quali De Robertis ha offerto i suoi contributi pi  decisivi, dovremmo indicare, senza naturalmente poter mai dimenticare il prospetto presentato in precedenza, Dante e Leopardi. Quanto fatto da De Robertis per l'autore della *Commedia* si pu  sintetizzare negli studi sulla *Vita Nuova* e nell'edizione delle *Rime* apparsa nel 2002, seguita dal suo commento tre anni pi  tardi, che, come

ricorda Giuseppe Marrani (*Le origini di Domenico De Robertis [seconda parte]*: Cino, p. 45) chiudono un cinquantennio di attività. I risultati di quel lavoro sono tali da non poter essere qui discussi ma per non eludere del tutto questo compito basterà menzionare il fondamentale ampliamento del censimento del testimoniale e l'esplorazione del materiale manoscritto relativo a Dante e ai suoi contemporanei, molti dei quali attendono tutt'ora affidabili edizioni. A tutto questo fa seguito l'ultima impresa di De Robertis, l'allestimento delle *Opere* di Dante, non semplice raccolta di testi critici delle varie opere dantesche ma revisione, e in alcuni casi innovazione, della lezione precedentemente acquisita. Questo «tutto Dante» esce postumo nel 2012: ad esso Domenico De Robertis ha dedicato realmente le sue ultime energie, come il commosso ricordo di Giancarlo Breschi, suo collaboratore in quell'impresa, sta a ricordare (*L'edizione delle Opere di Dante*, pp. 206-207).

Al cinquantennio di studi danteschi fa da contraltare dunque il trentennio di studi leopardiani, influenzati precocemente dal magistero paterno. Leopardi è per questo motivo «poeta della memoria» di Domenico De Robertis. Il commento ai *Canti* del

1978 (che recupera quello importantissimo di Giuseppe e che quindi si può dire condotto a quattro mani) affronta cruciali questioni di interpretazione e mette in luce la sua personale visione dell'intera opera leopardiana. A De Robertis interessa infatti il Leopardi dei *Canti*, e in particolare dei *Canti* del 1831; egli si astiene quindi dal «fervore di studi attorno allo *Zibaldone*», così come non prende parte alla collettiva riscoperta dell'opera satirica del poeta di Recanati. L'edizione critica dei *Canti* (1984) invece suscitò dibattiti non ancora placati: la scelta, audace e discussa, di mettere a testo i componimenti nella loro prima manifestazione a stampa, e non secondo l'ultima volontà dell'autore, testimoniata dall'edizione Starita del 1835, nacque dalla propria insoddisfazione per le edizioni dei testi a tradizione rielaborativa. Tale opzione implicò di conseguenza un imponente, e non sempre agevole, apparato critico; coerentemente, De Robertis si trovava inoltre costretto a ordinare i testi in base alla loro data di pubblicazione e non secondo l'ordine che questi presero appunto nell'ultima stampa (Elena Parrini Cantini, *Domenico De Robertis e il poeta Leopardi*, pp. 117-132).

L'occasione del ricordo concede dunque l'opportunità per riflettere sulla permanenza dell'insegnamento derobertisiano

nella critica e nella filologia attuali, su un metodo di ricerca e di studio che andrebbe tenacemente perseguito anche oggi e, come era giusto in quella sede, sull'umanità veramente eccezionale dello studioso.

Tanto di più si potrebbe e si dovrebbe dire attorno a questa figura. È compito di una recensione individuare però anche l'utilità di un libro: si ritiene pertanto che questa lettura possa risultare particolarmente fruttuosa per i giovani studiosi e studenti che, non avendo avuto esperienza diretta della scuola di Domenico De Robertis e del suo magistero, e forse neppure troppo della sua bibliografia, potranno beneficiare attraverso questi atti di un utile breviario delle sostanziali conquiste della sua settantennale attività. Potrà essere dunque utile ripassare, con l'ausilio delle tante citazioni derobertisiane disseminate nei contributi, quali fossero le coordinate descrittive della donna dello Stilnovo («tratto fondamentale della donna dello stil novo è proprio di non avere tratti individuali», p. 62), quali i rapporti di forza fra latino e volgare nel Quattrocento o quale il tema della poesia manzoniana: assunti forse ormai scontati ma che lo sono diventati proprio perché acquisiti universalmente.

(Claudia Tarallo)

Riviste/Journals

a cura di Niccolò Scaffai

ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria, a. XXXIX, n. 88, giugno 2014. Direttore: Flavio Ermini, direzione e redazione: via Zambelli 15. 37121 Verona, *direzione@anteremedizioni.it*

«L'ambizione di 'Anterem' – spiega Flavio Ermini nell'editoriale che apre il numero – è di corrispondere all'essenza della verità – nel suo occultarsi come nel suo manifestarsi – ponendo il testo poetico nelle condizioni di aprire la parola all'essere e di renderla a esso disponibile». Fedele a questo programma, il numero intitolato *Per crescita di buio* offre un'ampia rassegna di testi accomunati dal motivo del 'disvelamento', orientati alla ricerca dell'arché. Ai componimenti tratti da *Dire II* di Danielle Colbert (1940-1978, autrice francese attiva nel movimento di liberazione algerino, sostenuta letterariamente da Queneau e morta infine suicida), segue il saggio di Alberto Folini, *Appunti sul nesso poesia-verità* che, partendo dai presupposti filosofici antichi, giunge alla poesia di Leopardi. La ricca antologia comprende anche testi di Jaccottet (il più importante poeta svizzero romando, tra i maggiori di area francofona, la cui opera è uscita di recente nella collana della 'Pléiade' di Gallimard, con prefazione di Fabio Pusterla); di Yves Bonnefoy (a cura di Anna Chiara Pedruzzi), tra cui, particolarmente significativo, *La tâche du traducteur*, 'Il compito del traduttore'; di

Rosa Pierno. In conclusione, uno scritto teorico di Franco Rella: *Schegge di verità*. (Niccolò Scaffai)

ATELIER. Trimestrale di poesia critica letteratura, a. XIX, n. 75 (settembre 2014). Direttore responsabile: Giuliano Ladolfi. Direttore editoriale: Guido Mattia Gallerani. Direzione e amministrazione: C.so Roma 168, 28021 Borgomanero (NO), *www.atelierpoesia.it*

Dopo il numero 74, dedicato al questionario sulla poesia contemporanea della rassegna Pordenonelegge, il numero del settembre 2014 riparte facendo il punto sulla questione, attraverso l'editoriale *Il tempo dell'impegno*, in cui Giuliano Ladolfi riflette sulla situazione della poesia contemporanea dal punto di vista delle (s)fortune editoriali e della presenza nei corsi universitari, quasi sempre attardati intorno alla metà del Novecento e non oltre. Come possibili soluzioni, Ladolfi propone da un lato di agire sulla formazione degli insegnanti, dall'altro sul coinvolgimento dei mezzi di comunicazione, perché la poesia possa tornare a far notizia: cosa che oggi accade, in effetti, ma in forma molto limitata presso un pubblico necessariamente selezionato e in relazione solo ai libri di autori già consacrati.

Il numero prosegue confermando le istanze di rinnovamento emerse nell'ulti-

ma annata; ampio lo spazio dedicato alla saggistica e alla poesia, a cominciare dal pregevole dossier di testi e interviste, curato da Tommaso Di Dio e Carmen Gallo, sul tema: *Nuovi anfibii. Prosa e poesia alla prova di nuove ibridazioni*, che registra la tendenza, particolarmente viva negli ultimi quindici anni, all'ibridazione delle due forme. Tra gli autori presenti vi sono Simone Burratti, Jacopo Ramonda e Alessandro Broggi, quest'ultimo tra le voci più sicure della scrittura poetica contemporanea: la selezione dei suoi testi è qui preceduta da un'intervista, nella quale Broggi riflette tra l'altro sull'antologia *Prosa in prosa* di cui è stato uno degli autori. A seguire, la rubrica «Tremila parole per la poesia» propone recensioni su *Tribunale della mente* di Corrado Benigni (a firma di Guido Mattia Gallerani) e su *Da una crepa* di Elisa Biagini (a firma di Lorenzo Mari). Nella sezione dei «Saggi», Laura Marino approfondisce la mistica negativa nella poetica di Cristina Campo.

(N. S.)

CAPOVERSO. Rivista di scritture poetiche, gennaio-giugno 2013, n. 25. Redazione e amministrazione c/o Edizioni Orizzonti Meridionali, viale della Repubblica, 297 – 87100 Cosenza, e-mail: *alimena@libero.it*

Nello scritto di apertura, Carlo Cipparone illustra i fatti salienti legati alla ma-

nifestazione *Ritratti di poesia*, svoltasi a Roma nel febbraio dello scorso anno (e giunta ormai alla settima edizione), che ha visto la partecipazione di numerosi autori stranieri (dal siriano Faek Hwajen al tedesco Michael Keuger e all'americano C. K. William) e italiani (tra gli altri: Buffoni, Calandrone, Lamarque, Piersanti, Riccardi, Zeichen). Nell'occasione, è stato conferito un premio di poesia alla memoria di Giovanna Bemporad, la cui opera è uscita in un'edizione recente a cura di Valentina Russi per i tipi di Sossella. A seguire, nella sezione «Saggi», Guglielmo Aprile scrive su *Il sacro respiro del cosmo. Mito e natura nella poesia di D. H. Lawrence*, mentre Tiziano Salari si occupa di Leopardi e la verità dell'ente. Tra i «Testi», i versi *In memoriam* di Amedeo Anelli (e un commento al saggio dello stesso Anelli su Roberto Rebora è firmato, nella sezione «Interventi», da Cipparrone).

(N. S.)

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, autunno 2013-inverno 2014, n. 134-135. Direzione: Aldemaro Toni, sede: piazza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio, info@ederba.it

Il numero, aperto da un racconto di Francesco Marroni, prosegue con le prose di Aldemaro Toni (*Verso il fiume*, caratterizzata da una forte carica lirica) e di Alberto Pozzolini (*Café Malvolti, Piazza Montanelli*, composta da sessantatré flash numerati, che alternano l'osservazione del quotidiano agli spunti spesso satirici sulla cultura e la società). Il numero ospita anche versi di Renzo Ricchi (*Rodiane*), Angiolo Bandinelli (*Scherzo*), Edoardo Crasta (*Sei poesie*), Augusta Romoli (*Poesie*). Tra i contributi saggistici si segnalano poi lo scritto di Enrico Lorenzetti su *Michele Carducci, Lorenzo Viani e le Celebrazioni carducciane in Versilia* e la recensione di Diego Salvadori al recente volume *Il grande sonno* di Ernestina Pellegrini (dedicato alle immagini della morte in sei scrittori siciliani tra Otto e Novecento, da Verga a Bufalino). Nella sezione «Libri di poesia», Roberto Barzanti recensisce la raccolta di Stefano Carrai, *Il tempo che non muore* (Interlinea, 2012), di cui si è parlato anche nell'ultimo numero di «Semicerchio».

(N.S.)

ISTMI. Tracce di vita letteraria, n. 33-34, 2014, direttori: da Eugenio De Signoribus, Enrico Capodaglio e Feliciano Paoli. Collaborazione redazionale: Biblioteca Comunale, Corso Vittorio Emanuele, 23, 61049 Urbani (PU).

Nel centenario dalla nascita di Luzi, la rivista «Istmi. Tracce di vita letteraria», dedica al poeta due numeri monografici, costituiti l'uno da testi inediti e rari di Luzi (33, 2014: Mario Luzi, *Desiderio di verità*), l'altro da saggi sulla sua opera (34, 2014: *Nell'opera di Mario Luzi*). *Desiderio di verità* è il primo degli scritti civili raccolti qui per la cura di Stefano Verdino (già curatore del 'Meridiano' delle poesie e del volume di *Prose* pubblicato quest'anno per Aragno). Si tratta di una nota pubblicata nel '45, subito dopo la fine della guerra, sulla rivista «Costume» di Edgardo Sogno e Angelo Magliano. Luzi vi riflette sulla responsabilità della tragedia appena conclusa, attribuendola all'«uomo moderno», colpevole di una «rinuncia al desiderio naturale di verità»: rinuncia da cui discenderebbero i mali presenti. Gli estremi scritti civili, cui seguono nel volume un'ampia selezione di prose autobiografiche e critiche e una raccolta di versi ultimi e rari, risalgono al 2004: una riflessione sul valore della poesia come «altra lettura del mondo» (sollecitata da un'iniziativa editoriale del «Corriere della Sera») e un ricordo di Giorgio La Pira.

Nell'opera di Mario Luzi si apre con i souvenirs firmati da Yves Bonnefoy, che introducono una bella raccolta di studi sull'autore. I contributi critici sono scanditi in due sezioni: la prima sulla poesia (con saggi di Verdino, di Alfredo Luzi, Antonio Prete, Barnaba Maj, Vittorio Coletti e Paolo Giovannetti), la seconda sulle prose narrative, la saggistica, il teatro, gli scritti civili (Francesca Nencioni, Giuseppe Langella, Paola Cosentino, Leonardo Manigrasso). Al ricordo di Silvio Ramat segue una terza sezione, con quattro scritti di Luzi e un'intervista al poeta introdotta da Paolo Teobaldi.

(N. S.)

KAMEN'. Rivista di poesia e filosofia, a. XXIII, n. 45, giugno 2014. Direttore responsabile: Amedeo Anelli, viale Vittorio Veneto 23, 26845 Codogno (LO), amedeo.anelli@alice.it

Aperto da un dossier su Dino Formaggio, studioso d'estetica allievo di Banfi e critico d'arte, di cui vengono qui pubblicati uno scritto su Michelangelo e uno su Botticelli, il numero prosegue con una sezione poetica dedicata a Giuseppe Pontiggia, composta per l'ottantesimo anniversario della nascita. Nel dossier, curato da una studiosa dell'opera dello scrittore come Daniela Marcheschi, si succedono il testo in versi *Sacer Sanctus* e due scritti di Pontiggia dedicati alle poesie di Leonardo Sinisgalli: *L'ultimo Sinisgalli*, in cui lo scrittore rievoca i contatti con il poeta mentre ne preparava una scelta di poesie; e la prefazione ai sinisgalliani *Infinitesimi*. Chiude il dossier un saggio di Marcheschi su Giuseppe Pontiggia e la poesia, in cui la studiosa, nell'osservare come in Pontiggia non tramontò mai l'interesse per la poesia, ne mette in connessione gli interessi e le ragioni con gli autori e le correnti principali della poesia italiana alla metà del Novecento. L'ultima parte del fascicolo, a cura di Amedeo Anelli, è dedicata alla figura dell'artista Edgardo Abbozzo (1937-2004), che nella sua opera si ispirò intensamente ai motivi dell'alchimia.

(N. S.)

L'IMMAGINAZIONE. Rivista di letteratura, a. XXX, n. 283, settembre-ottobre 2014. Direzione: Anna Grazia D'Oria, redazione: via Umberto I, 51, 73016 San Cesario di Lecce, agdoria@manneditori.it

Il fascicolo si apre con la sequenza di poesie *Angeli dalla penombra*, di Alessandro Fo, vincitore dell'ultimo Premio Viareggio per i versi del suo libro *Mancanze* (Einaudi); ideale integrazione di quella raccolta, le otto poesie pubblicate ora su «L'Immaginazione» sono altrettanti «ritratti che mettono in posa varie persone incontrate lungo i giorni, studiandone il versante 'angelico' a partire da un episodio della *Vita nova* di Dante» (così lo stesso Fo, nella nota di autocommento).

A seguire, le poesie di Stefano Lucci, tra le quali il lungo testo di *Poesia operaia*, che riflette, in versi dall'andamento marcatamente prosastico-narrativo, sulla condizione dei lavoratori nell'Italia di oggi, sulla ricerca appassionata di un'identità che passa anche attraverso la rappresentazione del lavoro data attraverso i

media: «Luciano è un sindacalista di quelli tosti / e io lo vorrei portare a Ballarò, anche se non / vedo più Ballarò e programmi così». Ampio spazio, poi, è dedicato in questo numero a Valerio Magrelli: nell'intervista di Mario Inglese, il poeta parla tra l'altro del rapporto tra prosa e verso nelle sue opere e della ricezione dei suoi libri fuori d'Italia. A seguire, nella rubrica «Diario in pubblico», Romano Luperini valorizza in chiave didattica la poesia *Invettiva sotto una tomba etrusca*, tratta dall'ultima raccolta di Magrelli, *Il sangue amaro*, recensita più avanti da Carlo Della Corte.

(N. S.)

NUOVA RIVISTA LETTERARIA. Semestrale di letteratura sociale, a. IV, n. 7, maggio 2013. Direttore responsabile: Salvatore Cannavò. Edizioni Alegre, C. ne Casilina 72/74, 00176 Roma.

La rivista, fondata da Stefano Tassinari (1955-2012), vanta un collettivo redazionale nel quale figurano studiosi, scrittori e artisti di rilievo, tra i quali: Silvia Albertazzi, Bruno Arpaia, Marco Baliani, Alberto Bertoni, Pino Cacucci, Mauro Covacich, Mario Dondero, Angelo Ferracuti, Marcello Fois, Niva Lorenzini, Carlo Lucarelli, Simona Vinci, Wu Ming. Appare proprio a firma di Wu Ming 1 l'editoriale *L'arte dell'incontro*, che rievoca l'attività di organizzatore culturale di Tassinari, animata appunto dal desiderio dell'incontro. I contributi che seguono riprendono ciascuno a suo modo il motivo dell'incontro, declinandolo come relazione necessaria tra scrittura e società, invenzione e attualità, cultura e presente. Così, per esempio, Silvia Albertazzi, nel suo articolo *With a little help from my friends*, prende spunto dal *memoir* *Joseph Anton* (2012) in cui Salman Rushdie rievoca gli avvenimenti che portarono alla *fatwa* lanciata contro di lui dall'ayatollah Khomeini e gli anni passati a nascondersi per sfuggire al rischio di venire assassinato dai fondamentalisti. Nell'articolo successivo, Girolamo De Michele ricorda fatti recenti avvenuti in Veneto, dove i tentativi di censura di due assessori contro le opere di Saviano (reo di aver denunciato i legami della 'ndrangheta nel Nord Italia) e contro alcuni intellettuali che avevano firmato un appello a favore di Cesare Battisti, hanno provocato la reazione di molti scrittori. Di

Nord Est parla anche Fabio Franzin (*Nel ventre dell'orca*), mentre Tommaso De Lorenzis (*La grappa gialla*) rievoca gli storici incontri del mercoledì nella sede torinese dell'Einaudi: una tradizione interrotta nel 2004, quando i ritmi della società dell'informazione e della cultura di massa hanno «comportato la definitiva rottura dell'unità spazio-temporale perfino nelle liturgie e nell'immaginario di casa Einaudi». Tra le altre firme presenti in questo numero, ricordiamo Angelo Ferracuti, che scrive del rapporto tra cultura e sindacato; e Alberto Prunetti, autore del racconto autobiografico di denuncia *Amianto*, che ricorda la lotta delle madri argentine di Plaza de Mayo (richiamata anche nelle foto che corredano il fascicolo: opera di Alejandro Ventura, fotografo italo-argentino che ha documentato i momenti più tragici della recente storia argentina, dalla dittatura militare agli scontri del 2001 conseguenti alla crisi economica e politica del Paese sud-americano).

(N. S.)

SOGLIE. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria, a. XVI, n. 1, aprile 2014. Direttore responsabile: Lionello Carpita, redazione c/o Alberto Armellini, via Vecchia Fiorentina 272, 56023 Badia (Pisa).

Anche l'ultimo numero di «Soglie», come già «L'immaginazione» si sviluppa all'insegna dei versi magrelliani: qui infatti, ad apertura, possiamo leggere la poesia *La curva*, che appartiene alla raccolta *Il sangue amaro*. Subito dopo, Rosa Galli Pellegrini cura un dossier su Jean-Paul Badet, poeta nato nel 1946 nella regione di Lione: il testo di una sua prosa poetica, *La nuit décide* ('La notte decide', offerto qui nella traduzione della stessa Galli Pellegrini) è accompagnato dai disegni del pittore Guy Baudinat, francese di Saint-Étienne (dove è nato nel 1940). Alle poesie di Umberto Piersanti, da *Nel folto dei sentieri* (datate tra il 2007 e il 2013), seguono il saggio di Enrico Tatasciore su *Mediterranee* di Saba e l'introduzione al libro di poesie *Nordiche* di Elena Salibra, scritta da Marzia Minutelli. Si segnala poi l'intervista a Tiziano Rossi, proprio a cura di Salibra; poeta in cui le modalità della linea lombarda si incrociano con soluzioni sperimentali (come osser-

vato a suo tempo già da Raboni), Rossi è passato recentemente dalla scrittura in versi alla pratica di un genere di confine tra poesia e prosa, che ha dato frutti eccellenti da *Cronache perdute* (2006) a *Spigoli del sonno* (2012). Qui, dopo il testo dell'intervista in cui Rossi parla anche dell'evoluzione della sua scrittura, si può leggere una sua prosa intitolata *Recita*.

(N. S.)

TESTO A FRONTE. Teoria e pratica della traduzione letteraria, 48 (2013/1). Direzione: Franco Buffoni, Paolo Proietti, Gianni Puglisi. Redazione e amministrazione: Marcos y Marcos, via Ozanam 8, 20129 Milano, www.marcosymarcos.com

Il numero è dedicato al tema *Towards a Global Literature. Verso una letteratura globalizzata*, e si articola in numerose sezioni. «Postcolonial ambiguities» ospita fra gli altri un saggio-cornice di Theo D'haen su *Major Languages, Minor Literatures, Multiple legacies* e uno di Francesca Orsini sull'India multilinguistica, mentre «Globalizing National Literature» si occupa soprattutto di narrativa italiana o ricezione di narrativa estera in Italia. Di particolare interesse in quest'ultimo il contributo di Paolo Giovannetti su *Come si antologizza la world literature*, che analizza i criteri della *Longman Anthology of World Literature*, curata da David Damrosch e David L. Pike, che spesso ribaltano giudizi inveterati (incluso l'ignota poetessa lucchese Chiara Matraini come uno dei più dotati poeti italiani del XVI secolo) o l'ultima edizione della *Norton Anthology of World Masterpieces*. Raccolte di questo tipo pongono quesiti nuovi, ad esempio sulla possibilità di un «montaggio di mappe sovrapposte in movimento» e la consapevolezza che «questo movimento comporta relazioni mobili di storia letteraria e potere culturale», ammettendo che raramente le opere letterarie superano le frontiere nazionali sulla base di una piena uguaglianza di opportunità. Riflessioni sulla cosiddetta 'bibliodiversità' enfatizzano la diffidenza di Damrosch per il *Distant reading* di Moretti sulla base delle critiche della Spivak, che vede nella lettura globalizzante fondata sui *big data* un ritorno strutturalista incapace di cogliere le individualità dei testi; e per il postmo-

derismo, visto come una continuazione del modernismo tanto quanto il postcoloniale lo è del coloniale: in questo Giovannetti, pur sottolineando i meriti di una rivoluzionaria apertura della conoscenza a letterature meno frequentate, nota una contraddizione fra la problematizzazione permanente di ogni narrazione critica e l'assertività perentoria e indimostrata del punto di vista del curatore, che a noi pare un fenomeno sociale in diffusione virale in molti campi della cultura e una delle cause della potenziale irrilevanza di ogni nuova elaborazione, minata dalla stessa *vis destruens* su cui erige il proprio piedistallo. A partire da questa base Giovannetti lancia fondate lamentele sull'argomentare invece faticoso, perché sempre informato e bilanciato e storicizzante, dei libri italiani e sul loro provincialismo come «spia di un contenitore che non tiene più» e che reclama «modi più comprensivi» di pensare la letteratura, anche se i tentativi finora praticati (le belle collane di Meltemi) si sono risolti in fallimenti editoriali. Ma la soluzione che Giovannetti sembra disposto ad accettare, e che consiste nella rinuncia ad autorevolezze e gerarchie per una costruzione dei valori letterari *bottom-up* (sostanzialmente: a scelta di una

comunità, inevitabilmente casuale e variabile anno per anno e luogo per luogo e scuola per scuola), non convince perché non pare possibile la costruzione di valore riconosciuto tramite rinuncia a un'autorità che lo garantisca né tramite finzione di un mondo privo di autorità o competenze. L'esito non sarà ovviamente il ripristino di autorità irrecuperabili ma la rinuncia alla definizione di valore, sempre contestabile.

Fra i saggi delle altre sezioni interessanti, anche in vista del numero 53 di «Semicerchio» sul *Digital reading*, quello di Paola Carbone su *Sanza cultura, e d'abitanti nuda. e-Literature in the Global Arena*. Si segnalano anche il contributo di Edoardo Zuccato sul ruolo del dialetto nella letteratura globalizzata e l'intervento di Tim Parks sulla comunità dei premi letterari.

(Francesco Stella)

wespennest. zeitschrift für brauchbare texte und bilder, 168, Mai 2014, dir. Andrea Walter Famler, A-1020 Wien, Rembrandtstrasse 31/4, pp. 112 € 12.

Il dossier monografico è dedicato al tema *Spielformen des Widerstands*: di

questo fenomeno l'editoriale analizza le forme di resistenza politico-civile di artisti come le Pussy Riot e Ai Weiwei o l'austriaco Hermann Nitsch quali fattori di auto-canonizzazione e di «creazione di un'aura secondaria», fino all'adozione dell'antagonismo come fenomeno di moda da parte della rivista liberale *flow* nel numero *Give Change a Chance*, il cui motto è «anche dai massi che ti vengono messi sul cammino puoi costruire qualcosa di bello». «wespennest» contrappone loro chi, come Josef Schützenhofer, produce un contrasto concreto e non limitato alla propria arte (nel suo caso la pittura). Sull'argomento scrivono Peter Moeschl, Hellmuth G. Haasis, Lars-Ole Walburg, Martin Behr, Brigitte Kratzwald, Harald Welzer, Ilija Trojanow. In altre sezioni del numero si segnalano il saggio di Edgar Piel su spazio del progresso e angoscia della catastrofe in Elias Canetti, testi poetici di Celms Umbricht e Thomas Kunst e un omaggio fotografico ai 100 anni di Arno Schmidt. L'editoriale, nel presentare il fascicolo, annuncia il cambio di direzione da Walter Famler ad Andrea Zederbauer e Andrea Roedig, cui vanno i nostri vivissimi auguri.

(F. S.)