

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LII (2015/1)

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: Alessandro Baldacci, Elisabetta Bartoli, Caterina Bigazzi, Elena Chiti, Iacopo Cigolini, Roberta Cimarosti, Stefano Colangelo, Alberto Comparini, Carmen Concilio, Marco Corsi, Chiara Elefante, Ugo Fracassa, Federico Francucci, Fabrizio Gonnelli, Enrico Livrea, Franca Mancinelli, Camilla Miglio, Francesca Migliorini, Marco Mondino, Philip Morre, Vanda Perretta, Barbara Pumhösel, Hoyt Rogers, Arundhathi Subramaniam, Alessandra Visinoni, Sylvia Zanutto, Ambra Zorat.

Si studiano opere di: Charles Baudelaire, Yves Bonnefoy, Claudia Crocco, Milo De Angelis, Gavril Deržavin, Gertrud Kolmar, Baret Magarian, Giorgio Seferis.

Poesia alimentare Food poetry

La cucina poetica (rist. da Semicerchio XIII, 1995) di <i>Fabrizio Gonnelli</i>	3
Ghiottonerie poetiche: letterati buongustai dell'antica Cina di <i>Sabrina Ardizzoni</i>	18
Il cibo nella poesia araba classica e contemporanea (un assaggio) di <i>Elena Chiti</i>	23
Gavril Deržavin: la poesia delle vivande di <i>Stefano Garzonio</i>	34
Una gastronomia trascendentale? Sul <i>Gâteau</i> baudelairiano di <i>Michela Landi</i>	41
Cibo povero in versi tedeschi. <i>Dienen</i> (Servire) di Gertrud Kolmar di <i>Vanda Perretta</i>	55
Percorsi gastronomici nella poesia statunitense di <i>Antonella Francini</i>	60
La parola nutriente. Aspetti del rapporto tra parola e cibo cucinato nella poesia del Novecento (riduzione da Semicerchio XIII, 1995) a cura di <i>Andrea Sirotti</i>	68
Saggi	
Un'ora del diario (inesistente) di Yves Bonnefoy e la "presenza" delle nuvole rosse di <i>Yves Bonnefoy e Chiara Elefante</i>	78
Give Me a Home that isn't mine di <i>Arundhathi Subramaniam</i>	89
La poesia nel tempo degli assassini. Lettura di "Incontri e agguati" di Milo De Angelis di <i>Luigi Tassoni</i>	97
Inediti	
Poesia greca <i>Giorgio Seferis</i>	103
Poesia inglese <i>Baret Magarian</i>	106
Poesia italiana <i>Claudia Crocco</i>	109
Rassegna di poesia internazionale	111
Riviste / Journals	147

Si recensiscono opere di: Moniza Alvi, Jacob S.D. Blakesley, Kamau Brathwaite, Lorenzo Calogero, Patrizia Cavalli, Francesco de Cristofaro, Andy Croft, Francesca Di Blasio, Michèle Finck, Alessandro Fo, Franco Fortini, Nicola Gardini, Massimo Gezzi, Armando Gnisci, Marina Guglielmi, Giulio Iacoli, Federico Italiano, Clive James, Michele Marullo Tarcaniota, Andrea Matucci, Simona Micali, Chiara Mengozzi, Renata Morresi, Massimo Oldoni, Renato Poggioli, Guia Risari, Maksim Il'ič Šapir, Ivan Schiavone, N.S. Thompson, Giovanni Turra, Cath Walker, Margherita Zanoletti.

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.pacineditore.it

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

ISBN 978-88-6315-946-2

Realizzazione grafica



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

Fotolito e stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di luglio 2015

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:
dettaglio da Bartolomeo Bimbi, *Mele*,
1696.

Le riviste: Allegoria, Anterem, Atelier, Caffè Michelangiolo, Erba d'Arno,
Italian Poetry Review, L'area di Broca, La Riviera Ligure, L'Immaginazione,
L'Ulisse, Neohelicon, Soglie, Testo a fronte, Sinn und Form.

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

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

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a
queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc.
vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I
limoni*);

- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia
fra « ' («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*);

- le virgolette sono **sempre** uncinata (« »), salvo che
nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief*, ove
si usano gli apici semplici (' ');

- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio»
19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio
Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 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.

La cucina poetica*

di Fabrizio Gonnelli**

APPETITI

Gastronomica

Le parole vive.

Le parole ardenti.

Le parole mute

rimaste fra i denti.

G. Caproni

Non si sfugge al nutrimento, e nemmeno alla sua metafora, poiché tutto assorbiamo, sughi e parole, immagini e condimenti, suoni e passioni e pane. L'esperienza primaria è base così vasta e naturale per ogni impiego metaforico, che spesso il parlante neppure si accorge di farne quest'uso; magari trattando di libri divorati, di saperi digeriti, o d'altre rappresentazioni gastriche della lettura e della conoscenza.

Al semplice nutrirsi corrisponde una necessità, che sta molto vicina alla catena alimentare degli animali; alla forma culturalizzata del cibarsi, invece, al nutrimento cucinato con cura, e al contesto sociale

in cui esso è fruito, corrisponde una ritualità, talora sontuosa talora minima, che abbraccia desiderio e piacere, con i loro innumerevoli gradi, passibili anche di valori negativi. Il cibo desiderabile, gastronomico, maschera, ingentilendola, l'ineluttabilità del mangiare, e nello stesso tempo riassume in sé, nella quotidianità, la dinamica che porta dal bisogno al desiderio alla soddisfazione alla eventuale sazietà e delusione; ma anche, sempre, alla ripetizione. La bontà, la varietà dei cibi distilla il desiderio e prevede, prelude l'eccesso – l'accostamento con il sesso è immediato. A maggior ragione in un'età come la nostra, nell'Occidente grasso in cui il troppo incombe, sotto forma di panettoni e di auto, non meno che di mostre e di libri, di oggetti, di eros e di informazioni, dette o scritte. Età che tanto più è golosa quanto più sa conservare l'edibile, l'edendo. Che spesso guarda bieca chi ancora conosce la semplice fame e non si può permettere gli appetiti. Storia di sazietà e di inevitabile indifferenza. Tant'è che anche noi, qui,

* Questo numero, che è stato dedicato alla poesia sul cibo (e in particolare il cibo "povero") su proposta dell'Accademia Mondiale di Poesia di Verona (e in particolare del suo Presidente Nadir M. Aziza) come contributo alle iniziative culturali collegate al tema dell'Expo di Milano 2015, include le ristampe "celebrative", a vent'anni di distanza, di due miniantologie (curate da Fabrizio Gonnelli e da Andrea Sirotti con ampia partecipazione redazionale) dal numero di "Semicerchio" XIII del 1995 dedicato alla "Cucina poetica". Gli altri saggi e le altre traduzioni, che estendono l'indagine in territori poetici (come quello cinese o arabo), ancora non esplorati dal "Semicerchio" dei primi anni, rappresentano il raggio di interesse della rivista nel periodo successivo alla svolta "interculturale" del 1996. Oltre al dossier tematico e ai consueti inediti italiani e internazionali e alla sezione di recensioni, il volume comprende un prezioso contributo di Yves Bonnefoy commentato da Chiara Elefante, la lectio magistralis pronunciata dalla poetessa Arundhati Subramaniam al premio Ceppo Internazionale 2015 e un saggio sull'ultimo libro di Milo De Angelis, offerto da Luigi Tassoni.

** Si riporta senza modifiche, se non tipografiche, l'articolo pubblicato su «Semicerchio» 13 (1995), pp. 4-13.



Bruegel il Vecchio, *La cucina ricca*, incisione (1563).



Bruegel il Vecchio, *La cucina povera*, incisione (1563).

stiamo aggiungendo parole-ciliequine in una rivista culturale, che fa passare il tempo, si sforza di dare spunti di riflessione, aggiunge carne al fuoco. O, forse meglio, nient'altro che esili condimenti.

Eppure, se – consci del nostro stesso stato accessorio nel mercato della sovrapproduzione culturale – ci disponiamo in un'ottica pangastrica, vediamo che le dinamiche della cultura e dell'arte si configurano nei secoli come rinnovate ruminazioni, modifiche gradualistiche di sapori e ingredienti, aromi reinventati o anche solo riscoperti, indigestioni ed avvelenamenti, ricette rivoluzionarie, nausee, astinenze. Se poi si guarda alla contemporaneità, anzi alla cronaca, e si vede strabordare la tavola, viene naturale pensare che, in fondo, la poesia, nonostante le centinaia di titoli riversati ogni anno nelle librerie (o rimasti indistribuiti), nonostante i premi letterari e le riviste (noi compresi, s'intende), nonostante le valanghe di inediti, nonostante tutto ciò, o forse a causa anche di tutto ciò, la poesia stessa, dicevamo, può trovare oggi una delle sue motivazioni di fondo proprio come cibo esile, rimpianto di nutrizione migliore, digestivo – ma con composizioni diversissime di caso in caso – per il troppo e la sua violenza. E talvolta la poesia questo merito lo ha davvero, solo che non accade così spesso come tendono a credere gli addetti ai lavori. Difatti, per converso, non va mai sottovalutato – neanche adesso

che si ritiene superato ogni tabù di stile – il rischio per cui Gombrowicz metteva in guardia contro la 'poesia pura': l'effetto zucchero: «nessuno si mangerebbe un piatto di zucchero: sarebbe troppo. È l'eccesso ciò che stanca nella poesia, eccesso di parole poetiche, eccesso di metafore, eccesso di nobiltà, eccesso di depurazione e di condensazione»¹.

A quest'ultimo proposito, non sarà da passare sotto silenzio il fatto che proprio la realtà culinaria è servita in un certo senso da alternativa prima al dominio del sublime. Storicamente, nei testi, il contraltare a prodotti letterari raccomandati come alti (eroici, religiosi, filosofici, lirici) passa infatti molto spesso attraverso l'assunzione (anche) della *res* culinaria, associata alle componenti del desiderio, della voracità, della golosità: dalle parodie omeriche all'epica maccheronica, dalla *Coena Cypriani* al Gargantua.

L'alimentazione corporea – quella che sporca e dà spurghe, mentre quella spirituale è (o la si vorrebbe) senza detriti – è stata così spesso quasi come ponte fra l'elevato e il basso, culturalmente e socialmente, risultando portatrice di istanze popolari (o popolare-sche) nel sistema letterario. Non per niente anche i metaforismi alimentari e gastronomici ottengono spesso un effetto di abbassamento tale che certi autori o certi generi li evitano quasi del tutto.

Cosa abbiamo inteso fare, dunque, nell'antologia

tematica di questo tredicesimo numero? Sulla spinta delle suggestioni di cui si è appena detto, anni fa avevamo selezionato decine e decine di testi, e non solo in poesia, per chiarire le linee portanti, sia diacroniche che tipologiche, del rapporto fra cibo e arte culinaria e letterature (al di là, è chiaro, della pura manualistica sull'argomento; di grande interesse, certo, ma per indagini storiche diverse dalle nostre). Ovviamente si trattava di attraversare un oceano, e stabilimmo appena alcune rotte possibili. Volendo adesso giungere comunque, e per percorsi nuovi, ad una scelta di testi compatibilmente omogenei, i 'massimi sistemi' si sono dovuti mettere quasi interamente da parte, o meglio, si sono dovuti dare per sottintesi entro orizzonti più limitati. Lasciato allora sullo sfondo l'abisso del tema 'nutrizione', con le sue ricadute non solo filosofico-esistenziali, ma anche storiche sociali ed etnografiche, l'ambito 'letteratura e cibo', ormai alquanto indagato e quasi di moda a giudicare da articoli di giornale e mostre gastroculturali, è stato a sua volta limitato, per così dire, su entrambi i versanti, così da avere un insieme 'poesia e culinaria' e ivi riunire brani in cui il poeta si confronta – per identificarsi, per contrapporsi, o anche solo per divertirsi – con la figura di 'artista della nutrizione'; e di conseguenza con gli ingredienti, le ricette, gli strumenti, i luoghi e i modi del cucinare. Dunque, una particolare intersezione fra cultura della tavola e cultura letteraria, intersezione 'gastrologica' quant'altra mai, se con questo aggettivo, desueto ma efficace, designiamo il «discorso gastronomico di secondo grado»², nel quale il riferimento diretto alla *techne*, proprio o metaforico, è inserito in una superiore or-

ganizzazione espressiva.

Per quanto si è potuto vedere, questo ambito di confine, posto fra cucina in senso proprio e cucina metaforica, non era stato finora oggetto di indagine, neppure per minimi assaggi com'è nel nostro caso³. La cosa, nelle nostre intenzioni, dovrebbe risultare di qualche interesse senza essere troppo 'seria' e indigesta. Ecco, appunto, non si sfugge alle metafore del nutrimento: si potrebbero perfino ampliare e parlare di 'vivanda' in versi illustrata dal 'pane' della prosa, con spudorata ripresa dal *Convivio* dantesco (l. 1.7-14).

Note

- ¹ W. Gombrowicz, *Contro i poeti*, trad. it. Roma-Napoli 1995 (orig. 1947), p. 30; a p. 46 nella sua equilibrata risposta, il poeta polacco Miłosz cita una frase da *Trans-Atlantico* di Gombrowicz, approvandola in quanto riferimento a poesia eccessivamente formale e piena di sé: «Non mi piacciono gli Gnocchi troppo Gnocchiosi, la Carne troppo Carnosa, l'Olio troppo Oleoso» [maiuscole nel testo].
- ² Per l'uso di 'gastrologia', calco sull'altrettanto raro sostantivo francese, prendiamo spunto dal numero monografico di «Lectures», 2. gastrologia, Bari 1983.
- ³ Non si sono potute rintracciare due pubblicazioni che presentano saggi sulla più generale questione 'cibo e letteratura': si tratta di un numero monografico dei *Dalhousie French Studies* n. 11, 1987, dell'Università canadese di Halifax, e *Littérature et gastronomie. Huit études*, a cura di Ronald W. Tobin, Seattle-Tübingen 1985.

La cucina poetica

a cura di Fabrizio Gonnelli

Non c'è differenza fra cuoco e poeta
la mente è per entrambi l'arte
Eufrone fr. 10, 15-16 K.-A.

Verso la fine di un famoso racconto di Poe, il diavolo rievoca al protagonista, Pierre Bonbon, paradossale figura di filosofo e cuoco, alcune sue mangiate di un tempo: «Ho degustato [...] alcune anime pessime, e altre niente male [...] C'era l'anima di Cratino, tollerabile; Aristofane, sul piccante; Platone, una squisitezza: non il vostro Platone, Platone il comico; il vostro Platone avrebbe rovesciato lo stomaco di Cerbero... bah!». Più della polemica di Poe con la filosofia e la società letteraria americana, a noi interessa il fatto che la mensa diabolica ha apprezzato per l'appunto i comici dell'Antichità: loro sì che erano stati bel cibo saporoso, mentre altri poeti assaggiati in seguito avevano sapori troppo simili: «Scopersi che Orazio aveva un gusto non dissimile da quello di Aristotele. Sapete, a me piace la varietà. Non avrei saputo distinguere Terenzio da Menandro. Ovidio, con mio gran stupore, non era che Nicandro travestito. Virgilio sapeva di Teocrito, e non poco»¹. È un omaggio non involontario, credo, di Poe alla *imagerie* culinaria che trabocca dalla commedia antica, e si può sospettare che per il ricorso stesso a una tale figurazione nel parlare di valore poetico egli abbia tenuto conto di Aristofane, il quale contrapponeva la sugosa carne eschilea alla verdura bollita di Euripide, stirpe d'ortolano. L'idea che autori e testi contribuiscano, in

qualità di cuochi e nello stesso tempo di vivande, ad un infinito banchetto scavalca comodamente epoche e luoghi (lo stesso Eschilo diceva che le sue tragedie non erano nient'altro che «briciole del grande banchetto di Omero» [Test. 112 a Radt = Athen. 8.347d]). Chissà se Poe sapeva anche che proprio quel Platone comico, ottimo cibo da satanassi, aveva parodiato in una sua commedia (*Phaon*, fr. 189 K.-A.) tal Filosseno di Leucade, uno che di cibi era così appassionato da averci scritto sopra perfino un poemetto esametrico, purtroppo perduto.

Il diavolo di Poe col suo Platone ci rinvia direttamente ad Ateneo (III d.C.), l'autore dei celebri *Sofisti a banchetto*, il quale non solo ci tramanda il frammento



Jacopo di Paolo (?), *Inferno*, affresco nella Basilica di S. Petronio, Bologna (seconda metà sec. XIV; particolare).

in questione di tale comico, ma è, più in generale, la nostra fonte prima per tutto ciò che concerne il rapporto fra letteratura e gastronomia nel mondo antico. Anzi, una sua osservazione (IX 383 b), accompagnata da ampia antologia e discussione, sta alla radice, possiamo dire, del percorso che intendiamo delineare in questa nostra antologia: «Gran parte dei cuochi è veramente curiosa per quanto riguarda storie e parole». Si tratterà poi di vedere come i poeti si appropriino, per converso, del sapere dei cuochi, e come, per metafora, percepiscano il proprio operare quale gastronomia letteraria, o, comunque, in termini di nutrizione.

Il gustoso frammento di un altro comico, Stratone (fine IV sec. a.C.), conservato da Ateneo subito prima dell'osservazione succitata, è un buon inizio per il nostro discorso. Siccome però tale testo ci è stato restituito anche da un papiro, il cosiddetto 'cahier d'éco-

lier'², e in una forma di certo più vicina all'originale, è da qui che ne è stata tratta l'edizione critica (fr. I K.-A.) da cui traduciamo. In questo brano la volontà comica trova un ottimo spunto dalla concomitanza, nel personaggio del cuoco, di vezzi poetici e competenza culinaria. Il passo esplicita al meglio un tipo venuto ad affermarsi nella commedia di Mezzo e Nuova: quello del cuoco ciarlifero e pieno della sua arte³, il cui intervento in scena spesso è occasione per sciorinare varietà di cibi e metodi di cottura, insomma una enciclopedia, evidentemente diffusa a livello di pubblico anche grazie a manuali di cucina (vd. *infra*), assai utile per parodiare altri saperi più paludati e a sua volta oggetto di parodia. Qui però, con un ulteriore passo in avanti, il gusto del 'parlare di cucina' diventa mania di atteggiamenti verbali, 'cucina epica' che stizzisce il relatore della storia (probabilmente colui che aveva assoldato il cuoco).

fr. 1 Kassel-Austin, dal *Phoinikides*

σφίγγ' ἄρρεν', οὐ μάγειρον εἰς τὴν οἰκίαν
 εἰληφ'. ἀπλῶς γὰρ οὐδὲ ἔν, μὰ τοὺς θεοὺς,
 ὧν ἂν λέγῃ συνίημι· καινὰ ῥήματα
 πεπορισμένος πάρεστιν. ὡς εἰσῆλθε γάρ,
 εὐθύς μ' ἐπηρώτησε προσβλέψας μέγα
 «πόσους κέκληκας μέροπας ἐπὶ δείπνον, λέγε.»
 «ἐγὼ κέκληκα Μέροπας ἐπὶ δείπνον, χολῆς.
 τοὺς δὲ Μέροπας τούτους με γινώσκεις δοκεῖς;»
 «οὐδ' ἄρα παρέσται δαιτυμῶν οὐδεὶς ὄλως;»
 «ἦξει Φιλῖνος, Μοσχίων, Νικήρατος,
 ὁ δεῖν', ὁ δεῖνα.» κατ' ὄνομ' ἐπεπορευόμεν'
 οὐκ ἦν ἐν αὐτοῖς οὐδὲ εἰς μοι Δαιτυμῶν.
 ὁ δ' ἠγανάκτησ' ὡσπερ ἡδικημένος
 ὅτι οὐ κέκληκα Δαιτυμόνα. καινὸν σφόδρα.
 «οὐδ' ἄρα θύεις ῥηξίχθον;» «οὐκ», ἔφην «ἐγώ.»
 «βοῦν εὐρυμέτωπον;» «οὐ θύω βοῦν, ἄθλιε.»
 «μῆλα θυσιάζεις ἄρα;» «μὰ Δί' ἐγὼ μὲν οὐ.»
 «τὰ μῆλα πρόβατα.» «μῆλα πρόβατ', οὐκ οἶδ'» ἔφην,
 «μάγειρε, τούτων οὐθέν, οὐδὲ βούλομαι.
 ἀγροικότερός εἰμ', ὡσθ' ἀπλῶς μοι διαλέγου.»
 «τὰς οὐλοχύτας φέρε δεῦρο.» «τοῦτο δ' ἐστὶ τί;»
 «κριθαί.» «τί οὖν, ἀπόπληκτε, περιπλοκάς λέγεις;»
 «πηγὸς πάρεστι;» «πηγὸς, οὐχὶ λαυκάσει,
 ἐρεῖς σαφέστερόν θ' ὁ βούλει μοι λέγειν;»
 «ἀτάσθαλός γ' εἶ, πρέσβυ.» φησίν. «ἄλα φέρε'
 τοῦτ' ἔσθ' ὁ πηγὸς, τοῦτο δεῖξον.» χέρνιβον
 παρῆν· ἔθνευ, ἔλεγεν ἕτερα μυρία
 τοιαῦθ' ἄ, μὰ τὴν Γῆν, οὐδὲ εἰς συνῆκεν ἂν,
 μίστυλλα, μοίρας, δίπτυχ', ὀβελούς· ὡστ' ἔδει
 τὰ τοῦ Φιλίτα λαμβάνοντα βιβλία

Ho in casa un uomo-sfinge non un cuoco;
 non ci capisco niente, per gli dèi,
 in quel che dice: ci ha somministrato
 parole strane e quando qui è arrivato
 m'ha chiesto subito e con fierezza:
 «A pranzo i perituri quanti sono?»
 «I Perituri a pranzo? Tu sei scemo!
 Ti pare ch'io frequenti i Perituri?»
 «Dunque non vi sarà alcun conviva?»:
 Filino, Moschione, Nicerato,
 questo, quello, li passavo in rassegna
 per nome, ma non c'era alcun Conviva.
 E quello mi si arrabbia, è tutto offeso
 perché non ho invitato dei Conviva!
 «Facesti macellare il fenditerra...»
 «Io no davvero!» «...il vastafrente bue?»
 «Io non macello il bue, o scimunito!»
 «Sacrifichi dei capi?» «Io no, per Zeus!»
 «Ma i capi ovini...» «Non so niente» dissi,
 «di queste cose, e non voglio saperne.
 Io sono un semplicione, parla schietto»
 «La molata portami» «E cos'è mai?»
 «Orzo» «Aò, mi fai gli indovinelli?»
 «C'è il latteo cristallo?» «Il lattini...che?!?»
 Che cazzo, dimmi chiaro che cos'è!»
 «Sei ignaro, vecchio; "sale" è da portare,
 il "latteo cristallo". Dov'è mai?».

σκοπεῖν ἕκαστον τί δύναται τῶν ῥημάτων,
 ἀλλ' ἰκέτενον αὐτὸν ἤδη μεταβαλῶν
 ἀνθρωπίνως λαλεῖν τι. τὸν δ' οὐκ ἂν ποτε
 ἔπεισεν ἢ Πειθῶ παραστᾶσ' αὐτόθι.
 καί μοι δοκεῖ ῥαψωδοτιούτου τινὸς
 δοῦλος γεγονὼς ἐκ παιδὸς ἀλιτῆριος
 εἶτ' ἀναπεπλήσθαι τῶν Ὀμήρου ῥημάτων.

C'era la bacinella, e lui si mette,
 a fare sacrifici, e ne diceva
 migliaia di parole come quelle,
 a chiunque incomprensibili, per Gea:
 «spezzetti, lembelli, spiede, pannicola
 adiposa»: ci voleva Fileta⁴
 per capirci qualcosa.
 Lo supplicavo invano di cambiare,
 di parlare più umano,
 ma Persuasione stessa
 non ne avrebbe potuto aver ragione.
 Probabile sia stato, da bambino,
 schiavo di qualche rapsodone simile,
 e rimpinzato di parole omeriche.

[trad. Fabrizio Gonnelli]

Questo cuoco è un micidiale pedante che riprende un formulario di 'poetese' paraomerico⁵, reputato evidentemente utile, vista la testimonianza del P. Cairo Masp. 65445, anche a fini didattici⁶. Molto più innovativa dal punto di vista lessicale risulta invece la passione (o per meglio dire l'astuzia) linguistica del cuoco nello *Pseudolus* di Plauto⁷: nella scena Il Ballione torna

a casa con il cuoco ingaggiato al mercato, e questi, facendo sfoggio della canonica parlantina di categoria, cerca di convincerlo della sua arte con ogni mezzo, perfino ricorrendo all'invenzione mendace di condimenti, in polemica con quanti ammanniscono verdure ordinarie.

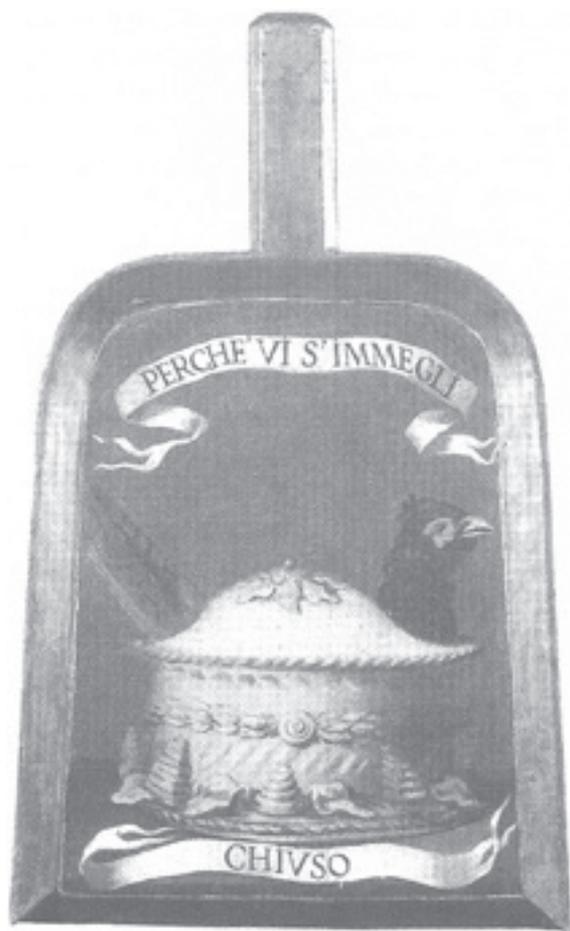
PSEUDOLUS

COCUS *Audacter dicito.*
Nam vel ducenos annos poterunt vivere
Meas qui essitabunt escas quas condivero. 830
Nam ego cicilendrum quando in patinas indidi
Aut cepolendrum aut maccidem aut secaptidem,
Eaepse sese [patinae] fervefaciunt ilico.
Haec ad Neptuni pecudes condimento sunt;
Terrestris pecudes cicimandro condio, 835
[Aut] Hapalopside aut cataractria.

BALLIO *At te Iuppiter*
Dique omnes perdant cum condimentis tuis
Cumque tuis istis omnibus mendaciis⁸.

A documentazione della pervicacia del legame fra artificio verbale e artificio culinario nella persona del cuoco 'da teatro' – legame che in parte è di superficie, in parte anche segno di una affinità profonda fra artefatti di cui ci si nutre –, si ricorderà la Scena I dell'Atto II del *Cyrano de Bergerac*, di Edmond Rostand: vi com-

pare infatti una figura alquanto grottesca di *pâtissier*-poeta, Ragueneau, che può alternare appelli alla musa con consigli ai garzoni: «Ma Muse, éloigne-toi, pour que tes yeux charmants / N'aillent pas se rougir au feu de ces sarments! / Vous avez mal placé la fente de ces miches: / Au milieu la césure, – entre les hémistiches!



Pala dell'Accademico della Crusca Agostino Nelli (metà XVII sec.) raffigurante un fagiano in crosta. L'*imagerie* alimentare è sempre stata ampiamente utilizzata dai "cruscanti" – con una particolare attenzione alla cultura del grano e della panificazione – in riferimento al ruolo di custodi della purezza di una lingua "setacciata".

/(...) Et toi, sur cette broche interminable, toi, / Le modeste poulet et la dinde superbe, / Alterne-les, mon fils, comme le vieux Malherbe / Alternait les grands vers avec le plus petits, / Et fais touner au feu des strophes de rôtis!»⁹; le poesie dei suoi amici, date come pagamento, sono (giustamente) utilizzate dalla moglie Lise come contenitori per dolcetti, al che il povero Rague-nau sbotta: «Avec des vers, faire cela! - (Lise) Pas autre chose. – (Rague-n) Que faites-vous, alors, madame, avec la prose?». E tutti ce lo immaginiamo¹⁰.

I poeti comici antichi, dunque, se da una parte esplicano il proprio rapporto col piacere del cibo in compiaciute descrizioni di imbandimenti¹¹, del resto già usate da lirici arcaici come Archiloco e Ipponatte¹², dall'altra tendono, soprattutto a partire dalla Comme-

dia di Mezzo, a fare del ministro di tale piacere una figura snob, che mira a gonfiare la propria condizione anche cambiando nome alle cose: *cocus litteratus*. Sul versante metaforico può d'altra parte capitare che il fare letterario stesso venga spiegato in termini di culinaria, quasi per materializzarne il gusto: in Aristofane, si è già detto, una lista gastronomica può servire per bollare gli scritti di Euripide (fr. 128 K.-A. «roba all'aceto col silfio, cipolline, bietine, / battutini, foglie di fico al cervello, origano:/ roba da culattoni rispetto a un bel pezzo di carne»)¹³, ma già Alcmane, nel VII sec. a. C., si riferiva alle proprie creazioni di poesia corale in termini di 'cucina poetica' (vd. fr. 9 e 92 Calame)¹⁴. Mettendo comunque da parte, per il momento, le soluzioni metaforiche¹⁵, potenzialmente sempre possibili, è per altra strada che, per così dire, vediamo venire incontro al cuoco della Commedia un poeta *cocus*: il cuoco teatrale, fiero della sua *techne* e letterato, trova difatti un contraltare, fuori della finzione, nei versificatori che si appropriano della sapienza culinaria, già elaborata almeno a partire dalla seconda metà del V sec. in veri e propri manuali di cucina e ricettari in prosa. Così, fra parodia letteraria ed erudizione gastronomico-geografica, venne a delinearsi il filone alquanto prolifico dell'edifagetica in versi, campo in cui il poeta si può confrontare con la gastronomia a viso aperto. Anche se già con Ananio, nella prima metà del VI sec. a.C., ci imbattiamo in un frammento in cui cibi particolari sono ordinati in relazione ai periodi dell'anno, è solo all'inizio del IV sec. a.C. che sappiamo con certezza di scrittori di culinaria (*ὄψαρτυσία*) in versi, mentre nella seconda metà del secolo Arcestrato di Gela e Matrone di Pitane ci hanno lasciato una discreta quantità di materiale¹⁶. Mentre il *Banchetto Attico* di Matrone (ne abbiamo ben 122 esametri, in Ateneo) si spiega tutto nell'ambito della parodia omerica quasi centonaria¹⁷, l'*Hedypatheia* (ovvero 'La piacevolezza') di Arcestrato di Gela ha invece maggiori pretese: non vi si descrive più una semplice abbuffata, bensì si espongono «all'Ellade intera» (fr. 1)¹⁸ i frutti di una 'indagine sul campo', di erodotea memoria, le migliori raffinatezze culinarie luogo per luogo e secondo le convenienze della stagione. «Il poema di Arcestrato è frutto di un'arte raffinata: sorvegliatissima ma mai stucchevole, ravvivata da un metro levigato e da una lingua ricca di istruttivi quanto pittoreschi *hapax*»¹⁹. Uno che era stato così bravo a parlare di cose frivole e corporee non poteva non incontrare prima o poi una censura

moralistica. Ciò avvenne difatti puntualmente, prima ad opera di pensatori stoico-peripatetici, poi, naturalmente, dei cristiani (vd. Giustino, *// Apol.* 15,3): questo raffinato signore della Magna Grecia non soltanto era un campione dell'edonismo conviviale, ma la sua opera si accompagnava spesso, in certe biblioteche, con quella di Filenide, poetessa che aveva scritto perfino sulle posizioni dell'amplesso (e di cui, come ci si poteva attendere, non ci rimane un bel niente). E pensare che come gastronomo Archestrato era un moderato, non apprezzava gli eccessivi condimenti della cucina siciliana e optava sicuro per una cucina sana e semplice, anche se non povera²⁰:

«Ma non ti assista, mentre li prepari, / né Siracusio né Italiota alcuno, / giacché costoro apparecchiare non sanno / i buoni pesci, e guastano le vivande / ogni cosa di cacio, ahimé!, imbrattando [...]»²¹. In questo sereno sapere culinario riescono a convivere l'approccio etnologico e la parodia epica, inevitabile visto il ricorso all'esametro per un tema del genere, anche se non programmatica e continua come nel caso di Matrone²². Ennio, arcaico, per noi, fra i latini, ma uomo ellenistico assai, apprezzò a tal punto questa letterarietà di secondo grado che decise di fornire lui stesso, con gli *Hedyphagetica*, una parodia gastronomica di quell'epica latina in esametri di cui era stato l'inventore²³. In questo contesto non si mancherà di ricordare che il genere più caratteristico della poesia latina, la *satura*, deve il suo nome a quello di una vivanda farcita con ingredienti disparati²⁴.

Dai poeti alla cucina; ma anche, di nuovo, dalla cucina ai poeti. Le risorse dei versificatori trovano infatti spesso un loro naturale destino, metaforico e satirico insieme, nell'equivalenza con gli ingredienti delle ricette. La gastronomia vale così come paradigma di normatività, di ripetitività ad effetto (quasi) sicuro, e quindi di una capacità creativa di maniera, sentita come debole, se non del tutto falsa; e ciò anche in contesti culturali che pure non facevano dell'originalità il primo valore²⁵. La cosa, naturalmente, è vera soprattutto nel caso di stereotipi, siano essi quelli della retorica classica²⁶ e medievale, siano quelli delle maniere moder-

ne²⁷; ma può valere anche, in singoli autori, nel caso di idiosincrasie e monotematismi, selezionabili come ingredienti di riscritture. Comunque non è affatto detto, anzi, che il miglior *gourmet* sia quello di cui meno si riescono ad imitare i piatti.

Merita ricordare almeno *La ricetta* consigliata in maniera ferocemente ironica da Majakovskij alle schiere di 'poeti socialisti' in un testo del 1923 *Sui poeti. Poesia utile sia per il direttore che per i poeti*: la prima mossa è per l'appunto prendere 'i classici' e passarli in un tritacarne, indi metterli in uno staccio a prendere aria, rimestando appena; si mettono poi in una pepaiola e si fa cadere la grana che esce su carta moschicida con la sola attenzione di non ammucchiare le rime fuori posto: «Adesso prendi il tutto e.../ è pronto per l'uso: / per la lettura, / per la declamazione, / per il canto»²⁸. Gli eterei giochini dell'OULIPO erano di là da venire; qui ci si affidava ancora ad approssimativi quanto robusti ingranaggi da cucina!

In mancanza di buona ispirazione soccorre il mestiere culinario, dunque. Piace ricordare che almeno in un caso, però, quello della poesia maccheronica, le fonti stesse dell'ispirazione, le Muse, sono signore del cibo e della cucina, 'Ninfe' che passano il loro tempo a grattare formaggio e preparare gnocchi circondate da una topografia di roba da mangiare²⁹. Il poeta maccheronico, non per niente, condivide con la pasta perfino il proprio nome, *macharus*, e quindi non può che essere un prodotto delle abili Muse-cuoche: innalzata a poetica totalizzante del mondo letterario parodico e basso, l'*ars coquinaria* si appropria di una dignità che invece le manca quando se ne parla in accezione metaforica per riferirsi alla poesia seria.

Può capitare, poi, la ricetta speciale, unica, con ingredienti la cui rarità è di per sé garanzia di grande valore, se non di vera e propria 'magia'. Ricetta-non ricetta, perché non ripetibile (un po' come il pranzo di Babette). L'idea, ricorrente anche in alcuni filoni folclorici, è esemplificata in modo limpido da un testo molto recente del brasiliano José Paulo Paes³⁰ (scovato dalla Iena instancabile di Lucia Valori), che si costruisce su questa metafora per parlare del legame fra la vita e la scrittura:

Ceia

*Pesca no fundo de ti mesmo o peixe mais luzente.
Raspa-lhe as escamas com cuidado: ainda sangram.
Põe-lhe uns grãos do sal que trouxeste das viagens
e umas gotas de todo o vinagre que tiveste de beber
[na vida.
Assa-o depois nas brasas que restem em meio
[a tanta cinza.*

*Serve-o aos teus convivas, mas com pão e vinho
do trigo que não segaste, da uva que não colheste
mas que de alguma forma foram pagos
em tempo ainda hábil
pelo teu muito suor e por um pouco do teu sangue.*

*Não te desculpes da modéstia da comida.
Ofrecesto o que tinhas de melhor.
Podes agora dizer boa-noite, fechar a porta, apagar
[a luz
i ir dormir profundamente. Estamos quites
tu e eu, teu mais hipócrita leitor.*

Le ricette sono comunque innumerevoli, innumerevoli i piatti che se ne possono comporre. Ma se la ricetta può divenire raffigurazione irridente della costruzione letteraria, è proprio perché quantità e varietà dei nutrimenti non possono salvare dal pericolo della sazietà, la quale è più prossima al rovesciamento del desiderio in disgusto che non alla soddisfazione del desiderio stesso. È il male del grande pranzo, del banchetto con decine di portate dove lo stomaco non può più tenere dietro al piacere. Ed è il male della troppa letteratura, e anche della troppa poesia. Si potrebbe a questo punto puntualizzare: la poesia non è mai troppa; è il troppo che non è poesia. E forse avremmo anche più d'una ragione per dire questo. Solo che così facendo dovremmo poi soffermarci non solo su cosa sia il 'troppo' – già cosa delicatissima in un'epoca

Cena

*Pésca nel tuo mare il pesce più lucente.
Raschiane le squame ancora sanguinanti.
Aggiungi un po' del sale dei tuoi viaggi
e un po' di quell'aceto
che nella vita hai dovuto bere.
Cuocilo sulla brace che resta fra la cenere.*

*Servilo ai tuoi invitati, insieme al pane e al vino
del grano che non hai mietuto,
dell'uva che non hai vendemmiato
ma che comunque pagasti,
nel tempo ancora abile,
con molto sudore e un po' del tuo sangue.*

*Non ti scusare per la modestia del cibo.
Hai offerto quanto avevi di meglio.
Ora puoi dire a tutti buona notte,
chiudere la porta, spegnere la luce,
dormire un sonno profondo. Siamo liberi
tu e io, il tuo più ipocrita lettore.*

[trad. Andrea Sirotti]

come la nostra dove vince facile il 'di tutto, di più' –, ma anche su cosa possa essere riconosciuto come 'poesia', anzi 'Poesia'. Possono essere troppo la forma e la retorica, ma anche l'antiforma e l'antiretorica. Sarà dunque il caso di soprassedere sulla questione. Del resto, dato pur per vero che la Poesia si salva dal peso della quantità, rimane il dato di fatto che basta spesso la semplice quantità materica, di carta, costole e copertine a lasciare sgomenti, se non addirittura a provocare un moto di repulsione. Di una simile sensazione dei lettori si doveva già essere ben accorto Agazia, poeta e storico attivo nel cuore del VI sec. d.C., che la sfrutta con sapienza al momento di presentare il voluminoso ciclo di epigrammi da lui raccolto (in 7 libri) dalle opere dei poeti più recenti, e pubblicato intorno al 567³¹:

Οἶμαι μὲν ὑμᾶς, ἄνδρες, ἐμπεπλησμένους
 ἐκ τῆς τοσαύτης τῶν λόγων πανδαισίας,
 ἔτι που τὰ σιτία προσκόρως ἐρυγγάνειν·
 καὶ δὴ κάθησθε τῇ τρυφῇ σεσαγμένοι.
 λόγων γὰρ ἡμῖν πολυτελῶν καὶ ποικίλων
 πολλοὶ προθέντες παμμειγείς εὐωχίας,
 περιφρονεῖν πείθουσι τῶν εἰθισμένων.
 τί δαὶ ποιήσω; μὴ τὰ προὔχειργασμένα
 οὕτως ἐάσω συντετῆχθαι κείμενα,
 ἢ καὶ προθῶμαι τῆς ἀγορᾶς ἐν τῷ μέσῳ
 παλιγκαπήλοις εὐτελῶς ἀπεμπολῶν;
 καὶ τίς μετασχεῖν τῶν ἐμῶν ἀνέξεται;
 τίς δ' ἂν πρίατο τοὺς λόγους τριωβόλου,
 εἰ μὴ φέροι πως ὧτα μὴ τετρημένα;
 Ἄλλ' ἐστὶν ἐλπίς εὐμενῶς τῶν δρωμένων
 ὑμᾶς μεταλαβεῖν, κοῦ κατεβλακευμένως.
 ἔθος γὰρ ἡμῖν τῇ προθυμίᾳ μόνη
 τῇ τῶν καλούντων ἐμμετρεῖν τὰ σιτία.
 καὶ πρὸς γε τοῦτο δεῖπνον ἡρανισμένον
 ἦκω προθήσων ἐκ νέων ἡδυσμάτων.
 ἐπεὶ γὰρ οὐκ ἔνεστιν ἐξ ἐμοῦ μόνου
 ὑμᾶς μεταλαβεῖν, ἄνδρες, ἀξίας τροφῆς,
 πολλοὺς ἔπεισα συλλαβεῖν μοι τοῦ πόνου
 καὶ συγκαταβαλεῖν καὶ συνεστιᾶν πλέον.
 καὶ δὴ παρέσχον ἀφθόνως οἱ πλούσιοι,
 ἐξ ὧν τρυφῶσι, καὶ παραλαβῶν γνησίως
 ἐν τοῖς ἐκείνων πέμμασι φρονάττομαι.
 τοῦτο δέ τις αὐτῶν προσφόρως, δεικνύς ἐμέ,
 ἴσως ἐρεῖ πρὸς ἄλλον· "Ἄρτίως ἐμοῦ
 μάζαν μεμαχότος μουσικὴν τε καὶ νέαν,
 οὗτος παρέθηκεν τὴν ὑπ' ἐμοῦ μεμαγμένην."
 ταυτὶ μὲν οὖν ἐρεῖ τις, οἶδα, τῶν σοφῶν
 τῶν ὀψοποιῶν, ὧν χάριν δοκῶ μόνος
 εἶναι τοσαύτης ἡγεμῶν πανδαισίας.
 θαρρῶν γὰρ αὐτοῖς λιτὸν οἴκοθεν μέρος
 καυτός παρέμιξα, τοῦ δοκεῖν μὴ παντελῶς
 ξένος τις εἶναι τῶν ὑπ' ἐμοῦ συνηγμένων.
 ἀλλ' ἐξ ἐκάστου σμικρὸν ἐξάγω μέρος,
 ὅσον ἀπογεῦσαι· τῶν δὲ λοιπῶν εἰ θέλοι
 τυχεῖν τις ἀπάντων καὶ μετασχεῖν εἰς κόρον,
 ἴστω γε ταῦτα κατ' ἀγορὰν ζητητέα.

Signori miei, voi siete pieni credo di tanto scialo di
 parole, e i cibi
 li vomitate ormai, per sazietà:
 sedete qui farciti di godurie.
 V'hanno imbandito in molti leccornie 5
 di parole sontuose varie,
 vi muovono dei cibi di routine.
 Io che farò? La roba preparata
 lascerò che marcisca da una parte,
 o l'espongo là in piazza, rivendendola 10
 sotto costo a mercanti da dozzina?
 E chi li vuole i miei prodotti? Chi
 per quattro soldi comprerà parole
 se non avrà le orecchie foderate?
 Ma ce l'ho una speranza, che con gioia, 15
 senza torpori, voi prestate mano
 a quanto faccio: io commisuro i cibi
 all'appetito di chi mi scrittura.
 Inoltre vengo a offrire un pranzo vario
 per contributi, per guazzetti nuovi. 20
 Visto che da me solo non v'è dato
 ricevere, signori, un pasto degno,
 ho indotto molti a concorrere all'opera
 collaborando a convitarvi meglio. 25
 Gran contributo hanno recato i ricchi,
 delle loro godurie: ricevendole,
 mi pavoneggio dei loro bocconi.
 E segnandomi a dito, uno di loro
 forse all'altro dirà: «La pasta armonica
 e nuova, che impastata fu da me 30
 ora è poco, è costui che l'ha imbandita».
 Così dirà taluno di quegli abili
 artefici di cibi, sì ch'io sembro
 l'unico chef d'un simile banchetto. 35
 Incoraggiato, qualche porzioncella
 l'ho mischiata del mio, per non sembrare
 io, dei miei convitati, un parassita.
 Ma di ciascuno adduco solo un poco,
 una degustazione: tutto il resto,
 chi lo vuole sorbire a sazietà 40
 dovrà cercarlo, lo sappia, al mercato.

[trad. F.M. Pontani]

Agazia ha assunto direttamente le sembianze del
 cuoco della Commedia, i cui stilemi espressi vi sono
 continuamente riecheggiati³²; dopo un accenno di
 pessimismo («chi vorrà cose già vecchie?»), sottolinea
 che il proprio lavoro ha un pregio particolare perché

permette di commisurare il cibo all'appetito, per quan-
 tità e qualità diverso, dei convitati³³, i quali, avendo
 stomaci ormai provati, sono tendenzialmente dei de-
 gustatori. Un manipolo di cuochi scelti al lavoro per
 signori ben pasciuti di letture: un bel quadro di sazie-

tà ed élitismo culturale, non c'è che dire³⁴. Tenendo presente questo fatto, potrà risultare interessante leggere, di contro, un altro proemio: quello che più di un

*Paschales quicumque dapes conviva requiris,
dignatus nostris accubitare toris,
pone supercilium si te cognoscis amicum,
ne quaeras opus hic codicis artificis.
Sed modicas contentus adi solemnia mensae,
plusque libens animo, quam satiare cibo.
At si magnarum caperis dulcedine rerum,
divitiasque magis deliciosus amas,
nobilium nitidis doctorum vescere coenis,
quorum multiplices nec numerantur opes.
Illic invenies, quidquid mare nutrit edendum,
quidquid terra creat, quidquid ad astra volat.
Cerea gemmatis flavescunt mella canistris,
collucent suis aurea vasa favis.
At nos exiguum de paupere carpsimus horto,
rubra quod appositum testa ministrat, olus.*

I colori e gli odori delle pietanze, la carnalità dell'appetito, sono rapportati all'abbondanza delle grandi biblioteche, alla varietà alimentare di una cultura cui si riconosce sì una grandezza, ma non senza farne trasparire la sostanziale empietà. Ad essa Sedulio risponde non solo contrapponendo, com'era ovvio, la sacra essenzialità della mensa cristiana e del suo pane³⁶, ma anche richiamandosi alla tradizione, già ellenistica (si pensi all'*Ecale* di Callimaco) delle mense 'modeste ma sincere'³⁷, eticamente superiori, a cui invitare i veri amici. Una specie di antigastronomia letteraria dunque, dietro la quale si intravede una poetica della *simplicitas* cristiana (e poco importa se talora più programmatica che praticata). Significativo, anzi emblematico, il fatto che la riscrittura esametrica di Sedulio sia motivata dalla verità divina di quello che

*Lector et auditor nostros probat, Aule, libellos,
sed quidam exactos esse poeta negat.
non nimium cura: nam cenae fercula nostrae
malim convivis quam placuisse cocis.*

secolo prima Sedulio aveva anteposto al suo *Carmen paschale*, adattamento di parti dei quattro Vangeli in cinque libri di esametri virgiliani³⁵.

Al banchetto pasquale, che da invitato richiedi,
degnandoti d'un posto alla nostra mensa,
deponi l'aggrotto, se ti conosci amico:
non cercare l'opera di un libro preparato con arte.
Accostati invece, contento, alla solennità di una
[mensa modesta,
volendo saziarti più d'anima che di vivanda.
Ma se sei preso dal dolce delle cose grandi,
e il tuo fino palato ama le ricchezze,
abbuffati alle cene sontuose dei nobili dotti,
di cui non si contano le infinite risorse.
Lì troverai da mangiare ciò che il mare nutre
ciò che la terra crea, ciò che vola alle stelle.
La pasta del miele imbondisce nei canestri gemmati,
le coppe d'oro rilucono dei loro favi.
Noi invece da un povero orto abbiamo spiccato
[un po' di verdura,
servita sul rosso di un coccio.

[trad. Gianfranco Agosti]

in sostanza è un solo libro – il Nuovo Testamento e il Vecchio nella misura in cui è prefigurazione di questo –, laddove il lusso culturale pagano si identifica innanzitutto con la molteplicità dei libri, oltre che con la loro ricercatezza formale.

Agazia sapeva di aver a che fare con invitati assai competenti, e quindi anche un poco stucchi, cuochi loro stessi, come Paolo Silenziario; Sedulio, invece, era fiero di imbandire cose semplici, che non richiedevano le competenze di un *maitre*. La 'società gastronomica', con i suoi cuochi super specialisti e logorroici, si rivela in effetti particolarmente adatta per parlare della scrittura in termini di contrapposizione fra competenti e incompetenti, pubblico di 'bocca buona' e pubblico di cultori-autori. Marziale (9.81) affonda da par suo in un *punctum dolens*.

Chi legge e ascolta, Aulo, i miei libelli,
Li approva. Ma qualche poeta
Mendosi li trova. Io non gli dò ascolto:
Dei miei pranzi le portate
Piacciono agli ospiti, non ai cuochi.

[trad. Guido Ceronetti]



Daniele Crespi, *La cena di san Carlo Borromeo*, particolare.

La polemica fra addetti, di tradizione già allora plurisecolare, è qui risolta, come spesso in Marziale, con una virata verso il pubblico, chiamato ad essere garante del fatto che il prodotto, comunque sia stato cucinato, perlomeno risulta gradevole. Certo, la semplicità con cui la metafora culinaria risolve il rapporto poeta-pubblico³⁸, è uno sberleffo all'*entourage* dei 'colleghi'; solo che, va notato, Marziale è in realtà più cauto e rispettoso di quanto lo sia il suo traduttore: egli *preferirebbe* («malim») che i suoi scritti piacessero al pubblico generico piuttosto che a quello specializzato, ma non rigetta in anticipo eventuali apprezzamenti di quest'ultimo; la traduzione, invece, sottolinea una contrapposizione netta, quasi a dire: «è questa la gente che m'interessa, non quest'altra!». Forse tutto ciò dipende solo dal carattere, non propriamente 'flessibile', di Ceronetti, ma può anche darsi che tale resa, quasi sfogo sfuggito alla penna, vada spiegata con l'accresciuta insofferenza – giustificata o meno – per la norma che, oggi a maggior ragione e soprattutto in Italia, vuole i poeti essere letti perlopiù da altri (e pochi) poeti o critici-poeti (ma, almeno per certi generi, non è sempre stato un po' così?).

NOTE

- 1 Trad. Manganelli. I due passi sono citati da Roberto Cagliero, «His essays and his omeleues». *Poe a tavola*, in *Codici del gusto*, a cura di M.G. Profeti, Milano, [inserir casa ed.] 1992, pp. 402 sg., a cui si rimanda per una acuta interpretazione di questo racconto del 1835.
- 2 P. Cair. 65445. Vd. O. Guéraud - P. Jouguet, *Un livre d'écolier du IIIe siècle avant J.-C.*, Le Caire, 1938. Testo e traduzione

inglese anche in D. L. Page, *Literary Papyri*, London-Cambridge, 1950³ (Loeb Class. Libr.), n. 57. Il papiro, della fine del III sec. a.C. ha permesso notevoli miglioramenti del testo, soprattutto l'eliminazione di alcuni versi interpolati, forse ad opera di attori, che Ateneo trovava nella sua fonte: vd. R. Kassel, *Arger mit dem Koch*, in «Zeitsch. f. Pap. u. Epigr.» 14 (1974), pp. 121-7. Di Stratone conosciamo solo questo titolo, trasmesso da Suida nella forma *Φοίνξ*. Come autore rientra nella prima fase della Nuova Commedia e non nella Commedia di Mezzo.

- 3 Ma non solo di questa: secondo un personaggio dei *Syntrophoi* di Damosseno (fr. 2 K.-A. 1 7 sg.) il cuoco deve essere un modello di uomo colto (con buone letture di filosofia 'materialista', Democrito ed Epicuro), oltre a conoscere teoria e pratica del proprio lavoro. Nel lungo fr. I K.-A. (57 versi) del *Katapseudómenos* di Sosipatro un cuoco lamenta d'essere rimasto in compagnia di due soli altri veri 'artisti', allievi tutti e tre di Sicon, che li aveva formati allo studio degli astri, dell'architettura, della natura e della strategia prima di iniziarli alla gastronomia. Tutto il materiale teatrale successivo alla Commedia Antica è raccolto e discusso da H. Dohm, *Magieiros. Die Rolle des Kochs in der griechischen-römischen Komödie*, München, 1964. Un approccio più antropologico ed antiquario alla professione del cuoco nel mondo greco antico ad opera di G. Berthiaume, *Les roles du Mâgeiros. Étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèce ancienne*, Leiden, 1982.
- 4 Si tratta di Fileta di Cos, il più famoso precursore dei filologi alessandrini attivo fra la fine del IV e gli inizi del III sec. a.C.: maestro di Zenodoto, e ben noto anche come autore di poemetti ed epigrammi, di una sua opera sulle glosse siamo informati solo dal brano di Stratone.
- 5 Sulla cifra omerica del lessico, in particolare sul *ρηξίχθον*' del v. 19, probabile *varia lectio* omerica per noi inattestata altrove, e sul *πηγρός* del v. 36 nel senso 'bianco = sale' vd. E. Livrea, *Sul ΦΟΙΝΙΚΙΑΔΗΣ di Stratone Comico*, in «Zeitsch. f. Pap. u. Epigr.» 40 (1980), pp. 27-31 (= *Studia Hellenistica*, Firenze 1991, I, pp. 239-42). Se il cuoco può avere pieno dominio della lingua poetica per eccellenza, quella di Omero, non dovrebbero fargli difetto nemmeno altri ferri del mestiere, come l'enciclopedia mitologica. Nel *Iudicium Coci et Pistoris, iudice Vulcano*, contrasto parodico in esametri di un tal Vespa che parrebbe da collocare fra IV e V sec. d.C., il cuoco si arroga caratteristiche divine e sa trovare un'appropriata corrispondenza mitologica per i diversi piatti. Con la relazione diretta fra cibi e figure del mito, è come dicesse, e *contraria parte*, che queste figure fanno parte della ricetta scolasticamente ortodossa per fare poesia. Basti dunque un assaggio: «[...] Ma insegnerò ch'io sono più simile ai Celesti: Bromio ha Penteo, ed io ho il penteo di carne bovina; l'Alcide è bruciato dal fuoco, anch'io mi brucio alle pentole. Come a Nettuno, anche a me in casseruola ribollono i flutti. Con arte tocca le corde Apollo, e con che arte si tessono i nervi fra le mie dita! Castro i galli come Cibele farebbe coi suoi Galli sacerdoti. Chi cena da me si prende ciascuno la sua parte. Offro zamponi a Edipo, a Prometeo fegato d'oca, a Penteo la testina, fegato di maiale a Tizio; Tantalò, da solo, mi supplica per un ventricolo

- ripieno. Carne di cervo riceve Atteone, di cinghiale Meleagro, Pelia d'agnello, di toro il rissoso Aiace. Tu, Orfeo, prendi i bu-delli; tu, Leandro, gli arti anteriori» (trad. F.G.).
- ⁶ Il testo di Stratone occupa le righe 185-215 del rotolo del Cairo; subito prima (rr. 162-184) si leggono altri due frammenti di commedia/e non identificata/e dove a parlare è sempre un cuoco, che nel secondo passo rievoca con una certa minuzia il modo in cui ha cucinato del pesce. Anche gli editori si dichiarano sorpresi da questa scelta tematica in quella che parrebbe una miniantologia scolastica elementare. Si può credere che il tema comico, basso ma non triviale, fosse ritenuto attraente per dei ragazzi, che così si trovavano anche a sorridere pur imparando parole difficili.
- ⁷ Inventiva linguistica già sottolineata da Emanuele Tesauro. Vd. *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, 1960, p. 70. Su questo luogo dello *Pseudolus* cfr. anche Dohm, op. cit. p. 148 sg.
- ⁸ «CUOCO Dillo pur forte! Potran vivere anche duecento anni, quelli che mangeranno le pietanze che avrò ammannito io! Quando nelle mie casseruole io ci ho cacciato dentro il cicilendro, o il cepolendro, o la maccide, o la secapside, si metton subito a bollire da sé. Questi sono i condimenti per gli animali di Nettuno. Quanto agli animali terrestri, li condisco col cicimandro, con l'apalopside o con la cataratiria. BAL-LIONE Che Giove e gli dèi tutti ti fulminino coi tuoi condimenti e con tutte le tue menzogne!». Traduzione di M. Scàndola in Plauto, *Pseudolo*, Milano, BUR, 1983; da qui è tratto anche il testo in latino.
- ⁹ «Musa mia, t'allontana; i begli occhi ridenti / non t'arrossisca il fuoco di questi miei sarmenti. / Mal tagliata è di questi pani la fenditura; / in mezzo agli emistichi, – nel centro, la cesura. [...] / E tu, sul tuo sì smisurato spiedo / gli umili polli alterna coi superbi tacchini / come il vecchio Malherbe i versi piccolini / alternava coi lunghi, e sullo schidione / gira strofe d'arrostil» (trad. Mario Giobbe, Mondadori 1985). A un cuoco reale amante di poesia, Piero Buffet, dedica alcuni suoi capitoli in terza rima il Berni, che non si lascia sfuggire una analogia così 'ghiotta' per uno scrittore buffonesco (cfr. la fine del *Capitolo in lode d'Aristotele*: «Io che soglio cercar materia breve, / sterile, asciutta e senza sugo alcuno, / che unto d'eloquenza non riceve; / e che sia il ver, va, leggi ad uno ad uno li capitoli miei, ch' io vo' morire / se gli è soggetto al mondo più digiuno; / io non mi so scusar, se non con dire / quel che io dissi di sopra: è son capricci, / ch'a mio dispetto mi voglion venire, / come a te di castagne far pasticci»).
- ¹⁰ In quello che potremmo chiamare un 'originale barocco', Molière, *Le femmes savantes* III 2.37 sg., troviamo una tirata gastroletteraria che può essere citata a confronto: «Pour cette grande faim qu'à mes yeux on expose, / Un plat seul de huit vers me semble peu de chose, / Et je pense qu'ici je ne ferai pas mal / de joindre à l'épigramme, ou bien au madrigal, / Le ragout d'un sonnet, qui chez une princesse / A passé pour avoir quelque délicatesse. / Il est de sel attigue assaisonné partout, / Et vous le trouverez, je crois, d'assez bon goût». Vd. W. Schmidt, «Latina», *Philologus* 97.3 (1948), pp. 380-6.
- ¹¹ Per la *Archaia* si ricordi almeno il Paese di Cuccagna evocato da Ferecrate (fr. 113), per la *Mese* le descrizioni pantagrueli-
- che del *Protesilao* di Anassandride (fr. 42) e dell'*Auge* di Eubulo (fr. 14), per la *Nea* (che vede un po' ridimensionarsi la libidine gastrica) il fr. 43 di Difilo e il fr. 130 di Antifane (tutti i frammenti secondo l'edizione Kassel-Austin). Su tutto ciò vd. il bel saggio di L. Bertelli, *I sogni della fame: dal mito all'utopia gastronomica*, in *Homo edens: regimi, miti e pratiche dell'alimentazione nella civiltà del Mediterraneo*, a cura di O. Longo e P. Scarpi, Milano, 1989.
- ¹² Ad esempio Ipponatte fr. 26 a West: «Senza più divorare e francolini e lepri / senza più cucinare pizze al formaggio e sesamo / senza inzuppare di miele le frittelle» (trad. F.G.).
- ¹³ Che ciò si riferisse alle tragedie di Euripide è detto esplicitamente da Diogene Laerzio (4.18 sg.) e Suida (o 76 A.), cfr. Giovanna Alvonì, «Aristoph. fr. 128 e 1 29 K.-A.», *Eikasmòs* I (1990), pp. 147-56. È significativo che un frammento, purtroppo molto danneggiato, della *Vita di Euripide* di Satiro (39 XVI Arrighetti = Suppl. Com. 12a) rechi quella che sembra una 'ricetta' per una buona tragedia, con scelta di componenti anche da Eschilo, ma insaporita soprattutto da Euripide, benché privato degli eccessi ciarlieri (con gioco facile fra *άλας* 'sale' e *λάλας* 'chiacchiere'); vd. P. Fornaro, «Γένος Εὐριπίδου: una metafora teatrale», *Vichiana* 6 (1977), pp. 169-93, in part. 181, ma tutto l'articolo è molto utile per chiarire le vicende di questa *imagerie*. Da ricordare che nelle *Rane* (vv. 60-67) Euripide è presentato come un 'minestro-ne' plebeo (*ἔτρος*). Altro materiale sull'uso della terminologia culinaria a proposito di poesia nella Commedia arcaica in J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Étude de langue et de style*, Paris 1965², pp. 439-41. Per le ricette poetiche vd. anche *infra* nel testo.
- ¹⁴ Vd. S. Nannini, *Simboli e metafore nella poesia simposiale greca*, Roma, [inserire casa ed.] 1988, pp. 1 9-35 (cap. I - Alcman fr. 9 e 92 C.: metafore e simboli gastronomici); M. Pizzocaro, *Alcmane e la gastronomia poetica*, in «AION (serie filol.-lett.)» 12 (1990) (= *Lirica greca e latina*. Atti del Convegno di studi polacco italiano, Poznan 2-5 maggio 1990), pp. 285-308, che offre, indipendentemente dalla Nannini, un'indagine più articolata e innovativa. Il fr. 9 è anche in *Lirici greci tradotti da poeti italiani contemporanei*, Milano, 1991, I p. 67, ad opera di Gryzko Mascioni, mentre in nota V. Guarracino segnala la possibile metafora metaletteraria: «... e ti darò la pentola a tre piedi, / ove nell'ampia cavità stipare / quanto c'è da mangiare: le manca ancora il fuoco, / ma poco ci vorrà perché sia colma / di una tiepida pappa; / come la vuole Alcmane mangia-mangia, / quando raggela e d'ogni cibo ha fame, / alla stagione fredda. / Lui che non vuole cibi manierati, / ma schietta e popolare, / amata zuppa...». Per gli ultimi tre versi sembra però preferibile il senso «perché non mangia certo cibo non preparato, / ma infatti delle innovazioni, come il popolo, / va in cerca», accogliendo i semplici restauri testuali proposti da Pizzocaro (soprattutto *καινά* per *κοινά*; che risulta correzione moderna nel testo di Ateneo, fonte del frammento).
- ¹⁵ Da ricordare ancora Cratino fr. 6 K-A che parla di «salsa di Taso» ad indicare la personalità umana e poetica di Archiloco, scrittore di regola sentito nell'antichità come 'sapido' al limite del sopportabile.

- ¹⁶ Sulla poesia edifagetica greco-latina un percorso storico critico di esemplare chiarezza e ricchezza è quello di E. Degani, *Appunti di poesia gastronomica greca*, in *Prosimetrum e Spoudogeloion*, Genova, 1982, pp. 29-54.
- ¹⁷ Basti citare l'inizio: «I banchetti tu narrami, o Musa, opulenti e di numero molti, che Senocle retore ci imbandì in Atene: anche là, infatti, giunti e grande una fame mi scortava. Ove appunto pani bellissimi vidi e grandissimi, più bianchi della neve, simili ad amili a mangiarsi [...]» (trad. Alberta Lorenzini).
- ¹⁸ Vd. *Archestrato di Gela, I - Testimonianze e frammenti*, a cura di O. Montanari, Bologna, 1983.
- ¹⁹ E. Degani, *Appunti di poesia*, cit., p. 49.
- ²⁰ Cfr. fr. 62, 12- I 5: «I cibi mangia / che t'indica; tutti quegli altri, e mele / e fave e ceci cotti e fichi secchi, / di miserabil povertà son mostra».
- ²¹ Fr. 45, 10-14. Queste traduzioni in endecasillabi sono dell'abate Domenico Scirà (I frammenti della *Gastronomia* di Archestrato, *Pamaso Straniero*, 6, 3, 1823, 5-40), riportati in E. Degani, *Appunti di poesia*, cit.
- ²² Per Archestrato (la cui opera fu nota sotto vari titoli: *Deipnologia*, *Gastronomia*, *Opsopoiia*, vd. Montanari = Athen. 1, 4d) M. Bettini, *Studi su Ennio*, Pisa, 1979, p. 61 parla efficacemente di «versione *gourmande* del la periegetica geografica seria».
- ²³ Di tale sua opera ci restano purtroppo solo undici versi. Ennio seguì Archestrato da vicino, ma non lo tradusse; anzi, sembra di capire che in più di un caso egli sostituisse la propria esperienza autoptica, d'ambito italico, a quella di Archestrato. Per il senso dell'operazione cfr. M. Bettini, *Studi su Ennio*, cit. p. 69: «[...] ed è interessante come Ennio abbia saputo dominare il suo Omero, direi, *ex utraque parte*. Lui che tanto amava il suo archegeta epico da proclamarsi addirittura Omero reincarnato, sapeva al tempo stesso distaccarsene con ironia simpatica». Sul cibo scrisse poi in versi latini, senari, anche Varrone. È comunque uno scritto tecnico senza pretese letterarie come il cosiddetto 'Apicio' (IV-V sec. d.C., titolato dal goloso per antonomasia del I sec. d.C.) che conserva la maggioranza delle nozioni gastronomiche caratteristiche del mondo romano. Sul legame fra gastronomia e geografia e quindi sull'uso di derivare dai toponimi i nomi di certe specialità, cosa a tutt'oggi così normale da non venir spesso neppure percepita dai parlanti, vd. P. Poccetti, *Itinerari gastronomici della poesia nell'Italia antica*, in «AION (serie filol. lett.)» 13 (1991), pp. 73-97.
- ²⁴ Archiviata la fase antica, la culinaria in versi moderna, relativamente diffusa dal tardorinascimento alla fine del XVIII sec., non supera mai di molto il livello della pura e semplice didassi, più o meno vivace e giocosa. Comprese nei diversi registri di libri di cucina, tali versificazioni, seppure usate per la storia alimentare e del costume, non hanno ancora goduto, a quanto ne so, di uno studio sistematico in quanto invenzioni letterarie. Fra le versificazioni di accettabile livello piace ricordare il ruspante *Cuoco in villa* di G.F. Upezzinghi, pubblicata ad Urbino nel 1719, e, al polo opposto in termini di elitarismo alimentare, *La Gastronomie* di Joseph Berchoux, edita nel 1800 e mediatrice di ben più alta teorizzazione culinaria, caricata ormai di tutta quella *finesse* illuministica che nel corso del XVIII sec. aveva sovvertito anche a tavola i modi dell'*ancien regime* (vd. al proposito i numerosi e brillanti studi di Piero Camporesi). Da notare che il poema del Berchoux, le cui pretese sono appena stemperate dall'ironia («Je vais, dans mon ardeur poétique et divine, / mettre au rang des beaux-arts celui de la cuisine» dice, fra l'altro, nel proemio), è stato il mediatore principale della parola 'gastronomia' in italiano, prestito dal francese che compare solo a partire dai lessici del XIX sec. (Tramater, Settembrini).
- ²⁵ Alla metafora culinaria ricorre ad esempio il retore Gorgia, all'inizio della parte rimasta del *Satyricon* di Petronio, per rappresentare la decadenza dell'oratoria romana («mellitos verborum globulos, et omnia dieta factaque quasi papavere et sesamo sparsa»).
- ²⁶ Vd. quanto accennato prima (n. 13) della ricetta per fare una buona tragedia; per un caso di irrisione della poesia da salotto vd. ad esempio «To Make a Pastoral: A Receipt» (datata 1787) e riportata in *Faber Book of Useful Verse*, London, [inserire casa ed.] 1981, p. 154.
- ²⁷ Vd., oltre alla nota seguente, nell'articolo A. Sirotti su questo numero di «Semicerchio», le ironiche istruzioni date da W. Auden ad un giovane poeta.
- ²⁸ Da VI. Majakovskij, *Poesie*, a cura di Serena Vitale, Milano, 1973³, p. 165 sg. Dalle avanguardie storiche alle neoavanguardie: particolarmente significativo, infatti, uno dei testi più noti di *Postkarten* di Edoardo Sanguineti (1976), in cui una ironica minipoetica è data sotto forma di ricetta («per preparare una poesia, si prende 'un piccolo fatto vero'»), con tanto di menzione di Artusi e Carnacina, e «il giovane Marx» indicato come una efficace salsa un po' piccante.
- ²⁹ Vd. Teofilo Folengo, *Baldus*, I, 1-63. Di questo brano W. Lapini ha dato una traduzione in ottave in «Semicerchio» 10, 2 (1993), pp. 20-1.
- ³⁰ Paes è nato a Taquaritinga, vicino a San Paolo del Brasile nel 1926. Chimico industriale, ha lasciato la professione per dedicarsi alla poesia e alla critica. Traduttore da inglese, italiano, francese, spagnolo, neogreco. Il suo volume di poesie più recente è del 1992. Questa poesia è tratta dai *Seis Poemas*, a cura di C. Spinedi, apparsi in «Revistatlantica de Poesía», n. 9 (1995), p. 135 (pp. 127-37 presentazione dei testi con aggiunta di versione spagnola a fronte).
- ³¹ Vd. A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford, 1993, pp. 69-75.
- ³² Vd. i passi paralleli raccolti nelle note in *Agazia Scolastico, Epigrammi*, a cura di G. Viansino, Milano, 1967, pp. 28-31.
- ³³ Il che è motivo di autocompiacimento anche per i cuochi comici, cfr. ad esempio Anassippo fr. I, 28 sg.
- ³⁴ L'ambiente di riferimento è ovviamente quello della corte di Costantinopoli. Non per niente, al prologo comico rappresentato da questo epigramma ne segue subito uno solenne, in 86 esametri, col quale si celebrano le felici condizioni dell'Impero sotto l'attuale imperatore (Giustino II piuttosto che Giustiniano) e si dedica la raccolta a Teodoro Illustrios, personaggio di rango consolare protettore del poeta.
- ³⁵ Sedulio fu probabilmente un ecclesiastico italiano all'epoca di Teodosio II e Valentiniano III. Per altri dati e bibliografia precedente vd. M. Roberts, *Biblica! Epic and Rhetorical Pa-*

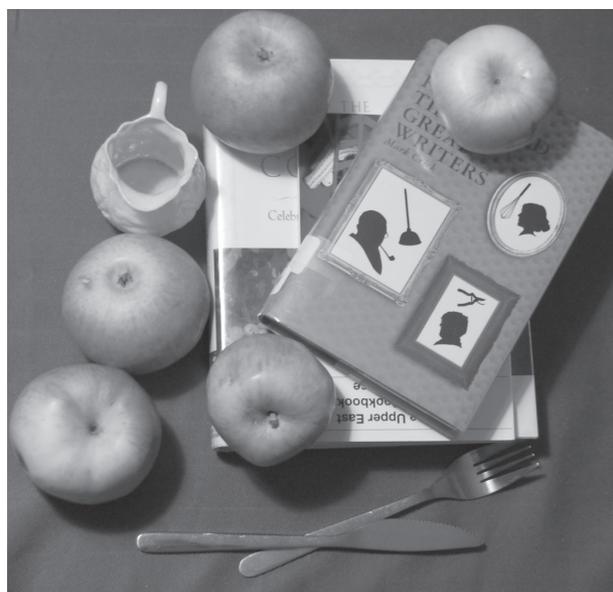
raphrase in Late Antiquity, Liverpool 1985, p. 77 n. 61. Per il testo vd. *Sedulius' Paschale Carmen, Boek I en II*, a cura di Nicolaas Scheps, Delft, 1938 (in olandese).

³⁶ Vd. E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. Firenze, 1992 (orig. 1948), p. 261 s. e n. 15; egli ricorda che il cocchio citato nell'ultimo verso deriva da Paolo, *Il Cor.* 4,7 (ἐν ὄστρακίνοις σκεύεσιν). Ma quello delle stoviglie semplici opposte a quelle in metalli pregiati è un *topos* anche pagano per parlare della povertà virtuosa.

³⁷ Per questa tradizione, connessa spesso col tema dell'ospitalità offerta a personaggi divini, basti citare ancora la storia di Filemone e Bauci, ben nota da Ovidio, e quella di Brongo, ospite di Dioniso nel XVII libro delle *Dionisiache* di Nonno. A.S. Hollis, nella sua edizione commentata dell'*Heccale* (Oxford 1990), dedica una appendice alla storia (ma solo antica) di questo tema. Da segnalare che l'Antico Testamento offriva – a parte l'ospitalità di Lot – una vicenda confrontabile anche per l'aspetto alimentare in *4Re* 4, 39-40, la storia delle erbe selvatiche di Eliseo imbandite ai discepoli: ed è sintomatico che Basilio di Cesarea (IV sec. d.C.), ricorrendo, nella sua fluente oratoria neosofistica, all'immagine dell'imbandigione verbale (*Hom. in Hexaem.* 9,1), finga le scuse per i suoi 'cibi' troppo rustici, e si giustifichi proprio citando la vicenda di Eliseo. Le variazioni sul tema della vita semplice e quindi anche dei cibi parchi (si pensi ad esempio alla prima elegia di Tibullo) risultano abbastanza marginali al discorso che qui abbiamo svolto; vi è però un deciso avvicinamento in quei casi in cui è un poeta ad invitare qualcuno a un pranzo, la cui semplicità e schiettezza affettiva è giustificazione del testo stesso, e rinvia di solito anche ad una più generale poetica (cfr. Catull., 13, Horat. *Epist.* I 4). Piatti e poesie sono così giocosamente sovrapposti in una lettera di invito del Petrarca (*Fam.* II 11) *ad poeticam cenam* (ringrazio Natascia Tonelli dell'indicazione). Meriterà infine ricordare l'edifagetica latina 'rustica' dedicata

al *moretum*, un impasto a base di molte erbe e formaggio con cui si condivideva una sorta di piadina: un cibo emblematico della vita povera. Sappiamo che già il preneoterico Sueio vi aveva scritto sopra (citato da Macrobio, *Sat.* .3, 18, 11), mentre possiamo leggere per intero il poemetto omonimo conservato nell'*Appendix Vergiliana*: diverse decine di versi sono dedicati alla raccolta delle erbe necessarie ed alla successiva lavorazione culinaria da parte del protagonista Simulo, un miserrimo contadino (vd. [*Ps. Vergilii Maronis*] *Moretum*, a cura di A. Perutelli, Pisa, 1983). L'attrattiva di questo cibo deve molto all'idealizzazione della *simplicitas*: non per niente è Pascoli a darne una riedizione da 'Italiotta' ne *La piada*, dedicata al pane povero romagnolo cotto sul testo, proprio come quello di Simulo (in *Nuovi Poemetti*, 1909; certa, nel suo caso, l'effettiva memoria del testo pseudovirgiliano, anche se non squadernata, ma piuttosto operante dal profondo): «Il poco è molto a chi non ha che il poco:/ io sull'arola pongo, oltre i sarmenti, / i gambi di granoturco, abili al fuoco [...]».

³⁸ In tali termini il rapporto è illustrato in un testo famoso, certo presente a Marziale, come l'epistola a Floro di Orazio (*Epist.* II 2, 58 sg.): «*Denique non omnes eadem mirantur amantque: / carmine tu gaudes, hic delectatur iambis, / ille Bioneis sermonibus et sale nigro. / Tres mihi convivae prope dissentire videntur / poscentes vario multum diversa palato: quid dem? quid non dem? Renuis tu, quod iubet alter; / quod petis, id sane est invisum acidumque duobus*» (D'altra parte, non tutti apprezzano ed amano lo stesso genere. Tu ti diletta dell'ode e questi dell'epodo; quegli, delle diatribe e di motti velenosi di Bione. Mi pare quasi di avere tre commensali di gusti differenti fra loro, che chiedano per la diversità del loro palato pietanze diverse. Che darò? Che non darò? Tu rifiuti quello che l'altro ordina, e quel che tu domandi è stucchevole e stomacoso per gli altri due [trad. Colamarino]).



Henry Fantin-Latour, *Un coin de table*, 1872 (con Verlaine e Rimbaud).

Ghiottonerie poetiche: letterati buongustai dell'antica Cina

di Sabrina Ardizzoni

Il periodo della Dinastia Song (960-1279) è considerato l'epoca del Rinascimento cinese. In questi anni il Paese vive un periodo di – relativa – pace: alla fine di un lungo periodo di disordini interni, la Cina ricomincia a prosperare. L'abolizione delle tasse esorbitanti accumulate durante gli anni precedenti permette uno sviluppo economico rigoglioso e la nascita di nuove classi sociali dotate anche di una certa mobilità, in particolare di una nuova borghesia impegnata nel commercio, ma anche nel funzionamento della nuova macchina della burocrazia statale¹. Si tratta di un periodo di grande ricchezza e sviluppo delle città: nel dodicesimo e tredicesimo secolo, la capitale Kaifeng conta un milione di abitanti, così come Hangzhou e Suzhou, nelle Province attuali del Zhejiang e del Jiangsu. Nel dodicesimo secolo il 10% della popolazione cinese abita in città². Durante i Song si registra la nascita della banconota circolante, che viene chiamata 飞钱 *feiqian*, “denaro volante”³, ed anche di altre grandi invenzioni considerate ancora oggi il contributo cinese al mondo, come la polvere da sparo, della cui formula si trova menzione già in uno scritto del 1044⁴.

Nell'undicesimo secolo il traffico nei porti meridionali del Fujian, del Zhejiang e del Guangdong supera quello dei porti europei dello stesso periodo. La grande flotta navale nazionale, con l'introduzione della bussola, fino a quel momento utilizzata solo per scopi geomantici⁵, permette di esplorare nuovi mondi e di incontrare genti e cibi esotici. L'epoca Song viene anche

ricordata per il grande splendore culturale e intellettuale, in molti campi: la letteratura, l'arte, la tecnologia, il pensiero⁶ raggiungono in questo periodo grandi livelli di raffinatezza. È il momento dello sviluppo della stampa: a Kaifeng, che diventerà la capitale dell'Impero, tra il 932 e il 952 si pubblica l'intero canone confuciano, mentre a Chengdu, tra il 972 e il 983, viene pubblicato quello buddhista in stampa a blocchi di legno. In campo artistico, sono degne di nota le pitture di fiori e uccelli, i paesaggi e le porcellane di Jingdezhen, ma anche i meravigliosi *céladon* di Hangzhou e le ceramiche delle botteghe del Zhejiang e del Fujian esportate in tutto il mondo – verso il Giappone e l'Asia meridionale, ma anche verso l'India e il mondo arabo – e le lacche. Col passaggio da uno Stato aristocratico a uno Stato burocratico, nella nuova società si fa spazio una classe nuova, quella del funzionario-letterato, che sostituisce il funzionario per carica ereditaria dei periodi precedenti. La nuova elite di funzionari-intellettuali, nominati in seguito a un percorso complesso che passa attraverso l'intricato sistema degli esami⁷, ha lasciato nella storia della Dinastia Song numerosi personaggi importanti sia per le loro funzioni burocratiche, sia per le loro produzioni artistiche.

La pace, l'espansione economica, la reinvenzione di una macchina statale snella ed efficiente, la mobilità sociale, lo sviluppo tecnologico e, non ultime, le condizioni climatiche favorevoli, favoriscono la produzione alimentare, che in questo periodo aumenta sensibil-

mente grazie anche all'introduzione di nuove varietà di riso importate dai territori confinanti⁸. La grande quantità di riso coltivato nel bacino del Fiume Azzurro e nelle regioni più meridionali permette un accumulo di derrate in granai che diventano importanti risorse commerciali e danno nuova linfa alla nascita delle città. «Quando il riso matura a Suzhou e Hangzhou, l'intero mondo è sazio», dice un proverbio che risale a quest'epoca⁹.

In questo contesto, anche l'arte poetica passa attraverso il senso del gusto. Nel dibattito poetico dell'epoca, il paragone poetico-culinario gode di grande successo, tanto che le sinestesie legate al gusto vengono utilizzate non solo *nella* poesia, ma anche per parlare *di* poesia.

La produzione poetica di Mei Yaochen¹⁰ viene paragonata alle olive, mentre quella di Lu Ji¹¹ al «sapore pungente della zuppa suprema» e quella di Sikong Tu¹² è definita «di un sapore tra il salato e l'acido».

Yang Wanli¹³, poeta-funzionario dell'epoca, scrive un poemetto di semplice godimento, in lode alla zuppa di verdura:

云子香抄玉色鲜, Chicchi di riso profumati e freschi
dal colore della giada bianca,
菜羹新煮翠茸纤。Zuppa di verdura appena cotta,
dai riflessi striati di giada verde;
人间脍炙无此味, in questo mondo non esiste carne
sopraffina di pari sapore,
天上酥陀恐尔甜。nessun cibo celeste ne eguaglia
la dolcezza.

La sua attenzione per il sapore e il suo amore per la poesia portano il poeta ad affermare, in risposta alla domanda: «Quando esiste veramente la poesia?»: «Hai mai assaggiato dolci e tè? A chi non piacciono i dolci? Dapprima essi sono dolci, ma poi il sapore si fa acido; e così il tè: tutti si lamentano di quanto sia amaro, ma prima che ci si renda conto veramente di tutta la sua amarezza, ci sorprende la sua dolcezza. Ebbene, proprio in questo consiste la poesia»¹⁴.

Ma il personaggio più adeguato a rappresentare il connubio cibo-poesia dell'epoca Song è indiscutibilmente Su Shi 苏轼¹⁵.

Noto anche con il soprannome di Su Dongpo 苏东坡, è il funzionario-poeta-pittore che meglio incarna lo spirito del tempo. Esuberante, poeta creativo e poliedrico, si distingue in tutti i campi della cultura: dalla pittura, nella quale riesce, con poche pennellate,

a rendere lo spirito dell'attimo colto nella figura, alla poesia, dove, grazie a un sapiente uso delle parole, riesce con grande maestria a dipingere immagini raffinate, e finanche alle ricette di cucina, alcune delle quali presentiamo in questo contributo.

Su Dongpo e, come lui, altri poeti dell'epoca, descrivono il cibo e l'arte culinaria con la passione e il godimento che caratterizzano una società lussuosa e opulenta nella quale ancora alberga il ricordo di generazioni e generazioni di fame e povertà. Il piacere e la sensualità che si sprigionano dai suoi componimenti, tuttavia, non sono certo sentimenti rozzi e lascivi, ma osservazioni attente e raffinate, misurate da un metro che è un senso estetico mediato dalla cultura Chan.

Lo troviamo, così, teorico dell'equivalenza tra mondo esteriore e mondo interiore – il *nei* (dentro) e *wai* (fuori) – che mette in relazione il giardino della casa e il corpo/cibo dell'artista. Certo della possibilità di riempire lo stomaco, si preoccupa dell'assenza di raffinatezza come di una malattia inguaribile:

于潜僧绿筠轩 *I bambù verdi di Seng a Wuqian*

宁可食无肉, 不可居无竹。
无肉令人瘦, 无竹令人俗。
人瘦尚可肥, 士俗不可医。

Non esiste cibo senza carne, non esiste dimora senza bambù;

l'assenza di carne provoca magrezza, l'assenza di bambù provoca volgarità;

mentre colui che è magro può ingrassare, dalla volgarità non si può guarire.

In questo breve poema, Su Shi utilizza la figura del paragone – *bi* – per veicolare il concetto dell'importanza del bambù nella costruzione della dimora ideale per il letterato, uomo di gusto.

Lo fa concentrandosi sulle assenze: l'assenza di cibo e l'assenza di bambù, entrambe condizioni a cui sfuggire. Il bambù ricopre qui il ruolo non tanto di oggetto fisico, quanto di nutrimento del gusto estetico, contrapposto alla volgarità. Il cibo, qui rappresentato dalla carne, è quasi un elemento aggiuntivo, la cui assenza è facilmente rimediabile. Mentre la volgarità è vista come una malattia da cui è impossibile guarire, la mancanza di cibo, causa di magrezza – dice il poeta –

è una malattia curabile.

Su Shi fu funzionario in tre città e, tra le storie che ancora oggi vengono tramandate sul suo operato, vi è un episodio di generosità che viene citato per ricordare la grandezza dell'uomo: si dice che, dopo un'alluvione che nel 1077 aveva sommerso la città di Xuzhou, di cui era governatore, avesse diretto così bene i lavori di riparazione e contenimento, che i cittadini, in segno di gratitudine per la buona riuscita dell'opera, gli portarono in dono grandi quantità di carne di maiale e di liquore. E proprio in quell'occasione il poeta-governatore fece cuocere la carne che aveva ricevuto in dono e la fece poi distribuire generosamente tra la popolazione. La carne di maiale marinata nel liquore è passata poi alla storia come 'Maiale alla Dongpo' 东坡肉, e viene ancora oggi preparata secondo la ricetta enunciata dal poeta. La ricetta del maiale alla Dongpo viene spiegata da Su Shi stesso, in questa poesia che veniva cantata sull'aria di *Dun rou ge* 炖肉歌, il 'Canto della cottura del maiale'¹⁶:

食猪肉 *Mangiare carne di maiale*

黄州好猪肉,价贱如粪土。A Huangzhou hanno dell'ottima carne di maiale, costa una manciata di terra, nulla.

富者不肯吃,贫者不解煮。I ricchi non la vogliono mangiare, i poveri non la sanno cucinare;

慢着火,少着水,火候是时也自美。Ma dopo averla fatta cuocere un po' a fuoco lento, con pochissima acqua, avrà tutta la sua bontà.

每日起来打一碗,饱得自家君真管。Ogni giorno appena alzato ne prendo una ciotola e mi sento sazio come un re.

Questo piatto è diventato un vanto della cucina regionale di Hangzhou, nel Zhejiang, ma è anche apprezzato in tutta la Cina.

Su Shi non si limita a proporre ricette su cibi succulenti, ma porta il lettore a provare l'esperienza del banchetto ideale con un poema descrittivo, un *fu*, secondo la categorizzazione della poesia classica¹⁷. Il componimento – per il cui titolo, qui tradotto con 'Il buongustaio', si potrebbe forse adoperare il termine più ricercato ed esotico di *gourmet* – è uno dei meno noti del poeta¹⁸. È una poesia che ci fa rivivere, con dei versi che paiono pennellate veloci e leggere, un intero banchetto, dalla sua preparazione, al suo godimento, al commiato degli ospiti:

《老饕赋》原文 *Il buongustaio*

庖丁鼓刀,易牙烹熬,Paoding batte la lama e Yiya sta ai fornelli,

水欲新而釜欲洁,火恶陈而薪恶劳。acqua fresca, posate pulite, un fuoco feroce alimentato a dovere; 九蒸暴而日燥,百上下而汤饜。piatti ripassati più volte al flambé, zuppe ribollite pian piano, cent'anni; 尝项上之一脔,嚼霜前之两螯; il filetto migliore del maiale, chele ammorbidite dalle prime gelate dell'inverno;

烂樱珠之煎蜜,滃杏酪之蒸糕; miele di perle di ciliegie mature lasciate sobbollire, pasticcini di latte di mandorle;

蛤半熟而含酒,蟹微生而带糟。vongole a metà cottura gustate con il liquore, granchi crudi marinati nel buon vino –

盖聚物之天美,以养吾之老饕。queste sono le prelibatezze che più piacciono a me, da vecchio buongustaio.

婉彼姬姜,颜如李桃,Una giovane donna nobile e leggiadra, dalle guance dai colori di prugna e di pesca,

弹湘妃之玉瑟,鼓帝子之云璈, suona il liuto di giada di Xiang Fei e il carillon di gong del figlio dell'Imperatore. 命仙人之萼绿华,舞古曲之郁轮袍。Fata tra le fate, Elühua¹⁹ danza sulle note antiche di arie classiche. 引南海之玻黎,酌凉州之葡萄, Si servono vini in vetro di Nanhai, succhi dell'uva di Lianzhou²⁰.

愿先生之耆寿,分余沥与两髦。Auguro all'ospite lunga vita, e che possa lasciare anche a me un po' di capelli bianchi sulle tempie.

候红潮于玉颊,敬暖响于檀槽, Pian piano le guance vengono arrossate dal vino, mi sorprende il calore e il suono degli strumenti di sandalo;

忽累珠之妙唱,抽独茧之长纛; ecco, ora giunge stupendo un canto imperlato di note, un suono di un filo di seta che si svolge dal bozzolo;

闵手倦而少休,疑吻燥而当膏。provo pena per le mani stanche della suonatrice, che si riposi un po'; mi pare secca la sua gola, che si annaffi un po'.

倒一缸之雪乳,列百桡之琼艘。Versiamo abbondante il liquore *xueru*, scorre il *keli*²¹ su cento barchette di giada.

各眼滂于秋水,咸骨醉于春醪。Brillano gli occhi di tutti con sguardi di acqua d'autunno, intrisi di vino fin nelle ossa.

美人告去已而云散,先生方兀然而禅逃。Come nubi, le belle ragazze si disperdono con un saluto, gli uomini si allontanano con frettoloso commiato.

响松风于蟹眼， 浮雪花于兔毫。 Risuonano come vento tra i pini le coppe a 'occhio di granchio', galleggiano le foglie nelle tazzine da tè.

先生一笑而起， 渺海阔而天高。 Mi alzo con un sorriso: com'è vasto il mare, com'è alto il cielo!

In questo poema, l'autore non solo dipinge le caratteristiche culinarie che rendono un banchetto ideale, ma fornisce anche dettagli vivaci del contesto in cui si tiene il suo banchetto succulento: le musiche, i canti, le danze e l'etichetta tra i commensali. Il suo percorso, di nuovo, procede dall'interno – *nei* – delle stanze di lavoro, allo sterminato *wai* del mare e del cielo.

Si apprende qui come una buona cucina debba valersi di due cuochi, uno per tagliare gli ingredienti, un maestro di lama, e uno per realizzare le ricette; entrambi sono esperti e appaiono qui rappresentati dalle figure di Paoding – il macellaio della celebre narrazione di Zhuangzi²² – e Yiya, un poeta del periodo degli Stati Combattenti, nativo della stessa Xuzhou in cui Su Dongpo era governatore, famoso per essere un cuoco sopraffino.

L'ambiente della cucina è molto importante: pulizia e abbondanza di legna per alimentare il fuoco sono fondamentali per garantire la bontà dei piatti. La cottura infatti, dice il poeta, prevede dei momenti di fuoco molto vivo e dei momenti di sobbollitura che richiedono un fuoco lento; ma soprattutto è molto importante poter abbassare e alzare la fiamma al momento opportuno: occorre quindi che il fuoco sia alimentato adeguatamente.

Il banchetto è poi allietato anche da giovani donne che cantano, danzano e suonano arie celebri, classiche, eleganti. Qui viene citata l'aria 郁轮袍 *Yunlunpao*; anche gli strumenti che le donne usano sono legati a personaggi storici: il liuto di giada di Xiang Fei e il carosello di gong che suonava il figlio dell'Imperatore. Lo strumento a cui si fa riferimento, 云璈 *yun'ao*, consiste in un pannello di piattini di bronzo montati su un sostegno di legno che veniva usato nella musica di corte, ed è poi entrato nella musica popolare di tutta la Cina; oggi è utilizzato nelle orchestrazioni dalla musica classica con il nome di 云锣 *yunluo*, o 九云锣 *jiuyunluo*.

Le ragazze che suonano arie classiche utilizzano strumenti di sandalo: il *pipa* insieme agli altri tipi di liuto, le cetre *qin* e *zheng*.

Il vino è un elemento che non può mancare sulla tavola: estratto da uva proveniente dalla regione del

Gansu, nel nord-Ovest, viene servito in bicchieri di vetro del Sud, ma soprattutto viene fatto scorrere a fiumi, portato su vassoi di giada a forma di piccola barca.

La parte centrale del *fu* si concentra sui comportamenti e sui sentimenti che animano il poeta in questo contesto di buon cibo e buona musica. I sentimenti, le sensazioni, sono tutti dipinti attraverso elementi visivi, piccoli dettagli descrittivi che, trasformati in parola, inducono il lettore a introiettare il sentimento della poesia, come vuole la tradizione poetica dello Shijing²³.

La parte finale è dedicata ai commiati: le suonatrici-danzatrici se ne vanno, i commensali si salutano, ebbri, frastornati dai suoni e dal calore della convivialità e anche il poeta se ne va; il verso finale apre una finestra sul grande-fuori: dalle cucine calde e fiammanti, dagli odori intensi, i suoni penetranti, lo scambio di sguardi, colori, sapori, il poeta prende coscienza della vastità del mare e dell'altezza del cielo. Che cos'è questa se non vera felicità?

Su Dongpo, dunque, noto per la lieve giocosità delle sue poesie, la sua attenzione per la società e per il mondo circostante, ma anche per la ricercatezza lessicale delle sue composizioni, non lesina la sua attenzione per il cibo, nella sua componente sia culinaria, sia artistica e sociale.

Bibliografia

Chan S., Pollard D. (a cura di), *An Encyclopaedia of Translation - Chinese-English English-Chinese*, The Chinese University Press, Hong Kong, 2001 [1995].

Corradini P., *Cina - Popoli e società in cinque millenni di storia*, Firenze, Giunti, 1996.

Costantini V. (a cura di), *Coppe di giada - Antologia di poesia cinese classica*, Torino, TEA, 1988 [1985].

Egan R.C., *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, Asia Center, Harvard Univ., 1994.

Fenollosa, E., *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia. Una ars poetica*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960.

Gernet J., *A History of Chinese civilisation*, UK, Cambridge University Press, 1982.

Gernet J., *La vita quotidiana in Cina alla vigilia dell'invasione mongola*, Milano, BUR, 1983.

Liu J.J.Y., *Language-Paradox-Poetics: A Chinese Perspective*, Foreign Language Study, Princeton University Press, 2014.

Lu Ji, *L'arte della scrittura*, Parma, Guanda, 2002.

Needham J., *Science and Civilisation in China*, Vol. VII: 2, 2004.

Sabbadini, A.S. (a cura di), *Chuang-tzu: (Zhuang-zi)*, Milano, Urta, 2012.

Tomassini F. (a cura di), *Chuang-Tzu*, Introduzione di Lionello Lanciotti, Milano, TEA, 1989.

Vogelsang K., *La Cina*, Torino, Einaudi, 2014.

Sitografia

<http://www.krazykioti.com/articles/gao-lian/>
<http://ccl.pku.edu.cn/corpus.asp>

Note

- ¹ Era uso che nelle famiglie di commercianti di successo ci fossero anche uno o più membri nell'amministrazione statale. P. Corradini, *Cina - Popoli e società in cinque millenni di storia*, Firenze, Giunti, 1996, p. 197.
- ² Kai Vogelsang, *La Cina*, Torino, Einaudi, 2014, p. 270.
- ³ J. Needham, *Science and Civilisation in China*, Vol. VII:2, 2004, p. 55.
- ⁴ J. Gernet, *A History of Chinese civilisation*, UK, Cambridge University Press, 1982, p. 311.
- ⁵ Dell'uso della bussola a bordo delle navi si trova traccia in un testo di navigazione del 1119, il P'ing chou k'o-t'am di Chu Yu. In Europa viene usata solo a partire dal 1280. J. Gernet, *A History of Chinese civilisation*, cit., p. 328.
- ⁶ È durante i Song settentrionali che si sviluppa il neoconfucianesimo, una scuola di pensiero che muove da una rivalutazione e un consolidamento dei principi confuciani che vengono però sviluppati e fusi con alcune idee del buddhismo e del taoismo.
- ⁷ Il sistema degli esami di Stato per i funzionari, i *keju* 科举, si sviluppa ampiamente proprio in questo periodo e si mantiene fino alla sua abolizione nel 1902.
- ⁸ J. Gernet registra numerose varietà di riso disponibili nei fornitissimi mercati cittadini: «riso precoce, riso tardivo, riso di nuova macinazione, riso pelato d'inverno, riso bianco di prima qualità, riso bianco di qualità media, riso grani di loto rosso, riso a spighe gialle, riso a stelo, riso ordinario, riso glutinoso, riso giallo comune, riso a piccolo stelo, riso rosso, riso giallo, riso vecchio». J. Gernet, *La vita quotidiana in Cina alla vigilia dell'invasione mongola*, Milano, BUR, 1983, p. 98-99.
- ⁹ J. Gernet, *A History of Chinese civilisation*, cit, p. 319.
- ¹⁰ 梅尧臣 Mei Yaochen, 1002-1060. Originario della Provincia dell'Anhui, nella Cina centro-meridionale, fu un poeta molto prolifico che componeva nello stile poetico *shi* a imitazione dei poeti Tang, ma dimostrando una caratterizzazione stilistica molto soggettiva.
- ¹¹ 陆机 Lu Ji, 261-303: importante autore dell'Epoca dei Tre Regni, noto per aver composto il *Fu della letteratura*, 文赋 *Wenfu*, in cui spiegava il significato e le regole per la creazione letteraria. Pubblicato in traduzione italiana con il titolo Lu Ji, *L'arte della scrittura*, Parma, Guanda, 2002.
- ¹² 司空圖 Sikong Tu, 837-908, poeta malinconico di epoca Tang.
- ¹³ 楊万里 Yang Wanli, 1127-1206. Originario del Jiangxi, nel Centro-Sud della Cina.
- ¹⁴ J.J.Y. Liu, *Language-Paradox-Poetics: A Chinese Perspective*, Foreign Language Study, Princeton University Press, 2014, p. 71.
- ¹⁵ Su Shi (1036-1101) fu uno dei poeti più noti dei Song Settentrionali. Nato nel Sichuan, è ricordato come prosatore, poeta e pittore.
- ¹⁶ Le attività di beneficenza e caritatevoli dei ricchi funzionari e mercanti nei confronti dei contadini poveri che dalle misere campagne si recavano nelle città opulente alla ricerca di fortuna, erano usanza diffusa al tempo. J. Gernet, *La vita quotidiana in Cina*, cit., p. 104.
- ¹⁷ Del contributo di Su Shi come prefetto nelle città di Huangzhou, Xuzhou e Hangzhou parla anche un altro poeta, Zhou Zizhi, biografo e critico di poeti a lui contemporanei, in: «竹坡诗话» [chu po shi hua]. R.C. Egan, *Word, Image, and Deed in the Life of Su Shi*, Asia Center, Harvard Univ. 1994.
- ¹⁸ Il *fu* 賦 è un genere di prosa descrittiva in versi, caratterizzata dall'utilizzo di un repertorio lessicale ricercato, considerato molto elegante.
- ¹⁹ Per una traduzione inglese di Eugene R. Anderson, si veda: <http://www.krazykioti.com/articles/gao-lian/>.
- ²⁰ Appartiene alla tradizione taoista.
- ²¹ L'aria classica qui menzionata è Yulunpao, una nota aria per *pipa* che la tradizione vuole attribuire al poeta Tang Wang Wei, ma con poche certezze filologiche.
- ²² Liangzhou: oggi Wuwei nel Gansu.
- ²³ Secondo il dizionario Xinhua, il carattere 柘 *duo*, qui si legge *li* e si riferisce a *keli* 柯, un antico vino pregiato.
- ²⁴ Una traduzione italiana direttamente dal cinese è *Chuang-tzu*, a cura di Fausto Tomassini. Introduzione di Lionello Lanciotti, Milano, TEA, 1989. Recentemente è stata pubblicata anche una traduzione d in *Chuang-tzu: (Zhuang-zi)* traduzione e cura di Augusto Shantena Sabbadini, Milano, Urta, 2012.
- ²⁵ Nella prefazione allo Shijing, il Classico delle Odi, vengono spiegati i tre principi della poesia: *fu*, *bi*, e *xing*: il *fu* è una immagine che viene descritta in maniera lineare; *bi*, opera un paragone, è una comparazione analogica tra diverse immagini, mentre *xing* è il risultato: il risveglio nel lettore del sentimento che pervade l'intera composizione.

Il cibo nella poesia araba classica e contemporanea (un assaggio)

di Elena Chiti

Per la sua stessa vastità, il tema del cibo nella poesia araba si presta a un viaggio attraverso le epoche, le società e gli autori, pur rendendo difficile una trattazione esaustiva dell'argomento. Se, muovendo da preoccupazioni antropologiche, le scienze sociali si sono occupate delle culture culinarie del mondo arabo e della loro evoluzione storica¹, gli studi letterari non hanno mostrato, almeno fino in tempi recenti, un grande interesse per questo genere di indagine. Fanno eccezione due contributi di diversa sensibilità e diversa ampiezza, che dobbiamo a due ricercatori di ambito anglosassone. Il primo, di Geert Jan van Gelder², si occupa della rappresentazione del cibo nella letteratura araba classica. Esplora il rapporto tra il cibo e i canoni morali, ma anche le mode, attraverso una serie di testi che vanno ben al di là del Corano, della Sunna o dei proverbi popolari, tradizionalmente citati come fonti primarie in questo tipo di studi. La scelta sistematica di analizzare il rapporto tra lecito e illecito, virtuoso e peccaminoso, buono e cattivo, attraverso la raffigurazione del cibo in testi profani è di grande importanza per gli studi arabi: il termine *adab*, che indica la 'letteratura', ha al tempo stesso il significato di 'educazione', 'buone maniere', 'etichetta'. Non è un caso, dunque, che le fonti letterarie si rivelino particolarmente adatte a ricostruire l'evoluzione culturale dei codici di comportamento e dei modi di fare, dall'epoca preislamica al Medio Evo. Di minor respiro ma di grande interesse, per l'epoca contemporanea, il contributo

di Sabry Hafez sulla semiotica del cibo nei testi letterari³. Pur precedendo lo studio di van Gelder di alcuni anni, Hafez mostra la stessa sensibilità, nella decisione di considerare il cibo come un linguaggio, la cui analisi permette di approfondire la lettura dei testi letterari arabi, mettendone in luce significati che resterebbero, altrimenti, di difficile intelligibilità.

Il presente contributo non si propone di fare concorrenza ai due studi citati, a cui è indispensabile richiamarsi per un quadro teorico e uno sguardo d'insieme, ma di suggerire alcuni spunti di riflessione e di lettura, talvolta rimasti a margine. Attraverso una serie di assaggi, non esaustivi ma diversificati, lo scopo è di risvegliare l'appetito di studiosi e traduttori italiani in un ambito, come quello del rapporto tra cibo e letteratura araba, ancora largamente da esplorare. Pur rimandando a van Gelder per l'analisi delle pietanze, dei piatti cucinati che sono al centro del suo studio, queste pagine intendono proporre alcuni esempi della celebrazione degli ingredienti di base, ugualmente presente nei testi arabi classici. Per quanto riguarda la letteratura contemporanea, invece, uno sguardo all'uso socio-politico del cibo permette di intravedere una dimensione collettiva, che rimane spesso in ombra nelle interpretazioni psicologiche delle pratiche alimentari, viste come sostrato memoriale individuale.

La tradizione poetica preislamica merita di aprire questa breve rassegna. Se, in un mondo di tribù del deserto e di razzie, non c'è spazio per le raffinatezze

culinarie, il cibo è al centro delle preoccupazioni quotidiane e, dunque, dell'immagine dell'uomo virtuoso. Gli ideali della *muruwwa* – termine spesso tradotto con “virilità”, ma che indica letteralmente “l'umanità” richiesta per essere virili – fanno della generosità e dell'ospitalità due virtù cardine del sistema di valori preislamico. Emergono figure leggendarie di poeti beduini, noti per il loro proverbiale altruismo, che li porta a offrire senza alcun tornaconto, o addirittura a privarsi per dare al prossimo. Un esempio emblematico, nel sesto secolo, è Hatim al-Tay [Hâtim al-Tâ'î], di cui si ricorda il verso “non mangio da solo”. Celebrato in numerose ope-

Sono un uomo che prepara il vassoio per la condivisione,
 sei un uomo che prepara il vassoio per sé solo.
 Deridimi pure perché, mentre ingrassi, mi vedi
 smagrito nello sforzo del giusto dono.
 Divido il mio corpo in molti corpi diversi da me,
 di acqua fresca e pura mi abbevero in ognuno di loro.
(mia traduzione dall'arabo)

A partire dalla seconda metà del settimo secolo, in epoca omayyade, la poesia araba lascia il deserto per entrare nelle città. Ma è soprattutto in epoca abbaside (750-1258) che si diffonde la poesia di corte e i poeti iniziano a celebrare i piaceri della buona tavola e della buona musica, senza dimenticare il buon vino. Nonostante il divieto islamico⁷, il vino continua a essere apprezzato nella Penisola arabica. In assenza di una produzione locale su larga scala, sono le rotte commerciali, e l'afflusso di stranieri non musulmani, a garantire la sua presenza sulle tavole dei musulmani più agiati della Mecca e di Medina. Nel primo secolo dell'islam, la poesia riconduce spesso il vino alle abitudini, religiose e profane, di cristiani e zoroastriani, e al consumo nei conventi⁸. La mistica sufi parla spesso della bevanda, come simbolo del potere inebriante del divino e di un contatto mistico che fa perdere i sensi. Ma non mancano i poeti che parlano di un vino reale, non metaforico, servito durante feste e banchetti, e considerato una piacevole trasgressione. Su questa base si sviluppa un genere letterario a sé stante, in

re letterarie, questo poeta è apprezzato anche dalla cultura popolare. Si dice che la sua tomba, in cui era conservato il paiolo che usava per distribuire il cibo, sia stata a lungo meta di pellegrinaggi⁴. Fino ai nostri giorni, per lodare l'altruismo di qualcuno, c'è un modo di dire che suona “più generoso di Hatim”. La stessa aura, nella stessa epoca, ammantava la figura di

Orwa bin al-Ward [‘Urwa ibn al-Ward], in cui le virtù guerriere si uniscono alla pietà umana: valoroso in battaglia, durante i periodi di carestia ridistribuiva il bottino delle razzie tra gli affamati⁵. Gli sono attribuiti questi versi⁶, rivolti a un rivale:

إنني امرؤٌ عانى إنائي شركة
 وأنت امرؤٌ عانى إنائك واحد
 أتهدأ مني أن سممتَ وأن ترى
 بجسمي شحوب الحق، و الحق جاهد
 أفرق جسمي في جسام كثيرة
 وأحسُّ قراح الماء، والماء بارد

cui il vino, associato in precedenza a una pluralità di temi all'interno del testo poetico tradizionale, diventa il fulcro di un componimento che gli è interamente dedicato. Noto in arabo come *khamriyya*, questo genere trova in Baghdad, capitale del califfato abbaside, il suo massimo centro di produzione⁹ e in Abu Nuwas¹⁰ [Abû Nuwâs, 757-815 circa] il suo massimo esponente. Poeta bacchico leggendario nel mondo arabo, Abu Nuwas è citato soprattutto come autore di versi licenziosi, in cui l'ebbrezza alcolica prepara e accompagna l'ebbrezza amorosa. È però interessante notare, in questo contesto, che la sua produzione è al tempo stesso una risorsa preziosa sull'uso, negli ambienti più altolocati della Baghdad abbaside, di vari tipi di bevande inebrianti: non soltanto il vino d'uva, ma anche il vino di datteri o l'idromele. Quest'ultimo, ottenuto dalla fermentazione del miele, dà luogo a un testo¹¹ in cui l'inno alla trasgressione si unisce a una visione bucolica della natura, in cui si celebra il lavoro delle api all'origine della bevanda:

Non ti allontani dalla gozzoviglia
 l'opinione comune o la passione fugace.
 Bevi nettare puro come occhio di gallo,
 versato da mano di gazzella, celestiale.
 È giallo se riposato, azzurro se lo meschi,
 ti eleva al colmo del buonumore
 e saltano le bolle come grilli
 per prati e distese ombrose,
 mentre code di stella lo seguono
 dall'alba al tramonto del sole.
 Non viene da palma o da vigna
 ma da acqua e da miele,
 lavoro di api in celle popolose
 nel fior della stagione estiva e invernale.
 Si nutre l'ape di fiori per campi e valli,
 si abbevera all'acqua di polle chiare,
 con il naso camuso, agile, zelante,
 con gli occhi incavati, ignorante del male,
 protetta da ronzanti compagne,
 che sia vergine, o seguita dalla prole.
(mia traduzione dall'arabo)

Spesso messa in ombra dalla menzione dei versi sulle raffinatezze della tavola, la celebrazione della natura è invece al centro della poesia araba classica sul cibo. In epoca abbaside, intere raccolte ripropongono, declinato in forme diverse, l'elogio di una natura munifica, che elargisce generosamente all'uomo i frutti del suolo, gustosi per il palato e benefici per il corpo. L'invito a consumare cibi utili all'organismo, spesso rivolto ai principi, occupa un posto di primo piano non

لا يَصْرَفَنَّكَ عَن قُصْفٍ وَإِصْبَاءِ
 مَجْمُوعُ رَأْيٍ وَلَا تَشْتَنِتُّ أَهْوَاءِ
 وَإِشْرَابٍ سُلَافًا كَعَيْنِ الدِّيكِ صَافِيَةٍ
 مِن كَفِّ سَاقِيَةِ كَالرِّيمِ حَوْرَاءِ
 صَفْرَاءُ مَا تُرَكَّتْ زَرْقَاءُ إِنْ مُزِجَتْ
 تَسْمُو بِحَظَّيْنِ مِن حُسْنٍ وَلِأَلَاءِ
 تَنْزُو فَوَاقِعُهَا مِنهَا إِذَا مُزِجَتْ
 نَزَوَ الْجَنَادِبِ مِن مَرَجٍ وَأَفْيَاءِ
 لَهَا ذُبُولٌ مِّنَ الْعِقْيَانِ تَتَّبَعُهَا
 فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ فِي نُورٍ وَظِلْمَاءِ
 لَيْسَتْ إِلَى النَّخْلِ وَالْأَعْنَابِ نَيْسَبُهَا
 لَكِنِ إِلَى الْعَسَلِ الْمَازِيِّ وَالْمَاءِ
 نِتَاجُ نَحْلِ خَلَايَا غَيْرِ مُقْفَرَةٍ
 حُصَّتْ بِأَطْيَبِ مُصْطَافٍ وَمَشْتَاءِ
 تَرَعَى أَزَاهِيرَ غَيْطَانٍ وَأَوْدِيَةٍ
 وَتَشْرَبُ الصَّفْوَةَ مِن عُدْرٍ وَأَحْسَاءِ
 فُطَسُ الْأَنْوَفِ مَقَارِيفُ مُشْمَرَةٍ
 خَوْصُ الْعَيْوُنِ بَرِيَّاتٌ مِّنَ الدَّاءِ
 مِن مُقْرَبِ عَشْرَاءِ ذَاتِ زَمَزَمَةٍ
 وَعَائِدٍ مُنْبَعِ مِنْهَا وَعَدْرَاءِ

solo nei trattati medici, ma anche nelle opere artistiche. Ibn al Rumi [Ibn al-Rûmî, 836-896 circa], poeta di origine bizantina, è un esponente di spicco di questa tendenza. Nella sua raccolta, le raccomandazioni per la salute si alternano alle visioni bucoliche, così come alle descrizioni di banchetti e conviti amorosi. La frutta è spesso al centro di queste odi alla natura, come mostrano questi versi sulla banana¹²:

Dio lo sa: è un cibo delizioso
 che corteggia l'intestino,
 odore dolce e sapore squisito
 che rendono il gusto sopraffino.
 Quando scivola nell'esofago è come,
 deflorata una vergine, fare un pisolino.
 Se anche il cuore accogliesse il cibo,
 la contenderebbe all'intestino.
 Ne ingerisco sempre a sazietà,
 come se fosse acqua perfino.
 (mia traduzione dall'arabo)

O i versi che seguono, risalenti alla stessa epoca e scritti da Ibn al-Mu'tazz¹³:

Un chicco d'uva
 dono che viene dall'alto
 simile a una perla
 con dentro uno smeraldo.
 (mia traduzione dall'arabo)

Ibn al-Mu'tazz (861-908 circa) è, in un certo senso, l'emblema stesso di questo tipo di poesia, legata all'apogeo del califfato abbaside e alle ricchezze della corte di Baghdad. Poeta libertino e bucolico, figlio di califfo e califfo per un giorno, ucciso a seguito di intrighi politici, la sua figura ci ricorda che il classicismo è il risultato di un processo storico, in cui voci all'origine elitarie possono essere popolarizzate e diffuse, fino a divenire patrimonio comune. Tramandata fino ai giorni nostri come l'apice della produzione artistico-culturale araba, la tradizione abbaside resta estremamente conosciuta, citata e studiata. Per quanto riguarda il cibo, in particolare, bisogna sottolineare che risale proprio all'epoca abbaside il primo libro di cucina araba che ci sia pervenuto. Si tratta di un manoscritto del decimo secolo, il *Kitâb al-Tabîkh* ("Libro di cucina", appunto), redatto dallo studioso Ibn Sayyâr al-Warrâq¹⁴, allo scopo di tramandare le ricette e i codici culturali delle corti califfali di Baghdad. Preziosa fonte storica per le ricer-

يشهد الله إنه لطعامٌ
 خُرْمِيٌّ يغازل الأحشاء
 نكهة عذبة وطعم لذيذٌ
 ساعدا نعمة إلى نعماء
 ونخال انسرابه في مجار
 يه افتراع الأبقار والإغفاء
 لو تكون القلوب مأوى طعام
 نازعته قلوبنا الأحشاء
 إنني للحقيق بالشبع السا
 نغ من أكله وإن كان ماء

وحبة من عنب
 من المنى متخذة
 كأنها لؤلؤة
 في بطنها زمردة

che antropologiche contemporanee, il *Kitâb al-Tabîkh* ha influenzato in modo sostanziale la letteratura del passato, almeno fino al XV secolo. La sua rilevanza culturale è tale che si può considerare all'origine di un vero e proprio genere letterario arabo medievale: il "libro di cucina", in cui le ricette si alternano a curiosi aneddoti e a citazioni erudite, spesso di versi poetici¹⁵. Si tratta di un'eredità culturale considerevole. Come nota lo storico del cibo Charles Perry, ci sono più libri di cucina in arabo prima del 1400 che in tutte le altre lingue del mondo messe insieme¹⁶. Questa incredibile ricchezza, e l'attenzione che ha suscitato, finisce per mettere in ombra interi secoli di poesia, in particolare di epoca ottomana, che scompare dal panorama arabo quando si parla di testi riguardanti il cibo. Data l'assenza di studi sistematici condotti sulle fonti letterarie, un approfondimento mirato di questo tema richiederebbe tempo e competenze che vanno al di là dell'ambizione di questa breve rassegna. Ci limiteremo dunque a in-

vitare il lettore a colmare questa lacuna letteraria attraverso qualche studio storico-gastronomico¹⁷, prima di dare qualche assaggio di epoca contemporanea.

Se la poesia abbaside ci mostra un mondo di libagioni e banchetti, di raccomandazioni alimentari ad uso dei principi o di elogi del vino versato dagli amanti, la poesia contemporanea ci presenta un panorama più variegato, meno omogeneo negli intenti e nei risultati. Fin dalla metà del Ventesimo secolo, la graduale democratizzazione dell'accesso alla scrittura, da un lato, e la rottura¹⁸ con il rigido canone metrico tradizionale¹⁹, dall'altro, aprono la poesia araba a una produzione più personale e a una diffusione più popolare. Il cibo è declinato in modi diversi, per scopi diversi, che vanno dalle rivendicazioni sociali alla nostalgia dei sapori dell'infanzia, dalla militanza politica alla satira di costume. Che sia la lingua di espressione principale o il sostrato di una serie di varianti locali, il dialetto entra prepotentemente in poesia.

Un esempio emblematico di questa popolarizzazione è un testo intitolato *Le fave e la carne* (*El-fûl wi'l-lahma*), scritto in dialetto egiziano negli anni Sessanta da Ahmed Fouad Negm [Ahmad Fu'âd Najm (1929-2013)]²⁰. Nato in una famiglia modesta, cresciuto in

un orfanotrofio, condannato a tre anni di prigione per falsificazione di documenti, Negm è diventato famoso in Egitto, fin dagli anni giovanili, come 'il poeta del popolo', 'l'eroe dei lavoratori', capace di affiancare la protesta politica all'affresco sociale. Questa scelta di registro, che lo ha portato a criticare aspramente i presidenti egiziani Nasser, Sadat e Mubarak, gli è valsa ripetutamente la prigione, ma anche una fama duratura in tutto il mondo arabo. La sua collaborazione trentennale con il compositore Sheikh Imam [Imâm Muhammad Ahmad 'Îsâ (1918-1995)] è tuttora ricordata come un esempio di produzione artistica al tempo stesso popolare e militante. *Le fave e la carne*, messa in musica da Sheikh Imam nel 1965 e nota anche come *La ballata delle fave e della carne* (*Mawâl el-fûl wi'l-lahma*), è uno dei frutti di questa collaborazione²¹. Il cibo diventa il pretesto per denunciare, ridendo, la malafede del governo, che tenta di occultare il problema della povertà. Complice l'asservimento del corpo medico e della stampa, le fave, unica fonte di sostentamento per la maggioranza degli egiziani, che non possono permettersi la carne, sono presentate come un alimento irrinunciabile della dieta, ammantato di un'aura di salute e benessere lontana anni luce dalla realtà del paese:

الفول واللحمة

Ahmed Fouad Negm

Le fave e la carne

Sulle fave e sulla carne

dice a una fonte un dirigente

che la medicina fa passi da gigante

e il Dottor Delbene²² acconsente:

il popolo egiziano in particolare

metta fave sotto il dente,

perché le fave egiziane

fanno dell'uomo un mutante.

Una proteina eccezionale

si nasconde nelle fave.

Ne mangi un cosciotto in un sacchetto

عن موضوع الفول واللحمة

صرح مصدر قال مسئول

إن الطب اتقدم جدا

والدكتور محسن يقول

إن الشعب المصري خصوصا

من مصلحته يقرقش فول

حيث الفول المصري عموما

يجعل من بني آدم غول

و البروتين الكامن طيه

نادر زيه ف أيها فول

تاكل فخذة في ربع زكيهه

e il Dottor Delbene è garante:
 ti danno una forza spettacolare,
 ingrassi tanto e sei potente.
 Sono una carne vegetale
 e neanche al ristorante
 mangi il potere di agire
 come sotto stupefacente.

Poi aggiunge il Dottor Delbene
 che 'sta carne è veleno puro
 acuisce i dolori di ventre
 e abitua all'ozio duraturo,
 fa addormentare la gente
 che dimentica il dovere:
 chi mangia carne di frequente
 va all'inferno di sicuro.

Caro Dottor Delbene,
 Cara Fonte e non garante,
 sarete pure le menti del mondo
 e il mondo ha bisogno di pensare,
 ma qui, signori miei, sento
 uno scemo blaterare:
 lasciateci morire a carne
 e voi vivete a fave!
 Capitan Delbene, che te ne pare?
 Io direi che ci può stare.
 (*mia traduzione dal dialetto egiziano*)

والدكتور محسن مسئول
 يدريك طاقه وقوة عجيبه
 تسمن جدا تبقى مهول
 لحمه نباتي
 ولا في الحاتي
 تاكل قدره
 تعيش مسطول

ثم أضاف الدكتور محسن
 إن اللحمه دي سم أكيد
 بنزود أوجاع المعده
 و تعود على طولة الإيد
 و تنيم بنى آدم أكثر
 و تفرقع منه المواعيد
 و اللي بياكلوا اللحمه عموما
 حيخشم جهنم تأبيد

يا دكتور محسن يا مزقلط
 يا مصدر يا غير مسئول
 حيث إن انتوا عقل العالم
 و العالم محتاج لعقول
 ما رأي جنابك وجنابهم
 فيه واحد مجنون بيقول
 إحنا سيبونا نموت باللحمه
 وانتو تعيشوا وتاكلوا الفول
 ما رأيك يا كابتن محسن
 مش بالذمة كلام معقول

L'ironia, unita alla consapevolezza di una povertà diffusa, è ugualmente al centro di una poesia dell'algerino Moussa Ahmadi Nouiouat [Mûsâ al-Ahmadi Nuwîwât (1903-1999)]. Praticamente sconosciuto in Europa, questo poeta è un riferimento nel suo paese, per l'impegno profuso nell'insegnamento dell'arabo letterario e nell'alfabetizzazione. Di lui si ricorda la produzione poetica, ma anche la scrittura per l'infanzia e

la carriera di insegnante e direttore scolastico. Questo testo²³ senza titolo, scritto in arabo letterario alla fine degli anni Sessanta, è conosciuto con le primissime parole dell'incipit: "lo alla carne". Sogno proibito di una larga parte della popolazione algerina fino in tempi recenti, la carne è, ancora una volta, il simbolo di un modello di benessere che sembra irraggiungibile:

Moussa Ahmadi Nouiouat

lo alla carne, brava gente, non resisto
 e mi vengono in petto pensieri ardenti.
 La carne di montone mi piace, se è ben fatta;
 come dice il medico: è la fine dei tormenti.
 Chi la guarda s'illumina in volto;
 non ne consumi, se ancora ti lamenti.
 Quant'è bella la carne ad arrostarsi sul fuoco,
 con il grasso dentro e intorno tutti sorridenti.
 Il brodo mi aiuta a risparmiare,
 con il cuscus è il migliore accostamento.
 Il brodo di pollo con il grano di contorno
 ha un gusto favoloso che sveglia le menti.
 Il pesce, se il cuoco padroneggia la cottura,
 dà arrosti, si dice, anche più succulenti.
 E riso e frutta secca e *kofta* e tutti i cibi
 che si possono desiderare sono pronti.
 Tavole imbandite con tutto quel che piace
 e acqua come miele, fredda nei recipienti.
 Disse il padrone alla banda degli ospiti:
 il pranzo è servito, non fate complimenti.
 Vi si gettarono come leoni selvaggi,
 spinti dalla brama di tutti gli alimenti.
 Gli uomini d'azione li riconosci nella mischia,
 se sono di quelli che scappano sgomenti.
 Sguainarono le spade e andarono a far strage
 di tutto quel che si trovarono davanti.

إني إلى اللحم يا جند القرى قـرم
 وفي فؤادي منه النار تضطـرم
 لحم الخراف إذا ما طاب يعجبني
 والطب قال: به الأدوية تتحسـم
 يزيد في الوجه نورا سر ناظره
 ولا ينال الذي أدامه السـم
 ما أجمل اللحم فوق النار تنضجه
 والسمن في جوفه والجمع يبتسـم
 أما الحساء فمالي عنه مصطـبر
 به وبالكسكس بالذات تنسـم
 حساء لحم الدجاج بالفريك له
 طعم عجيب إليه تنشط الهمـم
 والحوث إن أتقن الطاهي طبخته
 فاق الحنيذ بهذا قال بعضهـم
 والرز والعين و الكفتاة بينهم
 وكل ما يُشتهى عند زين منتظـم
 موائد فوقها ما لذا من أكـل
 والماء كالشهد في أكوابه شبـم
 وقال للقوم داعيهم الا انتبهوا
 هذي الموائد قد مدت هيا انتظـموا
 هبوا إليها كاسد الغاب يدفعهـم
 شوق الى ما حوت وكلهم بهـم
 رجال حرب لدى الهيجاء تعرفهـم
 ما منهم أحد في الروع ينهـم

Il pane fu ingoiato, il brodo tracannato,
 il riso e la carne distrutti e vinti.
 Lavorarono di forchetta e macinarono di denti,
 le pance crescevano e il padrone era furente.
 (...)
 (mia traduzione dall'arabo)

L'attenzione con cui è descritta la tavola imbandita, dai piatti di riso alla temperatura dell'acqua, materializza per un attimo il miraggio dell'abbondanza, di un mondo in cui il cibo possa essere associato alla raffinatezza e al piacere, e non più al dovere di trovare qualcosa con cui riempirsi la pancia, per tirare avanti. Numerosi blog arabi di cucina citano oggi i versi di Moussa Ahmadi Nouiouat nelle loro pagine di ricette. La poesia accompagna allora fotografie di manicaretti di ogni sorta, segno tangibile di un'abbondanza che, in molti ambienti di molti paesi arabi, è ormai una realtà. Non manca però, talvolta, il riferimento al contesto in cui i versi sono stati creati e l'invito a considerare che hanno visto la luce in un'epoca di fame ('*asr al-jû*').

Faraj Bayraqdar

Sciopero della fame

Con l'ultimo palpito
 del sangue e dei ricordi.
 Con l'ultimo nitrito
 dello stomaco vuoto.
 Il ceppo di Adamo annuncia
 la sua profezia
 e inonda il nostro corpo smagrito.

Carcere di Tadmor, 1989
 (mia traduzione dall'arabo)

L'assenza di cibo, che Bayraqdar rivela nella sua assoluta crudezza, può prendere, pur nella militanza, accenti più lievi. Basti pensare ai versi del palestinese Mahmud Darwish [Mahmûd Darwîsh (1941-2008)], in cui il rimpianto del pane e del caffè della madre diven-

سلوا السيوف وراحوا يفتكون بها
 فتك الحفود بمن زلت به القـدم
 فالخبز مبتلع والحسو منسـرط
 والرز ملتقم واللحم ملتهـم
 والشوك تعمل والأضراس طاحنة
 والبطن يكبر والمضياف يحتـدم
 (...)

In tempi più recenti e in contesti particolari, la fame, da piaga sociale, può farsi arma politica. È il caso dello sciopero della fame trasfigurato nella poesia del siriano Faraj Bayraqdar [Faraj Bayraqdâr], nato in provincia di Homs nel 1951²⁴. Oppositore del regime di Hafez al Assad e detenuto per reati di opinione dal 1987 al 2000, Bayraqdar mi ha spontaneamente inviato questo testo²⁵, quando gli ho chiesto se avesse mai scritto poesie sul cibo. La privazione volontaria a cui si sottopongono per protesta alcuni detenuti politici, tra cui il poeta, è celebrata come una sublimazione della natura umana, che li porta a trascendere le ristrettezze della prigione e le ingiustizie della dittatura:

إضراب عن الطعام

في الهزيع الأخير
 من الدم والذكريات.
 في الصهيل الأخير
 من المعدِّ الخاوية.
 يعلن الشجرُ الأدميُّ
 نبوتَهُ..
 ويفيض بقاماتنا الضاوية.

سجن تدمر 1989

tano il simbolo della patria perduta e del desiderio di riconquistarla. Presente anche nelle prose – in particolare *Una memoria per l'oblio*²⁶, diario dell'occupazione israeliana di Beirut del 1982 – il caffè torna, vent'anni dopo, nel testo poetico scritto da Darwish duran-

te l'assedio di Ramallah. Nella città circondata dalle truppe di Sharon, il caffè – *arabo* – è il segno dell'inco-

municabilità tra i due popoli nemici, di una possibilità d'incontro che sembra vicina ed è tuttavia impossibile:

Mahmud Darwish

Voi che state lì sulla soglia, entrate!
Bevete il caffè arabo con noi
[potreste sentirvi uomini come noi].

Voi che state lì sulla soglia della nostra casa
uscite dal nostro mattino
ci sentiremo sicuri di essere
uomini come voi!
(traduzione dall'arabo di Wasim Dahmash²⁷)

Nella poesia araba contemporanea, il cibo è spesso il catalizzatore di una distanza culturale. Prodotti tipici o pietanze tradizionali assurgono spesso a simbolo di un intero patrimonio culinario, diventando il fondamento di un orgoglio nazionale che sfocia talvolta in un confronto, più o meno teso, tra Stati e popoli vicini o lontani²⁸. Ciò non accade soltanto nei testi che parlano di guerra, di emigrazione o di esilio, ma anche in occasioni meno drammatiche, come un periodo di permanenza all'estero. Così, nella raccolta *Fasl fi Birlîn* ("Una stagione a Berlino"), il poeta libanese Abbas Baydoun ['Abbâs Baydûn, nato nel 1945] descrive la sua esperienza nella capitale tedesca. Il senso di spaesamento, dovuto soprattutto alle difficoltà linguistiche, emerge con acuità particolare

Youssef Rakha

Cena (Baker Street)

Nonostante il ghiaccio a mucchi
come scampoli di lana bianca
e il non poter fumare
in un luogo riscaldato
l'incontro è gioia intercontinentale
e l'armonia di aromi è genio puro
al ristorante italiano.

Succede che la pizza
arriva calda al di là del possibile
e spinge il cameriere a confessare
che lui sceglie quel piatto
solo quando è colmo il suo serbatoio di lacrime

أيها الواقفون على العتبات ادخلوا،
واشربوا معنا القهوة العربية
(قد تشعرون بأنكم بشر مثلنا)
أيها الواقفون على عتاب البيوت،
اخرجوا من صباحاتنا،
نطمئن إلى أننا
بشر مثلكم !

al ristorante, quando si tratta di ordinare una fetta di "torta di mele"²⁹. L'espressione, che sfugge al poeta, smaterializza il cibo desiderato in una serie di suoni ostici, che rischiano di pregiudicare, con un malinteso, la realizzazione del desiderio. Nemmeno l'improvviso lieto fine, con la torta che arriva, riesce a dissipare completamente un senso di estraniamento che suscita apprensione.

Ma non tutta la distanza culturale viene per nuocere. Il poeta e romanziere egiziano Youssef Rakha [Yûsuf Rakhâ, nato nel 1976] racconta, in questo inedito del 2011³⁰, di una cena londinese che gli ha scaldato il cuore. Sarà sua la conclusione di questo breve viaggio nel mondo arabo, attraverso il cibo e la poesia:

عشاء

برغم الجليد المتراكم
فتاتاً من الصوف الأبيض
وكونك لا يمكن أن تدخن
في مكان دافئ
اللقاء فرح عابر القارات
وتناغم النكهات عبقرى حقاً
في المطعم الطلياني

كل ما في الأمر أن "البيتزا"
جاءت حارة بدرجة مستحيلة
ما دفع النادل إلى الاعتراف
بأنه لا يختار لنفسه هذا الصنف
إلا حين يمتلئ خزان دموعه

La mangio per cena
 così ti annuncia il cameriere
 e passo la notte a piangere

Così per un istante
 devi ruminare i tuoi morti
 o come dice Kavafis
 i perduti
 come morti per te
 e senza guastare il piacere
 si tendono due fili trasparenti
 come neve o cristallo
 dal tuo viso a un altro piatto di pasta
 che hai chiesto non piccante.
 (mia traduzione dall'arabo)

Ringrazio Fadma Aït-Mous, Aisha Bishri, Ahmed Galal, Touriya Fili-Tullon, Caterina Pinto, Simone Sibilio, Mahfoud Souaidi, Lorenzo Trombetta, Eva Ziedan che, con i loro suggerimenti, mi hanno assistito nella scelta delle poesie.

Note

- 1 Per una bibliografia sul tema, rimandiamo al volume: R- Tapper - S. Zubaida (dir.), *A Taste of Thyme: Culinary Cultures of the Middle East*, London and New York, I. B. Tauris, 1994.
- 2 G.J. van Gelder, *Of Dishes and Discourse: Classical Arabic Literary Representations of Food*, New York and London, Routledge, 2011. Riedizione di *God's Banquet: Food in Classical Arabic Literature*, Richmond, Curzon Press, 2000.
- 3 S. Hafez, "Food as a semiotic code in Arabic literature", in R. Tapper - S. Zubaida (dir.), *A Taste of Thyme*, cit., pp. 257-80.
- 4 R.R. Khawam, *La Poésie arabe*, Paris, Phébus, 1995, p. 50.
- 5 *Ibid.*, p. 55.
- 6 Il testo arabo è in Urwa bin al-Ward, *Diwân 'Urwa bin al-Ward. Sharaha-hu wa-qaddama lahu wa-wada'a fahârisa-hu al-duktûr Sa'dî Dinnâwî*, Bayrût, Dâr al-jîl, 1996, p. 41.
- 7 Tale divieto è molto meno netto di quanto si creda, almeno nel testo coranico. La sura V (versetti 90 e 91) definisce "opere di Satana" il vino, il gioco d'azzardo (*maysîr*) e le pratiche idolatriche. Alla sura IV (versetto 43) è l'ebbrezza a essere condannata e non il consumo di bevande inebrianti in sé. Non bisogna poi dimenticare la sura LXXXIII (versetto 25) in cui si annuncia la ricompensa ultramondana per i pii, che "saranno abbeverati di vino squisito". Cf. *Il Corano*, Introduzione, traduzione e commento di A. Bausani, Milano, Rizzoli, ed. 1997. L'elaborazione giuridica successiva tende invece a inasprire il divieto coranico.
- 8 P. Branca, "Il vino nella cultura arabo-musulmana, un genere letterario... e qualcosa di più", in G. Archetti (a cura di), *La*

أكلها على العشاء –
 هكذا أخبرك النادل –
 ثم أمضي الليلة أبكي

هكذا ولو للحظة
 كان لا بد من اجترار موتاك
 أو كما يقول كفافيس
 الذين فقدتهم
 وكأنهم ماتوا
 ودونما تفسد الفرحة
 امتد خيطان شفافان
 كالثلج أو الكريستال
 من وجهك إلى طبق "باستا" جديد
 طلبته خالياً من الشطة.

civiltà del vino, Brescia, Centro Culturale Artistico di Franciacorta e del Sebino, 2003, pp. 165-93.

- 9 H. Hoi Vuong - P. Mégarbané, *Le Diwân de Baghdad*, Paris-Arles, Actes Sud, 2008, pp. 9-29.
- 10 Su Abu Nuwas e il genere poetico della *khamriyya*, cf. V.-M. Monteil, "Introduction critique", in Abu Nuwas, *Le vin, le vent, la vie*, Paris-Arles, Actes Sud, 1998; P. Kennedy, *The Wine Song in Classical Arabic Poetry: Abû Nuwâs and the Literary Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1997. Una scelta di poesie è disponibile in italiano: A. Nuwas, *La vergine nella coppa. Poesie scelte e tradotte da Michele Vallaro*, Roma, Istituto per l'Oriente, 1992.
- 11 Il testo arabo è in Abu Nuwâs, *Abû Nuwâs fî nawâdiri-hi wa-ba'di qasâ'idi-hi. A'adda-hu wa-haqqâqa-hu Sâlim Shams al-Dîn, Saydâ - Bayrût, al-Maktaba al-'asriyya*, 2010, p. 63-4.
- 12 Il testo arabo è in Ibn al-Rûmî, *Diwân Ibn al-Rûmî. Tahqîq al-duktûr Husayn Nassâr. Al-juz' al-awwal*, al-Qâhira, Matba'at dâr al-kutub wa-al-wathâ'iq al-qawmiyya, 2003, pp. 61-2.
- 13 Il testo arabo è in Ibn al-Mu'tazz, *Diwân Ibn al-Mu'tazz*, Bayrût, Maktabat al-Iqbâl, s.d.
- 14 Da notare che "al-Warrâq", in arabo, significa "il copista". Il libro è disponibile in traduzione inglese: N. Nasrallah (trans. and dir.), *Annals of the Caliph's Kitchens*, Leiden, Brill, 2007.
- 15 Questo genere antico è rivisitato oggi, con competenza e ironia, dall'intellettuale siriano, editore ed esperto di gastronomia araba Farouk Mardam bey, in due titoli scritti in francese e disponibili anche in italiano: F. Mardam Bey, *La cucina di Ziryab*, Roma, Edizioni Lavoro, 2000; R. Bistolfi - F. Mardam Bey, *Il Trattato dei ceci*, Messina, Mesogea, 2011.
- 16 C. Perry, "Preface", in L. Zaouali, *Medieval Cuisine of the Islamic World*, Los Angeles and Berkeley, University of California Press, 2009. Si tratta della traduzione inglese di un'opera che la studiosa tunisina ha pubblicato in francese, con il titolo di *L'Islam à table*, disponibile anche in traduzione italiana.
- 17 17 Cf. S. Yerasimos, *A la table du Grand Turc*, Paris-Arles, Actes Sud, 2001; S. Faroqi - C.K. Neumann (dir.), *The Illu-*

- minated Table, the Prosperous House*, Würzburg, Ergon Verlag Würzburg, 2003; D. Gürsoy, *Turkish Cuisine in Historical Perspective*, Istanbul, Oglak Guzel Kitaplar, 2004.
- ¹⁸ S. Moreh, "Al Shi'r al-Mursal (Blank Verse) in Modern Arabic Literature", in *Modern Arabic Poetry 1800-1970*, Leiden, Brill, 1976, pp. 125-56.
- ¹⁹ B. Paoli, *De la théorie à l'usage. Essai de reconstitution du système de la métrique arabe ancienne*, Damas, Institut français du Proche-Orient, 2008.
- ²⁰ Un documentario ripercorre il suo impegno politico nella rivoluzione egiziana del 2011: <http://www.aljazeera.com/programmes/poetsofprotest/2012/08/20128279254886950.html>
- ²¹ Per ascoltare Ahmad Fouad Negm che recita la poesia: <https://www.youtube.com/watch?v=YuMSdSGvc74>. Per la versione musicata e cantata da Sheikh Imam: <https://www.youtube.com/watch?v=w7617RSKWcM>. Il testo arabo non è, a mia conoscenza, incluso nelle varie edizioni delle opere complete di Negm.
- ²² "Dottor Delbene" è la mia resa per *Duktûr Muhsin. Muhsin* in arabo è un nome proprio, ma anche un termine che significa "benefattore" e che si carica qui di una particolare forza ironica, che ho scelto di conservare nella traduzione.
- ²³ Il testo arabo è in Rafiq 'Ummâra wa-'Ammâr Zitâwî, *Dîwân Mûsâ al-Ahmadî Nûwîwât*, Wahrân, Kamârâ, 1992, p. 47.
- ²⁴ Ancora inedito in italiano, di Bayraqdar ho tradotto alcune poesie e un'intervista, che si possono leggere qui: <http://www.sirialibano.com/siria-2/siria-le-poesie-dal-carcere-di-faraj-bayraqdar.html>; <http://www.sirialibano.com/siria-2/faraj-bayraqdar-di-amore-e-reclusione.html>;
- ²⁵ <http://www.sirialibano.com/siria-2/la-poesia-e-il-carcere-intervista-a-faraj-bayraqdar-prima-parte.html>
- ²⁶ Il testo arabo è in F. Bayraqdâr, "Idrâb 'an al-ta'âm", *Hamâma mutliqat al-jinahayni*, Bayrût, Dâr Mukhtârât, 1997, p. 16.
- ²⁷ *Una memoria per l'oblio* è pubblicata in: M. Darwish, *Una tri-logia palestinese*. Traduzioni di E. Bartuli e R. Ciucani, Milano, Feltrinelli, 2014.
- ²⁸ M. Darwish, *Stato di assedio*, a cura di W. Dahmash, Roma, Edizioni Q, 2014, p. 22. La raccolta ha il testo arabo a fronte, pubblicato all'origine in M. Darwish, *Hâlat hisâr*, Bayrût, Riyâd al-Rayyis, 2002, p. 18.
- ²⁹ S. Zubaida, 'A Culinary History of "National" Cuisine: Egypt and the Middle East', in «Cairo Papers in Social Science», 27/1&2 (2004/2006), pp. 143-55.
- ³⁰ 'Abbâs Baydûn, *Fasl fî Birlîn*, London-Bayrût, Dâr al Sâqî, 2006.
- ³¹ Il testo arabo è in Yûsuf Rakhâ, *Yazhar malâk*, al-Qâhira, s. e., 2011, p. 75.

Gavril Deržavin: la poesia delle vivande

di Stefano Garzonio

Della Šeksna il dorato sterleto,
 Il *kajmak* e il *boršč* son già sul desco;
 Nelle brocche i vini e il *punch* brillando
 Di ghiaccio occhieggiano e scintille;
 Dai turiboli si riversano gli aromi
 E ridono i frutti nel bel mezzo delle ceste,
 Non osano i servi nemmeno un respiro,
 Aspettandoti alla tavola d'intorno;
 La padrona di casa, giovane e di bell'aspetto,
 È già pronta a porgerti la mano¹.

Questo è l'incipit della celebre lirica di Gavriil (Gavriil) Romanovič Deržavin (1743-1816)² *Priglašenje k obedu* [Invito a pranzo] del 1795. La Šeksna è un fiume della regione di Vologda il cui sterleto presenta effettivamente delle carni di color giallastro, quasi fossero dorate. Per *kajmak* (termine di origine turca, impiegato nelle parlate di Kazan', Orenburg e sul Don) s'intende una sorta di panna ottenuta dalla cottura del latte su piastra o in forno e il relativo formaggio. Il *boršč*, piatto di origine ucraina, è una minestra di brodo di carne e barbabietole dal caratteristico colore rosso. La padrona di casa è la seconda moglie di Deržavin, con la quale il poeta si era appena sposato. Gli ospiti benefattori erano Ivan Šuvalov, già favorito di Elisabetta Petrovna, e il conte Aleksandr Bezborodko, uomo di stato e per lunghi anni responsabile della politica estera dell'Impero.

Qualche anno prima Deržavin aveva dedicato un'ode al mercante siberiano Michajlo Sergeevič Golikov, ricco venditore all'ingrosso di alimentari per le tavole dei

potenti di Pietroburgo, il quale si era poi rovinato per aver importato senza licenza acquavite dalla Francia. Il nostro, tra l'altro, manteneva come amante un'italiana, cantante d'opera, per la quale dissipò gran parte delle sue ricchezze. L'ode in questione s'intitola *K pervomu Sosedu* [Al primo vicino, 1780]. Vi leggiamo:

Chi con sontuosi banchetti
 Sulle umide isole della Neva,
 Tra alberi ombrosi,
 Sull'erba e sui fiori,
 In tende persiane d'oro adorne,
 Fra preziose ceramiche di Cina,
 E scintillanti cristalli viennesi,
 Chi con tanti onori a tavola delizi
 E per chi tu dilapidi
 I tesori del tuo forziere?

Risuona la musica, si odono cori
 Intorno alle leccornie dei tavoli tuoi;
 Di dolciumi e ananassi montagne,
 E una moltitudine d'altri frutti
 Il gusto adescano e nutrono;
 Giovani donzelle servono
 E in schiera mescono i vini,
 Aleatico e Champagne,
 Birra russa e di Britannia,
 E il mosella con acqua di Seltz.

Nella marmorea grotta al fresco
 Ove scorre una cascatella

Sulla loggia di rose profumata,
Tra ozio, delizia e gioie,
D'appassionato amore acceso
Con una giovane allegra splendida
E dolce ninfa tu siedì;
Ella canta, tu di passione ti sciogli,
Ora con lei nell'allegrezza anneghi,
Ora, da tanta gioia spossato, tu dormi³.

In questo frammento si fa riferimento a cibi, vini e bibite per lo più d'importazione, quasi a voler sottolineare con un leggero accento ironico l'eccessiva esterofilia di Golikov. La stessa ambientazione, tra cinerie e cristalli viennesi, risulta fortemente marcata dall'annotazione critica: «...per chi dilapidi i tesori del

tuo forziere?». Nelle ultime strofe Deržavin sviluppa il tema della mutevolezza della fortuna e utilizza la ben nota formula oraziana del *Beatus ille!* [Blažen...], collegandola alle diverse fortune del navigatore, quasi ammonendo il vicino a scegliersi un modello di vita più modesto e frugale.

Qualche anno più tardi, in *Evgeniju. Žizn' Zvanskaja* [A Eugenio. Vita a Zvanka, 1807], una lunga composizione elegiaca, il poeta canta la propria residenza di campagna [*usad'ba*] di Zvanka nel governatorato di Novgorod (l'opera fu dedicata a Evgenij Bolchovitinov, vescovo, archeologo e autore di un celebre *Dizionario degli scrittori russi*). Anche qui Deržavin inserisce alcuni versi sul tema del cibo:

Batte l'orologio il meriggio, accorrono i servi ai tavoli;
Si reca al desco degli ospiti la padrona con il coro.
Io scruto il tavolo e vedo di tante pietanze
Un giardinetto a mo' di decorazione.

Purpureo il prosciutto, verdi son gli *šči* col tuorlo d'uovo,
Un timballo giallo vermiglio, bianco formaggio e rossi gamberi,
Ora è pece, ora è ambra il caviale, e con cerula penna
Il multicolore luccio: uno splendore!

Sono uno splendore poiché lo sguardo e il gusto attraggono,
Ma non per la quantità o i condimenti d'oltreconfine,
Bensì poiché tutto è ben selezionato, ben rappresenta la Rus':
Condimento casalingo, fresco e salutare.

Quando poi noi dei vini del Don le coppe e di Crimea,
Di *lipec*, di *voronok* o di nero spumosa birra,
Riversiamo alquanto sulla vermiglia fronte dell'ebbrezza,
Con i dolciumi si fa scherzoso il parlottio.

Ma silenti d'un tratto ci alziamo; sgorga di scintille ardendo
Degli alberi russi il dolce succo fino ai tronchi della cuspidè;
Al colpo di cannone alla salute beviamo dell'amato zar,
Delle zarine, degli zarevič e delle figlie⁴.

Da notare come gli *šči* siano una minestra di carne e cavolo (esiste anche nella versione del digiuno e dunque senza carne, il cavolo può essere fresco o fermentato). Il *lipec* è una bevanda ottenuta dal miele di tiglio, mentre il *voronok* è un alcolico ottenuto da miele cotto con cera. Il dolce succo degli alberi russi è qui uno spumante ottenuto dal *berézovyj sok* (il succo di betulla) o anche dal succo di mela.

Quelli su riportati sono tre tra i più celebri frammenti della poesia di Deržavin dedicata al tema del cibo. Ma questo, in tutto il suo splendore e la sua abbondanza, è un tema che segna tutta l'opera poetica del nostro. A questo tema ha dedicato un illuminante saggio A. M. Ripellino, *L'ora del pranzo*⁵. Su questo specifico tratto della poetica di Deržavin ebbe a scrivere il celebre filologo Sergej Averincev: «Lo stare a tavola [...] è uno

dei simboli più importanti, che passa da una poesia di Deržavin all'altra. Egli ci invita al banchetto della sua poesia, come farebbe un padrone di casa ospitale e generoso, e lui stesso, in qualità di ospite, con meraviglia e intatto entusiasmo di bimbo, a nulla abituandosi, né perdendo mai ardore, indefesso osserva con riconoscenza la generosità della vita...»⁶.

Proprio a proposito della seconda strofe di *Eugenio. La vita di Zvanka*, da noi sopra riportata, Averincev rileva:

Tutto Deržavin è in questa ingenua semplicità con la quale rimano e sono coniugati per senso i 'gamberi rossi' [*raki krasny*] e lo 'splendore' [*prekrasny*]. Un contemporaneo più giovane di Deržavin, il letterato I.I. Dmitriev, ci ha lasciato un divertente racconto su come il poeta durante il pranzo afferrasse le diverse impressioni estetiche per comporre poi proprio questa strofe: «Un'altra volta io notai che egli a pranzo osservava un luccio stracotto e sussurrava qualcosa: gli chiesi quale fosse il motivo. Penso, disse costui, che se mi capitasse di invitare in versi qualcuno a pranzo, nell'enumerare i vari piatti che il padrone intende offrire, potrei dire che ci sarà anche un luccio con un ceruleo riflesso»⁷.

In effetti, i rimandi al cibo nella poesia di Deržavin sono continui. Ne riporto una breve cernita per evidenziare la particolare attenzione che il poeta rivolge a questo tema.

Naturalmente un riferimento lo troviamo nell'ode dedicata a Caterina II *Felica* (1782):

O in un banchetto fastoso,
 Ove son io il festeggiato,
 Ove il tavolo splende d'argento e oro,
 Dove migliaia di diversi piatti:
 Là il celebre prosciutto di Westfalia,
 Là infilate di pesci d'Astrachan',
 Là il *pilav* e i *pirogi*,
 Con cialde io bevo champagne;
 E tutto al mondo dimentico
 Tra vini, dolciumi e fragranze...⁸

E ancora nell'ode *Vel'moža* [Il Dignitario, 1794]:

Al tuo ricercato pasto
 paga il tributo di gustose vivande
 Il Tocai e versa il denso vino...⁹

Non mancano i riferimenti esotici, come nell'ode *Na roždenie Caricy Gremislavy* [Per la nascita della zarina Gremislava, 1796], nella quale leggiamo tra l'altro:

E i Khan vengono a farti visita,
 E mangiano *salmà* e salse...¹⁰

Salmà è una minestra di tradizione tatarica, qui è associata a diverse salse [соусы], di chiara provenienza francese. La poesia è dedicata a L.A. Naryškin, dignitario della corte di Caterina, e i diversi piatti sono destinati ad ospiti d'oriente e occidente.

Un riferimento alle tavole imbandite lo troviamo anche nella celebre ode baroccheggiante *Na smert' knjazja Meščerskogo* [In morte del principe Meščerskij, 1779], nella quale il tema del banchetto e dell'abbondanza della tavola è contrapposto a quello della morte:

Dove delle vivande c'era il tavolo, ora là si erge il feretro,
 Dove dei banchetti risuonavano i cori,
 Ora si levano funebri lamenti,
 E pallida la morte tutti scruta.¹¹

Angelo Maria Ripellino notava con acume a proposito delle variopinte descrizioni delle tavole imbandite: «Questa copiosità di colori nasconde sempre in Deržavin la paura del vuoto, la triste certezza che 'la morte ci guarda dallo steccato' [...]. Si direbbe che egli forzi al massimo questo descrittivismo sanguigno e sontuoso, per soffocare il '*memento mori*' che zuffola, ossessivo, per i suoi versi, il senso di precipitosa fugacità che lo opprime»¹².

In definitiva la tavola imbandita e ricca di vivande è per Deržavin una metafora della vita, che deve essere vissuta in tutta la sua pienezza, splendore e abbondanza. In questa prospettiva essa è anche, specie in *A Eugenio. La vita di Zvanka*, una risposta alla poetica dell'inespresso e delle atmosfere cupe e impalpabili del romanticismo misticheggiante di V.A. Žukovskij.

Non è questa la sede per una disamina esaustiva dei riferimenti al cibo nella poesia di Deržavin. Certo è che la varietà è impressionante: dal pasticcio con funghi (*lactarius resimus*), alle ostriche *haut goût*, alle rane, a rari molluschi d'importazione, dai ragù alla fricassea. Lo stesso vale per le bevande: vini spagnoli, di Cipro, il *lacryma Christi*, il falerno, ma anche birre d'importazione e liquori d'oltremarica, accanto alle tante

bevande tradizionali russe, alcoliche e non¹³.

Allo stesso tempo, riferimenti al cibo sono reperibili anche in una serie di testi di ben diversa natura. Infatti, se, da un lato, Deržavin esalta lo splendore e l'abbondanza delle tavole imbandite a corte e nelle case dell'alta aristocrazia, dall'altro egli sviluppa il tema oraziano della vita semplice di campagna secondo una tradizione che in Russia era stata avviata ancora da Vasilij Trediakovskij e che poi avrà grande diffusione in tutto il XVIII secolo e fino all'epoca puškiniana. Proprio tra i poeti della cerchia di Deržavin, in primo luogo nell'opera di Vasilij Kapnist, la poesia oraziana avrà un'ampia diffusione. In Deržavin, come ebbe a notare Il'ja Serman¹⁴, la poesia oraziana subisce un forte processo di russificazione: l'esaltazione della misura, della gioia per le piccole cose, della vita frugale, divengono temi principali della poesia del tardo Deržavin. In quest'ottica la lirica *Pochvala sel'skoj žizni* [Lode alla vita rurale, 1798] è una sorta di manifesto di tale orientamento. Vi leggiamo tra l'altro:

Una bottiglia di buon vino
Un pentolino di buoni *šči* scottanti,
Prosciutto affumicato al fumo,
E come arrosto ancora agnello...¹⁵

In un altro testo, intitolato *Derevenskaja žizn'* [Vita di campagna, 1802], il poeta afferma:

Son ricco se sano e in abbondanza
Posso mangiar e bere...¹⁶

Il collegamento alla tradizione oraziana di Vasilij Trediakovskij è evidente se si prendono le *Strofy pochval'nye posel'janskomu žitiju* [Strofe in lode della vita rurale di quest'ultimo, 1752]:

Solo gli *šči* sanno saziare, un pezzo morbido di
pane,
Un giovane agnello talvolta;
Tutto è in casa ciò di cui ha bisogno,
Nel dì di festa beve birra, e sempre *kvas*¹⁷.

La lunga composizione di Deržavin *A Eugenio. La vita a Zvanka* è costruita tutta sul riferimento alla poesia di Orazio e già nella prima strofe ['Beato chi meno dipende dagli uomini, / È libero dai debiti e dalle beghe dei ministeri...'] si ricollega al celebre secondo epodo oraziano.

Sempre Sergej Averincev ha sottolineato come la poesia di Deržavin sia la «poesia della soddisfazione, della sazietà», ma lontana dall'idea stessa dell'«eccesso, dell'ingordigia, del disgusto».

Il tema del cibo in Deržavin è riconducibile, come nella migliore tradizione nazionale russa, ai concetti di *chlebosol'e* e *zastol'e*. Il primo concetto è legato alla tradizione di accogliere gioiosamente l'ospite con pane [*chleb*] e sale [*sol'*], – esso è allo stesso tempo simbolo del cibo frugale e del tradizionalismo gastronomico russo, – il secondo è riconducibile alla cultura dello stare a tavola [*za stolom*], del convivio. Entrambi i concetti sono ampiamente presenti nella tradizione folclorica russa. Deržavin li collega sia allo spirito dell'abbondanza dei banchetti dell'aristocrazia, sia a quelli più frugali, ma sempre ricchi e fortemente segnati dai principi dell'arte culinaria nazionale, della vita della *usad'ba* russa. Si chiede, infatti, il poeta nella lirica *Aristippova banja* [Il bagno di Aristippo, 1811]:

È forse un vizio l'abbondanza dei tavoli,
Lo splendore de' piatti, de' vini l'aroma, delle
[leccornie la dolcezza,
Se cacciano essi lontano l'afflizione
E rafforzano la salute con il piacere?]¹⁸

Se osserviamo più da vicino le tendenze culinarie presenti nella poesia di Deržavin, non è difficile intravedere un chiaro orientamento patriottico. Questo risulta evidente in una strofe di *Eugenio. La vita a Zvanka* citata sopra:

Sono uno splendore poiché lo sguardo e il gusto
atraggono,
Ma non per la quantità o i condimenti
[d'oltreconfine,
Bensì poiché tutto è ben selezionato, ben rappresenta
[la Rus':
Condimento casalingo, fresco e salutare.

L'idea che il pasto ideale debba rappresentare la tradizione nazionale, la cultura del *chlebosol'e* e *zastol'e* russo, è evidente segnale di un orientamento patriottico e direi preslavofilo (ricordo che Deržavin fu membro della società letteraria arcaista *Beseda*). Basta confrontare i quadri poetico-culinari proposti dal nostro con quelli invece che troveremo poi, una ventina d'anni più tardi, nel primo capitolo dell'*Evgenij Onegin*, nei quali si evidenziano le tendenze esterofile

dei giovani frequentatori del celebre ristorante Talon, da Pietroburgo sul Nevskij Prospekt:

Da Talon per il pranzo ora s'affretta
 dove sa che l'amico già l'aspetta.
 Entra; vola il turacciolo ed allietta
 la loro mensa il vin della Cometa.
 Ecco il roast-beef sanguigno, coi pregiati
 tartufi, lusso di giovanili ore,
 della gallica mensa il miglior fiore,
 e tra le fette d'ananas dorati
 ed il formaggio vivo di Limburgo,
 l'incorrotto pasticcio di Strasburgo¹⁹.
 [Trad. di E. Lo Gatto]

Qui troviamo riferimenti allo *champagne* del 1811 (anno della cometa), al *roastbeef* all'inglese che entrò nei menu russi alla fine degli anni 1810, inizio degli anni 1820; al *pâté* di fegato d'oca di Strasburgo, al formaggio di Limburgo e, infine, all'esotico ananas.

In epigrafe al secondo capitolo del romanzo in versi, Puškin inserì la seguente epigrafe: «O rus!.. Hor. O Rus'!».

La citazione da Orazio si riferisce alla sesta satira del secondo libro.

*O rus, quando ego te adspiciam quandoque licebit
 nunc veterum libris, nunc somno et inertibus horis
 ducere sollicitae iucunda oblivia vitae?*

Nell'epigrafe di Puškin si gioca sulle due parole, quella latina *rus* [campagna] e la denominazione storica della Russia antica, della Russia tradizionale, Rus'. Nel romanzo di Puškin si propone così la contrapposizione tra la Pietroburgo cosmopolita e il mondo della campagna patriarcale russa, un po' alla maniera di quanto aveva fatto Deržavin nella sua esaltazione oraziana della tradizione campestre russa e dunque della sua tradizione gastronomica in opposizione alla cucina d'importazione. Nella festa per il genetliaco di Tat'jana, nel quinto capitolo del romanzo, Puškin ci presenta per converso il menu di un più frugale pasto russo:

...a distrar l'attenzione fu portato
 un pasticcio (purtroppo un po' salato),
 cui seguì, fra l'arrosto e il budino,
 una bottiglia di frizzante vino²⁰
 (Trad. di E. Lo Gatto)

in concreto un *pirog* (pasticcio) della cucina tradizionale russa, l'arrosto e un *blan-mange*, vale a dire un piatto dolce costituito da un gelé di mandorla, e infine un vino frizzante del Don originario della stanica di Cimljanskaja. Il termine *cimljanskoe* riecheggia scherzosamente *šampanskoe* (champagne in russo)²¹.

Anche in Puškin, come in Deržavin, il tema della gastronomia, del cibo, risulta così fortemente collegato all'antitesi «proprio-estraneo» (*svoe-čuzoe*), uno dei paradigmi fondanti della cultura russa nella sua continua aspirazione alla coscienza di sé e all'autodeterminazione.

Certo è importante anche sottolineare la tendenza in Deržavin alla forte resa pittorica del cibo, una sorta di pittura in versi che evidenzia tra l'altro una certa ispirazione al genere della natura morta²². Già Ripellino aveva notato: «Alcune sue [di Deržavin] descrizioni di mense splendide di vasellame e cibarie ci rimandano alle nature morte dei fiamminghi, alle tele di Snyders»²³.

Tutta la poesia di Deržavin è, in effetti, orientata verso le arti figurative, come mostra, tra l'altro, la celebre edizione delle sue *Canzoni anacreontiche* e come hanno evidenziato anche alcuni recenti studi²⁴.

In conclusione, è opportuno ricordare come la poesia delle vivande e dei banchetti di Deržavin abbia dato avvio a una vera e propria tradizione poetica della quale è ricca tutta la poesia russa dell'epoca puškiniana²⁵. Anch'essa si distingue per così dire in due orientamenti: il primo è quello della poetica del banchetto, sfarzoso, variopinto e ricco di esotismo gastronomico; il secondo è quello 'oraziano', legato all'esaltazione della vita della *usad'ba* russa, frugale, ma variegato e abbondante e profondamente patriottico.

E certo questa tradizione va ben oltre nel tempo. Come ebbero a indicare numerosi studiosi, tra i quali ancora il nostro Ripellino, nell'opera di Valerij Brjušov, Vladimir Majakovskij, Eduard Bagrickij, Nikolaj Zabolockij e altri, sono rintracciabili immagini, stilemi, tratti intonativi, riconducibili all'esperienza poetica deržaviniana. In questa prospettiva essi rappresentano un evidente *trait d'union* tra la poesia baroccheggiante di Deržavin e la poetica del modernismo novecentesco.

Note

- ¹ Шексинска стерлядь золотая, / Каймак и борщ уже стоят; / В крафинах вина, пунш, блистая / То льдом, то искрами, манят; / С курильниц благовоньи льются, / Плоды среди корзин смеются, / Не смеют слуги идохнуть, / Тебя стола вокруг ожидая; / Хозяйка статная, младая Готова руку протянуть. L'edizione delle opere di G.R. Deržavin da cui cito è la seguente: G.R. Deržavin, *Sočinenija*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2002.
- ² Massimo lirico russo del XVIII secolo, con la sua poesia ha segnato fortemente anche i primi anni del nuovo secolo. Nacque a Kazan' nel 1743. Allievo del commediografo M.I. Verevkin, intraprese poi la carriera militare e prese parte alle operazioni belliche in occasione della rivolta di Pugačëv. Abbandonato l'esercito si trasferì a Pietroburgo dove entrò a far parte dell'alta società. Nella capitale fondò presto un circolo letterario di cui fecero parte importanti poeti e letterati quali Ivan Chemnicher, Nikolaj L'vov e Vasilij Kapnist. Divenuto governatore di Kazan' grazie a Caterina II, poi di Olonec e Tambov, fu nominato in seguito senatore. Con Alessandro I fu anche ministro della Giustizia, poi, nel 1803, si ritirò nella sua proprietà di Zvanka, dove trascorse la vecchiaia. Come poeta, Deržavin risentì agli esordi delle influenze più disparate, tra cui non poca parte ebbe il folklore del mondo militare. Già nelle sue *Odi tradotte e composte presso il monte Čitalagaj* (1776) sono evidenti i tratti ibridi del suo poetare che lo spingeranno poi a riformare l'ode solenne lomonosoviana, introducendovi elementi autobiografici e della realtà quotidiana, un'intonazione dei generi leggeri, una specifica e inattesa pittorialità delle metafore, una commistione dei generi poetici e dei tratti stilistici, uno specifico gusto per l'esotismo e gli orientatismi. Esemplicative sono le odi *In morte del principe Meščerskij* (1779), composizione che tende piuttosto all'elegia, e *Versi per la nascita a Nord di un giovane porfirogenito* (1779), in cui la forma encomiastica tradizionale è rivestita dei toni scherzosi e leggeri della lirica anacreontica. Per toni e temi (la caducità umana, la fuggevolezza della vita, l'inesorabilità della morte), per il carattere emblematico delle immagini, l'ode *In morte del principe Meščerskij* rivela molti di quei tratti che avvicinan la poesia di Deržavin alla poetica del barocco (Ripellino vi individua le radici barocche della concezione deržaviniana della morte). Nell'ode *La cascata* (1791-94) la figura idealizzata di Rumjancev, esaltata dal Deržavin pensatore, è sopravanzata dalla raffigurazione titanica di Potemkin che, nella sua contraddittorietà e incongruenza, affascina Deržavin poeta. Da ricordare anche la celebre *Felica* (1789), dedicata a Caterina II, o ancora le descrizioni di pietanze nelle odi *Al primo vicino* (1780) e *Invito a pranzo* (1795) caratterizzate da una «pittorialità esorbitante» (Ripellino). Poeta assai prolifico, Deržavin ci ha lasciato inoltre una splendida raccolta di versi anacreontici, una toccante lirica in morte della moglie, un proprio *Exegi monumentum...* che segue quello lomonosoviano e anticipa quello di Puškin e il poemetto *A Eugenio. La vita a Zvanka* (1807), al tempo stesso elegia e idillio, nel quale agli elementi romantici si accostano gli elementi classici risalenti all'esperienza settecentesca e all'esaltazione della

vita di campagna. La parafrasi al salmo 81, che irritò al tempo Caterina (fu scritta nel 1791), conferma l'alto *pathos* civile e patriottico della poesia deržaviniana. Deržavin morì nella sua tenuta di Zvanka nel 1816.

- ³ Кого роскошными пирами / На влажных невских островах, / Между тенистыми древами, / На мураве и на цветах, / В шатрах персидских золотошвенных, / Из глин китайских драгоценных, / Из венских чистых хрусталей, / Кого толь славно угощаешь, / И для кого ты расточаешь / Сокровищи казны твоей? // Гремит музыка, слышны хоры / Вкруг лакомых твоих столов; / Сластей и ананасов горы / И множество других плодов / Прельщают чувства и питают; / Младые девы угощают, / Подносят вина чередой, / И алиатико с шампанским, / И пиво русское с британским, / И мозель с зельцерской водой. // В вертепе мраморном, прохладном, / В котором льется водоскат, / На ложе роз благоуханном, / Средь лени, неги и отрад, / Любовью распаленный страстной, / С младой, веселою, прекрасной / И нежной нимфой ты сидишь; / Она поет, ты страстью таешь, / То с ней в весельи утопаешь, / То, утомлен весельем, спишь.
- ⁴ Бьет полдня час, рабы служить к столу бегут; / Идет за трапезу гостей хозяйка с хором. / Я озреваю стол — и вижу разных блюд / Цветник, поставленный узором. // Багряна ветчина, зелены щи с желтком, / Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны, / Что смоль, янтарь — икра, и с голубым пером / Там шука пестрая: прекрасны! // Прекрасны потому, что взор манят мой, вкус; / Но не обилием иль чуждых стран приправой, / А что опрятно всё и представляет Русь: / Припас домашний, свежий, здравый. // Когда же мы донских и крымских кубки вин, И липца, воронка и чернопенна пива / Запустим несколько в румяный лоб хмелин, — / Беседа за сладкими шутива. // Но молча вдруг встаем: бьет, искрами горя, Древ русских сладкий сок до подвенечных бревен; / За здравье с громом пьем любезного царя, / Цариц, царевичей, царевен.
- ⁵ A.M. Ripellino *L'ora del pranzo* capitolo di *Variazioni sulla poesia di Deržavin*, in *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 29-33.
- ⁶ S.S. Averincev, *Poezija Deržavina*, in *Iz istorii ruskoj kul'tury t. IV (XVIII-načalo XIX veka)*, Moskva, Jazyki iuskoj kul'tury, 1996, p. 767.
- ⁷ *Ivi*, p. 768.
- ⁸ Или в пиру я пребогатом, / Где праздник для меня дают, / Где блещет стол серебром и золотом, / Где тысячи различных блюд; / Там славный окорок вестфальской, / Там звенья рыбы астраханской, / Там плов и пироги стоят, / Шампанским вафли запиваю; / И всё на свете забываю / Средь вин, сластей и аромат.
- ⁹ На прихотливый твой обед / Вкуснейших яств приносит дани, / Токай - густое льет вино...
- ¹⁰ И ханы у тебя гостят, / Салму и соусы едят...
- ¹¹ Где стол был яств, там гроб стоит; / Где пиршеств раздавали лики, / Надгробные там воют клики, / И

- бледна смерть на всех глядит.
- ¹² A.M. Ripellino, *L'ora del pranzo*, cit., p. 31.
- ¹³ Si veda l'ampia trattazione in S. El'nickaja, *Deržavinskie piry i russkaja literatura. I na preslavnom etom pire*, in *Gavrila Deržavin. Simpozium, posvjaščennyj 250-letiju so dnja roždenija*, Nortfil'd, Vermont, Norwich University, 1995, p. 44 e sg.
- ¹⁴ I. Serman, *G.R. Deržavin*, Leningrad, Prosveščnie, 1967, p. 75 e sg. Sull'orientamento oraziano nella poesia di Deržavin si veda anche I. Klejn, *Mudrost' Goracija i avtobiografičeskij princip v lirike Deržavina*, in *XVIII vek*. Sbornik 26, Sankt-Peterburg, Nauka, 2011, pp. 221-37.
- ¹⁵ 15 Бутылка доброго вина / Горшок горячих добрых шей, / Копченый окорок под дымом. / А как жаркой еще баран...
- ¹⁶ Богат, коль здрав, обилен, / Могу поесть, попить.
- ¹⁷ Сытны токмо щи, ломть мягкий хлеба, / Молодой барашек иногда; / Все ж в дому, в чем вся его потреба, / В праздник пиво пьет, а квас всегда.
- ¹⁸ Порочно ли столов обилье, / Блеск блюд, вин запах, сладость яств, / Коль гонят прочь они уныние, / Крепят здоровье от приятств?
- ¹⁹ К Talon помчался: он уверен, / Что там уж ждет его
- Каверин. / Вошел: и пробка в потолок, / Вина кометы брызнул ток, / Пред ним roast-beef окровавленный, / И трюфли, роскошь юных лет, / Французской кухни лучший цвет, / И Стразбурга пирог нетленный / Меж сыром лимбургским живым / И ананасом золотым.
- ²⁰ В то время жирный был пирог / (К несчастью, пересоленный) / Да вот в бутылке засмоленной, / Между жарким и блан-манже, / Цимлянское несут уже...
- ²¹ Cf. Ju.M. Lotman, *Roman A.S. Puškina "Evgenij Onegin". Kommentarii*, Leningrad, Prosveščenie, 1980, pp. 142-3; 282.
- ²² Questo tema è ampiamente affrontato nel già ricordato ampio saggio di S. El'nickaja, *Deržavinskie piry i russkaja literatura. I. Na preslavnom etom pire*, in *Gavrila Deržavin. Simpozium, posvjaščennyj 250-letiju so dnja roždenija*, cit., p. 51 e sg.
- ²³ A.M. Ripellino, *L'ora del pranzo*, cit., p. 29.
- ²⁴ Si veda in particolare il recente studio di T. Smoljarova, *Zrimaja lirika: Deržavin*, Moskva, NLO, 2012.
- ²⁵ Su questo si veda la seconda parte del lungo saggio di S. El'nickaja, *Deržavinskie piry i russkaja literatura. II. Po sledam deržavinskih pirov*, cit., pp. 73-151.

Una gastronomia trascendentale? Sul *Gâteau* baudelairiano

di Michela Landi

On dit qu'il n'est pas plus sur moyen de captiver les gens que de les prendre par l'estomac; et le dictateur est homme d'esprit.

(Ch. Baudelaire, *Les Mystères galants des théâtres de Paris*)

Non vi è francese che ignori la frase attribuita – in seno all'aneddotica rivoluzionaria – a Marie-Antoinette, la quale poco tempo prima di essere ghigliottinata – giusta punizione, secondo alcuni – ebbe a dire, di fronte agli affamati che si accalcavano sotto le sue finestre: «S'ils manquent de pain, qu'ils mangent la brioche». Frase che, avocata da Rousseau, uomo di vivo appetito¹, nelle *Confessions* a propria discolpa per un occasionale peccato di gola² – ritorna, come scrivono le due studiose che ne hanno ricostruito la storia³, ogniqualvolta si ripropongono questioni di giustizia sociale.

Del fatto che la letteratura, al pari della cucina, costituisca, anche nelle sue forme più canoniche, una sublimazione del principio del piacere in una forma controllata e tollerata dalla norma sociale, attesta il suo «tasso di figuralità»⁴, noto come *ornatus*: eccedenza immaginifica del bisogno comunicativo che, reputata per lungo tempo un apparato necessario a qualificarla come «bene di lusso», ha fatto della scrittura l'appannaggio esclusivo di una aristocrazia di spirito e di costumi. Parimenti destinate, in Francia, alla fruizione fastosa della corte alla stregua di altre cerimonie dimostrative del potere, la cucina e la letteratura come pratiche sociali di prestigio passano, dopo la Rivoluzione, nelle mani

della borghesia liberale che, con la virtù etica del lavoro, si appropria dei mezzi di conquista dei beni desiderati. In virtù della libertà d'iniziativa legittimamente guadagnata la borghesia si aggiudica i beni materiali e simbolici mediante un processo di appropriazione nomenclatoria; in questa mania definitoria, favorita dall'euforia neologica della scienza, si riconoscono gli esiti della filosofia illuminista, che incoraggiava la domesticazione del nuovo attraverso la nominazione. E non è un caso se in questo fervore neologico nascono, contestualmente, la «gastronomia» e la «letteratura» quali oggi le intendiamo; ossia, come «oggetti in sé». Una volta stabilizzatesi come appannaggio della nuova classe, tali pratiche sociali acquisiscono a pari titolo, per dirlo con Roland Barthes, quel «pouvoir second» di fascinazione che le configura, al contempo, «comme rêve et comme menace»⁵. Mentre il romanticismo, coniugando interesse privato e soggettività, incoraggiava la libera iniziativa individuale in campo linguistico ed economico («Le romantisme – scriveva Victor Hugo nella prefazione a *Hernani* (1830) – tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est sa définition réelle, que le libéralisme en littérature»⁶) si sviluppava infatti, accanto alla mania poligrafica, la «perversion gastronomique»⁷: i due fenomeni vengono così ad attestare quella tendenza fagocitante del Nuovo indotta, in larga parte, dall'industrializzazione. Gli effetti di quest'ultima sull'immaginario, ingigantiti dalle panoramiche *réclames* ruotanti, si traducono in un fantasma di incorpo-

razione collettivo, che giustifica le frequenti metafore digestive di Baudelaire.

L'impatto dei sensi sull'intelletto modifica progressivamente l'approccio cognitivo al mondo: il secolo organicista per antonomasia conquista la realtà per predazione. Al gioco delle antitesi, dominante in epoca classica e centrato sul valore assoluto della parola come essenza o come nucleo autonomo di senso, si sostituisce infatti un avvicinamento alla cosa per via metonimica: processo che definiremmo, con un calco dal francese, «vorazione». La figura retorica che meglio esemplifica l'episteme del secolo è la catalisi, o «remplissage» degli spazi vuoti, notoriamente illustrata da Roland Barthes⁸: per successive approssimazioni, sensitive o cognitive, si conquista, lungo la catena sintattica che è figura della relazione, l'oggetto del desiderio o della conoscenza. Processo caratteristico della episteme scientifica, esso ha un *revers* nella narrazione mitica, che consiste nel «dépli du nom»: elaborazione desiderale dell'oggetto o, per rivisitare Barthes, «mythologie»⁹. Le due tendenze entrano in stabile relazione di compromesso nell'Ottocento: secolo a partire dal quale la scienza, conquistatrice di mondi, è a servizio dell'elaborazione mitica.

I prodromi di questa nuova episteme si riconoscono nell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert che, nell'intento di celebrare il benessere materiale – lungamente squalificato dalla oziosa categoria dei contemplativi – include un articolo intitolato: «Art de la gueule». La perifrasi, come si erano avveduti i *philosophes*¹⁰, è un tropo che, con il suo straniamento in rapporto alla cosa, indica che il processo di appropriazione della stessa non è ancora compiuto: la circonlocuzione come predicazione dell'oggetto caratterizza insomma, antropologicamente, le epoche primitive. Il *denotatum* scientifico indicherà, per contro, l'identità tra il nome e la cosa, l'oggetto conquistato e la pienezza raggiunta con la civiltà: nominazione è dominazione. Se, come precisa Roland Barthes, «la parole mythique est formée d'une matière déjà travaillée en vue d'une communication appropriée»¹¹, la perifrasi dovrà cedere il posto alla crasi e poi alla lessicalizzazione: il codice scientifico, raccomandando la monosemia, suggerisce infatti l'ennesimo neologismo grecizzante, insieme nobilitante e definitorio: «gastronomie». Quest'ultimo, coniato, non a caso, in Francia, sembra già contenere, *in nuce*, il proprio intento affabulatore; ovvero, la formazione di compromesso tra i sensi e l'intelletto.

Il termine compare dapprima in un componimento di Joseph Berchoux (1801) il cui titolo: *Gastronomie ou l'homme des champs à table* è, parimenti, una catalisi. Esso racconta, in altri termini, il processo epistemico in corso, ossia, la 'democratizzazione' del dispendio culinario come rincaro immaginifico della Natura di cui la poesia si faceva, frattanto, portavoce: nei miti regressivi della civiltà urbana, scrive ancora Barthes, il «plat paysan» è reclamizzato come una «fantaisie rurale de citadins blasés»¹².

Da una costola del pensiero dei Lumi si sviluppa, parallelamente, la tradizione delle «physiologies», che miscida ecletticamente l'erudita trattatistica scientifica con la saggezza popolare, espressa in massime e apoftegmi. Ad inaugurare la fortunata tradizione è, nel 1825, *La Physiologie du goût* di Anthelme Brillat-Savarin. Da colto *dilettante* qual è, l'autore coniuga piacere culinario e approccio scientifico, «mécanique du goût» e «sensation du goût»¹³. Le nuove esigenze dell'industria, la quale prosegue la tradizione inaugurata dal meccanicismo di matrice cartesiana, si rivestono infatti di quel *je ne sais quoi* di ascendenza spinoziana che confonde, in certo panpsichismo, le ragioni del corpo e quelle dello spirito. Come in ogni «fisiologia», il progresso della scienza – nella fattispecie della scienza medica – patteggia con l'amabile divulgazione, secondo una modalità che definiremmo degustativa: la massima, breve e pungente, stuzzica l'appetito del lettore e, contestualmente, lo rassicura con la riproposta mitica di vecchi sapori. Dal compromesso tra la scienza e il lusso, tra la realtà e il piacere, tra il bisogno e il dispendio, spesso accostati in fortunate dittologie, nasce una disciplina aneddotica, la «gastrosofia»¹⁴. Così, nota Barthes, l'Ottocento comincia il suo doppio viaggio, positivista e romantico, in cui il sogno e la scienza entrano in relazione simpatetica per proporre alla modernità dei «plats composés», riflesso di una «*histoire composée*»¹⁵. Di questa unione compromissoria attesta il titolo rematico della *Physiologie du goût*: «méditation de gastronomie transcendante»; il sensibile e l'intelligibile, che la tradizione teologica e razionale aveva a lungo distinto, sono ora posti sullo stesso piano e perfettamente reciprocabili. Come ricorda ancora il semiologo nella sua *Lecture de Brillat-Savarin*, «toute l'idéologie culinaire de Brillat-Savarin s'arme d'une notion à la fois médicale, chimique et métaphysique»¹⁶ nell'intento di dotare «l'essence alimentaire» di un'«aura divine»¹⁷.

La *Physiologie du goût*, la cui pubblicazione ad inizio secolo non poteva essere più opportuna, assume un ruolo fondamentale nell'assicurare la continuità del paradigma culturale francese: in chiave scienziata e progressista esso veicola, ad uso della borghesia, la miglior tradizione culinaria nazionale, appannaggio, come la lingua sontuaria che adotta, della tradizione aristocratica e cortigiana. La fortuna di Brillat-Savarin consiste nella raffinata elaborazione, con salaci effetti di stile, del nudo stereotipo: nulla è più democratico – più universalista e insieme più triviale – del gusto. Le sue «équations miraculeuses»¹⁸ fanno del palato un catalizzatore del senso: attraverso questa chimica d'occasione sollecitata dai succhi gastrici ogni alimento ascende, transustanziato, allo statuto di «quintessence»¹⁹: la quale, nota Barthes, in qualità di «vieux rêve alchimique, impressionne beaucoup Brillat-Savarin»²⁰. L'elevazione dello spirito per via culinaria da questi proposta ha avuto una tal fortuna che la tradizione della nomenclatura nobilitante in ambito gastronomico è ancor oggi quanto mai fiorente: non vi è codice più interessato dal lusso e dal rincaro linguistico della cucina. Vi è presumibilmente, di questo privilegio, oltre all'universalità del gusto che è di origine biologica, una ragione socioculturale: tra tutte le «fisiologie», la fisiologia del gusto è l'unica che si esercita in società; ragione per la quale il suo linguaggio – altrimenti osceno e denudante – deve essere nobilitato e culturalizzato. Al fine di occupare la scena della comunicazione, esso dovrà essere costantemente trasceso e, come tale, ha un ruolo pacificatore e riequilibratore dell'ordine sociale: preserva, scrive Barthes, il soggetto da derive psicotiche²¹. Tuttavia, il rincaro linguistico – effetto della sublimazione del cibo in rituale sociale di cui la Francia si era fatta portavoce eleggendo il convivio a rito precipuo della società di corte – è ora surrettiziamente esposto al disinvestimento materialista della scienza; e, accompagnato da questa coscienza, non può che configurarsi come vanità.

Riguardo all'analogia che corre tra cibo, piacere erotico e linguaggio – su cui Barthes si sofferma nel suo saggio su Brillat-Savarin²² – conviene sottolineare quel denominatore comune che è la catalisi, ossia, la nominazione come vorazione. La brillante operazione di Brillat-Savarin fu di scatenare, per via metonimica – e la metonimia è, si sa, figura del desiderio – l'espansione tanto delle pratiche culinarie quanto del loro linguaggio. Avvalendosi della libera iniziativa ne-

ologica in atto, denominò piatti e processi gustativi; l'associazione tra il piacere feticistico del significante, accolto come quello di un nuovo piatto, e il piacere del palato si tradusse in quel fantasma d'incorporazione collettivo di cui si è detto. La metonimia generalizzante è ben rappresentata dall'eponimia: un formaggio ebbe, come ricorda ironicamente Baudelaire, dal nome di Brillat-Savarin l'etichetta²³, assicurandogli così l'auspicata «trascendenza». Osserva Barthes che l'esercizio della prima delle virtù teologiche, il discernimento, interviene, nella *Physiologie du goût*, a classificare i cibi, indifferenziati in natura, secondo categorie morali²⁴. Dal canto suo, la scienza esige, sul piano dei fenomeni, la scalarità misurata: quella che il semiologo chiama la «bathmologie», ossia un «jeu de degrés» ed un «échelonnement du goût»²⁵ in grado di descrivere meticolosamente – come meticoloso è il cuoco, novello *poietes* – il piacere nutritivo rendendo conto, in una sorta di metanarrazione estimativa, delle sue diverse fasi gustative²⁶. Ed è proprio in questa alternanza tra la sensualità del gusto (nella sua forma piacevolmente sociale e divulgativa) e l'etica formale²⁷ della scienza (la quale rappresenta, con Barthes, il «Sur-moi de la *Physiologie*»²⁸; tra il bisogno (motore, secondo la filosofia illuminista, della ricchezza materiale e dell'inciviltamento) e il lusso come plusvalore economico; tra la lettera e la metafora mitizzante; tra la necessità civilizzatrice e il suo rincaro culturale che si situa l'opera.

Se l'onnipotenza aneddotica dell'*aisthesis* fagocita, nell'Ottocento, tanto il lavoro poietico quanto la verità storica, l'«étagement» del gusto di Brillat-Savarin surroga quello, sociale, della divisione in classi. Il sogno universalista si nutre, insomma, dell'oblio collettivo costruito dall'onnipotenza gustativa: mentre si rinnova, con una «gastronomie patriote», il prestigio della civiltà francese, insieme mondana, cartesiana, universalista e «savante»²⁹, si dimentica, con Barthes, che il «goût lui-même est socialisé» e che la differenza tra i gusti si lega alla diversità di censo³⁰. Brillat-Savarin procede, così, per via aneddotica, al sistematico occultamento dell'«étagement» sociale; il non-detto, il rimosso della *Physiologie du goût* è, osserva il critico, il nutrimento popolare, e, principalmente, il pane³¹.

La metaforica alimentare della «ruminazione intellettuale», progressivamente erosa dal materialismo scienziata e fisiologista, finisce, insomma, per assumere la fattispecie della metafora digestiva di cui si è detto: metafora fagocitante, attraverso la quale la bor-

ghesia si appropria del potere economico e linguistico. Quel fantasma d'incorporazione che caratterizzava il vorace Re Sole – e che si traduceva tanto nella bulimia banchettatrice quanto nel desiderio di possesso politico-militare dell'universo mondo – si traduce ora nell'onnipotenza fabulatrice dell'immagine culinaria. L'associazione tra le due attività del palato – di cui, ricorda Barthes, si fece già portavoce Platone associando la retorica e la cucina³² – è ora destinata ad una nuova elaborazione sociologica. Ne attesta *La muse vénale* di Baudelaire che, giocando sull'omonimia *palais/palais*, dà ad intendere che ad una venalità di palazzo, si è aggiunta oramai una venalità di palato³³. Così, il cibo assurge – tra i detrattori del materialismo capitalista e scienziata – a metafora ricorrente per evocare la pulsione scrittoria dei molti poligrafi dell'epoca che, spesso trascinati nel vortice dell'attualità giornalistica, veicolavano idee ben poco ruminare. Ma se la «mano felice» del provvidenzialismo liberista concede a pochi eletti la grazia succulenta del facile denaro e della facile scrittura, d'altra parte, il messianismo socialista o cristiano esorta a guadagnare col sudore il pane quotidiano, in nome di un premio intra o ultramondano. Con lo stesso candore, le due ideologie si contendevano il sogno. Come il borghese bonariamente arrivista, il rivoluzionario è un angelico egoista, insieme mangiatore e imbonitore, come ricorda, in uno dei suoi aneddoti, Baudelaire a proposito di Pierre-Joseph Proudhon:

Nous allâmes chez un petit traiteur récemment installé rue Neuve-Vivienne; Proudhon jasa beaucoup, violemment, amplement, m'initiant, moi, inconnu pour lui, à ses plans et à ses projets, et lâchant involontairement, pour ainsi dire, une foule de bons mots.

J'observai que ce polémiste mangeait énormément et qu'il ne buvait presque pas, tandis que ma sobriété et ma soif contrastaient avec son appétit. «Pour un homme de lettres, lui dis-je, vous mangez étonnamment».

«C'est que j'ai de grandes choses à faire», me répondit-il; avec une telle simplicité que je ne pus deviner s'il parlait sérieusement ou s'il voulait bouffonner³⁴.

Il paritetico diritto alla «brioche» rivendicato da due classi sociali – l'una per grazia, l'altra per giustizia – fa sì che il pane, paradigma di una sobria letteralità contro il

metaforismo idealista o ideologico, assurga a insegna di una nuova «aristocrazia» provocatoriamente parasita, quella degli scrittori ostili al progresso materiale. Anonimia dell'essenzialità nutritiva e testuale, e al contempo, sacro cibo dimenticato, il pane, oggetto riparatore delle ipocrisie sociali, sarà, come vedremo, il comparante eletto a significare il silente lavoro del testo. Testo che porta ora sulla scena un corpo scrivente impegnato nella costruzione di una lussuosa, quanto tendenziosa, sovrastruttura immaginifica, necessaria a produrre false opulenze e falsi privilegi. Di tali falsi privilegi rende conto il *poème en prose* baudelairiano intitolato *La Soupe et les nuages*³⁵ dove il protagonista, servito a cena da una donna angelicata nella sua moderna declinazione borghese di angelo del focolare (e, per di più, nel paese del «potage» per anonimia secondo Brillat-Savarin, la Francia)³⁶ si perde in fantasmagorie celesti e vaporose, finché la donna in piedi al suo fianco non gli appare come una controfigura della sua deiezione: ubriaca ed isterica. Non c'è insomma più spazio, in letteratura, per i maestosi alessandrini a rime piatte, né per i banchetti del Re Sole celebrati dai versi dei poeti di corte, né per i suicidi del maestro di cerimonie Vatel per il mancato arrivo di una derrata di pesce: i Paradisi non possono che essere artificiali. E non vi è testo più provocatorio, in termini sociali, di quel trattato baudelairiano che, presentatosi alla storia come una semplice vulgata all'ombra di De Quincey, mette in discussione tutti i paradisi d'occasione – o beni di lusso che dir si voglia – che la borghesia acquista grazie alla ricchezza accumulata con il lavoro; tra questi, il vino, l'oppio, il cibo raffinato.

La decostruzione dell'ideale nelle sue surrogazioni e mistificazioni avviene, in Baudelaire, tanto attraverso i temi quanto attraverso le forme. Lo spaesamento risiede innanzitutto nella postura enunciativa del poeta che, avendo perduto simbolicamente, con l'aura, il titolo onorifico di «buveur de quintessence» e di «mangeur d'ambrosie» (*Perte d'auréole*)³⁷, cessa di nutrirsi – come i lettori di Brillat-Savarin – del nettare dell'Olimpo e scende a compromesso con il dolore della produzione di cui la poesia non è che un aspetto. Confondendo, contro «toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfreie»³⁸, la sua figura di affamato con quella dei reiitti che osservano – di là dal vetro – il grande banchetto, procede ad una riparazione del senso e dei sensi. Tale nuova postura enunciativa – a più riprese significata all'interno del testo poetico attraverso

so l'irruzione di una coscienza di rottura nella pacifica monologia dell'io poetante – procede al suo definitivo straniamento con il genere del *poème en prose*, cui si associa la decostruzione dell'intento celebrativo attuata nella scrittura critica. Accogliendo, insomma, a pretesto i generi ambiti dagli scrittori borghesi – l'aneddoto, il panegirico, o l'apologo – Baudelaire denuncia un dispendio parassita attraverso la demolizione di una metaforica opulenta, che abbiamo identificato nel prestigio della «brioche». Il *poème en prose* può considerarsi in effetti come il risultato più fruibile dal pubblico di quella formazione di compromesso tra sublimazione e desublimazione che il realismo andava imponendo alla poesia, obbligando l'io lirico – storicamente disinteressato alle guerre del pane – a scendere dal suo piedistallo e confrontarsi con il principio di realtà: principio che, tuttavia, viene immediatamente accaparrato, nelle sue sovrastrutture mitiche, dall'ideologia socialista. Poiché, come scrive Baudelaire in uno dei progetti di prefazione alle *Fleurs du mal*, gli scrittori di successo hanno succhiato con ingordigia tutte le ricchezze dello spirito sinora accumulate, agli epigoni non restano che le zone desertiche, infestate da cardi e ortiche³⁹. Altrimenti detto, essi sono oramai condannati al parassitismo letterario: ruminazione postuma, al secondo grado, di quanto è stato già primitivamente profferito, assaporato e bellamente digerito. Così, la poesia, costitutivamente critica, si nutrirà opinatamente di avanzi di cibo altrui; e non farà altro – come il cane parassita evocato in *Les bons chiens* e in *Le chien et le flacon*⁴⁰ degno di essere accolto a metafora scrittorica – che ricomporre i resti di un banchetto d'idee già consumato.

Se siamo, oramai, in letteratura, alla guerra della «brioche» così come alla «guerre des écritures» in cui, secondo la formula di Roland Barthes, «le langage fonctionne comme une voration»⁴¹, tra la lettera e la metafora – tra il *pain* e il *gâteau* – si combatte la battaglia del senso, tra investimento voluttuario e ironico disinvestimento.

Nei *Paradis artificiels*, come sopra si accennava, Baudelaire associa tendenziosamente il cibo a sostanze psicotrope (vino, oppio), facendo così di Brillat-Savarin uno psicagogo, procacciatore di «paradisi d'occasione» per il popolo edonista, in cerca di miti regressivi e di luoghi edenici dove si assapora, senza la fatica del lavoro, la pienezza. «Tout ce qui relève – scrive Barthes nella sua *Lecture* – d'une temporalité première est frappé d'une sorte d'enchantement ma-

gique; le premier moment, la première fois, la primeur d'un mets, d'un rite, bref le commencement»⁴². Responsabile del sovrainvestimento psichico sul nutrimento originario come mito dell'originalità è Rousseau che, nell' *Essai sur l'origine des langues* riconosce nel consumo collettivo – non del pane, bensì del *gâteau* – l'inizio della società umana:

Le premier gâteau qui fut mangé fut la communion du genre humain⁴³.

E se il pane è il non-detto della *Physiologie*, è in nome del pane che, come vedremo, Baudelaire critica, Rousseau à *l'appui*, Brillat-Savarin in qualità di «homme angélique»⁴⁴.

La metaforica dominante della conquista dei sensuali paradisi è, non a caso, il viaggio, il quale, come metafora del trasporto del senso, può catalizzare tanto un immaginario progressivo, di conquista, quanto un immaginario regressivo, di sogno e di evasione: le due modalità coesistono, in quanto la borghesia fagocitatrice di immagini è produttrice del progresso e fruitrice del regresso. D'altronde, il germe della conquista del buon senso come formazione di compromesso era già stato inoculato dagli stessi *philosophes*: il viaggio di formazione che intraprendono i candidi protagonisti di Voltaire induce ineluttabilmente il dolore del *nostos* e il ritorno nel paese della civiltà: essi regrediscono così verso improbabili giardini di Francia, che non sono altro che proprietà da coltivare.

Sono queste, come sembra, le premesse dei *Paradis artificiels* baudelairiani. La sezione di apertura, dal titolo «Le vin», presenta infatti una versione parafrastica di *Micromégas*; ovvero, un viaggio di formazione rideclinato al *goût du jour*, nei termini della oracolare *Physiologie* di Brillat-Savarin:

Je suppose qu'un habitant de la lune ou de quelque planète éloignée, voyageant sur notre monde, et fatigué de ses longues étapes, pense à se rafraîchir le palais et à se réchauffer l'estomac. Il tient à se mettre au courant des plaisirs et des coutumes de notre terre. [...] Pour être plus sûr de son choix, l'habitant de la lune ouvre l'oracle du goût, le célèbre et infaillible Brillat-Savarin.

«Cela» – commenta ironicamente Baudelaire associando, in sequenze di parallelismi con funzione mnemotecnica, divulgazione e digestione – «est tout à

fait digestif. Cela est très explicatif»⁴⁵. Il carattere «ovvio» di questa letteratura, infarcita di stereotipi nobilitanti e suggestivi, si presta al rapido consumo; tanto che, osserva l'autore, persino i lettori più affezionati al manuale del buon gusto, ovvero i «braves bourgeois eux-mêmes», dimenticheranno il «Brillat-Savarin». Si osservi, sul piano stilistico, quest'ultima menzione: mentre la lessicalizzazione oramai compiuta indica l'appropriazione stereotipa dell'oggetto e, per metonimia, l'assimilazione dei suoi contenuti, il corsivo, con funzione modale, si fa rivelatore del posticcio. D'altronde, aggiunge l'autore, la *Physiologie* non è altro che una «brioche insipide»: e l'aggettivo degradante, in apposizione al sostantivo nobilitante rivela, parimenti, la desublimazione ironica: questa cucina trascendente non è altro che un *digest*, ovvero un florilegio di luoghi comuni «dont le moindre défaut est de servir de prétexte à une *dégoisade* de maximes niaisement pédantesques tirées du fameux chef-d'œuvre»⁴⁶.

Jules Janin, poligrafo noto per la sua bulimia scrittoria, pubblica, nel 1847, *Le Gâteau des rois. Symphonie fantastique*⁴⁷. Sotto questa etichetta suggestiva, in cui si associa il celebre successo mondano di Berlioz e un dolce tipico della tradizione francese consumato durante la festa dell'epifania, si nasconde (come la sorpresa celata nel dolce in questione: chi la scopre è il «re» della festa), la metonimia fagocitante di cui si è detto. Per catalisi, ovvero, per «réplétions» successive, si raggiunge l'iperonimia o antonomasia: il «gâteau», come oggetto e come sostanza sublime (gustativa e trascendente) è il «re» della festa. La suggestione del trascendimento è esplicitata nel titolo rematico il quale, anziché descrittivo ed esplicativo, è, parimenti, suggestivo: la «symphonie fantastique» convoca, al di là del rinvio diretto all'opera di Berlioz, la musica a svolgere la funzione di nobile comparante: e la musica è, all'epoca, il paradigma eletto del sublime, in quanto opera una trasmutazione diretta dei sensi in spirito. Si allude, così, ad una «gastrosafia» trascendentale destinata ad un lettorato borghese. Nel suo resoconto, dal titolo: *Jules Janin et le gâteau des rois*⁴⁸, Baudelaire procede ad una mimesi stilistica della rapida consumazione d'idee: sin dal titolo, la dittologia è tendenziosa, grazie alla multivocità associativa correntemente attribuita, nell'Ottocento, alla congiunzione copulativa. Il risultato è l'assimilazione suggestiva tra l'autore e l'oggetto del libro, che è anche oggetto del desiderio gustativo. In *La Voix*, dove è verosimile il riferimento a Janin, il fan-

tasma d'incorporazione è evocato attraverso una nota metafora voltairiana:

La Terre est un gâteau plein de douceur;
 Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme!)
 Te faire un appétit d'une égale grosseur⁴⁹;

voracità che, in *Le Voyage*, Baudelaire associava appunto al viaggio della conoscenza:

L'univers est égal à son vaste appétit⁵⁰.

Sin dall'incipit del resoconto su Janin, che ha la canonica funzione di orientamento alla lettura, l'intento è evidente:

Pour donner immédiatement au lecteur non initié dans les dessous de la littérature non instruit dans les préliminaires des réputations, une idée première de l'importance littéraire réelle de ces petits livres gros d'esprit...⁵¹

Il libro di Janin è, insomma, come la *Physiologie du goût*, una «brioche insipide», dove una sotto-letteratura è ingrassata di luoghi comuni. La fama di Janin fu, constata Baudelaire, *assorbita* da un uomo più celebre, come – si direbbe, filando la metafora organica della «réplétion» del senso – un pesce grosso si nutre di un pesce piccolo. Si tratta comunque, egli precisa con richiamo salace alla parabola gustativa dell'autore della *Physiologie*, di una «gradazione» diversa di esiti, tra coloro il cui mestiere è, appunto, «de tout connaître». La metafora incorporativa della conoscenza si riconferma nel prosieguo, grazie all'ambivalenza – materiale e trascendentale – del sostantivo «langue» che, col favore del secondo comparante trascendentale, la musica, procede ad una accumulazione eclettica di «idées involontaires» fino a possedere bulimicamente l'intero dizionario come fonte di elaborazione mitica:

Le gâteau des Rois, espèce de *Christmas*, ou livre de Noël, était surtout une prétention clairement affirmée de tirer de la langue tous les effets qu'un instrumentiste transcendant tire de son instrument – jouer des variations infinies sur le dictionnaire!⁵²

Ne scaturisce un abuso di talento, una «débau- che»⁵³ dello spirito. L'«espèce de *Christmas*» così prodotto fa insomma di Jules Janin un degno epigono

dell'«espèce de *brioche*» confezionata dal maestro del gusto per antonomasia, Brillat-Savarin: surrogazione della surrogazione.

Frequente, in Baudelaire, è l'adozione del termine *gâteau* come sinonimo di *pastiche*. La sinonimia consente di conferire al primo termine, per analogia, la valenza metaforica e, al contempo, peggiorativa comunemente attribuita, dall'Ottocento in poi, al secondo: ovvero, quella di una letteratura costruita *gratia artis*, come le antiche *saturae*, con ingredienti libreschi variamente mescolati (qui, la mescidanza è evocata attraverso la reciprocabilità tra l'autore e il soggetto, così come tra la fonte e la sua riscrittura):

En saupoudrant Tite-Live d'André Chénier, et Racine de Catulle, vous faites un *gâteau de farine* fort indigeste, qu'on nomme Ponsard, fait grand homme par hasard⁵⁴.

Condannato alla ruminazione postuma di questa voracità scrittoria, Baudelaire si erge polemicamente a parassita dei compilatori. Come scrive nella *Lettre à Jules Janin*, egli fa di questa bassa cucina la propria pastura: «je fais ma pâture de vos feuillets»⁵⁵.

Il *poème en prose* che ha per titolo *Le Gâteau*⁵⁶ ci appare, sin dal titolo, una glossa al candido asserto di Rousseau sopra citato: «Le premier gâteau qui fut mangé fut la communion du genre humain». Baudelaire rivisita qui molti dei motivi che abbiamo sinora enucleato. La posizione di enunciazione è analoga a quella testé evocata a proposito di *La Soupe et les nuages*: postura placidamente egoica di un soggetto sognatore che, ben nutrito, assapora la propria pienezza di ventre come pienezza ontologica, in pace con il proprio ambiente. In questo paradiso artificiale, che rinvia ad una mitica età dell'oro, viene ad insinuarsi – non diversamente da quanto accade nei *contes philosophiques* di Voltaire – il dubbio, ovvero, fisiologicamente parlando, le prime avvisaglie della fame. Il bisogno determina la simbolica caduta dall'Eden e l'avvio delle peripezie del protagonista. L'uomo paradisiaco si scopre ora lacerato tra due postulazioni: il corpo e lo spirito, le quali vengono sussunte da uno sdoppiamento del punto di vista: quello, letterale, del *pain*, e quello, metaforico, del *gâteau*. Accanto all'apologo di matrice classica, Baudelaire rivisita un costruito abusato dai romantici, l'antitesi. È infatti attraverso l'alternativa designazione dell'oggetto che si confrontano due visioni

del mondo. Esse, in conflitto tra loro, si contendono, come in un duello ermeneutico, il primato della nominazione come dominazione. Ma l'agone tra il bisogno e il desiderio si concluderà, come vedremo, in un annientamento dell'oggetto nella sua doppia valenza di significante e di significato. Il pane, infatti, assume la funzione di metafora semiologica, ovvero di «trasporto del senso», indicando la transizione epistemica in atto: da bene supersustanziale ed eterno (eternizzato dal testo) esso assurge a medio transeunte della fame del corpo e del senso. Al contempo, esso si fa «veicolo» della contesa sociale, che consente lo straniamento e la messa in discussione di un'ontologia positiva: quella, monologica e pacifica, dello scrittore romantico che, sotto la fattispecie dell'autobiografia (evidenziata dalla coincidenza tra le tre funzioni diegetiche: autore-narratore-personaggio) racconta – secondo il genere caro a Victor Hugo – una «chose vue». Svolta la sua funzione mediale, quella della riparazione del senso attraverso un rovesciamento di episteme, il pane potrà uscire di scena.

Benché il racconto si configuri come una glossa antifrastica al Rousseau, la cornice è, parimenti, voltairiana. Il testo inizia infatti con il viaggio di formazione del narratore-protagonista, dipinto come un «ingénu» che, beneficato dalla sacralità della sua sedicente funzione, si concede lussuosamente l'elevazione dello spirito, identificando gl'inferi come un luogo rimosso dalla coscienza; luogo remoto ed aneddótico dove brulica la marmaglia:

Je voyageais. Le paysage au milieu duquel j'étais placé était d'une grandeur et d'une noblesse irrésistibles. [...] Mes pensées voltigeaient avec une légèreté égale à celle de l'atmosphère; les passions vulgaires, telles que la haine et l'amour profane, m'apparaissaient maintenant aussi éloignées que les nuées qui défilaient au fond des abîmes sous mes pieds; [...] le souvenir des choses terrestres n'arrivait à mon coeur qu'affaibli et diminué, comme le son de la clochette des bestiaux imperceptibles qui paissaient loin, bien loin, sur le versant d'une autre montagne.

Viaggio. Il paesaggio in mezzo al quale ero situato era di una grandezza e di una nobiltà irresistibili. [...] I miei pensieri volteggiavano con una leggerezza uguale a quella dell'atmosfera; le passioni volgari, come l'odio e l'amore profano, mi apparivano

ora lontani come le nuvole che sfilavano in fondo agli abissi sotto i miei piedi; [...] il ricordo delle cose terrestri mi arrivava al cuore indebolito e diminuito, come il suono della campanella delle mandrie impercettibili che pascolavano lontano, molto lontano, sul versante di un'altra montagna⁵⁷.

L'antitesi, garante dell'autoaffermazione del soggetto sigla, in chiave essenzialista, la necessaria dicotomia ontologica tra l'angelo e la bestia, mentre la separazione geografica tra due mondi assolve la funzione di perpetuare per certuni, col beneplacito di Rousseau, il privilegio non negoziabile della bontà, oramai divulgato dalla stampa: «et je crois même que, dans ma parfaite béatitude et dans mon total oubli de tout le mal terrestre, j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon». Ma il trattino – risorsa scenica cui Baudelaire conferisce una funzione straniante – interrompe il sogno di pienezza e viene a siglare, con la temporalità, l'irruzione del principio di realtà; irruzione causata, come si diceva, dall'ineluttabilità fisiologica della fame, che, dal versante opposto dell'universo, perseguita anche le creature più angeliche invitandole, dopo una lunga dissipazione di sé, alla necessità della «riparazione»:

– quand la matière incurable renouvelant ses exigences, je songeai à réparer la fatigue et à soulager l'appétit causés par une si longue ascension.

– quando la materia incurabile rinnovando le sue esigenze, pensai di riparare la fatica e placare l'appetito causati da una così lunga ascensione.

Il protagonista estrae dunque dalla tasca il bene candidamente posseduto, ossia «un gros morceau de pain, une tasse de cuir et un flacon d'un certain elixir que les pharmaciens vendaient dans ce temps-là aux touristes pour le mêler dans l'occasion avec de l'eau de neige». Mentre si nota, con riferimento al pane, la vistosa sproporzione tra la quantità e la qualità (a indicare la dimensione del bisogno in un personaggio presumibilmente robusto, come si conviene ad ogni buon borghese), il nostro interesse si sofferma sull'incongruità associativa tra gli alimenti di questo spuntino consumato tra le nuvole: alcuni reali, altri immaginari, essi stanno tra loro come il bisogno e il desiderio, o, altrimenti, come il corpo e lo spirito. Senonché, lo spirito non è altro che un desiderio materiale sublimato.

Figura infatti, in questo armamentario d'occasione, un sedicente elisir di eternità, «paradiso» in vendita nelle farmacie per avventizi poeti, propugnatori di candide vanità; ma tale preziosa quintessenza, sottoposta ad una paradossale alchimia, si diluisce sino a concidere con un bene primario: l'acqua piovana, qui richiamata tendenziosamente attraverso una perifrasi nobilitante: «eau de neige»⁵⁸. La glossa assume nel testo una triplice funzione metanarrativa: come approssimazione all'oggetto, attesta la condizione paradisiaca del personaggio antecedente all'iniziazione che sta per aver luogo; come espressione nobilitante, denuncia la mistificazione gastronomica, a fini commerciali, di un bene primario e sostanziale; e infine, come circonlocuzione del nulla, ci informa della vanità di una transustanziazione posticcia. Resta il fatto che ad un ingenuo idealismo si sposa il più brutale materialismo.

Il trattamento riservato all'acqua – che è solita accompagnare il pane in una dittologia assurda a metafora convenuta dell'indigenza materiale – sembra anticipare, per analogia, la funzione conferita a quest'ultimo in qualità di mediatore e riparatore del senso. Affinché il processo ermeneutico – il viaggio della conoscenza – possa aver luogo, il pane, in qualità di *symbolon*, deve essere donato, spezzato e condiviso. È altrimenti necessaria, in via preliminare, la fine dell'idillio borghese: l'abbandono della campagna – luogo edenico dove il rumore della civiltà giunge attutito – e il contatto traumatico con la miseria della metropoli industriale. Ancora una volta, è una subordinata temporale a «spezzare», come il pane, l'illusione, imponendo la cacciata dell'uomo borghese dal paradiso di fronte alla presenza della fame altrui:

Je découpais tranquillement mon pain, quand un bruit très léger me fit lever les yeux. Devant moi se tenait un petit être déguenillé, noir, ébouriffé, dont les yeux creux, farouches et comme suppliants, dévoraient le morceau de pain.

Spezzavo tranquillamente il mio pane, quando un rumore leggerissimo mi fece alzare gli occhi. Davanti a me stava un esserino stracciato, nero, graffiato, e i suoi occhi incavati, selvaggi e come supplichevoli, divoravano il pezzo di pane.

Il fanciullo, immagine dell'abiezione passiva (come attesta la sua plurima «marchiatura») e per natura innocente, chiama il sognatore alla presa di coscienza

della miseria attraverso la reversibilità paradossale dei punti di vista: il pane, che dalla prospettiva autoriale rappresenta la mera soddisfazione di un impellente bisogno fisiologico – ovvero la pura lettera – è rivestito, dal punto di vista del fanciullo, di un'aura desiderale che lo nobilita. È, infatti, l'assenza del pane a determinare la sopravvalutazione psichica del puro mezzo di sopravvivenza e, per così dire, il tropo:

Et je l'entendis soupirer, d'une voix basse et rauque, le mot: *gâteau!*

E lo sentii sospirare, con voce bassa e roca, la parola: *gâteau!*

Attraverso una sfasatura di registro sono messi polemicamente a confronto l'«*appétit naturel*» e l'«*appétit de luxe*»⁵⁹ di cui discetta candidamente Brillat-Savarin; essa rende conto della distanza ontologica tra due classi sociali forzosamente entrate, con l'urbanizzazione, in relazione di co-presenza.

Nell'ambito delle categorie proppiane, che il viaggio e il genere dell'apologo ci invitano ad adottare, siamo dunque giunti – lo schema narrativo è il medesimo dei *contes* voltairiani – alla fase di «allontanamento» rispetto alla situazione iniziale dell'idillio; straniamento con cui prende avvio il viaggio di formazione e l'acquisizione di una coscienza critica. Tale spaesamento induce, nel narratore-protagonista, il riso; il quale, come osserva Baudelaire in *De l'Essence du rire*, è frutto della consapevolezza, da parte del civilizzato, della propria superiorità in relazione alla gravità innocente del primitivo⁶⁰:

Je ne pus m'empêcher de rire en entendant l'appellation dont il voulait bien honorer mon pain presque blanc, et j'en coupai pour lui une belle tranche que je lui offris.

Non potei fare a meno di ridere sentendo l'appellativo con cui intendeva onorare il mio pane quasi bianco, e ne tagliai per lui una bella fetta che gli offrii.

Al sentimento egoico di superiorità – ovvero alla presupposizione di una pienezza ontologica allegoricamente figurata dalla sazietà (si veda, in proposito, il componimento *Sed non satiata* nelle *Fleurs du mal*)⁶¹ – si associa il «dono»⁶². Nel codice figurato dell'apologo tale funzione, svolta dall'aiutante, consiste nel dotare

il deuteragonista del «mezzo magico» attraverso cui può aver luogo la salvezza; nella fattispecie, la trasfigurazione del bene materiale in bene simbolico, la scrittura. Il «donatore» infatti è, per dirlo con Lacan, il depositario del «*trésor métonymique*», ovvero della «*multiplicité des combinaisons signifiantes*» che sono «*empilées et comprimées dans le langage*». Poiché l'Altro è un principio di relazione così come di «signifiance», esso consente la transitività: fa sì che l'identità di ciascuno possa realizzarsi in seno alla comunità⁶³. Il bene posseduto sarà, così, trasceso e, metaforicamente, «transustanziato». Ma, poiché il dono, – come ben nota Derrida in *Donner le temps* – è un atto moralmente codificato in seno alla società filantropica e «civile», ovvero è previsto dal circuito economico (e, in senso lato, ermeneutico), esso non produce straniamento, mantenendo il racconto in situazione di stasi. Osservando nel fanciullo una proiezione del proprio sé rappresentato dal codice mondano («*honorer mon pain*»), il donatore, provvedendo a tagliare, del suo bene, «*une belle tranche*» non fa che rafforzare la sua posizione ontologica.

Se il dono è un gesto «liberale» quanto inautentico, il fanciullo, in qualità di donatario, assicura all'atto un'autenticità attraverso l'infrazione del divieto, ovvero, la sottrazione, il furto del bene. Considerato come l'atto fondatore della civiltà e del senso – non a caso esso è imputato ad Hermes, il padre dell'ermeneutica – esso è, per rivisitare ancora Derrida, un gesto di necessaria «effrazione»:

Puis, happant le morceau avec sa main, se recula vivement, comme s'il eût craint que mon offre ne fût pas sincère ou que je m'en repentisse déjà.

Poi, afferrando il pezzo con la mano, arretrò bruscamente, come se avesse temuto che la mia offerta non fosse sincera, o che me ne pentissi già.

Mentre figura la coesistenza agonica di due «mondi» – uno stato di diritto, cui appartiene l'eroe protagonista e uno stato di fatto personificato dal deuteragonista, costretto a vivere in perpetua condizione di lotta e di sopraffazione – il furto scatena la peripezia del senso verso la sua autenticazione. Ecco infatti sopraggiungere un altro contendente, o antagonista, che provoca a suo vantaggio il «danneggiamento» del deuteragonista:

Mais au même instant il fut culbuté par un autre petit sauvage, sorti je ne sais d'où, et si parfaitement semblable au premier qu'on aurait pu le prendre pour son frère jumeau.

Ma nello stesso istante fu atterrato da un altro piccolo selvaggio, uscito chissà da dove, e così perfettamente simile al primo da sembrare il suo fratello gemello.

Attraverso lo sdoppiamento simmetrico del deuteragonista in un alter-ego agonico si instaura una relazione triadica che consente l'attivazione del processo ermeneutico. Serve forse ricordare, in proposito, l'epifonema del testo proemiale delle *Fleurs du mal*:

Hypocrite lecteur, – mon semblable – mon frère!⁶⁴

Ed infatti, dietro un'apparente «guerra del pane» ha luogo – non diversamente da quanto accade in *Assommons les pauvres*⁶⁵ – l'«aventure du désir»: la «rivalità mimetica», figurata da una lotta fratricida ingaggiata per fame dai due contendenti, è, di fatto, una lotta per la nomina. Essi si rifiutano di «spezzare il pane» in due metà, a suggello di una pacificazione sociale. La lotta, paradossale *revers* di una convivialità conciliatoria, viene raccontata con meticolosa dovizia di dettagli, secondo una precisa sequenzialità narrativa. L'«*échelonnement des phénomènes*» in cui si scompone la *fabula* sembra così decostruire quella «*bathmologie*», o «*jeu de degrés*» che Barthes riconosceva, come abbiamo visto, nel processo gustativo di Brillat-Savarin; processo che riproduce specularmente la meticolosità della preparazione dei cibi. Al contempo, si allude ad una «metodica» espiatoria: attraverso una gradazione isterica di atti crudeli che volge al parossismo – evidente la lezione di Edgar Poe – ha luogo una riparazione del male sociale e una «santificazione» delle vittime attraverso il mutuo sacrificio, sotto il sacro segno della reversibilità del dolore⁶⁶:

Ensemble ils roulèrent sur le sol, se disputant la précieuse proie, aucun n'en voulant sans doute sacrifier la moitié pour son frère. Le premier, exaspéré, empoigna le second par les cheveux; celui-ci lui saisit l'oreille avec les dents, et en cracha un petit morceau sanglant avec un superbe juron patois. Le légitime propriétaire du gâteau essaya d'enfoncer ses petites griffes dans les yeux de l'usurpateur;

à son tour celui-ci appliqua toutes ses forces à étrangler son adversaire d'une main, pendant que de l'autre il tâchait de glisser dans sa poche le prix du combat. Mais, ravivé par le désespoir, le vaincu se redressa et fit rouler le vainqueur par terre d'un coup de tête dans l'estomac.

Insieme rotolarono a terra, litigandosi la preziosa preda, perché certo nessuno voleva sacrificare la metà per il suo fratello. Il primo, esasperato, afferrò il secondo per i capelli; questo gli prese l'orecchio con i denti, e sputò un pezzetto sanguinante con una formidabile bestemmia in dialetto. Il legittimo proprietario del *gâteau* tentò di sprofondare le sue unghiette negli occhi dell'usurpatore; a sua volta quest'ultimo impiegò tutte le sue forze a strangolare il suo avversario con una mano, mentre con l'altra cercava di far scivolare nella sua tasca il prezzo della lotta. Ma, rattivato dalla disperazione, il vinto si risollevò e fece rotolare il vincitore per terra con una testata nello stomaco.

Come ha ben visto Blumenberg nel suo *Naufragio con spettatore*⁶⁷, la visione «contemplativa» del lavoro altrui rianima il senso. Il donatore del mezzo magico, nella sua innocente liberalità (è quanto accade in *La fausse monnaie*)⁶⁸ ha scatenato un rovesciamento di episteme: il mondo, suo malgrado, non sarà più lo stesso. Ed infatti, egli si è appropriato, simbolicamente – le effrazioni linguistiche di Baudelaire, indizi di una retorica profonda, passano opinatamente inosservate, dissimulate tra luoghi comuni – del termine *gâteau*: termine che non è più presente nel testo in stato di menzione di un discorso altro (straniamento di cui attestava il corsivo), ma come parola narratoriale. Attraverso questa «assunzione di parola» il narratore è, con Propp, «trasfigurato»: ha acquisito la coscienza del Male, che lo riscatta.

Il pane, che rappresenta, per antonomasia, la sacra medialità in qualità di veicolo eletto della condivisione e della pacificazione in seno alla comunità, assurge qui, attraverso la metafora della guerra del pane come guerra tra le classi e tra le lingue, a principio di una reversibilità ontologica. Il grande «assente» dell'«appétit de luxe» celebrato da Brillat-Savarin, è infatti accolto a medio del rovesciamento: una *via negativa* e ascetica che, riproducendo il processo metonimico del desiderio – il «transport de l'esprit et des sens» già evocato nelle *Correspondances*⁶⁹ – decostruisce semiologicamente due elaborazioni complementari, entrambe fa-

stose e miracolose quanto inautentiche, del «senso»: quella, poetica, che somministra un messaggio nobilitante a fini suasori e commerciali, e quella, ricettiva – o gustativa – che consuma innocentemente il senso come il cibo. Così, prima di Nietzsche, Baudelaire denuncia la «buona coscienza» di una classe, la borghesia, che si sta estendendo, per metonimia fagocitante, a pensiero dominante dell'intero Occidente:

Aucun respect humain, aucune fausse pudeur, aucune coalition, aucun suffrage universel ne me contraindront à parler le patois incomparable de ce siècle, ni à confondre l'encre avec la vertu. [...] Ce monde a acquis une épaisseur de vulgarité qui donne au mépris de l'homme spirituel la violence d'une passion⁷⁰.

La lotta «teorica» o, se vogliamo, allegorica, della letteratura, è dunque da intendersi come rappresentazione stessa del pane: il quale, reinvestito segretamente della sua funzione mediale, sta svolgendo il ruolo di sovvertitore e riparatore dell'aberrazione sensualista. Identificatasi con il pane, la letteratura scende dal proprio piedistallo spettatoriale per identificarsi con l'universo crudele e parassita dei «désœuvrés».

L'agone, interminabile – come lo è la circolarità donativa – non può che essere artificialmente interrotto dal narratore con una preterizione:

A quoi bon décrire une lutte hideuse qui dura en vérité plus longtemps que leurs forces enfantines ne semblaient le promettre? Le gâteau voyageait de main en main et changeait de poche à chaque instant.

Perché descrivere una orribile lotta che durò in verità ben più a lungo di quanto le forze infantili sembravano promettere? Il gâteau viaggiava di mano in mano e cambiava di tasca ad ogni istante.

La preterizione, come figura evasiva, tesa al silenzio, ha un *analogon* nel consumo-consumazione del pane, che esaurisce la propria sostanza «narrativa» in relazione alle energie dispiegate dai contendenti. Ma esso, in rapporto a tali energie, è bene sovrabbondante. Smaterializzandosi, si sublima eticamente proprio come nella fisiologia del gusto narrata da Brillat-Savarin si sublimava sensualmente il cibo nel palato trasformandosi, per gradi, in sfumature estimative, dan-

do luogo ad una *fabula* gustativa. La guerra del pane, divenuta oziosa, cede nuovamente il posto alla parola narratoria, che ha raccontato, in una glossa, la storia paradossale del gusto:

Mais, hélas! Il changeait aussi de volume; et lorsque enfin, exténués, haletants, sanglants, ils s'arrêrèrent par impossibilité de continuer, il n'y avait plus, à vrai dire, aucun sujet de bataille; le morceau de pain avait disparu, et il était éparpillé en miettes semblables aux grains de sable auxquels il était mêlé.

Ma, ahimè! Cambiava anche di volume; e quando infine, estenuati, affannati, sanguinanti, si fermarono per impossibilità di continuare, non c'era più, a dire il vero, nessun motivo di lotta; il pezzo di pane era sparito, e si era sparpagliato in briciole simili ai granelli di sabbia ai quali si era mescolato.

L'apologo baudelairiano, che ha come protagonisti due fanciulli, sposa ora il loro punto di vista fiabesco, che è quello, qui evocato, di Pollicino: metafora, anch'essa, di un percorso irreversibile compiuto dal senso. Il pane, infatti, parcellizzandosi, si è confuso con la sabbia: allusione probabile all'Eldorado voltairiano evocato in *Candide*, ma anche alla febbre dell'oro – altro paradiso d'occasione – che in quegli anni imperversava. Il narratore, eroe candido come le sue controfigure, è un eroe fondatore; ha donato infatti – nell'ottica derridiana di *Donner le temps* – il solo bene gratuito e immateriale: il tempo della letteratura. Quest'ultimo, appannaggio lussuoso di una oziosa categoria, è donato alla comunità che lo consuma in succedanei pigri o consolatori. La trasformazione del suo bene simbolico in bene collettivo è infatti troppo lenta e graduale perché possa essere stimata.

L'«adempimento» dell'eroe ha avuto luogo entro lo spazio simbolico concesso alla scrittura e, entro il lusso della sua cornice, il falso bene è stato smascherato. Grazie allo straniamento di cui è stato l'involontario assistente, il protagonista ha scoperto un altro «paradiso» dove il pane, protagonista di un «appétit de luxe», è così prezioso da meritare l'appellativo onorevole di *gâteau* o, se si vuole, di *brioche*:

Ce spectacle m'avait embrumé le paysage, et la joie calme où s'ébaudissait mon âme avant d'avoir vu ces petits hommes avait totalement disparu; j'en restai triste assez longtemps, me répétant sans

cesse: «Il y a donc un pays superbe où le pain s'appelle du *gâteau*, friandise si rare qu'elle suffit pour engendrer une guerre parfaitement fratricide!»

Questo spettacolo mi aveva annebbiato il paesaggio, e la gioia calma in cui si rallegrava la mia anima prima di aver visto questi ometti era completamente scomparsa; ne fui rattristato abbastanza a lungo, ripetendomi in continuazione: «C'è dunque un magnifico paese dove il pane si chiama *gâteau*, prelibatezza così rara da scatenare una guerra perfettamente fratricida!»

Conviene ricordare, a mo' di conclusione, che il sostantivo *gâteau* è assunto in francese – la semantica storica facendosi spesso rivelatrice di certe peculiarità culturali cui si conferisce un valore universale – a comparante ordinario di «affaire» e «profit»⁷¹, mentre la locuzione figurata: «ne pas manger son *gâteau* dans sa poche» vale per «condividere un profitto». Consumato lentamente di tasca in tasca, anziché voracemente da una bocca affamata, il pane è moneta non spesa. Attraverso la risemantizzazione della corriente metafora finanziaria, il termine *gâteau* recupera la propria matrice etimologica di «dispendio» (germ. *wast*, da cui il frc: *gastel*); e non è forse un caso che in origine il sostantivo in questione venisse perifrasticamente qualificato come: «farine perdue», o «pain perdu»⁷². Alternativa al «*gâteau de farine fort indigeste*» confezionato dagli scrittori borghesi⁷³, la «farine perdue» è un *potlatch* propiziatorio: i due contendenti hanno preso parte al banchetto del senso donato dal poeta come ad una festa rituale.

Ai generosi bevitori che trovano nel vino l'oblio di sé e della cultura, Baudelaire si rivolge in un'apostrofe dei *Paradis artificiels* chiedendo loro se, acquistato un esemplare della «insipide brioche» dell'«angelico» Brillat-Savarin, restituirebbero il bene per il male, il beneficio per l'indifferenza...⁷⁴. Nell'attualità in cui scriviamo, una nuova edizione dell' *Exposition universelle* – nata nel secolo di Brillat-Savarin per celebrare i fasti dell'industria – ci richiama alla necessità di un «appétit naturel» generalizzato, che è quello della Terra. Ed è così che si riattiva il viaggio immaginario dei «candidi» voltairiani, evocato da Baudelaire nei *Paradis artificiels* e sopra citato:

Je suppose qu'un habitant de la lune ou de quelque planète éloignée, voyageant sur notre monde, et fatigué de ses longues étapes, pense à se rafraîchir le palais et à se réchauffer l'estomac. Il tient

à se mettre au courant des plaisirs et des coutumes de notre terre. [...] Pour être plus sûr de son choix, l'habitant de la lune ouvre l'oracle du goût, le célèbre et infaillible Brillat-Savarin.

Infatti, non dissimilmente da allora, il sopravvento sensuale dell'immagine sulla ruminazione intellettuale della parola fa sì che, nei nuovi luoghi del compromesso tra i libri e il cibo, una riedizione della *Physiologie du goût* campeggi candidamente accanto alle *Fleurs du mal*, in un voluttuoso accostamento di colori e sapori.

Contro l'ottusità di certi linguaggi parassiti, la pigra ovvietà dell'opulenza trova nel coperto come nelle sovraccoperte – nel culto della tavola come nel libro ornamentale – la rappresentazione della sua ricchezza. I due mondi – apparati di lusso di un appetito naturale – entrano pacificamente in relazione attraverso quel fenomeno, oramai generalizzato, che Roland Barthes qualifica come «cuisine ornamentale»: mitologia veicolata da libri e riviste patinate. Essa ricostruisce incessantemente, attraverso la magnificenza esteriore della portata che la pagina come supporto tecnico riproduce, lo «chic» e il «poncif»⁷⁵: rappresentazioni del fasto culinario cortigiano divenuto universale, e recepite come una diffusa e livellatrice «exigence de distinction»⁷⁶. Quel che domina, in questa cucina del rivestimento e dell'alibi, è, osserva il semiologo, il «nappé»⁷⁷, termine entrato nel gergo culinario francese, e il cui ruolo è prevalentemente svolto dalle salse. Queste, colando untuosamente sugli alimenti, calano su di essi, con il loro *legato* aneddotico⁷⁸, un velo di sogno, assimilandosi così al *patinato*. Il «nappé», fenomeno che può estendersi anche al fatto letterario recepito nella sua esteriorità, traveste e mistifica, per dirlo con Rimbaud, la «réalité rugueuse», ovvero, «la nature première des aliments»: «la brutalité des viandes ou l'abrupt du crustacés»⁷⁹. Destinato alla vista, senso distinto, il cibo elaborato è «trasceso» e, guadagnando il secondo grado, può accedere allo statuto simbolico di «cultura». Così scriveva profeticamente Brillat-Savarin: «La gastronomie est la connaissance raisonnée de tout ce qui a rapport à l'homme, en tant qu'il se nourrit»⁸⁰.

Padre di tutti i nichilismi edonistici, il gusto, osserva Roland Barthes, è una «philosophie du rien»⁸¹. Non aveva scritto lo stesso Rousseau – giustificando, in nome della giustizia distributiva di cui si era fatto portavoce, i suoi peccati di gola – che il gusto è il solo

senso privo di morale e che la golosità è il vizio dominante «des gens qui ne sentent rien»?⁸². In questo stato premorale e innocente è riconosciuta, tuttavia, l'origine della lingua come l'origine dell'umanità:

Lire en mangeant fut toujours ma fantaisie [...] Je dévore alternativement une page et un morceau: c'est comme si mon livre dînait avec moi⁸³.

«Ô Jean-Jacques!»⁸⁴ – esclamava dal canto suo, senz'altro aggiungere, Baudelaire.

Note

- 1 «Quelque malade que je puisse être, l'appétit ne me manque jamais». J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, VI, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, vol. I, p. 278.
- 2 La frase è citata, senza menzione della fonte, nelle stesse *Confessions*: «Environné de petites choses volables que je ne regardais même pas, je m'avisai de convoiter un certain petit vin blanc d'Arbois... et l'occasion fit que je m'en accommodai de temps en temps de quelques bouteilles pour boire à mon aise en mon petit particulier. Malheureusement je n'ai jamais pu boire sans manger. Comment faire pour avoir du pain? Il m'était impossible d'en mettre en réserve. En faire acheter par les laquais, c'était me déceler, et presque insulter le maître de la maison. En acheter moi-même, je n'osai jamais. Un beau monsieur l'épée au côté aller chez un boulangier acheter un morceau de pain, cela se pouvait-il? Enfin je me rappelai le pis-aller d'une grande princesse à qui l'on disait que les paysans n'avaient pas de pain, et qui répondit: Qu'ils mangent de la brioche. J'achetai de la brioche. Encore que de façons pour en venir là! Sorti seul à ce dessein, je parcourais quelquefois toute la ville, et passais devant trente pâtisseries avant d'entrer chez aucune». *Ivi*, pp. 306.
- 3 V. Champion-Vincent, Ch. Shojaei Kawan, *Marie-Antoinette et son célèbre dire*, in «Annales historiques de la Révolution française» n. 327 (2002), pp. 29-56, *scil.* pp. 40 e 53.
- 4 Sul «tasso di figuratività», si veda F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 59.
- 5 Su questo aspetto, si veda R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 10.
- 6 Cfr. M. Landi, *Il governo dei poeti: ecologia e fisiocrazia in Victor Hugo*, in «Griseldaonline» n. 10, *Ecologia dello sguardo*, n. p. <http://www.griseldaonline.it/temi/ecologia-dello-sguardo/hugo-governo-dei-poeti-landi.html>
- 7 R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*, in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 305.
- 8 Cfr., in particolare, R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, pp. 66 e 81.
- 9 R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- 10 Si veda, ad esempio, Rousseau: «Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des tropes. Le langage figuré fut le premier

à naître, le sens propre fut trouvé le dernier. On n'appela les choses de leur vrai nom que quand on les vit sous leur véritable forme». J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Bibliothèque du Graphe, 1969, pp. 505-506. Il procedimento è largamente usato da Montesquieu nelle *Lettres persanes* e da Voltaire nei *contes philosophiques*.

- 11 R. Barthes, «Le mythe aujourd'hui», in *Mythologies*, cit., p. 182.
- 12 R. Barthes, «Cuisine ornementale», *ivi*, p. 120.
- 13 Rinviamo ai due paragrafi in questione in A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, nella celebre edizione illustrata da Alphonse Karr, Paris, Gonet, 1848, pp. 40 e 42.
- 14 Si veda, in proposito: J. Roudaut, *Anthelme Brillat-Savarin: Mythologie gastronomique. Manger pour rêver*, «La Nouvelle Revue Française», n. 346 (novembre 1981), pp. 182-184.
- 15 R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*, cit., p. 325.
- 16 *Ivi*, p. 309.
- 17 *Ivi*, p. 310.
- 18 *Ibid.*
- 19 «l'être du jambon est dans son jus, et ce jus est lui-même réductible à un suc, à une essence – dont seul est digne le cristal». *Ibid.*
- 20 *Ibid.*
- 21 *Ivi*, p. 307.
- 22 *Ivi*, pp. 311-313.
- 23 Ricordando in *Les paradis artificiels* l'avversione di Lavater per Brillat-Savarin, Baudelaire scrive: «on n'a baptisé aucun gâteau du nom de Lavater». Ch. Baudelaire, *Du vin et du haschisch*, in *Les paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, 1974 (OC I), p. 378.
- 24 R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*, cit., p. 311.
- 25 *Ivi*, p. 303.
- 26 *Ibid.*
- 27 «La science du goût se retourne donc en éthique (c'est le sort habituel de la science)». *Ivi*, p. 310.
- 28 *Ivi*, p. 319.
- 29 Cfr. V. Stiénon, *Fictions de l'universalité du savoir dans la «Physiologie du goût» de Brillat-Savarin*, in «Signes, Discours, et Sociétés, Revue semestrielle en sciences humaines et sociales dédiée à l'analyse des Discours» (on-line), n. 1, *Interculturalité et intercommunication*, 2008. <http://www.revue-signes.info/document.php?id=201>. Come ben mostra la studiosa, questi due aspetti si compenetrano nell'intento di fare della gastronomia una 'conoscenza ragionata' (individuando etnotipi sulla base del costume alimentare) e di eleggere la Francia a modello universale della tradizione insieme razionale e culinaria.
- 30 R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*, cit., p. 322. Sulla mitologia universalista della *Physiologie du goût*, si veda: V. Stiénon, *Fictions de l'universalité*, cit., *passim*.
- 31 *Ivi*, p. 323.
- 32 *Ivi*, p. 311.
- 33 Ch. Baudelaire, *La Muse vénale*, in *Les Fleurs du mal*, OC I, p. 15.
- 34 Ch. Baudelaire, lettera a Auguste Poulet-Malassis (marzo 1865), in *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2000, p. 331.

- ³⁵ Ch. Baudelaire, *La Soupe et les nuages*, in *Le Spleen de Paris*, OC I, p. 350.
- ³⁶ «On convient généralement qu'on ne mange nulle part d'ausi bon potage qu'en France; et j'ai trouvé, dans mes voyages, la confirmation de cette vérité». A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, cit., p. 50.
- ³⁷ Ch. Baudelaire, *Perte d'auréole*, *Le Spleen de Paris*, cit., p. 352.
- ³⁸ Ch. Baudelaire, *Les yeux des pauvres*, *ivi*, p. 318. «Je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif». *Ibid.*
- ³⁹ «Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la beauté du Mal». Ch. Baudelaire, «Projets de Préface aux *Fleurs du mal*», I, OC I, p. 181. Si veda anche: *La Béatrice*, *Les Fleurs du mal*, *ivi*, p. 116.
- ⁴⁰ Ch. Baudelaire, *Le Chien et le flacon*; *Les Bons chiens*, in *Le Spleen de Paris*, *ivi*, pp. 284 e 360.
- ⁴¹ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 21.
- ⁴² R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*, cit., p. 318.
- ⁴³ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, cit., p. 519.
- ⁴⁴ Ch. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, OC I, p. 378.
- ⁴⁵ *Ivi*, pp. 377-378.
- ⁴⁶ *Ivi*, p. 378.
- ⁴⁷ J. Janin, *Le gâteau des rois. Symphonie fantastique*, Paris, Amyot, 1947.
- ⁴⁸ Ch. Baudelaire, *Jules Janin et le gâteau des rois*, in *Œuvres complètes*, cit., II, 1975 (OC II), pp. 24-25.
- ⁴⁹ Ch. Baudelaire, *La Voix*, in *Les fleurs du mal*, cit., p. 170.
- ⁵⁰ Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, *ivi*, p. 129.
- ⁵¹ Ch. Baudelaire, *Jules Janin et le gâteau des rois*, cit., p. 24.
- ⁵² *Ibid.*
- ⁵³ *Ivi*, p. 25.
- ⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Les mystères galants du théâtre de Paris*, OC II, p. 1004.
- ⁵⁵ Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, *ivi*, p. 233.
- ⁵⁶ Ch. Baudelaire, *Le Gâteau*, in *Le Spleen de Paris*, cit., pp. 297-99. Le citazioni presenti nel testo rinviano a queste pagine.
- ⁵⁷ La traduzione è nostra.
- ⁵⁸ Merita in proposito ricordare con Roland Barthes l'affinità tra l'«œuf à la neige» ed un «revenu modeste». Cfr. R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*, cit., p. 322.
- ⁵⁹ *Ivi*, p. 304.
- ⁶⁰ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OC II, p. 530.
- ⁶¹ Ch. Baudelaire, *Sed non satiata*, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 28.
- ⁶² Su questi aspetti si veda J. Derrida, *Donner le temps I. La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991.
- ⁶³ J. Lacan, *Le Séminaire, V, Les formations de l'inconscient 1957-1958*, Paris, Seuil, 1998, p. 115.
- ⁶⁴ Ch. Baudelaire, *Au lecteur*, in *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 5-6.
- ⁶⁵ Ch. Baudelaire, *Assommons les pauvres!*, in *Le Spleen de Paris*, cit., p. 357.
- ⁶⁶ Si veda il componimento: *Réversibilité* in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 44.
- ⁶⁷ H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- ⁶⁸ Ch. Baudelaire, *La Fausse monnaie*, in *Le Spleen de Paris*, cit., p. 323.
- ⁶⁹ Ch. Baudelaire, *Correspondances*, in *Les Fleurs du mal*, cit., p. 11.
- ⁷⁰ Ch. Baudelaire, «Projets de Préface aux *Fleurs du mal*», I, cit., p. 181.
- ⁷¹ Brillat-Savarin rilevava l'importanza della gastronomia negli affari, a partire dal culto ancestrale della tavola, dove si decidono le sorti dei popoli. A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, cit., p. 61.
- ⁷² Cfr. www.littre.org/definition/gâteau.
- ⁷³ Cfr. *supra*, n. 54.
- ⁷⁴ Ch. Baudelaire, *Du vin et du haschisch*, in *Les Paradis artificiels*, cit., p. 378.
- ⁷⁵ Ch. Baudelaire, *Du chic et du poncif*, in *Salon de 1846*, OC II, p. 468 sgg. Si veda anche Roland Barthes, a proposito della rivista «Elle»: «son rôle [étant] de présenter à l'immense public populaire qui est le sien [...] le rêve même du chic». R. Barthes, «Cuisine ornamentale», cit., p.120.
- ⁷⁶ *Ibid.* Sulla «distinction», cfr. Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, cit., p. 710.
- ⁷⁷ «Dans cette cuisine, la catégorie substantielle qui domine, c'est le nappé: on s'ingénie visiblement à glacer les surfaces, à les arrondir, à enfouir l'aliment sous le sédiment lisse des sauces, des crèmes, des fondants et des gelées. Cela tient évidemment à la finalité même du nappé, qui est d'ordre visuel, et la cuisine d'Elle est une pure cuisine de la vue, qui est un sens distingué. Il y a en effet dans cette constance du glacis une exigence de distinction». R. Barthes, «Cuisine ornamentale», *ibid.*
- ⁷⁸ «le lié n'appartient qu'aux sauces». R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin* cit., p. 323.
- ⁷⁹ *Ibid.*
- ⁸⁰ A. Brillat-Savarin, *La physiologie du goût*, cit., p. 27.
- ⁸¹ R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin*, cit., p. 303.
- ⁸² «Je ne connais qu'un sens aux affections duquel rien de moral ne se mêle: c'est le goût. Aussi la gourmandise n'est-elle jamais le vice dominant que des gens qui ne sentent rien». J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, cit., p. 535.
- ⁸³ J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, cit., p. 306.
- ⁸⁴ Ch. Baudelaire, *Hygiène VI*, OC I, p. 672. Si veda anche, in *Fusées*: «Jean-Jacques disait qu'il n'entrait dans un café qu'avec une certaine émotion. Pour une nature timide, un contrôle de théâtre ressemble quelque peu au tribunal des Enfers». *Ivi*, p. 654.

Cibo povero in versi tedeschi. *Dienen (Servire)* di Gertrud Kolmar

di Vanda Perretta
con una traduzione di Camilla Miglio

Anche in materia di cibo gli europei hanno da sempre coltivato una nutrita serie di luoghi comuni tali da sminuire i prodotti altrui e accrescere il prestigio di quelli della propria nazione. Vale per noi italiani, schiacciati da montagne di pasta e pizza con accompagnamento di mandolini o coltelli, vale per gli altri, francesi inclusi e vale quindi anche per i tedeschi. I tedeschi, come quasi tutti gli europei del nord, non rientrano nella categoria dei buongustai. Eppure, anche la Germania ha potuto dare vita a una gastronomia tutt'altro che trascurabile. I vini, le birre, le salsicce (in primis i loro *Bratwürstchen* antesignani dell'attuale *street food* in terra di Alemagna), i dolci e, da sempre, il pane in vari tipi di forme e ingredienti. Dal misterioso e nero *Pumpernickel*, alle *Semmel* bianche e calde, delizia di ogni prima colazione che si rispetti, sino alle eleganti *Brezel* dalla linea simile a un nodo d'amore o marinaro, o a un salato arabesco, la Germania ha da sempre avuto cura dell'antica arte della panificazione. Le loro profumate *Bäckereien* erano e sono, anche se sempre meno, luoghi di assoluta delizia. Non per voler salvare l'arte culinaria tedesca – impresa titanica, malgrado la presenza sul *parterre* della gastronomia internazionale di alcuni cuochi tedeschi pluridecorati – ma per ristabilire una piccola cronologia, è giusto ricordare che il barone Carl Friedrich von Rumohr pubblicò il suo *Geist der Kochkunst (Spirito dell'arte culinaria)* nel 1832, cioè già tre anni prima della ben altrimenti famosa *Psychologie du goût* del francese Anthelme Brillat-Savarin. Ma

il lavoro del barone tedesco non ebbe eco, mentre quello del collega francese è ancora oggi citatissimo. Ritornando al patriottismo in materia di cibo e in particolare al pane, nutrimento povero e sacro, presente su ogni nostra tavola (anche oggi in tempi di diete) e, se assente, sintomo di situazioni di gravità estrema, ogni nazione ha il suo particolare atteggiamento. Per l'Italia valga l'esempio del pane salato che rende l'esilio di Dante, abituato al pane sciapo della Toscana, ancora più indigeribile. In Germania, invece, combinato col vino, il pane viene sollevato sino ad una altezza di arcana sacralità eucaristica nella solenne elegia hölderliniana che reca nel titolo il binomio *Brot und Wein (Pane e vino)*. Comunque anche prima dell'attuale ossessione per la cucina alta o bassa, per il mestiere del cuoco, per preparazioni *multiculti*, multiethniche, regionali a chilometraggio fisso su un utopico zero, il discorso sul cibo e sul suo peso specifico nell'esistenza umana ha prodotto una smisurata letteratura in prosa. Il cibo come peccato capitale o mero sostentamento è stato visto sempre altalenare tra virtuosa sobrietà o colpevole stravizio. Trimalcione o Gargantua come contraltare di una onorata e lodevole moderazione, ma anche come esorcismo contro fame e miseria sempre in agguato. In poesia il panorama è diverso. Si beve più di quanto non si mangi, come se l'atto del nutrirsi fosse più prosaico che lirico, e comunque destinato alla poesia popolare o alle filastrocche e alle fiabe per l'infanzia.

Dovendo scegliere un componimento in versi dedicato espressamente al cibo povero, la lirica di Gertrud Kolmar *Dienen (Servire)* datata al 1937 è esemplare. Gertrud Kolmar, ebrea berlinese, cugina di Walter Benjamin col quale condivideva una mitica nonna, è autrice di drammi, di diverse raccolte poetiche e di un grande romanzo *Eine jüdische Mutter (Una madre ebrea)* pochissimo noto. È vero, il titolo *Servire* suona anche ora come anacronistico o desueto, anche perché l'antico significato del termine: 'essere utile agli altri, mostrare attenzione per i bisogni altrui', è stato offuscato da connotazioni legate a tutto quanto l'aggettivo derivato, servile, si trascina dietro di bassezza, umiliazione, *et similia*. Il servizio di Gertrud Kolmar è l'opposto della servitù. È puro piacere, condivisione, grazia, libertà, scelta e consapevole identità. Servire è qui il contrario di comandare, imporre, pretendere, esigere, è il contrario del pensiero egoista, dell'amore solo di sé, dell'autofilia, del solipsismo. Questo servizio avviene in una cucina povera e i suoi ingredienti sono altrettanto modesti. La cucina come luogo assoluto di intimità, di calore, di benessere, di elementare felicità.

Servire ha un piccolo prologo rivolto a chi, nel chiuso di un laboratorio, manipola gli elementi per piegarli, domarli e asservirli. L'autrice si rivolge ai signori del fuoco, della chimica e dell'alchimia, ai signori della conoscenza, ai signori di un fuoco mai del tutto addomesticato e che, a un certo punto, sfugge loro di mano e divenuto fiera ne dilania i corpi. La signora dell'altra cucina, specie di laboratorio più dimesso, non vuole certo suggerire il ritorno a un mai esistito passato edenico o solo naturale dell'essere umano. Intende descrivere e perseguire una sua personale lettura del creato. Anche lei, da cuoca, si confronta col divino potere del fuoco ma non ha ideologie culinarie da proporre. Questa cucina-mondo ha dimensioni minime, pochi passi e la sua signora è consapevole che 'altri' potranno trovarla risibile. Velasquez giovane ha dipinto una donna che cuoce due uova al tegamino, ma tutto color ocra, come sarebbe piaciuto a Masaccio, mentre qui i colori sono il giallo e il blu, colori nordici. La stessa signora, conscia della natura profonda, cioè non appariscente del suo sapere, pone ai suoi schernitori una serie di domande, non riceve risposte, ma non si lascia distrarre e continua a incalzare i suoi antagonisti spiegando quanto estesi siano i confini del suo mondo così irrilevante (potrebbe trattarsi di una versione pacificata del rapporto non più conflittuale tra

micro e macro cosmo?). Alla magia evocatrice degli oggetti di uso comune si aggiunge quella della natura. Una natura né drammatica né idilliaca, ma anche qui domestica: la cucina si dilata in quello che è l'autentico giardino dei semplici, cinto di achillea o di scabiosa, dove pascolano placide le vacche pezzate, dove tutto è colore di papaveri e fiordalisi, odore di pane pronto per essere sfornato. La crosta di questo pane fresco serve per una *chevelure* (la ricetta è completa) che sfrigola nel burro e viene fatta scivolare da una padella fuliginosa che ha ancora in sé la memoria dolorosa dei colpi inferti da martelli al corpo della terra, la memoria di un metallo ancora indignato dalla ferocia che lo ha strappato alla madre, costretto a forme non sue. La memoria del metallo è metafora, anzi immagine, di inaudita forza e fa pensare a Novalis e ai suoi minatori oltre che al Faust imprenditore, anche se la prospettiva è invertita: è quella del regno dei minerali cui nessuno, tranne oggi la scienza più avanzata, attribuiva memoria. Il lamento della padella nera di fumo si placa nel momento in cui la signora affonda il cucchiaino nella minestra fumante e assaggia. Il cucchiaino è di legno, opera di mani esperte e il suo contatto col cibo caldo fa crescere sul tetto basso della casa un ramo di taglio in fiore, coperto da un coro di api.

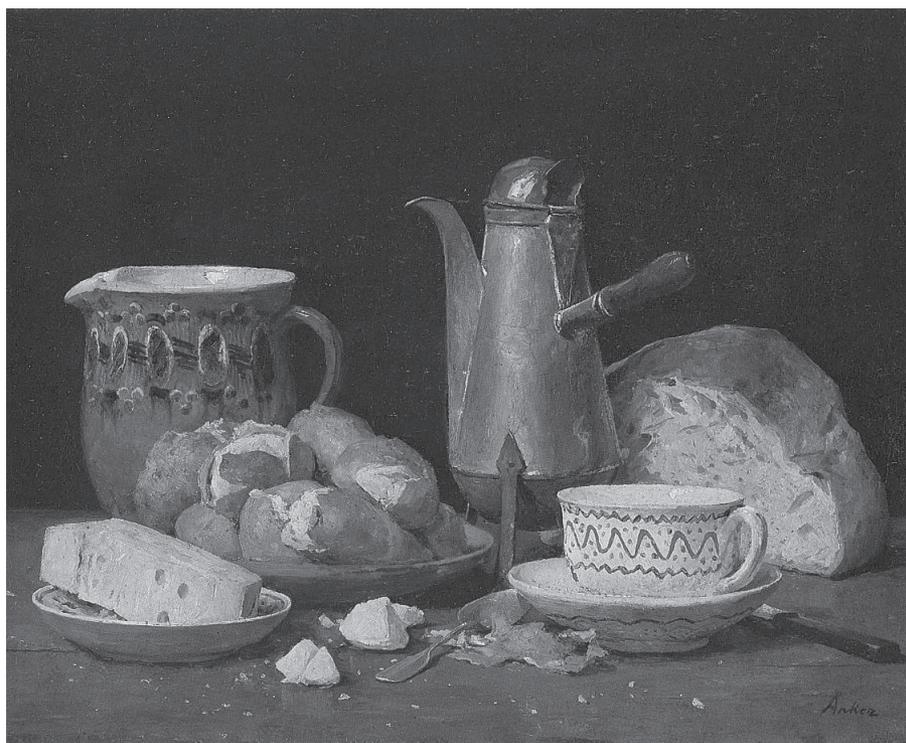
In questa casa – ed è l'epilogo – «venga il mio amico e mangi» – *Es komme mein Freund und esse* – ogni cosa è servita perché uno solo venga servito, il desiderio ha apparecchiato la tavola, invita ad accettare il cibo:

che ti sia gioia agli occhi, che ti dia piacere il suo profumo, e che quanto porti alla bocca ti sia benedizione!

Come 'servire', anche il termine 'benedizione' ha risentito di un troppo lungo uso e abuso. In origine però, e qui l'etimologia serve, esso voleva dire 'attribuire santità, attirare grazie'. La benedizione auspicata appare quindi come un modo per ricondurre l'uomo, la natura e il loro rapporto, nella sfera del sacro. Il tramite potrebbe essere quello dei sensi: olfatto, vista, tatto, gusto. Dei sensi, cioè del corpo. Quindi anche un modo diverso di interpretare l'eros (in maniera edificante e non devastante). L'altro da sé, l'amico, non più come qualcosa di cui appropriarsi, ma come entità con cui condividere l'appagamento, il piacere in un ambiente domestico che si configura come 'luogo ameno' reale agli antipodi di quello canonico, e che è l'unico in cui

il ritorno alla grazia e al sacro appare verosimile (anzi vero). E mi sembra che la comunione (se di comunione si può parlare in Gertrud Kolmar) finale di *Dienen* sia anche un invito ad affrontare, ad accettare la scommessa, il patto col 'divino'. La proposta di *Dienen* è un'ipotesi di approccio al mondo, all'altro da sé e a se stessi, del tutto diversa. La via da seguire è un'altra, più difficile e meno fantasmagorica: quella dell'uscita dalla monade dell'io per curvarsi sulle cose e sulle persone, quella dell'attenzione, dell'ascolto, di uno sguardo lento e profondo. In questa storia niente accade per caso. Gertrud Kolmar espone una sua meditata lettura non solo dei semplici ma del 'semplice'. E il semplice non è solo il *sigillum veri* ma anche, come vuole Brecht, di qualcosa molto difficile da fare. E mi permetto di aggiungere, anche da interpretare. Una semplicità che in-

teressa lo spazio femminile di una cucina come figura allegorica di un universo che non ha che se stesso per esprimersi. Tutto risiede nei cibi che Gertrud utilizza: sono loro a parlare, a raccontare di sé. Consapevoli di toccare così l'intimità più nascosta. Il cibo è alla pari con chi lo tocca, ritorna a uno stato naturale, non è più neutralizzato, ed è in grado di attivare uno scambio di codici complessi e in continuo movimento intorno ai sensi tutti di chi è in grado di goderne il sapore. La vicenda umana di Gertrud Kolmar si conclude nel marzo del 1943. Deportata con tutti gli altri ebrei che, come lei, erano ai lavori forzati nelle fabbriche berlinesi, in un'azione che avrebbe dovuto svuotare la città di tutti i suoi cittadini ebrei, se ne perdono le tracce. È possibile che sia stata avviata ai forni crematori di Auschwitz immediatamente dopo il suo arrivo.



Albert Anker - Stilleben: Kaffee, Milch und Kartoffeln - um 1896 - Öl auf Leinwand - 42x52 cm - Kunstmuseum, Bern.

Gertrud Kolmar, *Dienen*

*Der du die Stoffe bindest und löst, kältest und glühst, sie schwächst und bekräftigst,
 Der du Säuren reizst, Erze peinigst, geheime Mischung in Kapseln birgst, in Röhren und Tiegeln braust,
 Wenngleich nicht der Alkahest noch der weiße oder der rote Löwe ist, was du siedest,
 Adept einer Alchimie, die mir fremd und wunderbar dünkt;
 Herr du des Feuers, das du in ehernem Käfig bändigst, das nun kriechend sich duckt wie ein sprungbereit lauern-
 des Raubtier,
 Einst schnellte, die Stäbe zertrümmerte, wütende Krallen um deine Glieder schlug (o, mir bangt, wenn ich's
 denke!):
 Ich will eine andere Flamme locken, milde, gezähmte Glut, die mir auf dem Herde schmeichelt und schnurrt und
 spielt wie ein häusliches Kätzchen;
 Denn bunte Speisen will ich bereiten, ein kleines Mahl, das dich freuen soll,
 Wenn du müde und doch mit Lächeln in meine dämmernden Räume kehrst.
 Was scheltet ihr mich?
 Was spottet ihr mein?
 Weil meine Welt flach ist, wenig Schritt im Geviert, engumbaut,
 Voll ruhmlos kleinlicher Dinge, geringfügiger Verrichtungen,
 Erfüllt vom Klappern der Näpfe, Brodeln der Töpfe, den häßlichen Dünsten schwitzender Fette, überschäumen-
 der Milch?
 Weil ich bauchige Mehlonnen hebe, Gewürzbüchsen öffne, Muskatnuß reibe,
 Kräuter wiege, in gläserne Schale Saft der Zitrone presse, goldgelbes Dotter in blauem Becher zerquirle? ...*

*Ja,
 Wißt ihr denn, was die türkische kupferne Kaffemühle in Sarajewo sah
 Und im böhmischen Eger mein Krug, leuchtend weißtupfig-rot wie Fliegenpilze des Waldes?
 Wißt ihr,
 Daß für mich große schwarzrauchende Schiffe alle Meere befahren, mit Fracht aller Küsten sich schleppen,
 Daß, wenn die bleichen Körner durch meine Finger rieseln, stille Gesichter der Männer Ranguns mich schau
 Oder das dunklere Antlitz des Negers singt, der in den Reisfeldern Südc Carolinas erntet?
 Daß aus dem hölzernen Teekästchen unsichtbar eine Inderin steigt
 Im Silberschmuck, in ocker- und terrakottfarb gewebtem Wallen und Wehen?
 Aus Zwiebelschärfe hallen mir kräftige Stimmen bulgarischer Bauern wider,
 Und ich frage zäh quellende Tropfen, ob nicht der Ölbaum meiner fremden, verlorenen Heimat sie schuf.*

*O sonnige Wiese, davon meine schmale, ängstliche Küche überfließt,
 Mit dem Gürtel aus Natternkopf, Schafgarbe, Mäusegerste, Skabiosen,
 Mit ruhig weidenden Schneckenkühn, dem rhythmischen Schlag ihrer Quastenschwänze,
 O bräunlichgoldener Streif, den Mohnrot und Kornblumen-blau durchwirkt,
 Den Mittagsstille umhaucht und der warme Duft künftigen Brotes! –
 Da ich Krumen in die erhitzte brutzelnde Butter warf, Schütterte noch aus geschwärtzter Pfanne das Pochen von
 tausend Hämmern in Adern der Erde,
 Zische im Knistern noch immer empört gemartertes Eisen,
 Das der Mutter geraubt, vergewaltigt in Öfen, zur Formung gezwungen ward.
 Da von dampfender Suppe mein Löffel schmeckte, den kundige Hand geschnitzt,
 Wuchs über niederes Dach wieder ein Lindenast,
 Blühend, umtönt von Bienenchören.
 Es komme mein Freund und esse.
 Sieh, alles Wesen war mir zu Dienst, auf daß ich dem Einen diene.
 Liebe deckte auch heut wie gestern den Tisch.
 Nimm denn mit Liebe an, was die Schüssel trägt:
 Möge es deinen Augen gefallen, sein Ruch dir angenehm sein, und was zum Munde geht, sei dir gesegnet!*

Servire

Tu che leghi e scindi gli elementi, li fai ghiacci e incandescenti, li fai fiacchi e li fai forti,
Tu che accendi pure gli acidi, tormenti i minerali, celi in alambicchi occulte mescolanze, in cannule e crogioli le fermenti,
Anche se non fai ribollire il leone bianco, né il rosso, e neppure l'alcaesto,
Estranea e incantata mi appare l'alchimia che ti fa adepto,
Tu signore del fuoco, lo domi e l'ingabbi nel ferro, e ora è piegato, accovacciato come predatore in agguato,
Un tempo guizzava, distruggeva le sbarre, abbrancava con le grinfie rabbiose le tue membra (che orrore pensarci ancora!);

Ma io voglio attrarre una fiamma diversa, una brace mite, docile, che faccia moine e fusa e giochi sui fornelli come il gattino di casa,

Perché voglio preparare pietanze colorate, un pasto semplice, che ti rallegri

Quando tornerai nel crepuscolo delle stanze mie, stanco ma sorridente.

Perché perseguitarmi?

Perché schernirmi?

Perché il mio mondo è così piatto, non più di quattro passi, uno dopo l'altro,

Pieno di piccole cose senza gloria, faccende di poco conto,

Appagato da un battere di scodelle, ribollire di pentole, puteolente vaporare d'unto, traboccare di latte?

Perché sollevo panciuti barili di farina, apro vasi di spezie, grattugio noce moscata,

Peso erbette, premo limoni nella coppa di vetro, pesto zafferano giallo-oro nel calice azzurro? ...

Sì,

Ma voi che ne sapete del mio ramato macinacaffè turco e di cosa ha visto a Sarajevo,

E la mia brocca a Eger, in Boemia, cosa ha visto, tutta luccicante a macchie bianche e rosse come un fungo malefico di bosco?

Ma che ne sapete

delle grandi navi dal fumo nero che per me solcano i mari, e a me portano carichi dal mondo,

E dei pallidi grani che mi traversano le dita, e sono i silenziosi volti della gente di Rangoon a guardarmi

o le più nere fronti di chi canta cogliendo riso nella Carolina del sud?

Dell'indiana invisibile che si leva ornata d'argento,

E incede aleggiando dalla scatola di legno con dentro il tè?

Del gusto piccante di cipolla che mi porta potenti le voci dei contadini bulgari,

E alle gocce dense chiedo se forse non vengano dall'ulivo della patria straniera mia, e perduta.

O prato assolato, da te la mia stretta e timorosa cucina deborda,

Con la cintura fatta d'erba serpentina, millefoglie pecorina, orzo murino, scabiosa,

Con le vacche pezzate, e un battere ritmico di code,

O striscia bruno-dorata, che attraversa il rosso-papavero e l'azzurro-fiordaliso,

Ti circonda il merigiare silenzioso e l'odore caldo del pane in arrivo! –

Gettavo briciole di pane a rosolarsi nel burro fuso,

E nella padella annerita pulsava il battito di mille martelli su dalle vene della terra,

Sottratto a sua madre, martoriato, violentato nelle fornaci, forzato in una forma, il ferro furente ancora sfrigolava sibilando.

Il mio cucchiaino di legno, intagliato da abili mani, sapeva di minestra fumante,

E un ramo di tiglio in fiore, in un ronzare d'api in coro, tornava a crescere sul tetto basso.

Venga il mio amico, e mangi –

Vedi, gli esseri tutti sono al mio servizio, perché io possa servirne uno.

Oggi come ieri l'amore ha preparato la tavola.

Prendi con amore questa ciotola:

che ti sia gioia agli occhi, che ti dia piacere il suo

profumo, e che quanto porti alla bocca ti sia benedizione!

Percorsi gastronomici nella poesia statunitense

di Antonella Francini

A poem is a café (Restoration)
 Wallace Stevens

Tra i versi e la gastronomia esiste un'alleanza antica nella letteratura degli Stati Uniti che anche dal punto di vista alimentare si stacca subito dai modelli europei facendo entrare nel suo menu prodotti e cibi del Nuovo Mondo. Potremmo dire che l'archetipo di molte immagini poetiche legate a questo tema è quel mitico pasto consumato dai coloni della Plymouth Plantation nell'autunno del 1621 in compagnia di circa 90 nativi Wampanoag. I quali, secondo fonti dell'epoca e in virtù di un temporaneo trattato d'alleanza con gli invasori, offrono cinque daini per l'occasione. I Padri Pellegrini andarono a caccia di volatili e servirono *corn bread*, una focaccia a base di mais o *Indian corn*, pianta indigena americana che gli stessi nativi avevano insegnato loro a coltivare, come avevano insegnato loro a pescare e cacciare salvando i pochi sopravvissuti del Mayflower da morte certa. È questa la prima versione americana del 'ringraziamento' e un mito fondante delle origini statunitensi: tre giorni di festeggiamenti per rendere grazie a Dio dell'abbondante raccolto dopo un anno di privazioni.

In pieno nazionalismo post-rivoluzionario, ormai lontani da celebrazioni di bisogni primari e con una certa cucina autoctona, gli Stati Uniti d'America trovano proprio nel mais, ma in forma di dessert di origine indiana, la loro icona nazionale nel divertente poemetto in versi eroicomici *The Hasty Pudding* (1796) del poeta del Connecticut Joel Barlow. Trovandosi in missione diplomatica nella Savoia, Barlow invoca ironicamente

le Muse per cantare le dolcezze del suo budino e del suo paese quando gli viene servita una torta di polenta che gli ricorda con nostalgia questo popolare piatto del New England. Barlow descrive in dettaglio gli ingredienti, la preparazione e la bontà della pietanza che ha presieduto alla sua «natal morn», essendo tutte le sue ossa fatte di «Indian corn»:

Dear Hasty Pudding, what unpromised joy
 Expands my heart, to meet thee in Savoy!

[...]

But here, though distant from our native shore,
 With mutual glee we meet and laugh once more.
 The same! I know thee by that yellow face,
 That strong complexion of true Indian race,
 Which time can never change, nor soil impair,
 Nor Alpine snows, nor Turkey's morbid air;
 For endless years, though every mild domain,
 Where grows the maize, there thou art sure to reign.

[...]

Thy name is Hasty Pudding! thus our sires
 Were wont to greet thee fuming from their fires;
 And while they argued in thy just defence
 With logic clear, they thus explained the sense:
 «In haste the boiling cauldron, o'er the blaze,
 Receives and cooks the ready-powdered maize;
 In haste 'tis served, and then in equal haste,
 With cooling milk, we make the sweet repast.
 No carving to be done, no knife to grate
 The tender ear, and wound the stony plate;
 But the smooth spoon, just fitted to the lip,

And taught with art the yielding mass to dip,
By frequent journeys to the bowl well stored,
Performs the hasty honors of the board.»¹

Nel mezzo della Guerra Civile Abraham Lincoln fissa l'ultimo giovedì di novembre come data della festa nazionale del Thanksgiving. Il tacchino appare ufficialmente sulla tavola americana mentre i nativi vivono gli ultimi tragici atti del loro olocausto lungo i 'sentieri delle lacrime' che li trasferiscono forzatamente nelle riserve loro assegnate. Il Trattato di Guadalupe Hidalgo del 1848 mette fine alla guerra con il Messico, che cede agli Stati Uniti gli immensi territori del sud-ovest rendendo il continente americano, almeno geograficamente, quello che è oggi. Gente da ogni parte di Europa popola quell'enorme estensione portandosi dietro usi e costumi da replicare nel Nuovo Mondo. Se volessimo guardare alla storia statunitense del XIX secolo dal punto di vista gastronomico, vedremmo una nazione che anche da questa prospettiva si compone a macchia di leopardo in una lenta e difficile osmosi tuttora in atto. Ogni etnia, ogni gruppo sociale appare chiuso nelle proprie tradizioni in tenace difesa della propria identità – una resistenza che, tra conflitti più o meno aspri, inevitabilmente avvia anche un processo di ibridazione dando vita alla cultura statunitense singola e plurale allo stesso tempo, nazionale e globale, locale e cosmopolita. Nei vasti spazi americani risuona la voce di Walt Whitman, anima poetica vitalistica e multiforme nata in quella grande ed eterogenea fucina che «[contiene] moltitudini»: «Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son, / Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding» (*Song of Myself*). Anche le immagini culinarie riflettono questo processo, diventano antropologia e dichiarazioni d'identità all'interno di un fenomeno che oggi, smorzati i toni patriottici, finito il sistema coloniale e superato il modello del *melting pot*, verrebbe chiamato *rooted cosmopolitanism* – un'espressione adottata, fra gli altri, da Martha Nussbaum e Kwame Anthony Appiah in ambito filosofico per una visione etica della convivenza che permetta di proiettarsi oltre i confini nazionali per divenire cittadini del mondo.

Ma nell'Ottocento il modello dominante è quello angloamericano innestato nel New England dai primi colonizzatori e la nazione si predispondeva a diventare una superpotenza politica e economica. In quel grande quadro nazionale di un paese in movimento si levano le voci di piccole comunità ormai radicate e con una

loro tradizione. Ecco dunque i brevi, epifanici e misteriosi lampi della coscienza di Emily Dickinson, nati dall'esperienza personale, dalla tradizione religiosa puritana e dalla quotidianità vissuta in uno dei tanti villaggi di provincia come era la sua Amherst nell'Ottocento. La vita domestica occupava una buona parte delle giornate di Emily, soprattutto in cucina dove, si legge nelle sue lettere, amava preparare focacce di zenzero, biscotti, dolci di riso e di cocco, tanto che nell'ottobre del 1856 si aggiudicò il secondo premio per il suo pane di *Indian corn* e segale all'annuale fiera di bestiame e prodotti agricoli di Amherst. Ma nel metafisico linguaggio poetico della Dickinson, bevande e cibi sono gli ingredienti delle sue vibranti metafore. Nel celebre autoritratto inviato a Thomas Higginson, Emily paragona il colore dei suoi occhi a quello dello «scherry in the glass, that the guest leaves», lo sherry che l'ospite lascia in fondo al bicchiere. Ubriaca di un liquore più inebriante di tutti i vini del Reno, ebra di aria e rugiada alle 'taverne' della natura nelle giornate estive, Emily si trasforma in una piccola beona nella poesia *I taste a liquor never brewed*: quando gli 'osti' cacceranno api e farfalle dai loro calici, ancora di più s'abbandonerà all'alcol dell'ispirazione poetica e, barcollante per tanto bere, s'appoggerà al sole. In *Deprived of other Banquet*, Emily siede solitaria al sontuoso banchetto che si è apparecchiata con abbondante cibo metaforico, tanto da dividere il pane con un pettirosso e offrire una bacca in carità. La lirica si apre a molteplici letture rimandando anche alla filosofia emersoniana dell'io autosufficiente in armonia col mondo:

Deprived of other Banquet,
I entertained Myself –
At first – a scant nutrition –
An insufficient Loaf –

But grown by slender addings
To so esteemed a size
'Tis sumptuous enough for me –
And almost to suffice

A Robin's famine able –
Red Pilgrim, He and I –
A Berry from our table
Reserve – for charity –

In *Fame is a fickle food*, la celebrità è un tema e un cibo ingannevole, un piatto instabile che uccide chi se ne nutre, una mensa che anche i corvi disdegna-

no preferendo il granoturco dei contadini². Ma ecco come, in toni da gran chef, Emily annuncia in una lettera a un'amica il risultato del suo lavoro di fornai (o di poeta) una mattina di maggio nel 1850: «Twin loaves of bread have just been born into the world under my auspices – fine children – the image of their *mother* – and *here* my dear friend is the *glory*»³.

Nel corso del Novecento la gastronomia in versi americani segue strade ben definite, talvolta sovrapposte: quella simbolica e metaforica, quella antropologica, quella *engagé* o addirittura politica e quella memorialistica, assolvendo a un'infinita varietà di funzioni. All'inizio del secolo, sulla tavola dei grandi modernisti troviamo spesso caffè e tè per introdurre particolari atmosfere, come avviene, ad esempio, nei decadenti interni alto-borghesi del primo T.S. Eliot. In *Portrait of a Lady* (1915), la cerimonia del tè è lo sfondo su cui si muove la voce della protagonista che condensa in un ritornello il senso di una vita trascorsa nell'inerzia: «I shall sit here, serving tea to friends...». Il suo giovane ospite in procinto di espatriare, lontano da quel mondo, ritrae se stesso in una posa stereotipata mentre elabora nella mente una sua possibile identità: «I smile, of course, / And go on drinking tea»⁴.

L'aroma del caffè richiama invece l'inizio del poemetto *Sunday Morning* di Wallace Stevens, che ci porta subito in un ambiente borghese dove la protagonista femminile (e il poeta) medita su un mondo in cui il dio cristiano ormai assente possa essere sostituito da una religione della natura, da un paradiso terreno con le sue infinite ricchezze. Stevens la ritrae adagiata su una sdraio nella sua veranda con davanti caffè e arance il cui profumo conforta e si mischia, in questa *rêverie*, all'immagine di un uccello sul tappeto allontanandola dal dovere di celebrare la passione di Cristo la domenica mattina:

Complacencies of the peignoir, and late
 Coffee and oranges in a sunny chair,
 And the green freedom of a cockatoo
 Upon a rug mingle to dissipate
 The holy hush of ancient sacrifice.

Nella celebre poesia *The Emperor of Ice-Cream*, la vita terrena e i suoi primari appetiti prevalgono sulla morte, qui messi a confronto nelle due strofe dall'occhio di una persona che entra nella povera casa di

un'anziana vicina appena morta il cui corpo è abbandonato sul letto mentre in cucina altri conoscenti preparano il gelato da gustare durante la veglia. Il modo imperativo risuona come una serie di comandi di regia per allestire una scena in cui regna il piacere dei sensi attraverso un cibo quanto mai precario come il gelato alludendo così alla temporalità del vivere: «Call the roller of big cigars, / The muscular one, and bid him whip / In kitchen cups concupiscent curds...». Ma nelle sontuose catene di terzine in *blank verse* di Stevens troviamo anche il pungente profumo dei frutti tropicali della Florida e dei Caraibi, più stati mentali che luoghi dove, evocando i caldi climi del sud, il poeta inscena metafore legate all'eros e al desiderio. In quell'intreccio fra immaginazione, realtà e parola, che è la maniera di Stevens di percepire e rappresentare il mondo, ananas, mango e banane, oltre a pere e pesche, entrano nel suo grandioso sistema metaforico. In *Someone Puts a Pineapple Together* (1947) questo intreccio scompone e ricomponde l'immagine di un ananas su un tavolo in un gioco di «casual exfoliations» dell'immaginazione che lo trasforma nella figura di un vulcano, di una capanna sotto le palme, di un gufo ricurvo con cento occhi, di genietti verdi che escono da una bottiglia e così via. In quanto «sum of its complications, seen / And unseen», il frutto diviene un assemblaggio della mente umana che, nello spogliarlo del suo significato originario, lo investe di una «total reality», di una realtà superiore e prismatica. Come sempre nelle astratte e cerebrali riformulazioni del pensiero di Stevens, si intravede anche qui il mondo reale: in piena Guerra Fredda, il suo ananas allude a un concetto di vita sociale armonica nella diversità delle sue imprevedibili forme. Alla guerra allude anche il grottesco pasto in *Cuisine Bourgeoise*, un testo incluso in *Parts of A World* (1942) e forse ispirato al dipinto *Il banchetto di Erode* di Lucas Cranach. L'incipit – «These days of disinheritance, we feast / on human heads...» – è ripreso nei versi conclusivi in cui l'io narrante si sdoppia per osservare lo scenario, come fosse un dipinto appunto, di uomini che si nutrono di loro simili:

We feast on human heads, brought in on leaves,
 Crowned with the first, cold buds. On these we live,
 No longer on the ancient cake of seed,
 The almond and deep fruit. This bitter meat
 Sustains us... Who, then, are they, seated here?

Is the table a mirror in which they sit and look?
Are they men eating reflections of themselves?⁵

Sempre in ambito modernista, Robert Frost ci porta nelle campagne del New England dove inscena drammi familiari, piccole storie che vibrano e riverberano di significati reconditi, di paure oscure e inquietudine. Così avviene nella celebre lirica *After Apple-Picking* (1914) dove, sullo sfondo della tradizionale raccolta delle mele in autunno, il poeta attiva altre possibilità di lettura trasformando il frutto in un'immagine che ora rimanda alla *Genesi*, ora all'atto della creazione poetica, ora a un inquieto dormiveglia in cui le mele divengono strani oggetti onirici che appaiono e scompaiono:

My long two-painted ladder's sticking through a tree
Towards heaven still,
And there's a barrel that I didn't fill
Beside it, and there may be two or three
Apples I didn't pick upon some bough.
But I am done with apple-picking now.

Chi parla è sopraffatto dalla stanchezza alla fine di una giornata di lavoro nel meleto. Sente ancora la pressione dei pioli sotto i piedi e l'oscillare della scala contro i rami mentre il profumo dei frutti continua a pervadere l'aria e il suono del loro rotolare quando vengono scaricate nella cantina persiste nella memoria. Il raccolto delle mele si trasforma così in un'opera imponente destinata all'incompletezza:

For I have had too much
Of apple-picking: I am overtired
Of the great harvest I myself desired.
There were ten thousand thousand fruit to touch,
Cherish in hand, lift down, and not let fall...

Ma qui non siamo più nel meleto, bensì in un'impresa umana come la scrittura poetica in cui è possibile perdersi storditi dalle possibilità del desiderio, turbati dalle 'mele' cattive cadute sul terreno e mandate al macero per fare il sidro, da quelle irraggiungibili rimaste sui rami⁶.

Lo sguardo di un altro grande modernista, William Carlos Williams, compone il ritratto di una povera vecchia su una strada confortata dal sapore e dal profumo di prugne mature in *To A Poor Old Woman*, una poesia del 1935. L'immagine della donna che mastica avidamente uno dei frutti mentre ne tiene una busta

in mano è l'immagine di un'epoca, quella della Grande Depressione, che Williams costruisce intorno alla ripetizione della frase «They taste good to her», spezzandola però in punti diversi per creare vari gradi di enfasi e significato: «They taste good to her / They taste good / to her. They taste / good to her». Lo sguardo si muove così a rallentatore sulla figura della donna, sul semplice cibo, sul piacere che offre a chi è affamato, sullo sguardo stesso che sembra condividere il piacere di quel povero pasto⁷.

È un cocktail di frutta tropicale in versi, invece, quello che Claude McKay esegue in *The Tropics in New York* (1920). Precursore della Harlem Renaissance, spirito rivoluzionario dalle forti passioni ideologiche e maestro dei cosiddetti 'sonetti di protesta' all'inizio del XX secolo, McKay era originario della Giamaica, abbandonata nel 1912 per non tornarvi mai più. I suoi vagabondaggi lo portarono a vivere fra Europa, Nord Africa e Stati Uniti e la sua terra divenne un ricordo seducente e idealizzato, la terra edenica sensuale e rigogliosa da contrapporre alle fredde città americane. Vedere frutti tropicali in una vetrina di New York – «Bananas ripe and green, and ginger-root, / Cocoa in pods and alligator pears, / And tangerines and mangoes and grape fruit» – risveglia perciò la sua identità perduta, il desiderio del ritorno e emozioni incontrollabili:

My eyes grew dim, and I could no more gaze;
A wave of longing through my body swept,
And, hungry for the old, familiar ways,
I turned aside and bowed my head and wept⁸ –

Nel secondo dopoguerra, nella New York degli anni '50 e '60 poeti e artisti sono alla ricerca di un linguaggio nuovo che rappresenti il loro tempo e i miti dell'immaginario collettivo, inclusi quelli legati al cibo. Andy Warhol con le serie delle *Campbell's Soup Cans* e delle *Coca-Cola* attiva un codice linguistico immediatamente riconoscibile e nobilita i nuovi prodotti della società dei consumi. I poeti che si muovono intorno a quell'ambiente artistico della New York School sviluppano anch'essi una lingua che è un collage di espressioni, immagini e comportamenti quotidiani. I *Lunch Poems* (1964) di Frank O'Hara sono poesie buttate giù a mo' di appunti durante la pausa pranzo, ricche di quei piatti veloci, il *fast food*, consumati nelle affollate strade della metropoli a mezzogiorno. Ecco l'incipit di

A Step Away from Them, una di quelle «do this do that poems», come O'Hara chiamava i suoi versi:

It's my lunch time, so I go
 for a walk among the hum-colored
 cabs. First, down the sidewalk
 where laborers feed their dirty
 glistening torsos sandwiches
 and Coca-Cola...

In *Having a Coke with You* (1960), bere una Coca con la persona di cui si è innamorati è assai meglio di una qualsiasi mostra di ritratti che, infine, sono solo pittura a confronto del volto dell'amato. Il titolo è anche il primo verso di questa poesia, che è una rapida e informale trascrizione di pensieri o frammenti di conversazione in un pomeriggio newyorkese intorno al tema dell'amore e dell'arte, qui in una sorta di giocosa competizione. O'Hara nobilita anche l'hamburger in un altro suo collage urbano, *The Day Lady Died* (1959), un'elegia per Billy Holiday nel giorno della sua morte:

It is 12:20 in New York a Friday
 three days after Bastille day, yes
 it is 1959 and I go get a shoeshine
 because I will get off the 4:19 in Easthampton
 at 7:15 and then go straight to dinner
 and I don't know the people who will feed me

I walk up the muggy street beginning to sun
 and have a hamburger and a malted and buy
 an ugly NEW WORLD WRITING to see what the
 [poets
 in Ghana are doing these days...⁹

Nella cronaca della sua giornata ricorre la parola «day» a introdurre, nel finale, il volto della cantante (chiamata appunto Lady Day) che gli appare dalla prima pagina di un quotidiano nella tabaccheria dove sta acquistando due stecche di sigarette. Qui si ferma la trascrizione dei suoi pensieri e delle sue azioni per rian- dare con la memoria al locale dove l'aveva sentita can- tare accompagnata al piano da Mal Waldron. L'ham- burger, insieme ai luoghi dove si ferma e ai libri allora in voga che cita, fa parte di quel materiale eterogeneo che O'Hara mette insieme per ricostruire la quotidianità di un intellettuale nella New York di quegli anni e lo sfondo su cui si era svolta la vita di Billy Holiday.

Il cibo ridotto a feticcio e oggetto commerciale era allora uno dei grandi temi della Pop Art, esposto, ad esempio, nella sua tridimensionale ossessiva presen- za nelle riproduzioni ingigantite di hamburger, hot dog, gelati e torte di Claes Oldenburg. In una mostra-hap- pening del 1964 intitolata *The American Supermarket*, il gruppo Pop celebra le più popolari immagini gastro- nomiche dell'epoca con un allestimento che riproduce un vero supermercato americano in cui prodotti reali sono accostati alla loro rappresentazione artistica, at- traenti come voleva la pubblicità e, allo stesso tempo, artificiali e immangiabili. Ma già la poesia, una decina di anni prima, ha aperto a questo luogo archetipico della società postmoderna statunitense con Allen Ginsberg che, nel 1955, immagina d'incontrare Walt Whitman (e García Lorca) in un *Supermarket in California* dove entra per 'acquistare' immagini dato che in quel micro- cosmo tutto sembra disponibile e comprabile:

[...]

In my hungry fatigue, and shopping for images,
 I went into the neon fruit supermarket, dreaming of
 your enumerations!

What peaches and what penumbras! Whole
 families shopping at night! Aisles full of husbands!
 Wives in the avocados, babies in the tomatoes!

[...] I saw you, Walt Whitman, childless, lonely
 old grubber, pocking among the meats in the refri-
 gerator and eyeing the grocery boys.

I heard you asking questions of each: Who killed
 the pork chops? What prices bananas? Are you my
 Angel?

Ginsberg segue l'immaginaria ombra del vecchio poeta lungo i corridoi del supermercato fra splendenti pile di scatolette immaginando anche di gustare insie- me a lui carciofi e ogni squisitezza fra i surgelati. Ma a questo piccolo furto di ghiottoni attratti dai prodotti moderni segue un senso di smarrimento e solitudine in un'America dominata dall'artificio del consumismo:

Where are we going, Walt Whitman? The doors
 close in an hour. Which way does your beard point
 tonight?

(I touch your book and dream of your odyssey in
 the supermarket and feel absurd.

Will we walk ll night through solitary street? The
 trees add shade to shade, lights out in the houses,
 we'll both be lonely.

Will we stroll dreaming of the lost America of

love past blue automobiles in driveways, home to
our silent cottage?¹⁰

Questi sono versi ribelli, nati dalla strada, secondo una celebre definizione del poeta Robert Lowell che, nel 1960, usa le categorie gastronomiche del *crudo* e del *cotto* per illustrare lo stato della poesia americana in quegli anni distinguendo, appunto, fra versi «raw», di ascendenza whitmaniana, e versi «cooked», nati nelle accademie e adatti soltanto a essere materia per professori.

Passando alla contemporaneità in questa ricognizione di menu poetici per testi esemplari, troviamo immagini gastronomiche in tutte le loro accezioni e per mano di poeti di ogni generazione. Potremmo iniziare da un saggio di Charles Simic, *Food and Happiness* (1992), che si apre con una serie di inconfutabili dichiarazioni – «Sadness and good food are incompatible [...] The true Muses are cooks [...] Heaven is a pot of chili simmering on the stove» – e procede a costruire un'originale autobiografia attraverso momenti della sua vita legati a pasti memorabili: quelli di rara abbondanza nella Jugoslavia della sua infanzia e quelli americani a base di *junk food* e ingenti quantità di *marshmallow* e *potato chips* scoperti durante le giornaliere incursioni nei supermercati americani alla ricerca di una nuova identità dopo l'emigrazione a New York nel 1954. Oppure potremmo partire da un'altra sua gustosa prosa, *Don't Squeeze the Tomatoes*, che è un analogo frammento autobiografico e un'ode alla bontà dei pomodori¹¹. In ambedue gli scritti le figure dei genitori, centrali nella vita come a tavola, fanno da guida nel recupero di immagini culinarie e identitarie. Le quali abbondano anche nella poesia di Simic dove troviamo veri e propri menu, spesso abbinati a sensualità e erotismo, come avviene in *Cafe Paradiso* (1996):

My chicken soup thickened with pounded young
[almonds]

My blend of winter greens.
Drarest tagliatelle with mushrooms, fennel, anchovies,
Tomatoes and vermouth sauce.

Beloved monkfish braised with onions, capers
And green olives.

Give me your tongue tasting of white beans and
[garlic,

Sexy little assortment of formaggi and frutta!
I want to drown with you in red wine like a pear,

The sleep in a macédoine of wild berries with cream¹².

Oppure il cibo diventa metafora per raccontare la storia del XX secolo in *The Soup* (1974), una tragicomica ricetta per una zuppa che ha insoliti ingredienti: parti del proprio corpo, una stanza spoglia, la branda di ferro, lo scarafaggio della storia che corre sul muro, una risata al posto del sale, una bestemmia invece del peperone. Questo piatto di teschi e ossa di vittime di guerre, dittature e povertà potrà avere il gusto del filo spinato e essere mangiata con una varietà di altri elementi storico-gastronomici personali o collettivi: il pane nero della memoria, vento freddo fritto in cipolle, salsicce di sì e di no a base di sangue, un arrosto d'ocche dei pensieri più neri, una goccia di latte dal seno della Vergine¹³.

Nel ricostruire il mondo della sua infanzia a Bogalusa, nei pressi di New Orleans, Yusef Komunyakaa innesta invece una ricerca antropologica all'interno della comunità afroamericana, storicamente isolata dal razzismo in un ambiente rurale dominato dall'industria della carta e del legno. In *The Whistle* (1992), una poesia che ricostruisce la routine giornaliera carica di tensione degli operai di una segheria, la figura del padre del narratore è ritratta al lavoro e, poi, nella pausa pranzo mentre consuma il solito pasto, un povero rito che è il preludio allo scontro razziale in conseguenza della sua reazione all'offesa del capo operaio:

At noon, Daddy would walk
Across the field of goldenrod
& mustard weed, the pollen
Bright & sullen on his overalls.
He'd eat on our screened-in
Back porch – red beans & rice
With ham hocks & cornbread.
Lemonade & peach jello.

Nei versi di Komunyakaa, il cibo fa spesso parte di una struttura che punta a rivelare la condizione economica e sociale dei neri attraverso il recupero di attività antiche come fossero riti arcaici. È il caso della raccolta delle patate in *Banking Potatoes* (1992) dove il padre interra scrupolosamente il raccolto in un campo per i pasti invernali della famiglia. Anche qui il suo lavoro è descritto in dettaglio dall'occhio del figlio bambino che ricorda come già a metà inverno la fame li riportasse a dissotterrare tutta la provvista¹⁴.

Nei grandi temi che abbraccia la poesia di Jorie Graham, la coscienza individuale si scontra con una

realtà in totale declino, con il desiderio e l'impotenza di rendere concreta la responsabilità cui è chiamato il poeta. In *Posterity* (2005) l'incontro con un senzateo a Thanksgiving spinge la protagonista a tentare con un atto di carità di costruire un dialogo fra mondi separati e attivare meccanismi di salvezza. Lo strumento cui si affida è un pollo arrosto comprato per cena che cede all'uomo della strada prodigandosi nell'allestire per lui una sorta di apparecchiatura: «Found a way to place the chicken beside him went back in to the convenience store. Got paper towels. Came back. / [...] Went back in. Got plastic knife and fork. Got more paper and a paper / plate. Had to / buy these»). Muto alle esortazioni di lei, l'immagine dell'uomo sembra riassumere un declino non più redimibile:

Sir, this is some dinner for you, Sir – he is just looking out – may I help you, ripping the bag then feeling for the bones, a piece ripped off, a piece on the plate,
 [a knife,
 a fork. I see I must take his right hand. I take his
 [right hand. It is full of bones,
 very little flesh. I pull his jacket round.
 I put the chicken near. He looks at the piece then
 [the
 bag. It will get cold Sir, it would be good to eat
 while hot.

L'incontro è infine fatale per lui che si ustiona la mano troppo fredda a contatto con l'alluminio caldo in cui è avvolto il pollo. Per lei rimane la sfida del poeta che, scartate le impostazioni retoriche, ricerca una lingua adatta a rappresentare un mondo distrutto facendosi carico di responsabilità storiche¹⁵.

La costruzione del corpo femminile secondo i canoni estetici contemporanei imposti dai media e i disordini alimentari che ne conseguono sono trattati da una rappresentante delle più giovani generazioni di poeti, Dorothea Lasky, che, nella poesia *Fat* (2010), ragiona sull'anoressia nella sua tipica lingua colloquiale, intima come una confidenza sussurrata al lettore e riverberante di oscure inquietudini:

Sometimes anorexia is all you have left
 When the fat surrounds you
 Like blubber from a lamb
 That has been defatted and fatted again
 By so much sadness
 You are not sure where its skin ends

Il rapporto malato fra cibo e identità è sottolineato dalle immagini lugubri inserite nella parte centrale di questa confessione dall'andamento informale e peccato che descrive il paradossale percorso verso l'auto-distruzione:

I have wandered for six days with no bread, drank
 [lemon water
 Went running for a hundred miles until the sun
 Shot purple streaks everywhere
 It was beautiful to be a skeleton that everyone in my
 [culture loved
 I wore the most elegant clothes and draped my
 [bony fingers
 Over the same book I had written when I was fat
 Except that the book seemed so big in front of my
 [little bones

I love people in this life
 The thing I love the best is being skinny
 Because thinness can't yell at you
 Can't turn its head away
 You only go towards death
 Like it is a very small detail
 On a long path of forgiving

In una breve poesia in prosa, parte di una serie intitolata *Ten Lives in Mental Illness* (2007), Dorothea Lasky ritorna sul tema interpretando le emozioni di chi rifiuta il cibo con immagini lievi. Il corpo malato è qui un falco nero che vola su una foresta dove vivono soltanto alberi e piante selvatiche. Nel suo ruotare su se stesso l'uccello cerca di dare un senso al buco che ha nel petto, «to make sense of the hole in his chest». Oh mio dio, dice ruotando mentre ruotano sotto di lui anche gli alberi e i fiori selvatici e, con stupore, anch'essi dicono oh mio dio, e ruotando ridono con lui¹⁶.

Le più giovani generazioni di poeti statunitensi riprendono anche il filo di un discorso multiculturale, ora arricchito dalle migrazioni più recenti dall'Asia e dall'America Latina, con la consapevolezza di chi porta in sé secoli di esperienze e contaminazioni fra mondi diversi e si riconosce sia radicato nella cultura americana che cittadino del mondo – un paradosso che chiede una conciliazione. L'inglese è la lingua della mediazione per Li-Young-Lee, nato a Giacarta da genitori cinesi esiliati in America per motivi politici, con la quale traduce un'identità che non ha lingua né confini. In *Eating Together* (1986), l'assenza del padre appena scomparso alla tavola familiare è annunciata da una serie di immagini

grafiche avvolte nel silenzio di figure che replicano il rito quotidiano del pranzo mentre l'assente è paragonato a una strada coperta di neve, perso in un viaggio solitario in un paesaggio che ricorda la pittura cinese:

In the steamer is the trout
seasoned with slivers of ginger,
two sprigs of green onion, and sesame oil.
We shall eat it with rice for lunch,
brothers, sister, my mother who will
taste the sweetest meat of the head,
holding it between her fingers
deftly, the way my father did
weeks ago. Then he lay down
to sleep like a snow-covered road
winding through pines older than him,
without any travelers, and lonely for no one¹⁷.

Città-mondo dunque, identità nomadi migrate nella lingua inglese. Ma in una poesia del 1999, *Let Oakland Be a City of Civility*, anche il più anziano Ishmael Reed fa di Oakland, la sua anonima cittadina californiana, un modello di villaggio globale in cui le culture si ibridano e convivono, l'una sostegno all'altra: «...Let us be beside ourselves / with Civic Pride / And though we are all Oaklanders / let us remember where we come from / China, Korea, Japan, Taiwan, The / Philippines, India, Mexico, the Middle East / Africa, Europe, Hawaii, Oklahoma, / Arkansas, Texas and Louisiana...». Quest'utopico microcosmo di civiltà guarda alla storia di ogni americano come unica e plurale, radicata geograficamente e cosmopolita, periferica e centrale. Il racconto in versetti che suonano come una litania tocca ogni aspetto della comunità, inclusa la cucina e i suoi piatti transculturali: «... let us resuscitate ourselves / with teriyaki, cous cous / curry lamb, fettuccini, pizza, red / beans and rice hot links and gumbo...»¹⁸.

Note

- ¹ In *La poesia in America. Il Fiume-Oceano 1650-2000*, a cura di T. Pisanti, Napoli, Liguori Editore, 2002, pp. 94-96.
- ² Le poesie della Dickinson provengono da Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997, pp. 224, 866 e 1552.
- ³ E. Dickinson, *Selected Letters*, ed. by T.H. Johnson, Harvard, Harvard University Press, 1958, p. 38.
- ⁴ T.S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1952, p. 8.
- ⁵ Le poesie di Stevens provengono da *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York, Knopf, New York, 1981, pp. 66-70, 64, 227. «Someone Puts a Pineapple Together» è tratta da Wallace Stevens, *The Palm at the End of the Mind*, ed. by H. Stevens, New York, Vintage Books, 1972, p. 295.
- ⁶ R. Frost, *Selected Poems*, London, Penguin Books, 1964, p. 68.
- ⁷ *The Collected Poems of William Carlos Williams*, vol. 1: 1909-1939, New York, New Directions, 1991, p. 283.
- ⁸ C. McKay, *Complete Poems*, ed. by W.J. Maxwell, Chicago, U. of Illinois Press, p. 154.
- ⁹ Le poesie di O'Hara sono tratte da *The Collected Poems of Frank O'Hara*, Berkeley, University of California Press, 1971, pp. 257, 360 e 325.
- ¹⁰ A. Ginsberg, *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Books, p. 23.
- ¹¹ C. Simic, *The Unemployed Fortune-Teller: Essays and Memoirs*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994, pp. 6 e 120.
- ¹² C. Simic, *Walking the Black Cat*, New York, Mariner Books, 1996, p. 39.
- ¹³ C. Simic, *Selected Poems 1963-1983*, New York, George Braziller, 1990, p. 80.
- ¹⁴ Le poesie di Komunyakaa sono tratte da Yusef Komunyakaa, *Pleasure Dome. New and Collected Poems*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001, pp. 258 e 274.
- ¹⁵ J. Graham, *Overlord*, New York, HarperCollins, 2005, p. 86.
- ¹⁶ D. Lasky, *Black Life*, New York, Wave Books, 2010, p. 8; *Awe*, New York, Wave Books, 2007, p. 17.
- ¹⁷ Li-Young-Lee, *Rose*, Rochester, BOA Editions Ltd, 1993.
- ¹⁸ I. Reed, *New and Collected Poems: 1964-2007*, New York, Thunder's Mouth Press, 2007, p. 341.

La parola nutriente*

Aspetti del rapporto tra parola e cibo cucinato nella poesia del Novecento

a cura di Andrea Sirotti

*I am the world digestion, I am love,
 I eat and am eaten perpetually.
 Peter Porter, Dream Restaurant*

In una poesia pubblicata nel 1958 dal poeta gallese R.S. Thomas e intitolata significativamente *Poetry for Supper (Poesia a cena)* si riporta il dialogo fra due anziani poeti che si confrontano animatamente sul tema della natura dell'ispirazione poetica, mentre consumano un frugale pasto in un pub:

'Ascoltami bene, la poesia deve essere naturale / come il piccolo tubero che si nutre di letame / e cresce lentamente dalla terra ottusa / fino al candido fiore della bellezza immortale' // 'Naturale un corno! Fu Chaucer / che una volta parlò del lungo travaglio / che sgorga come sangue sulla preparazione di un poema? / Lascia fare alla natura e il verso ne uscirà flaccido / moscio come un convulvolo, se pure potrà mai perforare / la dura crosta della vita [...]'¹.

I due poeti, dunque, si trovano a cena, ma niente ci viene detto su quello che mangiano. Sembra che si nutrano dei loro stessi pronunciamenti di poetica, serviti con una verve colloquiale non priva di riferimenti diretti al cibo.

I versi citati ci sembrano ben esemplificare il rapporto strettissimo tra le due attività del nutrirsi e del fare poesia, in una fitta interrelazione di immagini concrete o metaforiche in cui il poeta appare di volta in volta nel ruolo di cuoco, di commensale, di cibo, e questi suoi travestimenti servono spesso ad alludere al suo ruolo di artista o a impostare un parallelismo tra cibo e parola continuamente oscillante tra i due

poli semantici di semplicità/naturalità e rielaborazione/artificio.

Sia in gastronomia sia in letteratura il mondo viene continuamente ricreato, assimilato e trasformato in qualcos'altro, e l'atto di cucinare, o quello di mangiare, diventano importanti riferimenti metaforici e simbolici dell'atto di produrre e consumare poesia². Un genere di poesia, beninteso, che è sempre più lontana dalla lirica pura e che appare sempre più saldamente legata ai bisogni primari dell'uomo e alla sue esperienze della vita quotidiana.

La fortuna della metafora gastronomica nella poesia del Novecento va a nostro avviso considerata alla luce della famosa affermazione di T.S. Eliot secondo cui:

Quando la mente di un poeta è perfettamente attrezzata per il suo compito, essa amalgama costantemente esperienze disparate; l'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Egli s'innamora, o legge Spinoza, e queste due esperienze non hanno niente a che fare l'una con l'altra, o con il ticchettio della macchina per scrivere o con *l'odore dei cibi cucinati*; nella mente del poeta queste esperienze vanno continuamente formando nuove entità³.

Non sembra quindi fuori luogo paragonare il mestiere del poeta contemporaneo a quello di un abile cuoco in grado di amalgamare gli ingredienti più disparati prelevati dalle sue esperienze emotive, intellettuali, sensoriali, per creare una poesia vicina alla sensibilità del lettore e alla complessità della sua epoca.

Nella succitata affermazione di poetica, Eliot avvicina i Metafisici inglesi (oggetto del saggio da cui è tratta la citazione) ai poeti della sua generazione, sostenendo la tesi che per entrambi la poesia doveva emergere dalla molteplicità dell'esperienza umana e non da un territorio privilegiato della lirica che escludeva a priori fonti di ispirazione, o materiale poetico, considerati pregiudizialmente 'bassi'. Si trattava di superare quella «sensibilità dissociata» che Eliot, nello stesso saggio, faceva carico alla poesia del Settecento e dell'Ottocento⁴.

Gli esempi che porteremo in seguito cercheranno di rendere un'idea, seppur parziale, della complessità e della varietà del rapporto tra cibo cucinato e parola nella lirica contemporanea, sottolineando come tratto comune il ricorso alla metafora gastronomica per mediare il rapporto tra il poeta e il mondo che lo circonda rappresentando, appunto, per usare la celebre formula eliotiana, un prezioso «correlativo oggettivo» capace di evocare le emozioni⁵.

Un rapporto diretto tra poesia e cucina era quello proposto dalle avanguardie storiche del Novecento, per le quali la cucina era equiparata a una forma d'arte che doveva essere originale e affrancata dal vecchiume passatista della tradizione culturale e culinaria. Occorrevano quindi fantasiosi poeti-cuochi capaci di aprire la strada a una rivoluzione nel gusto.

Così, già nel 1913, Guillaume Apollinaire teorizzava una nuova 'scuola di cucina' sotto la denominazione di *gastroastronomismo*. Venivano organizzate cene-evento in cui i poeti, affiancati da cuochi professionisti, si esibivano nella preparazione di piatti fantasiosi e strampalati che venivano minuziosamente descritti negli improbabili menu di questa sorta di cubismo culinario. A quelle cene si potevano gustare, ad esempio, controfiletto condito con tabacco da fiuto, quaglie lardellate al sugo di liquirizia, insalata condita con olio di noci e acquavite invecchiata⁶.

Anche il futurismo italiano propose di rinnovare l'arte gastronomica in senso iconoclasta e antitradizionale. Filippo Tommaso Marinetti, pubblicando nel 1930 il *Manifesto della cucina futurista*, si poneva ad esempio il celebre quanto velleitario obiettivo della «morte della pastasciutta».

A differenza di Apollinaire e la sua cerchia, Marinetti intendeva non tanto sperimentare nell'aspetto dei sapori, e dell'accostamento degli ingredienti, quanto realizzare vivande che fossero vere e proprie sculture

commestibili ed effimere. Ecco un esempio di ricetta citata nel *Manifesto* e composta, come vediamo, da 'ingredienti in libertà':

Il *Carneplastico* [...] interpretazione sintetica dei paesaggi italiani, è composto di una grande polpetta cilindrica di carne di vitello arrostita ripiena di undici qualità diverse di verdure cotte. Questo cilindro disposto verticalmente nel centro del piatto, è coronato da uno spessore di miele e sostenuto sulla base da un anello di salsiccia che poggia su tre sfere dorate di carne di pollo⁷.

Se il poeta avanguardista si sbizzarrisce a fare delle pietanze altrettante opere d'arte, più comunemente il rapporto si rovescia e il poeta-cuoco si propone come esperto preparatore di poesie-cibo.

In questo caso è la stessa poesia a essere metaforicamente servita in tavola come alimento per lo spirito, o per la coscienza. È il caso del poeta-cuoco militante offerto da Wolf Biermann, poeta e *chansonnier* tedesco, nel suo *Discorso conviviale del poeta*, dove «il rosso cuoco di meraviglie» (il poeta) è visto dai commensali-lettori come uno *Chef*-capopopolo dispensatore di felicità o propagatore, tramite la metafora gastronomica, di una realtà alterata qualitativamente e quantitativamente («Il diamante / che è piccolo / volete che ve lo ingrandisca / fino al massiccio montuoso»). Biermann sembra mettere in guardia da questa pericolosa sopravvalutazione del poeta, dal conferire al cuoco cantore una funzione salvifica o messianica. Infatti il suo ruolo non è quello di cucinare illusioni, ma semmai quello di rappresentare la coscienza critica «dei tempi nuovi».

Il suo canto, cibo aspro e piccante, servirà a tener desta la sensibilità dei palati e dei cuori troppo abituati agli informi pastoni dei «cuochi scadenti», dal sapore insipido ma rassicurante.

Tuttavia la sua presenza è discreta, quasi sullo sfondo. È un cuoco che non si sovrappone ai suoi cibi, e lascia inalterati i sapori delle vivande. Per Biermann la cosa più importante è l'agire individuale, la possibilità di arricchire la propria vita di sapori grati: «costruiteVi una vita dolce, cittadini!», e lo si vede anche nell'efficace chiusa che contiene l'esortazione finale a dimenticare le parole del poeta e, finalmente, a mangiare (agire)⁸.

Proponiamo la poesia nella traduzione inedita di Barbara Bramanti.

Discorso conviviale del poeta ⁹

Grazie, compagni
 Voi volete vedermi felice.
 fra la gente felice
 devono andare i miei occhi.

Nei miei canti volete
 sentir nascere la nota breve
 della beatitudine. Il diamante
 che è piccolo
 volete che Ve lo ingrandisca
 fino al massiccio montuoso.

L'attimo del massimo piacere io
 devo cucinare nel minestrone di mezzogiorno.
 a Voi che reclamate urlando il rosso cuoco di me-
 raviglie

E quando le mie ricche pietanze:
 patate

bistecche
 ananas
 olive
 pane bianco
 aglio

cerfoglio tritato fine
 E quando le mie mele al burro
 vado a prendere dal forno
 Allora mi urlate contro
 Voi ingordi!

Allora mi prendere a colpi di asparago
 e reclamate urlando

Minestrone!
 Minestrone di felicità!

Ogni cucchiata
 – gioia unanime

Ogni risucchio
 – felicità unanime.

Dunque preferireste gettarvi nelle tinozze
 dei cuochi scadenti

Dunque preferireste ingollare porcherie
 e ingrassare

E il vostro volto, eh, nobile
 deformarsi sui trogoli

Io devo cantarVi la felicità
 dei tempi nuovi
 ma avete le orecchie assordate dai discorsi.

CostruiteVi nella realtà felicità maggiore!
 E non avrete bisogno di tale surrogato
 nelle mie parole.

CostruiteVi una vita dolce, cittadini!
 E il mio vino aspro Vi piacerà.
 Il poeta non è un sacco di zucchero!
 Non fateVi il danno
 di pretendere certe cose da me!

Lasciatemi essere quello che
 nella Vostra smisurata felicità futura
 ponga la goccia amara
 cetrioli sottaceto, acciughe
 ché la beatitudine terrena
 non Vi intorpidisca il palato e il cuore!

Compagni!

Venite alla mia tavola!

Voi! Amici!

Compagni! Dimenticate per il momento
 le mie parole e venite! Mangiamo e poi
 cantiamo ancora un po'.

La concezione di una poesia come cibo nutriente e appetitoso, base dell'alimentazione dello spirito, viene più recentemente ripresa, sempre in area tedesca, da Ingeborg Bachmann, che in un saggio del 1984 afferma¹⁰:

'Il popolo ha bisogno di poesia' questa frase toccante l'ha scritta una volta Simone Weil. La gente oggi ha però bisogno di cinema e riviste come di panna montata, e le persone più pretenziose hanno bisogno di un po' di shock, un po' di lonesco, di grida alla Beat Generation, per non perdere assolutamente l'appetito di tutto. Poesia come pane? Questo pane dovrebbe scricchiolare tra i denti e risvegliare l'appetito prima di placarlo.

Peraltro non mancano esempi di poeti che hanno espresso concetti analoghi in versi¹¹.

Il poeta spagnolo Ramón Irigoyen, esponente eccentrico e originale della «Generación de los 70», paragona il poeta a una «mandorla candita», il cui cuore deve essere protetto contro la «gente dal sordo palato». Questa, e altre metafore gastronomiche presenti nella poesia, ci restituiscono l'immagine di un poeta consapevole della delicatezza degli ingredienti a sua disposizione e della difficoltà di 'cucinarli' a dovere senza che vadano in mano a rozzi commensali incapaci di apprezzarne il valore¹². Il riferimento, polemico, alla «stucchevole caramella gommosa» ci riporta all'analogia immagine di Biermann del «sacco di zucchero» e,

pur facendo salve le notevoli differenze di stile e di contesto storico-sociale (la poesia di Irigoyen è del 1979), ci pare che le due liriche possano essere accomunate per una netta predilezione nei confronti della leggerezza e della 'digeribilità' del messaggio poetico rispetto alla stucchevole pesantezza dell'ideologia dominante (in politica come in poesia). Allo stesso tempo nei versi «la vita è un'insalata russa, / bisogna decorare con garbo equilibrato / forza fisica, istinti, sentimenti, intelli-

genza» possiamo trovare un esplicito richiamo al ruolo del poeta nella modernità che non è distante da quello, già citato, espresso da Eliot: interpretare la complessità della vita facendo ricorso a ogni componente (ingrediente) dell'esperienza umana. Semmai la peculiarità dello spagnolo è tutta di tipo stilistico, ed è sintetizzata nella necessità di decorare la pietanza-poesia anziché servirla pura. Riportiamo le prime due strofe della poesia nella prima versione italiana a cura di Lucia Valori.

'La Dulce Venecia' regala bombones en Pamplona

I

*El poeta es una almendra garrapiñada.
El poeta es dulce e incommestiblemente duro,
tierno y seco como el esparto,
porque necesita proteger el corazón de la almendra
de las gentes de sordo paladar.*

*El poeta a veces es ese carbonero de ojos azules
que mima los sacos de leña
en los momentos en que sabe que nadie observa su
[delicadeza
- el poeta aborrece la moral de premio y castigo,
él sólo busca el juego –
y otras veces es esa niña vivaracha
que con su pala de juguete saca a la orilla
el barro del estanque.*

*Para el poeta que es un barco de cohetes
con los fuegos más bellos de la fiesta,
todo aquel que no vuela
es un empalagoso caramelo de goma.*

II

*La cultura es el sabor de un buen licor
con aroma a barbecho saturado de mariposas
- el barbecho es el símbolo del ocio necesario -
y, por tanto, con la alegría rubia
que es privativa de la vida.*

*La vida es una ensalada rusa:
hay que aliñar con gracia equilibrada
fuerza física, instintos, inteligencia, sentimientos
y además un buen oído
para oír sin error los pensamientos de los pájaros.*

A Pamplona 'la Dolce Venezia' dispensa cioccolatini

I

*Il poeta è una mandorla candita.
Il poeta è dolce e incommestibilmente duro,
morbido e secco come lo sparto,
perché deve proteggere il cuore della mandorla
dalla gente dal sordo palato.*

*Il poeta a volte è quel carbonaio dagli occhi azzurri
che accarezza i sacchi di legna
nei momenti in cui sa che nessuno osserva la sua
[delicatezza
– il poeta detesta la morale del premio e castigo,
cerca soltanto il gioco –
e altre volte è quella bimba burlona
che con la paletta porta a riva
il fango dello stagno.*

*Per il poeta che è una nave di razzi
con i fuochi più belli della festa,
tutto quello che non vola
è una stucchevole caramella gommosa.*

II

*La cultura è il sapore di un buon liquore
con profumo di maggese saturo di farfalle
– il maggese è il simbolo dell'ozio necessario –
e, pertanto, con la bionda allegria
che governa la vita.*

*La vita è un'insalata russa:
bisogna guarnire con garbo equilibrato
forza fisica, istinti, intelligenza, sentimenti
e in più un buon orecchio
per udire senza errore i pensieri degli uccelli.*

*Frente a la vida que es perfume de violetas,
los sistemas son siempre petróleo
y la mayoría confunde el petróleo con el aceite.*

*Cuando nos acompañan tales yerros,
es natural que en la ensalada el anfitrión,
en vez de sal, nos ponga chocolate.*

*Contra tan gran desaguisado
el poeta es un odre de caldos peligrosos.
Siempre es milagro que no estalle.*

Un'analogia riflessione sul ruolo del poeta è presente in Christopher Reid, massimo esponente con Craig Raine della cosiddetta *Martian School*, apprezzata e influente corrente poetica attiva negli anni '80 in Inghilterra e che deve il suo nome alla famosa poesia di Raine *A Martian sends a postcard home* in cui il poeta sceglie programmaticamente di descrivere l'esperienza umana attraverso gli occhi stupiti e ingenui – ma non troppo – di un extraterrestre. I poeti 'Marziani' sono caratterizzati da un uso creativo e imprevedibile del linguaggio, da un ricorso alla similitudine insolita, all'accostamento ardito allo scopo di restituire dignità e spessore poetico all'esperienza quotidiana. La polemica si rivolge verso quei poeti colloquiali e dimessi, o intimistico-confessionali, o artificiosamente 'popolari' che andavano per la maggiore nei due decenni precedenti.

Nella poesia di Reid che presentiamo di seguito, il poeta cuoco è visto come un aiutante di cucina «ierofante domestico» di aruspici che gli concedono il dono di leggere in quel libro del destino che si cela in

Pea soup

*A hecatomb;
haruspication of pods...
It is thus that we understand
our kitchen gods –*

*workaday hierophants,
opening each green victim
with a neat jab of the thumb,
cascading entrails*

(like so many plump suspension-dots)

Di fronte alla vita che è profumo di violette,
il sistema è sempre petrolio
e i più confondono il petrolio con l'olio.

Quando siamo preda di simili sbagli,
è naturale che nell'insalata l'anfitrione,
anziché sale, ci serva cioccolato.

Contro tale ingiurioso pasticcio
il poeta è un otre di brodi pericolosi.
È sempre un miracolo che non esploda.

ogni libro di ricette¹³. Da parte sua, il poeta deve saper trattare e trasformare i cibi greggi aggiungendo gli ingredienti che gli sono propri e che lo rendono degno di tale incarico superumano: l'immaginazione, un fine gusto per i dettagli, un'abilità nel dosare e bilanciare le spezie. Solo così la poesia-cibo («ricco carico domestico») può felicemente salpare nelle fiamme descritte come tempestosi flutti per il suo ultimo viaggio-cottura (un'allusione alla morte?).

Il lavoro del cuoco e quello del poeta si identificano (vedi il paragone del verso 9 tra i piselli-viscere da interpretare e i puntini di sospensione) e la polemica di Reid si rivolge, pur senza nominarli, verso i poeti che trascurano le idee e gli elementi fondamentali del fare poesia: la fantasia, l'abilità tecnica, l'originalità di pensiero¹⁴.

Sia Irigoyen che Reid ci appaiono degni rappresentanti di un modo di far poesia che si propone di afferrare le intime relazioni tra gli oggetti e a combinare tra loro le esperienze più eterogenee grazie a un uso inconsueto della metafora e una fiducia pressoché illimitata nelle potenzialità espressive del verso.

Zuppa di piselli

*Un'ecatombe,
un'aruspicina di baccelli...
Solo così comprendiamo
i nostri dei della cucina*

*ierofanti domestici,
che squartano ogni verde vittima
con un netto colpo di pollice,
viscere che cascano*

(come altrettanti, grassi punti di sospensione)

*into a deep pan.
Our recipe book
is the Book of Fate,*

*to be interpreted wisely
and with some imagination.
The shiny china look
of a raw hambone,*

*the floe of fat
you scrape with a tablespoon
from quivering stock,
one moment's ghost of salt*

*and a wincing lemon
must all be rightly noted.
The gods are not mocked!
We are expected*

*to follow their fickle games,
before launching
our rich domestic cargo
upon those blue, blustering flame*

Anche per la poetessa gallese Gwyneth Lewis il poeta è lo strumento di un dio che lo elegge per diffondere per l'umanità il proprio Verbo. Ma questa volta, anziché trattarsi di uso metaforico del cibo reale, si parla

Oxford Booklicker

*So the Lord said: 'Eat this scroll.'
I did and it was sweet and light and warm
and filled my belly. But I didn't speak
for all His urgings. Tolstoy's good
and Kafka nourishing. I lick*

*the fat from all the books I can
in the shops at lunchtime – Ovid, Byron, Keats....
The assistants know me, but they let me feast
on spaghetti sentences if I don't break the spines
of paperbacks and replace them fast*

*so buyers never know their books
are licked of God. I am voracious
for the word – a lexicon is wine
to me and wafer, so that home, at night,
I ruminare on all that's mine*

dentro una padella fonda.
Il nostro libro di ricette
è il libro del destino,

da interpretare con saggezza
e con un po' di fantasia.
Lo scintillante aspetto di porcellana
di un osso di prosciutto,

il grasso come ghiaccio fluttuante
che asporti con un cucchiaino
dal brodo tremolante
un'ectoplasma di sale

e un limone sussultante
devono essere opportunamente notati.
Gli dei non si ingannano!
Ci è richiesto

di assecondare i loro mutevoli giochi
prima di far salpare
il nostro ricco carico domestico
su queste fiamme azzurre e tempestose.

direttamente di cibo-parola scritta, un cibo-sapienza inteso a soddisfare una fame che è tutta spirituale. Presentiamo qui *Oxford Booklicker* nella prima traduzione italiana di Massimiliano Chiamenti¹⁵.

La leccalibri di Oxford

Disse il Signore: «Mangia, il Rotolo è il tuo cibo». Lo feci, ed era dolce, era leggero e caldo e mi saziò a dovere. Ma non aprii la bocca per le Sue esortazioni. Ecco, Tolstoj è buono e Kafka è nutriente.

Lecco dei libri il grasso a più a più non posso in libreria all'una manduco – Ovidio, Byron, Keats... mi accettano i commessi, mi fanno banchettare con frasi di spaghetti purché non rompa i dorsi e li riponga in fretta.

Ignora la clientela che tutti questi libri sono da Dio leccati. Ed io sono vorace del verbo, del lessico (ch'è come ostia e vino) e poi di notte, a casa, rumino quei messaggi e quanto è fatto mio

*inside these messages. I am the fruit
of God's expressiveness to man.
I grow on libraries, suck the grapes
of Os and uncials and still –
no prophecies. When I am ripe*

*I shall know and then you'll see the caravans,
processions, fleets, parades come from my mouth
as I spew up cities, colonies of words
and flocks of sentences with full-stop birds
and then, when I'm empty I shall open wide*

*and out will come fountains for the chosen few
to bathe in as time falls into brilliant pools,
translucent and ruined. Meantime I shall grow
stony with knowing, and my granite tongue
shall thirst (God's gargoyle!) for these blessings'
[blows.*

Il poeta, dunque, si avvicina a Dio un po' per fede, un po' per personale desiderio (gola) di sapienza. La sua iniziazione avviene in tre fasi, la prima, quella dell'assunzione della letteratura «buona e nutriente», la seconda, quella di un'appropriazione-ruminazione soggettiva del bolo letterario (vedi la *ruminatio* delle Sacre Scritture) e di una progressiva maturazione della parola profetica. La terza fase è quella della creazione poetica che avrà due risultanze: una, fluente e abbondante («pascoli di frasi / ed uccellini a stormi come punteggiatura»), un'altra, essenziale, profetica, limpida come pura fonte, destinata ai pochi eletti che potranno abbeverarsi, lasciando il poeta inaridito e pietrificato, un monumento alla sapienza e alla grazia poetica che lascia non pochi edonistici rimpianti per il primo, felice, momento della degustazione¹⁶.

In area italiana Eugenio Montale fa spesso ricorso alla metafora gastronomica nel senso descritto in precedenza. Ad esempio, egli utilizza l'immagine di un poeta in bilico tra il ruolo di cuoco e quello di cibo ne *Il sogno del prigioniero*¹⁷. Nella celebre lirica, scritta nel 1954 e tratta da *La Bufera e altro*, le immagini gastronomiche, secondo un'interpretazione corrente, contribuiscono a rendere la drammatica quotidianità di un prigioniero politico assillato dal dilemma se tradire i suoi compagni per avere salva la vita, se impugnare il mestolo o finire nel pâté, se essere farcitore o farcito.

Allo stesso tempo, però, la poesia può essere an-

Dell'espressività da Dio elargita all'uomo sono io stessa il frutto. In biblioteca cresco, onciali ed O a grappoli risucchio, ma per ora non dico profezie; quando sarò matura saprò davvero e allora

vedrai le carovane venirmi dalla bocca, parate e processioni, vomiterò città, colonie di parole, e pascoli di frasi ed uccellini a stormi come punteggiatura, quando sarò svuotata

mi squarterò del tutto, fontane sgorgheranno, bagno per pochi eletti, mentre in brillanti vasche sbocconcellate e fini, si tufferà il tempo; frattanto di sapienza sarò mutata in pietra: granito la mia lingua, come di Dio grondaia, farà patire sete, con lo strabenedire.

che vista come il sogno dell'artista di liberarsi dall'influenza nefasta degli «Iddii pestilenziali», feroci divinità che rappresentano il male e l'ottusità del mondo. Il dilemma può essere quindi quello esistenziale dell'uomo che si vede reificato e imprigionato in una realtà crudele e ostile e non sa come uscirne, un po' come Amleto, al quale ci sembrano evidenti i rimandi nel contesto della poesia¹⁸.

Il poeta può sfuggire alla sua condizione di recluso purché si dimostri in grado di continuare a sognare, di trasformare la paglia in oro, la lanterna in focolare e di suscitare «iridi su orizzonti di ragnateli / e petali sui tralicci delle inferriate». Anche le stesse immagini gastronomiche, pur nella loro terribile valenza polisemica, sono armi in mano al poeta per costruirsi una realtà 'altra', per poter continuare il suo sogno.

Abbiamo già ricordato come il cucinare sia vicino al poetare nel senso che entrambe le attività implicano una trasformazione, un passaggio dalla materia cruda e originaria (natura o parola) a qualcosa di elaborato, artefatto, *ricreato*. Non sempre l'operazione è indolore: spesso quello che emerge è il frutto perverso di un pericoloso delirio di onnipotenza, una crudeltà ferina che porta fatalmente a stravolgere un equilibrio, un'armonia naturale faticosamente conquistata e sempre sul punto di spezzarsi.

In questa poesia di Carol Ann Duffy, autrice scozzese tra le più interessanti e poeta laureata in carica, il linguaggio e il cibo si fondono in una visione orrificica e

cruenta, e, tramite l'efficacissima giustapposizione di immagini, si vuole ammonire contro un uso smodato

A Healthy Meal

*The gourmet tastes the secret dreams of cows
tossed lightly in garlic. Behind the green door, swish
of oxtails languish on an earthen dish. Here are
wishbones and pinkies; fingerbowls will absolve
[guilt.*

*Capped teeth chatter to a kidney or at the breast
of something which once flew. These hearts knew
no love and on their beds of saffron rice they lie
beyond reproach. What is the claret like? Blood.*

*On table six, the language of tongues is braised
in armagnac. The woman chewing suckling pig
must sleep with her husband later. Leg,
saddle and breast bleat against pure white cloth.*

*Alter calf to veal in four attempts. This is
the power of words; knife, tripe, lights, charcuterie.
A fat man orders his rare and a fine sweat
bastes his face. There are napkins to wipe the evidence*

*And sauces to gag the groans of abattoirs. The menu
lists the recent dead in French, from which they order
offal, poultry, fish. Meat flops in the jowls. Belch.
Death moves in the bowels. You are what you eat.*

Al verso 13 il testo inglese contiene un passaggio che ci pare ben sintetizzare l'identità tra l'abilità verbale e quella gastronomica. Trasformare *calf* (vitello come animale) in *veal* (carne di vitella) in quattro mosse significa alterare radicalmente e rapidamente la natura e il destino delle cose. Il riferimento è a quel gioco verbale che consiste nel passare da una parola a un'altra con lo stesso numero di lettere, sostituendo una lettera per volta e creando parole ogni volta di senso compiuto. Da notare l'ironico uso nella chiusa della celebre frase di Ludwig Feuerbach «Der Mensch ist, was er ißt»²⁰. Se prendiamo per buona l'affermazione di Feuerbach,

e dissennato di entrambi¹⁹. La proponiamo nella prima traduzione italiana di Rosaria Lo Russo:

L'abbuffata

Gusta il *gourmet* sogni segreti di mucche
lievemente cosparsi d'aglio. Dietro la porta verde,
tortiglioni di code di bue languono su terracotta.
Ecco qui furcule di pollo e mignoli;
coppe lavadita assolveranno la colpa.

Denti incapsulati biasciano il rognone o il petto
di qualcosa che un tempo volò. Questi cuori
non conobbero amore e su letti di riso
allo zafferano giacciono senza venia.
A che assomiglia il chieretto? Sangue.

Al tavolo sei il linguaggio delle lingue
è brasato all'armagnac. La donna che mastica
porchetto dopo dovrà andare a letto
col marito. Coscio, culatello e petto
belano su candido drappo.

Trasformar *bestia* in *ciccìa* in quattro mosse. Questo
il potere delle parole; coltello, trippa, rigaglie, charcuterie
un ciccione ordina bistecca al sangue e una bava di sudore
gli spennella la faccia. Abbiamo salviette
per cancellare l'indizio

e sughi per strozzare gli strilli dei macelli.
Il menu elenca in francese le vittime recenti,
da cui ordinano frattaglie, pollame, pesce.
La carne tonfa in pappagorgia. Rutto. La morte
striscia nelle viscere. Tu sei quello che mangi.

sembra dire la Duffy con la sua truculenta visione dell'*homo edens*, non c'è davvero da essere ottimisti circa le qualità intrinseche dell'umanità.

Notes

- * Versione rivista e aggiornata da «Semicerchio. Rivista di poesia comparata» XIII (1995), pp. 14-22
- ¹ Da R.S. Thomas, *Poetry for Supper*, Londra, Hart-Davis 1958, p.34. Cfr. anche il montaliano «L'angosciante questione / se sia a freddo o a caldo l'ispirazione / [...] poesia al sorbetto o al girarrosto» da *Satura I, La Poesia*.

- 2 Un'interessante ricerca in questa direzione, se pur orientata principalmente sul versante della prosa, è rappresentata dai saggi contenuti in *Literary Gastronomy*, a cura di David Bevan, Rodopi Perspectives on Modern Literature, Amsterdam 1988.
- 3 «When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The latter falls in love, or reads Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other, or with the noise of the typewriter or the smell of the cooking; in the mind of the poet these experiences are always forming new wholes». Tratto da *The Metaphysical Poets*, originariamente una recensione in «Times Literary Supplement», 1921. Raccolto in Kermode, Hollander, *The Oxford Anthology of British Literature*, Modern British Literature, New York, Oxford University Press 1973, p. 516. Traduzione e corsivo nostri. Cfr. anche il noto pronunciamento di Pablo Neruda del 1935 (*Sobre una poesia sin pureza*): «una poesia che sa di orina e di gigli bianchi, una poesia su cui ogni attività umana, lecita o proibita, ha impresso il suo marchio [...] Una poesia impura come dei vestiti, come un corpo, sporca di cibo, una poesia che se la fa con azioni vergognose e infamanti, con sogni, osservazioni, rughe, notti insonni, presentimenti; esplosioni di odio e d'amore; animali, idilli, traumi; trattative, ideologie, asserzioni, dubbi, riscossioni di tasse [...]». Corsivo nostro.
- 4 «In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered» *Ivi*, p. 517. Ai nostri fini basterà osservare come sia raro trovare riferimenti metaforici al cibo nella poesia di quei due secoli.
- 5 Nell'opera dello stesso Eliot (soprattutto nella sua prima produzione) sono frequenti i riferimenti metaforici al cibo, quasi sempre finalizzati a rappresentare il degrado ferino e l'alienazione umana nella società postbellica. Vedi in particolare le poesie *The Love Song of J. Alfred Prufrock* e *Preludes* da *Prufrock and Other Observations* (1917); *A Cooking Egg* e *Dans le restaurant* da *Poems* (1920).
- 6 G. Apollinaire, *Gastroastronomismo o nuova cucina*, traduzione di A. Capatti, in «La Gola», novembre-dicembre 1986, p. 25.
- 7 F.T. Marinetti, *Manifesto della cucina futurista*, in F.T. Marinetti-Fillia (L. Colombo), *La cucina futurista*, Milano, Sonzogno, s.d., pp. 25-34, incluso in M. Montanari *Convivio oggi, storia e cultura dei piaceri della tavola nell'età contemporanea*, Roma-Bari, Laterza 1992, pp. 297-301. Per la metafora del cibo nella poesia e nell'arte avanguardiste si vedano anche i due accurati studi di G. Carnero, *La gastronomia del futurismo italiano* e *La chuleta asada como metáfora epistemológica en el pensamiento de Salvador Dalí* raccolti in *Las armas abisnias. Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barcelona, Anthropos 1989, pp. 112-18 e pp. 168-80.
- 8 Testo tratto da *Die Drahtharfe*, Berlino, Wagenbach 1965 e incluso in *Per i miei Compagni*, trad. di L. Forte, Torino, Einaudi 1976, pp. 31-33. In un altro Brindisi del poeta tratto da una raccolta successiva (*Mit Marx-und Engelszungen*, 1968), Biermann è più esplicito, annoverando tra i cattivi cuochi i divi della televisione: «Quando attraverso il notturno telecielo / Gli immaneabili castrati navigano nei vostri canali / Quando sui vostri accecati teleschermi / baluginano le sterili vergini / Quando i maghi Sabbiolini di turno porgono / dal video i soniferi a voi prescritti [...]». Ma ancora più perniciosi sono per Biermann i dispensatori di «dannate / brodaglie ideologiche» (vv. 4-9 e 11-12). W. Biermann, *Brindisi del Poeta nel secondo anno di magro*, in *ivi*, pp. 45-47.
- 9 Tischrede des Dichters: Dank Euch, Genossen / Ihr wollt mich glücklich sehn. / Glückliche Menschen / solln mir durch die Augen gehn. // In meinem Liedern wollt Ihr / erhoben hörn den kurzen Ton / der Seligkeit. Den Diamant / den kleinen / wollt Ihr zum Bergmassiv / von mir vergrößert haben. // Ich soll den Augenblick den größten Lust / Euch in den mittäglichen Eintopf kochen. / Ihr schreit nach dem roten Wunder-Koch / Und wenn ich meine reichen Speisen Euch: / Kartoffeln / Beefsteak / Ananas / Oliven / Weißbrot / Knoblauch / Feingewiegte Kerbel / Und wenn ich meine Butteräpfel Euch / aus dem Ofen hole / Dann schreit Ihr mich an / Ihr Fresser! // Dann haut Ihr mir den Spargel um die Ohren / und schreit nach / Eintopf! / Glückseintopf! / Jeder Löffel – ungeteilte Freunde / Jeder Schmatzer – ungeteilte Glück / Also stürzt Ihr lieber Euch über die Bottiche / der schlechten Köche / Also schmatzt Ihr lieber Schweinefraß / und werdet fett / Und Euer Antlitz, ach, das edle / verformt sich über Trögen // Ich soll vom Glück Euch singen / einer neuen Zeit / doch Eure Ohren sind vom Reden taub. / Schafft in der Wirklichkeit mehr Glück! / Dann braucht Ihr nicht so viel Ersatz / in meinen Worten. / Schafft Euch ein süßes Leben, Bürger! / Dann wird mein saurer Wein Euch munden. / Der Dichter ist kein Zuckersack! / Tut Euch das nicht an, das / von mir abzuverlangen! // Oh, laßt mich jener sein, der / Eurem künftigen Übermaß an Glück / den bitteren Tropfen gibt / Gewürz-Gurken, Anchovis / daß Euch die Erdenseligkeit / den Gaumen und das Herz nicht stumpf macht! / Genossen! / Kommt an meinen Tisch! / Ihr! Meine Freunde! / Genossen! Vergeßt meine Worte, zunächst, und kommt! / Wir wollen essen und hernach / auch noch ein bißchen singen.
- 10 *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*, München, Piper Verlag, 1984, p. 21.
- 11 Una poesia come cibo semplice e sano, capace di nutrire frotte di proletari affamati, è presente ad esempio in *Pan caliente* una curiosa lirica del poeta cileno Nicanor Parra inclusa in *Cent'anni di poesia ispanoamericana (1880-1980)*, Firenze, Le Lettere 1993. Il poeta racconta come durante un viaggio a Mosca venga attratto da una gran folla di persone che fanno la fila, al freddo, davanti a una bancarella. Incuriosito, cerca di capire le ragioni di quell'assembramento. Questo è ciò che scopre (riportiamo l'ultima parte della poesia nella versione di Roberto Paoli, curatore della succitata antologia): «Descrivo ciò che vedo: / Una donna dietro un tavolo / Grassoccia come tutte le russe / [...] / E cosa credete che venda / Quella donna eroica / in pieno mese di gennaio / Nel suo piccolo bar improvvisato / In mezzo alla via pubblica / Senza far caso alla neve che cade? // Pane caldo, / vero? / Un'antologia di poeti cileni / Tradotti da Margarita Aliguer». Si tratta, come si vede, dell'utopica visione di una poesia diventata finalmente

popolare ed accessibile, buona ed essenziale come il pane. È curioso notare come un poeta così distante sia geograficamente che tematicamente da Nicanor Parra come lo scozzese Hugh MacDiarmid abbia avuto una visione analoga nella poesia intitolata *Glasgow 1960* in cui immagina folle da stadio che partecipano a convegni letterari e che si contendono, golosamente, riviste di poesia: «[...] santo cielo / vidi quel giornale vendere come se fosse focaccia calda». La lirica è inclusa nell'antologia a cura di G. Miglior, *Da Hardy a Davie*, Milano, Accademia 1976.

¹² Da *Cielos e inviernos*, Madrid, Hiperión, 1988.

¹³ Testo incluso in *The Penguin Book of Contemporary British Poetry*, a cura di B. Morrison e A. Motion, Harmondsworth, Penguin 1982, p. 188. Nostra traduzione inedita. La centralità della cucina come luogo principe di conflitti e problematiche esistenziali è affermata anche dal drammaturgo Arnold Wesker che in una celebre intervista ebbe a dichiarare: «The world might have been a stage for Shakespeare but to me it is a kitchen, where people come and go and cannot stay long enough to understand each other, and friendships, loves and enmities are forgotten as quickly as they are made» («Per Shakespeare il mondo sarà anche stato un palcoscenico, ma per me è una cucina dove la gente va e viene senza potersi fermare il tempo necessario per comprendersi, e le amicizie, gli amori e le inimicizie si dimenticano con la stessa facilità con cui si fanno»). Intervista con Simon Trussler inclusa in *Theatre at Work*, ed. C. Marowitz and S. Trussler, London, Methuen 1967.

¹⁴ Una polemica di segno opposto, ma sempre basata sulla metafora gastronomica, è quella di W.H. Auden, che nella poesia *The Truest Poetry is the most Feigning* (*La poesia più vera è la più ingannevole*) finge di dare consigli a un poeta alle prime armi suggerendogli con intenti palesemente ironici: «Be subtle, various, ornamental, clever, / and do not listen to the critics ever / Whose crude provincial gullets crave in books / Plain cooking made still plainer by plain cooks» («Sii sottile, vario, decorativo, brillante, / e non ascoltare mai quei critici / i cui palati rozzi e provinciali bramano libri / cucina povera resa ancor più povera da poveri cuochi») Raccolta in *Collected Shorter Poems (1927-1957)*, Londra, Faber&Faber 1966, p. 315. Traduzione nostra.

¹⁵ La poesia è tratta da *Parable and Faxes*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe 1995. *L'incipit* è un ovvio riferimento al libro dell'*Apocalisse* in cui Giovanni desidera scrivere, ma è trattenuto da una voce celeste che lo invita, prima, a «mangiare il rotolo» (Ap. 10, 1-11).

¹⁶ Viene in mente, per contrasto, il rifiuto di Emily Dickinson del cibo-Dio e la sua eretica, anoressica, decisione di rifiutare il mistero eucaristico. Nell'attesa di capire, nella fase lunga e dolorosa dell'iniziazione, ella è cresciuta in modo tale da aver raggiunto lo status divino di 'creatore' e si può permettere una blasfema abiura, esortando sprezzantemente Dio a rivolgersi a «palati minori»: «Art thou the thing I wanted? / Begone

– my Tooth has grown / Affront a minor palate / Thou did'st not goad so long / I tell thee while I waited / The mystery of Food / Increased till I abjured it / Subsisting now like God». («Sei tu la cosa che ho voluto tanto? / Vattene – i miei denti son cresciuti – / Un palato minore affronta, / che tu non abbia sè a lungo irritato. // Io ti dico che mentre aspettavo / Il mistero del cibo crebbe tanto / Finché lo ripudiai – / e da allora sussisto come Dio».) Per un'analisi di questa poesia e di altre immagini gastronomiche in Emily Dickinson, si rimanda al pregevole saggio di Rita Di Giuseppe «Il menu della musa: Emily Dickinson e la tropologia del nutrimento» contenuto in *Codici del gusto*, Milano, Franco Angeli 1992, pp. 359-71.

¹⁷ «Albe e notti qui variano per pochi segni // Il zigzag degli storni sui battifredi / nei giorni di battaglia, mie sole ali, / un filo d'aria polare, / l'occhio del capoguardia dallo spioncino, / crac di noci schiacciate, un oleoso / sfrigolio dalle cave, girarrosti / veri o supposti – ma la paglia è oro, / la lanterna vinosa è focolare / se dormendo mi credo ai tuoi piedi. // La purga dura da sempre, senza un perché. / Dicono che chi abiura e sottoscrive può salvarsi da questo sterminio d'ocche, / che chi obiurga se stesso, ma tradisce / e vende carne d'altri, afferra il mestolo / anzi che terminare nel *pâté* / destinato agl'Iddii pestilenziali. // Tardo di mente, piagato / dal pungente giaciglio mi sono fuso / col volo della tarma che la mia suola / sfarina sull'impiantito, / coi kimoni cangianti delle luci / sciorinate all'aurora dei torrioni, / ho annusato nel vento il bruciaticcio / dei buccellati dai forni, / mi son guardato attorno, ho suscitato / iridi su orizzonti di ragnateli / e petali sui tralicci delle inferriate, / mi sono alzato, sono ricaduto / nel fondo dove il secolo è il minuto – / e i colpi si ripetono ed i passi, / e ancora ignoro se sarò al festino / farcitore o farcito. L'attesa è lunga, / il mio sogno di te non è finito».

¹⁸ Ad esempio l'ambientazione boreale e nordica, il riferimento ai torrioni di un castello, l'allusione stessa al doppio ruolo di cibo e commensale che ci ricorda l'episodio della cena di Polonio in cui (atto IV, scena III) Amleto scherza macabramente sul padre di Ofelia che, morto per sua mano, ora si trova a un banchetto in cui «non mangia, ma viene mangiato». Infine, in ultima analisi, il dilemma stesso del prigioniero ci rimanda fatalmente dramma di Amleto in bilico tra azione e passività.

¹⁹ Da *Standing Female Nude*, Londra, Anvil Press 1985. Raccolta in *Selected Poems*, Londra, Penguin 1994, p. 20.

²⁰ Contenuto in *Blätter für Literarische Unterhaltung*, 1850. Feuerbach in una recensione a un saggio del medico e filosofo positivista Jakob Moleschott dal titolo *Die Nahrungslehre für den Volk* (*Dottrina degli alimenti del popolo*) scriveva: «la teoria degli alimenti è di grande importanza, etica e politica. I cibi si trasformano in sangue; il sangue in cuore e cervello, in materia di sentimenti e pensieri: l'alimento umano è il fondamento della cultura e del sentimento. Se volete far migliorare il popolo, in luogo di declamazioni contro il peccato, dategli un'alimentazione migliore».

Un'ora del diario (inesistente) di Yves Bonnefoy e la 'presenza' delle nuvole rosse

di Chiara Elefante

In Italia, come fanno gli specialisti e i sempre più numerosi lettori di Yves Bonnefoy, le opere del poeta sono pubblicate, in traduzione, da vari editori; se è vero che il 'Meridiano' Mondadori, del 2010, è naturalmente, ad oggi, la più ampia e completa raccolta di suoi scritti, i numerosi volumi che raccolgono i versi poetici, ma anche gli interventi critici, pubblicati negli anni da Einaudi, Sellerio, Donzelli, Crocetti, Guanda, Moretti e Vitali, per citare solo alcuni nomi, sono testimonianza di una sensibilità editoriale italiana per Bonnefoy molteplice e costante nel tempo, di cui sono prova, altresì, gli innumerevoli testi pubblicati dalle più autorevoli riviste di poesia. In ambito anglofono possiamo riscontrare un analogo interessamento alla vasta bibliografia dell'autore, attestato dalle numerose traduzioni pubblicate da editori inglesi (Carcanet Press, Jonathan Cape, The Menard Press) o statunitensi (Ohio University Press, University of Massachusetts Press, Yale University Press).

Di recente, grande attenzione agli scritti di Bonnefoy è stata riservata anche da Seagull Books, casa editrice indipendente nata a Calcutta, nel 1982, per iniziativa di Naveen Kishore, inizialmente specializzata in libri indiani d'arte, teatro e cinema tradotti in inglese, e che pubblica oggi, in traduzione, oltre a Bonnefoy, autori quali Pascal Quignard, Hélène Cixous, Thomas Bernhard, Imre Kertész, Peter Handke, Mahasweta Devi, Tzvetan Todorov, Gayatri Chakravorty Spivak, Giorgio Agamben. Oltre che sulla grande curiosità e fi-

nezza intellettuale di Naveen Kishore, le scelte editoriali di Seagull si basano su un'inedita forma di collaborazione tra l'editore e i traduttori, i quali condividono con il primo lettore, 'passioni' letterarie, progetti di traduzione. Nel tempo i testi editi da Seagull Books, che oltre alla sede indiana ha ora sede legale anche a Londra e a New York, hanno ampliato i loro orizzonti, e sono oggi diffusi nel mondo, tranne che in India, dalla University of Chicago Press, ma non hanno perduto le loro peculiarità, in particolare la grande cura nella scelta dei titoli e l'attenzione alle traduzioni, l'amore per la 'lettera', l'eleganza della veste grafica e il valore della carta prescelta per la stampa. Tutte caratteristiche che sono ancor più evidenti nel catalogo che l'editore presenta alle Fiere internazionali del Libro, e che vuole originale, di grande valore estetico, nonché esemplificativo della profondissima cura prestata a ogni singolo titolo. I cataloghi delle nuove uscite diventano così veri e propri libri, e la funzione commerciale passa in secondo piano rispetto all'amore che traspare per gli autori e per i loro scritti, e alla fiducia accordata ai traduttori. Tali cataloghi uniscono così a una presentazione attenta di ogni novità, anche frammenti di quegli stessi testi, o in altri casi scritti originali degli autori pubblicati in quell'anno, a partire da un tema 'federatore' indicato dallo stesso Naveen Kishore.

Proprio in questo contesto Yves Bonnefoy ha scritto il racconto che viene qui presentato nella sua versione francese, nella traduzione italiana e in quel-

la inglese di Hoyt Rogers, apparsa nel catalogo delle novità Seagull Books 'Fall 2013-Spring 2014'. Il 9 aprile 2013 Kishore, che nello stesso anno, di Bonnefoy, ha pubblicato *The Present Hour*², scrive infatti al poeta chiedendogli, per il catalogo, un breve testo di riflessione sul tema del 'notebook'. In un'epoca in cui veniamo costantemente sollecitati, in particolare dagli strumenti informatici, ad aprire nuovi 'documenti vuoti', l'editore indiano invita Bonnefoy a interrogarsi sul valore che può ancora avere il tradizionale 'taccuino di appunti', che non a caso, nell'inglese contemporaneo, ha 'prestato' il suo nome anche al computer portatile, quel taccuino su cui si possono prendere appunti per sé o da condividere, su cui si possono memorizzare dettagli che diventeranno in seguito storie, o racconti di sogni, ma anche particolari che scandiscono la nostra vita quotidiana, come appuntamenti o incontri, e che a distanza di tempo possono rivelarsi portatori di senso. In un primo momento Bonnefoy risponde negativamente a Kishore, affermando di non aver mai tenuto nella sua vita un diario e di non avere, come consuetudine, quella di conservare in forma unitaria gli sporadici appunti preparatori a una nuova raccolta o a un nuovo libro. Kishore, tenace nel suo desiderio di ospitare nel catalogo della casa editrice un breve testo di uno dei suoi autori più amati, invita Bonnefoy a pensare, in assenza di un taccuino materialmente esistente, a un block-notes immaginario, in cui l'autore racconti eventualmente al lettore come mai scelga di distruggere gli appunti embrionali di un testo o descriva una giornata particolare, un viaggio, un soggiorno realmente avvenuti o sognati... Messo di fronte alla possibilità di allargare l'interpretazione del titolo suggerito, Bonnefoy scrive allora *Une heure dans ce journal que je ne tiens pas*, che già dal titolo rivela la sua doppia natura: è, sì, il racconto di un'ora così come questa potrebbe essere annotata su un diario, ma quel diario non esiste se non in sogno, in uno spazio 'ibrido' tra immaginario illusorio e realtà esistenziale di cui il poeta, da sempre, desidera dar testimonianza in tutti i suoi scritti. Il genere del 'racconto in sogno', che non coincide con il 'racconto del sogno', non è certo nuovo per Bonnefoy: basti ricordare la pubblicazione, nel 1967, di *Un rêve fait à Mantoue*³, nel 1987 di *Récits en rêve*⁴, che raccoglie *L'Arrière-Pays*, *Rue Traversière*, *Remarques sur la couleur*, *L'origine de la couleur*, *Le peintre dont l'ombre est le voyageur*, *Sur de grands cercles de pierre*, e *L'Ordalie*, o ancora, più

di recente, nel 2003, *La hantise du ptyx: un essai de critique en rêve*⁵. Nella poetica di Bonnefoy il sogno ha un ruolo importante, è esperienza che racchiude in sé implicazioni contraddittorie, ma anche illuminanti. È infatti attraverso il sogno che il poeta approda, o almeno spera di approdare, all'*arrière-pays*, in virtù del fatto che il sogno ignora la durata esistenziale, ci rende, parzialmente, liberi dalla finitudine. L'adesione al sogno consente dunque di dimenticare, di astrarsi dal reale, dalla dicotomia tra *pays* e *arrière-pays*. Ma si tratta di una parentesi che non può che essere temporanea, dalla quale il poeta ha il dovere di risvegliarsi, ritornando così all'*hic et nunc* della sua realtà finita, sottoposta alla morte, unica vera garante dell'autenticità del reale.

Oltre alla presenza, che permea tutto il racconto, di un'atmosfera onirica, controbilanciata dall'apparizione improvvisa di elementi visivi e sonori di un quotidiano 'finito', quali l'abbaiare di un cane, la presenza di alberi che hanno un nome concreto, oltre all'antitesi, onnipresente nel racconto, sogno/risveglio, numerosi sono i riferimenti intertestuali che rimandano alla riflessione di Bonnefoy sulla poesia, ma anche sull'esperienza artistica altrui, e che sempre riportano l'autore ai nodi tematici centrali per chi crea. Primo di questi riferimenti intertestuali è il rimando a Mallarmé, di cui Bonnefoy constata a più riprese, nei suoi scritti critici, l'ambiguità: la delusione nel constatare l'impossibilità di esprimere poeticamente l'essere, una qualche forma di trascendenza, non ha costretto Mallarmé al silenzio, ma lo ha indotto a riversare le sue energie sul linguaggio, nella speranza, cui non ha mai veramente rinunciato, di «portare la parola al livello d'infinito del cielo stellato». Nel racconto in sogno di Bonnefoy, Mallarmé appare allora come colui che avrebbe desiderato conferire alla parola poetica «toute la rigueur d'une algèbre»⁶, ma diviene altresì il simbolo della vanità di un'aspirazione su cui il risveglio pone il veto, svelando l'illusorietà della perfezione della lingua, invitando il poeta a ritrovare le presenze umane a lui vicine, e le parole della vita quale essa realmente è.

Un secondo riferimento intertestuale forte è quello delle nuvole rosse, che rimandano alla tela di Mondrian 'Le nuage rouge', apparsa come illustrazione nell'edizione Skira de *L'Arrière-Pays*⁷, e da cui prende il titolo l'omonima raccolta di saggi di Bonnefoy del 1977⁸. Sulla linea dell'orizzonte, dove terra e cielo sembrano congiungersi, si staglia, apparendo quasi miracolosamente, nel quadro di Mondrian una nuvola rossa,

nel racconto in sogno di Bonnefoy una molteplicità di nuvole rosse, che nella loro straordinaria intensità si lasciano vivere come ‘sogno di conoscenza’, come ‘presenza’, invitando l’artista, il poeta, a stabilire lì la sua dimora. Ma tali nuvole ben presto svelano la loro caducità, appaiono come il riflesso deformato del sogno, lasciando spazio all’«incantevole stradina davanti a casa, ai grandi castagni, alla siepe che fatica a crescere» e che ha bisogno della presenza umana del giardiniere.

Proprio l’allusione al giardiniere, che appare nel testo di Bonnefoy in maniera naturale, in una sorta di inciso che non ha bisogno di chiudersi, rappresenta, a mio avviso, la ‘novità’ del testo del poeta, che se da un lato si pone in una linea ideale di continuità rispetto ad altri scritti fondatori della sua poetica, dall’altro presenta una tonalità nuova, o quantomeno più recente, aerea, a tratti sottilmente ironica, dialogica, che conferisce al ‘racconto in sogno’ anche un’inedita carica di speranza. Nel palesarsi della realtà che si disfa del sogno fa capolino la «gioia, la felicità di una ragione che respira senza affanno», e il poeta sente di avere il compito, questa volta non più gravoso, di far udire una parola poetica nuova a tutti coloro che, accanto a lui, a quell’ora del mattino, ancora dormono. Il pensiero del giardiniere ha portato con sé tutta una serie di altre presenze umane che il lettore sente vicine, con le quali si concede, senza tema di apparire supponente, un’identificazione emotiva profonda.

Quando Bonnefoy mi ha inviato, il 10 giugno 2013, il testo qui di seguito presentato, facendomi godere del privilegio di esserne una delle prime lettrici, assieme a colui che lo avrebbe di lì a poco tradotto in inglese per il catalogo Seagull Books, Hoyt Rogers, avevo da poco, nel mese di maggio, casualmente conosciuto quest’ultimo a Forlì, dove il traduttore stava trascorrendo un periodo di ‘immersione’ linguistica nell’italiano, una lingua che ama e di cui desidera approfondire la conoscenza. Da quell’incontro casuale è nata una forma di dialogo che si è concretizzata in una conferenza rivolta agli studenti del Dipartimento di Interpretazione e Traduzione dell’Università di Bologna, Campus di Forlì, sulla traduzione poetica e la presenza di Yves Bonnefoy. Hoyt Rogers ed io abbiamo iniziato a scambiarci le traduzioni, a interrogarci su alcune scelte traduttive effettuate, e solo in un secondo momento, dopo che la presenza del poeta aveva saputo creare quel senso di ‘comunità dei traduttori’ così spesso da

lui evocato, è nata l’idea di presentare *Une heure dans ce journal que je ne tiens pas* anche al pubblico di lettori italo-foni sia in francese che in traduzione italiana e inglese; non già per indurre i lettori a un confronto stilistico vano e deviante dal mio punto di vista, piuttosto per dar voce a Bonnefoy anche in altre due lingue cui è così profondamente legato. Come se, in questo caso, le tre voci potessero alternarsi e dar conto della traduzione *in fieri*, di un’operazione cui lo stesso poeta richiede, anzitutto, e prima di ogni considerazione sul senso, attenzione musicale e ritmica.

E poiché dar voce a un testo in un’altra lingua vuol dire anche farsi ‘sollecitare’, lasciare che questo abbatta certezze, suggerisca interrogativi, Hoyt Rogers ed io abbiamo anche pensato, assieme, ad alcune domande sorte durante la lettura, alle quali Bonnefoy ha voluto, con l’incommensurabile generosità che gli è propria, rispondere. I lettori troveranno tale dialogo a tre a corredo dei testi, questa volta in lingua francese, perché ci è parso giusto rendere omaggio alla lingua del poeta, così straordinariamente lucida e trasparente nella sua complessità. Esiste un filo che ‘cuce’ il racconto poetico di Bonnefoy alle sue riflessioni finali, ed è un filo di invincibile speranza, di straordinaria fiducia nella parola poetica e nella presenza umana di cui oggi, forse più che mai prima, si avverte il bisogno.

YVES BONNEFOY

Une heure dans ce journal que je ne tiens pas

7h. Je me réveille. Dans ma pensée tout est clair. Des questions qui me paraissaient insolubles se présentent dans mon esprit, mais c’est par leurs réponses, leurs solutions, maintenant évidentes, plus qu’évidentes: c’est la lumière même, qui a pris forme verbale. La suite des nombres premiers, par exemple, est-elle infinie, mais oui, et je sais pourquoi, et c’est simple, je le démontre, aisément, j’ai plein accès à cette intimité des nombres qui décourageait les chercheurs: et qu’il y fait beau, c’est tout un ciel! Autre chose. Que voulait dire Mallarmé quand il évoquait son «grand œuvre», «un livre, tout bonnement, en maints tomes»? Quand il tentait de porter la parole au degré d’infini du ciel étoilé? Il cherchait, lui aussi, au creux des nombres. Les nombres, c’était d’ailleurs son mot, mais il s’y perdait, et moi, mieux que lui, je comprends ce

qu'il désirait, je l'accompagne dans son projet que je revis et qu'aussi bien – hélas, car je le vois illusoire – je désarticule, mot par mot... Dieu existe-t-il? Vite, que je prenne ce cahier que j'aperçois sur la table, gris sur du gris, l'un plus sombre que l'autre dans le rougeoiement du jour qui se lève. D'autres découvertes s'annoncent, j'ai à noter tout cela.

Je trouve le cahier, un peu à tâtons encore, je l'ouvre, je griffonne des mots. Ce rougeoiement, ce sont de grands nuages qui passent devant mes fenêtres qui sont ouvertes, mais voici qu'un rayon du soleil s'est glissé entre eux, il étend le jour sur ma table, touche ma main, y prend le crayon, il en décolore le rêve. Que signifiaient ces quelques mots que je viens d'écrire? Rien d'intelligible. Et qu'en est-il du rapport à soi des nombres premiers, ce secret que j'avais percé? Je n'en ai plus qu'une de ces ombres de souvenirs auxquelles on ne sait plus donner forme ni contenu quand prend fin le rêve nocturne. On croit pouvoir retrouver, donner visage, non, ce n'est plus qu'un reflet dans une porte vitrée, et celle-ci a déjà tourné, tout s'efface. Je rêvais donc, éveillé pourtant. J'étais dans ces grands nuages rouges comme dans les draps d'un autre sommeil.

Et c'est à présent devant moi, autour de moi, en moi, le monde comme il se montre quand il se défait du songe, chose après chose se retirant en soi, se réduisant à son apparaître, rendant la vie à cette autre et seule évidence que sont le chant du coq, l'aboi d'un chien sur la route, le bruit au loin d'une voiture qui passe. C'est comme si ces nuages rouges, ç'avait été de ces grosses taches d'encre dans lesquelles dorment des figures fantasmagiques, et elles sont des milliers mais si on regarde mieux, si on veut bien accepter de voir plus profond, ce qui se dégage de ces vapeurs, c'est ce beau chemin devant la maison, avec ses grands châtaigniers, c'est la haie qui fut plantée il y a déjà quelques mois mais qui pousse mal, il va falloir que le jardinier revienne.

J'ai rêvé le savoir, j'ai à le renoncer, j'ai à rentrer maintenant dans la divine ignorance. Aussi silencieusement que je puis dans la maison encore endormie je tourne la clef de la porte sur le jardin, je sors, la rougeur du ciel a encore quelques reflets sur les dalles de la terrasse envahie par l'herbe: faudra-t-il désherber, non, c'est bien comme cela, hors du temps. Je pousse maintenant la barrière sur le chemin, un peu grinçante. S'étend sous mes yeux l'admirable horizon de ce printemps qui com-

mence, légères ondulations du sol que de bien tendres couleurs prennent dans leurs mains bienfaisantes. Je vais marcher jusque-là où la route et l'horizon et le ciel tournent ensemble, d'autres arbres, soudain, mais la même paix... Et je comprends!

Je comprends! Et que c'est simple! Transparent! Où donc avais-je la tête? Étais-je si profondément endormi il n'y a que quelques instants encore? Mais oui, ces arbres là-bas – des châtaigniers encore, parfois des yeuses, des chênes – et aussi ces nuages qui ont cessé d'être rouges, à peine une roseur sur ces deux ombres d'écharpes blanches, attardées tout contre cette colline où il y a, dit-on, des cercles de pierres, peut-être tombes, et aussi l'herbe que mon pied froisse et l'alouette de sous la haie que mon pas a fait s'envoler, mais oui, ces vies, toutes ces vies qui s'évaporent du vase clair qu'elles semblent être, ce sont, ce vont être un moment encore, non pas de la simple matière mais des signes, dans un texte qu'une heure, l'aube, propose à l'esprit, hélas en vain, chaque jour. Signes peu simples, assurément. Les différences des lettres de cette langue qui, la lirions-nous, nous permettrait d'être, sont sans nombre au sein de leur apparence, les voici sous mes yeux dans tous les pleins et déliés de l'invisible écriture. Mais entre les mots que ces lettres forment on perçoit un bonheur, celui d'une raison paisiblement respirante, et à eux tous quelle phrase! Plus rien de ces formulations, équations, imaginations de l'heure passée! Je comprends, je déchiffre, je suis. Et j'ai donc la tâche de faire entendre cette parole à tous ceux qui dorment encore. Alors que moi, une seconde fois, mais la vraie, je viens de m'arracher du sommeil de l'ordinaire langage. Vite, que je trouve dans ma poche le carnet que je prends avec moi quand je me mets en chemin.

Le voici. Mais où est le crayon que je garde toujours avec? Je pense à une autre poche, à une autre encore, je cherche, et c'est comme si je me tournais vers le mur dans mon lit mais la lumière du ciel est de ce côté là aussi, en reflets, et j'entends à nouveau, qu'était-ce donc? Un chant de coq, un aboi, une voiture? Je me redresse, j'écoute. Qu'ai-je en esprit? Le si beau poème de Matthew Arnold, «Dover Beach». Ces vers de la nuit sereine, de la mer calme, mais du bruit des galets que le flot remue sur la plage. Et surtout, ma hantise d'hier et de si souvent, la dernière strophe:

Ah, love, let us be true
To one another! for the world, which seems

To lie before us like a land of dreams,
 So various, so beautiful, so new,
 Hath really neither joy, nor love, nor light,
 Nor certitude, nor peace, nor help for pain,
 And we are here as on a darkling plain,
 Swept with confused alarms of struggle and flight,
 Where ignorant armies clash by night.

Un'ora del diario che non tengo

Ore 7. Mi sveglio. Nella mia mente è tutto chiaro. Domande apparentemente insolubili affollano i miei pensieri, ma lo fanno attraverso le loro risposte, le loro soluzioni, ora trasparenti, più che trasparenti: è la luce stessa ad aver assunto forma verbale. La sequenza dei numeri primi, ad esempio, è infinita? Ma certo, e so perché. È semplice, posso dimostrarlo facilmente, riesco a penetrare nel cuore segreto dei numeri che ha sempre scoraggiato gli studiosi: che luce ci vedo! Un cielo sconfinato! Ma non è tutto. Cosa intendeva Mallarmé quando parlava della sua «grande opera», «un libro, molto semplicemente, in parecchi tomi»? Quando tentava di portare la parola al livello d'infinito del cielo stellato? Anche lui cercava nel segreto dei numeri. I numeri – il termine del resto è suo – ma ci si perdeva dentro, e oggi io, meglio di lui, capisco cosa desiderasse; lo accompagno nel suo progetto che rivive in me e che al tempo stesso – poiché ne intuisco, ahimè, l'illusorietà – sto smontando, parola per parola... Dio esiste? Presto, devo prendere quel quaderno che intravedo sul tavolo, grigio su grigio, uno più scuro dell'altro nel rosseggiare del sole nascente. Si preannunciano altre scoperte, devo annotare tutto.

Ancora brancolante, trovo il quaderno, lo apro, scarabocchio qualche parola. Il rosseggiare arriva dalle grandi nuvole che transitano davanti alle mie finestre aperte; ma ecco che si infiltra un raggio di sole, allunga la luce fino al tavolo, arriva alla mano, mi prende la matita e ne scolora il sogno. Cosa volevano dire quelle poche parole che ho appena scritto? Nulla di intellegibile. E che ne è della relazione dei numeri primi con il loro essere, quel segreto che avevo intuito? Mi rimane solo l'ombra di un ricordo, alla quale, allo svanire del sogno notturno, non sai più dare né forma né contenuto. Credi di riuscire a ritrovarla, a darle un volto, e invece no, resta solo un riflesso in una porta a vetri fatta ruotare: tutto scompare. Stavo dunque sognando, eppure ero sveglio. Avvolto in quelle grandi nuvole rosse come nelle lenzuola di un altro sonno.

E ora è di fronte a me, attorno a me, dentro di me, il mondo come si manifesta quando si disfa del sogno, quando, ritirandosi gradualmente in sé, riducendosi al suo apparire, restituisce la vita a quest'altra e sola evidenza: il canto del gallo, l'abbaiare di un cane sulla strada, il rumore, in lontananza, di un'auto che passa. Come se quelle nuvole rosse fossero grosse macchie d'inchiostro in cui dormono figure chimeriche; sono migliaia, ma a ben guardare, se accettiamo di spingere lo sguardo più in là, a emergere dalle nebbie è l'incantevole stradina davanti a casa, con i grandi castagni, è la siepe piantata ormai qualche mese fa, che fatica a crescere – dovrei richiamare il giardiniere.

Ho sognato la conoscenza, ora debbo rinunciarvi, è tempo che io ritorni alla divina ignoranza. Il più piano possibile, nella casa ancora addormentata, giro la chiave della porta che dà sul giardino, esco, il rossore del cielo crea ancora qualche riflesso sul pavimento in pietra della terrazza invasa dall'erba: forse bisognerebbe tagliarla, ma no, va bene così, come fuori dal tempo. Ora spingo il cancello sulla stradina: cigola un po'. Di fronte ai miei occhi fiorisce l'ammirevole orizzonte della primavera incipiente, onde leggere del terreno accolte tra le loro amorevoli mani dai colori più tenui. Camminerò fino al punto in cui la strada e l'orizzonte e il cielo girano assieme: all'improvviso altri alberi, ma la stessa pace... E allora capisco!

Capisco! E com'è semplice! Trasparente! Ma dove avevo la testa? Possibile che stessi ancora dormendo così profondamente solo qualche istante fa? Ma sì, quegli alberi laggiù – ancora castagni, di tanto in tanto lecci, querce – e anche quelle nuvole, che non sono più rosse, appena una macchia rosa su quelle due ombre di sciarpe bianche che si sono attardate proprio contro la collina dove si trovano – così dicono – cerchi di pietre, delle tombe forse; e anche l'erba che sfioro col piede, e sotto la siepe l'allodola, che è volata via al mio passaggio, ma sì, quelle vite, che essudano dal pallido limo nel quale sembrano avvolte, ebbene tutte quelle vite sono, saranno ancora per un istante, non semplice materia ma segni, in un testo proposto ogni giorno allo spirito, purtroppo invano, da un'ora, l'alba. Segni tutt'altro che semplici, indubbiamente. Le differenze delle lettere di questa lingua che, se sapessimo leggerla, ci permetterebbe di essere, sono incalcolabili nella loro apparenza. Eccole davanti ai miei occhi, in tutto lo spessore e la sottigliezza dell'invisibile scrittura. Ma tra le parole formate da quelle lettere si intravede una

gioia, la felicità di una ragione che respira senza affanno. E che frasi compongono, tutte assieme! Totalmente diversa dalle formule, equazioni, chimere di un'ora fa! Capisco, decifro, sono. E ho dunque il compito di far udire questa parola a tutti coloro che ancora dormono. Mentre io, per la seconda volta, ma stavolta per davvero, mi sono appena liberato dal sonno della lingua comune. Presto, devo trovare in tasca il blocchetto che prendo con me quando vado a passeggiare.

Eccolo. Ma dov'è la matita che ci metto sempre dentro? Provo con un'altra tasca, poi un'altra ancora, cerco, ed è come se, nel letto, mi girassi verso il muro, ma anche da quel lato arriva la luce del cielo, riflessa, e di nuovo sento qualcosa. Cos'era? Il canto di un gallo, l'abbaiare di un cane, un'auto? Mi rialzo, ascolto. Cosa mi viene in mente? La bella poesia di Matthew Arnold, *Dover Beach*. La notte serena di quei versi, il mare calmo, ma anche il rumore dei ciottoli smossi dall'onda sulla spiaggia. E soprattutto l'ultima strofa, che mi ha ossessionato in passato e torna spesso a farlo:

Ah, love, let us be true
 To one another! for the world, which seems
 To lie before us like a land of dreams,
 So various, so beautiful, so new,
 Hath really neither joy, nor love, nor light,
 Nor certitude, nor peace, nor help for pain,
 And we are here as on a darkling plain,
 Swept with confused alarms of struggle and flight,
 Where ignorant armies clash by night⁹.

(Traduzione di Chiara Elefante)

An Hour in the Notebook I Don't Keep

7 AM. I wake up. In my thoughts all is clear. Questions that seemed insoluble crowd my mind – but because of their answers, their solutions, now obvious, more than obvious: light itself that has taken a verbal form. The sequence of prime numbers, for example: is it infinite? Of course, and I know why. I can demonstrate it easily. I have full access to that inner nature of numbers which has discouraged seekers of truth: and what clear weather there, under the wide-open sky! Another thing. What did Mallarmé mean when he evoked his “great work,” “a book, quite simply, in many tomes”? When he tried to carry language to the infinite degree of the starry sky? He as well was searching in the hollow space of numbers. In fact, the

word numbers was his, but he kept getting lost; and now I understand what he desired, better than himself. I accompany him in his project, which I live through again; but regrettably, I see that it is illusory, and so I take it apart, word by word... Does God exist? Quick, I have to pick up that notebook I make out on the table, gray on gray, one darker than the other in the reddening flush of daybreak. Other discoveries are coming to the fore, and I have to write all this down.

Though I still have to grope a bit, I take hold of the notebook; I open it and scribble some words. That reddening is from giant clouds that pass before my open windows; but now a ray of sun slips between them, and spills the daylight on my table. The light touches my hand, seizes the pencil, and fades its dream. The few words I just wrote – what did they mean? Nothing we can grasp. And what about our inner links with prime numbers, that secret I had unveiled? My memory of it is but a shadow, like those that we retain when a nocturnal dream has ended, though we no longer know how to give them content or form. We think we can recover them, can give them a face; but they only reflections on the glass of a door: it has already turned, and everything has vanished. So I was dreaming, and yet awake. I was in those huge red clouds, as though in the sheets of another sleep.

And at present it is before me, around me, within me: the world as it is revealed when it shakes off dreams. Thing upon thing ebbs into itself, shrinking to its appearance, returning life to that other reality, the one and only: a rooster crowing, a dog barking on the road, the faraway noise of a passing car. As if the red clouds had been those big ink-blots where fantastic figures lie dormant by the thousands. But if we look closer, if we consent to see more deeply, what emerges from those mists is the lovely lane in front of the house, with its large chestnut trees, and the hedge that was planted a few months ago, though it's still not growing well – the gardener will have to come back.

I dreamed of knowledge: now I have to give it up, and reenter the divine ignorance. As silently as I can, in the house that is still asleep, I turn the key of the door to the garden. I go out. The redness of the sky still casts a few reflections on the flagstones of the terrace, overgrown by grass. Should it be weeded? No, it's better like this: timeless. I push open the gate to the lane; it creaks a bit. The admirable horizon of this spring, which has only begun, extends before me:

slight undulations of the ground that the softest of colors have taken into their nurturing hands. I will walk to the point where the road, and the horizon, and the sky turn together – other trees, all of a sudden, but that same peace... And now I understand!

I understand. And how clear it is, how transparent! What was I thinking of? Was I still so deeply asleep, a few moments ago? Of course, those trees over there – more chestnuts, with at times some holm-oaks and other oaks. And also those clouds which have ceased to be red – barely a pinkness on two shadows of white scarves, lingering against that hill. Where there are, so they say, circles of stones-tombs, perhaps. And also the grass I crush underfoot, and the lark from under the hedge that flies away at my approach... Of course, these lives, all these lives that disappear from the pale silt they seem to be: they are, and for a moment as yet they will be, not mere matter but signs in a text that an hour, the dawn, proposes to the mind each day – unfortunately in vain. Signs that are hardly simple, to be sure. The differences among the letters of this language – which, if we could read it, would allow us to be – are without number at the crux of their appearance; here they are under my eyes, in all the thicker and slimmer strokes of that invisible writing. But between the words these letters spell we perceive a happiness, the joy of a calmly breathing reason. And what a phrasing they all display! No more of the formulae, equations, and figments of the hour just past. I comprehend, I decipher, I am. And so I have the task of making these words understood by all those who still sleep: just as I, a second time – but this time in truth – have just torn myself away from the sleep of ordinary speech. Quick, I must fish from my pocket the notebook I take along whenever I go walking.

Here it is. But where is the pencil I always keep handy? I remember another pocket, and then another. I go on looking, as if I were turning toward the wall in my bed; but the light of the sky is on that side as well, in reflections. And I hear it again. What was it then? A rooster crowing, a bark, a car? I sit up, I listen. What comes to mind? The beautiful poem by Matthew Arnold, “Dover Beach.” Those verses about the peaceful night, the tranquil sea, but also the noise of the shingle, roiled by the surf along the beach. And above all the final stanza, which has haunted me in the past – and still does, so often:

Ah, love, let us be true
 To one another! for the world, which seems
 To lie before us like a land of dreams,
 So various, so beautiful, so new,
 Hath really neither joy, nor love, nor light,
 Nor certitude, nor peace, nor help for pain,
 And we are here as on a darkling plain,
 Swept with confused alarms of struggle and flight,
 Where ignorant armies clash by night.

(Translated by Hoyt Rogers)

Entretien avec Yves Bonnefoy de Chiara Elefante et de Hoyt Rogers

CE et HR: Dans votre récit *Une heure dans ce journal que je ne tiens pas* vous affirmez clairement, dès le titre, que vous ne tenez pas un journal réel. L’avez-vous jamais fait dans votre vie? Pensez-vous qu’un journal puisse affaiblir l’œuvre d’un écrivain, en dispersant son énergie créatrice?

YB: En effet, à aucun moment je n’ai tenu de journal ni n’ai songé à le faire. Et c’est pour une part par inaptitude, je ne sais pas m’observer, je ne m’intéresse guère à nombre des situations du commerce quotidien, mais c’est surtout pour une raison a priori, qui est ma méfiance à l’égard du genre lui-même.

En effet, je ne sais pas si tenir un journal peut affaiblir le travail d’un écrivain, même si cette activité chaque jour plus ou moins reprise le prive d’une part de son énergie créatrice. Il se peut fort bien qu’il lui doive d’accéder à des réflexions sur soi, de nature psychologique, ou sur son époque, cette fois de nature sociologique, qui élargiront le champ de son regard. Et ce peut être tout particulièrement important pour lui s’il est romancier. Si même soucieux de soi il le demeure des autres.

Mais ce que je crains, c’est qu’il y ait, dans ce souci de soi tout de même incessant auquel un journal incite, de quoi pervertir chez celle ou celui qui en tient un la tâche qui devrait être principale de l’écrivain qui se veut poète.

Cette tâche, c’est de se détourner de ce qu’on n’éprouve que pour des raisons de simple surface, fugitives, anecdotiques, afin d’accéder à davantage d’universel. Il est certes possible d’entreprendre ce dépassement de soi en tout instant et toute occasion

de vie quotidienne, et tenir un journal peut donc paraître une bonne façon de s’y disposer; mais je vois dans ces notations de chaque matin ou de chaque soir le risque de trop longuement s’arrêter à des événements ou des faits auxquels la journée en cours incite à donner de l’importance, alors qu’ils n’ont trait comme la plupart des choses du quotidien qu’à la possession, au pouvoir, au souci de l’avoir et non de l’être. Réfléchir, observer, décider, si près de ce qui a lieu si près de nous dans notre existence, n’est-ce pas le danger de ne retenir de ces objets de notre attention que quelques-uns seulement de leurs aspects presque nécessairement extérieurs quand au contraire il faudrait, prenant recul, en appréhender le tout, c’est-à-dire l’être, et accéder ainsi à la pensée de la finitude, créatrice du lien social? Le journal peut détourner, par son intérêt pour les petits faits du quotidien, de la perception à la fois tragique et exaltante de l’irréversible du temps, ce temps qui va à la mort bien plus qu’au dénouement demain ou après-demain, d’une des petites affaires d’aujourd’hui. La finitude est notre réalité, notre vérité; et s’en souvenir, c’est la seule vraie tâche, celle à laquelle il convient de donner priorité sur toutes les autres quand on prétend au nom de poète.

D’où ma méfiance à l’égard en particulier des journaux intimes, ces miroirs portatifs dans lesquels on ne peut se voir que de bien trop près, sans le recul qui permet de prendre conscience des autres êtres et des façons dont ils vivent, aiment et souffrent ou ont bonheur. Ce souci de soi n’incite-t-il pas à trouver du prix à «cette inimitable saveur que l’on ne trouve qu’à soi-même», comme écrivait Valéry dans *l’Ébauche d’un serpent*, où il montre le diable séduisant Ève: en fait lui conseillant de tenir un journal intime...

Un journal, c’est vite perdre de vue la nécessité de la poésie. Laquelle veut «changer» la vie et non se complaire à sa condition d’aujourd’hui. J’éprouve de l’agacement et même de l’aversion à l’égard de certains auteurs qui n’en finissent pas de se contempler dans le miroir de leur plume: ainsi André Gide dans son journal qui fut un moment célèbre. Et je me sens solidaire de ceux qui, égarés dans ce narcissisme, se sentent soudain en péril, et tentent alors de comprendre comment ils ont pu en arriver là.

CE et HR: Voyez-vous un rapport entre la poésie et les mathématiques? Entre les nombres premiers et la parole poétique?

YB: Il est terriblement abrupt, ce passage de la première à la deuxième question, mais la distance entre le journal intime et la théorie des nombres est peut-être, en effet, bien moindre qu’il ne paraît.

Le rapport entre poésie et mathématiques, je l’ai toujours senti bien que ce fût longtemps sans savoir formuler ce que je commençais à comprendre. Il fut le sujet de la toute première parole que j’aie jamais prise en public, il y a donc tout à fait longtemps, devant alors quelques étudiants, puis j’en ai discuté presque récemment dans un entretien radiodiffusé avec un mathématicien, un grand, le professeur Connes, mon collègue au Collège de France. Mais j’en suis encore à chercher les mots qui m’aideraient à mieux poser le problème.

Et donc, pour l’instant, de simples remarques. La première, c’est que les mathématiques et la poésie sont les deux seuls emplois du langage qui ne soient pas empiégés dans la pensée conceptuelle: celle qui prend appui sur des aspects dans les choses et établit entre ces aspects des rapports, ce qu’on appellera de la signification.

Cette proposition peut surprendre, dans l’un comme l’autre de ces deux cas; et je puis comprendre pourquoi. C’est vrai, disons d’abord, que le travail poétique ne cesse, dès son début, de se heurter à des significations, les poèmes en sont pleins, c’est par la voie d’un regard sur le monde profondément conceptualisé que les poètes ont obligation de passer, dans leurs écrits. Mais la poésie n’oublie jamais que les concepts sont aveugles à cette finitude qui est notre seule réalité, je l’ai déjà dit, et notre seule chance de rencontre pleine des autres êtres. Et elle se donne donc d’entrée de jeu la tâche de transgresser par ses moyens propres les articulations de la pensée conceptuelle et leur sorte de vérité. Ces moyens de la poésie, ce sont par exemple les rythmes dans le poème, qui dégagent les mots de leur assujettissement au discours de la signification. Essentiellement le travail poétique est un recours à la forme, qui peut appréhender l’objet comme un tout. Il a recours à l’évidence des formes, de la forme, pour démanteler les réseaux de la signification, pour leur opposer sa mémoire de la présence.

Quant aux travaux des mathématiciens, ils sont eux aussi constamment requis et structurés par des concepts et soumis aux principes de la logique qui aident ces concepts à se différencier et à s’enchaîner: cela non plus je ne l’oublie pas. Mais ce que la géo-

métrie, par exemple, considère dans, disons le cercle, est-ce, comme il en va dans les sciences naturelles ou sociales, tel ou tel aspect d'une chose qui permettrait des rapprochements avec d'autres aspects eux perçus dans d'autres choses: ce qui est spécifiquement la façon de faire de la pensée conceptuelle? Non, le cercle n'a pas d'aspects, tout en lui étant solidaire de tout dans l'immédiateté de son évidence, il est de ce fait transcendant à toutes les prises que la pensée conceptuelle essaierait d'établir sur lui, à tous les théorèmes que l'on pourra énoncer à son propos.

Cette transcendance est même si manifeste que nombre de mathématiciens considèrent que ces entités qu'ils construisent, assurément, n'en existent pas moins en soi, dans un ciel de l'esprit analogue à l'Intelligible platonicien. Mais ce que pour ma part je veux souligner, c'est que ces façons d'exister, en excès sur tout ce que l'on pourra en dire, c'est celle même, dans notre vie, de toute réalité singulière quand on sait l'aborder comme la poésie le demande et reconnaître alors qu'elle existe au delà de toutes les significations que l'on peut y trouver ou y projeter. L'objet mathématique est, de ce point de vue, de même nature transconceptuelle que la personne ou la chose comme la poésie les perçoit, c'est-à-dire comme des transcendances par rapport à tout discours. Poésie et science mathématique sont occupées l'une et l'autre d'un objet qu'elles savent au bord extérieur de leur discours, un objet qui en géométrie ou algèbre peut être dit directement une forme, et en poésie peut être vécu comme cette fois aussi une forme: à preuve dans les poèmes ces rythmes qui sont des formes en mouvement.

Poésie et mathématiques, seules en cela dans l'emploi des mots, sont également mémorieuses de ce que méconnaissent les signes: la réalité comme un absolu au delà, ce que je nomme présence. En poésie cette présence est celle d'êtres humains ou de choses perçues dans les lieux de leurs vies entre la naissance et la mort. En mathématiques les présences sont *cosa mentale*, et cela peut donner l'impression qu'elles sont de l'intemporel, étrangères au temps mortel, mais non. Ce qui oublie ce temps de la finitude, c'est le discours conceptuel, que l'évidence des formes aide fondamentalement à combattre, et le cercle dont je parlais tout à l'heure, est bien davantage un être comme la poésie le perçoit que ne l'est toute évocation d'une vie dans le discours de la prose.

La preuve? C'est que les mathématiciens ne cessent pas de donner aux objets qui se découvrent à eux dans les abîmes de leur recherche des noms qui ne sont nullement descriptifs de leur nature essentielle, mais quasiment des noms propres: anneaux de Lie, par exemple. Ce qui rend «poétique» l'aspect des textes qu'ils écrivent aux yeux de ceux qui comme moi n'y comprennent plus rien depuis bien longtemps.

Et je remarquerai maintenant que parmi ces entités mathématiques qui semblent des existences, il y en a une qui m'a toujours tout particulièrement paru telle, et c'est celle même que vous évoquez avec une belle intuition: une nébuleuse assez ressemblante à celles que les amis du ciel étoilé ont aussi bien souvent aimé doter de noms propres: l'ensemble des nombres premiers. Cette suite infinie – un infini qui a été démontré – de nombres qui se distribuent les uns par rapport aux autres sans nulle loi apparente, comme s'il y avait là du hasard autant que dans nos vies ou l'espace entre les étoiles, c'est bien ce qui peut nous donner l'impression, spécifiquement poétique, d'une présence une, pleine, impénétrable: de la présence en son absolu. Et chaque nombre premier est déjà comme tel un exemple de cet inanalysable qui caractérise la présence humaine affrontée aux concepts qui essaient de la pénétrer. D'où a suivi que quand j'écrivais mon premier livre de poésie, les poèmes de *Douve*, j'ai choisi 19, un nombre premier, pour total des poèmes de la première partie du livre: je voulais ainsi manifester ce caractère de transcendance, sur le discours des concepts, de cet objet d'expérience que je me donnais sous le nom de Douve, un mot lui-même irréductible à aucune des significations que l'on peut rencontrer dans ce champ totalement conceptualisé qu'est le dictionnaire.

CE et HR: Pourriez-vous réfléchir sur l'expression «la divine ignorance» que vous citez dans votre texte?

YB: J'espère que je ne l'emploie pas sans un contexte qui l'explique. Car je me méfie de ce mot, « divin », qui pourrait laisser croire que je suis prêt à placer un dieu, du métavisible, au point de fuite des questions que nous nous posons. Mais je puis, néanmoins, donner un sens à moi à cette expression qui a été si souvent employée par d'autres.

Elle signifiera que j'attache du prix à ces situations – souvent des rencontres, de l'amour – où nous ou-

blions ce que nous enseigne la pensée analytique, des situations qui délivrent donc l'objet des représentations qui se sont substituées à lui dans notre regard et le rend à son immédiateté, avec laquelle nous ferons corps, partageant avec lui le bien d'un instant vraiment vécu. Divin, notre non-savoir de l'être que nous aimons, parce qu'il en efface toutes les idées que nous pourrions en avoir, idées qui le réduiraient à un simple schème, à une abstraction. Ce non-savoir, cette ignorance, c'est ce qui permet le libre rayonnement de l'évidence d'un être, ou d'une chose du monde naturel.

Toutefois, ce sont le plus souvent les mystiques qui parlent de «divine ignorance», et je ne suis pas un mystique, je suis même un critique de la mystique, au nom de la poésie. Le mystique, c'est celui qui veut porter si loin l'expérience de la présence que l'objet qui la lui a permise au premier instant va s'effacer dans l'intensité croissante de l'immédiat. Et dans la conscience ne reste alors que du vide, que de la nuit. Mais comment sacrifier ainsi les personnes qui vivent auprès de nous? Sur la voie de l'unité qui s'est ouverte, et qui appelle à son non-savoir, comment laisser ces personnes derrière soi? Je trouve davantage de vérité, conscience étant prise de cette nuit qui est le fond du réel, à se retourner vers ceux qui sont en ces instants à côté de nous pour leur proposer de nouer, au bord de ce gouffre, une alliance sans illusions qui pourrait se faire une société sans mensonge.

En d'autres mots, tant pis pour la vérité, si celle-ci c'est de s'enfoncer dans la «noche oscura» jusqu'à se perdre, âme aussi bien que pensée, dans la ténèbre du non-savoir! Nous avons mieux à faire. L'expérience de l'unité, oui, c'est peut-être bien la dissipation de soi dans le sans haut ni bas ni dedans ni dehors de la nuit du profond des choses, mais c'est aussi, n'en doutons pas, la vague qui soulève tout ce qui est, qui fait lumière de tout, qui marie les unes aux autres les vies proches, qui donne sens et substance aux grands gestes simples de l'existence. L'Un participé, avec ses mondes, vaut mieux que l'Un qui consume tout. La théologie négative, c'est bien, mais pour autant que ce soit la simple plongée au fond de laquelle, d'un coup du pied sur le sol, on reprend élan vers le haut, on remonte vers la surface: vers la divine surface.

CE et HR: Une dernière question: Quelles sont les rapports qui peuvent s'instaurer entre la temporalité de

l'existence humaine, scandée en heures, en rythmes liés au quotidien, et la temporalité de l'écriture, notamment de l'écriture poétique, caractérisée par l'avènement de moments de plénitude?

YB: Y a-t-il dans l'écriture poétique de véritables moments de plénitude? Le travail de la poésie dégage dans la conscience que le poète a du monde ce qui serait pour lui le lieu où cette plénitude adviendrait. Mais ce lieu a beau être innervé – à ses yeux et même en son cœur – par l'évidence propre aux êtres et aux choses qu'il affectionne, comme c'est le cas dans les paysages de Poussin ou de Friedrich ou de Valenciennes, il n'en est pas moins l'élaboration progressive d'une personne, le poète, qui fait des choix, qui éprouve des répulsions, et il reste donc ravagé par des facteurs d'abstraction, d'oubli, qui le priveront d'une expérience pleine de la réalité en toutes ses dimensions, dont la plus importante mais aussi la plus difficile d'accès est le travail du temps sur la vie des êtres. Le poème reste toujours en deçà de cette expérience, il est en cela un rêve. Mais la vie vécue jour après jour, la vie directement aux prises avec le temps, cette vie est parfois bien obligée de ne pas rêver, et dans la carrière du poète, pris entre le rêve et la vie, cela provoque des heurts qui sont des occasions de réflexion, de ressaisissements, et de ce fait les moments décisifs de son devenir spirituel, de sa maturation poétique: pensez par exemple à *Une saison en enfer*, un de ces moments de lucidité. Le plus essentiel de la poésie, c'est cela: quand le poète met en question sa propre écriture. Et cela peut se produire à certains moments, de ce fait véritablement dramatiques, mais cela se produit souvent de façon discrète dans l'emploi de tel ou tel mot, que l'on découvre grevé de mirages, et ce sont alors de petits événements de l'écriture en son quotidien. L'écriture est le terrain où l'intemporel et le temps se heurtent, et la poésie, c'est de ne pas cesser de comprendre cela.

Notes

¹ Y. Bonnefoy, *L'opera poetica*, a cura di Fabio Scotto, Milano, Mondadori, 2010.

² I testi di Bonnefoy pubblicati da Seagull Books sono: *The Arrière-pays*, Preface by Yves Bonnefoy, Translated with an Introduction and Notes by Stephen Romer, 2011; *The Present Hour*, Translated and with an Introduction by Beverley

- Bie Brahic, 2013; *The Digamma*, Translated by Hoyt Rogers, 2014; *Rue Traversière*, Translated by Beverly Bie Brahic, 2015; *The Anchor's Long Chain*, Translated by Beverly Bie Brahic, in uscita nel mese di settembre 2015.
- ³ Y. Bonnefoy, *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1967. Il testo è stato più volte riedito, in particolare nel 1980, unitamente a *L'Improbable* (Yves Bonnefoy, *L'improbable*, suivi de *Un rêve fait à Mantoue*, Paris, Mercure de France, 1980).
- ⁴ Y. Bonnefoy, *Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1987 (nuovamente edito nel 1995).
- ⁵ Y. Bonnefoy, *La hantise du ptyx: un essai di critique en rêve*, Bordeaux, William Blake & Co., 2003.
- ⁶ Y. Bonnefoy, «La poétique de Mallarmé», in *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 205.
- ⁷ Y. Bonnefoy, *L'Arrière-Pays*, Genève, A. Skira, 1972, p. 137.
- ⁸ Y. Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, cit. (nuovamente edita, in una nuova versione, nel 1992).
- ⁹ Nel testo di Yves Bonnefoy i versi sono citati, così come nella presente traduzione, in lingua inglese. Il componimento di Matthew Arnold *Dover Beach* è stato tradotto in lingua italiana da Elisa Bizzotto, e l'ultima strofa è stata così resa: «Amore mio, siamo tra noi sinceri! / Ché il mondo aperto al nostro sguardo / come un paese dei sogni, / ricco, meraviglioso e nuovo, / non offre gioia, amore, luce, / né certezze, né pace, né conforto dal dolore. /Noi stiamo qui su questa piana scura, / straziati da confusi allarmi di battaglie e ritirate, / dove eserciti ignari si scontrano di notte.» (Matthew Arnold, «Dover Beach», trad. di E. Bizzotto, in *Poesia straniera: Antologia della poesia inglese*, diretta da F. Marucci, Seconda parte, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, «La Biblioteca di Repubblica», 2004, pp. 1121; 1123).

Give Me a Home that isn't mine

di Arundhathi Subramaniam
a cura di Andrea Sirotti

The Premio Internazionale Ceppo Bigongiari 2015, organized by the Accademia del Ceppo in collaboration with the journal "Semicerchio", has been won by the Indian poet Arundhathi Subramaniam with the following motivation: "because hers is poetry made of suffering and elation, terror and truth, idea and feeling, precision and passion, abstraction and concreteness. It is a journey of the mind and the heart in search of a spirit that is always elsewhere, everywhere and nowhere. To do this, she uses the English language to explore – as she herself writes in the "Piero Bigongiari Lecture" – the great «canyons of the Indian cultural memory», ranging from yoga and Buddhist spirituality to contemporary Bombay, where Arundhathi feels at home and, at the same time, sent into exile".

These are the words of Paolo Fabrizio Iacuzzi, poet and critic, president of the Jury of the Premio Letterario Internazionale Ceppo Pistoia (www.iltermpodelceppo.it), which has reached its 59th edition. The award is made possible thanks to the collaboration of the Tuscan Regional Council and the Municipality of Pistoia, with the sponsorship of the Province of Pistoia and the backing of the Fondazione Caript and the Cassa di Risparmio of Pistoia and Lucchesia, as well as the attention of numerous other cultural institutions and associations.

Poet, critic, cultural operator, spiritual quester, Subramaniam is an important figure in the world of Indian English-language literature. Highly appreciated in Europe and published repeatedly in Britain, in 2014 she was shortlisted for the T.S. Eliot Prize. She has published four volumes of poetry: *On Cleaning Bookshelves*, Allied Publishers, 2001; *Where I Live*, Allied Publishers, 2005; *Where I Live* (New and Selected Poems), Bloodaxe, 2009; *When God*

is a Traveller, Harper Collins India and Bloodaxe, 2014.

With Jerry Pinto she has edited an anthology of Indian love poetry in English, *Confronting Love*, Penguin India 2005, and she has written a biography of Buddha, *The Book of Buddha* (Penguin India, 2014). In 2011 her anthology of writings on pilgrimage in India was published by Penguin India under the title *Pilgrim's India*. She has also written a biography of Sadhguru Jaggi Vasudev, *More than a Life* (2010-2013). Her poems are published in various international poetry magazines and anthologies, translated into several languages. In 2014 her anthology *Eating God*, a Book of Bhakti Poetry, was published by Penguin India.

Former Bharata Natyam dancer and performing arts critic, she has been coordinator of *Chauraha* (an interactive forum promoting encounter among different arts) at the National Centre for the Performing Arts, Mumbai.

She is editor of the Indian section of *Poetry International Web*.

Her work remains largely unpublished in Italy, though some texts – poetry and criticism – have been published in various journals ("El Ghibli", "Sagarana", "Semicerchio") and are included in *L'India dell'anima*, (ed. A. Sirotti, 2000, 2nd ed. 2006), Le Lettere.

We thank Paolo Fabrizio Iacuzzi, artistic director of the Accademia Pistoiese del Ceppo, for the passion and competence with which he directs and coordinates this important award, and for the shared feeling and common goals that have marked our collaboration over the years.

This is an essay about growing into a practitioner of poetry, and the challenges and rewards of that journey. It means circling the invariable questions of what it

means to be Indian, postcolonial, woman, Anglophone and a seeker – sometimes wearing all those mantles consciously, other times unconsciously, and occasionally, grumbling under my breath.

Above all, I see this essay as a reflection on growing into myself – dealing with all the questions and contradictions implicit in the quest for a voice, for my tribe, for my place of belonging of homecoming. For my journey through my context and my tradition – inherited, invented, improvised – is about my journey to become *me*.

Becoming me, however, hasn't been easy. Nor is it anywhere near completion. I hadn't realized when I embarked upon it that it was going to be the journey of a lifetime, the rewards undeniable, but in their entirety, endlessly deferred.

The journey calls for relentless subtraction. But subtraction isn't just pain; it is also elation. Outsiderness isn't just about feeling evicted, lost, homeless. It is about growing less encumbered, finding sudden vantage points and deeper views of the canyon of cultural memory than before.

The outsider can be a fugitive. The outsider can also be a guest, even a welcome visitor: «Give me a home/ that isn't mine, .../... like this body,/ so alien when I try to belong,/ so hospitable/ when I decide I'm just visiting.» (*Home*).

«We are the Upstarts». The Language Debate

It fits like soul-skin sometimes. And it takes one hell of a lot of nip and tuck and darn at other times. We've had a long and interesting courtship, with all the fear and mistrust that goes with intimacy.

That's English for me.

I don't know whether it's good for my moral fibre or my inner wellbeing. But it is the language I fight in, wonder in – sometimes, dream in. The language I wear closest to my skin. Pajama language, in a manner of speaking. It's the language I write poetry in as well, which makes it endoderm language. Or more. The language *under* my skin. The language I breathe in. Well, almost. Let me just say I'm comfortable enough with it to laugh at the snobberies of my 'English medium' education. And comfortable enough to enjoy words like 'archipelago' and 'palimpsest' and 'peripatetic' without apology for my polysyllabic fascinations.

Belonging doesn't come easy, though. There will always be bits of the self that stick out, that stay obstinately unmapped. Belonging nowhere, belonging everywhere; both take negotiation.

There are some places I know I don't belong to, however. I don't belong to the tribe that sees English as a sign of Western contamination or to that which sees it as a passport (along with fairness creams and smart phones) to the Great Indian Dream. I don't belong to the tribe that seeks to consciously 'sully' it or to that which believes it must be cleansed.

I am an amateur. A diehard, committed, believing, practicing amateur. An unlicensed practitioner. A non-card-carrying lover of my odd, cobbled-together tradition. A language upstart. That is the only way that empowers me, that makes sense to me – particularly with traditions that have their battalions of experts on everything, their anatomy and their geopolitics, their chemistry and their palmistry, their rhyme and their reason: «We are the upstarts,/ ready finally to take up space,/ demand time,/ settle down on the page.» (*Claim*).

Upstartness, I've found, doesn't entail *trying* to be mutinous. I don't have to split my infinitives or roughen my cadences to prove my distance from a colonial history. I don't have to write about caste violence and communal genocide, tsunamis and Himalayan yogis, to establish my cultural credentials. I don't have to pepper my work with Tamil phrases or Sanskrit aphorisms to underscore my cultural rootedness. In short, I don't have to try to be idiosyncratic. I don't have to try to be an oddball to prove that I'm contemporary or cutting edge. I don't have to try to be *anti*-English to prove I'm politically kosher.

There are multiple ways to question, to critique, to examine a heritage, without denying, severing or feigning amnesia over it. I don't feel the need to amputate my history; I merely don't want to be a puppet of it.

«To Look the World Square in the Face and Say No». Gender and the First Person Singular

Finding one's voice as a poet isn't just a journey through a language, culture and history. It is also about making one's peace with that other contested category – gender. Let me rewind to a conversation of some

years ago on a winter evening at a university cafeteria in Delhi.

«So wouldn't you agree,» said the bright-eyed PhD student over her cup of burnt-orange chai, «that an earlier generation of Indian women poets in English explored personal themes of body, angst, desire, love, adultery; another generation – yours – evoked women in various geographical and cultural contexts, like the metropolis and small town; and the next generation is extending the ambit to include the subaltern, the disenfranchised...?» her voice trailed away.

I thought I'd stayed poker-faced, but something had obviously given me away. «What if some poet chose to write about the peepul tree outside her window?» I asked at length, irrelevantly.

«Oh, she must, of course,» said the PhD student kindly. After a pause, she asked cautiously, «You're not uncomfortable with being termed 'woman poet' now, are you?»

«No.» Hesitantly.

«So, what's the problem?»

«The view that a poem is about what it seems to be about,» I said lamely, then decided to splutter my way through. (The precise articulation, I knew, would be a long time coming.) «The view that there are big themes and little themes in poetry. The view that Indian women's writing follows some linear model from solipsism to engagement. That the first person pronoun must be dropped when one graduates to artistic adulthood. That women writers are incapable of abstraction, of using theme as metaphor, camouflage, cipher, device, veil and code. That the self can't be a metaphor for the world, and the world a metaphor for the self. That there's only one way to be political. That poetry is versified journalism, sung sociology. That poetry, when postcolonial, South Asian, female and English-speaking, must explain its motives, underscore its politics, paraphrase its mysteries, into a state of artistic anaemia. That it must concern itself with content rather than form, with 'what' rather than 'how'.»

A long pause. «Is that what you want to write about now?» she asked doubtfully. «Peepul trees?»

«Perhaps,» I said awkwardly, and the conversation petered out, to our joint relief.

(Later, I added in a postscript to myself: «Also love, death, home, Keats, dharma, god, Shakuntala, orange chai.»)

That conversation happened six years ago. Much has happened since then, in terms of my own life and poetry. But if I choose to implicate that conversation it is because there seems to be a need, more than ever, for tentativeness not just in poetry, but in responses to it. And so, this essay is also an attempt to talk about poetry the way I'd like to write it – acutely aware of the fragility of the subjective and the first person singular, its intensifying state of siege, and yet aware of its incredible power, depth and capacity to illumine.

«Where All Languages Seem Just a Little Untrue». Poetry as Feral Language

As a child, poetry appealed for all the obvious reasons. I remember early encounters with Tamil nonsense verse, Hindi doggerel, English nursery rhymes. I didn't have a clue what any of it meant; I loved it all the same. It was my first insight, later forgotten, into poetry as verbal choreography – language that wasn't subject to the same laws of gravity that governed everyday speech. Unlike everyday adult speech – tedious and terrestrial – this was speech capable of being aerial and aquatic all at once. Unlike pedestrian prose, this was language that danced, soared, dived, careened. I remind myself of this now: the fact that the sound patterns of poetry sustained me at a time when the meaning was almost entirely incomprehensible.

Born in a home with Tamilian parents (both second generation English speakers), a sister and a grizzled cook from Kerala (who doubled up as a glorious nocturnal storyteller), life was a polyglottal mess of English and Tamil, with a smattering of Hindi and a rich whiff of Malayalam.

I was only dimly aware of hierarchy. At the start, English seemed to be the language adults knew; I remember complaining as a three-year-old to my mother that my sister and her friends excluded me from their games by deliberately 'talking English' to one another. They were, in other words, pulling rank.

But then came school and a gradual emergence into a verbal universe. English was no longer 'adult' language; it was both home language and world language, with a mild change of flavour depending on which side of the door one was on. Soon, my real distinction wasn't about 'inside language' and 'outside language'; it was between prose and poetry. Prose

– whether English or Tamil or Hindi – was staid, unsurprising, conversational, comfort food. Poetry, on the other hand, was magic language, holiday language, dance language, music language, electric language. It was a reminder that language was, at heart, mysterious, unpredictable, sly, feral. Poetry was the language of danger. Of discovery. Of heart-stopping illumination. Heightened, intense, pressure cooker language. When you applied that kind of heat and pressure to language, its chemical properties changed. It became quicksilver. Language came alive.

I remember browsing through my grandfather's library one drowsy summer afternoon at age thirteen. Impulsively, I pulled down a book by someone called TS Eliot. I had no idea who he was. But I knew – exuberantly, irrefutably, thrillingly – that I was in the presence of poetry. I also knew where I wanted to be for the rest of my life – in the eye of this tempest of sound, velocity and rushing air, this melodic mix of strangeness, magic and grandeur, where glimpses of meaning alternated with eclipse, dark with possibility. I could recognize it even without being able to decode it; understand it without being able to paraphrase it. Mystery was poetry's domain, and that suited me perfectly. I'd come home.

English, Hindi, French, Marathi – these were merely names of languages you could tame. You could learn to sound at ease in them, learn them by rote for exams, watch movies, read books in them. But poetry? You approached it with delight, care and attention – the way you'd perhaps approach a wild animal you wanted to befriend. This was language that entailed depth, intensity, guile. And yet, it resisted domestication. Poetry wasn't just about ideas or emotions, mind or gut. It was a verbal utterance that came from such a deep place in your inner magma that by the time it emerged on the tip of the tongue, it left you singed, chemically altered. It yoked together terror and truth.

«Intervene, match-make, infiltrate». Canons and the Terror of Voicelessness

Then followed the more formal academic engagement with language when poems turned into Poetry and reading into Education. Not entirely dismal, however. These were years of active acquisition, but also of absorption. They gave me the license to marinate in

poetry and in that other surprisingly creative domain: literary criticism. The best critics, I realized, were shamans in their own right, who could lead you into the inner life of a poem, to that dark cavern where its heart pumps and its life energies flow.

But above all, I realized that literature was not just about a shadow world, but a daytime universe. Poetry was as much about precision as about passion, about exactitude as about excitement, about craft as about creativity. And it was the combination of night and day that made it profound, blazing, life-altering.

An English literature education intervened. I wasn't unhappy to defer my own poetry (not a great loss to the world, I was aware) in favour of George Herbert and Wallace Stevens, for a time. A curriculum that comprised a pantheon of dead white male poets wasn't a major problem. There was enough of a critical orientation to the course to allow me to enjoy them, even while aware of the many whims and variables that shape literary canons.

And yet, what an imprecise business literary cartography was! It took my breath away to think of the number of currents that flowed, unacknowledged, alongside the mainstream. Thankfully, I could create my own eclectic parallel reading list. Through my undergrad years, I did just that, immersing myself in Basho, Akhmatova, AK Ramanujan, Erica Jong and the Upanishads. But I knew how precarious this equilibrium was, how easily you could be rendered voiceless, simply because you belonged to the wrong side of history.

The silencing made me fearful. That was perhaps my biggest fear as a sixteen-year-old: of never finding a listener. I was beginning to realize this wasn't a private adolescent anguish, but a very real possibility. English, as we studied it, had its riches. But it was the language of a chosen few, a remote and starry devaloka, a celestial world. And it seemed like the voices that were easiest to erase were invariably non-white and female. In school, the 'dreamy kid' reputation had its uses: it allowed me to subside into books and silences at will. But now I saw that with it went the risk of being sidelined for not contributing to the Real Agendas of the Real World. It took me years to reclaim what I began to unconsciously fritter away at this time: the freedom to be uncertain, the licence to wonder rather than to know, the liberty, above all, to drop my voice (which in a country known for its tribe of hyperventilating

ing intellectuals, is often seen as weakness).

Many years later, in the title poem of my first book, I wrote about the act of 'cleaning bookshelves' as an act of sedition. Reorganizing one's shelves, stumbling upon old flyleaf inscriptions, fingering the tactility of crumbling paper and glossy coffee table covers – the poem talked of all the magic and elation of bibliophilia. But above all, it was a poem about a literary mutiny, a quiet coup d'état: «Now comes the chance to intervene,/ match-make, infiltrate/ old boy networks / allow Kerouac/ to nudge familiarly/ at Milton,/ Mira at Shankara,/ watch Nietzsche sniff suspiciously/ at Krishnamurti./ And listen close,/ as Ghalib in the back row/ murmurs drowsily/ to Keats...» (*On Cleaning Bookshelves*).

It wasn't about silencing any voices, but about shuffling around existing arrangements, and setting up conversations between writers who, I wished, could meet each other, share a drink with each other, perhaps. And so the poem turned into a playful rewriting of the canon, trying to blur borders between high and low art, mainstream and periphery.

«How to Belong on every Page of World History». Learning to Resist Readymade Language

When I emerged from my Masters, I gleefully followed Randall Jarrells' dictum: «Read at whim, read at whim!». I also wanted to *write* at whim. But that wasn't so easy.

Poetry was the shortest and most direct route to the self that I knew. Also the most pleasurable. Since language was *my* way of knowing the self, poetry became a desperate device, an invaluable tool. I had to sharpen my implements, know the rules, learn the game. And yet, I didn't want a borrowed language. I'd spent my life believing others possessed a superior wisdom and life was elsewhere. Now I wanted to inhabit myself.

With a certain linguistic dexterity, it was easy to sound clever – a useful talent. But a sturdy hunch told me it was now time to sit down and start listening to a frightened, urgent inner voice I'd kept a determined lid on. The cleverness could be postponed. It was time to start inhabiting myself, however fissured those innards were.

There were long years of apprenticeship – con-

scious and unconscious – during which I tried to write like those I admired, and often ended up sounding like those I disliked. There were years of séance when other voices spoke through me, unbidden and unsought. There were years of ventriloquism, during which I listened enviously to other poets speaking in what I recognized was actually *my* voice. And of course there were spells of laryngitis, when I had no voice at all!

It was at the Poetry Circle, a writers' group in Bombay, that I discovered that as much as I enjoyed the ironic, minimalist mode, I wanted my own poetry to embrace the terse *and* the verbally sumptuous, the laconic and the passionate, the wry and the lyrical. I didn't merely want to ironize contradictions; I wanted to grapple with them, befriend them, collide with them, consume them. I told myself I wanted 'passions of the mind' and 'ideologies of the gut' – to make ideas crunchy and still invoke the insubstantiality of things. We posited a perhaps needlessly schizophrenic divide for ourselves between the 'poetry of statement' and the 'poetry of image'. And yet, the distinction helped me fine-tune my practice. As I wrote, I began to see that metaphor was a magic archaeology, always wiser than I was, leading me to places I'd never imagined. But I still wanted this epicurean love of language and metaphor to be seasoned with a tonal directness, an emotional immediacy – something the finest women writers of the world often seemed to achieve more often than others.

I gradually grew more conscious of what I was looking for: a language that could murmur and still be audible, molten yet crafted, rich yet precise. A language that could speak of a love of Keats and rage at «upper shelf, upper caste» literary canons in the same breath. A poetry that could yearn for a lost world of dignity and poise – my grandmother's world of «nayikas who walk with the liquid tread/ of those who know their bodies/ as well as they know their minds». But also a poetry that acknowledged «the stern geometry of the kitchen window» that incarcerated the ambitions of generations of women. A poetry that ironized the snobberies of a colonial education and still celebrated a love of a juicy, polysyllabic language. A poetry that could voice multiple indignations – at belonging «to a tribe of burnished Brahmins» that believes «its skin is curdled vanilla»; at an education that urges girls «to prefer daffodils to Venus flytraps». But also a poetry that spoke of uncertainty, wonder,

the need to explore hinterlands of self where «blue-prints dissolve and poems begin».

The art of the murmured voice is what I once called poetry. To keep the faith that one's murmur will be heard – despite the odds – was the most difficult challenge of all. But oddly, impossibly, the murmurs did get heard. Echoes did happen. Subtle echoes. But undeniable ones.

The responses to my first book convinced me that I could write in a language that was mine enough to be personally rewarding, and shared enough to be somewhat rewarding for others. When the poems were translated into Hindi and Tamil, Italian and Spanish, I realized that there were unexpected homes for this odd Bombay-Tamil-Anglophone voice; that it could leak into other lives in ways I hadn't imagined.

And then a review appeared in *Poetry Wales*. A critic patted me in an avuncular fashion on the back for my command over rhythm and sound, and then proceeded to rue the absence of an 'identifiably Indian' ingredient in the work. The review was mildly annoying, but more than anything else, it fed into a deeper disquiet. As an arts writer and curator, I had started to encounter the many self-appointed gatekeepers of culture, and was beginning to realize that the only way to be heard was sometimes to be gatekeeper oneself – not a prospect I relished.

I wanted to write a poetry that could be vulnerable, that could disarm, expose its own underbelly. A poetry that could be critical of a cultural history and yet deeply implicating of the self, that could embrace the many roiling paradoxes of the lives we lead. Somewhere between verdict and sound byte, between a culture of terminal sanctimoniousness and terminal triviality, there had to be another way, a real language, *my* language.

But to sound provisional or uncertain was a sign of weakness in a world of magisterial stances and post-colonial lawmakers. To be myself, I realized, would always be fraught in a world with its own formulae for authenticity. I didn't want to surrender a hard-won quest for language merely to suit the diktats of a fundamentalist ethos. I had to reclaim my right to speak the way I wanted – assertively. The alternative was to be taken over by the cultural police.

The problem, I realized, wasn't progressive or orthodox opinions; the problem was calcified attitudes, dogmatic perspectives. The problem was that the

world resorts – particularly when challenged – to readymade language. While there was a species of Western critic with rigid prescriptions for literature from the East, there was also a nativist commentator in India with equally inflexible notions of 'Indianness'.

That was the birth of a poem about my need to resist all those voices that constantly legislate on belonging, a poem that's entered more than one anthology and continues to evoke strong responses: «...Teach me how to come of age/ in a literature you've bark-scratched/ into scripture.../...Stamp my papers,/ lease me a new anxiety,/ grant me a visa/ to the country of my birth./ Teach me how to belong,/ the way you do,/ on every page of world history.» (*To the Welsh Critic who doesn't Find Me Identifiably Indian*).

Today, as an Anglophone Indian woman poet, with a Western liberal education, a love of Indian classical dance and a committed engagement with Indian spirituality, I see myself more as a possibility than a problem. I see myself less as heir to a fractured, schizophrenic inheritance than a rich and complex tradition – the literature and mythology of East and West alike – with the capacity of embracing, and sometimes harmonizing, a welter of contradictions. I've begun to see just what a vantage point multiple citizenships can offer.

My recent poem cycle on Shakuntala, a character from the Mahabharata, begins by seeing her as a recipe for disaster, perennially conflicted between her inner world and outer, genetically doomed, as daughter of a sage and a heavenly nymph: «So here you are,/ just another mixed-up kid,/ daughter of a sage/ and celestial sex worker,/ clueless/ like the rest of us/ about your address –/ hermitage or castle/ earth or sky/ here or hereafter.» (*Eight Poems for Shakuntala*).

But by the end of the poem cycle, I realized a subtle shift of perception that had occurred. By the close of the poems, Shakuntala no longer sees her address as perennially piecemeal. Instead, she sees her access to various worlds as a tremendous possibility. She sees that *she* is the point of integration between culture and nature, court and hermitage, city and forest, flesh and spirit, body and beyond, here and hereafter. I realized suddenly that the ancient split *can* be healed. It can be healed through her.

«When I Open the Coffee Percolator, the Roof Flies Off». Learning to Listen, Poet as Eavesdropper

And then, one day in March 1997, language deserted me. I'd been betrayed before, but never so definitively. There are various ways I describe that experience. A near-death experience. A dark night of the spirit. But I think of it as my first visceral encounter with the blank spaces on a page of poetry. I hadn't quite understood their significance until I fell headlong into one of those craters.

When I started emerging, many things in my life changed. My self-definition, for one. I was now more seeker than poet. And I was filled with the terrifying discovery that there were giant silences in my inner life that could never be permeated by language. As I emerged, it felt like I had urgently to come to terms with this deafening silence of the universe, this place where language is ashes in the mouth.

Until this time, my questions about the inadequacy of English were cultural. Could I find words to speak of the cow-hoof dust light of a north Indian dusk? The dark camphorated recesses of my grandmother's pooja room? The crackle of my mother's sari when she returned after an MD Ramanathan concert? I knew certain experiences could only be forded by image. Metaphor could carry you over most trans-linguistic gaps. Also over emotional and cultural abysses.

But this was an abyss of another kind. Not despair – I was familiar with that terrain. Here, words were distant, spectral. And so was everything else – love, dreams, rages, desires, traumas. Nothing counted. This was wordlessness.

Life returned seemingly to normal in a week. But something changed, irrevocably. And the poetry began to gradually reflect that disturbingly real experience. It grew quieter, less obviously dramatic, more perforated. There were more pauses, less of an anxiety to fill in the gaps. It wasn't about losing faith in language as much as about realizing that nothing – not even my hard-won personal English – was foolproof. The ropes were frayed, the magic carpet tattered.

And even as I struggled with this betrayal, I began to dimly see its gifts. When I decongested language, allowed it to grow less fevered, more expansive, it breathed easier. My relationship with it grew less clingy. And something else began to emerge in the

holes – something that wasn't me, something truer. It felt dangerous. But curiously, life wasn't losing its ethical concerns, its politics, its questions about dharma. It's just that as I started following a deeper imperative, some of these questions seemed to fall into perspective, growing strangely more energized.

Nor did it mean an erasure of sensuality, of the 'uncensored wilderness of greed' that is the body. Earlier, writing the 'spiritual' had always felt mildly embarrassing, because it seemed to reinforce stereotypes of the esoteric East. As Indian women artists, we'd had enough of that, surely? We wanted to be women with bodies, hormones, hungers, not ethereal sprites. But now, the spaces between words uncovered a lust for a deeper life, which, curiously, provoked a more erotic, exuberant verse.

And perhaps even truer than lust was a growing glimpse that underlying all this – whether the need for sex, love, knowledge or the sacred – was the same octane. My language had to grow subtler to reach it, but subtly didn't mean a loss of voltage. The more the gaps, I realized, the more powerful, the more tensile a poem could become.

The terrors haven't subsided. But I am more at ease with pauses than I was fifteen years ago. That brings me back to where I started: those times when language was a mystery and mystery wasn't a problem.

I still enjoy the workshop negotiation with language, the lapidarist's art. But there is a deeper trust of language now – its tides, its rhythms, its attunement to the caprices of the moon. Poetry is about composition and craft, and always will be. But I'm more comfortable with being listener and conduit today. The real poetry is inspired eavesdropping on the self.

I've always valued metaphor for its capacity to mean different things all at once. But the dark art of poetry is darker than I imagined. The blank spaces in a poem – which rescue a poem from semantic overload – are the point. It's taken forever to realize poetry 'means' not in spite of its silences, but *because* of them.

«Poems Matter Because They Have Holes». Conclusion

If I hadn't fallen in love with poetry as an alchemical art, if I hadn't been rooted in a long legacy of feminism that helped me value the subjective and the

singular, and if I hadn't found anchor in the Indian spiritual tradition of yoga that prioritizes self-integration over linear models of self-improvement, perhaps my path would have been about abandoning one definition for another. Perhaps I would have chosen to see myself as gender-neutral seeker over twentieth/ twenty-first century Indian woman poet, felt the need to pretend I'd relinquished the cultural for the existential, the particular for the universal. I am only just beginning to realize how explosive the licence to explore the subjective really is. In that exploration, I feel uniquely empowered by an Indian spiritual legacy and a language and awareness of culture and gender nourished by West and East alike.

As I see it now, the tag 'Indian woman poet' – like so many other self-definitions, including 'postcolonial' and 'Hindu' – is an archaeological implement rather than club membership. It is of value when it allows for

a deepening understanding of self; otherwise it could be thrown to the winds with no great personal loss.

I also realize more deeply that the journeys of mind and heart – jnana and bhakti, in the Indian tradition – go hand in hand. It only strengthens my earlier, somewhat unformed resolve to write from a place that embraces idea and feeling, precision and passion, the abstract and concrete, and not be buffeted about by a cultural ethos that sometimes makes one feel one has to choose. I'm less squeamish now about saying that I want to write from a place that includes mind, body and what often seems like new heresy of our times: the spirit.

I'm still a work in progress, weaving the strands of a rich, sometimes hastily sutured tradition into something that might one day resemble a whole. But I think it is true to say that at this point I am far more grateful than before for the historical accident that is me.

La poesia nel tempo degli assassini

Lettura di *Incontri e agguati* di Milo De Angelis

di Luigi Tassoni

Il morire non si fa in un solo istante

L'ottavo capitolo della storia poetica di Milo De Angelis, *Incontri e agguati* (Mondadori, 2015), come suggerisce la consueta e forte indicatività del titolo, affronta la riflessione intorno alla condivisione, alla convivenza, alla relazione e alla lotta, con le figure amiche o amate, dietro alle quali può nascondersi un sodale o un assassino. A pensarci bene, tutta la nostra esistenza potrebbe essere immaginata come una serie continua di incontri e agguati, anche nella conversazione, nella confessione, nella colluttazione d'ogni giorno con noi stessi. La prospettiva per questa difficile esplorazione è data dalla voce nel testo, impegnata sostanzialmente in tre lunghi monologhi, le tre parti del libro, a raccontare come testimone, guida e ascolto, la non istantaneità della morte, il suo intrecciarsi all'esistenza, giacché per il poeta il senso della fine e del niente non è azzerante e ultimativo, e il morire è leopordianamente fatto da istanti che consentono di ridisegnare il profilo della vita stessa. L'inversione all'interno della prospettiva tragica è decisiva: narrare i minuti particolari di una storia dalla parte della sua conclusione fa luce su quel vicolo cieco che è il punto d'arrivo, l'assoluto luttuoso, di solito banalmente affidato ai bilanci, e perciò separato dalle tracce dinamiche dell'essere, dell'esserci. Ecco perché il libro si conclude con un epilogo riassuntivo della vicenda, e si apre con una protasi che invita all'ascolto la figura dell'amico (compagno o assassino?), ovvero

lo introduce alla dinamica degli eventi a partire dal suo ingresso nell'officina della morte:

Questa morte è un'officina
ci lavoro da anni e anni
conosco i pezzi buoni e quelli deboli,
i giorni propizi, la virtù
di applicarsi minuto per minuto e quella
di sostare, sostare e attendere
una soluzione nuova per il guasto.
Vieni, amico mio, ti faccio vedere,
ti racconto.

Teniamo conto di come spesso i testi di De Angelis si avviino con l'immagine 'forte' e incisiva dell'incipit, e di come nella singola poesia e nell'intero nucleo a cui appartiene si producano delle iterazioni di senso a partire da un'enunciazione di base. Nella poesia appena citata, lo si nota nella tensione progressiva del pensiero che circonda via via il motivo dell'attesa, dell'ascolto, delle dinamiche da 'officina del racconto' e da 'officina della morte', per avvicinamento di due estremi: la possibilità di raccontare e un tema interdetto al racconto. Là dove il focus diegetico in verso nasce dalla relazione con e fra quattro protagonisti: la voce poetante, la voce dell'assassino, lo spettro vittima, la prosopopea della morte, a cui fanno da cornice le numerose figure degli incontri di una vita, nel bene e nel male.

La scena è quella della mediazione e della trattativa, del tentativo e della tentazione; il linguaggio è con-

centrato nella tensione enunciativa del grande tema e metanarrativa per alcuni procedimenti creativi in atto; l'ambientazione è quella della sfida, come in *Settimo sigillo* di Bergman, e quella del pensiero progressivo delle *Operette morali*. La morte, il grande tema del libro di De Angelis, si immagina che intoni «una canzone cantata in re» (*Con la morte ho tentato seriamente*), in sintonia con il famoso *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue Mummie*: «Sappi che il morire (...) non si fa in un solo istante, ma per gradi». De Angelis, nelle 18 poesie della prima parte, ne parla come di una presenza con la quale si deve patteggiare, e che emerge persino nei «traffici d'amore», o che galleggia come sostanza decomposta nel *fradiciume*; come alleata e come insidia per l'appuntamento in data certa (*Poi, di colpo, un lunedì di febbraio*) (incontro? agguato?), elemento costante nel ciclo vitale. La metonimia nel testo distribuisce un ampio ventaglio del motivo portante in continua e, come ho detto, progressiva aggiunta di variazioni. Là dove il personaggio che dice 'io' rivendica la propria esperienza e la narrazione di un esperimento in atto, nella disputa corpo a corpo, già consapevole di aver frugato nel corpo della morte, che sia il non-tempo annodato al corso dell'esistenza, o il non-tempo sperimentato nelle «ore perdute», «nel fischio micidiale del minuto» (endecasillabo paradossale: il tempo istante letteralmente capace di uccidere, che ha una misura estranea alla atemporalità della morte) (*Nessuno, morte, ti conosce meglio di me*). Per questo motivo nella prima parte del libro, intitolata *Guerra di trincea*, il grande esperto dice al suo interlocutore: «Non puoi immaginare, amico mio, quante cose/ restano nascoste in una fine»: entrando nel pericoloso nascondiglio, la poesia ne dà la sua versione. Nonostante il vaticinio minaccioso della morte, il fatto stesso di poter immaginare il confine insondabile provoca una scena inaspettata per quella «parola/ che alla trincea della fine mostrò un frutto» (*Non so, credimi, se riuscirò. Ascolta*). Se il frutto rappresenta la stessa contraddizione dell'idea di fine, perché è comunque la continuazione di qualcosa, allo stesso modo il paradosso si estende alla graduale dilatazione del tempo della fine, al ralenti raccontabile dell'istante mortale, (cfr. *Ogni frutto ha un tremore*). Il punto è: cosa trova il lettore all'interno di questo immaginario della sospensione al limite della storia? Prima di tutto l'idea di De Angelis di considerare la trattativa con la morte apre ogni storia alla possibilità di una reinterpretazione del destino, della fissità

degli effetti, e mette sotto lente d'ingrandimento l'ottuso punto neutro e neutrale d'ogni fine. Il poco che non conosceremmo sta nel nascondiglio da cui si libera l'*urlo segreto*, della confessione che rianima il corpo muto, quello che «non trema e ti guarda impassibile» (*Vicino alla morte tutto è presente*). Puntuale e intransigente, com'è da sempre il linguaggio di questo poeta, il testo consente di accedere a una preziosa chiave di lettura. La trincea della nostra contemporaneità mantiene il doppio valore semantico di nascondiglio e avamposto, sosta e avanzamento, culla e sepoltura. Una traccia esemplare da non sottovalutare, riguardo alla frontiera impegnata della poesia nel tempo presente, De Angelis la suggerisce nel terzo testo del libro, breve e inequivocabile, con un incipit di soli puntini di sospensione, al posto di due versi e qualche sillaba, posti lì per ricordare al lettore che la parola fa tutt'uno con il silenzio che precede il testo e che gli fa da premessa: un tempo d'attesa, un antefatto non vuoto che introduce all'enunciazione come sua conseguenza, come conseguenza di una cancellazione o di un'omissione della scrittura:

.....

nel 1967, dopo una lunga guerra
 di trincea, dopo una guerra di metri
 guadagnati e persi, iniziai
 una trattativa con la morte.

Nel silenzio bianco segnalato dalla grafia, imposto dal poeta come componente essenziale del discorso, e nella data, 1967, il lettore percepisce l'indeterminazione e la sospensione, che introducono alla precisione del calendario, momento successivo alla vera e propria guerra di trincea, che, come nel caso di tante intransigenti colluttazioni del lontano *Millimetri* (1983), è misurato in metri ovvero, con linguaggio bellico, in metri «guadagnati e persi». Ecco perché il testo ne segnala l'unicità con l'uso della prima persona, altro indispensabile indizio: «inizial / una trattativa con la morte». Lo spazio intero dell'esistere può essere impegnato in una continua *trattativa* con la morte: si tratta per una soluzione del conflitto, si tratta per la resa, si tratta per la pace, ma chi perde non può trattare per la vittoria. Lo spazio della vita è lì nei millimetri, nei metri, nei passi, nelle corse, nelle soste, eppure entra in ogni istante in trattativa con la certezza della morte che coesiste

con il tutto, nel biologico e nella storia, in piena sintonia con il respiro, il sorriso, l'allegria, la gioia. La trattativa della poesia ci dice molto sul modo, ma non può dirci niente riguardo alla soluzione. Ecco in cosa consistono condizione e condizione del tragico contemporaneo: al di qua del limite inevitabile e vincolante di tutta la nostra sperimentazione del vivente c'è la trattativa nella guerra di trincea, la sperimentazione di ciò che sta dentro la fine, la dilatazione immateriale del tempo e con intensità differenti nel lavoro dentro l'officina della morte, come dice il già citato testo iniziale del libro, *Questa morte è un'officina*, là dove il poeta conduce il lettore amico, come se lo guidasse fra segreti comuni da mostrare, da far vedere e raccontare nel verso perché abbiano consistenza. Sorge spontaneo riandare alle pietre miliari del nostro tracciato tragico, alle inquiete interrogazioni di Leopardi impegnato contro la banalità delle apparenze, e dell'Ungaretti già del primo suo *Il porto sepolto*, 1916, poesia appunto d'una trincea reale, là dove la trattativa è commisurata con il peso del presente, espresso in versi ormai proverbiali («Ci rinveniamo a marcare la terra/ con questo corpo/ che ora troppo ci pesa», *Fase d'oriente*). La poesia come officina del tragico porta alla comprensione graduale del piacere, dell'allegria del naufrago, del sorriso delle vittime, alla «gioia / conclusa e straripante» di ogni finale, se tutto ciò si fa dialogo, storia aperta al ralenti etico, mentre sarebbe muto l'oscuro tempo degli assassini, da finale netto che si consuma al passaggio della macchina di morte, della pretesa che ogni fine sia davvero segnata dal taglio del coltello onnipotente sulla vittima in ginocchio, con la certezza che la lama davvero possa freddare nel silenzio ciò che, malgrado tutto, continuerà a fare storia, a raccontarsi persino tramite la voce del carnefice. È l'officina della morte a dare sfondo scenico alla vita, e in molti casi a darle un senso accettabile.

Tutta la prima parte del libro è caratterizzata da un circostanziato avvicinamento alla morte come paradosso raccontabile (vivere per raccontare la propria morte?), storia che lega comunque il suicida al sopravvissuto, la vittima al carnefice, storia che è tensione verso un istante dopo il quale è impossibile proseguire: «e a poco a poco la vita/ s'impiglia nella sua fine per sempre» (*Ogni frutto ha un tremore*). Infine, alla fine della prima parte, la resistenza nella colluttazione e nella trattativa salva l'immagine familiare dell'uomo abbarbicato al suo poco che, per quanto povero, resiste come fosse un fiore nel

deserto del presente, come l'albero mutilato d'altre risonanze, o con le immagini che qui si integrano fra loro, nel segreto che motiva la testimonianza proprio perché assediata dal frastuono, dalla coercizione dell'ora d'aria e insieme adolescenziale dei cortili. La resistenza al tempo incalcolabile del morire coincide con la possibilità di dare senso a un nonsenso, restando impigliati ma non annientati nel momento, nell'istante, dell'imprecisata cronologia della fine:

Sono in un segreto frastuono
 sono in questo cortile d'aria
 e ogni parola di lei violaciocca
 mi fa pensare a ciò che sono
 un povero fiore di fiume
 che si è aggrappato alla poesia.

La tragedia consiste nel fatto che nulla è mai veramente morto

La seconda parte, eponima del libro, si apre alla *biografia sommaria*, com'è spiegata nel libro di De Angelis del 1999, e attentamente puntella la cornice dei riferimenti con segnali acustici, suoni, nomi, brevi storie, figure dell'incontro o di micidiali agguati, nascosti anch'essi negli incontri. Occorre qui una puntualizzazione. Anche se è vero che la «biografia sommaria» progredisce consapevolmente e si accentua nel corso della scrittura di De Angelis, in forma di iterazione del riferimento al vissuto, è altrettanto vero che tutto si muove su un piano trasgressivo: è sempre la parola a provocare la storia, non viceversa, cioè a dare valore, motivazione e ambientazione al fluire degli eventi. Inoltre i confini del biografico si intrecciano alla parte di autoritratto, coperto o proprio schermato, inteso come riferimento alla figura del protagonista, colui che dice 'io' nel testo, che ha la fisionomia conferitagli dalla grana della sua voce. Ai limiti del biografico, mai esistenziale, il personaggio principale si caratterizza come voce dittante, demiurgo e spettro, nel doppio senso di riflesso radiante e figura evanescente.

Il nucleo centrale di *Incontri e agguati* accomuna compagni di strada, apparizioni e figure perse, grazie ai 20 brevi testi che predispongono un tracciato di memoria dell'adolescenza e della giovinezza, secondo un modulo di riscrittura della vicenda non aneddotica, e familiare all'immaginario di De Angelis. Tutto ciò a partire dal ritaglio di biografia del figlio (*Questa sera ruota*

la vena), sottratto al destino di un pericoloso limite, e intravisto nella sua irrisolta attesa: «e tu/ perdi il gomitolo dei giorni/ e spezzi/ la tua sola clessidra e ristagni». Prosegue, così, il racconto annunciato ad apertura di libro, ma adesso orientato su ritrovamenti, «anime inascoltate» e ingoiate dall' autoriflessività del nulla, in uno straordinario inventario: lo «studente strepitoso» che traduceva «all'istante a occhi socchiusi», corpi fermi per la malattia e in movimento nel ricordo, in attesa di un gesto di salvezza che almeno sospenda «la linea della morte», sagome emerse da un niente percepito come dolce e cupo, fantasmi e corpi bianchi, o l'amico «salvato/ per un niente», intossicato dall'acido, spettri confusi nel gioco del ricordo, insieme a incontri di un attimo, che brillano e diventano «un puro iato», prima di essere fissati «dall'occhio vitreo delle madri», o la sacra ragazzina della risaia, un ritorno fra gli altri, ovvero quello di «Daina, la ragazza del milleseicento e il cinema e la Morte» della prosa *La corsa dei mantelli* (1979). Si delinea insomma un insieme a mosaico, di riprese anche dall'intera opera poetica, che mostra che «noi siamo/ il frutto di un contrasto magistrale/ che prepara giorno dopo giorno la lettera d'amore» (*Dunque, amica mia, sei tu questa gioia senza dio*), equivalente, in questa parte, al frutto mostrato comunque come cosa sopravvissuta alla trincea della fine. Passando in rassegna i compagni dell'incontro in questa essenziale galleria nella quale molti si riconosceranno, la mano adesso fruga nel corpo delle diversità della memoria, fra le tracce del dolore, della frattura, degli addii e degli entusiasmi, condivisi ancora (*Il ragazzo eterno che risiede in te*). Vi sono inoltre luoghi dell'incontro, che somigliano ad agguati per la memoria, tranelli nei quali il protagonista che ha scelto di raccontare cade come avviene negli incubi, sotto la pressione del precipizio, della prefigurazione della morte o addirittura di un al di là fatto di «scene bianche e scene mortali» (... *mi trovai così nell'al di là...*). Luoghi sospesi come la pericolosa camera dell'impronta infinita di interrogazioni e di voti», nella quale chi entra è marchiato sulla fronte per una colpa irrazionale, e luoghi affettuosamente riconosciuti in un cammeo, come la vigna rifugio di Angelo Lumelli, e ancora luoghi appartenenti alla cara toponomastica milanese e da sempre alla poesia di Milo (Greco, Porta Vercellina, Piazza Aspromonte, il Liceo Gonzaga), insieme agli ospedali, ritornando per un attimo sul volto di Giovanna di fronte all'«infinito dilemma» che ci impegna nelle pagine di *Tema dell'addio* (2005).

Che siano ritratti o parti di figure, essi tutti ripropongono la tipica avventura adolescente di gioco e agonismo, di richiamo a memoria, di situazioni ripercorse, là dove il demiurgo «legge su quei volti il labiale di una gioia/ conclusa e straripante» (*Rinascere in un prato di piazza Aspromonte*). Quanto poi questo demiurgo sia enigmatico, il lettore lo comprende da sé, e può considerarlo come colui che forse sorveglia il destino della poesia, e sa, come il protagonista di *Perturbamento* (*Verstörung*) di Thomas Bernhard, che «la tragedia (...) consiste nel fatto che nulla è mai veramente morto». Il nucleo degli incontri fra tanti referenti si conclude con la concentrazione visiva su un'immagine in campo, a partire dall'esplicito riferimento a un'inquadratura nell'incipit dell'ultimo ritratto:

Inquadratura. Una donna sola,
 nella dolcezza delle nebbie. Viviana. Guarda
 il tramonto, mi chiama, ripete giocosa
 il filo delle corse, scatta
 da porta a porta, da stagione a stagione
 ripete in pochi metri il tragitto dei pianeti
 e poi ritorna qui, all'ingresso dell'edicola
 dove l'ho conosciuta per un soffio, l'ho vista scorrere
 tra le date dei giornali, l'ho perduta, ritrovata,
 risorta e poi finita e culminante, come una poesia
 che rinasce precipitando nel suo bianco.

È questa una poesia dell'amore, della presenza e del ricominciamento: la «donna sola», Viviana, è la creatura dinamica capace di giocare negli spazi e nelle stagioni («scatta» sia per il movimento sia per il clic fotografico), capace finanche di suscitare l'iperbole del «tragitto dei pianeti» nello spazio misurabile della poesia, in «pochi metri» che, lo abbiamo già visto, racchiudono il movimento dell'imprevedibile guerra di trincea. E, esorcizzando l'incubo d'Orfeo della perdita assoluta, per arrivare al ritrovamento, al ritorno, al superamento come sopravvivenza nel poco, fino al luogo d'incontro casuale che è l'edicola (sosta topica nella poesia di De Angelis), a cui la «donna sola» arriva in orario, senza appuntamento, edicola questa volta aperta. Quest'ultima poesia della sezione dà la prospettiva, come a inizio di libro, del silenzio bianco, ma lo nomina questa volta e non lo rappresenta: «una poesia/ che rinasce precipitando nel bianco», margine e materialmente nuovo inizio per la scrittura.

La semplicità del paradosso

Hölderlin nelle sue riflessioni sul genere tragico dice che il significato del tragico può essere colto più semplicemente se partiamo dal paradosso. Il paradosso appunto, e nella fattispecie crudele, produce l'effetto di una condizione tragica permanente, irrevocabile, irrisolvibile, e incisa nell'individuo, nella terza sezione di *Incontri e agguati*, intitolata *Alta sorveglianza*. Proprio in questa parte, interamente dedicata alla storia del giovane criminale colpevole dell'omicidio della giovane sposa, è ancora più eloquente il fatto che l'incontro, la vicinanza, producano l'agguato mortale, e non solo perché, come recita l'esergo tratto da Oscar Wilde, «Ognuno uccide ciò che ama». Come ha più volte detto e in forme diverse il poeta: la tragedia non si dà mai nel puro lutto, ma in un contrasto lancinante tra il buio e la gioia.

Nel percorso del testo, maturato per l'esperienza del poeta insegnante nel carcere di massima sicurezza di Opera, si susseguono dapprima 14 frammenti numerati, dove la voce del/nel testo parla al protagonista della storia in una climax che discende fino alla confessione fra virgolette, in prima persona, dei successivi 10 frammenti numerati. La situazione iniziale (frammenti I e II) diventa nuovo scenario per la parola («In carcere bisogna parlare», I, 1), e di una parola da aperta confessione, diurna, che consente di alleviare l'incubo della notte interrogante, o almeno attenuarne gli effetti devastanti («la notte ti interroga ti interroga», I, 4), finché è l'assassino, il violento («parlavi di lei oscura furia delle melograne», I, 9), ad aggrapparsi alla parola sentita come sostanza resistente in cui travasare il peso materiale del pensiero che frana addosso, che si fa invasivo sul corpo (II). L'esterno, il teatro del tragico, è lo spazio chiuso, il carcere di Opera, come contenitore acustico della «voce del male sbarrato» (III, 2): efficacissima enunciazione del male in sé, prodotto e subito, qui attraversato dalla barra dell'interdizione che rischia di renderlo indicibile, indefinibile. Il male esiste, circola silenzioso, si riassume in azioni quotidiane anche estreme, è lo scenario comune di fondo che precipita da questa sua gravitazione solo quando si riesce a leggere il graffito della vicenda individuale, inciso sulla pelle come il più comune dei tatuaggi (IV). Questo luogo altro, un altro luogo fuori dal tempo ma segnato duramente dal tempo stesso, il carcere, interno, barato, sorvegliato, sottratto alla vista della vita civile,

si trasforma in un 'fuori' del male, e la sua abiezione sta nel sospendere il tempo della vita, recitarlo con mura e steccati, mentre la vita come passato compiuto, come azione di un'arma che ha negato, tagliato, violentato il corpo dell'amore in sé, lo invade inesorabilmente. Ecco perché, scrive De Angelis, «le mura le avevamo già dentro» (VI, 1), in un perché spiegato benissimo nel frammento, là dove si allineano in metonimia le «mura», appunto, le «notti curvilinee» (VI, 2), gli «occhi lapidati» (VI, 3), la «prossimità violenta» (VI, 4), e infine l'«assedio» (VI,5), con una perversa corrispondenza tra la visione esterna e la percezione interiore, l'occhio e la psiche. Chi penetra nel cerchio terribile (VII) e passa oltre, con la propria umana impermeabile cecità di aguzzino, carceriere, o religioso, attraversa questa enormità che come tale sarebbe indicibile, o si ferma alla superficie della reclusione intesa come giusta negazione (VIII), mentre per l'assassino il presente, che si comicizza in «pollaio» (IX), coinciderà con la fase di ritorno da un al di là, quello della colpa infernale (IX, X), che con la memoria della crudeltà proietta la cupa immagine di morte sulle pareti della cella (X). A essere recluso, dunque, non è solo il destino, ma è anche il dolore, il non aver diritto al dolore «con la sua fiamma ossidrica» (XI, 1), immagine del lavoro e della tortura, il non aver diritto al dolore del carnefice che ha conosciuto così da vicino il dolore della vittima. È proprio la scrittura a trasformare la necessità di parlare in «immobile trasloco» (XII, 7), una sorta di trasferimento di tutto il proprio esserci tragicamente mediante un semplice strumento come la «punta di questa matita» (XII, 1), strumento acuminato per accedere al senso della morte personale, che incide portando la coscienza fuori, staccandola dal letto-quinta fatto di sibili, suoni, fruscii, pigolii (XIII). La punta di quella matita solleva la reticenza del non detto, scosta dalla inerte prossimità al silenzio, punge verso un fuori che si dilata sì nel buio della cella, e provoca una sorta di indulto indiretto mediante la confessione, l'incisione della voce che si confessa (XIV), ma che non può accedere a tutta la verità perché tutta la verità è sempre indicibile. Termina su questa consapevolezza il monologo per voce sola dei primi 14 frammenti, e ne diviene conseguenza, come in un plot narrativo, la voce diretta dell'assassino che è testimone di se stesso, che fa spazio al racconto della figura della naufraga, chiamata ancora con un preciso e tagliente neologismo alla De Angelis, «l'ultimata» (XV), «Lei donna di sedici anni diadema del

sangue» (XVI, 1), individuata dagli epiteti come creatura d'un sacrificio pari alla sequenze dei grandi delitti che rendono paradossalmente tragico un libro come la Bibbia. È qui che il recluso, quando si interroga, arriva ad alzare lo sguardo fino alle costellazioni, e la risposta è catastrofe, suggellata dal tono, dal ritmo perentorio di questa poesia: «E ogni giorno/ nell'orbita tremante cresce l'uragano/ della donna sterminata» (XVIII, 6-8). Ed è sempre la voce a disegnare il profilo del fantasma che sorride, colto nella sua attrazione erotica (XIX, XX), ma tagliato 'fuori' dalla vita con il gesto della strage, una coltellata netta «alla radice» (XXI, 1), atto della violenza che separa l'ombra dall'assassino, chi vive da chi muore. Per questo la confessione è parziale, fatta di porzioni di immagine: «ricordo solo il bacio/ che diventò strage cieca e senza tempo» (XII, 5-6), e che incide sul tempo oltre ogni logica, come accade a quell'ultimo minuto della corsa mortale dilatato nella riproposizione della memoria (XXIII). Arriviamo così all'apice finale del monologo (frammento XXIV), alla crudele scena dell'ultima lotta e all'eloquente immagine del colpevole che precipita nella propria interminabile notte, come un dannato dantesco, concentrando i destini nell'arco di un solo minuto.

Nel vero finale di *Incontri e agguati*, affidato a un epilogo di quattro strofe, in 44 versi, si riparte dal luogo, «questo luogo di corpi sedati», un limbo che è già inferno soprattutto notturno («attendiamo che la notte riporti il primo errore»), e in questo il crimine sempre incancellabile perché «confine del mondo». L'illusione d'una salvezza momentanea potrebbe stare nel richiamo, mero significante, delle «lettere del nome amato»: il nome è la parte che sopravvive, referente anche della separazione dal corpo, e che a sua volta nomina, chiede e pretende «la parola e la protegge nel silenzio dei pioppeti». Si tratta della parola che finalmente si fa pensiero, che è materia dolorosa quando è protetta dalla pericolosa attesa nel mutismo della reticenza. Quanti sapranno parlare, raccontare, re-immaginare, la figura e il gesto, che ritornano da una morte? Ecco ci alla fine del libro, nuovamente dentro l'enigma del tragico, rinchiuso fra necessità e dolore, che percorre tutto il libro di Milo De Angelis. Il nome ridà azione a ciò

che è destinato a rimanere per sempre in una fredda insignificanza, che è nella colpa oltre ogni legge, condanna a un'oscillazione fra la salvezza e l'esecuzione, mentre solo la pena può continuare a dare sopravvivenza al crudele teatro dell'irrisolvibile, come fa il racconto scandito nell'ultima strofa del libro, là dove si muove la presenza spettrale della vittima, splendida e allusivamente sorridente, simulacro visibile di ciò che ritorna ad abitare con noi, «noi che abbiamo ucciso la cosa più amata»:

*È di tutti la splendida uccisa, la sorridente,
 cammina nei corridoi, dea o spettro, cantico
 del grande zafferano, si aggira come un oltraggio
 alla morte, ritorna puntuale al mattino
 nelle battaglie tenebrose del risveglio,
 si stende sulla branda, si toglie i sandali,
 sorride ancora una volta. Oppure esce nel mondo
 e mostra alle strade il nostro errore e la collera
 di noi che abbiamo ucciso la cosa più amata
 e ora la tocchiamo, tracciamo per terra
 un annuncio oscuro di linee
 e parole, barlumi di volti e di città: un disegno
 di salvezza, forse, o un'esecuzione.*

La formidabile chiusura del libro porta in primo piano un'Aspasia di oggi, che è dea e spettro, sopravvissuta a livello di figura evanescente del rimorso, conseguenza dell'errore, eppure come dea e come spettro essa stessa simulacro visibile, nella parola e nel suo disegno, e che ciascuno di noi, noi che portiamo nella coscienza il limite del muro e il segno dell'indicibile assassinio, può addirittura toccare con mano perché voce e scrittura consentono di ridisegnare materialmente linee, barlumi, volti, profili, città, della nostra opera biograficamente distruttrice, disgregatrice, sferzata persino contro l'oggetto d'amore più alto. È importantissimo che negli ultimi versi il poeta ricordi che la dea-spettro sorride: essa possiede il sorriso della tragedia, nuovamente interpretata dalla poesia della nostra epoca, emblemizzata e spiegata benissimo nel verso di Milo, in un doppio nodo che di per sé è riflessione e interpretazione del nostro presente: «un disegno/ di salvezza, forse, o un'esecuzione».

Giorgio Seferis

Alla maniera di G.S.

traduzione di Enrico Livrea

Questa traduzione inedita della poesia di Seferis è stata letta da Enrico Livrea come conclusione della *lectio magistralis* tenuta il 29 ottobre 2014 in occasione del suo congedo dall'Università di Firenze, dove ha insegnato Grammatica Greca e Latina, Filologia Bizantina e Letteratura Greca dal 1982 al 2014.

Enrico Livrea è uno dei massimi studiosi viventi della poesia greca, in tutti i suoi generi, le sue forme, le sue declinazioni attraverso i secoli. La sua amplissima produzione scientifica è sempre stata caratterizzata dall'idea chiave della continuità ininterrotta della tradizione poetica greca, dall'età arcaica fino

al tardo Novecento. È l'idea della grecità perenne, frutto di un amore laborioso e spesso tormentato, ma immutabile, espresso da questa lirica di Seferis che significativamente Livrea ha scelto per chiudere la sua ultima lezione universitaria. Pubblicandola, *Semicerchio* vuole esprimere la propria gratitudine per il Maestro che è stato membro del comitato scientifico e autorevole collaboratore (si ricordano, fra l'altro, le finissime traduzioni di Kavafis nel numero 7, 1991, 28-31).

[Gianfranco Agosti]

Με τὸν τρόπο τοῦ Γ. Σ.

Ὅπου καὶ νὰ ταξιδέψω ἢ Ἑλλάδα μὲ πληγώνει
 Στὸ Πήλιο μέσα στὶς καστανιές τὸ πουκάμισο τοῦ Κενταύρου
 γλιστροῦσε μέσα στὰ φύλλα γιὰ νὰ τυλιχτεῖ στὸ κορμί μου
 καθὼς ἀνέβαινα τὴν ἀνηφόρα κι ἡ θάλασσα μ' ἀκολουθοῦσε
 ἀνεβαίνοντας κι αὐτὴ σὰν τὸν ὑδράργυρο θερμομέτρου
 ὡς ποὺ νὰ βροῦμε τὰ νερά τοῦ βουνοῦ.

Στὴ Σαντορίνη ἀγγίζοντας νησιὰ ποὺ βουλιάζαν
 ἀκούγοντας νὰ παίξει ἓνα σουραῦλι κάπου στὶς ἀλαφρόπετρες
 μοῦ κάρφωσε τὸ χέρι στὴν κουπαστὴ
 μιὰ σαῖτα τιναγμένη ξαφνικὰ
 ἀπὸ τὰ πέρατα μιᾶς νιότης βασιλεμένης.

Στὶς Μυκτῆνες σήκωσα τὶς μεγάλες πέτρες καὶ τοὺς θησαυροὺς τῶν Ἀτρείδων
 καὶ πλάγιασα μαζί τους στὸ ξενοδοχεῖο τῆς «Ὠραίας Ἑλένης τοῦ Μενελάου»
 χάθηκαν μόνο τὴν αὐγὴ ποὺ λάλησε ἡ Κασσάντρα
 μ' ἓναν κόκορα κρεμασμένο στὸ μαῦρο λαιμὸ τῆς.
 Στὶς Σπέτσες στὸν Πόρο καὶ στὴ Μύκονο
 μὲ χτίκιασαν οἱ βαρκαρόλες.

Τί θέλουν ὅλοι αὐτοὶ ποὺ λένε
 πὼς βρίσκονται στὴν Ἀθήνα ἢ στὸν Πειραιά;
 Ὁ ἓνας ἔρχεται ἀπὸ Σαλαμίνα καὶ ρωτᾷει τὸν ἄλλο μήπως «ἔρχεται ἐξ Ὀμοιοίας»
 «Ὅχι ἔρχομαι ἐκ Συντάγματος» ἀπαντᾷ κι εἶν' εὐχαριστημένος
 «βρήκα τὸ Γιάννη καὶ μὲ κέρασε ἓνα παγωτό».
 Στὸ μεταξὺ ἢ Ἑλλάδα ταξιδεῖει
 δὲν ξέρουμε τὴν πίκρα τοῦ λιμανιοῦ σὰν ταξιδεῦουν ὅλα τὰ καράβια
 περιγελάμε ἐκείνους ποὺ τὴ νιώθουν.

Παράξενος κόσμος ποὺ λέει πὼς βρίσκεται στὴν Ἀττικὴ
 καὶ δὲ βρίσκεται πουθενά
 ἀγοράζουν κουφέτα γιὰ νὰ παντρευτοῦνε
 κρατοῦν «σωσίτριχα» φωτογραφίζονται
 ὁ ἄνθρωπος ποὺ εἶδα σήμερα καθισμένος σ' ἓνα φόντο μὲ πιτσούνια καὶ μὲ λουλούδια
 δέχονταν τὸ χέρι τοῦ γέρο φωτογράφου νὰ τοῦ στρώνει τὶς ρυτίδες
 ποὺ εἶχαν ἀφήσει στὸ πρόσωπό του
 ὅλα τὰ πετεινὰ τ' οὐρανοῦ.
 Στὸ μεταξὺ ἢ Ἑλλάδα ταξιδεῖει ὀλοένα ταξιδεῖει
 κι ἂν «ὀρώμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς»
 εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ θέλησαν νὰ πιάσουν τὸ μεγάλο καράβι μὲ τὸ κολύμπι
 ἐκεῖνοι ποὺ βαρέθηκαν νὰ περιμένουν τὰ καράβια ποὺ δὲν μποροῦν νὰ κινήσουν
 τὴν *ΕΛΣΗ* τὴ *ΣΑΜΟΘΡΑΚΗ* τὸν *ΑΜΒΡΑΚΙΚΟ*.

Σφυρίζουν τὰ καράβια τῶρα ποὺ βραδιάζει στὸν Πειραιά
 σφυρίζουν ὀλοένα σφυρίζουν μὰ δὲν κουνιέται κανένας ἀργάτης
 καμμιά ἀλυσίδα δὲν ἔλαμψε βρεμένη στὸ στερνὸ φῶς ποὺ βασιλεύει
 ὁ καπετάνιος μένει μαρμαρωμένος μὲς στ' ἄσπρα καὶ στὰ χρυσά.

Ὅπου καὶ νὰ ταξιδέψω ἢ Ἑλλάδα μὲ πληγώνει
 παραπετάσματα βουνῶν ἀρχιπέλαγα γυμνοὶ γρανίτες...
 τὸ καράβι ποὺ ταξιδεῖει τὸ λένε ΑΓΩΝΙΑ 937.

Α/Π Αὐλῆς, περιμένοντας νὰ ξεκινήσει
 Καλοκαίρι 1936

Alla maniera di G. S.

Dovunque mi porti il mio viaggio, la Grecia mi ferisce.
Sul Pelio fra i castagni la camicia del Centauro
scivolava fra le foglie per avvolgersi sul mio corpo
mentre salivo per l'erta ed il mare mi seguiva
salendo anch'esso come il mercurio di un termometro
fino a trovare le acque del monte.
A Santorini, sfiorando isole che si inabissarono,
udendo suonare un flauto da qualche parte fra le pomici
mi inchiodò la mano al parapetto
una freccia scoccata all'improvviso
dai confini di una gioventù tramontata.
A Micene ho sollevato le grandi pietre ed i tesori degli Atridi
ed ho dormito con loro nell'albergo 'La bella Elena di Menelao':
si sono dissolti solo all'alba quando parlò Cassandra
con un gallo aggrappato al suo nero collo,
A Spezze, a Poro, a Mykonos
mi intisichirono le barcarole.
Che cosa vogliono tutti quelli che affermano
di trovarsi ad Atene o al Pireo?
Uno viene da Salamina e domanda all'altro
se per caso 'provviene da piazza Omonia'
'No, provengo da piazza Syntagma' risponde ed è contento,
'ho incontrato Gianni e mi ha offerto un gelato'.
Nel frattempo la Grecia viaggia,
non sappiamo di esser marinai a terra senza ingaggio tutti quanti,
non conosciamo l'amarezza del porto quando sono partite tutte le navi:
deridiamo quelli che la percepiscono.
Strana gente, che afferma di trovarsi nell'Attica e non è in nessun luogo:
comprano confetti per sposarsi,
usano brillantina, si fanno fotografare,
l'uomo che ho visto oggi seduto in un fondaco con piccioni e fiori
accoglieva il tocco del vecchio fotografo per spianargli le rughe
che avevano lasciato sul suo volto
tutti gli uccelli del cielo.
Nel frattempo la Grecia viaggia, eternamente viaggia,
e se vediamo il mar Egeo fiorire di morti,
sono quelli che vollero afferrare la grande nave a nuoto,
quelli che si erano stancati di aspettare le navi che non possono muoversi,
l'Elsi, la Samothraki e l'Ambracico.
Sibilano le navi ora che si fa sera al Pireo,
sibilano, sempre sibilano, ma non si muove alcun argano,
nessuna catena luccica bagnata nell'ultima luce che trarmona,
il capitano resta pietrificato fra il bianco e l'oro.
Dovunque mi porti il mio viaggio, la Grecia mi ferisce:
cortine di monti, arcipelaghi, nudi graniti...
La nave che viaggia si chiama AGONIA.

Dalla motonave Avlis, aspettando la partenza
Primavera 1936

Baret Magarian

Now and Beyond

Scientists inform us our ancestors are the stars
 Small children run races, graze knees, gain scars
 The universe is expanding and disintegrating
 While bankers are sticky from making a killing

Outside the climate continues to go ga ga
 While athletes draw on all their training to spar
 Rich nations bleed poor without compunction
 A Ponzi scheme swallows someone's life pension

The ice caps are commencing their elegiac farewell
 A homeless man beds down in his street hell
 Soon existence itself will be downloadable
 A married couple looks for a flat that's mortgageable

There in the beyond cosmic inscrutable dramas unfold
 But down here the old pains rage and take hold
 Even though the old planet might be about to implode
 We still have to make bread, earn a crust, grow old.

Tree

I walked past the old oak tree
 The tree that was here before me
 And will continue to stand after my demise

Ora e oltre

Le stelle sono i nostri antenati dicono gli scienziati
 i bambini corrono, si sbucciano le ginocchia e di cicatrici son segnati
 l'universo continua a espandersi e si lessa
 mentre i banchieri non demordono e continuano a farti fessa

fuori il clima continua ad impazzire
 mentre gli atleti si sfiniscono in allenamenti per non fallire
 le nazioni ricche spremono quelle povere senza rimorsi
 lo schema Ponzi si mangia la pensione di una vita in pochi sorsi

i ghiacci polari cominciano il loro elegiaco addio
 e tu barbone ti appresti a dormire nel tuo malinconico asilo
 presto sarà possibile scaricare anche il proprio esistere
 giovani sposi cercano casa e mutuo per il proprio vivere

ma se nell'aldilà cosmico avvengono tragedie imperscrutabili
 quaggiù s'infuriano e s'incrostano i nostri vecchi mali
 anche se il vecchio pianeta è sul punto d'implodere
 dobbiamo pur sempre campare, guadagnarci il pane e pia-
 no invecchiare.

(traduzione di Sylvia Zanotto)

Albero

Sono passato davanti alla vecchia quercia
 l'albero che era qui prima di me
 e che continuerà ad esistere dopo la mia morte

Strange how these strands of the landscape
Suddenly can acquire a meaning portentous and large
Greater than us.

To look at the tree you wouldn't see much at first
But on closer examination, after internal reflection
It throws up these meanings and reverberations

Humans like to invent things, they re-invent what is plastic
To give it human presence, and personas
So the tree, I ask myself – I who am human,
Inevitably ponderous and pompous --
Does it view me as well, does it see the world
As I see the world, does it suffer and cry with joy
And are the wrinkles in its branches
And the lines in its leaves
Testament to some greater vision, some greater disease?
Or maybe it's me who should be viewing the world
Through the tree's eyes,
Registering those things that curve in the wind,
That are wooden, that sing with celebration
That rattle and hiss in storms
And shed parts of themselves
When winter beckons

We are the same, the tree and I,
Energy made us both
Even though I will have to leave the tree eventually
Like a reluctant host who heads out into the woods
While his guests go on dancing and drinking long into
the night

strano come questi trefoli di paesaggio
all'improvviso si caricano di un significato
enorme e portentoso
più grande di noi.

Dapprima non vedi molto mentre guardi l'albero
ma dopo un'osservazione più attenta, in seguito ad una ri-
flessione interna
ti rivela questi significati e queste risonanze

Agli umani piace inventarsi delle cose, reinventano ciò che
è plastico
per conferirgli presenza umana, e personaggi
così l'albero, mi chiedo – io che sono umano,
come al solito borioso e faticoso –
mi osserva pure lui, vede il mondo
come lo vedo io, soffre e urla di gioia?
e le rughe nei suoi rami
e le linee nelle sue foglie
sono forse espressioni di una visione più ampia, di un disa-
gio maggiore?
o dovrei essere io a vedere il mondo
con gli occhi dell'albero,
registrando quelle cose che girano nel vento,
che sono del legno, che celebrano cantando,
o sferragliano e sibilano nelle tempeste e perdono parti di
loro
quando arriva l'inverno

Siamo uguali io e l'albero,
l'energia ci ha entrambi generati,
anche se prima o poi dovrò lasciarlo l'albero
come un oste refrattario che se ne va per i boschi
mentre i suoi ospiti continuano a ballare e a bere fino a notte
inoltrata

(traduzione di Sylvia Zanotto)

Straits of Time

*Time marches, goose-steps, the old fascist,
 Lashes us with its whip,
 Never relaxes its corroding grip,*

*Meanwhile we in our memory shells
 Peel away at the rind of life and get flooded
 With a thousand different smells
 Converging on the cerebral cortex
 The distant days of summer
 When we first tasted cider
 The burning tears of unrequited love
 An altercation on a wintry street
 A paycheck stamped with a forgotten name*

*But the future, oh the great white shark
 Ready to bite and reduce us to bloody viscera,
 With doomsday scenarios, with poverty
 Disease, infirmity,
 How to get a grip on it all?
 How to arrest the speed
 Smash on the brakes and see the wheels ignite in
 Flames and smoke?*

*Each year goes faster than its predecessor
 Each day goes up in smoke
 We try to recreate the novelty of
 The first sacred kiss
 Now each year arrives already past its sell-by date
 I'll have to make do with raisons instead of caviar
 Ginger beer instead of champagne*

*As I wait for the chimerical skeletons
 The rouged-up devils
 To turn up uninvited,
 Dancing, splattering tears and plasma
 Across the newly mopped doorstep.*

Il tempo stringe

Marcia a passo d'oca il tempo, vecchio fascista,
 ci sferza col suo scudiscio,
 mai posa la sua caustica morsa,

e intanto dai gusci della memoria
 peliamo via la scorza della vita e c'inondiamo
 di mille diversi odori
 che convergono sulla corteccia cerebrale
 i remoti giorni d'estate
 quando assaggiammo il sidro la prima volta
 le lacrime brucianti dell'amore non corrisposto
 un alterco per strada, d'inverno
 una busta paga con un timbro dimenticato

ma il futuro, oh il grande squalo bianco
 pronto ad azzannarci e a ridurci a sanguinolente frattaglie,
 scenari apocalittici, con malattia
 povertà, infermità,
 come afferrarlo tutto?
 Come arrestarne il ritmo
 inchiodare e vedere le ruote accendersi
 di fiamme e fumo?

Ogni anno va più lesto del precedente
 ogni giorno s'esaurisce in fumo
 proviamo a ricreare la novità
 del primo sacro bacio
 ogni anno arriva ormai già scaduto
 devo accontentarmi dell'uvetta al posto del caviale
 invece dello champagne il ginger

mentre aspetto che gli scheletri chimerici,
 i demoni imbellettati,
 si presentino senza invito,
 danzando, spruzzando lacrime e plasma
 sulla soglia di casa a cui ho appena dato lo straccio

(traduzione di Andrea Sirotti)

Claudia Crocco

Io voglio essere guardata

I.

Guardiamo: la schiena il vestito
come si piega
sulla pancia, controlla ora le
cosce se si vedono, i collant tesi
i capelli se reggono sulla
te di questo mese; poi le labbra
serrate mentre passi il rossetto
con gli occhi sgranati,
prima chiaro e poi più intenso –
inutile nascondersi, non voglio
io voglio essere guardata.

II.

La faccia la faccia come portarla
di notte, tornando, e non potere
cambiare anche quella al mattino –
scolorirne i tratti per
cancellarne il ricordo, bluffare con
il tempo e le foto,
(il grumo di rimmel sulle ciglia che
sbattono contro il vetro, le iridi
capovolte, vedermi
vederci noi la lingua le viscere
riflesse
usurate nel tempo senza
distanza. Noi non vedevamo
– la miopia del mio nulla
intatto, riflesso
in ogni angolo del vetro sporco,
nel diario pubblico mentre

sui tasti succedeva tutto
negli occhi e la faccia registrava già)

III.

Guardiamo noi ora ancora – io vedo
la distanza, non è
non è quella dall'inizio: ora è fra
la mia faccia di ieri e lo status di
oggi, nel vetro che la restituisce
a scaglie, s'è rotto ieri – tutta
la solitudine è egoismo,
ognuna è una faccia riflessa
sul vetro sporco, un gioco
di abitudini e tagli senza sangue,
noia e crudele eccitazione.
Io voglio essere guardata.

Caffè Prati

Sulla lingua il Teroldego è più delicato
dei Chianti invecchiati che piacciono a te.
Due uomini litigano, uno ha la voce
resa roca dall'alcol, l'altro
porta un impermeabile a quadri, guarda me
che rigiro il bicchiere fra le mani
a un tavolo giallo sporco. Qui
pensavo che qui bar solo maschili
non ce ne fossero – fuori è già buio,
e le montagne fanno un cielo blindato.
Lascio la schiena rigida sul velluto sporco.
Lui ha i capelli ricci – avrà l'età di C, la mia.

Mi riempie il bicchiere, ancora. Non ci guardiamo,
 nascondo gli occhi scrivendo sull'ipad.

Se mi pagate subito potete

*(Andiamo, non incrociare le gambe,
 piegati ancora e guardami, ora)*

uscire fuori. Ma poco rumore.

Tu lo sai che ho problemi a stare
 troppo tempo senza questo, e non è
 solo bere o il sesso, e ora
 non dire niente per favore, non pensare che poi qui
 non c'è niente di grave, cantano
 il primo Jovanotti.

(Non ricordo quale strada – se c'era,
 svoltando, il fiume o il torrente, a destra
 e se sapevo dov'ero. Ma tu ricordi
 che i miei occhi sono ancora deboli.)

Case di C

I.
 Correre per la prima volta lungo un torrente,
 con le montagne ancora un po' innevate intorno.
 Non fa freddo, ma piove.
 Uno di loro è sposato, poi l'altra
 torna a casa tutti i weekend.
 (Cosa hai sognato stanotte, e come
 stai? Ti svegli ancora urlando?)

II.
 Nell'euforia dell'inizio c'è
 comprare un dentifricio nuovo, chiavi
 di uno studio con l'aria condizionata,
 un invito a cena senza motivo – asparagi bianchi.
 Non ne rimane nulla. Sfuma insieme
 alle nuove impronte sul parquet.

Perché vuoi fare un catalogo?

Non lo è, non capisci.

E allora perché nessuno rimane?

La mia finestra dà su una terrazza,
 e su molte altre finestre quadrate. Non
 ci sono colori forti, si arriva al rosa pallido
 o al verde chiaro. Non conoscevo i ligustri, e i
 gelsomini

qui hanno un odore diverso.

Ma non importa se i dettagli
 non tornano, quando l'importante è che –
 questa casa non ha abbastanza spigoli.
 Cerca il nucleo.

San Galgano

We didn't have any youth. We found ourselves
 in roles we didn't know how to play.
 (R. Carver, *The Art of Fiction* no. 76, *The Paris Review*)

I.
 Mentre il caffè brucia, lei vede
 i figli che non avranno – li ha visti nascere
 in una corsa al parco, mentre l'ipod sceglie per lei
 la distanza il ritmo della corsa, una goccia di sudore

II.
 Ti verso lo stesso una seconda tazza,
 pulisco una goccia caduta sul piattino
 come se da questo dipendesse ancora
 qualcosa, come se vivere insieme
 avere vent'anni capirsi fosse stato questo.
 Sono cazzate. Domani uscirò
 lasciando le chiavi sul tavolo in cucina –
 ma poi invece ti ho telefonato
 davanti a una fontana, nella mia ora di spacco.
 Prima avevo scritto su una lavagna
 verbi che non memorizzerà nessuno, che non colmeranno
 nessun divario.

Dopo piangeranno entrambi, lei guarderà dritto
 sull'autobus del ritorno – è quasi aprile
 e ancora piove, fra studenti e pendolari
 nella piazza asfaltata corre
 fissando l'ora su un'insegna rossa –
 la nausea fra un centro e l'altro
 sulle colline ancora verdi
 di questa regione che non le appartiene
 oggi non è più forte di ogni altro lunedì.
 Sa che avranno altre storie, altre promesse,
 che sarà infelice molte volte e che nessuno.

III.
 Quando qui sarà morto
 tutto questo verde i girasoli li guarderai
 stringendo lei la pietra mostrandola
 non ti ricorderà più nulla.
 Ti sentirai sicuro, replicherete riti,
 e a me questo sì sarà indifferente.
 Non avrò trovato parole per dire
 per spiegare cosa mi rende viva ora.
 (Vuole scagliare ora la tazzina contro il muro,
 per ricordare che non cambia il suono.
 Strofina le dita contro il piattino in frantumi,
 lo avvicina alle labbra)
 Stringere di nuovo forte il mio sangue.

Rassegna di poesia internazionale

a cura di PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia inglese postcoloniale); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); 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).

MICHELE MARULLO TARCANIOTA, Elegie per la patria perduta e altre poesie. Introduzione, traduzione e note di Pietro Rapezzi, Borgomanero (NO), Giuliano Ladolfi Editore 2014, pp. 75, € 10,00.



«Michele Marullo Tarcaniota è quasi uno sconosciuto» esordisce l'introduzione di Pietro Rapezzi, latinista cecinese già autore di meritorie traduzioni da Marziale (i cui *Epigrammi* ha da poco antologizzato in un volume per Quattro Venti). In realtà ad essere poco conosciuta è quasi tutta la poesia latina post-classica, non solo medievale ma anche umanistica, tagliata fuori da programmi scolastici obsoleti che continuano a impegnare tutto un anno di Liceo solo su Ennio, Plauto e Terenzio e non fanno in tempo a gustare nemmeno l'acutezza psicologica di Agostino, per non parlare di Paolo Diacono, Gerberto o Abelardo. Eppure, nel deserto delle poche attenzioni al millennio che separa l'età romana da quella moderna, proprio Marullo ha ricevuto negli ultimi anni cure non irrilevanti: prima di questa plaquette, che raccoglie 24 poesie, l'opera del poeta greco di origine italiana era stata pubblicata in edizione critica con traduzione inglese da Charles Fantazzi (2012)

nella collana dei Tatti, residenza fiorentina dell'università di Harvard, in tedesco da Christine Harauer (1994, gli *Inni naturali*) e in francese da Roland Guiot e altri (2011 e ss.). In italiano dopo il volume di nientemeno che Benedetto Croce (1938) e la scelta di Lucia Gualdo Rosa nella celebre serie di Ricciardi (1964, rist. 1976), Arturo Carbonetto vi aveva dedicato una scelta di gusto in *La poesia latina da Dante al Novecento* (La Nuova Italia, 1993) e la specialista Donatella Coppini aveva curato, tradotto e ampiamente commentato ancora gli *Inni naturali*, le sue composizioni più mature e complesse, per il mitico 'Nuovo Melograno' de Le Lettere (1995). Di molti altri poeti umanisti non si può invece leggere in italiano nemmeno un verso, e dunque il bilancio della sua divulgazione non è così catastrofico. Qui Rapezzi privilegia una selezione che – a parte la celebre *Alla luna* – prescinde dagli *Inni*, evidentemente già troppo battuti, e coglie qualche fiore dagli *Epigrammi* e dalle *Nerie*, creando un percorso tematico che rende conto dell'avventuroso itinerario biografico e degli idoli culturali dell'autore, nato a Costantinopoli proprio nell'anno della conquista turca (1453) e subito emigrato prima in Croazia poi in Italia, per viaggiare continuamente come soldato di ventura in zone diverse d'Europa, ma quasi sempre al servizio di chi, in Ungheria o Moldavia, combatteva i Turchi, per poi rientrare in Italia e soggiornare pochi anni nelle corti di Napoli e Firenze, sposando Alessandra Scala (figlia del segretario fiorentino) e morire a 47 anni, dopo essere scampato a battaglie ed agguati dalla Bulgaria alla Serbia, attraversando le acque del solitamente innocuo fiume Cecina. Rapezzi, che il fiume conosce bene, ha dedicato uno studio storico alle ipotesi sulla possibile destinazione del poeta, forse in ripartenza per Costantinopoli da Piombino. In omaggio a questo percorso biotico le liriche scelte

puntano sul mito della Grecia come rifugio mentale e idolo comunitario e la prevalenza dell'obiettivo tematico è sottolineata anche dai cambiamenti dei titoli, come per Epig. Il 32 *Ad Neaeram* che diventa *La Grecia maestra di civiltà*. Per Marullo la Grecia classica, «prima ad educare / le incolte menti umane con la dolce / forza della sua lingua», è la stessa Grecia, dove era nato, che si dedicava a generi letterari spesso lontanissimi da quelli antichi. Di questa seconda Grecia, del suo immenso patrimonio filosofico e teologico, narrativo e lirico non c'è traccia: la poesia di Marullo è piena di Muse, di patria, di Parche, di Pieridi, di Favonio e Priamo, di Stige e Quiriti, tutto l'armamentario che solitamente aduggia la poesia del '400 e del '500 e produce il suono stonato di un'imitazione fuori tempo, di un «vorrei ma non posso», di una nostalgia priva di senso della storia. Ma solo raramente la forza del modello si impone anche in questo autore, che Domenico De Robertis aveva definito «la voce più alta del secolo»: così, ci pare, nell'epitafio per il fratello Giovanni, troppo vicino a Catullo e a Foscolo (che cronologicamente viene dopo di lui, ma nella nostra pratica scolastica lo precede e dunque ne vanifica l'effetto) o in poesie il cui tema è troppo dipendente dal classico (*Avversità della sorte, Morti per la patria, Del suo esilio*). Quasi sempre, invece, in Marullo questo sfondo è in realtà appena sensibile dietro una potenza sentimentale che riveste di linguaggio classico il romanticismo amoroso di Petrarca, dietro l'affiorare di una realtà non finale come quella della guerra mercenaria, delle amicizie signorili (Sforza, Scala), delle polemiche politiche (il papa Sisto), dell'invasione 'barbarica' di quell'impero che gli occidentali chiamano d'Oriente, soprattutto la dolcezza di una visione comunque positiva dell'esistere: «L'innocenza / naturale con-

genita alle cose»; «Pur nati a cattiva / stella, lieti abbastanza se approdammo / un giorno sotto questo cielo.» Perfino la morte è presentata come una liberazione non del corpo dall'anima, ma delle tristi membra dall'anima 'incresciosa' (originale soluzione per *gravis*). La traduzione, quasi sempre in endecasillabi naturali e ben torniti, riesce a neutralizzare quel po' di scolastico che

il latino umanistico inevitabilmente suscita, ne mette in luce i petrarchismi con sapienti allusioni e ne esalta le vivacità di schema come nella l. 49, anch'essa *A Neera*, basata sul pattern del plazer rovesciato o la lll. 47 *A Manilio Rallo* che è una variazione del 'non sempre...'. Unico rimpianto di un bell'omaggio a un poeta di fortissimo dominio formale, a parte qualche «deh» car-

ducciano che però par vivo nel suono se si pensa alla zona di origine del traduttore, è la rinuncia alla resa dell'incredibile varietà versificatoria di Marullo, che prova e varia oltre al tipico distico elegiaco o epigrammatico anche molti metri lirici.

(Francesco Stella)

MASSIMO OLDONI, **L'ingannevole medioevo**

Nella storia d'Europa letterature 'teatri' simboli culture, Napoli, Liguori Editore, 2014, 2 vol., pp. 1017, € 73,99.



Gli studi di letteratura mediolatina soffrono da sempre in Italia sia di una dipendenza metodologica e accademica dalla filologia classica, nella sua accezione più tecnica di metodo per la ricostruzione di archetipi di opere perdute, sia di una dipendenza di contenuti dalla medievistica storica, che occupa nei piani di studio e nelle università uno spazio dieci volte maggiore ma privilegia un'attenzione ai testi in quanto portatori di dati e non in quanto espressioni di idee e di forme. Una vera e propria critica letteraria è nata in Italia solo con Gustavo Vinay, primo docente della disciplina alla Sapienza di Roma, e con la sua scuola, oggi rappresentata da Ileana Pagani e Massimo Oldoni e rifratta in pochi altri della generazione successiva. *Alto medioevo. Conversazioni e no* di Vinay (1979) è stata ed è ancora la guida irripetibile a un approccio letterario fino all'umoralità e al giudizio di gusto, indipendente e talvolta contrapposto alla morfologia letteraria di Curtius

e Auerbach che pure, nonostante i molti limiti e i moltissimi detrattori, dopo quasi 70 anni rimangono – mentre altre stelle brillano brevemente e vengono assorbite dall'oscurità – i paradigmi indiscussi e i riferimenti bibliografici imprescindibili sia dello studio letterario del medioevo sia della comparatistica europea.

A conclusione di un servizio universitario precoce e luminoso Oldoni pubblica ora una monumentale raccolta di saggi per capire «cosa rappresenti la letteratura nel territorio della società medievale» senza voler produrre un manuale, perché la sua ricognizione esclude autori anche grandi «che sono stati coerenti con se stessi o con i propri errori e non hanno perpetrato inganni». Oldoni cerca invece storie dove tutto è diverso da come sembra: tranelli e apparenze, «personaggi dispari» nella dimensione dei «significati secondi», che caratterizzano l'Età di Mezzo prima di ripresentarsi, cambiati, nel simbolismo ottocentesco. Oltre i simboli e le loro visualizzazioni moderne Oldoni esplora i colori di un immenso *videocròme*, la virtualità della matematica medievale: foreste, cavalieri, fantasmi e figure dove il 'verso' conta più del 'recto', in un confronto continuo con la fantascienza, le cui proiezioni aiutano capire quanto poco medievali potessero sentirsi i medievali, e col cinema, che di un certo medioevo ha trasmesso oggi le modalità di rappresentazione. Un confronto che pochi medievisti sono in grado di affrontare come Oldoni, vicace incursore della cultura contemporanea e commentatore radiofonico di lungo corso abituato a comunicare con un pubblico non preconfezionato. Lo confermano le epigrafi da autori contemporanei, per lo più poeti e cantautori, che forniscono la chiave, spesso laterale e complementare, alla lettura dei 21 capitoli. I saggi che compon-

gono il doppio volume sono in realtà assai più numerosi dei capitoli che li aggregano in conglomerati tematici e caleidoscopiche sono le suggestioni: impossibile elencare anche solo i titoli nello spazio di una scheda. E impossibile contare i capitoli che mancano, come quello sui *mirabilia* di Gerberto cui Oldoni aveva già dedicato un'intero volume (*Gerberto e il suo fantasma*, Liguori 2008), ora convertito in un romanzo di successo (*Il «mathematicus» di Arles*, Avagliano 2014). L'opera si apre con un percorso sul rapporto col classico, *Dalle voci di carta*, tema tipico degli studi medievali, qui affrontato dall'angolatura asimmetrica di storie amalfitane e viaggiatori arabi. Di Paolo Diacono, senza omettere la carriera ufficiale, si punta sul silenzio degli ultimi quattordici anni e alla memoria che di lui serbano le cronache cassinesi, ma anche sulle solitudini di desolazione o di pace che abitano l'*Historia Langobardorum*. Di questo autore Oldoni, qui sulle orme di Vinay, coglie il senso di una scrittura della storia come scrittura di se stessi, autocollocazione nel tempo, «affermazione del proprio diritto a esserci». Di ancora maggiore novità il capitolo su Alcuino e Desiderio, occasione per un quadro della scuola carolingia attraverso le rappresentazioni della parola nelle 300 epistole (vero tesoro inesplorato della letteratura medievale), negli indovinelli o nel *Dialogus* con Pipino che è un testo ludico parascolastico, alla ricerca della dimensione che a Oldoni è più cara e di cui è forse l'unico vero studioso italiano, l'oralità, e di una continuità nelle ricostruzioni di ambienti di scuola che porta appunto a quella cassinese e all'abate-maestro-papa Desiderio.

E se il capitolo sulle madri, che consacra ampio spazio al manuale di Dhuoda (IX secolo) per il figlio e alle martiri protagoniste dei dialoghi drammatici di Rosvita (X

secolo), affronta sia pure con visuale nuova un argomento ora abbastanza riconosciuto come quello della potente creatività di autori-donna nel medioevo, più tipico della scuola vinayana è il settimo sulle *Disappartenenze*, che rintraccia le presenze di «Frenetici e straniati», con suggestivo sottotitolo, nella storiografia implacabilmente sarcastica di Liutprando (X secolo) e nella prosa autoanalitica di Raterio di Verona (stesso periodo), personaggio quasi impensabile – se non fosse reale – che passa dalla solitudine alla rissa, dalle risate alla misantropia e ne analizza i riflessi nella sua stessa scrittura, grondante di odio per i suoi detrattori e usata come strumento per «impiccare sulla pagina tutti i suoi nemici» ubbidendo «alla sua disparità». Ma il capitolo serve anche a rivalutare «uno degli scrittori più dimenticati di questo coinvolgente X secolo», Benedetto di Sant'Andrea del Soratte, che dobbiamo leggere in un latino irrealmente perché aveva dettato la sua opera a un confratello sordastro, e a gettare una luce su Attono di Vercelli, scrittore impossibile per la sua prosa sperimentale di *scinderationes* (disarticolazione dei fonemi), parentesi, etimologie ed enigmi degna di un Sanguineti, la cui opera irriducibile a una sintesi di contenuto è oggetto di osservazioni un po' per addetti ai lavori. La seconda parte del capitolo sugli 'irregolari' si diffonde sul cosiddetto 'effetto Mille', la paura dell'apocalisse collegata al cambio di millennio, che noi abbiamo vissuto in forma parodica il 31/12/1999 quando si aspettava l'esplosione dei sistemi Windows: dopo Abbone di Fleury, il *De Antichristo* di Adson (nome che Eco utilizza per il personaggio del *Nome della Rosa*) e le impressionanti pagine dello storico Rodolfo il Glabro non solo sulla terra che si riveste di un manto bianco di chiese dopo il superamento della paura, ma sulla carestia del 1022 che genera quadri angosciosi di antropofagia, il capitolo culmina in una delle grandi scoperte critiche di Vinay, il monaco Otlone di Sankt Emmeram, in Baviera, autore di un *Libro delle mie tentazioni* e di un *Libro di visioni* che Vinay definì «autobiografia di un nevrotico». Oldoni ne mette in rilievo l'episodio, riportato in originale e tradotto come avviene anche per altri brani, a comporre una sorta di antologia informale, del personaggio dell'istrione Vollar (Lib. Vis. 23), ospite del palazzo del diavolo con tut-

ta la sua compagnia 'teatrale'. Due grandi ritratti femminili colmano i capitoli 9 e 10: la duchessa, marchesa e contessa Adelaide di Torino, definita dal vescovo Benzone di Alba *ammirabilis balena* (nel senso di «regina dei pesci»), che Oldoni tira fuori dal cono d'ombra in cui l'inerzia storiografica l'aveva lasciata, e la cugina Matilde di Canossa, osservata decostruendone l'immagine creata dalla biografia panegirica di Donzone attraverso l'interpretazione dei passi salienti. L'XI secolo dello scontro fra Gregorio VII ed Enrico IV introduce a un altro dei temi preferiti da Oldoni, la cultura dei Normanni *fetidissima stercora mundi, fili spurciciae* (ancora secondo il coloritissimo Benzone), percorsa in un capitolo esteso quanto un libro nel libro, in movimento dalla Normandia alla Puglia, dallo Jutland all'Inghilterra (dove mancano solo le saghe dei *Gesta Danorum* di Saxo, uno dei migliori scrittori dell'intero medioevo, degno di un Millennio Einaudi ma non di una menzione in una sola delle letterature mediolatine esistenti) chiudendo il primo volume con *La letteratura di Magonia* (= terra di Macaone figlio di Asclepio), utilissimo e originale itinerario attraverso le scritture della scuola medica salernitana, e omaggio alla sede dove è cominciata l'avventura europea dell'università e dove Oldoni ha insegnato per decenni.

Col secondo volume entriamo armi e bagagli nel XIII secolo, inaugurato da *La ruota della fortuna e il blues del Medioevo*, che gli intenditori avranno riconosciuto immediatamente come un richiamo alla miniatura dei *Carmina Burana*, tema che ricorre anche nell'*Elegia* di Arrigo da Settimello qui rappresentata da ampi stralci con traduzione a fronte, e a quelli che Oldoni chiama «cantautori» della celebre raccolta di satire, parodie e canti d'amore e di taverna, citati e intrecciati con episodi del *Dialogus Miraculorum* di Cesario o del *Decamerone* di Boccaccio ma anche con richiami alle forme di teatro del medioevo, così care alla ricerca oldoniana, perché «la testualità dei *Carmina Burana* è costruita come un *rap-blues*» (forse più il primo che il secondo, dato che la malinconia è poco attraente per la fisicità scanzonata dei goliardi). Fisicità che Oldoni porta in primo piano come solo lui ha avuto il coraggio di fare, navigando fra le indicazioni ginecologiche di Trotula e i vari *Libri de coitu*, con relative fonti arabe, fino alla casistica delle

perversioni trasmesse dai penitenziali e negli episodi delle grandi opere storiografiche, ponendosi poi la domanda «chi ride?» che si tramuta in una ricerca sul possibile spazio e sul possibile pubblico di rappresentazioni performative 'profane' del medioevo che poteva forse meritare la dignità di un capitolo autonomo, anche se breve.

Degli ultimi capitoli quello su Federico II e Pier della Vigna si segnala per l'abbondanza di riprese testuali anche documentarie presentate in ostensione celebrativa e partecipazione emotiva come raramente accade altrove: ad esempio nell'*Encyclica* con cui Federico, presentando i suoi progetti culturali, esalta la sapienza, senza cui la vita non conosce libertà, o il lamento di Piero accecato, che Oldoni sente come testamento di un'altissima voce «nobilitato da una prosa sofferta ed elegantissima». Ne *Le differenti latitudini dell'anima* Oldoni si cimenta con la rivalutazione anche letteraria (fra tante figure che sfociano nel best seller epocale delle *Meditationes de passione Christi* di fine Duecento e nel *Dialogo* di Caterina da Siena), di alcuni dei pensatori più antipatici di tutto il millennio: Bernardo di Clairvaux, sempre armato di sarcasmo impietoso e campione di una politica ecclesiastica priva di scrupoli ma che oggi non può sfuggire all'etichetta di esponente della retroguardia teologica del XII secolo; Pier Damiani, il livido fustigatore del clero capace di sfiancare il lettore con la sua «intemperanza» senza umanità e Bonaventura, il 'normalizzatore' dell'ordine francescano, cui si aggiunge fortunatamente l'incolpevole Giovanni di San Gimignano, domenicano fra XIII e XIV secolo della cui enciclopedia simbolista (*Libro degli esempi e delle somiglianze delle cose*) Oldoni mise in luce l'impalcatura intellettuale in una memorabile relazione a un convegno. In questo, il medievista si impegna su un terreno che non gli è il più familiare né forse congeniale, quello della spiritualità, su cui, senza immergersi nelle profondità agiografiche e mistiche dominate soprattutto da Claudio Leonardi, il suo metodo di lettore di storie, ambienti, personaggi e colori lancia uno sguardo comunque innovativo.

Le ultime parti dell'*Ingannevole Medioevo* sono interessate dal tema del viaggio e della spazialità letteraria: non solo gli itinerari canonici (come quelli per Roma), ma figure e storie mitiche come

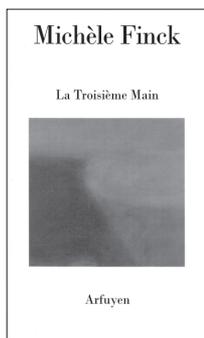
l'Ebreo errante, i Re Magi, la *Navigatio sancti Brendani* (di cui si segnala l'ottima edizione commentata di Rossana Guglielmetti, SISMEL 2014), il folklore gallese di Giraldo Cambrense, l'*Historia Mongalorum* di Giovanni di Pian del Carpine, l'Oriente di Guglielmo di Rubruck e Odorico da Pordenone, incluse le descrizioni di terre della fantasia come il regno del Prete Gianni e tutti gli altri grani del rosario dell'itineranza che ormai centinaia di pubblicazioni scientifiche e divulgative, siti web e progetti turistici ci hanno reso fin troppo familiare ma che Oldoni, sulla scorta delle suggestioni della storiografia francese, ha esplorato fra i primi. E questa ricognizione non poteva chiudersi se non con Cristoforo Colombo, il suo *Giornale di Bordo* patito da Oldoni come troppo razionalista rispetto ai suoi standard creativi, la sua interpretazione leopardiana, e la valorizzazione di uno dei suoi continuatori meno noti: Alessandro Geraldini, umanista alla corte di Spagna e primo vescovo di Santo Domingo, che ci ha lasciato un ingente e

prezioso *Itinerarium ad regiones sub aequinoctiali plaga constitutas*, mosso fra attenzioni pastorali, diffidenza verso costumi che giudica animaleschi e lirismo descrittivo: il primo testo latino del mondo nuovo, che ha ricevuto recenti attenzioni critiche e filologiche in Spagna ed è leggibile in una traduzione italiana del 1991 di G. Ferro. Vi scopriamo anche le sue impressioni dei popoli del Senegal, dove trova «società in armonia con se stesse, a colloquio con i propri profeti, presuli o sacerdoti che siano» e invettive contro i criminali che «hanno infierito contro uomini innocenti, inermi, che vivevano secondo le leggi della natura», gli stessi criminali «diventati improvvisamente uomini pii, santi, giusti e religiosi». Con Geraldini siamo ormai nell'epoca cosiddetta moderna, che da molti punti di vista si rivela come continuazione del Medioevo con altri mezzi, per parodiare von Clausewitz. La conclusione di Oldoni si ribella all'idea di una letteratura medievale 'impoverita' dalle sue letture preconcepite e pretestuo-

se, ancora più sovrabbondanti nella imperante cultura mediatica dei cliché. Quel che il Medioevo mette in questione è l'esistenza, o almeno la definizione, dell'oggetto 'letteratura', di cui Oldoni riporta l'interpretazione 'estesa' che include una massa di testi senza autore e risale a Blanchot, ma della cui accezione 'pura' sembra nutrire una nostalgia in qualche modo romantica. Oggi che alla nozione di letteratura si è sostituita ormai correntemente quella di testualità o addirittura di documento culturale, lo spazio di interesse del medioevo può aspirare a una rivalutazione ancora più ampia: ma ci vuole chi, attraverso le edizioni e le traduzioni, ne allarghi la conoscenza e la leggibilità e chi, come Oldoni, ne sappia leggere e far vivere, oltre il dato storico e oltre i luoghi comuni, la travolgente realtà emotiva e fantastica e la sua nascosta verità.

(Francesco Stella)

MICHÈLE FINCK, La Troisième Main, Paris, Arfuyen, 2015, pp. 142, € 13,00.



Docente di Letterature comparate all'Università di Strasbourg, musicista e studiosa dei rapporti tra poesia e musica (si veda, tra gli altri suoi lavori: *Poésie moderne et musique: Vorrei e non vorrei*, Paris, Champion, 2004) così come tra poesia e danza (*Poésie moderne et danse, Corps provisoire*, Paris, Armand Colin, 1992), Michèle Finck rielabora la propria esperienza sensoriale ed intellettuale attraverso il suono, e ne fa materia critica e creativa. Come attesta la pubblicazione, nel 2007, di *L'ouïe éblouie*, che racco-

glie una produzione ventennale, l'autrice non cessa d'interrogarsi su una sinestesia fondatrice, quella tra suono e visione. Tale interesse ha riconferma in un recente volume: *Giacometti et les poètes. «Si tu veux voir, écoute»* (Hermann, 2012).

Sin dal titolo del suo recente saggio: *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy: le musicien penseur* (Paris, Champion, 2014) l'autrice sottolinea l'efficacia terapeutica della musica che, confermata dai più recenti studi in campo medico e psicanalitico, trova riscontro nella topica classica. *Musica laetitia comes, medicina dolorum*, recita il motto latino che si usava incidere sui telai lignei di spinette, clavicordi e virginali (celebre quello che Jan Vermeer van Delft raffigura nel dipinto: *Lezione di musica* del 1662, conservato a Londra). Ciò affinché la lettera dipinta sul legno – corpo vivo sacrificato alla funzione di mediatore dello spirito – si rianimasse al suono dello strumento mantenendo, così, viva la memoria; ossia, la risonanza. In tal caso la riproduzione pittorica è *mise en abyme*, efrasi seconda di un immaginario ancestrale: così, l'arte visiva conferma il suo dominio 'rappresentativo' sulla musica, arte della mera presentatività.

Ma cosa accade quando viene meno

il supporto visivo – la cui funzione è metafisica – e la musica, arte fuggitiva ed elementare, è, per così dire, privata della sua «eternità»? Questa *suite* di «cent poèmes d'extase musicale», ricorda l'autrice in una nota (p. 129), è stata scritta «dans le noir et la pénombre». Una provvisoria cecità, a seguito di un'operazione alla cataratta, costituisce una sorta d'iniziazione: insieme discesa agli inferi e spoliatura della parola egoica. Quel super-io parafrastico che, fiducioso nel potere non negoziabile del *logos*, parla *ad libitum* della musica celando, con il suo pretestuoso *legato*, le pause e gli interstizi, cede ora il posto ad una umiltà infraverbale che esautora il soggetto per farlo discendere nelle profondità telluriche da cui sgorga il suono. La «provvisoria cecità» aprendo infatti, come scrive l'autrice, «una breccia nell'ascolto», suggerisce non già «poèmes sur la musique», bensì «poèmes à et avec la musique» di cui l'*An die musik* schubertiano (evocato a p. 32) sembra costituire il modello. Ora, i due linguaggi si vogliono uniti in amplesso e vortici «tout au bord du silence» (p. 125), mentre chi scrive brancola nel buio con la sola lucerna del suono: «Noir avec torches de musique».

La circostanza di scrittura qui evoca-

ta sembra insomma riabilitare, *mutatis mutandis*, un'altra topica: quella della cecità come «menomazione qualificante» (secondo la definizione di Dumézil) che affonda le sue radici nell'epopea omerica (*Odissea* VIII, 63-64): in assenza di visione – come bene vedranno i filosofi acusmatici seguaci di Aristotele – la percezione del suono si farà più viva. Portatore di una coscienza intensificata nel processo di guarigione – ne attesta il componimento proemiale, *Cicatrisation* (p. 9) – il suono, partorito dal dolore, è, del dolore stesso, rimedio, ed, anzi, sovracompensazione. Non scriveva Baudelaire nel *Peintre de la vie moderne* che i convalescenti, come i fanciulli, hanno una presa intellettuale più acuta sulla vita? («Or, la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, [...] pourvu que cette maladie ait laissé pures et intactes nos facultés spirituelles»).

Poiché della musica non si può dire se non per mimesi delle sue stesse forme, è con l'arte amata che l'autrice rivaleggia, rivisitandone alcuni procedimenti. Il primo di essi è la *repetitio-variatio*, che gioca con le attese conservando pressoché immutato il modello. Osserviamo infatti una costante strutturale bipartita (per la musica strumentale) e tripartita (per la musica vocale) che si rimodula a seconda del pezzo ascoltato. Similmente a quanto accade con gli strumenti dipinti (la cui funzione è surrogata al secondo grado dall'arte pittorica), il titolo – che svolge, in entrambi i casi, il ruolo di «tema» – è corpo scritto destinato alla risonanza. Tale risonanza è predicazione, in forme variate, dell'uno, affinché ne resti viva la memoria, il *recordare*. Del fatto che Michèle Finck considera il tema come un motivo musicale, ovvero come un'unità strutturale – e non come un mero enunciato – rende conto la libertà con cui lo impiega nel contesto frastico; frequente è, come si può constatare dai titoli dei suoi lavori, il canone inverso. Si veda il caso, celebre, di: *Poésie moderne e musique: vorrei e non vorrei*, dove il rema precede, appunto, il tema.

L'ecfrasi musicale sembra generarsi qui spontaneamente, e come per via generativa, dalla antonomasia della Musica la quale, come *Domina*, costitui-

sce il tema dei temi: nucleo irraggiante di ogni possibile enunciazione. L'allocutività deferente nei suoi confronti è attestata dall'assenza di determinante, che nega così anche il 'dominio' della scrittura sulla materia sfuggente e inquietante: «Musique apaise-t-elle?» (p. 30)

Nel caso della musica vocale, la quale gode di un evidente privilegio nella raccolta, alla didascalia – recante il titolo della composizione musicale e il nome dell'esecutore – segue un'ecfrasi per così dire «interna», o intramusicale, che è costituita dalla citazione di un passo vocale. Esso costituisce un motivo eletto – insieme detto e cantato – dal quale si dipana, *en abyme*, l'ecfrasi seconda, o extramusicale, in forma di parole. Tale ecfrasi seconda, lungi dal costituirsi come una forma di dominazione ermeneutica della parola sulla musica, si configura come una eco isolata, che le virgolette e il corsivo fanno giungere al lettore da una profondità: sia essa di scena – occupante uno sfondo – o di un rimosso («Des larmes. Spirales de silence tournoient»). Nel caso della musica strumentale, è la parola poetica che sembra svolgere, in assenza di canto, il ruolo della variazione interna; essa, con il suo investimento fonico, ne costituisce, per via diretta, la glossa, la predicazione, l'epiteticità.

Fedele al movimento della musica, la poesia di Michèle Finck rinuncia al primo grado di rappresentazione, costituito dal supporto verbo-visivo della pagina; tale movimento trova piuttosto la sua dimensione seconda all'interno dell'alea connotativa della parola. Potremmo dunque parlare, in termini generali, di impressionismo poetico-musicale, nel senso in cui l'autrice rinuncia ad avvalersi delle strategie grafiche già ampiamente sfruttate dall'espressionismo concreto-futurista e delle sue estese propaggini performative. Laddove l'acuto è visione luminosa – è il caso del *Requiem* di Mozart – la discesa del suono – la «bémolisation» (come qualcuno ha scritto a proposito della voce di Mallarmé il quale, come è noto, scavò il verso a tal punto da trovarvi due abissi, quello del mondo e quello suo proprio) – è viaggio iniziatico verso il fondo delle cose. Dall'elevazione del *Requiem* mozartiano di Muti, evocata come venuta al mondo della parola attraverso la sua massa fonica crescente («Gravir vers. Gravir vers

la lumière», p. 16), a quella del *Requiem* di Brahms di von Karajan, in cui l'evanescenza di «arbres en vol» (l'albero musicale di ascendenza petrarchesca, legno vivo caro ai simbolisti) si muta in trattenuta preghiera, si giunge alla caduta spiralidale nell'abisso, figurata da contratti e baritoni. È il caso de *L'amour et la Vie d'une femme* di Schumann, modulato dai profondi timbri di Kathleen Ferrier: «Voix nue descend dans la souffrance/Descend/En spirales âpres dans chaque syllabe/Descend. Ronce après ronce. Tout au fond./Saigne. Insomniaque. Illuminatrice./Musique couve les morts» (p. 31); o della cantata di Bach *Ich habe genug* (p. 13) dove il baritono discende «tout au fond des sons», talché amore e dolore non possono più scindersi.

Nel condurre ad ogni *al-di-là* del senso in assenza di linguaggio, la musica rivela la propria funzione psicagogica, se non psicopompa; essa, come scrive l'autrice, «relie les vivants aux morts» (p. 13). Tra le prerogative a lei assegnate, è la sublimazione della materia: liquida, quest'ultima si volge in trasparenza e il sangue si fa acqua (p. 9); solida, perviene a consumazione e dissoluzione. Con la sua ruvida grana, il suono produce infatti una fantasmatica flagellazione: una scarnificazione e ossificazione del corpo che, come nel mito della ninfa Eco, si fa puro soffio. Una «délivrance de l'os» di ascendenza tanto pagana quanto cristiana è suscitata, ad esempio, dal *Requiem* di Fauré di Jean Fournet (p. 18) che porta, con il martirio, liberazione dalla carne, santificazione e pace.

Due mani sono sullo strumento – ricorda l'autrice a proposito della *Ciaccona* di Bach eseguita dal violino di Yehudi Menuhin: «mais d'où venue la troisième main,/L'invisible, main de la grâce, qui se pose sur les fronts?» La terza mano – che sembra richiamarsi al «terzo orecchio» di Nietzsche – è prerogativa della poiesi e non dell'interpretazione: è, non a caso, la mano di Bach. Essa, attraverso l'esecuzione sempre differita, è speranza intrattenuta di un'arcata futura (p. 14), simulacro umano di eternità. Bach, infatti, è la voce della memoria, attraverso la quale il nostro essere postumo ci fa risalire, a ritroso, ai Padri ingiustamente rinnegati e degni di resurrezione: «Les voix sont debout [...] Vouloir ensevelir le père mort /

Dans le suaire du *Resurrexit*./Lui donner sépulture dans cette liesse». La memoria, portatrice di affetti, ristabilisce il legame traumaticamente interrotto dalla storia; e tale ricongiungimento è, come si è detto, la prerogativa sacra della musica. La vòlta, che ha una 'chiave' come l'arte dei suoni – chiave intorno alla quale il discorso musicale può articolarsi per scongiurare il caos sonoro – è immagine ricorrente in quest'opera: essa figura uno spazio architettonico ideale in cui i suoni, riverberando, danzando, s'incontrano. Essi possono così significare, come si dice, «per forma», attraverso i loro ponti, le loro rotture, e le loro attese.

Sebbene il criterio progressivo – ritaglio ideologico del logocentrismo che, per secoli, ha condannato la musica ad una tributarietà alle arti del concetto – sia qui bandito, sussiste una tendenziale cronologia nella presentazione dei brani. Cronologia che disegna non già una linearità storica, bensì un crescendo emotivo; l'avvento della musica ottocentesca, con la sovversione delle placide strutture classiche, apporta infatti un sovrappiù di *pathos*. La seconda parte della raccolta – il cui titolo, per crasi, è eloquente: «Pianordalie» – è dedicata al protagonista del-

le ordalie sceniche otto-novecentesche, il pianoforte. Sopravvissuto al crepuscolo degli idoli, e testimone di una filosofia che si fa oramai con il martello – secondo il noto scritto nietzscheano – il suo percuotere, somnesso o parossistico, è metafora del dolore organico all'avvento della meccanizzazione; dolore dei processi produttivi, che la musica, spesso, riproduce, mentre risale, dalla tastiera martirizzata, una materia magmatica che la civiltà ha condannato alla rimozione.

L'irruzione, nella musica contemporanea, di aspetti di discontinuità e di straniamento comporta un acuirsi del trauma e una frammentazione del dettato in forme vieppiù monorematiche e lancinanti, mentre prende il sopravvento, sull'ecfrasi possibile, il corpo scosso, talvolta sofferente, talaltra gaudente. Si vedano, ad esempio, Berg («Voix faite spasmes. Heurt.Nerfs/Des notes sectionnés. Sons écartelés à mort») o Berio («Borborygme. Éjaculation de voix criée./ Éclatée./ Écartelée. Écorchée. Équarrie./Le sexe des morts grandit dans les interstices/Entre les notes. Sons toussés./Troués.Torrides./Hululements utérins. Extase. Basculée hors»). Come si nota, la catena sintattica, portatrice della continuità logica (musicale e verbale) è

oramai compromessa dall'eromperre telurico dell'inconscio, forza d'urto (si veda la sezione VII: «Musique heurte néant») cui sembra essere conferita la peculiare funzione salvifica, terapeutica evocata nel testo di apertura.

La cecità provvisoria è una spoliatura dell'io metafisico, e un viaggio agl'inferi da cui si riemerge in forme lievi, come attesta il testo del congedo, *Lévitatio* (p. 127). E la poesia, come ascolto secondo, riflesso, di sé, vuole essere il porto ultimo a cui approda la musica: «Écouter n'est rien encore. / Réécouter est tout. [...] Descendre nue dans les sons jusqu'à en perdre / La lyre et la langue [...] / Puis jouer quelques notes et léviter [...] Habiter l'espace entre les notes. / [...] Ivre de silence dans le havre du poème // Ouvert sur le large où neige le souffle».

La musica è *charitas*, purché essa conservi la propria, connaturata, gratuità. Che essa sia dono disinteressato ce lo racconta, per suoni, la sua immaterialità. Se, come scrive Derrida in *Donner le temps*, il tempo – di cui siamo così gelosi – è il dono supremo, la musica ne è l'emblema.

(Michela Landi)

MONIZA ALVI, Un mondo diviso, a cura di Paola Splendore, Roma, Donzelli, 2014, pp. 187, € 16,00.



La collana *Poesia* di Donzelli ospita ora, tra le molte voci di autrici del subcontinente indiano, i poemi di Moniza Alvi, poetessa inglese, ma di origini pakistane.

Il titolo della raccolta, *Un mondo diviso*, rimanda immediatamente alla scissione tra Pakistan e India seguita all'indipendenza: la cosiddetta *Partition* del 1947. Allo stesso tempo, rimanda alla distanza geografica e psicologica tra Inghilterra e Pakistan. Molte sono le poesie dedicate a questo strappo, a questa frattura: «Il paese è diventato il mio corpo - // Non posso staccarne dei pezzi» (*Il paese alle mie spalle*, p. 37); «Il tuo corpo è il tuo paese» (*Il sari*, p. 39); «Se fisso il paese abbastanza a lungo / riesco a strapparli alla carta, sollevarlo come un lembo di pelle» (*Mappa dell'India*, p. 41); «La linea sottile che correva dall'ombelico in giù / voleva dire, pensavo, che ero mezza e mezza, // [...] ma se ero io a essere mezza e mezza? E una parte / veniva da un paese che non era intero - // il Pakistan occidentale e orientale, ai due lati / dell'India penzolante...» (*Mezza e mezza*, p. 143). La coincidenza tra il proprio corpo e la terra paterna, questa antropomorfizzazio-

ne accompagnata da mutilazione è per la verità metafora ricorrente tra scrittrici e scrittori anglo-indiani e anglo-pakistani, e questo include Moniza Alvi in un coro di voci internazionali e diasporiche sulla 'partition literature'.

E, allora, voler essere «un punto in un quadro di Mirò» (p. 15) fornisce all'io poetico una prospettiva decentrata, marginale, fluttuante, ma anche un punto di vista privilegiato: osservata/osservante, puntiforme potenzialità; un po' come essere «li- senza nazionalità precisa» (*Regali dalle zie del Pakistan*, p. 31); come avere dentro «un nocciolo / come quello che cerca // di riempire il mango. / Dentro c'è l'essenza // di un altro continente» (*Domino*, p. 43).

Se una certa nota straniante è la cifra della poesia di Moniza Alvi, come ben dice Paola Splendore nella postfazione, insieme al suo debito/omaggio al Surrealismo e alla pittura del Novecento, particolarmente originali risultano i poemi in

cui un ribaltamento di voci e di ruoli sorprende. *Portando mia moglie* è una raccolta di poesie in cui un marito proietta la moglie dentro di sé, le invidia il pancione sino a diventare gravido di lei: uno strano modo di declinare la prospettiva di genere, di dare voce ad un alter-ego maschile per parlare del femminile, di «mia moglie»!

L'io poetico prometeico, puntiforme, reificato in oggetto nel cassetto, 'alterizzato' in una voce maschile, si moltiplica fino a contenere 'anime', quasi sempre al plurale, intrappolate, prigioniere, anelanti. *Come la pietra trovò la voce* è una collezione che riprende il tema della lacerazione tra paesi, famiglie, inglesi e non, lo sputo razzista contro la coppia mista, un padre che non benedice il matrimonio, persino lo strappo del cielo con il suo

buco dell'ozono, il Punjab e Oxford, non solo contrappunto ma viaggio sulla vasta mappa del mondo. E, infine, *Europa*, una raccolta dove la violenza perpetrata contro la Sirena si eleva, questa sì, quale firma di genere, potente denuncia della violenza contro le donne: «E brandi / il coltello // dalla punta più affilata / verso la sua prosperosa coda smeraldo» (p. 163), mentre in *Dono* si chiede soltanto uno scandire di normalità: «Datemi un giorno col suo pacchetto di ore / scivoloso, setoso, dimenticabile» (p. 173). Le poesie di Moniza Alvi non sono necessariamente ermetiche, ma sembrano non finire propriamente, lasciano un senso di sospensione insoddisfatta senza fornire risposte certe, finali netti.

Moniza Alvi è anche traduttrice, presta

la voce al poeta francese Jules Supervielle, come lei nato 'altrove', in Uruguay, e cresciuto in una lingua europea, al quale si sente vicina per una poetica che ha a cuore l'ambiente e un certo compiacimento visionario. Il surreale di Monica Alvi si coniuga con l'ordinario, la vita di una donna nella provincia inglese, nella campagna inglese, nella città doppia, tra Continenti e Paesi alla deriva, tutto tenuto insieme da poesie scritte con colori da pittore «la striscia color limone, il cielo fulvo, la luna annerita come una vecchia banana, una treccia come una pannocchia di mais nero», e parole ponderate senza troppo clamore.

(Carmen Concilio)

KAMAU BRATHWAITE, Diritti di passaggio.

Traduzione e cura di Andrea Gazzoni, Roma, Edizioni Ensemble, collana "Erranze", 2014, pp. 208.



Diritti di Passaggio (*Rights of Passage* nell'originale) inaugura la presenza tanto attesa quanto necessaria dell'opera di Edward Kamau Brathwaite nella lingua italiana. Il testo poetico, ottimamente tradotto da Andrea Gazzoni, è la prima parte della trilogia *The Arrivants*, scritta dal poeta caraibico durante gli anni Sessanta e pubblicata nel 1973. Brathwaite (nato a Barbados nel 1930) è tra i grandi intellettuali di origine caraibica che hanno concettualizzato e celebrato la cultura creola quale intreccio di civiltà che potrebbe ben costituire un modello per reinterpretare l'attuale epoca della globalizzazione.

Il testo italiano mantiene tutta la complessità di *Rights of Passage* nei suoi riferimenti specificatamente caraibici e nel suo valore estetico più ampio. Scorre lieve, fedele, orecchiabile, riprodotto lo stesso ritmo sincopato dell'inglese antillano, le cui parole si formano all'unisono con sonorità che variano dallo spiritual al jazz al reggae al calypso, scandite da monosillabi o lessemi più lunghi manipolati, aperti, rifondati, per dar spazio a significati nuovi. Ricettacolo e veicolo della storia e della cultura creola, la musica è parte integrante del messaggio e mezzo attraverso cui il testo viaggia in un percorso circolare in quattro tappe – «Canto di lavoro e blues»; «I negri»; «Isole ed esili»; «Il ritorno» – che l'abitante del mondo nuovo, o globalizzato, deve intraprendere per acquisirne la visione creola. Inizia nella piantagione, delle Americhe e delle Antille, e procede in modo intermittente attraverso un pensiero che avanza ripensandosi, chiudendosi momentaneamente, che torna indietro e poi riparte – «Così», «ma», «così», «ma», «così»: «Così a New York Londra / arrivo alla fine»; «Ma i miei figli diventano grassi, sempre / più grassi, lontani dalla chitarra lenta»; «Così li avete visti / con le valigie di cartone»; «Ma le chele sono ora di ferro: alle draghe / ammuflite non importa cosa scopriamo quaggiù»; «Così che fare amico?»; «Ma oggi ritrovo le isole»; «Ma oggi vorrei unirmi a te, fiume che viaggi»; «Ma sono tornato per trovare Jack»; «Ma come possiamo andare avan-

ti»; «Così in questo vicolo storto / che gira e gira fra i rottami fino al mare».

L'abitante archetipico della piantagione è lo zio Tom con la sua capanna, perché per gli africani della tratta i Caraibi e il continente americano condividono, fino a un certo punto, la stessa storia, come Brathwaite ha spiegato diffusamente nei suoi saggi storici e sociologici. In questa fase iniziale la difficoltà maggiore è educare le nuove generazioni poco propense a coltivare né quindi a cogliere i valori della creolità che rischiano così di morire sul nascere. Lo zio Tom è deriso e colpito al cuore che però protegge caparbiamente dietro il cappello da contadino, sapendo che solo lì possono resistere i semi del futuro – «e tengo in mano / il cappello / per nascondere il cuore»; «Mi chiamano Zio / Tom e mi sottono / loro i miei figli mi sottono». Per superare l'impasse, per maturare nella realtà della piantagione, è necessario partire, così anche per lasciarsi alle spalle le radici africane, smaltire l'umiliazione e la rabbia della schiavitù e reinterpretare il ruolo delle tradizioni ancestrali che nel nuovo mondo produrrebbero altrimenti solo danni. Come la divinità Yoruba Ogun, che invocata causa incendi che distruggono il 'villaggio'. «Ma il fuoco troppo caldo divampa [...] quell'idolo rosso, è il fabbro [...] La fiamma è il nostro dio, la nostra ultima difesa, il nostro pericolo. / La fiamma brucia il villaggio, lo abbatte.»

L'odissea ha luogo oltre i confini del conosciuto affinché il pensiero nuovo si

forgi e possa poi essere utilizzato solo dopo aver compreso l'altro lato della piantagione, l'Europa: «sperando che gli occhi dei figli / imparino un giorno / non il verde soltanto / non l'Africa soltanto [...] ma Cortez / e Drake / Magellano / e quel Ferdinando / il marinaio / che fino a questa terra ha perforato i mari salati». Nelle foreste metropolitane, lo zio Tom diventa Tom l'eremita con cui il vecchio Lear fuori di sé, fallito il sogno dell'amore filiale, impara la condizione dei diseredati, in un paesaggio tenebroso dove il viaggio di Conrad si svolge al contrario – «il viaggio verso la città»; «curve del Congo / e giù / per quel fiume nero / che ci conduce all'inferno». Le storie delle conquiste delle Americhe e del colonialismo in Africa confluiscono in un unico discorso in cui i conquistati, dominati, denigrati diventano i dannati di una terra infernale il cui centro pulsante è l'Europa. Colombo è un emigrante ottuso

colpevole d'ignorare il vero significato dei suoi viaggi – «Che significava questo viaggio, che / cosa questo nuovo mondo: s-/coperta? O ritorno ai terrori / dai quali era partito, che aveva già conosciuto?» – e le sue domande senza risposta sono le stesse che attraverso i secoli si pongono i migranti che viaggiano in senso opposto verso le capitali – «a Londra, è fredda la metropolitana. / Dalla tenebra il treno compare / con le nostre paure».

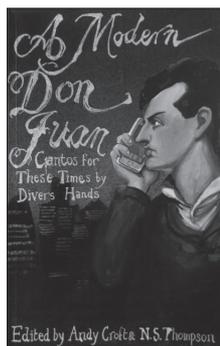
Il poema finisce con il ritorno ai Caraibi rappresentato da una simbolica casa la cui porta sarà forse scardinata e a cui non si fa ritorno, a indicare l'apertura anche inizialmente forzata verso l'estraneo, lo straniero, il diverso che coabita da molto tempo in ognuno, e la fine delle radicalità, che creano sensi di appartenenza e di legittima opposizione – «Dovresti fra-/cassare la porta / e camminare / al mattino / consapevole in tutto / del futu-

ro / che viene? / non si / torna indietro».

A quasi mezzo secolo dalla sua apparizione, *Rights of Passage* rimane un importante appello a ridefinire con forza le radici culturali di un'umanità profondamente cambiata già all'indomani della prima modernità; un appello rimasto inascoltato, come accade troppo spesso alla letteratura, a giudicare da alcuni versi tragicamente profetici che sembrano alludere a fatti di cronaca dei nostri giorni. «Così che fare, amico? / Bandire la bomba? Buttare / le bombe qui sopra? [...] portare una barba / e un turbante /.../ tu fai il musulmano?». C'è da augurarsi che le fonti culturali del mondo globale acquistino maggiore rilevanza e questa bella traduzione fa ben sperare.

(Roberta Cimarosti)

ANDY CROFT, N. S. THOMPSON (Eds.),
A Modern Don Juan,
 Nottingham, Five Leaves Publications, 2014, pp. 352,
 £ 14.99



The cover of *A Modern Don Juan* indicates clearly enough what to expect from this collection. The instantly recognizable figure of Lord Byron is portrayed looking pensive and clutching a smartphone. The full title tells us that the book brings together «*Cantos for These Times by Divers Hands*». The poets are «divers» enough. The editors, Andy Croft and N.S. Thompson, are both British, as are nine of the other poets included (with a fair division between England and Scotland);

there are three Americans (one of whom lives in Greece) and one Australian. As far as gender goes, it is 11 to 4 (M to F).

Each of the editors contributes a canto and they also divide the lengthy dedication between themselves. This begins by echoing Byron's own dedication to *Don Juan*, but whereas his is a witty attack on his arch-enemy Robert Southey («my epic renegade»), Croft and Thompson are paying tribute to Byron as inspirer of their whole poetic venture:

Lord Byron! You're a poet, so to speak;
 Unrepresentative of all the race
 By virtue of your wit, the sheer technique
 With which you cocked two
 [fingers at disgrace.

These opening lines (by Andy Croft) give a hint of the challenge that faces all the contributors. They have to find a way to be daringly irreverent (otherwise just what would the point be?) while at the same time showing a certain deference to the creator of the original comic epic. For the most part they succeed, and it is probably due to the licence they have been granted by the editors.

Clearly the house-rules that were imparted to the contributors were far from stringent: the task of each poet was to write a canto portraying the adventures

of Don Juan in the 20th or 21st century; it was up to them to decide how closely they would model their figure on Byron's original. One guideline seems to have been offered, which some chose to make more of than others, and this regarded Don Juan's occupation: as suggested by his initials, he is now a DJ. The only other stipulation, of course, was that the cantos were to be written in *ottava rima*.

This last requirement offers the greatest challenge. It is not simply that it is a very demanding form to use in English, with its requirement of two triple rhymes in each stanza; there is also the fact that it is virtually impossible to use the form in English without appearing to imitate or parody Byron. There is perhaps no other verse-form in the language so closely associated with a single poet (with the possible exception of the limerick). Maybe only Yeats has used it without sounding Byronic, and principally because he allowed himself a certain flexibility (frequent use of half-rhymes, for example).

Of course, one could say that imitating Byron is precisely the point in a book of this sort. The closer, the better, surely. However, for the book to be something more than a series of parodistic exercises, it is essential that the poets achieve a certain independence of voice and tone. And most, I would say, succeed in this,

since they already possess strong poetic personalities. There is no doubt that with a form as demanding as ottava rima, the narrator inevitably comes to the fore; this was the case with Byron's original, in which the narrator is far more striking a figure (and far more audaciously licentious) than the supposedly scandalous protagonist. The reader cannot help but be constantly aware of the flamboyantly dexterous rhymers who are pulling the strings of the narrative and Byron takes full advantage of this position to establish a particular kind of intimacy with the reader.

The narrators in this book are clearly inspired by Byron, and often enough include unambiguous nods in his direction, with quotations and parodied lines or stanzas; but they also succeed in creating their own versions of his hero and, more crucially, in establishing a new and convincingly contemporary world for him to relate to. N. S. Thompson's introductory stanzas give a fair enough overview of the different versions of the character that the book offers us; he uses four stanzas to depict the various situations we will encounter in the book, telling us, for example, that

One Don, Antipodean, takes a trip
 Into the clublands of Australia,
 Another trips all pastoral and hip,
 One in the North talks of his
 marriage failure [...]

As indicated here the poems vary widely in setting, ranging from the rather surreal outer space of the first canto (Ben Borek) to different parts of England, Italy (N.S. Thompson, with an imaginative satire of the Camorra-ridden South), Amsterdam, Hungary (George Szirtes, naturally), Australia and Hell. Greece plays a major role, being the setting for poems by A. E. Stallings and Sinead Morissey, while three of the contributors (Croft, Stallings and Tim Thorne) do witty variations on

Byron's striking lyric, *The Isles of Greece!* (two of them begin, not perhaps so surprisingly today, with the words «The trials of Greece»). And W.N. Herbert takes us to the imaginatively conceived, if rather bewildering, «Bering Straits' Byzantium».

Rachel Hadas's canto has the most intriguingly unspecific setting. She has taken up the opportunity offered by Byronic digression to meditate on digression itself and its relationship with poetic composition; her canto offers a reflection on the paradoxical nature of the ottava rima form, which seems in both Byron's hands and her own to combine a sense of hazard with an adherence to strict rules. As she says about the hero, «His life was giddy, but not so the form. / As bows tied round wrapped presents make them smart, / Each final couplet gleams with careful art.» Hers is the most literary (in the most stimulating sense) of all the cantos in the book, with reflections not only on Byron, but also on Milton, Keats, Shelley, Dickinson and even on the Narnia books. The form seems to have opened up new horizons for Hadas, who explores themes already found in her poetry (her husband's dementia, for example) in an entirely fresh way.

Indeed, the real revelation of this book is the way the strict form of ottava rima proves liberating for so many of the poets. They accept the challenges of the stanza form with gusto. They vary in their faithfulness to its requirements. Sinéad Morissey, for example, is the loosest in her rhymes (the rhyming words in stanza 1, for example, are *of joint, Mayans, newsprint, lifespan, of it, down, warn us, precious*). Elsewhere we have some superbly witty (and very Byronic) examples of feminine rhymes, often characteristically across languages; A. E. Stallings, for example, rhymes *Cavafy* with an enjambed *off, he* and then *coffee*. Claudia Daventry rhymes *tarot* with *Harrow* and *barrow*, and (in the same stanza) *dhoti* with *goatee* and *floaty*.

Quoting a few random examples of

rhyme-words is obviously a rather unsatisfactory way of giving an idea of the riches contained in this book. At the same time, however, it is clear that it is the serendipitous nature of rhyming that has stimulated some of the most imaginative inventions, like the strange and surreal geography of W. N. Herbert's canto, which seems to owe as much to Byronic rhyming as it does to Coleridgean psychological exploration. A. E. Stallings handles the stanza form with superb skill, and her experimentation with it has borne fruits outside this book, in the narrative poem, *Lost and Found*, published in 2013, which seems to look beyond Byron to Ariosto for its inspiration. Her canto in this book gives a wittily caustic account of life in contemporary Greece, and concludes with a final stanza that succeeds in merging Byron with Cavafy, transforming the closure of the latter's poem *The City* into an ottava rima stanza, much as Byron did with lines from *Il Purgatorio* (Canto VIII) in the third canto of *Don Juan* (III, 108).

Perhaps the best way to testify to the range of tones to be found in this book is to close my review with this haunting stanza by A. E. Stallings:

*I'll find another land, another shore,
 There has to be a better place
 [than this –
 That's what you said, and what you've
 [said before,
 When one by one dreams died,
 [or went amiss.
 And so the years rolled by, score after
 [score,
 It's not too late, you say, to seek
 [your bliss.
 But you've failed everywhere once you
 have failed.
 All roads are dead-end roads. All ships
 have sailed.*

Gregory Dowling

FRANCESCA DI BLASIO, MARGHERITA ZANOLETTI, Oodgeroo Noonuccal con *We Are Going*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2013, Collana Labirinti n. 151, pp. 266, € 13,00.



Questa edizione critica di *We Are Going* (1964), prima raccolta poetica della poetessa aborigena australiana Cath Walker, poi ribattezzatasi Oodgeroo, che vuol dire 'corceccia', della nazione Noonuccal, è accompagnata dalla prima traduzione italiana completa e da un complesso apparato saggistico. Si tratta di un lavoro accademico accurato e insieme un omaggio doveroso alla portavoce e pioniera della rinascita culturale aborigena. Prima voce aborigena a pubblicare in Australia e prima donna poeta, attivista politica e figura carismatica per la sua comunità, Oodgeroo Noonuccal catturò l'attenzione della compatriota Judith Wright che ne sollecitò la pubblicazione alla Jacaranda Press, ma ricevette una tiepida accoglienza critica, pur destando curiosità. Il paratesto, composto da una lunga introduzione e da un'ampia e dettagliata presentazione dell'autrice, della sua opera e del panorama storico-culturale che la genera, garantisce una contestualizzazione puntuale all'insorgere di una voce, di una scrittura e di una personalità uniche e originali. La storicizzazione della ricezione dell'opera di Oodgeroo Noonuccal – dalla critica miope che vedeva in lei solo un'attivista con scarse doti per il formalismo poetico, alla sua riabilitazione ad opera di intellettuali aborigeni quali lo scrittore Mudrooroo Narogin, che vede in lei un esempio di 'poetemics', vale a dire di po-

esia e polemica, e di studiosi quali Adam Shoemaker che riconosce un'artista in cui coincidono vita e opera come un'unica vocazione militante – mira a sottolineare la mancanza di «un'analisi approfondita dello stile dell'autrice» cui questo volume pone rimedio. L'analisi strutturale, tematica, culturale e stilistica delle trenta poesie che compongono la raccolta è una ricca e dotta esposizione di una poetica impegnata nella denuncia.

We are Going! «E noi andiamo» è il canto di una collettività destinata a scomparire ma che ancora continua a marciare. A partire dal manifesto della raccolta, *Aboriginal Charter of Rights*, che si sviluppa per opposizioni binarie («We want hope, not racism, / Brotherhood, not ostracism, / Black advance, not white ascendancy: / Make us equals, not dependants...», p. 91), la carta dei diritti umani s'impone quale punto di partenza universale, con una versificazione semplice, melodica e martellante la cui forza consiste nella chiarezza e nell'evidenza inconfutabili. Segretaria per lo stato del Queensland del Federal Council for the Advancement of Aboriginal and Torres Straight Islanders, fondatrice di un centro culturale ed educativo, ambasciatrice in Cina, in Russia, in Nigeria e in altri paesi del mondo per i diritti degli Aborigeni, Oodgeroo «assume posizioni radicali quando nel 1988, anno della celebrazione del bicentenario della fondazione dello stato australiano coloniale, rinuncia alla carica di Membro dell'Ordine dell'Impero Britannico». L'apparente semplicità del lessico e delle rime, da ballata, da nursery rhyme, da salmo, non nasconde uno spirito naïf, produce invece l'obbligo nel lettore di riconoscere il messaggio senza indugio e senza ambiguità: un messaggio che parla di 'colour bar', di razzismo, di un figlio perso nella lotta violenta dei Black Panthers, ma ne ribalta la perdita in speranza: «potrei dirti [...] di stupri e omicidi, figlio mio; // Ma dirò invece del nobile coraggio / Quando le vite di bianchi e neri s'intrecciano, / E gli uomini in fratellanza s'uniscono – / Questo ti direi, figlio mio //» (p. 193). Se alcuni titoli indicano una direzione politica precisa, ideali per cui – o contro cui – lottare (*Freedom, United We Win, Intolerance, A Song of Hope*), altre poesie riguardano personaggi illustri della comunità aborigena, come in *Namatjira* («Uomo aborigeno, tu te ne andavi orgoglioso, / e dipingevi

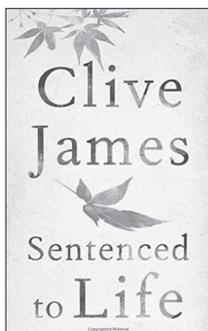
con gioia il paesaggio. / Uomo delle origini, la tua fama è cresciuta in fretta, Gli uomini ti indicavano quando passavi», (p. 197), e rituali aborigeni, come in *Corroboree* o *L'albero-tomba*. Gli ideali comunisti e socialisti traspaiono da molti componimenti, come una lotta, un'alleanza collettiva che condurrà a vittoria certa: «Noi siamo l'ultima delle tribù dell'Età della Pietra, / In attesa che il tempo aiuti noi / Come il tempo ha aiutato te» (p. 213); «L'uomo nero sa che ci sono bianchi qui, oggi, che ci aiuteranno / a combattere il passato, / Fino a che un mondo di lavoratori da mare a mare potrà finalmente / vivere da pari» (p. 221); «Io sono per l'umanità unita, non per l'odio razziale; / Non distinguo tra tribù, sono internazionale» (p. 237).

Oltre al poema che dà il titolo alla raccolta, una delle poesie più efficaci è *Un appello* in cui Oodgeroo invoca diverse parti sociali: uomini di stato e scrittori, sindacati e chiese, stampa e bianchi liberali: «Scrittori che avete gli orecchi della nazione, / La vostra penna è una spada che il nemico teme, / Parlate dei nostri mali chiaro e forte / Che tutti possano sentirvi. / [...] / Bianchi benevoli, alla fin fine / Da voi tutti dipendono le nostre più grandi speranze; / L'opinione pubblica è il nostro miglior amico / Per sconfiggere il nemico.» (p. 245)

Il ribaltamento di senso, il mutare l'odio in speranza, l'egoismo in azione comune, oppure, il ribaltamento beffardo (amico/nemico), è solo uno degli espedienti formali adottati da Oodgeroo. Se qui si è tentato di fornire sporadici esempi della sua versificazione in originale e in traduzione italiana, è solo leggendo questo ricco volume – in cui i componimenti sono raggruppati per temi, analizzati e sviscerati uno ad uno per rivelarne stile e prosodia, tradotti e commentati con dovizia di notazioni – che si potranno apprezzare il ritmo e il piglio originale di una poetessa aborigena che consegna all'inglese quasi *à-la-Blake* il proprio "orgoglio" di donna, di militante, di aborigena della nazione Noonuccal, di fustigatrice di bianchi ipocriti, "insegnati", "Protettori". Una donna, però, con i piedi per terra, che non rinuncia mai alla "speranza": «Ai padri dei nostri padri / Il dolore, la pena; / Ai figli dei nostri figli / Il domani di gioia piena.» (p. 249)

(Carmen Concilio)

CLIVE JAMES, *Sentenced to Life*, London, Picador 2015, pp. 60 + xii, £ 10.49



«Clive» (christened Vivian Leopold) James was one of the postwar influx of talented literary Australians to London which included Germaine Greer, Barry Humphries, the siblings Richard and Jill Neville and most notably Peter Porter (1929-2010), one of the leading «English» poets of the last quarter of the 20th century. Some took their acquired fame back with them «down under», others in effect commuted, but Porter and James – who became good friends – stayed, resisting anglicisation (in contrast, say, to the Missouri-born T.S. Eliot) to remain resolutely «Australians-in-England». While Porter, a decade older, and a decade earlier off the boat, made, after a spell in advertising, a hard-won career as a non-academic littérateur, James, having built a fearsome reputation as a television critic, became in due course himself a star of the small screen as funny-man, cultural commentator, travel journalist and chat-show host, conducting a string of successful series under his own name.

He has always thought of himself, though, primarily as a poet, if, like others successful «on the box», he has found a degree of difficulty in being taken seriously in the austere halls of literature. His earliest successes in this sphere were hardly a help, book-length freewheeling verse satires of which easily the best, *Peregrine Prykke's Pilgrimage through the London Literary World*, was famously performed at the Institute of Contemporary Arts in 1974 by Martin Amis, Russell Davies and the author «under the auspices of the Poetry International Festival». No doubt some of its

palpably hit targets took their pillorying better than others.

But James is not easily discouraged: *Sentenced to Life* is his thirty-eighth book, a list that includes five volumes of autobiography, four less-than-successful novels, eighteen books of essays, literary, televisual, cultural... and various collections of poetry. It would be fair to say that his verse has been respectfully rather than enthusiastically received, although one piece – *The Book of My Enemy has been Remaindered* – is much anthologised, has become popular even, no easy thing for a poem.

In the last couple of years, James, now 75, has become quite seriously ill, but an apparent death sentence has given him a new lease of poetical life, a fact ruefully celebrated in the title of his new book. Barely surviving – «living and partly living» as Eliot had it – has become his final theme, and brought out the best in him.

It would be unrealistic to expect all his faults to have disappeared overnight. Most comfortable in rhyme, he fails on occasions to conceal formulations dragged in for that sole purpose: in the opening, and title, poem, for example, consecutive strophes end «Now, not just old, but ill, with much amiss, / I see things with a whole new emphasis.» and (re goldfish) «their rule / of never touching, never going wrong: / Trajectories as perfect as plain song.» neither of which convince as observations independent of their need to chime. On the other hand, *Event Horizon*, a sort of brave and beautiful unbeliever's creed, each of its six verses ending with a reiterated, unflinching «nowhere», doesn't put a foot wrong:

Into the singularity we fly
 After a stretch in which we leave
 Our lives behind yet know that we will die
 At any moment now. A pause to grieve,
 Burned by the starlight of our lives laid
 [bare,
 And then no sound, no sight, no thought.
 Nowhere.

What is it worth, then, this insane last
 [phase
 When everything about you goes
 [downhill?
 This much: you get to see the cosmos

[blaze
 And feel its grandeur, even against your
 [will,
 As it reminds you, just by being there,
 That it is here we live or else nowhere.

As could be expected of a genuinely humorous humorist (a more restricted category than one might think), the comic pieces also work well: *Living Doll* for example – An «Aufstehpuppe is a stand-up guy. / You knock him over, he gets up again...» – and the witty *Compendium Catullianum* – «Remember when I asked for a thousand kisses? / Let's make it ten. Why not just kiss me once?...». They are also a welcome leavening for a book whose general tenor is in the nature of things less than cheerful. Not that James seems overly cast-down by his impending exit, any more than he appears overly contrite for the confessed bedhopping that has led to him facing it on his own. Or rather he regrets where his behaviour has led him – «His body that betrayed you has gone on / to do the same for him...» – rather than giving any strong impression that with his time over again he would have played it differently, sinning and forgiveness seeming the preferred option to continence:

Your proper anger and my shamed regret –
 But once we gladly spoke and still might
 [yet . . .
 (*Balcony Scene*)

He is fine too at combining the humour with a degree of pathos, staying the right side of sentimentality:

Too deaf to keep pace
 with conversation, I don't try to guess
 At meanings, or unpack a stroke of wit,
 But just send silent signals with my face
 That claim I've not succumbed to loneliness
 And might be ready to come in on cue.
 People still turn towards me where I sit.
 (*Holding Court*)

Sentenced to Life has already been widely lauded and applauded. It is as if the disbelieved angels had said «You can write better than you ever have, but it will be for the last time». One gets the impression that the poet – he has earned the title – is happy enough with the deal.

Are you to welcome this? It welcomes
 you.
 The only blessing of the void to come
 Is that you can relax. Nothing to do,
 No cruel dreams of subtracting from
 your sum

Of follies. About those, at last, you care:
 But soon you need not, as you go
 nowhere.

(Philip Morre)

LORENZO CALOGERO,
Avaro nel tuo pensiero,
 a cura di Mario Sechi e
 Caterina Verbaro, Roma,
 Donzelli, 2014, pp. 200,
 € 24,00.



Ha avuto inizio già da qualche anno l'opera di restituzione, a lettori e studiosi, della poesia di Lorenzo Calogero. Dopo i pionieristici studi di Caterina Verbaro che già nel 1988, con *Le sillabe arcane* (Vallecchi), aveva riaperto la discussione su un poeta singolare e intenso, un appartato del Novecento, tanto inquieto quanto interessante, di Calogero si è tornati a parlare in occasione del convegno che nel 2010 ne ha celebrato il centenario, ad Arcavacata di Rende, nella sua regione. Apporto concreto e cospicuo non solo a quel convegno ricco di interventi, *L'ombra assidua della poesia*, ma anche alla restituzione filologicamente accurata dei suoi testi da tempo introvabili – o ancora inediti – ha offerto il Fondo archivistico intitolato all'autore costituitosi nel 2009 presso l'Università della Calabria. Nello stesso 2010 appariva, infatti, da Donzelli, per le cure di Mario Sechi e con introduzione di Vito Teti, il volume in cui Calogero nel 1956 aveva raccolto le sue opere giovanili, *Parole del tempo*, emendato e verificato con il conforto dei manoscritti. Erano poesie composte tra il 1932 e il 1935, ricettive del clima culturale coevo, ricche di reminiscenze letterarie – da Leopardi a D'An-

nunzio, Campana, Betocchi –, «una sorta di preistoria, protetta da una mitologia poetica alta e convenzionale», scriveva Sechi. A quel primo atto di una progettata riedizione integrale, fa seguito ora la pubblicazione di un'opera inedita nella sua interezza, *Avaro nel tuo pensiero*, apparsa sempre per Donzelli, a cura di Mario Sechi e Caterina Verbaro. Rispetto ai modi poetici tra loro diversi, rispetto ai modelli autoriali esibiti talvolta con ingenuità nelle raccolte degli esordi, *Avaro nel tuo pensiero* rivela una coesione stringente e una versificazione matura. Siamo al Calogero degli anni Cinquanta, ovvero alla voce più autonoma e generosa, per molti aspetti problematica, ancora misconosciuta o troppo rapidamente liquidata, di un poeta agito da una febbrile ansia di scrittura, da una coazione intima e imperiosa, irrinunciabile. C'è una generosità di poesia, di versi, di immagini e una generosità di sé, in *Avaro nel tuo pensiero*, una larghezza, una prodigalità, un'energia psichica che a tratti sembra condurre sul crinale della dissipazione, e giusto lì fermarsi in bilico, per un curioso equilibrio di arresto e di incanto. L'*avarizia* del titolo, che rimanda a limitazioni e carenze, risponde a condizioni esistenziali, non certo alla pratica poetica.

Poco più di dieci giorni, tra il 16 e il 27 ottobre 1955, occorsero a Lorenzo Calogero per comporre – e lasciare stese 'in pulito' – le centotrentatré poesie di *Avaro nel tuo pensiero*, opera coesa e vibrante, che impressionò molto Amelia Rosselli, cui si deve la parziale anticipazione data nel 1980 sulle pagine della rivista «Tabula». Fin dall'apparire dei due volumi postumi, curati da Roberto Lerici e Giuseppe Tedeschi nel 1962 e nel 1966, Amelia Rosselli aveva letto con forte adesione la poesia di Calogero, cogliendone subito «l'inusuale del linguaggio nella plasticità ed estrema attenzione ad una sintassi di logica indiretta». E pochi anni dopo aveva cercato di approntare, senza successo, il progettato terzo volume che il disse-

sto di Lerici aveva vanificato. Nessun'altra occasione aveva permesso, fino ad oggi, l'edizione completa di *Avaro nel tuo pensiero*, che è invece nuova ed esemplare tappa di un lavoro filologicamente documentato reso possibile dalla mole di autografi conservati negli ottocentosei fascicoli del Fondo.

I pochi, brucianti giorni di composizione di *Avaro nel tuo pensiero* appartengono alla stagione piena e urgente della poesia di Calogero, quella di più intensa sovrapposizione, se non addirittura identificazione, tra scrittura ed esperienza esistenziale. L'opera fu realizzata tra due pubblicazioni di pochi mesi distanti tra loro, nello stesso 1955, *Ma questo...* e *Parole del tempo*, seguite dalla redazione di *Come in dittici*, che apparve nel 1956 con prefazione di Leonardo Sinisgalli, primo autorevole viatico al riconoscimento del poeta di Melicuccà. Con ragione, nella presente edizione, Caterina Verbaro sottolinea «quell'inusitata concentrazione di scrittura», quell'«abito mentale ossessivo» che la poesia era diventata per Calogero a metà dei Cinquanta. La fase della versificazione in sillogi compiute e autonome stava per approdare all'ancor più prodiga, riservata, inquieta, spiralicamente intensità dei parzialmente inediti *Quaderni di Villa Nuccia*, ove il poeta si diceva «lo poveruomo, / forse nessuno». La condizione di povertà da cui si sente investito il soggetto – comprese le sue stesse accensioni oniriche e l'«infingardo / volto delle cose» – convive, in *Avaro nel tuo pensiero*, con il dipanarsi di una vicenda che ha svolgimento allusivo ma sensoriale, entro un dialogo sospeso e vivido di tono amoroso e insieme di potenzialità metapoetica, qui da leggere, interpreta Verbaro, alla luce del «conflitto con il proprio stesso linguaggio defocalizzato e irresoluto», come coscienza di alterità e insieme dubbio «di sé e dell'altro». Calogero incede, consapevole, verso una «solitudine crescente»: la sua vita e la sua poesia percorrono una strada solitaria. E la corrosione dell'incer-

tezza, nei *Quaderni di Villa Nuccia*, invetererà poi, desolatamente, anche il dialogo e la pratica poetica: «forse parlo da solo e con me solo».

Pur ricco di una sensualità umana e naturale, e incentrato su un tu femminile a volte gioiosamente-dolorosamente tangibile, *Avaro nel tuo pensiero*, dà alla convocazione del tu, ovvero all'incedere in (potenziale o immaginario) dialogo, esiti spesso di perdita, di allontanamento non solo fisico ma memoriale: «Non mi risovviene / né mi risovvenne più del tuo corpo / né del corpo nei tuoi occhi / limpidi d'inverno». E ben si vede come la sostanza carnale possa approdare a metafore atmosferiche di trasparente espressività. La natura non smette mai di offrire ai versi di Calogero collocazione reale o fantastica agli attanti – sia pure il solo soggetto poetico o il soggetto che si rivolge a un “tu” –, e non smette di suggerire analogie, o forse, potremmo azzardare, di essere già percepita, fin dalle aurorali impressioni del soggetto, in forma puramente analogica.

Al paesaggio Calogero guarda sempre con sensibilità vibratile, percependone soprattutto gli aspetti boschivi, gli aliti arborei, la carnosità delle foglie, l'ombra e la sua consistenza senziente («intirizzata / è già pure l'ombra»), i pallori glaciali, le selve e la loro forza evocativa, la loro potenziale allusione a stati di semiveglia o di erranza.

Bisogna parlare di compattezza e di complessità strutturale, per *Avaro nel tuo pensiero*, oltre che di fluire rapido e continuo, denso e vischioso, della parola poetica. Vi si avverte una sottile trama narrativa, uno svolgimento di circostanze, malgrado certi trapassi coloristici e certe esitazioni quasi ipnotiche. L'opera fonda la sua coerenza nella fitta concatenazione tra i componimenti: temi, sintagmi o singole parole notevoli trasmigrano puntualmente dal primo al secondo, dal secondo al terzo, e così via, stabilendo una contiguità fortissima, un vincolo diretto e progressivo, testo dopo testo, quasi incedesse per cerchi concentrici, in spirale. Come per insolita, moderna modulazione di *coblas capfinidas*.

In *Avaro nel tuo pensiero* Calogero insiste su «titubanza» e «languore», sfuma nell'imperfetto evocativo della durata emozionale e descrittiva, plana di colpo

al presente, inchioda l'irredimibile in qualche passato remoto, schiude evidenze in partecipi e aggettivi preziosi: «tinnente», «stormente», «languente», «ondulanti», «gemmante», «dormenti», «erranti», «albicanti», «lattescente». Sparge avverbi con un'abbondanza rara per la poesia: «fievvolmente», «inavvertitamente», «lievemente», «inversamente», «vivamente», «opacamente», «tristemente», «lentamente», «deliberatamente». Lascia affiorare i suoi studi di medicina quando usa un termine anatomico come «lobulo», giusto a precedere il «vestibolo del tuo orecchio». Adotta quasi costantemente un'ortografia inattesa, e per ciò stesso catalizzatrice d'attenzione, e memorabile, come «origene». Attinge al lessico letterario: «murmure», «nemi», «niveo», «pruina». Fa impennare il ritmo disseminando parole sdruciole più o meno usuali, come «pinacoli», «volubile, volatile», «vertebra», «plenitudini» in rima baciata con «altitudini», «labile», «stucchevole», quasi a significare che nei suoi versi suono e ritmo hanno motivo e consistenza di materia. Ricorre a paragrammi semanticamente carichi: ove c'è «vana» compare «vaga», «trepide membra» sono anche «tiepide», a «vividio» accosta «avido», e «a monte» – di sé, forse, e di tutto quanto – pone «la morte». Dà libero corso, e certo anche statuto semantico, alle assonanze – «nuda e muta» –, agli omoteleuti e alle consonanze sparsi come *echi al mezzo* – il freschissimo «novello [...] ruscello [...] fringuello» e «scheggia [...] uggia [...] pioggia [...] scheggia» –; allo stesso modo infila concatenazioni foniche, si guardi il quasi-paragramma *sabbie-nebbie*, pure assai traboccante di senso per viscosità e vaghezza, e il contemporaneo precipitare sull'allitterazione in 'f' di un verso come «Su sabbie faticose o nebbie finte feste». Qualche allitterazione, poi, sembra denunciare matrici letterarie. Forse si tratta di un rimando involontario – o di un eccesso interpretativo – ma in versi come «Labbra / scivolarono lisce ne la nebbia avara / (l'anima più non era sola), e l'amara / gioia» (corsivi nostri) è difficile non riandare a «la luce si fa avara – amara l'anima» dei montaliani *Limoni*. E la risonanza, sia cosciente o meno, con il confronto che ne deriva, agisce comunque quale

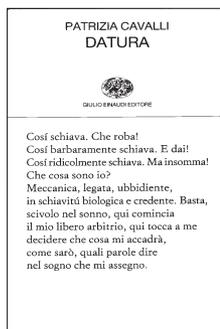
chiave esegetica, tanto affilata è la forbice che disunisce le due atmosfere testuali, le due scelte di poetica, lucidissima e programmaticamente calcolata e argomentata l'una, tentata dal sublime, analogica, rifratta e verbigerante l'altra.

C'è molta impellenza interiore, nella sua poesia, ma la complessità psichica non sopravanza il sistema, la costruzione dei versi. Per connotare l'affievolirsi, l'annacquare della memoria, il suo impallidire, Calogero esita in una catena vocalica di aperta, abbacinante chiarezza, tutta arresa alla 'a', in una fuga liquida: «Nella memoria acqua scialba d'alba». Anche certi cromatismi – «glaucio», «roseo», «azzurrale», «rossastro azzurro / o nero», «bluastro» – sembrano chiamati non solo a esaltare gradazioni di luci del paesaggio ma anche a esemplificare crisi di certezze del soggetto. Sapere e ricordare, in *Avaro nel tuo pensiero*, sono per lo più preceduti da negazione, e quasi sempre in incipit, con movenze letterarie ben riconoscibili: «Non so più nulla della solitudine tua», «Non mi ricorderò mai più di te», «Più non so il tuo sorriso», «Se di quando in quando / non so più il mio nome», «Non mi riconosco», «Non so quali siano più le voglie». Se qualcosa Calogero sa, è di segno negativo, iperbolico, paradossale per assoluta di *adynaton* logico: «so di non essere mai stato». Anche l'ossimoro, d'altro canto, gli è cifra congeniale, specie quando tocca la perspicuità del vedere/sapere, come la «chiarezza oscura».

Agli «screzi», agli scarti intimi, alogici, pervasi di lirismo, ai periodi in bilico su opacità o voragini sintattiche, fanno da contrappeso i tenaci fili delle cadenze, le ripetizioni con variazione, le armoniche ostentate. Alle orecchie (e agli occhi) di Calogero un suono può risultare «diafano», e così un ritmo può anche pulsare «indifeso» o «cieco», ma la sua tessitura sonora, i suoi slittamenti fonetici, le contiguità quasi superstiziose, ambigue o in ombra, tra significato e significante, arrivano a incarnare la sostanza ontologica, il tutto, e gli opposti: «Il non essere / e l'essere erano suono».

(Cecilia Bello Minciaccchi)

PATRIZIA CAVALLI,
Datura, Einaudi, Torino,
 2013, pp. 123, € 12,00.



Il titolo dell'ultimo libro di Patrizia Cavalli, *Datura*, indica una pianta ornamentale che può provocare allucinazioni e avvelenamento anche mortale. La descrizione dettagliata di questa pianta, contenuta nel componimento di chiusura, permette di mettere in campo un'accesa difesa del compito del poeta, ovvero quello di spingersi oltre la «scialba geografia che assegna / l'effetto alla sua causa» (p. 114) per raccontare la realtà con le sue sfumature e bellezze, vale a dire «giocare alle parole / immaginando senza un'identità, / una visione» (p. 114). Da qui deriva la gioia di sapere che la bellezza non esiste senza chi la percepisce e, di conseguenza, la consapevolezza che «qui è il mio valore. Io valgo più del fiore» (p. 114). Eleggere a titolo del libro il nome di una pianta velenosa il cui ciclo vitale è descritto con sguardo attento significa evidenziare il valore essenziale delle parole che trionfano sulla morte, senza escludere il dubbio che questa 'visione' sia in realtà una semplice allucinazione indotta dalla pianta tossica.

Come nella raccolta precedente *Pigre divinità e pigra sorte* (2006), il volume comprende componimenti anche piuttosto lunghi dall'andamento riflessivo. Ma la poetessa non ha abbandonato del tutto la fresca e impertinente ironia delle opere d'esordio. Si pensi alla seconda poesia del libro e al suo abile uso della tautologia: «Essere nati, non solo essere nati, / ma anche in una data, proprio in quel giorno / precisamente nati» (p. 6). L'iterazione si fa gioco che evidenzia il carattere autoreferenziale della lingua, ma è anche possibilità di riscattare termini ed eventi usuali rivalorizzandoli in senso vitale. Tratto tipico della poesia di Cavalli è anche

il concludere un ragionamento con uno scioglimento comico imprevisto. Nel componimento *Il destino figurato* si dispiega ad esempio una riflessione sul destino immaginato come una maglia che col passare del tempo lentamente si sfilava lasciando il soggetto nudo e indifeso nel momento fatale. Il procedere serio della riflessione viene ribaltato da un gustoso colpo di scena quando, alla fine del testo, il soggetto, preso da un inatteso senso di vergogna per il proprio corpo non più giovane, esclama con preoccupazione «Ma come / mi presento, come faccio / con questo assurdo malloppetto sfatto!» (p. 7). Anche qui la funzione è doppia: da un lato vi è abbassamento ironico poiché la riflessione sul destino viene spostata da una nudità metaforica utile ai fini astratti della dimostrazione a una nudità concreta vissuta con personale imbarazzo, dall'altro questo cambiamento di prospettiva crea un effetto di intensificazione drammatica perché la situazione risulta nella sua quotidianità più vicina ai lettori.

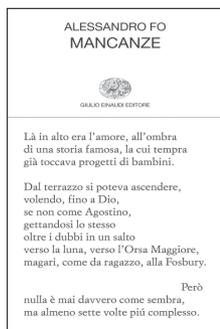
Altri elementi indicano che il volume è coerente con il percorso poetico di Patrizia Cavalli: il motivo del gioco come sospensione del tempo, la figura rigenerante del cerchio che si oppone a movimenti rettilinei di valore negativo, i riferimenti al mondo urbano e in particolare l'immagine della piazza, luogo caro alla poetessa che in passato aveva già denunciato il degrado delle piazze romane invase da turisti e commercianti. In *Datura*, come ne *Il cielo* (1981), il desiderio è inoltre collegato a eventi meteorologici: alta e bassa pressione atmosferica agiscono sugli umori e le passioni umane. La raccolta tuttavia non si limita solo ad approfondire temi familiari alla poetessa e presenta importanti sviluppi. Come rileva Giorgio Agamben in quarta di copertina, l'opera di Cavalli ha rilevanza 'etologica' poiché i suoi versi permettono di conoscere meglio alcuni aspetti del comportamento umano. Seguendo ritmi scanditi da frequenti assonanze e rime interne, la riflessione poetica si concentra su ciò che distingue gli umani dagli altri esseri viventi. Vi è innanzitutto lo stupore che accompagna l'esperienza estetica. La poetessa evidenzia poi l'ostinato e talvolta ottuso bisogno di stabilire rapporti di causa ed effetto tra cose ed eventi: «Io chiedo tu rispondi noi spieghiamo / mettere insieme è il gioco dell'umano» (p. 114). A questa inclinazione umana al collegamento e alla costruzione si

riferisce anche il componimento *Tessere* è *umano* dove la poetessa usa la metafora del telaio e del rapporto tra Ordito e Trama. Tipicamente umano inoltre è il senso di appartenenza che sfocia nell'idea di patria. Superando semplificazioni e «stereotipie più che banali / [...] già pronte in confezione nei giornali» (p. 22) l'idea di patria cui aderisce la poetessa mostra confini incerti e una caratterizzazione fortemente empirica. Patria significa sentire anche fisicamente un senso di armonia in un determinato contesto, magari anche solo sfuggendo all'aggressione di rumori assordanti e odori artificiali, incontrando persone al mercato capaci di calda simpatia e onestà, ritrovando anche all'estero in situazioni quotidiane un «denso concentrato di esistenza» (p. 26).

Uno degli aspetti più innovativi del libro si trova però a livello formale. Come ricordato, la raccolta *Pigre divinità e pigra sorte* (2006) presentava forme monologanti ampie e riflessive, forme che venivano accostate a epigrammi brevi e fulminanti ponendo però di fatto il problema di come coniugare senza forzature due tendenze contraddittorie come il ragionamento di tipo filosofico con portata generale e il discorso impertinente di un io 'singolare' che rifiuta di prendersi presuntuosamente sul serio. La complessa architettura di *Datura* sembra rappresentare, almeno per il momento, una soluzione. L'atto unico in tre scene intitolato *Tre risvegli* svolge, all'interno della raccolta, un ruolo essenziale di collegamento e mediazione. La forma dialogata contribuisce ad articolare e precisare il rapporto tra serietà e leggerezza, permettendo di superare l'opposizione frontale tra l'esposizione costruttiva del sapere e l'ironica denuncia della sua parzialità. Il testo unisce in modo originale la forma seria del teatro classico greco e il tema, in apparenza più lieve, della mutevolezza dei sentimenti in relazione a fenomeni atmosferici. La Scienza, ossia la lucida analisi del comportamento e della natura umana, diventa anche Teatro. Se il soggetto poetico dichiara di voler creare e comunicare una 'visione', afferma anche: «Io voglio che stravedi non che vedi!» (p. 34) augurandosi, in modo paradossale, che l'altro sia ingannato da eccessivo affetto. Anche il poeta, come tutti, recita una parte nel teatrino della vita e della conoscenza.

(Ambra Zorat)

ALESSANDRO FO,
Mancanze, Torino, Einaudi,
 2014, pp. 123, € 11,00.



Il lettore del prezioso *Corpuscolo* (2004), che aveva avuto modo di avvertire il «balenare della grazia», di sentire la forza protettrice delle scarpe di Emma e di meditare sul progetto del *Libro d'oro*, il quale terminava con una memorabile riflessione sulla necessità della dissolvenza e dell'oblio, declinazione sofoclea di un «esodo fuori dal coro», affronterà feliciter questa nuova raccolta. Giacché *Mancanze* ('traduzione' italiana del tecnicismo filologico *reliqua desiderantur*, espunto infine giusta la sua non immediata intellesione e l'eccessiva assonanza col *composita solvantur* di Fortini - secondo quanto rivela Fo stesso [p. 111], non senza ammiccante minimalismo) riprende il filo di progetti già avviati e in parte editi, ma con una continuità iscritta nel segno della sottrazione, della mancanza di completezza appunto, come ammonisce il medesimo *reliqua desiderantur* in *refrain* a ognuna delle tre sezioni. Ecco dunque, come introitus, *Il libro d'oro*, che campeggiava già nella terza sezione di *Corpuscolo*, e che qui appare ampliato - sebbene incompleto, ché altri testi sono stati omessi - ma poeticamente organizzato (una poesia in limine, 4 nella prima sezione, cinque nella seconda, nove nella terza dedicata a Maria: 4+5 = 9, ma anche 1+9 = 10, come le ecloghe così amate dal 'semipagano' Fo?). Vero libro d'ore del poeta, le liriche che lo compongono nascono dalle «pericopi delle vere preghiere». Il progetto, già enunciato nella chiosa e autocommento di *Corpuscolo*, è quello di una poesia che cerca di attingere il divino nel flusso della vita materiale (l'immagine, di origine platonica, ricorre più volte: ad es. nel «flusso

del mio gregge», p. 25): «Il tentativo era accostarsi al divino non dalla devozione o dalla riflessione teologica, ma da quaggiù, sorprendendone infinitesimali particelle in questa realtà» [p. 112]. Il risultato è una poesia misticamente laica, che ravvolge per proteggerla la misteriosa complessità del quotidiano, microcosmo che riflette la complessità dei sette cieli («nulla è mai davvero come sembra / ma almeno sette volte più complesso», *al Figlio*; ma si veda anche il «settimo piano» di *Ultimo piano*, in *allure* buzzatiana). Se l'estasi agostiniana (*Conf. IX*) può ingenuamente apparire quasi a portata di mano, in ispecie 'non lontano da Ostia', nondimeno Fo mi pare disegnare un'estetica neoplatonica (si noti che Plotino è evocato solo in lontananza [p. 111], proprio cioè alla maniera dell'autore) contratta, nella quale l'ascensione si intravede «lungo il lucido sentiero» e si prepara, e di cui l'opera letteraria in continua evoluzione, per il tramite di sottrazioni e concrezioni, ne è immagine (neoplatonicamente, appunto: in *benedetto il frutto* il poeta «risale dal foglio» e si riflette nel pensiero, che può essere «nientemeno che un'idea di Dio») e compimento. Plotino nuotava nel mare amaro della materia, guidato dalla luce lontana del dio e capace grazie ad essa di elevarsi, secondo la poetica visione di Porfirio (*Vita di Plotino* 22). Fo, invece, è un indagatore innamorato della *hyle*, pieno di carità e senso di appartenenza (vedasi *Il prato metafisico*); l'«aiuola che lo inscriverà» non lo ha fatto feroce, ma pensoso «delle persone belle, calde, vive / a cui ho voluto bene e ho fatto bene», ma altrettanto consapevole della inevitabile Grazia dell'oblio (*della nostra morte*). Plotino considerava l'arte immagine del mondo noetico, e così tenta Fo, incapace però di «levitare / all'inimmaginabile visione, / con altri sensi (questi), / in un'altra dimensione» (*fra le donne*). Troppo è l'amore che prova per le creature. Il protettivo e discreto neoplatonismo cristiano di Fo guarda al mondo, anche perché conosce la difficoltà di guardare in alto: il piccolo Alessandro implora aiuto, ma la voce (dell'altro Alessandro, di Dio?) dal settimo piano (ancora) lo conforta solo un attimo e «grida forte, / implora il padre, e ormai rinnega pure / la pura verità di avermi udito» (*che sei tra i cieli*). Il rapporto figlio/Padre, anche nelle sue declinazioni terrene, figlio/padre (ma anche il

desiderato padre/figlio, una delle assenze più tormentose del libro), torna più volte nella sezione e nel resto del libro (su tutto: *Padre già quasi angelo*), legandosi ad altri temi riaffioranti di continuo: lo scorrere del tempo, la morte e l'oblio, l'amore e le perdite, la bellezza delle cose semplici immagine della bellezza celeste (ad es. «Amo i versi, e altre schegge / di libri e vite, la salsiccia che Brahms / si cuoceva a un fornello / con Mahler sulla porta a registrare / quella musicale, maliconica / epifania del Bello», *tu sei benedetta*).

La seconda sezione del volume è dedicata alla terrena musica delle sfere: poesie su Chopin che nascono da momenti biografici (anche queste *specimina* di un progetto più vasto [p. 112]). *Il tono blu* (cioè il 'tono naturale', il colmo della grazia e della sublimità) è una serie di variazioni che mettono in pratica quella poetica di cui sopra, tutta basata sulla dialettica piccolo/grande, minimo/sublime, ma anche sulla preziosità del dettaglio e sulla lentezza. L'impulso iniziale, proveniente di volta di volta dalla lettura della biografia chopiniana di Iwaszkiewicz, da un libro del musicologo Beghelli, dalle *Note a Chopin* di André Gide, nonché da Ripellino, Virgilio (e suoi lettori d'eccezione), da immagini di dischi, è ogni volta illustrato nell'appunto finale [pp. 112-114]. Il risultato è degno del miglior Fo, quello in cui 'le cose parlano', in cui pochi grandi *auctores* innervano con naturalezza i suoi versi (ad es. in *Ecloga*, in cui Chopin diviene «Virgilio polacco», o la ripresa di *Buc. 1.48* in *Dicassette*). Chiave di questa sezione a me pare *Fuga*, in cui il presunto ritratto da morto di Chopin induce il ricordo di altri ritratti (di Delacroix ad es.), per passare a riconoscere la trasfigurazione del musicista in altri: in Mozart, in un abate, ma anche in Del Piero, in Leopardi, nell'italianista Carrai, fino alla sua epifania in una (ora chiusa) libreria di Siena. La musica è il flusso (concolore?) della grazia e del bello, ed è ovunque, fino alla sua elevazione nel suono pensato del silenzio (*Concedo* (*Gide in Italia*)).

Il terzo movimento, *Figure d'angeli*, è la sezione più lunga (ma anch'essa risultato di sottrazioni [p. 122]), che continua la riflessione sul divino nel mondo sensibile, offrendone una nuova declinazione, fra Dante, Ripellino, ma anche Agostino, Petrarca e Wenders. Se grazie al viatico

di *Vita Nova* 34.3 «Onde, partiti costoro, ritornaimi a la mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli» il lettore è chiamato a intendere queste figure come anagogici tentativi di cogliere la Bellezza celeste in ritratti di bellezze terrestri (realizzando dunque quanto detto in *fra le donne* [p. 26], «Lavoro per espansione: / applico un'ennesima potenza al fascino delle creature, / quasi se ne condensi / formula matematica»; si veda poi qui *Assenza del Trecento*), ognuno di questi ritratti è una celebrazione della semplice bellezza della vita, con le sue gioie terrene e col suo dolore e i suoi rimpianti. Angeli sensuali e di luce, ma anche uomini, come il padre o un giovane studente o l'«angelo del Signore» che parla la lingua degli angeli,

cioè la melodia (il prete di *Angelo Ciriacco*, o *kyriakòs*). Tutti còliti in epifanie nel banale, in momenti di vita quotidiana che schiudono porte d'oro, con «metafisica dolcezza», perché «l'infinita bellezza del creato / si rifrange in singole creature» (*Angelo che cerca posto*) sino all'apparizione su e giù per una scala dell'angelo down (*Angeli su scale*). Fo come nessun altro nel panorama attuale è capace di una testura coltissima e ricca di ascendenze in una lingua cristallina, in cui nulla è fuori posto, frutto di un sorvegliatissimo *labor limae* che è «fatata saponetta» (ruba il verso da *Angelo veterano*), che riscatta persino i nostrani graffiti dei bagni pubblici (*adesso*), o le «tenere, a sventola, / orecchie incandescenti» (dell'angelo *Flavia*).

FRANCO FORTINI, Tutte le poesie, Milano, Mondadori, 2014, pp. LXIV, 858, € 22, 00.



Un poeta inconsolabile, che sa guardare alla realtà ed esserne guardato, con quella spietatezza propria dell'immaginazione analitica e dell'attenzione sintetica. Un poeta che quando è giunto a consegnarci il suo testamento ha scelto come epigrafe il dolore del mondo e dell'uomo, restando fedele alla linea di un verso icasticamente proteso fra due sponde di realtà, perennemente in conflitto. Tutto resta, non come una scoria o qualcosa di intrusivo – tutto è come il particolare nell'universale, la mutazione perenne della specie e della società. Eventi che affiorano sulla pagina con la quotidianità o l'esercizio della pronuncia e diventano gli oracoli sottili di *Composita solvantur*, libro che chiude il doppio fuoco interiore della poesia fortiniana, la cadenza inequivocabile e clandestina di un testimone del pro-

prio tempo e del suo spirito. «Le piccole piante mi vengono incontro e mi dicono: / «Tu, lo sappiamo, nulla puoi fare per noi. / Ma se vorrai entreremo nella tua stanza, / rami e radici fra le carte avranno scampo». // Ho detto di sì a quella loro domanda / e il gregge di foglie ora è qui che mi guarda. / Con le foreste riposerò e le erbe sfinite, / vinte innumerevoli armate che mi difendono»: non c'è disforia e non c'è redenzione, la consapevolezza è l'unico sguardo che chi scrive rivolge alle cose aspettandone un riflesso, cercando di conciliare le più cupe possibilità con il transito e tutto l'esserci dell'individuo. «Se volessi un'altra volta queste minime parole / sulla carta allineare (sulla carta che non duole) / il dolore che le ossa già comportano // si farebbe troppo acuto, troppo simile all'acuto / degli uccelli che al mattino tutto chiuso, tutto muto / sull'altissima magnolia si contendono. // Ecco, scrivo, cari piccoli. Non ho tendine né osso / che non dica in nota acuta: «Più non posso». / Grande fosforo imperiale, fanne cenere», si legge ancora in *Composita solvantur*. Svolgendo uno degli spunti più fecondi contenuti fra le recensioni che hanno accompagnato l'uscita di *Tutte le poesie* di Franco Fortini, ovvero il suggerimento di Niccolò Scaffai per cui si rimanda alla definizione di 'imperdonabili' data da Cristina Campo, è certamente vero che possiamo comprendere la dimensione di contiguità tra giustizia e destino rivelata in controluce dall'opera di Fortini, a partire da *Foglio di via* fino ad arrivare all'ultima e

Il *miraculum* del quotidiano, da sempre al centro della lirica di Fo, qui non è più meditato ma raccontato, come si raccontavano le visioni antiche, in certezza di realtà e in bisogno di esegesi. Una metafisica del piccolo gesto, come il carezzare i capelli o dare un bicchiere d'acqua che con sant'Agostino dà senso al mondo. Un senso tuttavia non finito, ma che si accresce continuamente, come il senso delle Scritture (laiche e sacre, letterarie e visive) che crescono con chi le legge, ma che non possono esaurirsi. Per questo manca il resto, perché dovrà sempre essere cercato.

(Gianfranco Agosti)

già citata raccolta. «L'arte d'oggi – scriveva Cristina Campo – è in grandissima parte immaginazione, cioè contaminazione caotica di elementi e di piani. Tutto questo, naturalmente, si oppone alla giustizia (che infatti non interessa all'arte d'oggi). Se dunque l'attenzione è attesa, accettazione fervente, impavida del reale, l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario [...]. Per questo l'arte antica è sintetica, l'arte moderna analitica; un'arte in gran parte di pura composizione, come si conviene ad un tempo nutrito di terrore. Poiché la vera attenzione non conduce, come potrebbe sembrare, all'analisi, ma alla sintesi che la risolve, al simbolo e alla figura – in una parola, al destino»: pur con la dovuta cautela potremmo dire che l'intransigenza di Fortini nasce da un'esigenza piuttosto simile, se anche Luca Lenzini nella sua introduzione a *Tutte le poesie* sottolinea l'esigenza di leggere separatamente, o perlomeno affiancate, ma non sovrapposte, l'attività di critico e quella di poeta incarnate da Franco Fortini. Il rischio rimasto irrisolto, infatti, che riguarda soprattutto la coerenza del rigore marxista e l'impostazione di un classicismo non di maniera, dialettico, scritturale nella sua risolutezza, rappresenta l'essenza europeista di un carattere forgiato al fuoco congiunto di pensiero e scrittura. Altri termini poi sono stati usati per inquadrare un lavoro poetico tormentato e complesso, dall'«epica contemporanea» rilevata da Giuseppe Lupo, oppure il nesso fra «anacronismo» e «vitalità» ri-

scontrato da Galaverni, per i quali semmai si rende necessaria la sintesi della rappresentazione: lo stesso concetto di sintesi sembra incifiare i moduli di una dialettica continua del tutto inconciliabile, dal momento che, come ben dimostra Lenzini, il principio cardine dell'allegoria scaturisce da una passione ineliminabile verso l'arte, se come quella «non si lascia definire in termini di trasposizione o equivalenza». Parlando di Gianfranco Ciabatti, Fortini sosteneva che «secondo un antico e moderno consiglio [la poesia nasce] da una sovrabbondante e indignata energia di prosa», e la prosa, insieme all'inviolabile presenza del ritmo, costituisce l'anima del grande *tableau* rappresentato ad esempio nelle quattro parti di *Una facile allegoria*, dove il movimento distensivo e la nettezza delle immagini distingue la sostanza del proposito fortiniano dal principio d'individuazione caratterizzante il modello eliotiano: le immagini corrosive dei *Quartetti* di Eliot, infatti, mantengono una natura ambigua rispetto alla loro funzione di simbolo, mentre la materia che sostanzia il dire di Fortini è di per sé già corrosa, e quindi chiara, la finzione coincide con la rappresentazione, per cui spesso, come all'interno ancora una volta di *Poesia e errore*, l'allegoria viene tradotta sintomaticamente in «parabola». Il gesto, l'introduzione della funzione-autore all'interno delle figure, dimostra altresì la qualità morale ed etica insieme di un atteggiamento che non riesce ad eludere la sua vocazione alla dottrina, pure stemperata dalla vivezza delle forme e dalla forma della composizione, persino quando la voce arriva al momento risolutivo, al motto sentenzioso: «Legna e carbone, calore futuro, disgregata vivezza! / Inariditi morendo per stagioni e stagioni / diverremo realtà compatte leggere, arderemo / sino al nido dell'ambra, alla fibra del tarlo. / Ogni anno del libro una parola, / ogni sigillo di delusa storia una sillaba luminosa, / in fiamma alito aria / tutta tramuterà questa sostanza; / e quella che ora ti reco quasi opaca eco sarà / lo strido d'uno spirito, / un grido acuto e sommerso nel cuore degli altri». L'allocazione si trasforma in coscienza del futuro, rilevamento di una certezza, mentre semmai è la simbologia dell'apo-

calittico (il libro, i sigilli) a diventare ipostasi di un presente indecifrabile e per questo insolubile e insopprimibile, la protrusione dell'elemento surreale nel contesto di una realtà visibilissima, l'aria della fine. Quella di Fortini è la testimonianza di un'arte che lavora alle tempie mentre accalora non solo la testa, ma la condizione non acquiescente e viscerale dell'essere, persino quando un'immagine di per sé così combusta come la rosa diventa qualità assoluta di cose e soggetti, quintessenza di una campata imperitura, purché si mantenga in essa ineliminabile il guizzo e la prassi della storia (e quindi del destino): non il simbolo dell'eterno imperituro o dell'assenza come era ancora in Luzi o, all'estero, in Jimenez, ma l'invocazione della realtà stessa («Rose, rose di polvere, quanta durezza / nei ceppi a notte, rose arcuate / di spine quali i tendini robusti / e i muscoli disseccati della ragazza / che nell'auto seta manovra e cuoio / ma molle se un abbagliante la sbatte ma maculata / lungo la gola come le rose contuse / nel lavoro di mezzanotte e ortiche». Le rose sono un modulo della rappresentazione, sia dal punto di vista cromatico che rappresentativo (la rosa/ombra/macchia/contusione). Lo spazio del poeta è simile al nastro su cui si registri un percepire sempre passibile di alterazione, perché è lo strumento stesso della registrazione ad esserne parte viva del movimento razionale del dubbio, non in quanto lingua ma come linguaggio. Uno spazio deperibile temporalmente, simile in tutto al presente in cui si manifesta e che descrive: «Qui abito / dove una notte l'incenerirsi del secolo / persuade, e mi stermina lenta e tremo» (così ancora nell'ultimo movimento dalla *Poesia delle rose da Una volta per sempre*). Il fine di tutto è, ancora una volta, la coscienza («Chi siamo stati / sapremo e senza dolore»), nonostante il cammino appaia immediatamente segnato dalla continua 'distrazione' della modernità («Già verso di noi/ quel che vi parve favola viene e sarà, / figli di questo secolo, ironie»), nonostante lo sguardo cada prima della sua avventura, come accade in *Paesaggio con serpente*, sebbene lì si agiti un moto diverso, quello dell'orgoglio e del supplizio che sorprende sempre l'in-

dividuo («Lo sguardo è là ma non vede una storia / di sé o di altri»). Il poeta Fortini diventa allora l'«ostinato», l'emblema e l'epitome di una costante 'vigilia', quando i sussulti diventano soprassalti della storia, tramutata anche in fatto minuto, in evento di nessuna rilevanza, ma portatore d'inquietudine, in continua mutazione per la qualità del vedere («Qualcuno è fermo, lontano, riparte, dove / la strada svolta nel bosco tra piante e siepi. / Poi riecocolo, tra le vigne, più lontano. Non vede / o, se vede, non conosce più»). C'è qualcosa di sacro, quindi, o di non-accessorio rispetto alla prassi della vista, che riesce a trasformarla nel racconto ulteriore della realtà: c'è qualcosa di ripetitivo e forse di estenuante che invita ancora una volta a mettere a fuoco, a ritornare sul medesimo punto senza staccare l'attenzione dal centro di ciò che si palesa indistinguibile («Ma prima di rispondere di no, / ecco, guardiamo ancora, vi prego, i prati / dove in pianto eravamo passati»). Persuasione e fedeltà, sono questi gli estremi che si toccano nell'oratoria di Fortini, e se c'è un esempio, un'eredità che finalmente la sua opera può trasmettere alle nuove generazioni, al di là del bene e del male, al di là dei sistemi e delle ideologie intese come prodotto della storia, è proprio questo: la preghiera compiuta del tempo, l'accettazione mai pacificata di quello che di noi passa nei giorni e in essi si muta, fino alla conciliazione del vero, che non può essere mai, forse, se non in prossimità di quello che si cerca. «Noi dunque conosciamo che la rosa è una rosa, / la parola una cosa, il dolore un discorso, / che la voce più sola accorda molte grida, / che ogni cuore ricorda quante anime ha percorso. // Ma stretti all'ignoranza, al pianto e alla vendetta / impotente crediamo che il male in bene torni... / Il vero è altrove: e aspetta d'essere amato, viene / e va, come il mattino che per noi prega il giorno»: sta qui tutta l'ortodossia e l'eterodossia di un messaggio inviato fin dal 1954 *Ai poeti giovani*, privo di qualunque mistificazione consolatoria.

(Marco Corsi)

NICOLA GARDINI,
Stamattina, Borgomanero
 (NO), Giuliano Ladolfi Editore,
 2014, pp. 102, € 8,50.



Ultima fatica poetica di Nicola Gardini, *Stamattina* si apre all'insegna di un verso di Edward Thomas (1878-1917), tratto dalla poesia *The Cherry Trees*: «Their petals, strewing the grass as for a wedding». Al limite tra testo e paratesto, il breve frammento del poeta inglese scandisce il tempo e lo spazio della poesia di Gardini – un moto delicato, improvviso, isolato, strappato dal verso di una quartina del poeta soldato morto in battaglia durante la prima guerra mondiale. Non credo sia superfluo soffermarsi ulteriormente su questa epigrafe, data anche la competenza di anglista di Gardini. La 'mattina' dell'io (lirico ed empirico) è inglese, avvolta anch'essa dai petali di un'erba appena bagnata dalla rugiada della sera precedente in attesa di un matrimonio, che tuttavia nei versi di Thomas non si verificherà: «This early May morn when there is none to wed». La storia dell'io di *Stamattina* attraversa il nucleo testuale di Thomas, ma dialetticamente lo supera, espungendo questo verso e inglobando la portata ecfraistica della sua poesia per costruire la propria 'mattina'. Se nel paratesto Gardini recupera uno spazio e un tempo perduti, contaminati dalla morte e dall'impossibilità di consumare l'amore in una mattina di maggio, nella prima sezione, *Secoli*, il poeta definisce le coordinate spazio-temporali della nuova azione dell'io, nata dalla polvere dei versi di Thomas: «Oggi ho ripensato a mio padre». La marca deitica pronominale è assente, ma la posizione asseverativa e dichiarativa che la deissi spazio-temporale «Oggi» conferisce al passato prossimo configura

l'azione egotica dell'io nel suo rapportarsi alla realtà, che in questo caso si materializza nel ricordo del padre «Al Victoria & Albert Museum / davanti a certi disegni // cinesi di mille anni fa». Simile al frammento di Thomas, la poesia di Gardini è una fotografia di un mondo rarefatto, che il poeta prova a disegnare, a «rivelar[e]» attraverso «un albero magro o la parola»; e anche se questo gesto rimane un «sogno», un'istantanea che, come il corpo dell'io, è destinato a «rimanere niente» (p. 11), Gardini, «come un cinese antico», cerca di «contenere / i secoli» (p. 12) scrivendo poesia.

Se in *Secoli* l'io si raffronta con lo spettro tematico dell'esistenza, velato dalla labilità del presente («Come vorrei capire / tutto immediatamente / mentre avviene / non pensare che sto bene / mentre sto male / accorgermi che la vita / è già finita / Almeno due o tre volte», p. 14) e dall'imperscrutabilità del passato («Questo silenzio hanno le viole / io non so dire perché mi sento / come le viole» p. 16), nella seconda sezione eponima, Gardini traccia la portata universale del linguaggio nel «castello d'Atlante», dove la pluralità semantica delle *Res et verba* corrisponde alla molteplicità di viaggiatori che popolano la terra ariostesca: «Tutti presenti / e invece sembra sempre / che qualcuno manchi / ad andar dietro al senso / che gli cammina a fianco» (p. 19). In *Stamattina* questo spazio magico diventa figura della società postmoderna dove la frantumazione del rapporto tra senso e significato, tra segno e referente («Si dice che le parole dicano / ma le parole rispondono soltanto / tutte nascono da un perché / e questo il più delle volte / sfugge allo stesso parlante / nessuna equivale a un che / o rappresenta un come / nessuna è veramente un nome / per questo parlare è facile / difficile comprendere», p. 22), ha trasformato le stagioni dell'io in un perenne vagare tra labirinti linguistici ed esistenziali («Nessuno mi riconosce / negli autoritratti che faccio / infatti la faccia allo specchio / non è quello che un altro vede / ma uno sguardo che si guarda / nessuno è un altro quand'è solo / e la traccia è un altro nessuno», p. 24). Parallelamente a questa dimensione afasica e straniente dell'esistenza, nella seconda sezione l'io lirico affronta il rapporto amore-morte che i versi di Thomas suggerivano: «Ho

sbagliato stamattina a pensare / di non essere più solo. / Se una nuvola si scosta / penso che la morte è un sole» (p. 28). Nella poesia eponima, scandita, come in *The Cherry Trees*, dal ritmo della quartina, Gardini recupera diversi temi e immagini della poesia di Thomas, incastonati dalla dialettica negativa tra l'io (non)conoscente e la natura («qui fa ancora freddo. Si è pure messo a piovere», «Il cielo continua a variare», p. 28; «Ho appena visto il massacro di un albero. / Un ragazzo con una motosega / l'ha abbattuto e staccato i rami e fatto / a pezzi il tronco», p. 30), cui segue l'impossibilità da parte dell'io di seguire la circolarità, figura del linguaggio, del tempo naturale («Come vorrei che le parole / formassero un discorso / continuo e luminoso come / un cielo con in mezzo il sole / per ogni cosa un nome / come per ogni nube un'ombra», p. 34).

Nella terza sezione, *Prima del buio*, le potenzialità conoscitive della musica prendono il posto della visione fotografica attraverso le quali Gardini indaga la realtà: canzonette, madrigali, sonetti, terzine si alternano in questo momento musicale dove le note prendono la forma di parole e le pause linguistiche assumono una valenza semantica in quanto marcatori di ritmo. Gli *Idilli inglesi* conservano questa duplicità esplorativa di musica e fotografia recuperando la forma teocritea dell'idillio. La natura inglese, mutuata però dall'immagine della Grecia antica, diventa il referente linguistico dell'io, che trova nell'«orecchio» del «tronco» (p. 71), nelle «forme chiare» dell'«aria» (p. 72), nelle «piante / che fioriscono al gelo» (p. 76) o nella «bellezza nuda» dell'«albero di Giuda» (p. 77) una forma di nostalgia per l'impossibilità di coniugare, o di sospendere, il tempo presente con il passato. Questa gelida speranza ritorna nell'ultima sezione della silloge, *Dietro la porta*. La presenza greca, avvertibile intertestualmente e tematicamente lungo tutte le stazioni di *Stamattina*, si manifesta in tutta la sua forza espressiva nella poesie *Pan* e *Anima*, tratte rispettivamente dal *Fedro* e dal *Gorgia* di Platone. La ricerca della verità, anzi, di una verità, di una «certezza» (p. 86) diventa il prisma attraverso il quale osservare da lontano il sogno, l'amore, il padre, il tempo, il corpo, la natura: l'io è destinato a correre «incontro ai giorni» che non ci sono più, nelle «buie pozzanghere» dove

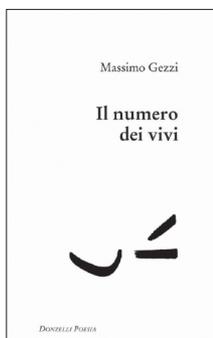
«l'acqua del canale stagna nera» e «i colori sono morti» (p. 94). Questo viaggio contro il tempo e lo spazio, iniziato dalla genere di Thomas, si chiude così all'insegna della riscoperta della materialità della vita, in rapporto alla sua dimensione metafisica sfuggita all'orizzonte consoci-

tivo dell'io. L'anima del *Gorgia*, che aveva sperato di recuperare il dominio sulla realtà attraverso la finzione della retorica, cade di fronte alla pesantezza della foglia che «vola con un largo giro / e si disperde tra i sentieri nudi». L'io non può che seguire la sua scia, lasciando le proprie orme

tra le «ombre» e la «brina dura al sole» (p. 94), aspettando quell'istante epifanico quando il presente e il passato torneranno a essere un corpo unico di «memorie» (p. 93).

(Alberto Comparini)

MASSIMO GEZZI, Il numero dei vivi, Roma, Donzelli, 2015, pp. 104, € 17,00.



Da *Il mare a destra* (2004, edizioni Atelier) a *L'attimo dopo* (2009, Sossella) per arrivare a *Il numero dei vivi* (2015): i titoli delle tre raccolte di versi pubblicate da Massimo Gezzi nell'arco di un decennio possono dare, a prezzo di qualche semplificazione, un'idea dell'itinerario di scrittura e di pensiero compiuto dall'autore, con lo spostamento che vi si constata da una cornice prettamente spaziale e visuale in cui si inserisce il movimento (il mare, l'Adriatico, è sulla destra perché guardato dai finestrini del treno che a cadenze fisse, per anni, portava Gezzi via dalle Marche verso la Bologna degli studi universitari) a una cifra molto più astratta di carattere temporale, che unisce la natura puntiforme del tempo al suo incredibile, ineluttabile trascorrere fluido (per cui il pensiero di ciascun attimo che si vive non può che stare nell'attimo dopo), e infine a un'iscrizione multistrato che amalgama nel suo aroma vagamente sapienziale quantità, conteggio, ritmo, osservazione partecipe di quei personaggi generici, anonimi, effimeri, presto cancellati, che sono i vivi: nelle cui schiere l'iscrittore (per citare il Di Ruscio così amato da Gezzi) si iscrive appunto. E questo senza dare

alla sua figura alcun rilievo che non sia quello di associare il proprio io a un percorso biografico che raduna e sequenzia situazioni e avvenimenti comunissimi: degli amici, una compagna, una figlia, un lavoro, un trasferimento, un addio, un colloquio, un ricordo, una paura, un'ossessione..., in una campitura testuale che ha rinunciato quasi del tutto ai nomi propri, popolata com'è da un men-che-soggetto pronominale che etichetta singolarmente e sempre nello stesso modo tutti coloro che passano e svaniscono: *uno*. Salta agli occhi la profonda affinità, su questo punto, con un poeta per il resto diversissimo come Gabriele Frasca (*Uno* è poesia tra le più importanti di *Rive*, e le più recenti 'proesie' di *Rimi* sono abitate da una molteplicità non sommabile di *uno*), a cui Gezzi ha riservato una consistente attenzione critica (come attestato nel libro di saggi e interventi, *Tra le pagine e il mondo*, uscito per Italic Pequod in pratica negli stessi giorni in cui si pubblicava *Il numero dei vivi*). E se l'uno che occupa la posizione strutturalmente basilare dell'opera, disegnandone il traliccio e presentandosi come fulcro senziente-pensante, è ovviamente assimilabile in parte a un io poetico autoriale, questo vestigio di preminenza connaturato al genere lirico a cui Gezzi aderisce, del tutto consapevole delle sue aporie ma anche convinto che sia l'unico in cui poter sviluppare la propria voce, viene costantemente investito, contraddetto dai discorsi degli altri uno, ai quali spessissimo tocca il turno di parola.

Spazio, tempo e numero (come quantità, ordine e ritmo) non si avvicendano però né si combinano linearmente nella traiettoria poetica di Gezzi, perché già nel libro d'esordio la felicità lirica del vedere e del ri-dire, protetto da una piccola cerchia di amici e sodali, lo spettacolo del mondo e il senso dei luoghi si incrina e lascia filtrare il silenzio che attende ogni voce, il buio da cui origina e a cui ritornerà ogni apparizione; e la successione per-

fettamente logica e insensata del tempo, nell'*Attimo dopo* (l'«ora irrevocabile», per riprendere un esergo di quel libro, tratto da Virginia Woolf), si rivela modificata, deviata e resa tortuosa, forse solo fantastivamente, dall'operato della coscienza e della memoria, i cui spettri ostinatamente persistono: e così un libro tanto ossessionato dal tempo si ritrova a tracciare uno spazio mentale la cui tenuta è affidata al contrasto tra gli avverbi di tempo fondamentali, *prima* e *dopo*, e la loro dislocazione nell'ordine dell'opera, che inverte i rapporti logici e suggerisce una sorta di tesa atemporalità (la raccolta comincia con un «poi» e termina con un «prima»). Dal primo al secondo libro, inoltre, si vede espandersi e precisarsi uno dei temi tanto oggettivi quanto psichici più radicati in Gezzi (che può così associare una figura per lui pressoché «naturale» alla lunga storia che le è toccata nel corso del pensiero occidentale, quello della stanza, intesa come molecola strutturata di spazio co-abitato, discendente il corso del tempo che molte volte la svuoterà e la popolerà di nuovi inquilini, oppure la sgretolerà).

Credo che questa premessa, per quanto generica, sia utile a mettere in prospettiva *Il numero dei vivi*, libro che da una parte conferma e approfondisce i risultati dell'*Attimo dopo* – e i suoi procedimenti: all'incalzante «e poi? e poi?» del testo d'avvio fa riscontro, all'altro capo, una serie di «prima» e un «per sempre»; e abbondano esempi di traiettorie paracircolari – e dall'altra, se non mi sono sbagliato, riporta la necessità di guardare a un'immediatezza, un'intensità che rimanda la mente a quella del *Mare a destra*, con l'enorme differenza che ora lo sguardo è insieme, e 'naturalmente', fisico e metafisico, e contempla simultaneamente il fenomeno presente, il suo prossimo svanire, il suo essere già stato infinite volte, la necessità che lo porterà a tornare, l'infinita estraneità di tutto questo a qualunque progetto umano di senso.

Al cuore del *Numero dei vivi* mi pare stia questa raggelante, annichilente visione – e dico proprio visione per la simultaneità razionalmente inassimilabile e non analizzabile, in cui tutte le scale di tempo, e tutte le azioni di una vita umana, le infami e le giuste, si manifestano. E di fronte alla quale il linguaggio non può che mostrare il proprio limite; gli indici di questa battuta d'arresto sono riscontrabili, ed è una delle novità stilistiche del libro, nelle coppie di enunciati simmetrici e contrari che costellano il dettato (ad esempio: «c'erano tutte le risposte, non ce ne sarebbero state mai»; «tutto tieni tu»/«tutto continua a cedere»; «indimenticabili»/«dimenticati»).

La mia ipotesi è che il radicalizzarsi di questa percezione assieme temporale e intemporale (una specie di fondamento esistenziale a un concetto che, con Quentin Meillassoux, potremmo chiamare necessità della contingenza), e il farsi sempre più irrefutabile del sentimento di impotenza per così dire ontologica, abbiano portato Gezzi a incardinare strutturalmente la nuova raccolta su una specie di algebra elementare, e poi a usare metaforicamente quest'algebra per fornire, a sé stesso prima di tutto, una linea di condotta, o detto altrimenti un'etica. Ma vediamo nello specifico, cominciando dallo scheletro del libro. I titoli delle quattro sezioni, se montati di seguito, fornisco la elementare matematica metaforica dell'opera: *Zero, Uno, Più gli altri, Il numero dei vivi*. Le poesie, a contarne solo i titoli, sono 38, come gli anni dell'autore al momento di chiudere la silloge; ma si impone un conteggio parallelo che dissesta il primo, perché molti dei componimenti sono articolati in più parti e tali parti sono spesso esplicitamente nominate e numerate proprio nei titoli; in tal modo il risultato del primo calcolo viene contestato giusto dai numeri che l'hanno prodotto. Il caso più evidente è quello della sezione *Uno*: ciascuna delle dieci poesie che la compongono reca nel titolo il suo nume-

ro ordinale all'interno della serie, il quale però dice anche la cardinalità del testo che sormonta, ossia le parti in cui quel testo è diviso: *Un congedo*, primo della lista, è testo monoblocco, *Due abbracci*, secondo, è bipartito, e così via (si noti anche come la fine e l'addio siano posti in apertura, secondo la strategia di inversioni temporali già sinteticamente descritta). In tal modo la sezione 'copre' i primi dieci numeri interi positivi (dieci poesie), e nello stesso tempo si può considerare materia di cinquantacinque individui (la somma delle parti di ciascuna poesia, e/o dei primi dieci numeri interi positivi); non credo di indulgere in frivolezze cabbalistiche notando che cinquantacinque si può anche interpretare, in maniera studiatamente naïf, come giustapposizione di due cinque, la cui somma è dieci, composto di uno e di zero; e osservando ancora come questo uno-zero si possa legare facilmente allo zero-uno della sezione precedente (intitolata appunto *Zero*, e comprendente un'unica poesia). È proprio *Zero* a spiegarci il motivo dell'importanza basilare dello zero e dell'uno all'interno del libro, e a dare la regola accorata che trasferisce un'etica in figure matematiche. Cito la sesta e ultima strofe (mantenendo il corsivo usato per tutto il testo): «*Difendi questa luce, se sei un nulla / come tutti. Difendi questo nulla / che non smette di essere. Smetti tu di tirare / righe scure, di cancellare. Tocca il tavolo, la carta. / Impara un'altra volta a far di conto: / non sottrarre allo zero, aggiungi uno*». Zero e uno come nulla e qualcosa, dunque, e chi parla è, come tutti, l'uno e l'altro: nulla (di rilevante) sulla scala della lunga durata, o addirittura nel processo dell'omnizzazione, nulla nella coscienza della maggior parte dei suoi cospecifici, ma uno, individuato, irripetibile e preso in una vicenda irripetibile benché fragilissima, per sé e le persone le cui menti e i cui corpi ha la ventura di incrociare, lasciandovi un'impronta grande o pressoché impercettibile.

Sta dunque all'uno che prende la parola la scelta tra il considerare gli altri come zero da cui sottrarre (magari in una delle tante versioni del cinismo odierno, dal più brutale al più raffinato), o come insieme di uno a cui aggiungere la propria parola, la propria testimonianza, nella consapevolezza terribile che stanno, che stiamo passando, che non lasceremo traccia se non nella mente di qualcuno che ci sopravviverà. Occorre accettare, sembra dire Gezzi, il *numerus*, la cadenza sempre uguale ma sempre misteriosa secondo la quale gli esseri viventi entrano nel cerchio dell'apparire e poi ne escono; e accompagnare questa cadenza, percepita con dolorosa stupefazione, con un'altra musica che la renda più udibile. Credo sia questo uno dei motivi principali per cui Gezzi è tanto interessato agli esperimenti di incrocio tra musica e poesia (ricordiamo le incisioni con il jazzista Roberto Zecchini), e soprattutto per cui la canzone è una presenza così importante nei suoi versi. La canzone o per meglio dire l'atto di cantare o ricantarsi o recitare un brano, un *carmen*, atto che la tradizione filosofica, da Agostino a Husserl a Stiegler, ha studiato come processo che rende intelligibile l'apprensione dello scorrere tempo da parte della coscienza e del suo presente. Il finale di *Un congedo* lo dice molto bene, e offre probabilmente anche una formula condensata del senso (uno dei sensi, ma uno dei principali) della poesia per Gezzi; nel colloquio con un amico che non si rivedrà più, l'io a cui l'interlocutore ha rivolto un monito, e che ora se ne sta silenzioso, incapace di rispondere, lo ascolta, mentre in un momento l'ultima luce del giorno scompare: «lui / picchiettando due dita al ritmo contro i vetri, / diede un colpo di tosse e intonò *Yesterday*, / poi smise». Ogni canzone finisce, ogni cantore a un certo punto tace definitivamente. Si tratta allora di riprendere a picchiettare, di ricominciare a cantare.

(Federico Francucci)

FEDERICO ITALIANO,
L'impronta, Torino, Arago,
2014, pp. 74, € 8,00.



Il titolo scelto da Federico Italiano per il suo terzo libro di versi, *L'impronta* – una somiglianza per contatto originata dalla pressione di un oggetto su una superficie modellabile, dove il processo può essere inteso in senso sia letterale che metaforico, e il risultato libera una dialettica paradossale e anacronistica di presenza e assenza che elude i parametri della rappresentazione e della mimesi, come ha spiegato Georges Didi-Huberman in un'opera importante – è indice di alcune pratiche compositive e di poetica manifestatesi nella poesia di Italiano ben prima di questa tappa. Per comprendere meglio i tratti singolari dell'esito più recente è dunque opportuno un confronto con qualcosa di analogo, ma come si vedrà non identico, scritto in passato; e l'accostamento dell'inizio dell'ultima raccolta con la fine della precedente sembra particolarmente indicato allo scopo, per mettere in luce un'articolazione che è sia continuità che distacco.

Consideriamo brevemente gli ultimi due testi dell'*Invasione dei granchi giganti* (Marietti 2010: uno dei libri di poesia più forti e originali composti in Italia negli anni Zero), *Post-scriptum a Josif Brodskij* e *La nuova lingua*, nei quali l'io poetico giunge, rispettivamente, a formulare un'immagine tendenzialmente stabile di sé, un autoritratto affidabile e riuscito, e a constatare, lasciandole spazio, la novità impregiudicata, al momento dell'ingresso nella lingua, della generazione dei suoi figli, allora molto piccoli; quel libro insomma si chiude con la stipula di un'alleanza confederativa tra i vari componenti del sé, e con una meravigliata speranza per l'avvenire

dei piccoli abitatori del tempo e del linguaggio. Ebbene, la poesia-autoritratto, come segnalato già dal titolo, è precisamente improntata a un testo di Brodskij, scritto in data assai vicina a quella di nascita di Italiano (1976), che viene assunto e poi contemporaneamente ripetuto nella morfologia e variato nelle immagini e nella sostanza, fungendo così da incavo nel quale la nuova soggettività si può accasare, tanto da prenderne le fattezze, e che nello stesso tempo può capovolgere, imprimendogli una *facies* completamente diversa. Così suona l'esordio della poesia di Brodskij (nella traduzione dal russo di Giovanni Buttafava): «Sono nato e cresciuto nelle paludi baltiche, dove / onde grigie di zinco vengono a due a due; / di qui tutte le rime, di qui la voce pallida / che fra queste si arriccia, come un capello umido»; e così ricalca-riscrive Italiano: «Sono nato e cresciuto tra le risaie piemontesi / dove onde minuscole screziano / la perfezione dei rettangoli e dei trapezi: / di qui la scarsità di rime, / la voce d'amido che ricopre costante / la bolla emozionale, fragile».

È da notare con che felicità siano condensate in questi versi alcune costanti principali della poesia di Italiano, operative anche nella raccolta nuova: l'incardimento geografico della scrittura e della percezione, la geometria e la cartografia praticate come messa in forma di emozioni che le rende trasmissibili (la patina di amido è metafora perfetta per il verseggiare di Italiano, sempre lievemente più rigido di quanto le situazioni inscenate richiederebbero secondo il senso comune), e per concludere l'importante filiera culturale-letteraria attraverso la quale la poesia viene sintetizzata. Quel post-scriptum (scritto dopo e a partire da) è allora traduzione, calco e rifacimento o ristrutturazione, e prende come modello, vale la pena di aggiungerlo, un oggetto poetico che lo stesso Brodskij scrisse prima in russo e più tardi tradusse in inglese. All'incrocio di questi flussi – transiti, occupazioni, ripetizioni, rovesciamenti – Italiano dava forma alla propria identità, culturale e relazionale, oltre che biologica e geopolitica, nel 2010, ricalcando una poesia bilingue di un autore perennemente esule e riuscendo, quasi prodigiosamente, a dare consistenza momentanea a una porzione di questo intricato fluire.

Tecniche simili di impronta aprono la raccolta omonima, ma segnate da un pathos completamente diverso. Una manciata di versi dal terzo atto del *Riccardo II*, tradotti da Italiano in terzine di endecasillabi e settenari senza rime (secondo la tendenza già nota a ripartire il testo, anche visivamente, in piccoli lotti intercomunicanti ma separati; oltre alla terzina nell'*Impronta* ha una forte incidenza il distico, praticato come forma minima di coabitazione, di molecola metrica) annuncia che un lutto inconsolabile per quanto fatale ha spezzato l'alleanza intergenerazionale sancita nelle poesie di qualche anno fa; la «morte dei re» di cui Riccardo, tradito dai suoi alleati e prossimo alla disfatta, invita a discutere, consapevole che «non possiamo dire nulla nostro / se non la morte e questo / calco d'infecunda terra che serve // da collante e da guaina alle nostre ossa», diventa un *frame*, uno schema che consente di trovare le parole per circoscrivere l'evento devastante della morte di un padre, e dargli così una sepoltura anche simbolica che possa pacificarne lo spirito. Tessere di questa traduzione si dispongono infatti nelle poesie della prima sezione che trattano esplicitamente della malattia e della morte del padre, figura che i lettori di Italiano avevano già incontrato nello scomparto finale, 'familiare', dell'*Invasione*. Morte del padre che, insieme al suo forte valore di resoconto di un avvenimento reale, assume anche un più largo peso simbolico che intacca lo stesso soggetto poetico, designando il tramonto dell'intransigenza e della rettitudine, e delle passioni «timotiche» (direbbe Peter Sloterdijk) come l'orgoglio, nel nostro «tempo / delle giustificazioni, degli alibi», come si legge nella bellissima *Aiace è morto*.

Se quella letteraria e quella funeraria sono le prime due impronte che troviamo, unite, nel libro, altre si mostrano presto: l'elaborazione del lutto che deve ricostruire un'immagine paterna (un patrimonio simbolico) da consegnare alla custodia della memoria perché affianchi e certifichi lo spettacolo della somiglianza genetica (le poesie sul padre sono alternate a quelle sui fratelli e sui figli), è costretta a ricorrere, in scarsità di materia viva del ricordo personale, agli archivi mnemonici esterni supportati dalla tecnica, e alle estensioni immaginative di materiali per altro verso

inerti. È così che nella poesia in quattro parti intitolata *Zambia* sono le fotografie, e poi le carte geografiche, a venire intensivamente interrogate perché rilasciano qualche notizia in più sul «geometra anarchico» che aveva lavorato a lungo in Africa, e che lì si trovava al momento della nascita del figlio.

A questo punto, al passaggio tra le prime due sezioni, il quadro si complica ancora; sulla pagina fa ingresso, ed è la prima volta in italiano, se non mi sbaglio, la prosa, che corrisponde anche ad alcuni degli esiti migliori del libro. Il primo esemplare è *Trattore*, nella prima sezione, a cui segue la poesia *Notizia dall'Albegna*, chiara riscrittura, stavolta in chiave decisamente contrastiva, della montaliana *Notizie dall'Amiata*; le altre due prose, *Entrecôte* e *Nube*, sono nella seconda sezione, a distanziare i risultati di un'altra operazione di impronta, tutta da interpretare. La seconda sezione comincia infatti con la traduzione di una delle più note *fatrasies* di Philippe de Rémi, il poeta francese del XIII secolo («Li chan d'une raine / saine une balaine...»), «Il canto di una rana / dissangua una balena...»), alla quale, dopo le due prose suddette e un altro testo poetico, fanno seguito due *fatrasies* composte in proprio, modellate sullo schema originale ma con parecchie libertà metrico-rimiche. Tra la *fatrasie*, genere in cui una forma perfettamente calibrata e tutta giocata sulle ricorrenze si accompagna a un contenuto del tutto alogico,

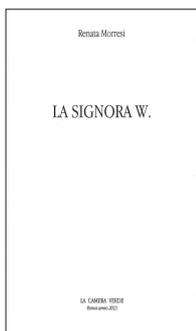
e le prose della raccolta c'è un evidente rapporto, forse un tentativo di dialettica volutamente lasciato irrisolto. È come se, da una parte, in seguito al lutto italiano avesse voluto trattare geometricamente l'insensatezza, per mantenerle comunque una forma provvisoria, e dall'altra avesse tentato una sorta di autorifondazione nelle prose che, espresse in un elegante stile metaforico-ragionativo (ad esempio, il trattore è «pacco di muscoli meccanici» e «antonomasia a quattro ruote della forza trainante»), e nominalmente dedicate a oggetti comunissimi, scoprono presto il loro gioco e si rivelano esercizi intorno alla consistenza di base del soggetto, alla sua dinamica e alla sua statica, alla sua forza motrice e alla sua carne ideale.

La terza e ultima sezione della raccolta, quella che dovrebbe esporre i risultati del processo all'opera nelle parti precedenti, è la più nuova per i registri di italiano, e quella meno facilmente decifrabile. Tutta composta di brevi poesie in terzine e distici di endecasillabi e settenari (l'autore fa parte di quel gruppo piuttosto numeroso di poeti la cui versificazione ha una fisionomia che ricorda inequivocabilmente il passato, ma ha incassato e messo a frutto l'intera batteria di trasformazioni novecentesche di questo passato, e tratta ora già in partenza e 'naturalmente' l'endecasillabo, per esempio, come un'entità dai criteri di definizione molto duttili), ne è la porzione più babelica, per la quantità di termini stranieri che vi si inseriscono

e per il disorientamento che l'io di turno prova al risuonare di lingue ignote, e più globale, per la toponomastica proveniente dai quattro angoli del mondo (anche se spesso si ha il sospetto che ai viaggi davvero compiuti se ne alternino di immaginari, effettuati muovendo il dito sui soliti atlanti, o sognati). Le vicende tratteggiate sono sottoposte a potenti ellissi, quasi a volerle o poterle mostrare solo scorci e frammenti, ma dicono quasi tutte del formarsi di una coppia e delle alterne sorti che le toccano, con una vena costante di stilizzato erotismo e apparizioni oniriche, se non da incubo. Tutta questa sospensione giunge non a chiarirsi, ma a denunciarsi nella poesia finale, che pronuncia, nel titolo, la parola «enigma», e ospita l'ennesimo lacerto circondato dal vuoto: un interlocutore senza nome pronuncia un breve e oscuro discorso, forse al tavolino di un bar, ed estrae dalla valigia «un telefono, / un Bobo Telcer rosso in buono stato». Con l'esposizione enigmatica di questo vecchio prodotto di design, qui un vero oggetto desueto, il libro si congeda dal suo lettore. Le impronte, le tracce, sembrano essersi perse. Credo che per formulare ipotesi non troppo infondate, a questo punto, bisognerà aspettare che italiano ci consegnerà indizi ulteriori, nuove poesie.

(Federico Francucci)

RENATA MORRESI,
Signora W., Roma, La camera verde, 2013, con un testo di Giulio Marzaioli, pp. 27, € 15,00.



La signora W. è Marianne Werefkin (1860-1938), pittrice espressionista di origine russa, tra i fondatori di *Der blaue Reiter*, capace di scrivere una frase come «Il colore mi morde il cuore».

In letteratura, messa da parte la prima associazione che viene in mente, quella di un uso deformato e 'violento' del linguaggio, 'espressionismo' significa quell'«arte di movimento» di cui parla Contini (pagine, del 1977, sempre fresche per la loro dimensione agonica, per il voler spremere dalla letteratura ciò che è immediatamente valido per la pittura), cioè «una momentanea deformazione sollecitata da un movimento, in altre parole una spazialità che includa il tempo». Un testo dalla prima raccolta della Morresi, *Cuore comune* (peQuod, 2010) si intitolava ap-

punto *Forme uniche della continuità nello spazio* e vi si delineava una rappresentazione in movimento dei soggetti: «in pezzi di sé abbastanza liberi / di fremere e sbattere e non preoccuparsi». D'altra parte, la rappresentazione di un moto continuo è onnipresente nella poesia della Morresi, tanto nei temi che nella lingua. Si muovono gli oggetti nella casa di *Cuore comune* («Il letto si allunga a terra / girata sul fianco ne sento / più chiaro il suo cuore comune», e dal letto stesso scaturisce un simbolo: «come se fosse nato ora / dall'interno, un fiume»). Si muovono, in *Bagnanti* (Perrone, 2013), i viaggiatori, gli affittuari e soprattutto i profughi/ naufraghi del Mediterraneo che davano il titolo alla raccolta, soggetti non dotati di un contorno, «collettivi», impossibili da mettere

a fuoco, «comunità apparentemente prepolitica», come ha scritto Gian Maria Annovi (in «Semicerchio» 51, 2014). Annovi propone anche un acuto e ‘tendenzioso’ parallelo tra questi bagnanti e l’astrazione dei corpi per ‘strati di colore’ delle *Grandi bagnanti* di Cézanne, arrivando a immaginare un dialogo tra le due opere «laddove cessa la determinatezza della figura». L’indeterminatezza delle forme corrisponde allo sciogliersi dell’esperienza di chi scrive nell’esperienza degli altri e tutto questo avviene attraverso il linguaggio. La citazione che apre *Bagnanti*, da *Le onde* di Virginia Woolf, è chiara: «ci sciogliamo gli uni negli altri tramite le frasi», e, conclude Annovi, «la lingua di Renata Morresi descrive il movimento sempre ondivago di un’esperienza della contemporaneità mai completamente capace di circoscrivere l’oggetto osservato o il soggetto osservante».

Quanto fosse giusta l’intuizione di impostare un discorso ‘sulla pittura’ lo dimostra ora questa piccola raccolta che, oltre a segnare una tappa importante nel percorso della poetessa (forse come prolegomeni ad un terzo libro a venire), sembra avere validità generale, come discorso sui limiti del linguaggio poetico al momento di rappresentare il portato della percezione e dei sensi (in particolare lo sguardo), materia tornata agli onori della discussione grazie al recente libro di Riccardo Donati (*Nella palpebra interna*, Firenze, 2014, su cui vedi G. Alfano in «Semicerchio», 51, 2014), concentrato soprattutto sulla poetica degli autori più particolarmente ispirati dai pittori. Nella raccolta della Morresi però il soggetto (lo scrittore) si tiene sullo stesso piano dell’oggetto (i quadri della Werefkin), tanto che anche l’incontro con la ‘signora W.’ non sembra innescare nessun processo di *transfert* o di identificazione. Eppure, già simbolo di una riscoperta dell’espressionismo a partire da una visione di *gender*, la Werefkin è una figura dai tratti eroici, un’*amazzone dell’avanguardia*, come recita il titolo della mostra che le è stata consacrata a Roma nel 2009. Messo tra parentesi un confronto frontale, la Morresi procede soprattutto ad investire la totalità dell’opera della pittrice: quadri, schizzi e le tracce scritte consegnate oggi alla pubblicazione di lettere e taccuini. Nella costruzione del libro ciò si traduce in un doppio registro

in cui si tengono tendenzialmente distinte le poesie di descrizione dei quadri, così esatte che sono tutti facilmente riconoscibili per chi legga il libro navigando insieme sul web, e frammenti poetici fatti di note scritte della Werefkin («innumerevoli sono gli schizzi che, con continua ripetizione, / rappresentano allineamenti di ogni genere») o di piccole poesie (di Morresi) di contenuto metapittorico («gli stessi centimetri di tinta / trasmutano in rapporto al modellato / deformano le forme, dipendono / dalle cause più svariate, la densità tanto / per dire, la radiazione / e gli altri rapporti pazzeschi / tra gli occhi e la luce») a bella posta confuse per tono e presentazione alle note della pittrice. Il doppio registro è peraltro occasionalmente disturbato dalla ridisposizione (o installazione) secondo variati principi di alternanza tra testi ‘metapittorici’ e poesie di descrizione. Un commento particolare meritano quest’ultime, per cui bisogna parlare, certo, di vera e propria *ekphrasis*, o meglio forse, di *ipotiposi*, sotto-categoria della precedente che sta per una descrizione ‘animata’ e vivace, volta a far rivivere un’azione sotto gli occhi del lettore. Precedute dalla ‘formula’ «in questo quadro», chi scrive registra minuziosamente gesti, azioni e colori in un continuo ed esibito sforzo per vedere («ma credo», «io mi domando se», con riflessioni aperte: «se sapere è fatto solo del suono asseverante di quei passi verso fuori», e serie di interrogative, a sé stessa al lettore, e descrizioni ipotetiche: «Potessero vedere»). In un caso, con studiato illusionismo, lo stile descrittivo è invece usato per un’*ekphrasis* del vivente così che vediamo, come in un quadro, l’autrice seduta al bar del museo confusa tra i visitatori. È notevole l’inventario e descrizione delle forme: «state girati 3 fermi così / state 3 umani sui vostri / tavolini / a scacchi rosa e bianchi / e righe rosse 6 / rettangoli disposti / in fila [...]», dove la ricostruzione ‘cubista’ dei seduti ha i contorni spezzati dello stesso soggetto collettivo di cui si è detto sopra con Annovi: «e nessuno di noi tanti / può sapere chi guarda / che cosa davanti / o chi guarda / guardare / e assieme guardiamo [...]». Non è del resto questa l’unica situazione collettiva del libro, molti soggetti dei quadri lo sono: i pattinatori, una scolaresca femminile su una strada di campagna e, soprattutto, un internato di ragazze («in

questo quadro una comune / al femminile»), dove si ‘vede’ il germe di una resistenza, un gesto minimo che annulla la distanza dallo stato pre-politico alla consapevolezza di *gender*: «una soltanto sfida / la matrona grigia / porta il braccio oltre / verso l’altra, ne diventa / la camicia». Il semplice gesto del contatto nel quadro esiste, ‘vederlo’ come lo vediamo nella poesia, cioè come «sfida», è una scelta etica dell’autrice, scelta e sguardo ripetuti di fronte a un soggetto ugualmente di genere/*gender*, nel quadro rappresentante due donne davanti alle scogliere di Ahrenshoop (una «con un costume nero, ha un solo / sopracciglio che la dice e che le basta / a dominare il Baltico») la descrizione del quale è ‘bucata’ dall’accento di un commento (enfaticamente taciuto): «Vorrei tanto dirvi che vedo / chi è la tesi della storia».

La lettura di questi testi ha come effetto che tornando poi a leggere molte poesie delle altre raccolte della Morresi, sembra sempre di trovarsi di fronte a descrizioni. Abbaglio illusionista a parte (come quando usciamo da una mostra e per alcuni minuti il nostro sguardo sulle cose è diventato ‘pittorico’), conterà l’uso affinato di una tecnica di scomposizione dell’immagine percepita e pensata per dettagli e per la successiva messa in movimento di questi. Sul piano delle forme, i contorni allungati delle figure della Werefkin che esprimono movimento più che deformazione dovevano per forza essere congeniali alla Morresi dove, oltre al fatto che un movimento di allungamento lo abbiamo già trovato (il ‘letto’ di *Cuore comune*), tutto viene sottoposto, nella descrizione, a un movimento accelerato: «La strada di campagna, / rimane come un fiume in quanto a dinamismo, ma i pali?». Inoltre la disposizione dei campi della visione per forme geometriche (cubiste), quali i ‘rettangoli’ della poesia citata sul bar del museo, è già in una poesia di *Cuore comune*, *Telefono*: «Alle sette chiamiamo tuo padre / che sta dentro il quadrato del telefono». La vera novità è però di constatare quanto qui conta il colore, parlando appunto di una pittrice, come ricordato, ‘morsa dal colore’. Colore significa il prevalere delle emozioni sulla linearità più ‘razionale’ del disegno. L’incontro con una pittura tutta di colore introduce nei testi una nuova dimensione (dice la Werefkin, citata in for-

ma di frammento: «i colori come quinta dimensione»), dimensione che comprende appunto il piano delle emozioni. Segnali se ne trovano nei testi proprio dove si parla di colori: dall'interiezione (figura affettiva) «ah tradurre / questa resistenza / dal colore / alla vita», alla duplicazione con vocativo «al colore, o colore, astrattore carnale (potresti vedere la luce filtrare sottopelle)». E sono propriamente 'colori verbali' la ripetizione affettiva in due versi di Ferruccio Benzoni («i nostri i nostri i nostri / addii poi disattesi») citati in esempio di una poesia sul cui attacco finiscono letteralmente per sgocciolare, bell'esempio di *dripping* verbale: «ma no, ma no, ma no / andare via [...]». Che il colore potesse definire il *mood* di una situazione era già vero altrove, per esempio, si veda sempre in *Cuore comune*, l'inizio:

«C'è una tenda verde così alta da starci / in piedi e due amache messe a fianco» (*Posizione*). Ma qui, naturalmente, tutti gli spunti fanno sistema. Si può allora provare l'applicazione di un modello teorico celebre, quello proposto da Michael Fried che propone di stabilire una cesura storica nel modo di guardare un quadro, da collocare all'epoca dei Lumi (*Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, 1980). Un modo di guardare i quadri basato sull'*absorption* o immersione dello spettatore nell'immagine è sostituito dall'insorgere della consapevolezza critica di chi guarda, dalla teatralità autoriflessiva e implicita del 'vedersi vedere'. Test psicologici confermano che la risposta all'*absorption* corrisponde a un livello di sensibilità ('tendenze immersive'), tanto maggiore in presenza di situazioni

emotivamente coinvolgenti. Ora, la lettura dei testi della *Signora W.* è un esercizio di *absorption*. Non solo un 'vedere' opposto al 'vedersi vedere' ma, nel movimento dipinto e descritto delle immagini, un 'sentirsi vedere'. L'esplorazione del soggetto collettivo intrapreso dalla poesia della Morresi tocca la quinta dimensione dove i contorni sociali del mondo e del linguaggio sono ulteriormente 'liquefatti' per l'incontro con lo spettro dei colori. I legami tra i soggetti sembrano per questo però più forti. Dietro a ogni colore c'è la possibilità se non di agganciarlo a una teoria delle passioni, di connetterlo almeno a una pratica sociale delle emozioni, una possibilità di conoscere in più.

(Fabio Zinelli)

IVAN SCHIAVONE,
Cassandra, un paesaggio,
 Salerno-Milano, Oèdipus,
 2014, pp. 64, € 11,00.



«O Cassandra / le tue occhiaie sono le mie preferite celle di rassegnazione»: così una *Variazione* di Amelia Rosselli, facendo perno sulla chiusura di uno spazio metrico, catapultava nel «mare del bisogno» il sasso della profezia inascoltata. Quella Cassandra era una voce quasi nemmeno pronunciabile, come affidata al solo suggerimento delle labbra. Qualcosa di incomprensibile, che si inseriva tra il modello mentale e la scelta metrica, e si riaffermava e poi si negava di continuo, a un pelo dal proprio stabilizzarsi sulla superficie sonora. Che cos'è che non si poteva capire, in quella Cassandra? Non certo il nostro futuro, ma piuttosto il suo

passato. In lei, nella figura messaggera, e in tutta la strada che aveva fatto per arrivare fin lì – in quell'estremo tentativo di parlare ancora, senza avere ormai neanche più voce – si incarnava una forma decisa, anzi intellettualmente autoimposta dalla Rosselli per smascherare, ai primi anni Sessanta, il simulacro del verso libero. Cassandra come allegoria stessa del metro, della tecnica, si potrebbe dire: profetessa del passato, costruttrice per necessità di una specie di gabbia armonica, il cui paradosso pareva l'unica via per slacciare la lingua e farla muovere. Qualche anno più tardi avrebbe scritto Elio Pagliarani, nel *Rap dell'anoressia o bulimia che sia*: «da quali campi sono reduci ora», quelle piccole Cassandre contemporanee, irrimediabilmente taciturne, e che nessuno sarebbe riuscito a interrogare? E ancora, all'inizio del nuovo secolo, che cos'altro si sarebbe messo a brulicare dietro la barriera di quel particolare «silenzio che sentiamo insieme», con il quale Giuliano Mesa avrebbe chiuso il *Tiresia*? Non è improbabile che *Cassandra, un paesaggio* di Ivan Schiavone (Oèdipus edizioni, collana 'Intrecci', giugno 2014; la sua terza raccolta, dopo *Enuegz*, 2010, e *Strutture*, 2011) abbia potuto formarsi su questo insieme stratificato di risposdenze, e che ci costringa ora, in qualche modo, a richiamarle. Senza far loro da risposta o da controcanto, ma ricominciando dallo stesso loro

cratere, dalle loro risonanze tragicamente cave, svuotate. L'invito di Mesa a ripensare, appunto, il tragico si intreccia ora, nella testualità di Schiavone, con un orizzonte di ascolto che richiede una nuova inclusività, un'apertura inusitata dell'angolo di percezione. Il tragico, in Schiavone, non riappare più negli schermi della guerravideogioco, come nel grottesco ritornellino *CNN* che faceva da sigla alla guerra del Golfo, al paesaggio di luci verdognole, lontanissime, senza rumore, della Baghdad bombardata. Il tragico ora è più vicino: tocca ora tutti gli spigoli del senso, come farebbero le dita di chi è al buio; si ridecrive cioè dall'evidenza delle proprie dimensioni e angolature. Vi si raddensano i *passati* di tutte le possibili Cassandre, le loro profezie in forma di domanda, le loro urla impietrate: «che cos'è che in noi che fra noi s'è rotto? / che cos'è (le parole / che cos'è che rompe le parole?». E le forme che accolgono le parole sono ritentate, scosse, concitatamente interrogate anche loro. E ogni volta che una domanda sembra perdersi nella pagina orizzontale, in realtà si sta faticosamente ricomponendo nell'orecchio. Ogni piccola morte è ricostruttiva proprio perché è eccedente, è anarchica proprio perché è riprogettante; e in forza della propria sonorità, ogni volta ricomposta, reagisce alla continuità del foglio bianco. Così, anche il *paesaggio* del titolo è prima di tutto acustico, poi latamente

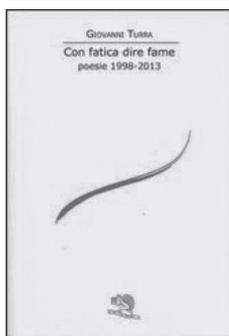
semantico per necessità: è tutto ciò che può partire da un *percepire-in-fuori* genuinamente sonoro; dalla deriva, cioè, di articolazioni, di pezzi esplosi di lingua, rielaborati dallo spalancarsi delle orecchie. I versi a gradino tendono come a uscire, a prendere la tangente; le parentesi non si chiudono; i punti fermi segmentano l'intonazione della pronuncia senza delimitarne la curva. Le Cassandre si alzano all'improvviso in piedi dalla posizione accanto alla nostra, a pochissima distanza da noi, che sedevamo lungo il digradare del teatro, persuasi che la scena fosse ben oltre una certa linea di sicurezza. Una linea che era, poi, nient'altro che una soglia di simbolizzazione, da attribuire a una soluzione ritmica, a una citazione o a una figura. Invece ora, nel libro di Schiavone – diviso in quattro sezioni, che sono *atti* veri e propri di una dialettica tragica, e che d'altro canto *agiscono* pragmaticamente sul lettore, per come si sviluppano e si richiamano

tra loro – lavora una *pars construens* degli universi simbolizzabili: un orecchio che li smonta, li riprova, li accosta senza diluirli intellettualmente, senza renderli neutri. Le domande di Cassandra sono convocate, quasi ritualmente ridisegnate su uno sfondo di sangue, da un *noi* che si contorna, via via, in forma di atto tragico. Il rumore intorno è assordante, ma qualcosa del flusso si ferma, e riesce a filtrare: allora, prendere una decisione su una forma, come nella Rosselli, significa salvare una certa vocalità, una grana, un impasto di tessiture eterogenee e combinabili, a costo di far risentire in certe parole qualcosa di antico, di salvabile appunto, di stratificato. Ecco: «disegnata da cedimenti strutturali. designata per l'erranza. derivata dell'attesa. / dai tumulti deprivata. delineata dai tumuli. consegnata ai famuli. ai succubi. ai doppi». Possono suonare così, per articolazioni-ponte sopra un enigma, i versi di

Schiavone. La loro possibile 'musica' è in realtà una serie continuamente eccedente, fatalmente dissonante, di reperti antropologici; e agisce proprio su un piano, si direbbe, stratigrafico, prima che progettuale: la si incontra per stadi, non la si abbraccia mai nella totalità, come insieme. Si può capire, così, perché Schiavone faccia in un solo libro quattro scelte diverse, che scommetta su quattro paesaggi formali, uno per sezione, uno per ciascuna di queste stratigrafie. E che ogni prova di tenuta, e ogni moltiplicazione delle voci, con ogni distinta ricaduta sonora, funzioni come il richiamo, metamorficamente variato, a una sola necessità: la presenza di qualcuno che sappia dialogare, la molteplicità vitale dei testimoni, delle Cassandre appunto, in tutto quell'errare ottuso che continua ad assordarci, a rubarci la voce, a tenerci allacciata la lingua.

(Stefano Colangelo)

GIOVANNI TURRA, Con fatica dire fame. Poesie 1998-2013, La vita felice, Milano, 2014, pp. 85, € 13,00.



Il titolo del secondo libro di poesia di Giovanni Turra, *Con fatica dire fame*, conduce a una pronuncia lenta, a una cadenza franta: come tornati a un tratto infanti o strappati a un'afasia. Sillaba dopo sillaba le parole giungono alle labbra, quasi dovessimo riappropriarci di una lingua che ha perso il suo più proprio e pieno senso; una lingua che non è più in grado di congiungerci a noi stessi, a ciò che muove e regge il nostro corpo: i nostri istinti, la nostra parte animale. Per questo, quella

che denuncia, è una fame antica, con la quale ogni autore italiano ha dovuto, anche ignorandola, fare i conti. Turra la vive pienamente, sentendo tutto il peso di questa mancanza che preme sulla lingua interrogandola sulla sua effettiva possibilità di raggiungere le cose, di condurci agli altri. Questo libro è attraversato dalla disperazione, subito trattenuta dall'ironia, di chi crede così fortemente nella poesia da calarsi corpo a corpo nel fare poetico, fino a immedesimarsi in uno stremato animale da soma. Scritto in quindici anni quasi contro se stesso, con la sorda pazienza di un artigiano che non chiede ragione del suo lavoro perché è in quel suo stesso fare, in quella sua immersione e dedizione alla materia la sola ragione, testimonia un'etica della scrittura come *opus* e costruzione di sé condotta fino al suo estremo limite. L'accanito sfiante lavoro sulla lingua sfocia infatti in una discesa nell'inorganico, in ascolto di quella «voce che parla senza voce / e ci ammonisce docilmente», in una nostalgia per il silenzio come appartenenza all'indistinto della natura con cui si conclude il libro.

Turra scrive per fame dell'altro, stretto da una forma di patimento per l'impossibilità di una comunicazione piena, di un contatto che sembra precluso alle

parole e riservato soltanto alla prossimità dei corpi. La sofferenza che questa mancata comunione con l'altro procura, per quanto sempre filtrata dall'ironia e da una calibrata e finissima perizia del verso, è avvertita da Turra fin dalle fibre del corpo, fino ad avviare una parziale metamorfosi. In questa forma sospesa tra uomo e animale, come recuperando un'antica condizione di appartenenza, all'unisono con la natura, il poeta sembra ritrovare, perdendola, la propria lingua. *Con fatica dire fame*, il verso che, nel testo che intitola il libro, si libera finalmente dal muso del poeta, riconnettendolo alla parte più vera di sé e denunciando la condizione di penuria a cui è sottoposto, rivendica un'urgenza del fare poesia che viene subito fatta tacere, che non può essere accolta, non solo dalla società ma anche dal contesto letterario. Questo verso-grido, questo lamento che chiede vita, che reclama le ragioni del corpo, scardinerebbe infatti la consuetudine di una tradizione non più capace di vivere drammaticamente lo scarto tra scrittura e realtà, paga del suo chiuso mondo di fantasmi. Tutto il libro può essere letto proprio come il tentativo di liberarsi di questa pastoia, di frangere questa museruola di cui, scrivendo, è così facile dimenticarsi, tanto è bene

accomodata e camuffata sul viso. Mantenendo i piedi nella tradizione di cui è profondamente nutrito, Turra tenta lo scarto premendo su quella che è sempre stata l'origine della sua scrittura: l'esperienza fisica, sensibile. È come se, eletti fin dal suo primo libro i confini della propria poetica in uno sguardo delimitato dalla quotidianità della vita di condominio, urtasse e andasse a battere contro le stesse pareti che ha eretto, finendo per aprirsi, a forza di dolorosa ostinazione, uno spazio altro (quello degli animali e del bosco a cui ci consegna nell'ultima sezione). Sintetizzando potremmo affermare che attraverso il radicamento nel perimetro domestico ha percepito il corpo e attraverso il corpo la natura. In questo libro il corpo emerge slegato, scomposto per dettagli capaci di bucare l'apparenza dietro cui si cela l'intimità di ognuno. È a questa calda verità che il poeta vuole accedere, forzando le superfici, cercando di infrangere le distanze con crudeltà pietosa. La sua poetica dei condòmini si fonda proprio su questo interrogarsi sulla possibilità di vicinanza che la scrittura riserva, a partire da un'ineliminabile estraneità che continua a dividerlo dagli altri. Per quanto infatti prema la fronte contro il vetro, interrogando le loro esistenze, o prono si ostini a cercare un impossibile passaggio oltre il muro, è poi nello spazio dello scrittoio a cui fa

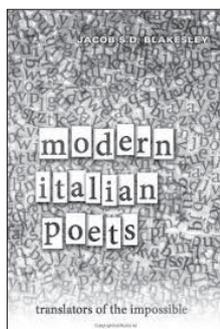
ritorno, dove può accogliere vite come un cinico scafista «pronto a disfarsene per sempre, / in qualsiasi momento». Ma il condominio è anche il luogo in cui ogni distanza è mitigata, ogni storia individuale inscritta dentro un destino comune. Il poeta ne ausculta le voci, si immerge nella parte oscura di queste esistenze perimetrate, segnate da una fame a lungo nascosta, come quella della «bella lituana», da una mancanza a cui non si può portare rimedio, come nel trittico amputato sulle madri. Quest'ultimo testo narra attraverso una profonda ellissi una storia di orfanità, rappresentata dall'icona distorta di un padre con il figlio neonato al capezzolo. Un impossibile passaggio di nutrimento a esemplificare un'eredità difficile, quasi negata, tra le generazioni; è questa una delle declinazioni del tema della fame che attraversa tutto il libro, non soltanto nella ricerca delle figure genitoriali del poeta nella penultima sezione, ma anche nel rapporto tra insegnante e allievo, introdotto sin dall'epigrafe del libro e consegnato a un'altra emblematica icona come quella che ritrae *L'alunno*, uno studente cinese chiuso nel suo invalicabile isolamento.

È anche una fame di identità a generare la scrittura di Turra. Nel momento infatti in cui riconosce il proprio nome in ciò che è «da sempre lasciato in bianco» assume su di sé un compito non assoluto, un'iden-

tità come lavoro da condurre attraverso se stesso, nel fare poetico. Un verso è infatti una ferita autoinferta, «un solco / mortale e sconosciuto» dal quale riaffiora una parte di sé, così come sporgendosi sullo specchio, ricomponendo nel proprio volto i tratti del volto che ci appartiene, da cui siamo stati generati. È poi fondamentale per la poesia di Turra la postura. Più volte infatti affiora nei suoi testi un'attenzione quasi ossessiva ai piedi, al modo in cui sono disposti, a come premono sul terreno: «in punta» come pronti «ad un ultimo volo» oppure poggiando «per intero la pianta» a ritrovare stabilità e consistenza sulla terra. Questa necessità di sentire il corpo nello spazio rimanda inevitabilmente a un discorso su ciò che ci radica: ciò che ci ha originato, che ci sostiene e ci determina. È quindi di nuovo l'identità che emerge dai piedi, che più di ogni altra parte del corpo dicono chi siamo, come le «scarpe da kazako» degli anziani e quelle spaiate che calza, instabile e traballante, il poeta-animale da soma. Perché il piede è anche, prima di tutto, metro, misura su cui Turra continua a cercare fondamento. In una tradizione che, come ogni eredità, va conquistata con fatica, a partire da una necessità profonda, ineludibile, come una fame.

(Franca Mancinelli)

JACOB S. D. BLAKESLEY,
Modern Italian Poets.
Translators of the Impossible,
 University of Toronto Press,
 2014, pp. 375, € 75,00.



Nel suo *Modern Italian Poets. Translators of the impossible*, Jacob S. D.

Blakesley affronta una questione chiave della poesia italiana a partire dal XX secolo, il fatto cioè, per dirla con Mengaldo, che molti dei più rilevanti poeti del nostro Novecento si collocano «al centro del triangolo poeta-critico-traduttore, con tutte le osmosi, ma anche gli urti relativi». Nel Novecento italiano infatti la traduzione viene praticata come «superiore filologia», coinvolgendo tanto le prospettive del discorso pubblico del poeta-critico, quanto le dinamiche della sua officina creativa personale. Blakesley indaga, in questo contesto, la storia e le caratteristiche di un nuovo genere letterario, quello del *quaderno di traduzioni*, il quale più che rimandare alle caratteristiche dell'antologia di letteratura straniera (alla cui enorme diffusione novecentesca è in parte comunque inizialmente apparentato) si approssima al disegno e alla struttura di un

vero e proprio libro di poesia. Con il crescere del prestigio riconosciuto alla traduzione letteraria, numerosi poeti di rilievo nel Novecento cominciano a raccogliere e organizzare le loro traduzioni in singoli volumi. Con Ungaretti, che nel 1936 dà alle stampe il suo *Traduzioni: St.-J. Perse, William Blake, Góngora, Esenin, Jean Paulhan, Affrica*, ma soprattutto a partire dalla pubblicazione nel 1948 del libro di traduzioni montaliano, inizia, per Blakesley, la storia di questo nuovo genere, che da Luzi a Sereni, da Caproni a Giudici, da Erba a Bertolucci, da Anedda a Buffoni ci conferma come il *quaderno di traduzioni* e la traduzione poetica in generale rappresentino una presenza sempre più significativa e caratterizzante del nostro panorama letterario. L'analisi di Blakesley approfondisce le 'ideologie' così come le pratiche e le tecniche traduttive di cinque

poeti-traduttori quali Montale, Caproni, Giudici, Sanguineti e Buffoni. Di Montale si sottolinea, a partire dall'influsso dalle posizioni crociane sull'idea di traduzione, la convinzione che il testo di arrivo sia inevitabilmente «un'altra cosa» rispetto al testo di partenza, ragione per la quale una buona traduzione è chiamata, idealmente, a far dimenticare al lettore italiano di trovarsi di fronte a un testo tradotto, e si presenta come opera d'arte autonoma, ri-creazione. Il traduttore dovrebbe in pratica, per Montale, porre il lettore di fronte a una poesia e non a una poesia tradotta.

Anche Caproni permane, come Montale, sotto l'influsso della teoria crociana, come palesa la sua idea che la traduzione poetica possa unicamente riprodurre le vibrazioni dell'originale. Due sono le strategie che egli, alternativamente, pone in essere nella sua attività di traduttore: di fronte a testi poetici caratterizzati da forme chiuse, metri classici e rime a fine verso, l'autore punta a riprodurli nella versione tradotta, cercando equivalenze nelle strutture metrico-ritmiche della nostra tradizione, mentre, posto di fronte a testi caratterizzati dall'uso di versi liberi, egli introduce nelle sue traduzioni una serie di processi di compensazione, tramite l'aggiunta di allitterazioni e assonanze, allo scopo di recuperare nella versione italiana almeno parte di ciò che va perduto del 'legame mosaico', con il passaggio da una lingua all'altra. Anche per Caproni il testo tradotto deve presentarsi come ri-creazione, o

imitazione dell'originale, addomesticando la lingua di partenza per andare incontro al lettore italiano. Opposto il percorso di Giudici, che persegue nelle sue traduzioni una strategia 'spaesante', facendo perno sulle riflessioni teoriche di Tynjanov circa lo scarto, la differenza costitutiva del linguaggio poetico rispetto a quello ordinario, e sui 'principi costruttivi' del testo fra i quali l'azione critica, interpretativa del traduttore è chiamata a riconoscere quello «fondamentale [...] per l'esistenza della poesia stessa». Se in Montale e Caproni Blakesley aveva sottolineato un lavoro volto a portare il testo di partenza verso il lettore italiano, con Giudici abbiamo a che fare con una strategia di segno opposto; egli infatti, come ad esempio nella sua traduzione di Puškin, spinge il lettore italiano incontro al testo originale, con un effetto disturbante, che lo pone di fronte allo spazio «strano e straniante» proprio della lingua poetica, naturalmente *Unheimlich*.

Anche Sanguineti lavora in direzione di una traduzione programmaticamente spaesante. Le sue traduzioni sono calchi, adattamenti, travestimenti, parodie che mettono, letteralmente, in scena il traduttore, il quale agisce come autore-attore nella 'rappresentazione' del testo da tradurre. Sanguineti si appropria, *pro domo sua*, tanto della *Verfremdung* del teatro brechtiano quanto dell'opzione della traduzione interlineare teorizzata da Benjamin, volgendo quest'ultima a favore della sua poetica della traduzione/travestimento che infonde

nel testo tradotto il personale, idiosincratico idioletto del poeta ligure. Il libro si chiude con Buffoni, che fra i poeti-traduttori analizzati da Blakesley, rappresenta l'autore che ha più diffusamente affrontato sul piano critico e metodologico l'esperienza della traduzione poetica, al punto che è proprio a partire da quest'ultima che egli è andato maturando una propria teoria letteraria. Per Buffoni il dibattito sulla traduzione letteraria deve liberarsi tanto delle polarizzazioni critiche fuorvianti (in *primis* l'opposizione fra 'brutta ma fedele' e 'bella ma infedele') quanto dall'idea che la traduzione debba riprodurre i contenuti dell'originale; essa è invece per Buffoni incontro fra differenti poetiche. Nella sua riflessione teorica così come nella sua pratica traduttiva l'autore intreccia le implicazioni della ritmologia (a partire da Meschonnic), il movimento del linguaggio teorizzato da Apel, le riflessioni sulla poetica di Anceschi, l'intertestualità di Kristeva e la critica degli avantesti di Bellemain-Noël. Il libro di Blakesley conferma che la traduzione poetica, lungi dal ridursi ad appendice del lavoro artistico dei nostri più rilevanti poeti-traduttori, è parte integrante della loro identità e del loro stile, e inoltre che, dallo scambio fra autore-traduttore e autore-tradotto, quando l'incontro poetico è veramente riuscito, si giunge «alla creazione di un *quid medium*: meglio, di un nuovo spazio che in verità non appartiene né all'uno né all'altro» (P.V. Mengaldo).

(Alessandro Baldacci)

FRANCESCO DE CRISTOFARO (a cura di), Letterature comparate, Roma, Carocci, 2014, pp. 334, € 29,00.



Se c'è una missione impossibile eppure necessaria nell'editoria scolastica universitaria, questa è il manuale di letterature comparate. Per anni il panorama è stato dominato da quello di Armando Gnisci e altri autori, per Paravia/Bruno Mondadori/Pearson (1998-2002), che ha avuto anche una diffusione internazionale grazie alla sua traduzione in spagnolo e ne sta aspettando una ulteriore grazie alla traduzione in arabo. Ma, nonostante il successo, dopo quindici anni è uno strumento parzialmente invecchiato sia per l'esigenza di integrarlo con trattazioni su temi e metodi che sono diventati imprescindibili negli ultimi anni, come le riscritture in genere e gli adattamenti cinematografici e musicali in specie; sia perché il linguaggio saggistico corrente alla fine del secolo scorso sta diventando troppo impegnativo per le nuove classi universitarie. Nel frattempo ci hanno provato Lidia Bertazzoli, anche lei alla testa di un'equipe, uscendo per l'editrice La Scuola di Brescia nel 2010; e, in formato minore, Mariangela Lopopolo, che ha prodotto nel 2012 la Bussola Carocci *Che cos'è la letteratura comparata*, di maggiore appeal didattico per gli studenti di primo livello, ma ovviamente impari al compito di tracciare i confini di una meta-disciplina così fluida e gigantesca. Qualcosa si è acquisito, qualcosa anche si è perso (come i capitoli sull'antichità e il medioevo, culle di incubazione della comparatistica scomparse da tutti i manuali successivi a Gnisci, o quelli sull'imagologia e la storia della disciplina).

Vi si cimenta ora Francesco de Cristofaro, specialista di narrativa moderna che insegna la materia all'Università di Napoli «Federico II», con un *team* di livello e un progetto nuovo. L'obiettivo, esplicitato dal curatore nella Premessa, è l'individuazione di «questioni complesse ma non onnivolgenti e catene discorsive didatticamente efficaci», adottando un «tono dialogico», uno «sguardo obliquo» e un «approccio morbido». Una delle novità, annunciate sempre nelle due pagine inaugurali, è l'abbandono di trattazioni autonome su *gender studies* e *cultural studies*, che sono invece illustrati nel capitolo teorico che fa da introduzione. Il capitolo in questione, intitolato *Passato presente futuro*, è stato affidato a Massimo Fusillo, che de Cristofaro presenta come «uno dei massimi comparatisti europei», e che parte da una emblematica immagine di Eliot (poche righe sotto definito campione dell'eurocentrismo conservatore) che rappresenta lo studio comparatistico come uno «stare da entrambe le parti dello specchio». Ma onestamente Fusillo riconosce, subito dopo, che lo specchio è rotto e che la sua visione della comparatistica prescinde da canoni e gerarchie; è anzi programmaticamente antigerarchica, in un panorama che privilegia «fratture, marginalità, lacune, scompensi», seguendo la metafora-guida del rizoma, la radice multipla (inclusi, diremmo, intrecci, infiltrazioni e contaminazioni reciproche). L'affascinante capitolo-manifesto declina di questa impostazione le multiple possibilità di inquadramento: la tensione locale/globale, che privilegia lo spazio 'ellittico' di Damrosch includendo sempre nell'osservazione di un testo anche le sue ricezioni; l'esilio e il rapporto fra centri e periferie secondo le teorie di Casanova, gli sviluppi in Oriente (da Tagore a Kobayashi Hideo a Quian Zhongshu), le tesi di Moretti sulle fasi della letteratura mondiale (divergenza e convergenza), l'estensione della categoria di letteratura a ogni documento sociale e storico e le aperture *queer* e *camp*, prendendo posizione nettissima, come raramente si usa negli strumenti didattici che si presume aspirino a un ecumenismo *super partes*, contro le critiche 'umanistiche' al presunto appiattimento relativista. Particolarmente taglienti e prescrittive ('bisogna smettere', 'gerarchie da smontare', 'la critica deve liberarsi' ecc.) sono alcune espressioni, in particolare quelle

riservate alle interpretazioni 'linguistiche' della traduzione, che secondo Fusillo (e altri) è anzitutto un processo culturale che non presuppone necessariamente competenze linguistiche – un'affermazione che potrebbe avere conseguenze didattiche importanti –, e alla gerarchia che antepone l'originale alle sue traduzioni o riscritture, cioè al *fidelity criticism* ('il dogma tanto insensato quanto radicato della fedeltà'), sia per i testi che per gli adattamenti cinematografici. Alcune di queste posizioni risalgono agli anni '70-'80 del secolo scorso e sono ormai acquisite, se non già in via di superamento, all'interno di una determinata generazione critica; altre sono relativamente recenti e sono suscettibili di rinnovare profondamente i metodi di lavoro: fra queste la restituzione del teatro a criteri di analisi non logocentrici e soprattutto la rinuncia alla gerarchia fra alto e basso (meno riconosciuta, anche per influenza indiretta del diritto d'autore, quella fra primario e derivato), che Fusillo elegge a filo rosso di tutte le suggestioni del capitolo e che sostanzialmente privilegia la prospettiva sociologica sullo specifico letterario, verso una sorta di dottissima comparatistica pop. L'ispirazione aperta e rizomatica dell'introduzione di Fusillo è mantenuta nei capitoli a più chiaro contenuto didattico, che tuttavia si sforzano di non tralasciare del tutto anche i contenuti che tanti insegnanti della materia si sentono in dovere di non trascurare, quale che sia la propria idea della disciplina, dinanzi a studenti spesso sprovvisti non solo di fondamenta sicure sulla gerarchia dei valori un tempo considerati 'alti', ma anche di letture elementari (e qui la rinuncia ai classici di ogni letteratura sarebbe un rischio mortale) senza le quali la comparazione diventa puro intrattenimento. Come infatti si ispira a Fusillo, specialmente nella bella analisi delle riscritture di Medea, il capitolo *La dimensione culturale dei testi* di Giulio Iacoli, così la disgregazione delle gerarchie è correttamente ripresa e sviluppata anche nel capitolo sul *Canone e canonici* di Antonio Bibbò, che ne analizza lo sviluppo anche nazione per nazione e chiude sul problema di un nuovo canone mondiale degli studi letterari. Questo del canone è un punto critico di ogni analisi comparatistica che si proponga di anteporre il 'dover essere' all'«essere stato». Qualsiasi cosa si possa pensare oggi del canone (e, se fossimo noi

a scegliere, non lo potremmo immaginare che plurale e mobile o meglio ancora apofatico), dobbiamo ammettere che il canone – scolastico, soprattutto – è un dato di fatto, effetto di politiche economico-culturali e di movimenti di mercato, che indipendentemente dalla nostra volontà e opinione influenza a lungo tutte le manifestazioni artistiche coeve o successive, e rinunciare a visualizzarlo significa rassegnarsi a non capire. In questo, a nostro avviso, il disincanto sociologico di Bourdieu è certamente più efficace di qualsiasi tentazione moralizzante.

Il bel capitolo di de Cristofaro si occupa di *Forme e generi*, fermandosi sul caso di studio del romanzo e chiudendo sulla evidente scomparsa (o almeno attenuazione) del senso di genere nella produzione contemporanea, un disorientamento anche benefico che produce – sempre per restare nell'orizzonte didattico – una discrasia spesso ingestibile fra ciò che si legge a scuola e ciò che si legge fuori dalla scuola e che, nella conclamata assenza di un paradigma valoriale, non si ha certezza valga la pena di essere conservato per la scuola del futuro. Chiara Lombardi illustra brillantemente *Il dialogo intertestuale*, fra il mito di Aracne e Genette, con una dovizia di riferimenti che esemplifica perfettamente quella che viene definita l'intertestualità endemica di ogni testo. Particolarmente efficaci sul piano didattico sono i lavori di Emilia Di Rocco su *Temi, motivi, topoi*, argomento che è un po' il cuore dell'esercizio comparatistico, e la breve guida finale di Ugo M. Olivieri, *Le teorie e i metodi*, utile anche nel richiamare alcune delle esperienze critiche 'classiche' che negli altri spazi del volume non erano state ancora illustrate.

Riscritture di Irene Fantappiè è il capitolo che mancava in altri manuali, e che qui è condotto con molta eleganza intellettuale ma focalizzato quasi esclusi-

vamente su quello che è oggi l'ambito forse meno seguito delle riscritture, quello testuale. Il rapporto biunivoco con le altre arti, snodo imprescindibile ma quasi impossibile da trattare, è oggetto del ricco capitolo di Elisabetta Abignente, nel quale però occupa solo un paio di pagine la relazione con il cinema, oggi il campo senza paragone più importante di rapporti con la letteratura e certamente quello di maggiore utilizzo didattico, anche a causa del profondissimo mutamento del bagaglio di conoscenze culturali degli studenti. Camilla Miglio nel capitolo sulla *Letteratura mondo. Oriente/Occidente* torna da par suo a un tema privilegiato che aveva affrontato da germanista e traduttrice, e che presenta, seguendo ancora una volta Fusillo, come l'estensione della comparatistica con maggiore potenziale di sviluppo.

Questo, indipendentemente da qualsiasi manuale, sarà nei prossimi anni secondo noi il punto più caldo della discussione critica sulla disciplina: da una parte è ineludibile conseguenza della globalizzazione del dibattito, dall'altro non si può non vedere che si tratta di un dialogo ad armi dispari, come rivela la rivendicazione di Fusillo a occuparsi comparativamente anche di testi di cui non conosciamo la lingua (e di conseguenza, per lingue come quella cinese, araba o giapponese, la cultura). È difficile negare che una vera decolonizzazione del settore imporrebbe uno scambio di competenze come quello sostenuto dalla Spivak, che peraltro è una voce pienamente occidentalizzata della cultura 'orientale'. Ma l'aspetto linguistico è solo quello più appariscente. Lo scoglio sommerso che rende fittizia ogni apparenza di confronto è quello assiologico, sul quale un vero dialogo con l'Oriente imporrebbe ad esempio una presa d'atto di come appare la storia della 'letteratura occidentale' agli occhi di

scrittori e studiosi 'orientali', ma soprattutto un rovesciamento completo delle abitudini occidentali, compresa quella di procedere implacabilmente per 'superamenti' e 'aggiornamenti' delle tendenze critiche, ognuna autorizzata a squalificare le precedenti in nome della novità, fin che questa a sua volta dura.

In particolare, la rinuncia alle gerarchie e la scomposizione dell'identità sono richiami necessari e attraenti per la critica occidentale ma impronunciabili e sacrileghi per autori e studiosi arabi o cinesi che non vivano in occidente e non accettino di assecondare in tutto o in parte le sue mode culturali e la loro dipendenza dalle leggi di mercato che privilegiano l'ultima novità, riducendo la produzione intellettuale al puro valore di consumo. L'Oriente addomesticato, chiamato ad addobbare le mense degli intellettuali occidentali scrivendo in inglese di temi scelti da Parigi e da Harvard, è una finzione consolatoria che ci consente di mantenere invariate le nostre strutture spesso inconsapevolmente post-coloniali lasciandocene presentare come aperte e plurali. Ma è una pluralità tutta interna e di superficie. Il confronto reale, se lo si vuole attuare, deve ancora cominciare e ci costringerà a riscrivere da capo ogni capitolo di ogni manuale oppure, ed è la soluzione a mio avviso più onesta, a riconoscere la natura endoculturale e altrimenti gerarchica (nobilmente eurocentrica, ma eurocentrica) di ogni comparatistica, anche liquida.

(Francesco Stella)

ARMANDO GNISCI, Via della Transculturazione e della Gentilezza, Roma, Edizioni Ensemble, 2013, pp. 180, € 16,00.



«Il cammino più giusto è quello che ci porta a renderci aperti e attivi ad accettare l'idea di una civiltà nuova che possiamo costruire solo se costruiamo una mente decolonizzata e mondializzata» (p. 33). Poiché i mali dell'Occidente derivano dall'Occidente stesso, porre rimedio all'antico peccato del colonialismo si propone come il primo passo che l'ex docente di Letterature comparate Armando Gnisci (1946) indica per la nascita di una società globale più giusta, approfondendo e ampliando quel suo *Manifesto transculturale* apparso per la prima volta nel maggio 2011. Questo intenso saggio a metà tra la storia, la filosofia, la sociologia e l'analisi letteraria, è solo l'ultima delle molte opere di Gnisci dedicate ai temi a lui cari: in un'intervista in rete si legge che l'interesse per la letteratura di migrazione inizia nel '91, quando, invitato a tenere una conferenza a Tunisi, preferì a Dante autori africani immigrati in Italia. Da quel momento l'attenzione verso una cultura meno convenzionale rispetto a quella

accademica lo porta a pubblicare saggi come *Creoli, meticci, migranti, clandestini e ribelli* (1998) o *Scrittori della creolizzazione europea* (2006), che andranno a teorizzarsi definitivamente in quest'ultimo volume.

Dalle scoperte geografiche del '500, l'uomo europeo si è macchiato di un'innumerabile quantità di colpe, facendo valere «al mondo intero la sua imponente e gravosa presenza, interferendo e devastando le vie autonome della storia proprie di tutte le nazioni sconfitte» (p. 51). I colonizzatori europei hanno preferito l'acculturazione – ossia l'adozione, talvolta forzata, di «costumi, lingua, leggi, stereotipi, arti, prosodia, calchi, motti» (p. 30) da parte dei popoli sottomessi – alla transculturazione (concetto impiegato per la prima volta dall'antropologo cubano Fernando Ortiz nella sua opera *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero* del 1940), che prevede «la tendenza propria di ogni cultura a ibridarsi con altre culture a generare nuove forme 'creole' e imprevedibili» (p. 90).

Una volta individuato e ammesso questo errore, sarà possibile per la civiltà occidentale porre le basi di una società fondata su valori radicalmente diversi e migliori, uno su tutti la gentilezza: un buon punto di partenza sarebbe infatti guardare alla mobilità dei popoli, che ogni giorno approdano al vecchio continente, non come a un'invasione mirata a togliere diritti e lavoro agli indigeni, bensì come un'opportunità di «vitalità e futuro, speranza e benevolenza» (p. 42), che serva a creare «una civiltà umana generale, non globalizzata, senza più conquistatori, civilizzatori e superiori né dèi unici e chiese e ideologie e affari globali che parlano al mondo attraverso la menzogna e la rapina» (p. 43).

L'ultima parte dell'opera è dedicata

a tre concetti fondamentali della poetica dell'autore quali le Domande Antropiche Cosmologiche (DAC), il Principio Antropico Cosmologico (PAC) e la 'gilania'. I primi due argomenti sono strettamente legati perché per rispondere alle DAC – chi siamo? da dove veniamo? dove stiamo andando? –, occorre il secondo acronimo; la gilania è un termine coniato dall'archeologa Marija Gimbutas che indica una società meravigliosa esistita in Europa nel Neolitico, basata sull'uguaglianza dei sessi e sull'assenza di gerarchie. Tale civiltà sarebbe stata poi soppiantata dall'invasione dei popoli *kurgan*, che adottavano una forma di organizzazione fortemente maschilista e patriarcale. Gnisci raccomanda dunque a noi europei di metterci «al servizio dell'umanità che abbiamo riunito indegnamente, per imparare a produrre tutti insieme e stabilire sulla Terra una civiltà umana generale dei diversi» (p. 60), proprio attraverso le qualità elencate.

L'opera di Gnisci è il primo numero della collana *Transculturazione* da lui curata per Edizioni Ensemble. Nel corso del 2014 sono stati pubblicati altri due volumi (*Vergogna tra le due sponde* di Ez-zat Kamhawi e *La poesia nelle piazze* di Hussein Mahmoud) che approfondiscono alcuni dei temi fondamentali nello studio dell'autore, quali i cosiddetti 'viaggi della morte' nelle rotte del Mediterraneo e la poesia della 'primavera araba', impiegati entrambi per parlare di quel fermento culturale che gli europei non dovrebbero respingere, ma accogliere.

(Iacopo Cigolini)

**MARINA GUGLIELMI,
GIULIO IACOLI (a cura
di), Piani sul mondo. Le
mappe nell'immaginazione
letteraria**, Macerata,
Quodlibet, 2013, pp. 208,
€ 22,00.



Il volume *Piani sul mondo* curato da Marina Guglielmi e Giulio Iacoli, uscito per Quodlibet nella collana «Scienze della cultura», si rivela un ottimo strumento per comprendere le relazioni che intercorrono tra mappa e testo letterario. Interrogarsi sull'oggetto mappa significa tenere conto dei diversi livelli di rappresentazione e d'inserimento all'interno dei testi: le mappe possono essere descritte o diventare dei veri e propri oggetti visuali all'interno dei romanzi. È di estrema importanza considerare il valore che le mappe acquisiscono in letteratura. Esse non sono solo un complemento alla lettura, ma possono mettere in scena strategie estetiche alternative in grado di capovolgere e ampliare i discorsi letterari canonici.

Uno degli elementi dal quale non si può prescindere è quello legato al potere narrativo delle mappe, poiché contengono *in nuce* l'idea di uno spostamento ma diventano anche uno stimolo per l'immaginazione letteraria. Accanto alle mappe tradizionali vanno prese in esame, come ci suggeriscono i curatori, anche quelle intime o, ancora, gli esperimenti di carto-

grafia microsociale utilizzati ad esempio da Perec.

Partendo da alcune opere medievali e rinascimentali e soffermandosi sul romanzo postmoderno e sulla letteratura postcoloniale, il volume riesce con estrema precisione a rendere conto di come il discorso della mappa possa assumere diverse conformazioni, rivelando il suo apparato ideologico o diventando strumento in grado di liberare il suo potere immaginativo e ridisegnare la realtà. «La mappa appare come la prova liminale dell'esistenza di possibilità altre e alterate di comprensione del reale» (Introduzione, p. 20).

Giulio Iacoli, analizzando *Rimini* di Pier Vittorio Tondelli e *Narratori delle Pianure* di Gianni Celati, sottolinea come: «in un caso e nell'altro, nella stilizzazione in levare di Celati come nell'ipertrofia della figurazione abbracciata da Tondelli è leggibile una forma di sospensione della fiducia nei confronti del potere documentario della mappa» (p. 134).

Studiare i rapporti tra carte e letteratura permette inoltre di instaurare un dialogo tra diverse discipline; e se da un lato è possibile una relazione tra letteratura e geografia, dall'altro il tema si inserisce pienamente all'interno degli Studi culturali e in particolare della *Visual Culture* dove è centrale l'interesse per la relazione testo-immagine. Come suggeriscono i curatori nell'introduzione, vale la pena allora interessarsi anche alle metafore cartografiche che circolano all'interno della discorsività sociale: l'attenzione per le mappe in letteratura non può prescindere anche dallo *Spatial turn* che ha posto come centrale la dimensione dello spazio per l'interpretazione dei fatti culturali.

Il testo è diviso in due parti: nella prima, «Modelli e generi del pensiero spaziale», si approfondiscono alcuni problemi teorici; nella seconda, «Figure e trame del testo cartografico», sono presenti alcuni casi di studio e analisi di romanzi.

Il volume indica con rigore le diverse

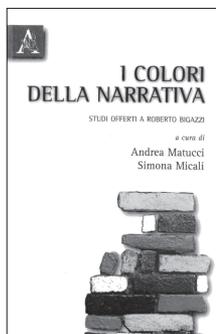
direzioni di ricerca che possono essere prese in esame. A questo proposito, Davide Papotti nel suo saggio analizza i rapporti che possono intercorrere tra mappa e letteratura distinguendo la «cartografia come letteratura», la «letteratura come cartografia», la «cartografia della letteratura» e la «cartografia nella letteratura». A questa prima schematizzazione si aggiungono, nei saggi successivi, altre questioni di estrema importanza: Marina Guglielmi approfondisce il concetto di spazio transizionale a partire dalle teorie di Winnicott e ricostruisce la cartografia personale all'interno dei romanzi di Lalla Romano dove si alternano mappe oggettive e mappe personali, immagini mentali e immagini reali; Marcello Tanca propone un excursus del *travelling without moving*, pratica messa in atto da coloro che evitano di partire per evadere a casa propria, e lo fa analizzando il testo di Xavier de Maistre, *Viaggio intorno alla mia camera*, e riflettendo sul rapporto tra Kant e la geografia. Il discorso sulle mappe non può prescindere da una riflessione sulla letteratura postcoloniale, come ben rileva Silvia Albertazzi e appare importante recuperare l'impostazione geografica presente all'interno di un'opera come i *Quaderni del carcere* di Gramsci, come ci ricorda Maurizio Pala.

Il volume diventa così una riflessione che si espande su diversi fronti e ci rivela con rigore la molteplicità degli usi che delle mappe si possono fare in letteratura e ancora delle strategie estetiche che si determinano, con particolare attenzione al romanzo postmoderno, ampiamente approfondito da Giulio Iacoli.

Va preso in considerazione infine l'aggiornato e ben strutturato apparato bibliografico che rende conto della diversità di approcci e di sguardi disciplinari e interdisciplinari al tema.

(Marco Mondino)

**ANDREA MATUCCI,
 SIMONA MICALI (a cura
 di), I colori della narrativa.
 Studi offerti a Roberto
 Bigazzi, Roma, Aracne
 2010, pp. 355, € 22,00.**



La raccolta è dedicata a Roberto Bigazzi, già docente di Letteratura Italiana presso l'Università di Siena-Arezzo e autore di importanti studi critici che spaziano da Boccaccio al romanzo italiano moderno e contemporaneo. In accordo con gli interessi principali di Bigazzi, gli interventi qui riuniti hanno come oggetto comune la narrativa, indagata in tutta la sua 'gamma di colori': il titolo stesso della miscellanea allude del resto a due dei suoi maggiori volumi, *I colori del vero* e *Le risorse del romanzo*. Gli autori e le autrici dei ventitré contributi sono allievi diretti o indiretti di Bigazzi (Orsetta Innocenti, Florian Mussgnug, Simona Micali, Marina Polacco), colleghi italianisti (Andrea Matucci, Gino Tellini, Riccardo Brusciagli) e importanti comparatisti europei e americani (Patrizia Lombardo, Remo Ceserani, Gillian Beer, Helena Buescu, Maria DiBattista, Jürgen Wertheimer), insieme ai quali Roberto Bigazzi ha costruito negli ultimi quindici anni la scuola Synapsis (European School for Comparative Studies). Non a caso, l'intervento di Melania Mazzucco, *I bei resti: voci dal silenzio* su Annemarie Schwarzenbach, rielabora un seminario tenuto in occasione di Synapsis 2006 sul tema *Exile*; da parte sua, Massimo Fusillo, in «*Tutto l'inconscio se la squaglia davanti a voi*». Su *Céline* e sul neopicaresco, trae spunto da un seminario dell'edizione 2002 dedicata al tema *Incontri*.

La raccolta si apre con lo studio sul

Decameron di Simona Micali, che mette a fuoco la contraddizione di giudizio dell'autore sulla tematica della «refrattarietà sentimentale femminile» (p. 9) in due novelle. L'interesse per la novella caratterizza anche il contributo di Emanuela Scarano, che analizza il novelliere di Bandello, soffermandosi sul modo in cui le vicende soggettive si mescolano a quelle collettive. La storia e l'individuo si impongono come protagonisti in numerosi altri interventi: Andrea Matucci in *Novembre 1498: storia di ieri* sottolinea l'accurato appello a un 'noi' attuale e privo di particolarismi della *Storia fiorentina* di Piero Parenti; Marina Polacco, parlando del romanzo *Cent'anni*, mette a fuoco l'interesse dell'autore nel cogliere gli elementi che «dalla vita pubblica s'infiltrano nella privata» (p. 182); Giuseppe Nicoletti in *Una scheda 'fiorentina' per All'Italia* riflette sull'avvio della riflessione politica di Leopardi; Patrizia Lombardo offre un quadro preciso dell'intreccio fra retorica e storia nel romanzo di Hippolyte Taine. Anche Gino Tellini, nel suo studio, dimostra il legame fra Palazzeschi e le «ragioni della storia» (p. 311), riuscendo nell'implicito intento di arricchire l'immagine parziale che i lettori hanno del celebre ideatore dell'uomo di fumo.

Proponendosi di indagare la ricchezza della narrativa, è interessante notare che alcuni interventi si concentrano su argomenti e opere che vogliono essere rivalutati o letti sotto una nuova luce: è il caso dell'*Apologia di Clizia* di Riccardo Brusciagli, che si sofferma sull'influenza della commedia domestica di Machiavelli, spesso considerata solo la secondogenita della più famosa *Mandragola*; ugualmente Siro Ferrone, nell'intento di descrivere l'Archivio Multimediale dell'attore italiano, decide di portare l'esempio di Marco Napolioni, «attore importante eppure malnoto del nostro Seicento» (p. 83); Laura Riccò, in *Diaspore senesi: noterelle pre-rozze*, cerca di inquadrare nel panorama culturale del Cinquecento la *Pietà d'amore*. Jürgen Wertheimer, parlando degli intermediari e dei mediatori, sottolinea come questi personaggi, che stanno alle spalle dei protagonisti e che rischiano di passare inosservati, spesso siano il vero motore dell'azione.

Il linguista Giuseppe Patota, nell'ambito

della descrizione sintattica, riconosce nell'interrogativa indiretta libera una risorsa importante del romanzo, la cui composizione e struttura sono alla base di molti degli interventi, che toccano numerosi temi: l'accuratezza e la verità dell'autobiografia di Primo Levi nello studio di Florian Mussgnug; l'importanza dello sguardo negli esordi visionari di Joyce descritti da Maria DiBattista; il ruolo del nome in *Alice's Adventures in Wonderland* secondo Gillian Beer e il significato del viaggio lungo il fiume in *The Mill on the Floss* e *Heart of Darkness* analizzati da Helena Buescu. Inoltre William Dodd si interroga sugli intrecci fra romanzo storico e *Bildungsroman* nel *Waverley* di Scott e Pierluigi Pellini inquadra *Thérèse Raquin* a metà strada fra la novità strutturale del romanzo naturalista e il modello teatrale tragico destinato ad essere superato nei *Rougon-Macquart*: gli intrecci di stili, prospettive e temi in queste opere dimostrano al lettore come i vari 'colori' della narrativa possono mescolarsi all'interno del romanzo.

La varietà non riguarda solo la letteratura ma anche l'incontro con altri linguaggi artistici: il teatro, al centro dell'analisi che Paola Luciani dedica a Diderot e Goldoni; e il cinema, presente nello studio che chiude la raccolta: ne è autrice Orsetta Innocenti che scrive su *The Prestige* (2006) di Christopher Nolan, mettendo in luce gli «artifici tecnici, pratici, meccanici, tipici di quella macchina di illusioni rappresentata dal cinema» (p. 355). In questa fusione di temi e modi di rappresentazione si inserisce l'intervento su *The House of the Seven Gables* di Remo Ceserani, il quale evidenzia il rapporto fra il romanzo e le scoperte della modernità come l'elettricità, il magnetismo e la fotografia.

Nel volume, dunque, la molteplicità dei contenuti, che potrebbe disorientare il lettore, trova in realtà coerenza interna e valore nella volontà di rendere omaggio non solo a Roberto Bigazzi ma anche al genere stesso della narrativa, che con la sua varietà di 'forme e colori' offre spunti di riflessione sempre nuovi e attuali.

(Francesca Migliorini)

CHIARA MENGOZZI,
Narrazioni contese.
Vent'anni di scrittura
italiane della migrazione,
 Roma, Carocci, 2013,
 pp. 213, € 22,00.



La monografia di Chiara Mengozzi, studiosa formatasi a Trieste e che ora lavora a Praga, rappresenta una voce significativa in un campo di studi – quello sulla letteratura in italiano scritta da autori recenti di origine non italiana – che sempre più acquista rilievo e che sollecita il confronto con il grande tema o dimensione della *Weltliteratur*, letteratura mondiale (e 'globale', in base alla definizione alternativa proposta, tra gli altri, da Giuliana Benvenuti e Remo Ceserani). Agli studi importanti di critici e teorici italiani (da Armando Gnisci, tra i primi a occuparsi con impegno della cosiddetta 'letteratura della migrazione', a Franca Sinopoli; da Ugo Fracassa, che ha dedicato all'argomento il suo volume *Patria e lettere*, a Daniela Brogi, che ha messo opportunamente in discussione l'etichetta di 'scrittore migrante', inadeguata a definire autori come Igiaba Scego, di origine somala ma nata e cresciuta in Italia, la cui opera racconta appunto le dinamiche profonde di questo delicato incrocio storico e personale, più che rifarsi a un'esperienza di nomadismo) si aggiungono ora gli scritti di autrici e autori che scelgono la lingua italiana per vocazione più che per necessità o conseguenza di un riflesso postcoloniale. È il caso di Jhumpa Lahiri, la scrittrice anglo-indiana (cresciuta negli Stati Uniti e che ha soggiornato a lungo in Italia) vincitrice del Premio Pulitzer, che direttamente nella

nostra lingua ha scritto e raccolto i brani *non-fiction* di *In altre parole* (2015).

La molteplicità e la differenza dei casi qui evocati (Scego e Lahiri) e di numerosi altri che sarebbero citabili suggeriscono come «il filo rosso di questa produzione non corrisponde né a un insieme di contenuti né a un genere né a uno stile, ma a una posta in gioco, la narrazione di sé» (pp. 7-8). Così si esprime, efficacemente, Mengozzi nell'Introduzione al suo volume, articolato in tre capitoli: *Contesti*, *Teorie*, *Percorsi di lettura*. Nel primo, la studiosa fa il punto sulla genesi stessa del concetto di 'letteratura della migrazione' (cui il volume in sostanza si attiene, guadagnandone in uniformità e perdendo forse qualcosa rispetto alla varietà di declinazioni del fenomeno, di cui peraltro Mengozzi è cosciente), delimitando il corpus e inquadrando la categoria nella cornice storica, politica, sociale, normativa, editoriale e giornalistica che interessa il tema – oggi quanto mai urgente e drammatico – dell'immigrazione. C'è un evento di cronaca nera – ricorda Mengozzi – da cui ha avuto origine la prospettiva elaborata dalla letteratura migrante: l'omicidio, nell'agosto del 1989, del sudaficano Jerry Maslo, raccogliitore stagionale di pomodori a Villa Literno. L'eco anche mediatica del fatto funzionò, come hanno osservato Graziella Parati e il già citato Gnisci, come catalizzatore di un interesse che la scrittura ha in vari modi intercettato. Due i filoni, o i gruppi di testi, principali: quelli di scrittori italiani (da Albinati a Lodoli, da Orengo a Sandro Onofri) attenti ai cambiamenti etnico-demografici in corso nella società italiana; quelli scritti da autori di provenienza extraitaliana, che testimoniano (in racconti inizialmente riuniti nell'ambito di ricerche sociologiche) la loro diretta esperienza. Alla fine del capitolo, Mengozzi riflette proprio sui risvolti problematici implicati dalle distinzioni tra letteratura italiana *tout court* e 'letteratura italiana della migrazione', osservando come questa seconda definizione faccia «parte di quel 'meccanismo intellettuale' che 'tiene in ostaggio' i/le suoi/sue rappresentanti». «Non per questo» prosegue Mengozzi «si può mettere da parte la categoria per cercare strade alternative

(forse comunque inevitabili) prima ancora di averne approfonditamente studiato la genealogia» (p. 32).

Studio che passa anche attraverso la rassegna delle teorie e delle prospettive critiche che hanno reagito al sorgere di queste nuove espressioni della letteratura italiana (o che, al contrario – ma in modo non meno significativo sul piano della sociologia letteraria – ne hanno ignorato l'esistenza: è quanto si osserva, o almeno si osservava fino a pochissimo tempo fa, nel campo dell'italianistica più ufficiale e accademica). Mengozzi procede prendendo in considerazione e discutendo opportunamente innanzitutto le definizioni, o meglio sarebbe dire gli aggettivi, che ricorrono nelle diverse trattazioni, spesso eloquenti manifestazioni di punti di vista idiosincratici e parziali sulla questione: da letteratura 'italofona' (entrato in uso, ma non da tutti accettato e comunque da valutare nella dinamica di simmetria e differenza rispetto al concetto parzialmente analogo di 'francofonia'); 'afroitaliana' (categoria affermata anche in grazia di fattori temporali e quantitativi, perché gli scrittori di origine africana sono stati i primi e i più numerosi, ma che non copre la geografia letteraria della 'migrazione', estesa alla Russia, all'Albania, alla ex-Jugoslavia, all'India); e ancora, 'letteratura ibrida', 'minore', 'multiculturale', 'postcoloniale'.

Il terzo capitolo è dedicato all'analisi dei testi di autori in parte già relativamente canonici (come la stessa Igiaba Scego, o l'algerino Amara Lakhous), ma per la maggioranza ancora poco noti e che, ci auguriamo, il lavoro di Mengozzi potrà contribuire a far meglio conoscere: tra questi, *Griot Fulêr*, esperimento scritto in collaborazione tra giornalisti e immigrati, di cui Mengozzi mette in luce l'originalità di forme e valori. L'obiettivo del capitolo è quello di mostrare le dinamiche intersoggettive che influenzano il racconto di sé da parte dei migranti, spesso combattuti tra l'esigenza di prendere la parola in prima persona e la tendenza della società di arrivo a normalizzare entro categorie note quelle esperienze individuali.

(Niccolò Scaffai)

**RENATO POGGIOLI,
 Il flauto d'orzo. Saggi
 sulla poesia pastorale e
 sull'ideale pastorale**, a cura
 di Raffaella Bisso (hardrain@
 tiscali.it), Collana di letteratura
 critica, arte e arti 'Hermaion',
 diretta da Enrica Salvaneschi.
 Book editore, Ferrara 2012,
 pp. 144, € 14,00.



Il volume consiste nella traduzione, con testo a fronte, di *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and The Pastoral Ideal*. Precede il testo una sintetica nota introduttiva della curatrice in cui il lettore viene informato sulle vicende biobibliografiche dell'autore, comparatista e slavista di origine italiana che ha soggiornato in vari paesi dell'Europa orientale fino al 1939, quando è emigrato negli Stati Uniti dove ha insegnato alla Harvard University fino alla morte, avvenuta per un incidente d'auto, nel 1963. Come brevemente ricordato dalla curatrice, da vari anni Poggioli si stava occupando di poesia pastorale e aveva progettato un volume di trenta capitoli tematici dedicato

a questo argomento; qualche anno dopo, nel 1975, Bartlett Giamatti selezionò i quattordici saggi già ultimati dall'autore e li pubblicò riuniti in un libro a cui dette il titolo del saggio di apertura: *The Oaten Flute*. Il volume, pur incompleto rispetto al progetto autoriale, ci permette di avere un'idea precisa del contributo di Poggioli al dibattito bucolico: uno studio che si sviluppa in maniera diacronica dal Rinascimento alla letteratura contemporanea focalizzandosi su alcuni elementi ricorrenti e distintivi del *pastoral ideal*, dall'elegia alla pastorale cristiana, dall'analisi della 'pastoral of the self' alle implicazioni socio-politiche della pastorale fino ai capitoli conclusivi dedicati ad autori contemporanei come Mallarmé, Gogol e Tolstoj. *Il Flauto d'orzo* è la traduzione italiana del primo saggio di questo volume postumo, a cui anche Giamatti assegnò una posizione di preminenza, non solo per mera priorità cronologica. Questo contributo, infatti, è il primo di una serie di lavori e seminari che l'autore divulgò sull'argomento pastorale; comparve per la prima volta in «The Harvard Library Bulletin» nel 1957 (pp. 147-84) ed è particolarmente importante perché esplicita l'idea che governa l'impianto del progettato volume, ne sonda in sintesi tutti gli argomenti e contiene le linee metodologiche e ermenutiche utilizzate da Poggioli anche nei contributi successivi dedicati alla letteratura bucolica: diviso in quindici paragrafi, si apre con la definizione dell'essenza psicologica della pastorale ('desiderio di innocenza e felicità') enucleata in varie coppie antifrastiche di modelli che permettono all'autore di discutere tutti gli elementi tematici per lui rilevanti del mondo pastorale. Grazie alla selezione tematica e all'esposizione piana delle sue acute comparazioni,

'the easy and sophisticated Poggioli' (P. Alpers) riesce a giustapporre opere apparentemente distanti nello spazio e nel tempo, da Teocrito a Boileau, da Virgilio a Goethe, condotto in questo percorso analogico da alcuni *leitmotiv* che attraversano diacronicamente tutta la lunga storia della pastorale. Vi spiccano la contrapposizione culturale del pastore arcadico con quello cristiano, la riflessione sul desiderio – sia liberato che negato –, quella sulla opposizione tra *otium* e morale dell'*enrichissez-vous* e il contrasto tra *polis* e *silva*, in cui la scelta pastorale è interpretata come *decadenza*, come rifiuto e perdita dell'equilibrio classico, una rivolta alla tensione normativa che ha generato l'ordine e l'età dell'oro. Lo schema metodologico oppositivo viene utilizzato anche per descrivere i tratti peculiari della poesia pastorale come l'esaltazione dell'amicizia, dell'amore e della soggettività, elementi individuali contrapposti alla dissoluzione del soggetto nella società delle masse: è questa la parte più politica, e forse più cronologicamente connotata, del saggio in cui si sviluppa la discussione di alcune asserzioni emersoniane (orientate in senso marxista) contenute in *Some Versions of Pastoral* (1935), che condivide con il lavoro di Poggioli l'impianto comparatista e l'esplorazione del mondo pastorale condotta anche al di fuori del genere letterario bucolico canonicamente inteso.

(Elisabetta Bartoli)

GUIA RISARI, Il regalo della gigantessa, illustrazioni di Beatriz Martín Terceño, Trapani, Buk Buk, 2015, pp. 48, € 16,00 (GUIA RISARI, El regalo de la giganta, Beatriz Martín Terceño, ilustración, Madrid, A buen paso 2013)



Il regalo della gigantessa si potrebbe definire una poesia singola che abita un libro intero, o una prosa poetica non spezzata in versi, ma distribuita su acquarelli lievi che ora affiorano dalla carta come piante acquatiche ora si allungano attraverso le pagine e si offrono come habitat per le creature via via nominate, per le parole dette e ascoltate e per quelle nascoste in attesa di chi le cercherà più tardi.

La Giganta (più potente senza suffisso, nella prima versione dell'autrice – quella spagnola – l'italiano ancora non permette questa soluzione) è la protagonista di un album di Guia Risari (www.guiarisari.com), dalla lingua a prima vista

semplice, vicina all'immaginario infantile, essenziale, a metà tra quella fiabesca e quella poetica – una o due righe per pagina, poche parole tenute insieme non soltanto dal filo narrativo, ma anche da una simmetria particolare che disegna un ritmo, una melodia, una rete per raccontare – con maglie multiple di anafora, micro-anagrammi, allitterazioni, assonanze, consonanze, rime interne – il mondo della Giganta. Ogni sua emozione, azione, sentimento o movimento ne provoca uno corrispondente sulla terra: così dal suo sbadiglio nasce una brezza tiepida che fa spuntare le primule. E le parole imitano chi le pronuncia – già il primo verso «In un angolo del mondo, / vive una donna ...», fa intravedere richiami, evoca le onde, manifestazioni di un elemento indispensabile per la terra. Più giù troviamo un «anda», introdotto da un «do», e vari «ando». I suoni si combinano, si muovono, viaggiano e si scombinano. La Giganta agisce, comprende e ascolta, fa ridere e fa paura (attraverso l'ira dei temporali) e le sue parole creano nessi che porteranno i bambini a creare acquarelli mentali propri, a continuare la narrazione con elementi immaginifici personali. Gli adulti, invece, non possono fare a meno di seguire anche nessi già esistenti – la Giganta, grande madre e guida, non divide il mare in due come Mosè, ma sposta le dune con un soffio, la terra si muove e uomini e animali partono in viaggio per esplorare nuovi luoghi e incontrare colei che dona le parole. E infatti, i rimandi – oltre che alla *Genesi* – al Libro dell'*Esodo* sono più di uno, c'è il nome della versione ebraica *Shemot* [*Nomi*], una forte pre-

senza di rumori, di suoni, e il silenzio per distinguere gli inizi e i limiti di quest'ultimi: suoni prodotti dal vento, dal mare, dalle risate e dalle tempeste – tutto un mondo percepito dall'orecchio. E infine la parola, il Verbo. Contemporaneamente c'è un filo che porta alla Dea Terra dei popoli andini, Pachamama, il cui nome in lingua quechua significa letteralmente «madre spazio tempo», parola e mondo in cui tutto è sacro e divino, la terra, gli esseri viventi e le cose. E forse tra le pagine aleggia anche la saggezza del vecchio Capo Duwamish e Suquamish Sealth (Seattle) che preoccupato mandava a dire al Presidente degli Stati Uniti che «tutte le cose sono legate fra loro» e «la terra è la madre di tutti noi».

Le immagini di Beatriz Martín Terceño (<http://www.beatrizmartinillustrations.com>) contengono più di un omaggio all'opera del maestro Štěpán Zavřel e sono – più che illustrazione – testo iconografico che partecipa alla narrazione e costruisce ponti propri tra la pagina e l'occhio di chi legge. Non a caso le tavole dell'illustratrice sono esposte, insieme a quelle di altri artisti, alla mostra della Fondazione Štěpán Zavřel di Sarmade «I DONI DELLA GIGANTESSA – I custodi del creato siamo noi», e ora ospitata al Festival Biblico di Vicenza.

(Barbara Pumhösel)

MAKSIM IL'IČ ŠAPIR,
Universum versus. Saggi
di teoria del verso e di
teoria della letteratura,
 Pensa MultiMedia Editore,
 Lecce, 2013, pp. 372,
 € 30,00.



L'edizione italiana di *Universum versus. Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura* conserva intatto lo spirito rivoluzionario e appassionato del suo autore, Maksim Il'ič Šapir, scomparso prematuramente nel 2006.

Studio eclettico ed originale, Šapir ha condotto le proprie ricerche sulla teoria del verso seguendo il faro luminoso della filologia, da lui intesa come «dialettica capace di indagare e definire l'interazione organica fra cultura, natura e storia, senza che alcuna trascendenza debba intervenire». Fautore di un'«ampia concezione filologica del mondo», Šapir considera il linguaggio poetico, al pari di ogni altra realtà familiare all'uomo, il rispecchiamento dei principi generali che organizzano il mondo secondo triadi aristoteliche ('universale-generale-particolare', 'fatto-legge-principio', 'materiale-forma-contenuto'). In special modo, il lavoro dello studioso è volto a dimostrare lo stretto legame che intercorre tra il verso poetico e gli altri fenomeni della forma artistica. Da qui il titolo latino dell'antologia, *Universum versus*, traducibile tanto come *Il mondo del verso* quanto come *In direzione del mondo*. Dialogando ininterrottamente con i grandi della filologia russa novecentesca (Jakob-

son, Tynjanov, Tomaševskij, Vinokur, Jarcho, Gasparov) e cogliendo il meglio da ognuno di essi, Šapir riesce a conciliare felicemente i due opposti orientamenti di ricerca che hanno dominato la teoria versificatoria del secolo scorso: la definizione dei 'confini esterni' del verso (cosa è verso e cosa non lo è) e la descrizione della 'struttura interna' del verso (le dinamiche caratterizzanti i rapporti tra i suoi elementi costitutivi). L'approccio metodologico scelto è quello proprio dell'ermeneutica filologica: Šapir si serve dei metodi delle scienze esatte per operare un'analisi quantitativa dei tratti che compongono la struttura versale al fine di ricostruire un quadro il più possibile chiaro ed esaustivo dell'evoluzione di questi e dei mutamenti nelle loro relazioni di interdipendenza. Le argomentazioni di Maksim Il'ič Šapir si fondano, infatti, su una conoscenza tanto vasta quanto profonda della poesia, principalmente russa: l'eredità poetica di Puškin è, infatti, esaminata nel contesto dei suoi predecessori, contemporanei e successori, non solo i grandi nomi (da Trediakovskij, Lomonosov e Sumarokov a D.A. Prigov, L. Rubinštejn e T. Kibirov) ma anche autori minori o addirittura sconosciuti.

Universum versus è tra le opere che meglio esprimono la dedizione e l'entusiasmo ma anche l'ambizione dello studioso: ogni pagina riflette la tenace volontà di dare una risposta definitiva agli interrogativi che da decenni animano il dibattito sulla teoria versificatoria.

Nei saggi «*Versus*» vs «*prosa*» e *Sulla soglia di una teoria generale del verso*, ad esempio, Šapir intende audacemente formulare una definizione di verso valida in assoluto. Ispirato dalle teorie di Jakobson, il filologo compie una minuziosa comparazione fra testi poetici che lo porta ad affermare che la genesi di qualsiasi poesia rimanda necessariamente a una delle due casistiche seguenti: nel primo caso essa è la «selezione di forme paradigmatiche (ovvero di una variante di un'invariante) equivalenti e teoricamente

intercambiabili», nel secondo si tratta dello «svolgimento completo di un microparadigma ritmico», ove è esclusa la possibilità di sostituzione delle varianti ritmiche. Viene, inoltre, ridisegnata l'identità del verso: non più altro dal linguaggio, bensì una sua modalità particolare, autonoma rispetto alle forme grammaticali che organizzano la lingua. Il verso si distingue dalla prosa non tanto per la sua «scomponibilità in segmenti fra loro commensurabili» quanto per la «capacità di rapportare ciò che in prosa non sottostà ad alcun rapporto e comparare ciò che in prosa è incommensurabile»: è la «quarta dimensione del linguaggio» (oltre a lunghezza, grammatica e semantica), uno «pseudo-tempo» che sostituisce quello 'reale'.

In *Metrum et rhythmus sub specie semioticae*, Šapir risolve, invece, il dilemma relativo agli ambigui rapporti di suditanza tra ritmo e metro evidenziando la natura comune di derivati del principio di Ritmo: il metro ne rappresenta l'espressione in qualità di legge generale, mentre il ritmo il singolo fatto. I mutui rapporti che s'instaurano tra questi tre elementi (che rimandano alla dialettica 'universale-generale-particolare') creano, secondo Maksim Šapir, quella varietà infinita di associazioni all'origine della straordinaria densità semantica propria del testo poetico, la sostanza dell'inafferrabile 'Ritmo-senso'.

Accanto ai meriti dell'autore, è doveroso apprezzare l'impegno dei curatori di *Universum versus*, C. Cadamagnani, G. Carpi e G. Larocca, i quali, oltre all'impeccabile traduzione di un testo certamente non facile, hanno arricchito ulteriormente il volume corredandolo di strumenti utili (come il glossario e la postfazione) per una sicura e proficua comprensione del pensiero di Šapir anche da parte dei non specialisti. Un'operazione importante poiché aiuta a garantire la diffusione di quello che non è solo un trattato scientifico ma anche un autentico testamento spirituale.

(Alessandra Visinoni)

RIVISTE/Journals

a cura di Niccolò Scaffai

ALLEGORIA. Per uno studio materialistico della letteratura, a. XXV, n. 68, luglio-dicembre 2013. Direttore: Romano Luperini, Facoltà di Lettere e Filosofia, via Roma 56, 53100 Siena; redazione: Anna Baldini, baldini@unisi.it; Responsabile delle recensioni: Daniela Brogi, daniela.brogi@fastwebnet.it

Il tema del numero è *Conoscere l'Italia contemporanea. Indagine sul 'Made in Italy'*; del dossier tematico, curato da Daniele Balicco, fanno parte saggi di varie discipline (economia, moda, design e pubblicità, cinema, musica, agroalimentare e, infine, filosofia e letteratura). Se lo spazio riservato agli ambiti di cui più spesso la rivista si occupa è stavolta assai esiguo, ampio è invece il rilievo concesso a quei settori che hanno permesso all'Italia, come scrive Balicco, di «imporre con forza, attraverso il brand *Made in Italy*, un'immagine di sé come *modernità godibile*». «Studiare il concetto di 'Made in Italy' – prosegue il curatore – significa iniziare dunque a confrontarsi con un'idea di modernità italiana alternativa a quella dominante, soprattutto all'interno degli studi umanistici più tradizionali». Se queste sono le premesse e gli obiettivi, non sorprende perciò che la letteratura, una delle espressioni meno disposte ad assecondare la prospettiva al tempo stesso aristocratica e alternativa della 'godibilità del presente' (un presente – occorre ricordarlo – in cui più del 40% dei giovani italiani è disoccupato), resti qui ai margini. La rotta assiologica passa ora piuttosto

dall'ambigua ideologia, che definirei del 'lusso etico', incarnata da Oscar Farinetti (il fondatore e patron della catena *Eataly*, qui intervistato da Andrea Baldini). Di letteratura, propriamente, parla invece il solo Gianluigi Simonetti, che dedica un saggio a *Il romanzo giovanile (1976-1984)*; ma forse, date la presa sul contemporaneo e l'attenzione al 'brand' *Made in Italy* nel mondo su cui è impostato il numero, meglio sarebbe stato dedicare spazio alle scritture che, bene o male, rappresentano oggi la letteratura italiana a livello globale o almeno transnazionale: Ferrante, Saviano, De Luca e i non pochi altri scrittori e scrittrici contemporanei tradotti all'estero.

Da segnalare, fra le recensioni di argomento specificamente poetico, quella di Maria Borio a *Tersa morte* di Mario Benedetti; e le due di Damiano Frasca, l'una dedicata al saggio di Luca Daino su *Fortini nella città nemica*, l'altra alla raccolta di studi caproniani di Paolo Zublena.

(Niccolò Scaffai)

ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria, a. XXXIX n. 89, dicembre 2014. Direttore: Flavio Ermini, redazione: Via Zambelli 15, 37121 Verona.

Tema del numero è *A dire il vero*, introdotto dalla suggestiva epigrafe di Novalis «Accade ciò che già è», in riferimento alla rivoluzione culturale di fine Settecento-inizio Ottocento realizzata dalle avanguardie primo-novecentesche con lo scopo (pienamente coincidente – e non per caso –

con quello della poetica medievale), di «portare a espressione la lingua muta delle cose», come recita il bellissimo editoriale di Flavio Ermini. Testi poetici spesso di alto livello 'noetico' di Nuno Júdice, Laura Caccia, Nicole Brossard, Ranieri Teti, Marco Furia, Bernard Vargaftig, Pascal Gabellone, Davide Campi.

(Francesco Stella)

ATELIER. Trimestrale di poesia critica letteraria, a. XIX, n. 76 (dicembre 2014); a. XX, n. 77 (marzo 2015). Direttore responsabile: Giuliano Ladolfi. Direttore editoriale: Guido Mattia Gallerani. Direzione e amministrazione: C.so Roma 168, 28021 Borgomanero (NO), www.atelierpoesia.it

Il 76 è il numero di festeggiamento del primo ventennio di pubblicazione, dedicato a *Tradurre tradendo*. Ospita infatti traduzioni poetiche dei redattori senza testo a fronte. Fanno eccezione delle canzoni e ariette in versi brevi di Verlaine rese con eleganza da Ladolfi e le liriche da Lucy K. Holt che chiudono il fascicolo nelle traduzioni di Eleonora Bello e Francesca Benocci. Seguono saggi di Valentino Fossati sulla poesia di Aldo Nove, di Milena Nicolini su *Talamimamma* di Anna Maria Farabbi, la seconda parte dell'ampio saggio di Laura Marino su Cristina Campo e una rubrica di taglio interessante con recensioni-antologie su Giovanni Orelli e Augusto Cornali.

(F. S.)

Il n. 77 è dedicato in particolare al nesso tra produzione e cultura. Si segnalano, tra gli altri contributi, il saggio di Sonia Caporossi su *'La ragazza Carla di Elio Pagliarani': un coacervo di crepuscolarismo e sperimentazione*; e l'intervista a Giampiero Neri (tra gli autori più apprezzati specialmente dalle ultime generazioni, che gli riconoscono un ruolo di maestro), a cura di Alessandro Rivali: Neri si sofferma in particolare sul rapporto tra poesia e prosa (l'avvicinamento del poeta alla prosa lirica parte da lontano, dalla lettura di Rimbaud, e poi soprattutto di autori italiani come Campana e Montale, che si espressero entrambi sia in versi che in prosa); all'intervista, segue una breve rassegna di prose inedite di Neri. Alla 'Formazione del poeta' è poi dedicato il dialogo di Luca Ariano e Guido Mattia Gallerini con Alberto Bertoni, critico (con Gallerani, tra l'altro, ha di recente curato un'edizione del montaliano *Quaderno di quattro anni*) e poeta (proprio intorno alla sua raccolta *Traversate* si snoda la conversazione).

(N. S.)

CAFFÈ MICHELANGIOLO. Pensiero e arte, a cura dell'Accademia degli Incamminati di Modigliana, a. XVII, nn. 2-3, maggio-dicembre 2012, Firenze, Mauro Pagliai Editore, pp. 64, € 8,00.

Il numero (arrivato in redazione con grande ritardo, per un disguido postale) contiene un'intervista di Renzo Ricchi a Claudio Angelini, ex inviato Rai a New York, per il suo ultimo libro di poesia. La sezione di inediti comprende testi di Franca Bacchiaga, Leandro Piantini, Fiorenzo Corsali, Paolo Ottaviani, Raymond Farina, Matteo Zattoni. Ampia discussione su *Malaspina* di Maurizio Cucchi da parte di Carlangelo Mauro, su *Di questo mondo* di Daniela Attanasio da parte di Elena Gurrieri e su *La polis che non c'è* di Ennio Abate da parte di Marco Gaetani. Un necrologio di Federico Tavan chiude la sezione poetica, seguita da racconti e articoli di narrativa e da pagine meritorie su librerie e biblioteche locali e dalla consueta rubrica di cinema.

(F. S.)

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, nn. 138-139, autunno 2014-inverno 2015. Redazione: Piazza Garibaldi 3, Fucecchio (FI).

Numero ricco di prove narrative e saggi storico-archivistici e storico-architettici. Per la poesia si segnalano cinque poesie molto discorsive (che nel titolo si specificano 'inedite') di Evaristo Segheta Andreoli, un breve contributo di Marco Marchi su *L'invocazione di Campana* e un originalissimo articolo di Vittoria Luisa Guidetti sul tema degli *Angeli piangenti al cospetto di Dio* nella poesia araba e nella letteratura liturgica greca a partire dai testi della setta bektashista cui aderiva Naim Frashëri, poeta nazionale albanese di fine Ottocento.

(F. S.)

ITALIAN POETRY REVIEW. Plurilingual Journal of Creativity and Criticism, vol. VII, 2013. Direttore responsabile: Paolo Valesio, Columbia University Department of Italian & The Italian Academy for Advanced Studies in America, 1161 Amsterdam Avenue, New York NY 10027 (USA), www.italianpoetryreview.net

Il numero intende sottolineare «l'importanza di mantenere aperto uno spazio per la critica letteraria come meditazione, accanto allo spazio d'azione di tutte quelle altre forme di critica letteraria che sono didatticamente e politicamente consacrate»: così scrive Paolo Valesio, nell'editoriale che apre un numero, come di consueto, molto ricco di contributi critici e di testi poetici. Allen Mandelbaum pubblica qui un *Homme/age for Mario Luzi* (composti dai testi, in inglese, di *Nella lente della solitudine*, *Nelle tenebre irrequiete*, *Ad ora tarda*), cui seguono i versi di Stefani Guglielmin, anticipazione dei suoi *Selected Poems*. Dal dossier poetico, estraggo ancora i versi di Giancarlo Pontiggia (*Ho sognato il Tour*); e quelli di Stefano Carrai (*Musica da Luna Park*), che prosegue qui la sua ricerca, intrecciando alla memoria letteraria (ancora all'insegna di Sereni, ma non solo) la memoria personale, con un ulteriore guadagno – sembra di vedere – in termini di gestione della libertà espressiva, lessicale, formale, versificatoria. Fra le traduzioni, si segna-

lano i *Poems* di Montale nella versione di Wanda Balzano e Jefferson Holdridge e quelli di Luzi, tradotti da Anne Greeott. Tra i saggi, ricordo qui il contributo di Irene Gambacorti su *Palazzeschi italofrancese* e di Alessandro Giammei su *La grave leggerezza di Dario Villa*. Fra le recensioni: Gandolfo Cascio parla di Antonia Pozzi; *Flaubert negli anni della sua formazione letteraria* (a cura di Matteo Maria Vecchio).

(N. S.)

L'AREA DI BROCA. Semestrale di letteratura e conoscenza, a. XL-XLI, nn. 98-99, 2013-2104. Direzione Mariella Bettarini, via San Zanobi 36, 50129 Firenze.

Il numero è dedicato al tema della rete, con sequenze di contributi poetici di Silvia Batisti, Mariella Bettarini (quattro acrostici eponimi), Maria Grazia Cabras, Eleonora Colucci, Laura De Carli, Roberto Maggiani, Gabriella Maletti, Roberto Mosi, Gianna Pinotti, Davide Puccini, Matteo Rimi, Aldo Roda, Davide Rosso, Luca Siri, Luciano Utrini (acutamente giocate sul paradosso), Farhad Zolghadr. Dopo alcune prose narrative, microsaggistiche e dialoghi, chiudono tre pagine di curricula degli autori.

(F. S.)

LA RIVIERA LIGURE. Quadrimestrale della Fondazione Mario Novaro, a. XXVI, n. 1 (75-76), settembre 2014 - aprile 2015. Direttore responsabile: Maria Novaro. Fondazione Mario Novaro, Corso A. Saffi 9/11 - 16128 Genova, info@fondazionenovaro.it

La rassegna di personalità che hanno illustrato la cultura nella Liguria del Novecento, intrapresa dalla rivista, prosegue in questo numero dedicato a Ivo Chiesa (1920-2003), a lungo direttore dello Stabile di Genova e figura importante del teatro italiano, cui la critica ha finora dedicato poco spazio. Enrico Balardo ripercorre *I talenti del giovane Ivo*, a cominciare dalla rivista «Il Barco», edita dal GUF all'inizio degli anni Quaranta. A seguire, Federic Natta approfondisce l'esperienza di Chiesa come direttore del «Sipario» tra il 1946 e il 1949. Tra l'esperienza del «Sipario» e la direzione dello «Stabile» genovese, Chiesa

passò un periodo a Milano (dove la sua formazione conobbe dei punti di contatto con gli anni giovanili di Paolo Grassi): ne parla qui Matteo Paoletti. Nei successivi contributi (di Marcella Rembado, Eugenio Buonaccorsi, Roberto Cuppone, Roberto Trovato, Livia Cavaglieri) si approfondiscono i vari aspetti della drammaturgia di Chiesa e della sua politica culturale.

(N. S.)

L'IMMAGINAZIONE. Rivista di letteratura, a. XXXI, n. 286, marzo-aprile 2015. Direzione: Anna Grazia D'Oria, redazione: via Umberto I, 51, 73016 San Cesario di Lecce, agdoria@manneditori.it

È prezioso il dossier che apre il fascicolo, dedicato ad Andrea Zanzotto, qui ricordato e interpretato attraverso gli scritti di vario genere di che si susseguono e si integrano l'un l'altro, restituendo un ritratto dell'esperienza personale e artistica di uno dei massimi poeti italiani del secondo Novecento. Alle pagine calligrafiche di Giosetta Fioroni (gremite dei segni manoscritti in cui si riconoscono le parole, i titoli, le immagini di Zanzotto), seguono gli scritti di Niva Lorenzini (che prende spunto da una circostanza – il rifiuto del Preside del liceo di Pieve di Soligo di lasciare che gli studenti partecipassero al convegno che il paese aveva dedicato all'illustre concittadino lo scorso ottobre – per riflettere sulla 'difficoltà' di Zanzotto); di Giovanna Frene (che rievoca l'incontro, lei giovane poeta ventenne, con il maestro); di Nico Naldini; di Silvana Tamiozzo Goldmann (che, dal fondo 'Della Corte' del Centro interuniversitario di studi veneri di Venezia, recupera i documenti epistolari che testimoniano l'amicizia tra Zanzotto e lo scrittore, giornalista e consulente editoriale Carlo Della Corte); di Maria Antonietta Grignani (che illumina il nesso paesaggio-scrittura nell'opera di Zanzotto, i cui avantesti e autografi sono conservati in larga parte presso il Centro Manoscritti di Pavia). Completano il panorama i contributi di Adriana Guarnieri (che scrive dell'amicizia tra il poeta e il critico Silvio Guarnieri), di Giulio Ferroni (che tenta un quadro generale della poesia di Zanzotto) e di Rodolfo Zucco (che allinea qualche divagazione stilistica su *Contro monte*).

(N. S.)

L'ULISSE. Rivista di poesia, arti e scritture, n. 18 (2015): *Poetiche per il XXI secolo*. Direttori: Alessandro Broggi, Stefano Salvi, Italo Testa. <http://www.lietocolle.com/ulisse/>

Non sempre la coscienza (auto)critica di un poeta e la realtà della sua espressione vanno di pari passo. L'una può essere più avanzata dell'altra e, quando a prevalere è la coscienza critica, per la poesia non è una buona notizia. Per questo, le inchieste che invitano i poeti a parlare della propria idea di poesia e scrittura possono rivelarsi deludenti, o almeno un po' stranianti. Questo rischio è evitato, o quantomeno limitato, dai promotori dell'inchiesta sulle *Poetiche del XXI secolo*, che, evitando di stabilire canoni preordinati in base a stili e correnti, hanno interpellato una trentina di autori diversi per esperienze e tendenze, per lo più intorno ai quarant'anni, cui hanno chiesto di esprimersi liberamente sulle rispettive formazioni, attese, scelte formali e tematiche. Il quadro è vario e una considerazione sintetica che contempli le diverse voci è qui (e forse in assoluto) impossibile: colpisce però, tra le varie osservazioni, l'autonomia ormai pressoché completa che la maggior parte degli autori rivendica rispetto ai maestri della terza e per molti anche della quarta generazione. Mentre già canonici appaiono ai più i poeti poco più che cinquantenni (Pusterla, Dal Bianco e altri). Osserva lucidamente Gilda Policastro, che i filoni principali sono almeno due, almeno tra gli 'under 40': «Un filone più propriamente lirico che riutilizza [...] le forme strofiche classiche, l'endecasillabo, la soggettività, la figuratività e una nuova area della ricerca che guarda alle altre arti come a un modello di produzione indiscriminata di linguaggi, e che rinuncia alla centralità della parola e del suo aspetto funzionale». Seguono l'inchiesta una sezione in cui giovani critici (intorno ai trent'anni: Donati, Borio, Bruni, Jacopo Grosser e altri) scrivono di poetiche e figure novecentesche (Sereni, Fortini, Bertolucci...): e una sulle poetiche del romanzo, con approfondimenti tra gli altri su Siti e DeLillo.

(N. S.)

SOGLIE. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria, a. XVI, n. 3, dicembre 2014. Direttore responsabile: Lionella Carpita, redazione c/o Alberto Armellin, via Vecchia Fiorentina 272, 56023 Badia (Pisa).

Il fascicolo si apre ricordando la figura di Elena Salibra, che di «Soglie» è stata tra co-direttrice, contribuendo allo sviluppo e alla qualità della rivista. Ne ricostruiscono un partecipe profilo, qui, due colleghe e amiche: Maria Cristina Cabani (che si sofferma in particolare sulla dimensione didattica e accademica di Salibra, docente di letteratura italiana all'Università di Pisa, studiosa tra gli altri di Carducci, Pascoli, Gozzano); e Marzia Minutelli, che scrive del cammino poetico di Elena Salibra (culminato in *Nordiche*, l'ultimo suo libro di versi). A seguire, fra i testi poetici, versi di Maddalena Capalbi e Nedo Damiani; il saggio di Fausto Ciompi su Ted Hughes e di Riccardo Emolo su Pascoli. Damiano Sinfonico, infine, cura un'intervista a Cesare Viviani.

(N. S.)

TESTO A FRONTE. Teoria e pratica della traduzione letteraria, a. XXV, n. 50, settembre 2014, Milano, Marcos y Marcos, direzione: Franco Buffoni, redazione: via Piranesi 10, 20137 Milano.

Il numero del cinquantenario, per il quale esprimiamo i nostri ammirati auguri alla rivista-sorella, si apre con un editoriale celebrativo che rievoca il processo di trasformazione di TAF e ne ricorda i cinque temi teorici portanti: ritmo, poetica, intertestualità, movimento del linguaggio nel tempo e avantesto. Fra i saggi spiccano quelli di due collaboratori di «Semicerchio»: Alessandro Ghignoli su *Il transautore nella comunicazione letteraria tradotta* e l'articolo in inglese di Massimo Bacigalupo su *E.P. meets E.P.: Ezra Pound and Enrico Pea's «Moscardino»*, con utile tabella dei fraintendimenti. Fra i testi segnaliamo una scelta di traduzioni di Pusterla da Pascal Riou e una resa coraggiosa e gustosa della terribile seconda satira del primo libro di Orazio da parte di Danilo Laccetti.

(F. S.)

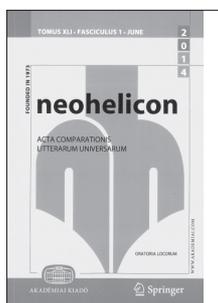
SINN UND FORM. Beiträge zur Literatur, H. 1, 2015; H. 2, 2015, EUR 11,00; Hanseatenweg 10, D-10557 Berlin.

Nel numero 1 del 2015 di «Sinn und Form» è pubblicato un breve discorso di F.C. Delius in onore della rivista nata nel 1949 nella DDR, tenuto durante una manifestazione alla Akademie der Künste di Berlino. Qui lo scrittore rivendica in positivo una certa aria demodé (*altmodisch*) che indubbiamente caratterizza la rivista in un panorama culturale dominato da schermaglie che hanno luogo piuttosto su altri media. Delius ritrova invece nella rivista quei valori – «Freundschaft zu Qualität und zu freiem Denken» – che soli permettono a suo avviso di tener fede al principio che aveva guidato il primo redattore capo della rivista nata nella DDR nel 1949, il poeta Peter Huchel: «Wir werden uns nicht uniformieren». A più di sessanta anni dalla fondazione, «Sinn und Form» ha senz'altro perso la centralità e la forza critica che ebbe nel dibattito della Germania Est, ma la qualità unanimemente riconosciuta, l'insieme di inediti letterari (o riscoperte del passato) e documenti per la discussione culturale ne fanno ancora oggi un punto di riferimento essenziale. Ma oltre a questo, il 'successo' della rivista risiede probabilmente anche nella chiarezza e leggerezza del tono, che rinuncia a eccessi specialistici (filosofico-accademici) senza per questo perdere nulla sul piano qualitativo. Il cambio nella direzione della rivista avvenuto nel 2013, quando Matthias Weichelt ha sostituito Sebastian Kleinschmidt (che in trenta anni di attività da direttore aveva traghettato la rivista nel nuovo panorama letterario della Germania riunificata), non ha modificato l'impostazione tradizionale. In particolare resta evidente il legame con le radici 'orientali': nel numero 1/2015 la poesia è rappresentata da composizioni inedite di Kerstin Hensel e Thomas Böhme, entrambi legati al Literaturinstitut di Lipsia (e con una comune espressività metaforica). Per rimanere in ambito DDR, si segnalano l'interessante ricordo del poeta Richard Pietrass del suo confronto con Seamus Heaney (nel 1987 Pietrass pubblicò *Norden-North* per l'editore Reclam di Lipsia, primo volume in assoluto del poeta irlandese uscito in traduzione tedesca) e un breve intervento di Gunnar Decker su alcune figure intellettuali della Germania Est (Friedrich Dieckmann,

Jürgen Teller) negli anni '60. Sempre in ambito poetico, è pubblicata una serie di sonetti di Kornelia Koepsell (*Melancholische Sonette*). Anche il numero 2/2015 della rivista dedica alla poesia una parte consistente. Spicca la pubblicazione di un colloquio tra il poeta Jan Wagner (già ospite di «Semicerchio») e il critico Ralph Schock: Wagner presenta le sue ultime liriche soffermandosi soprattutto su questioni formali (le poesie richiamano quasi sempre una forma tradizionale) e sull'ispirazione. Interessanti sono anche alcune versioni in tedesco di poesie dello scozzese Don Paterson, tradotte dal poeta Norbert Hummelt, con manifesta volontà di restituire valori ritmici e rimici degli originali. Oltre a inediti di Thilo Krause e del polacco Mariusz Grzebalski (tradotto da Renate Schmidgall) è da segnalare la pubblicazione del discorso tenuto dal poeta e romanziere Marcel Beyer per il ricevimento del 'Kleist-Preis', centrato sulla figura della Santa Cecilia kleistiana.

(Paolo Scotini)

NEOHELICON. Acta comparationis litterarum universarum a. XLI, n. 41/1 giugno 2014, ed. by J. Pál & P.Hjdu. Redazione: Institute of Literary Studies of the Research Centre for Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Ménesi út 11-13; neo-helicon@iti.mta.hu



Questo numero è dedicato alla *Retorica dello spazio*. Apre il volume la Guest editor, Vanesa Matajč, con il saggio introduttivo in cui si offrono le coordinate critiche del tema trattato. L'autrice informa che sull'argomento, particolarmente rilevante per le letterature comparate, si è tenuto di recente il Convegno Internazionale *The Rhetorics of Space* (Ljubljana, 24-25 Novembre 2011). Per il concetto di *Retorica dello spazio*, as-

similabile a quello che il New Historicism definisce *Poetica della cultura*, l'autrice richiama un importante contributo di Steven Mullaney (*Toward a rhetoric of space in Elizabethan London*, 1997) secondo cui la topografia urbana può essere interpretata come una sorta di tipologia culturale, i luoghi della città (*topoi* o *loci communes*, anche in senso retorico) possono essere descritti come una proiezione di desideri e valori culturali, una sorta di paesaggio della comunità. I saggi ospitati nella rivista discutono però una riappropriazione del concetto discusso da Mullaney, alla luce della riflessione sulla funzione culturale e politica che ogni letteratura nazionale esercita sullo spazio fisico.

Mullaney aveva già distinto il contesto della città moderna da quello della metropoli contemporanea; Matajč sottolinea però che l'analisi della realtà geopolitica dell'Europa Centro e Nord-Orientale, come di quella Sud-Orientale (l'Europa Orientale è uno spazio prediletto da vari autori di questo numero, cfr. quello di M. Dović sulla Carniola, quello di P. HaJdu su Budapest, quello di E.M. Talivee su Tallin, quello di T. Toporišič sulla Slovenia, quello di G. Snel sulle aree periferiche europee post 1989...) necessiti di un approccio esegetico che tenga conto anche dell'idea nazionalista da cui è scaturita l'immagine urbana, che diventa rappresentazione della società in senso lato, in quanto proiezione teleologica di un determinato potere totalitario.

Un'ulteriore variante degna di interesse nella tipologia degli spazi retorici è poi quella, ricorrente nel XIX secolo, che potremmo definire di matrice nazionalista o, più correttamente, trans-nazionalista: quella che si sviluppa, cioè, quando intere comunità di persone condividono valori culturali che avvertono come nazionali, pur non vivendo all'interno di uno stato riconosciuto politicamente e geograficamente in quanto tale. In termini generali il patrimonio culturale nazionale, e segnatamente quello letterario, è ricco di personaggi, di autori, di simboli – anche linguistici – che vanno a costellare gli spazi cittadini (statue, monumenti, ma anche nomi assegnati alle strade e alle piazze...), connotando profondamente il contesto urbano sulla base di un'identità culturale. Per questo motivo la retorica dello spazio viene studiata nelle culture nazionali

anche in relazione alla *cultural syndrome* (cfr. i risultati della Study Platform on Interlocking Nationalism), isolando dei *nodi topografici* – per esempio le capitali – cioè aree cruciali per la divulgazione dell'immaginario culturale di una nazione.

Molta attenzione è attribuita negli ultimi anni all'uso delle mappature letterarie di metropoli e capitali: completa il quadro introduttivo e metodologico il saggio di U. Perenič, che si sofferma sulla duplice possibilità di rappresentare lo spazio letterario reale e immaginario, il primo anche con l'ausilio di mappe, il secondo preferibilmente ricorrendo ad una (ri)concettualizzazione sociologica dello spazio. Nella parte finale del contributo si invitano gli studiosi ad una disamina critica sull'uso di simili strumenti nell'ambito degli studi

letterari. Specificatamente dedicati a testi poetici sono il contributo di A. Čatovič, *The rhetoric of space in Ottoman lyric poetry*, e quello di B. Friesen *A heaven out of hell: the inversion of incarnational dynamics in Canto X of Dante's Inferno*.

Nel primo si analizza la retorica dello spazio del *gazel* (breve componimento lirico in strofe) e del *nasib* (introduzione in forma poetica al *qasida*, testo poetico di lunghezza contenuta) tra il XV e il XIX secolo: l'autrice assimila la distanza che separa amato e amante in queste liriche a quella che separa il re dal servo. Proseguendo con l'analogia anche sul piano geografico, Istanbul, capitale dell'impero, corrisponde allo spazio del re/amato, mentre la periferia corrisponde allo spazio del servo/amante.

Nel secondo articolo si discute dell'in-

terpretazione dell'*Inferno* dantesco e di come sia stato valorizzato in sede critica l'elemento umano, specie a partire da E. Auerbach. Il passo della *Commedia* commentato in *Mimesis*, cioè l'episodio del X canto in cui si narra l'incontro con Farinata e Cavalcanti, dimostrerebbe che si è posto l'accento in maniera troppo marcata su aspetti parzialmente estranei al mondo culturale in cui il testo fu concepito. L'accentuare l'aspetto corporale e fisico, e quindi realistico, rispetto a quello spirituale, comporterebbe quello che l'autore definisce una 'inversione della dinamica dell'incarnazione', per cui l'immagine dell'uomo eclisserebbe l'immagine di Dio (p. 123).

(Elisabetta Bartoli)

