

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LIV (2016/1)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Sapienza Università di Roma), Cecilia Bello Minciocchi (Sapienza Università di 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, Sapienza Università di 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, Sapienza Università di Roma), Pierluigi Pellini (Letteratura comparata, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University)

Hanno collaborato anche: Diego Bertelli; Alex Falzon; Arianna Fiore; Ugo Fracassa; Valentina Garulli; Maria Paola Guarducci; Mariangela Guatteri; Paolo Liverani; Antonino Nastasi; Chiara Pesaresi; Emiliano Rolle; Francesca Terrenato.

Si studiano: Anthologia Planudea; Anite di Tegea; P. Bigongiari, Y. Christiansë; Epigrafia funeraria greca; Epigrafia monumentale greca e latina; N. Ghazvinizadeh; G. Hajdari; I. de Kok; Iscrizioni metriche latine a Roma; M. Luzi, Quinto Sulpicio Massimo; A. Parronchi; R. Miller; S. P. Morrissey; M. Ndlovu; C. Sanchez; Sofito; O. Wilde; M. Xaba.

Si recensiscono opere di:

L. Accerboni; W. H. Auden; G. Balestra (cur.); G. Biferali; V. M. Bonito; S. Bre; F. Buffoni; F. Castellani; L. Cecchinell; T. Coe; M. Darwish; B. De Luca; S. Di Spigno; Esiodo Ed. by S.

Poesia sulla pietra

Parole visibili. Momenti della poesia epigrafica dall'Antichità al Novecento
di Gianfranco Agosti 3

Un sasso / che distingue le mie dalle infinite ossa ...
di Valentina Garulli 11

La 'flagranza dell'enunciazione' nell'epigrafia monumentale e nell'immagine pubblica tardoantica
di Paolo Liverani 17

Urbis ad ornatum est 'versificata' domus.
Le iscrizioni metriche in latino di Roma Capitale
di Antonino Nastasi 31

Saggi

Poesia e traduzione nella generazione del '14: Luzi, Parronchi e Bigongiari
di Diego Bertelli 51

Migro ergo micro. *Nuovi localismi nella poesia dell'Italia multiculturale*
di Ugo Fracassa 60

Morrissey & Wilde: Quick Wits & Glam Rock
di Alex Falzon 76

Inediti

Poesia italiana *Mariangela Guatteri* 82

Poesia italiana *Emiliano Rolle* 86

Poesia Femminile sudafricana *Maria Paola Guarducci & Francesca Terrenato* 87

Poesia greca: Anite di Tegea *Chiara Pesaresi* 106

Rassegna di poesia internazionale 113

Riviste / Journals 145

Scully; G. Frene; M. Gezzi; Giovenale; G. Marmo; F. Matteoni; A. McGlinchey; J. Mehigan; G. Mochi e R. Venuti (cur.); N. Moll; T. Ottonieri; N. Scaffai; D. Sinfonico; W. Stevens; M. Ulbar

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

Direzione: piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

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

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 40,00
singolo fascicolo: euro 22,00

ISBN 978-88-6995-064-3

Realizzazione grafica



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

Fotolito e stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di settembre 2016

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:
Poesia in cinese dal carcere di Angels Island, CCC
In quarta di copertina:
Poesia di A. Gatto, per concessione della Fondazione A. Gatto di Salerno

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 parentesi quadre nelle successive.

Parole visibili. Momenti della poesia epigrafica greca e latina dall'Antichità al Novecento

di Gianfranco Agosti

«la Terre découvre la réalité des mots alignés sur le papier des éditions»
(Louis Robert)

Un secolo fa vedeva la luce uno dei monumenti della poesia moderna, *Spoon River Anthology*¹. La ricorrenza ci ha suggerito di proporre perciò ai lettori di *Semicerchio* un gruppo di saggi sulla poesia epigrafica, uno dei generi più longevi della poesia occidentale (antico quasi quanto Omero)², che nella declinazione dell'epitafio funebre costituisce il modello su cui si innesta l'innovativa vena di Edgar Lee Master.

Le possibilità offerte dal tema vanno in realtà oltre questo modello: la poesia epigrafica conosce un ventaglio di soluzioni e di generi ben più ampi di quella dell'epitaffio, che se è certo la sua realizzazione più nota, non è l'unica³. Ad esempio, la più antica attestazione di un poema epigrafico in Occidente non è un carme funerario e non è nemmeno su pietra: si tratta di una iscrizione su un vaso attico rinvenuto nei pressi del cimitero del Dipylon ad Atene e datata al 740-725 a.C. Un brevissimo epigramma, che ammiccando al testo omerico propone la coppa come premio per una gara di danza⁴. I poemi omerici furono composti probabilmente nella prima metà dell'VIII sec. a.C. ed è significativo che la prima iscrizione poetica attestata mostri già una certa familiarità con essi: fin dai suoi esordi la poesia epigrafica è poesia *naturalmente* allusiva. Allo stesso modo, il secondo carme di più remota antichità, la famosa iscrizione della 'coppa di Nestore', rinvenuta ad Ischia, sembra giocare con un celebre passo dell'*Iliade*⁵.

In effetti una delle caratteristiche costanti dei carmi epigrafici, fin dalle loro origini, è il loro caparbio

confrontarsi con quella che chiamiamo per comodità 'poesia letteraria'⁶. Già in epoca arcaica e classica (VIII-V sec. a.C.) la poesia incisa su materiali più durevoli del papiro ammicca alle competenze letterarie dei potenziali lettori, chiamati ad apprezzare l'effetto di una citazione o di una riscrittura. Un rapporto fecondo e duraturo che progressivamente sfocia in un pieno apprezzamento estetico degli *epigrammata* (cioè delle iscrizioni metriche in senso lato)⁷, che comporta anche le prime antologie di testi su pietra, che risalgono probabilmente al IV secolo a.C. Da questo momento la storia dei carmi su pietra è anche quella delle raccolte che li preservano, che ne diffondono i moduli e i temi.

Il rapporto fra la pagina e la pietra è una delle costanti della storia della poesia epigrafica. In età ellenistica esso genera il fenomeno di epigrammi che imitano i moduli epigrafici, nonché di carmi giunti fino a noi solo grazie alla tradizione manoscritta dei quali si discute se siano reali iscrizioni o 'falsi' letterari. Da Callimaco in poi (III sec. a.C.) l'imitazione letteraria di carmi epigrafici (soprattutto di epitaffi) diventerà un vero e proprio genere letterario. E la letterarizzazione dei carmi su pietra si accentua al punto che comincia a nascere il fenomeno di iscrizioni che imitano nella *mise en page* dei libri⁸. Ricreare l'effetto di un libro aperto dinanzi agli occhi del lettore è un modo per avvertirlo che l'iscrizione che sta per leggere è *anche* letteratura, come nell'iscrizione da Salmakis (I secolo a.C.), un poema di 60 versi (distici) sulla storia mitica e le glorie letterarie della



Fig. 1. Iscrizione metrica di Alicarnasso.

città di Alicarnasso, dedicato ad Afrodite. L'epigrafe, nota come 'the pride of Halicarnassus', venne scoperta nel 1995 *in situ*, sui resti di una muraglia sul pendio est del promontorio di Kaplan Kalesi (Salmakis)⁹ [Fig. 1]. Lo stesso accade, molti secoli dopo, nell'iscrizione con un carme esametrico che l'imperatrice Eudocia aveva composto in occasione della sua visita alle terme di Hammat Gader in Palestina nel suo primo viaggio in Terrasanta verso il 438¹⁰. Ingegnosa efrasi del complesso termale, di cui sono elencate le varie fonti, il poema è disposto su due colonne [Fig. 2]. Anche un gioco tipico della poesia letteraria come l'acrostico ha una sua piena cittadinanza nell'epigrafia, e lo si trova in iscrizioni provenienti da ogni angolo del mondo antico. A pochi anni fa risale il ritrovamento di una stele,

proveniente probabilmente da Kandahar, contenente un lungo epitafio in distici di un certo Sofito, che dopo aver ristabilito la ricchezza perduta della famiglia grazie al commercio all'estero una volta ritornato in patria dettò (essendone verosimilmente l'autore) un epitafio di buon livello letterario (II/I sec. a.C.) [Fig. 3]¹¹. Oltre al titolo centrato, Σωφύτου στήλη, «Stele di Sofito», nel margine sinistro è indicato l'acrostico, ripetendo le lettere iniziali dei versi perché la preziosità non sfuggisse al lettore, διὰ Σωφύτου τοῦ Ναράτου.

Il rapporto fra libri e iscrizioni, non solo nella qualità del testo e nelle sue scelte linguistiche e stilistiche, ma anche nel concreto arrangiamento fisico, non è ovviamente esclusivo del mondo greco, ma lo ritrova nelle iscrizioni metriche latine fin dall'età arcaica, in quelle del Medioevo occidentale e orientale (nelle sue varie lingue: greco, arabo, armeno etc.)¹². La disposizione materiale del testo è un aspetto che il lettore moderno è solitamente portato a trascurare, ma che nel mondo antico e medievale era imprescindibile: leggere un'iscrizione costituiva un'esperienza 'multisensoriale' – a maggior ragione nel caso di iscrizioni in versi, nelle quali gli aspetti materiali cercavano di alleviare le difficoltà intrinseche di decifrazione e di comprensione di testi spesso ardui (ad es. tramite l'indicazione delle pause metriche, o dei confini di verso). Il rapporto con la *mise en page* libraria non solo veicolava perciò un fatto di prestigio socioculturale, ma era anche un sussidio di chiarezza¹³.

Tutto questo ci ricorda come la poesia epigrafica sia un prodotto unico, che partecipa sia della letteratura ma



Fig. 2. Iscrizione con un poema dell'imperatrice Eudocia.

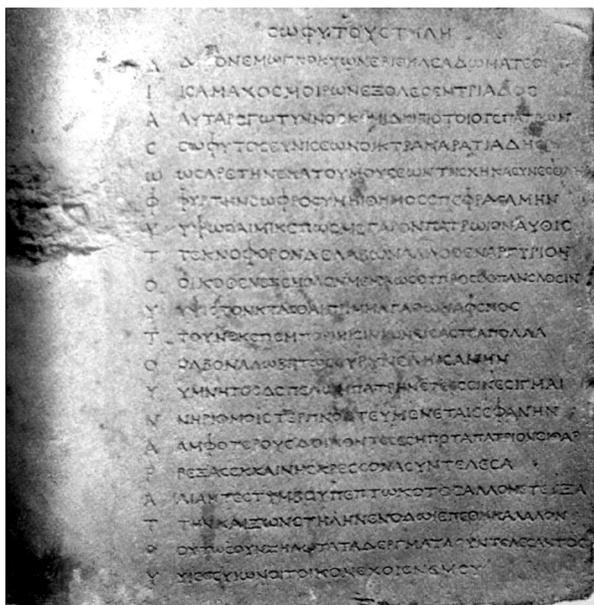


Fig. 3. Iscrizione di Kandahar.

anche della natura di ‘documento’ che tutte le scritture esposte hanno. Inoltre l’aspetto visuale e la materialità del monumento sono parte imprescindibile dell’esperienza estetica veicolata dai poemi epigrafici. Ne consegue che tradurre un’iscrizione metrica è operazione particolarmente complessa. Il saggio di Valentina Garulli discute di tale complessità sulla base dei carmi funerari greci: presentando esempi di iscrizioni ‘popolari’ ma di buona fattura letteraria e nelle quali l’aspetto ‘non verbale’ è particolarmente rilevante, propone alcune strategie di resa che permettano un recupero, almeno parziale, dell’originaria funzione comunicativa.

In effetti l’immagine delle ‘pietre che parlano’, abusatissima nel descrivere l’epigrafia antica, è ben di più di una metafora¹⁴. L’appello al viandante, la struttura dialogica, l’idea che la voce venga dalla pietra sono ad esempio temi comuni delle iscrizioni metriche funerarie: la *performance* della lettura perpetua la vita del defunto. Un’idea così radicata nel mondo antico che la si trova usata anche per esprimere la forza evocatrice della lettura degli opere letterarie, come fa Possidio, il biografo di Agostino (*Vita Aug.* 31.8), citando un anonimo distico epigrafico:

lasciò alla chiesa insieme con le loro biblioteche fornite di libri e prediche sue e di altri santi, da cui si conosce quale fu per dono di Dio la sua grandezza nella chiesa, e in cui i fedeli lo ritrovano sempre vivo,

secondo quanto espresse in forma poetica un poeta pagano, dando ai suoi familiari l’ordine di erigergli dopo morto una tomba lungo la via pubblica: “*Viandante, vuoi sapere se il poeta vive dopo la morte? / Quando tu leggi, io parlo: la tua voce è la mia*”¹⁵.

Un’idea tanto diffusa che ha generato anche malinconiche parodie, come quella di un poeta del VI sec. d.C., Paolo Silenziario (*Antologia Palatina* 7.307):

Il mio nome – Che importa? – La mia patria... – A che importa? – Sono d’illustre stirpe. – E se anche fossi della più oscura? – Morii dopo una vita onorata. – E se fosse stata disonorevole? – Ora qui giaccio. – Chi sei e a chi lo dici?¹⁶.

Su questo sfondo occorre leggere anche la contrapposizione fra i monumenti più duraturi del bronzo e la poesia. Un epigramma proveniente dall’isola di Samo, inciso sulla base di una statua per un eminente cittadino, Leone figlio di Aristone, e dedicata alla dea Era (II secolo a.C.), così declina il tema:

Anche la pietra invecchia col tempo, e il sacro bronzo / è logorato dai rovesci dell’aria; / persino la forza del ferro perisce. Solo la fama / della gloria rimane intatta per tutta la vita. / Leone l’ha ottenuta nella città, lui che ha saputo / narrare in sapienti storie i fatti della patria, / cantando Era che qui è nata e quanto / i Samii compirono con le loro navi arricchendo il tempio di spoglie¹⁷.

La gloria di Leone è affidata non alla pietra che parla, e che esprime la consapevolezza della sua caducità, ma all’opera di storia locale con cui egli ha onorato la dea patrona di Samo e i suoi concittadini.

Anche in questo caso non si tratta solo di metafore, è bene precisarlo. È parte dell’esperienza comune la constatazione che le epigrafi si logorano e finiscono col diventare illeggibili. Nel IV secolo d.C. il raffinato Ausonio vi dedica una variazione sul tema, in cui la rappresentazione della difficoltà di decifrare un epitaffio diviene una meditazione sulla caducità umana:

Una sola lettera brilla tra due punti e questa sola sigla indica il prenome così: <.L.>. Dopo è incisa una .M. che, credo, non è intera, così: <.Λ|.>. La punta è saltata con un pezzo di pietra lesionata. È un *Marius*, o un *Marcius*, o un *Metellus* chi riposa qui? Nessuno può saperlo con sicuri indizi. Le lette-



Fig. 4. *Tempietto* di Giovanni Pontano a Napoli.

re giacciono strappate, son mutilate le loro linee e, nella confusione dei caratteri, ogni senso è scomparso. E allora dobbiamo meravigliarci che gli uomini muoiano? Si dissolvono i monumenti e la morte arriva anche per le pietre e i nomi¹⁸.

La tensione fra la fisicità del monumento, la parola letteraria e la sua performance è parte vincolante della comunicazione epigrafica. Il saggio di Paolo Liverani esamina da un punto di vista innovativo questo problema relativamente all'epigrafia metrica latina e greca in età tardoantica, mostrandone la ricchezza e la complessità delle soluzioni esperite, ma fornendo anche un modello interpretativo applicabile ad altri periodi e lingue. Il dialogo col lettore, specie in età cristiana, si arricchisce di nuove sfumature, soprattutto grazie a un rapporto diverso con le immagini che i carmi accompagnano e che sono delegati a spiegare, indirizzando anche la risposta del lettore. È importante ricordare che la lettura oralizzata delle iscrizioni perdura anche

nel Medioevo occidentale¹⁹, dove viene accentuata dalla diffusione dell'epigrafia non lapidaria (i *tituli librarii* o le iscrizioni su oggetti religiosi e di impiego quotidiano, nelle miniature dei codici) e nell'uso nei monasteri di iscrizioni che dialogavano non tanto (o non solo) con i passanti, quanto con gli abitanti²⁰.

Il rapporto con la poesia 'libraria', uno dei più vitali della poesia epigrafica, ma anche uno dei più lontani dalla nostra sensibilità, continua naturalmente anche nel Rinascimento, quando fu 'riscoperta' l'epigrafia antica²¹. L'interesse antiquario e le prime raccolte sul campo di eruditi come Poggio Bracciolini o Ciriaco d'Ancona, stimolarono lo studio e la ripresa dell'epigrafia classica e una nuova produzione epigrafica, specie nei secoli XV-XVII, che è stata giustamente definita l'*âge des inscriptions*²². I modelli dell'epigrafia classica vengono imitati in nuove produzioni di carmi celebrativi o funerari, fra i quali mette conto ricordare almeno la collezione di iscrizioni antiche, unite a iscrizioni in prosa e in versi composte da Giovanni Pontano, che orna il cosiddetto *Tempietto* a Napoli, inaugurato nel 1490 [Fig. 4]²³. Sul piano più propriamente letterario, la prima edizione a stampa della *Anthologia Planudea* (edita da Giano Laskaris, Firenze 1494) – l'*Anthologia Palatina* seguirà solo secoli dopo, che contiene anche molti carmi sicuramente epigrafici, fece riscoprire il genere epigrammatico ai poeti moderni²⁴, inaugurando la strada che, assieme al parallelo influsso dei libri di 'elogi epigrafici', porterà fino a Spoon River. E al contempo le raccolte a stampa di iscrizioni antiche ebbero la funzione di repertori eruditi ma anche di modelli. La diffusione di iscrizioni nelle opere d'arte e in particolare nelle pitture, ben prima del celeberrimo duplice dipinto di Poussin, *Et in Arcadia Ego* [Fig. 5], è eloquente testimonianza del rinnovato fervore epigrafico²⁵.

Un fervore che in Europa perdura almeno fino alla prima metà del Novecento. Grazie all'articolo di Antonino Nastasi i lettori hanno a disposizione un *corpus* delle epigrafi metriche in latino di Roma realizzate *ex novo* (sono dunque escluse le citazioni d'autore) dal 1870 fino al 1940, iscritte su edifici pubblici o privati costruiti a seguito della trasformazione di Roma in Capitale d'Italia. Una piccola parte rispetto alle oltre 650 iscrizioni in latino prodotte a Roma dopo il 1870 fino ai giorni d'oggi, ma significativa per gli aspetti di continuità con l'antico e per la volontà di prestigio politico, sociale e religioso che esse sono deputate a trasmettere. L'età contemporanea conosce altre iscrizioni in versi,



Fig. 5. Poussin, *Et in Arcadia Ego* (1638-1640, Louvre, Paris).

legate alla nostra storia più recente e dolorosa, come ad esempio quelle composte da Piero Calamandrei²⁶.

Abbiamo già ricordato come la poesia epigrafica non si esaurisca con quella funeraria. Già nell'antichità greco-romana pagana e cristiana, del resto, l'epigrafia funebre è solo una parte di un sistema comunicativo complesso, in cui i versi 'esposti' celebravano personaggi pubblici, uomini politici e di cultura, edifici municipali, cinte murarie, templi e poi chiese. Iscrizioni in versi si trovano non solo sulle stele, ma anche sui pavimenti musivi, sugli architravi dei templi o sui portali delle chiese, o su opere di pubblica utilità, come i complessi termali o gli acquedotti. Il mondo antico affidò alla poesia una funzione pratica e politica in una eccezionale misura e intensità, specie nell'età imperiale e tardoantica: passeggiare per una qualsiasi città tardo-romana voleva dire imbattersi in migliaia di iscrizioni, molte delle quali in versi. E questo continua, anche se in misura ridotta, nel Medioevo, per poi 'riesplodere' nella prima età moderna.

Rispetto alla poesia letteraria una differenza che

mette a disagio il lettore moderno è l'anonimia. Raramente questi testi hanno l'indicazione d'autore: per fare un esempio, delle iscrizioni metriche del mondo antico, che ammontano certamente a più di diecimila, solo una percentuale insignificante è firmata (attorno all'1%). Dinanzi alla forte coscienza autoriale dei poeti professionali, le iscrizioni mantengono per tutta la loro storia un tradizionale silenzio su chi li ha composti²⁷. In generale, la voce dell'autore risulta annullata da quella del monumento, che è a sua volta la voce della persona celebrata. Una conseguenza immediata è che raramente nelle indagini sulla testura di un poema epigrafico l'autorialità può avere rilevanza²⁸: conta il testo in sé e il suo rapporto con la fisicità del monumento e con l'ambiente circostante, con la vita reale che fluiva attorno all'epigrafe. Punto, quest'ultimo, tanto affascinante quanto difficile da recuperare. Come leggevano un poema epigrafico i contemporanei? Che risonanze aveva per la loro sensibilità? Nel caso dei testi antichi si tratta di un recupero faticoso e necessariamente indiziario, in cui spesso devono entrare in gioco fattori

non immediatamente riconducibili all'iscrizione. Alcuni anni fa, Louis Robert, uno dei massimi specialisti dell'epigrafia greca e latina, illuminò un carme funerario dall'apparenza banale, che viene da Lipari:

Conoscete i campi coperti di fiori del popolo dei Cappadoci: là io nacqui, da nobili genitori; da che li lasciai, ho percorso l'Occidente e l'Oriente. Mi chiamo Glaphyros, nome che corrisponde al mio animo. Ho vissuto in piena libertà fino a sessant'anni e conobbi il favore della sorte e l'amarezza della vita²⁹.

Glaphyros era uno dei tanti *émigrés* che dalla provincia si spostavano in Italia per cercare fortuna. Un testo semplice, a un primo sguardo, ma ricco di suggestioni e di vita reale se letto senza pregiudizi. Come tanti emigranti, Glaphyros era fiero delle proprie origini e invita il lettore a non confonderlo con la massa di Cappadoci umili, spesso schiavi, che popolava l'Italia e che faceva mestieri umili, passando senza lasciare traccia, guardata con disprezzo e anche derisa. Lui no, è uomo libero, e di buona famiglia, ha costumi limpidi ed eleganti, come il suo nome. Ha la saggezza di chi ha conosciuto la vita, e nel momento di lasciarla ricorda le sue origini e la bellezza della propria terra. Ma se si pensa alla Cappadocia alla fine dell'inverno, così duro e ostile – osserva Robert – e all'altipiano anatolico che si copre improvvisamente di miriadi di fiori e di piante all'inizio della primavera, ecco che l'espressione «campi coperti di fiori» acquista un senso diverso e dona senso a una vita. La poesia epigrafica spesso rischiarla quella che Alain Corbin definì *atonie des existences ordinaires*³⁰.

Questo è tanto più vero nel caso delle iscrizioni non fatte per il *public display* ma piuttosto per il piacere personale o di un gruppo di amici, o per lo sfogo di sentimenti, quali i graffiti. Noti per il mondo antico soprattutto da Pompei³¹ (ma presenti in varie altre parti del Mediterraneo), i graffiti partecipano anche della letteratura, citandola e parodiandola, ma talora fanno affiorare anche una 'poesia popolare' che avrà anch'essa una lunga vita in Occidente.

Dai carmi più umili ai lunghi epigrammi celebrativi, che spesso raggiungono le varie decine di versi, le poesie su pietra raccontano un mondo di carne e sangue, di vita quotidiana, di persone che si fermano a leggerli [Fig. 6]. Nonostante la sua apparente contingenza, infatti, legata a un *hic et nunc* che la giustifica, la poesia



Fig. 6. Persone che leggono una tavola (da V. Sampaolo, *Regio II. Ins. 4*, in *Pompei. Pitture e mosaici*, III, Roma, 1991, p. 256 fig. 12).

epigrafica contempla anche un pubblico futuro, ignoto e determinato dal sopravvivere del materiale su cui essa è incisa. Tutti i saggi raccolti in questo numero di *Semicerchio* affrontano, direttamente o sullo sfondo, questo sfuggente, quanto intrigante, aspetto. La questione non è solo *a chi* parla un carme epigrafico, ma a *chi parlava e ha parlato* nel corso del tempo, e *come* questo dialogo si è evoluto. In questo la pietra e la pagina non sono così differenti.

Note

- ¹ New York, MacMillan 1916.
- ² Naturalmente la poesia epigrafica non è limitata all'Occidente antico e moderno. Per questo numero si è preferito privilegiare l'aspetto di continuità con la grande tradizione classica greco-latina, riservando a un successivo fascicolo saggi sulla produzione in lingue orientale e sulla tradizione extraeuropea.
- ³ Per le iscrizioni funebri in versi in greco si veda: G. Pfohl, *Greek Poems on Stones, I: Epitaphs. From the Seventh to the Fifth Centuries B.C.*, Leiden, Brill 1967; W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, Berlin, Akademie Verlag 1955 (e dello stesso le traduzioni in *Griechische Grabgedichte*, Berlin, Akademie Verlag 1960); un'antologia in italiano S. Nicosia, *Il sogno e*

- la memoria. *Iscrizioni funebri della Grecia Antica*, Palermo, Sellerio 1992.
- ⁴ *Carmina Epigraphica Graeca* 432 ed. Hansen (*oinochoe* del Dipylon). Vd. Y. Duhoux, *Observations sur l'oinochoe du Dipylon*, «Kadmos» (1991), pp. 153-69. L'edizione corrente dei carmi epigrafici greci arcaici è P.A. Hansen, *Carmina Epigraphica Graeca*, I-II, Berlin-New York, De Gruyter 1983-1989; in inglese esiste una selezione con un ottimo commento a cura di P. Friedländer - H.B. Hoffleit, *Epigrammata. Greek Inscriptions in Verse from the Beginning to the Persian Wars*, Berkeley-Los Angeles, Univ. of California Press 1948. Per i carmi latini si dispone di E. Courtney, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta, Georgia, Scholar Press 1995, nonché delle varie riedizioni curate da P. Cugusi e M. T. Splendorio Cugusi (ad. es. Studi sui carmi epigrafici. *Carmina Latina Epigraphica Pannonica* (CLEPann), Bologna, Pàtron 2007; *Carmina Latina Epigraphica Moesica* (CLEMoes). *Carmina Latina Epigraphica Thraciae* (CLEThr), Bologna, Pàtron 2008; *Carmina Latina Epigraphica Africarum provinciarum post Büchelerianam collationem editam reperta cognita* (CLEAfr), Faenza, Fratelli Lega 2014); un'antologia di carmi africani è appena uscita: C. Hamdoune (ed.), *Parure Monumentale et paysage dans la poésie épigraphique de l'Afrique romaine. Recueil de carmina latina epigraphica*, Bordeaux, Ausonius 2016. Per un'introduzione ai *Carmina Latina Epigraphica* (con bibliografia) si veda M.G. Schmidt in C. Bruun - C. Edmondson (edd.), *The Oxford Handbook of Roman Epigraphy*, Oxford, OUP 2014, p. 782.
- ⁵ *Carmina Epigraphica Graeca* 454 (725-710 a.C.). Un trimetro e due esametri: «La coppa di Nestore [sono] piacevole a bersi! Ma colui che beva da questa coppa, lui subito prenderà desiderio di Afrodite dalla bella corona». Il gioco è stato individuato con *Iliade* 11.362-363, in cui viene ricordato che Nestore re di Pilo aveva una sontuosa coppa (ma non tutti gli studiosi sono concordi sulla reale portata dell'allusione: per un punto della situazione si veda C.O. Pavese, *Opuscula selecta*, Padova, Il Poligrafo 2007, pp. 118-49; e la scheda di Francesco Valerio in <http://virgo.unive.it/venicepigraphy/axon/public/axon/anteprema/anteprema/idSchede/12>).
- ⁶ Sugli aspetti letterari dei carmi epigrafici nel mondo greco-romano si veda: P. Cugusi, *Aspetti letterari dei Carmina Latina Epigraphica*, Bologna, Pàtron 1996²; Id., *Ricezione del codice epigrafico e interazione tra carmi epigrafici e letteratura latina nelle età repubblicana e augustea*, in P. Kruschwitz (ed.), *Die metrische Inschriften der römischen Republik*, Berlin-New York, De Gruyters 2007, pp. 1-61, V. Garulli, *Byblos Linaee Epigrafia, letteratura, epitafo*, Bologna, Pàtron 2012; T. Christian, *Gebildete Steine. Zur Rezeption literarischer Techniken in den Versinschriften seit dem Hellenismus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 2015; G. Agosti, Per una fenomenologia del rapporto fra epigrafia e letteratura nella tarda antichità, in L. Cristante, T. Mazzoli (eds.), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità. VI*, Trieste, EUT 2015, pp. 13-34.
- ⁷ Sulla storia dell'evoluzione del termine *epigramma* vd. M. Puelma, *Epigramma: osservazioni sulla storia di un termine greco-latino*, «Maia» n.s. 49 (1997), pp. 189-212. Nel mondo arcaico esso indica un testo iscritto, in opposizione alla comunicazione orale, su pietra o metallo, spesso un testo sapienziale o memorabile e perciò in versi e in linguaggio epico: di qui il passaggio a «testo breve poetico legato ad un oggetto monumentale», redatto per lo più in distici. Le prime attestazioni di quest'uso sono in Erodoto e in Tuciddide, ma sempre in riferimento a testi di carattere funerario e votivo. Il primo invece che usa il termine per indicare il componimento di un poeta è Euripide (*Troiane* 1188-91).
- ⁸ V. Garulli, *Stones As Books: The Layout of Hellenistic Inscribed Poems*, in A.M. Harder et al. [eds.], *Hellenistic Poetry in Context. Hellenistica Groningana 2006*, Leuven, Peeters 2013, pp. 127-70; G. Agosti, *La mise en page come elemento significante nell'epigrafia e nei libri tardoantichi*, in P. Orsini. M. Maniaci (eds.), *Scrittura epigrafica e scrittura libraria: tra Oriente e Occidente*, Cassino, Università di Cassino 2015, pp. 45-86.
- ⁹ S. Isager, *The Pride of Halikarnassos. Editio princeps of an Inscription from Salmakis*, «ZPE», 123 (1998), 1-23. Alcune riproduzioni sono visibili in http://www.sdu.dk/en/om_sdu/institutter_centre/ih/forskning/forskningsprojekter/halikarnassos/sites_and_places/salmakis+fountain.
- ¹⁰ Ed. pr. J. Green-Y. Tsafir, *Greek Inscriptions from Hammat Gader: a Poem by the Empress Eudocia and Two Building Inscriptions*, «IEJ» 32 (1982), 77-96; S. Busch, *Versus balnearum. Die antike Dichtung über Bäder und Baden im römischen Reich*, Stuttgart-Leipzig, Teubner 1999, 84-98.
- ¹¹ *Supplementum Epigraphicum Graecum* 54.1568 = IGIC 84 Rougemont. Vd. D. Rougemont (avec des contributions de P. Bernard), *Inscriptions grecques d'Iran et d'Asie centrale*, London, School of Oriental and African Studies 2012 [*Corpus Inscriptionum Iranicarum* II.1], pp. 173-182, con la bibliografia delle edizioni precedenti; e inoltre E. Santin, *Autori di epigrammi sepolcrali greci su pietra*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 2009, pp. 276-282; A. Hollis, *Greek Letters from Hellenistic Bactria*, in D. Obbink - R. Rutherford (eds.), *Culture in Pieces: Essays on Ancient Texts in Honour of P. Parsons*, Oxford, OUP 2011, pp. 104-18. Il testo è presentato è tradotto nel saggio di Valentina Garulli a pp. 11-16.
- ¹² A.M. Morelli, *L'epigramma latino prima di Catullo*, Cassino, Università di Cassino 2000, pp. 75-6, 88-9; A. Eastmond (ed.), *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, Cambridge, CUP 2015.
- ¹³ M. Corbier, *Donner à Voir, Donner à Lire: Mémoire et Communication dans La Rome Ancienne*. Paris, CNRS Editions 2006.
- ¹⁴ Per l'epigrafia romana si veda almeno G. Susini, *Comptare per via. Antropologia del lettore antico: meglio, del lettore romano*, in *Alma mater studiorum* 1 (1988), pp. 105-24 = *Epigraphica dilapidata. Scritti scelti*, Faenza, Fratelli Lega 1997, pp. 157-184; per i carmi epigrafici greci tardoantichi e protobizantini G. Agosti, *Saxa Loquuntur? Epigrammi epigrafici e diffusione della paideia nell'Oriente tardoantico*, «Antiquité Tardive» 18 (2010), pp. 149-66 con bibliografia.
- ¹⁵ Trad. C. Carena. *Ecclesiae dimisit, una cum bibliothecis, libros et tractatus vel suos vel aliorum sanctorum habentibus, in quibus dono Dei qualis quantusque in Ecclesia fue-*

- rit noscitur, et in his semper vivere a fidelibus invenitur. lucta quod etiam saecularium quidam poeta, suis iubens quo sibi tumulum mortuo in aggere publico collocarent, programme finxit, dicens: 'Vivere post obitum vatem vis nosse, viator? / Quod legis, ecce loquor; vox tua nempe mea est'.*
- 16 Οὐνομά μοι ... -“Τί δὲ τοῦτο;” -Πατρὶς δέ μοι ... -“Ἐς τί δὲ τοῦτο;” - / Κλεινοῦ δ' εἰμι γένους. -“Εἶ γὰρ ἀφαιροτάτου;” - / Ζήσας δ' ἐνδόξως ἔλιπον βίον. -“Εἶ γὰρ ἀδόξως;” - / Κεῖμαι δ' ἐνθάδε νῦν. - “Τίς τίνοι ταῦτα λέγεις;” (trad. di M. Marzi).
- 17 *Inscriptiones Graecae* 4² 1.619: γηράσκει καὶ λάας ὑπὸ χρόνου ἡδὲ μὲν ἀγνός / χαλκός ἀπ' ἡερίας δρυπτόμενος νιφάδος, / καὶ τὸ σιδάρειον κάμνει σθένος· ἅ δ' ἀπὸ δόξας / ἄθραυστος φάμα πάντα μένει βίοντος. / τὰς δὲ Λέων ἐκύρησε κατὰ πόλιν, ὅς περὶ πάτρας / πράξιαι εἰς πιτυτὰς ἀγαγεν ἱστορίας / ὑμνήσας Ἥραν αὐτόχθονα καὶ πόσα ναυσὶν / ῥέξαντες σκύλοις ἱερὸν ἀγλαΐσαν. Si veda J. Ma, *Statues and Cities. Honoric Portraits and Civic Identity in the Hellenistic World*, Oxford 2103, pp. 38-39.
- 18 *Epigr.* 37 Green, *Lucius una quidem, geminis sed dissita punctis / Littera; praenomen sic nota sola facit. / Post M incisum est. puto sic, non tota uidetur; / Dissiluit saxi fragmine laesus apex. / Nec quisquam, Marius seu Marcus anne Metellus / Hic iaceat, certis nouerit indicis. / Truncatis conuulsa iacent elementa figuris, / Omnia confusis interiere notis. / Miremur periisse homines? monumenta fatiscunt, / Mors etiam saxis nominibusque uenit.* Trad. di A. Pastorino.
- 19 V. Debais, *Messages de Pierre: La Lecture des Inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe Siècle)*, (Culture et Société Médiévales 17) Turnhout, Brepolis 2009.
- 20 F. Stella, *Epigrafia letteraria dei monasteri carolingi*, in R. Bertini Conidi-F. Longo (edd.), *Ex adversis fortior resurgo. Miscellanea in ricordo di Patrizia Sabbatini Tumolesi*, Pisa 2008, 115-41.
- 21 Ma non bisogna naturalmente sottovalutare il ruolo dell'epigrafia nel mondo medievale: si veda ad es. I. Kajanto, *Latin Verse Inscriptions in Medieval and Renaissance Rome*, «Latomus» 52 (1993), pp. 42-57; *et supra* n. 19-20. Nella sezione tematica le abbreviazioni delle raccolte epigrafiche e delle riviste di antichistica seguono le norme dell'*Année Philologique*; delle altre il titolo è indicato per esteso.
- 22 F. Vuilleumier Laurens - P. Laurens, *L'âge de l'inscription. La Rhétorique du Monument en Europe du XVe au XVIIe Siècle* (Le Cabinet Des Images 29), Paris 2010. Per il XVII secolo si veda anche il recente S. Le Ménahèze, *L'éloquence Des Pierres: Usages Littéraires de L'inscription Au XVIIIe Siècle* (L'Europe Des Lumières 38), Paris 2015.
- 23 Vuilleumier Laurens - P. Laurens, *L'âge de l'inscription*, cit. pp. 49-66. Sui *Tumuli* di Pontano (altro antenato del *Sponon River*) vd. G. Parenti, *L'invenzione di un genere, il tumulus pontaniano*, «Interpres» 7 (1987), pp. 125-58.
- 24 Alcuni studi di riferimento: J. Hutton, *The Greek Anthology in Italy to the Year 1800*, Ithaca, N.Y., London, Cornell University Press 1935; *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Ithaca, Cornell University Press 1946.
- 25 Il primo a mettere in evidenza il fenomeno fu John Sparrow nelle Sandars Lectures del 1964, poi trasformate in un libro divenuto un classico: *Visible Words: A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, London-Cambridge, CUP 1969.
- 26 P. Calamandrei, *Uomini e città della Resistenza*, Roma-Bari, Laterza 2006 (1955). – Molte iscrizioni moderne sono discusse nell'interessante blog di P. Kruschwitz, *The Petrified Muse* (<https://thepetrifiedmuse.wordpress.com/>).
- 27 Le eccezioni sono significativamente dovute a personalità di rilievo, la cui firma recava prestigio aggiuntivo alla scrittura esposta.
- 28 Con efficace definizione P. Mosino parla di «poeti sommersi»: si veda la piccola antologia da lui curata, *Ospizio di poeti greci sommersi*, Milano, Jaka Book 2000. Per un brillante recupero della 'personalità' di alcuni di questi poeti si veda P. Thonemann, *Poets of the Axylon*, Chiron «44» (2014) pp. 191-225.
- 29 EG 640 Kaibel = GV 1018 Peek (Lipari). Καππαδόκων ἔθνους πολυανθέας οἶδατε ἀρούρας· / κείθεν ἐγὼ φυόμεν ἐκ τοκέων ἀγαθῶν· / ἐξέτι τοὺς λιπόμην, δύσιν ἤλυθον ἡδὲ καὶ ἠῶ· / οὐνομά μοι Γλάφυρος καὶ φρενὸς εἶκελον ἦν· / ἐξηκοστὸν ἔτος πανελευθέρον ἐξεβίωσα / καὶ καλὸν τὸ τύχης καὶ πικρὸν οἶδα βίου. *Glaphyros* significa «lucido, limpido». Per quel che segue si veda L. Robert, *Géographie et philologie ou la terre et le papier*, in *Actes VIIIe Congrès AGB*, Paris 1969, pp. 72-6 (= *Choix d'écrits*, Paris, Les Belles Lettres 2007, 161-164).
- 30 «Recherche sur l'atonie d'une existence ordinaire» è il titolo del *prélude* di *Le monde retrouvé de Luis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu 1798-1896*, Paris, Flammarion 1998.
- 31 M. Gigante, *Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei*, Napoli, Bibliopolis 1979, spec. pp. 223-5; K. Milnor, *Graffiti and the Literary Landscape in Roman Pompei*, Oxford, OUP 2013. E su altre regioni vd. P. Keegan, *Graffiti in Antiquity*, London-New York, Routledge 2014.
- * Nella sezione tematica le abbreviazioni delle raccolte epigrafiche e delle riviste di antichistica seguono le norme dell'*Année Philologique*; delle altre il titolo è indicato per esteso.

Abstract

GIANFRANCO AGOSTI

Dipartimento di Scienze dell'Antichità, "Sapienza" Università di Roma, gianfranco.agosti@uniroma1.it

Visible Words. Inscriptional Poems from Antiquity to the 20th century

A brief survey of the main features and moments of inscriptional poetry from Greek Antiquity to the Latin inscriptions of modern society. Focusing especially on the relations and mutual influences between poems in stone and literary poetry, the article deals with the problem of literariness of verse inscriptions, the semantic role of layout, the performance, the tensions between anonymity and authorial intentions.

Un sasso / che distingue le mie dalle infinite ossa ...

di Valentina Garulli

Abstract

VALENTINA GARULLI

Dip. di Filologia Classica e Italianistica, Università di Bologna, valentina.garulli@unibo.it

A stone / setting apart mine from the countless bones...

Greek funerary inscribed poetry is anonymous and shared by a whole community of language and literature; its va-

riety of themes is impressive; the monumental con-text – including the inscribed object, the layout of the inscribed text, the form of its letters, the lectional signs – vehicles an important part of the message, therefore it should be taken into consideration when we translate this poetry. A few examples are examined. The separation of the inscribed text from its material context took place already in antiquity, when verse inscriptions were transcribed from stone into books and begun to circulate in this form.

1. La poesia epigrafica sepolcrale greca antica

«The epitaphs [...] are, as literature, sometimes original, and (though very seldom) distinguished; and the language, while often popular and sometimes practically illiterate, is for these very reasons of considerable interest».

Non si potrebbe sintetizzare la natura affatto peculiare degli epitafi greci meglio di quanto fa Lattimore¹, che alla poesia sepolcrale greca e latina e ai suoi temi ricorrenti ha dedicato uno studio che è tuttora punto di riferimento imprescindibile e miniera di esempi cui attingere.

Ai motivi sulla base dei quali ragionevolmente si deve difendere l'opportunità di tradurre la poesia sepolcrale greca trasmessa su pietra², si aggiungono – non ultimi – gli elementi di interesse intrinseco della stessa.

Come le parole di Lattimore lasciano intendere, la poesia epigrafica sepolcrale greca rappresenta un fenomeno unico nel suo genere, in quanto poesia anonima – con poche eccezioni³ – le cui occasioni e committenze si articolano nell'infinita varietà del quotidiano. Numerose le etichette con cui si è tentato di descrivere tale peculiarità: se quella di 'poesia dei semicolti'⁴ può risultare eccessivamente svalutativa e comunque parziale, poiché non sempre né necessariamente ci sono ragioni per pensare ad un tale profilo per gli anonimi autori, quella di 'poesia d'uso' enfatizza una funzionalità pratica che a dire il vero non è estranea nemmeno

ad altre forme e ad altri generi poetici greci. Tanto l'una quanto l'altra definizione, in ogni caso, sono unilaterali, poiché mettono a fuoco un solo versante del fenomeno, quello della produzione e quello della destinazione rispettivamente.

La verità è che si tratta di un fenomeno poetico allargato, sia sul versante della produzione che su quello della fruizione, un esempio di poesia per così dire 'comunitaria', condivisa cioè trasversalmente da un'intera comunità linguistica e culturale, non riservata ad una *élite* culturale ma potenzialmente alla portata di tutti, se è vero che la composizione di epigrammi doveva comparire in qualche momento del percorso scolastico⁵ e che la loro visualizzazione/lettura doveva condizionare costantemente il rapporto con lo spazio civilizzato. Tutto ciò fa sì che l'identificazione dell'autore di un epitafio anonimo debba – in assenza di indizi di qualsivoglia genere – prendere in considerazione in linea di principio tutte le figure che potevano ruotare intorno alla realizzazione di un monumento funebre, dal poeta di professione al lapicida, dai parenti del defunto al defunto stesso⁶.

Coerentemente con quanto detto, la varietà dei temi e dei soggetti che si affacciano più o meno fuggacemente nei versi incisi sulle lapidi è tale da garantirne una rappresentatività infinitamente superiore a quella di altri generi poetici, e da renderne la lettura indispensabile per acquisire una visione globale della civiltà poetica di appartenenza. Quasi un caleidoscopio della

vita quotidiana, con i piccoli e i grandi eventi che la caratterizzano: dagli epitafi per i caduti in guerra agli epitafi per animali domestici. Molto tradotto e molto letto, ad esempio, l'epitafio per i caduti ateniesi nella battaglia di Cheronea (338 a.C.) deve essere stato presto trascritto e trasmesso separatamente dal suo monumento, se la tradizione antologica medievale ne serba traccia⁷:

Ω Χρόνε, παντοίων θνητοῖς πανεπίσκοπε δαίμον,
ἄγγελος ἡμετέρων πάσι γενοῦ παθέων·
ὡς ἱερὰν κόζειν πειρώμενοι Ἑλλάδα χώραν
Βοιωτῶν κλεινοῖς θνήσκωμεν ἐν διαπέδοις.

O Tempo, che per i mortali su ogni cosa posi il tuo sguardo vigile di dio,
annuncia a tutti i nostri patimenti:
che, nel tentativo di salvare la sacra terra dell'Ellade,
perdiamo la vita nelle gloriose piane dei Beoti.

Meno fortunato ma non meno rappresentativo di un intero mondo poetico in versi è l'epitafio della cagnetta Partenope, proveniente da Mitilene e datato al II/III sec. d.C.⁸:

Παρθενόπην κύνα θάψεν ἀναξ ἕός, ἥ συνάθυρεν,
ταύτην τερπωλῆς ἀντιτιδοῦς χάριτα.
ἔστ' ἄθλον στοργῆς ἄρα καὶ κυσίν, ὡς νῦ καὶ ἦδε
εὐνοῦς οὐσα τροφεῖ σῆμα λέλωνχε τόδε.
ἐς τόδ' ὀρών χρηστὸν ποιοῦ φίλον, ὅς σε προθύμως 5
καὶ ζώντα στέργοι καὶ νεκρὸν ἀμφιέποι.

La cagna Partenope, l'ha seppellita il suo padrone,
che con lei si divertiva,
rendendole così una ricompensa del piacere che
gli ha procurato.
Esiste, sì, un premio dell'amore anche per i cani, ed
è per questo che anche questa cagna
che era devota a chi la nutriva ha ottenuto la tomba
che vedi qui.
A questa tomba guardando fatti buon amico chi di cuore
sappia amarti in vita e si curi del tuo cadavere da morto.

2. Lost in translation

Se la necessità di garantire anche a chi non sia in grado di confrontarsi direttamente con l'originale la lettura di questa produzione poetica 'sommersa'

– ma non troppo⁹ – si può considerare un punto di partenza assodato, occorre poi fare i conti con le difficoltà specifiche che la traduzione di tali messaggi comporta: oltre alle peculiarità di alcuni testi, che richiedono particolari attenzioni nella traduzione¹⁰, è da considerare il fatto che il messaggio verbale non esaurisce l'iscrizione, ma che esso si inserisce in un sistema di altri segni. Come accade per ogni forma di espressione originariamente concepita e fruita in forma diversa da quella meramente libraria, anche per la poesia epigrafica all'imperfezione intrinseca ad ogni forma di traduzione si aggiunge una specifica (e non meno grave) incompletezza dovuta *in primis* alla separazione del testo dal contesto originario di destinazione – l'ambiente entro il quale l'iscrizione doveva svolgere la sua funzione e veicolare il suo messaggio, un messaggio che necessariamente con quel contesto doveva avere una relazione e il cui significato doveva scaturire anche dall'interazione con esso¹¹ – e dal supporto per il quale è stato concepito e progettato, ovvero il con-testo monumentale, che veicola una parte certo non trascurabile del messaggio.

Più in generale, la traduzione della poesia epigrafica dovrebbe tenere conto anche di tutti gli strumenti di comunicazione non verbale che facevano parte del messaggio iscritto: a partire dalla disposizione del testo nello specchio epigrafico fino alla forma delle lettere o ai segni di lettura o di divisione dei versi eventualmente impiegati dal lapicida.

L'epitafio del cretese Carmada (Gaza, III sec. a.C.)¹², ad esempio, è un epigramma di 16 versi che dà prova di apprezzabile padronanza della versificazione (lingua, metro e stile), ma che perderebbe una componente non marginale del suo messaggio se ridotto a puro testo: la forma delle lettere, infatti, è sensibilmente diversa da quella tradizionalmente epigrafica, e prossima invece a certe scritture librarie ellenistiche. Nonostante le linee-guida orizzontali ancora visibili sulla pietra, le dimensioni delle lettere non sono affatto regolari né uniformi, anzi il contrasto modulare è piuttosto evidente¹³: al punto che dell'iscrizione si è parlato come di un esempio di precoce scrittura corsiva su pietra¹⁴. Il lapicida, in altre parole, sembra intenzionalmente imitare certe forme della scrittura su papiro. D'altra parte, dettaglio non insignificante è l'eccezionale spaziatura riservata ai caratteri della linea 10: in considerazione del fatto che tale linea contiene la menzione dei sovrani e degli onori da essi conferiti a Carmada, la

spazieggiatura allargata appare come nient'altro che una soluzione grafica volta a conferire enfasi al verso.

ἐξ εὐδαιμοσύνης πῦρ ἄγριον ἤλυθεν ὑμέων,
 Χαρμάδα, ἐσφίην δ' ἐλπίδα τις Νέμεσις·
 ὤλετο μὲν κούρος [συν]ομώνυμος, εἴκοσι μούνας
 δυσμᾶς Ἀρκτούρου[υ ἐσπε]ρίας ἐσιδών,
 ὤλετο δ' ἐπταέτις θυγατρὸς θυγάτηρ Κλεοδόξα 5
 Ἀρχαγάθας, γονέων δ' ἐκλάσεν εὐτεκνίην·
 οἰκτρὸν δὲ Αἰτωλὸς κούρην κώκυσε Μάχαιος·
 ἀλλὰ πλέον θνητοῖς οὐδὲν ὀδυρομένοιοι.
 ἢ μὴν ἀμφοτέρους γε παλαιόπλουτοι βασιλῆες
 Αἰγύπτου χρυσέαις ἠγλαΐσαις χάρισιν· 10
 ὥς δὲ πάτραν δηθηθεῖσαν Ἀνώπολιν ἐγ δορός ἐχθρῶν
 ὄρθωσας, Κρήτην μαρτυρέουσαν ἔχεις.
 μέμψασθαι δὲ θεοῖς ἀρκεῖ μόνον ἄνδρα γε θνητόν·
 ὦ παῖ Τασκομένους, γήραος ὥς χαλεποῦ
 ἦντησας, ψυχῆι δὲ τὰ μυρία πάντα πονήσας 15
 ἴκειο τὴν κοινὴν ἀτραπὸν εἰς Αἶδεω.

Nel pieno della vostra felicità sopraggiuse una febbre violenta,
 Carmada, e una Nemesis ha distrutto la speranza.
 Morì prima tuo figlio, che portava il tuo stesso nome, dopo avere visto
 solo venti tramonti serali di Arturo.
 Morì quindi a sette anni la figlia di tua figlia Arcagata,
 Cleodoxa, e spezzò la gioia dei suoi genitori per i figli.
 Terribilmente Macheo l'Etolo ha pianto sua figlia,
 ma più di questo nulla è concesso ai mortali in lutto.
 Certo è che i sovrani d'Egitto di antica ricchezza
 hanno fatto risplendere dei loro aurei onori
 entrambi; e di come hai sollevato la tua patria Anopoli,
 che era soggiogata,
 dalle armi dei nemici, hai Creta a testimone.
 Un uomo mortale è sufficiente che biasimi gli dei.
 Figlio di Tascomene, a che penosa vecchiaia
 hai fatto fronte, e dopo avere sofferto tutti questi
 innumerevoli dolori nell'anima,
 hai raggiunto la via comune che porta all'Ade.

Non molto diverso è il caso dell'epitafio di Sofito (Kandahar, II/I sec. a.C., collezione privata)¹⁵: l'epigramma, introdotto da un'intestazione e accompagnato nel suo sviluppo da un acrostico, è accuratamente impaginato nello specchio epigrafico. I versi, disposti su una linea di scrittura ciascuno, sono perfettamente allineati lungo il margine sinistro e la *mise en page* dell'iscrizione sembra voler imitare un modello manoscritto. La stessa intestazione ricorda alcune intestazioni di epigrammi in raccolte papiracee (e.g. P.

Mil. Vogl. 8.309). Il testo poetico, d'altro canto, tradisce una chiara ambizione letteraria da parte del suo autore (forse lo stesso Sofito) e lo stile rivela una buona conoscenza della tradizione poetica greca¹⁶.

Σωφίτου στήλη

δ δηρὸν ἐμῶν κοκυῶν ἐριθηλέα δώματ' ἐόντα
 ι ἰς ἄμαχος Μοιρῶν ἐξόλεσεν τριάδος·
 α αὐτὰρ ἐγὼ, τυννὸς κομιδῆι βιότοιο τε πατρῶν
 c Cώφυτος εὖνις ἐὼν οἰκτρὰ Ναρατιάδης,
 ω ὡς ἀρετὴν Ἐκάτου Μουσέων τ' ἦς <κ>ηκα σὺν ἐσθλῆι 5
 φ φυρτὴν σωφροσύνηι, <τ>ῆμος ἐπεφρακάμην
 υ ὑψώσαιμι κε πῶς μέγαρον πατρώϊον αὖθις·
 τ τεκνοφόρον δὲ λαβὼν ἄλλοθεν ἀργύριον,
 ο οἴκοθεν ἐξέμολον μεμαῶς οὐ πρόσοθ' ἐπανελθεῖν
 υ ὑψιστον κτᾶσθαι πρὶμ μ' ἀγαθῶν ἀφενος· 10
 τ τοῦνεκ' ἐπ' ἐμπορίησιν ἰὼν εἰς ἄστεα πολλὰ
 ο ὄλβον ἀλωβήτως εὐρὺν ἐληϊσάμην.
 υ ὑμνητὸς δὲ πέλων πάτρην ἐτέεσσιν ἐσίγμαι
 ν νηρίθμοις τερπνός τ' εὐμενέταις ἐφάνην·
 α ἀμφοτέρους δ' οἰκόν τε σεσηπότα πάτριον εἶθαρ 15
 ρ ῥέξας ἐκ καινῆς κρέσσονα συντέλεσα
 α αἰάν τ' ἐς τύμβου πεπτωκότος ἄλλον ἔτευξα,
 τ τὴν καὶ ζῶν στήλην <ὦ>δ' ἐπέθηκα λάλλον.
 ο οὕτως οὖν ζῆλωτὰ τάδ' ἔργματα συντελέσαντος
 υ υἱέες υἱωνοὶ τ' οἶκον ἔχοιεν ἐμοῦ. 20

Stele di Sofito

La casa dei miei antenati era da tempo fiorente quando la forza irresistibile delle tre Moire la distrusse. Allora io, Sofito, figlio di Narato, che ero molto giovane e nel contempo miserabilmente privo del patrimonio dei miei padri, dopo che ebbi esercitato la virtù dell'Arciere (= Apollo) e delle Muse insieme ad una nobile temperanza, allora pensai a come risollevare la casa dei miei avi. Ricevetti da altri denaro da far fruttare, e me ne andai di casa con il proposito di non tornare prima di avere guadagnato un'enorme quantità di beni. E così viaggiai in molte città per commercio, fino a che ebbi messo insieme una grande fortuna senza alcun danno. Di ritorno in patria dopo molti anni, sono celebrato, e il mio riapparire fu una gioia per i miei molti amici. Ricostruii quindi sia la casa dei miei avi che era andata in rovina, facendola più imponente di prima, sia, dato che la tomba era crollata, ne ho costruita una nuova e, da vivo, ho posto qui la stele parlante. Così, possano i miei figli e i miei nipoti conservare

il patrimonio
 che io ho accumulato, io che ho compiuto tali imprese degne di ammirazione.

Nell'acrostico si legge: "Ad opera di Sofito, il figlio di Narato".

Non così rari come si potrebbe pensare sono invece i casi di iscrizioni che agevolano la lettura del testo epigrafico mediante segni non alfabetici. L'epitafio inciso su una tavola di marmo ateniese datata al I sec. d.C.¹⁷ segue un ritmo elegiaco per i primi 8 versi, giambico nel solo v. 9, che è un trimetro. Una *paragraphos* uncinata e un interlinea più ampio tra il v. 8 e il 9 segnalano uno scarto, che il diverso metro non era evidentemente in grado di enfatizzare adeguatamente: il vero e proprio epigramma, in distici elegiaci, viene così distinto dal verso finale, che rappresenta la risposta di una voce fuori campo all'invito ad acclamare il defunto passando davanti alla sua tomba, con cui si chiude il poema precedente.

τῆιδε Μενανδρείων ἐπέων δεδαηκότα πάσας
 τύξιας εὐιέροις ἀγλαὸν ἐν θυμέλαις
 ἐκτέρικαν θεράποντες ἀερεσίφρονος Διονύσου
 αὐτῶι κισσοφόρῳι τοῦτο χαριζόμενοι·
 τοιγὰρ ὄσοι Βρομίῳ Παφίηι τε νέοι μεμλήσθε 5
 δευόμενον γεράων μὴ παρανεῖσθε τάφον,
 ἀλλὰ παραστείχοντες ἢ οὔνομα κλεινὸν ὀμαρτῆι
 βωστρέετ' ἢ ῥαδινὰς συμπλαταγεῖτε χέρας.
 >--
 προσενέπω Στράτωνα καὶ τιμῶ κρότῳι.

Qui chi conosceva tutti i segreti dei versi menandrei ed era splendido sulle sacre scene fu seppellito da quelli che venerano Dioniso che risollewa la mente, e che offrono in segno di gratitudine questo monumento a lui, coronato di edera. Perciò voi tutti, giovani, che avete a cuore Bromio e Pafia, non passate accanto a questa tomba senza rendere onori,

ma, passando qui accanto, tutti insieme il nome famoso, gridate a gran voce o battete insieme rapide le mani.

>—

Rivolgo il saluto a Stratone e gli rendo onore battendo le mani.

Ancora più emblematico della centralità del contesto monumentale ed epigrafico è il caso del sepolcro di Quinto Sulpicio Massimo, trovato nei pressi della Porta Salaria a Roma e ora nel Museo della Centrale Montemartini, Musei Capitolini (inv. nr. 2963) e databile al 94 d.C.¹⁸ Il grande monumento di marmo pario si presenta come un messaggio complesso, che si avvale del linguaggio verbale – sia in prosa sia in versi – e di quello figurativo: la statua del defunto, infatti, inserita in una nicchia al centro del monumento, è circondata da iscrizioni, che ricoprono completamente la superficie dell'ara marmorea. Ai due lati della nicchia si svolge un poema greco in 43 esametri composto dall'undicenne Quinto Sulpicio Massimo in occasione del *certamen* poetico dei Ludi Capitolini del 94 d.C., poema i cui ultimi tre versi sono incisi sul rotolo di papiro che il ragazzo ritratto tiene nella mano sinistra. Al di sotto della statua è incisa invece una dedica latina in prosa e al di sotto di questa due epigrammi greci in distici elegiaci introdotti dall'intestazione «Epigrammi» e disposti su una colonna ciascuno. Il giovane defunto è rappresentato vestito di una tunica coperta dalla toga, con i calcei ai piedi e con un rotolo di papiro in mano, da perfetto cittadino romano e poeta, nonostante la giovanissima età (11 anni). Il testo degli epigrammi funerari non può essere compreso a pieno al di fuori dello specifico contesto ora descritto, costituito non solo dal magnifico monumento ma anche dal complesso di testi che lo accompagnano. Se, in altre parole, gli epigrammi che lo commemorano celebrano Quinto Sulpicio Massimo come giovane che si è conquistato l'immortalità, il contesto monumentale ed epigrafico non lascia dubbi riguardo al ruolo in cui la famiglia ha voluto che la fama del suo ragazzo fosse immortalata, quello di poeta.

Μόνος ἀπ' αἰῶνος δυοκαίδεκα παῖς ἐνιαυτῶν
 Μάξιμος ἐξ ἀέθλων εἰς Ἴδιον ἔμολον·
 νοῦσος καὶ κάματός με διώλεσαν· οὔτε γὰρ ἦοῦς,
 οὐκ ὄρφνης μουσέων ἐκτός ἔθηκα φρένα.
 λίσσομαι ἀλλὰ στήθι δεδουπότος εἵνεκα κούρου,
 ὄφρα μάθης σχεδίου γράμματος εὐεπίην,
 εὐφήμου καὶ λέξον ἀπό στόματος τόδε μῦθον
 δακρύσας· εἷης χώρον ἐς Ἡλύσιον·
 ζῶουσας ἔλιπες γὰρ ἀηδόνας, ἅς Αἰδωνεὺς
 οὐδέποθ' αἶρήσει τῆ φθοροεῖη παλάμη.

Unico figlio ragazzo di dodici anni
 io Massimo, dai giochi all'Ade sono andato;
 la malattia e la fatica mi hanno consumato, perché
 né di giorno
 né di notte tenni la mia mente lontano dalle Muse.
 Ti prego invece, fermati per un giovane caduto,
 per conoscere il bello stile del testo improvvisato.
 e fai uscire dalla tua bocca benevola queste parole
 soltanto
 piangendo: "Possa tu andare nei Campi Elisi",
 perché hai lasciato vivi usignoli, che Aidoneo
 mai afferrerà con la sua mano invidiosa.

È certamente innegabile che la mancanza del con-
 testo di fruizione rappresenti un limite significativo alla
 comprensione anche di altre forme di poesia greca
 antica, ma nel caso della poesia epigrafica conserva-
 ta come tale almeno una parte di quel contesto non è
 perduta, e si dovrebbe evitare di perderla in traduzione.

Per sanare un tale 'disallineamento' tra il messaggio
 originario e la sua traduzione occorre elaborare strate-
 gie che permettano di 'tradurre' in senso etimologico
 anche gli aspetti non-verbali del messaggio: di volta
 in volta si potrà rinegoziare la strategia che risulti più
 adeguata al caso specifico, che si tratti di riprodurre
 una forma corsiva o 'manoscritta' delle lettere e se-
 gni di lettura con gli strumenti della tipografia digitale
 – senza mancare di spiegare tale scelta in nota – o di
 accompagnare il testo con una riproduzione fotogra-
 fica del suo con-testo (in tal senso il supporto digitale
 apre prospettive altrimenti impraticabili, anche per le
 molteplici modalità di approccio alle immagini che offre
 in termini di ingrandimento e riduzione).

Va riconosciuto, a onor del vero, che la traduzione/ri-
 duzione del messaggio epigrafico a mero testo appartie-
 ne già all'esperienza antica: presto – almeno già a partire
 dal V secolo a.C. – i cammi iscritti su monumenti si comin-

Επιγράμματα

Βαῖον μὲν τόδε σῆμα, τὸ δὲ κλέος οὐρανὸν ἵκει,
 Μάξιμε, Πειριδῶν ἐξέο λειπομένων,
 νώνυμον οὐδέ σε Μοῖρα κατέκτανε νηλεόθυμος,
 ἀλλ' ἔλιπεν λήθης ἄμμορον εὐεπίην.
 οὔτις ἀδακρύτοις τεὸν παρὰ τύμβον ἀμείβων
 ὀφθαλμοῖς σχεδίου δέρξεται εὐστιχίην.
 ἄρκιον ἐς δόλιχον τόδε σοὶ κλέος· οὐ γὰρ ἀπευθῆς
 κείσεται, οὐτιδανοῖς ἰδόμενος νέκυσι,
 πουλὺ δὲ καὶ χρυσοῖο καὶ ἠλέκτροιο φαινοῦ
 ἐς(ς)ετ' αἰεὶ κρέσσων ἦν ἔλιπες σελίδα.

Epigrammi

Piccola cosa è questo monumento, ma la gloria
 arriva fino al cielo,
 Massimo, dei versi che hai lasciato,
 anonimo neppure te il destino spietato ha fatto morire,
 ma ha lasciato il bello stile che non è destinato all'oblio.
 Nessuno senza lacrime passando accanto alla tua tomba
 rivolgerà lo sguardo al bel versificare improvvisato.
 Certa sarà a lungo questa tua gloria, dato che non
 senza fama
 giaci, come i morti che non contano nulla,
 molto più duratura anche dell'oro e dell'eletto splendente
 sarà in eterno la pagina che hai lasciato.

ciarono a raccogliere in sillogi librerie, e quindi a separare
 dal loro supporto e contesto originario¹⁹. Tale consuetu-
 dine, però, ha finito per alimentare la produzione di una
 nuova tipologia di epigrammi, destinati fin dall'inizio alla
 circolazione libraria e con caratteristiche in parte nuove e
 peculiari, tali da produrre gli effetti desiderati solamente nel
 nuovo contesto librario. Tutto ciò a conferma del fatto che
 il condizionamento del messaggio è tale da alterare per-
 sino la natura del testo di origine, e da dischiudere nuovi
 sviluppi nella storia di un genere poetico. E se è vero che
 ogni tradimento apre potenzialmente nuove strade, lo è
 altrettanto che ne chiude quasi certamente altre.

Gli esempi passati in rassegna mostrano chiaramente
 che il rischio di 'tradimento' nel caso della poesia epi-
 grafica è moltiplicato, dal momento che sono più di una
 le componenti del messaggio che richiedono di essere
 tradotte, e ciascuna impiega un codice differente. Tanto
 maggiore è il rischio, dunque, quanto più articolato e
 complesso è il messaggio, testuale e materiale. Acco-
 starsi con tale consapevolezza all'oggetto epigrafico si-
 gnifica non solo neutralizzare ogni rischio di involontario
 impoverimento del messaggio in corso di traduzione,
 ma anche non perdere un'occasione preziosa per misu-
 rarsi con un oggetto multidimensionale e con le risorse

intellettuali che – in campo didattico o scientifico – una sua traduzione costringe a mettere in campo.

Note

- 1 R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana, University of Illinois Press 1962, p. 13.
- 2 E per i quali mi permetto di rinviare a V. Garulli, *Tradurre la poesia epigrafica sepolcrale greca*, in C. Neri-R. Tosi (edd.), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, Bologna, Pàtron 2009, pp. 149-52.
- 3 Per uno studio degli epigrammi firmati si veda E. Santin, *Autori di epigrammi sepolcrali greci su pietra. Firme di poeti occasionali e professionisti*, Roma, Bardi 2009.
- 4 Cf. F. Mosino, *La letteratura greca dei semicolti: documentazione epigrafica dal secolo VI a.C. al secolo VI d.C.*, 3 voll., Reggio Calabria (manoscritto e dattiloscritto) 2006.
- 5 Cf. J. Wissmann, *Hellenistic epigrams as school-texts in classical antiquity*, in M.A. Harder-R.F. Regtuit-Gerry C. Wakker (edd.), *Hellenistic Epigrams*, Leuven, Peeters 2002, pp. 215-30.
- 6 Per una sintesi di tali problemi rinvio alle considerazioni svolte in V. Garulli, *Byblos lainee. Epigrafia, letteratura, epitafo*, Bologna, Pàtron 2012, pp. 212-19. Sull'autoepitafio, cf. L. Spina, *L'autoepitafio, o delle penultime volontà*, in C. Pepe-G. Moretti (edd.), *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, Trento, Dip. di Lettere e Filosofia 2014, pp. 97-111.
- 7 Cf. AP VII 245 e AP III^a 5,16 f. 31^r, che fanno il nome di Getulico come autore, un'attribuzione tuttavia inconciliabile con la cronologia di un epitafio ufficiale risalente all'epoca dei fatti. Per il frammento lapideo cf. e.g. IG 2/3 1680 (J. Koehler), IG² 2/3/3,2 5226 (J. Kirchner), CEG 467. Sul caso di doppia trasmissione e sull'intero quadro documentario relativo al *δημόσιον εἴμα* per i caduti a Cheronea, cf. Garulli, *Byblos* cit. pp. 39-56 nr. 2.1.1.
- 8 Cf. IG 12/2 459 (W. Paton); G. Herrlinger, *Totenklage um Tiere in der antiken Dichtung. Mit einem Anhang byzantinischer, mittellateinischer und neuhochdeutscher Tierepikeden*, Stuttgart, Kohlhammer 1930, p. 42 nr. 43; W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, 1. *Grab-Epigramme*, Berlin, Akademie-Verlag 1955, p. 176, nr. 691; E. Pfuhl-H. Möbius, *Die Ostgriechischen Grabreliefs*, vol. 2, Mainz a.R., Von Zabern 1979, nr. 2196, foto tav. 313; ulteriore bibliografia in V. Garulli, *Gli epitafi greci per animali. Fra tradizione epigrafica e letteraria*, in A. Pistellato (ed.), *Memoria poetica e poesia della memoria. La versificazione epigrafica dall'antichità all'umanesimo*, Venezia, Edizioni Ca Foscari 2014, pp. 34-5 nr. 9. L'epigrafe è conservata presso il Museo Archeologico di Istanbul con inv. nr. 411; una foto del testo inciso sulla pietra e del rilievo che lo accompagna – la cagnetta Partenope distesa su una morbida κλίνη – è pubblicata da M. G. Granino Cecere, *Il sepolcro della catella Aeolis*, «ZPE» 100 (1994) pp. 413-21, tav. XXIII d.
- 9 Così suona il titolo di una raccolta di poesia epigrafica greca di F. Mosino, *Ospizio di poeti greci sommersi*, Milano, Jaca Book 2000.
- 10 Per l'analisi di svariate peculiarità della poesia epigrafica sepolcrale che condizionano la traduzione rinvio nuovamente a Garulli, *Tradurre la poesia epigrafica* cit. pp. 154-79.
- 11 Scrive M. Guarducci, *Epigrafia greca*, vol. 1, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato 1967, p. 25: «in verità nessuno potrà mai comprendere appieno un'epigrafe, ad esempio, di Delfi senza

- collocarla davanti allo sfondo aspro e grandioso del Parnaso, o un'epigrafe di Olimpia senza guardarla o immaginarla nel verde recesso del santuario di Zeus, fra le dolci colline dell'Elide. Non altrimenti uno storico dell'arte non riuscirà mai a comprendere le sculture di Fidia se, staccandole idealmente dalle pareti del Museo Britannico, non le riporterà sui muri del Partenone sotto l'azzurro cielo dell'Attica; e uno storico della letteratura non potrà mai capire i versi dell'*Odissea* se non rievocherà intorno ad essi gli ampi e luminosi orizzonti dei mari greci».
- 12 Cf. R. Merkelbach-J. Stauber, *Steinepigramme aus dem griechischen Osten*, vol. 4, Stuttgart-Leipzig-München, Teubner-Saur 2002, pp. 319-20 nr. 21/05/01, ma cf. e.g. anche Peek, *Griechische Vers-Inschriften* cit. pp. 448-9 nr. 1508 e Guarducci, o.c. pp. 443-4 con foto tav. 227. La pietra è conservata presso il Rockefeller Archive, Gerusalemme, inv. nr. I 9307.
 - 13 Per una descrizione dettagliata delle caratteristiche della scrittura rinvio a V. Garulli, *Stones as books: the layout of Hellenistic inscribed poems*, in M.A. Harder-R.F. Regtuit-G. C. Wakker (edd.), *Hellenistic Poetry in Context*, Leuven, Peeters 2014, pp. 127-30 nr. 2.1.1, con una foto della pietra p. 163 tav. 1.
 - 14 Cf. W. Peek, *Griechische Epigramme II*, «MDAI(A)» 57 (1932) p. 64.
 - 15 Cf. G. Rougemont-P. Bernard, *Inscriptions grecques d'Iran et d'Asie centrale*, London, School of Oriental and African Studies 2012, nr. 84 con foto e bibliografia precedente.
 - 16 Per un esame stilistico dell'epigramma mi permetto di rinviare a Garulli, *Byblos* cit. 279-87 nr. 3.1.15 e *Stones as books* cit. 132-7 nr. 2.1.2. Cf. ora anche J. Lougovaya, *Greek Poetry in a Post-Greek Milieu: The Epigram for Sophytos from Kandahar Contextualized*, in P. Sängler (ed.), *Minderheiten und Migration in der griechisch-römischen Welt: Politische, rechtliche, religiöse und kulturelle Aspekte*, Paderborn, Ferdinand Schöningh 2016, pp. 185-202.
 - 17 Il pezzo è conservato presso il Museo Epigrafico di Atene (inv. nr. EM 10495); cf. IG² 2 12664 (J. Kirchner); Peek, *Griechische Vers-Inschriften* cit. p. 172 nr. 681. Cf. infine V. Garulli, *Lectioal signs in Greek verse inscriptions*, in corso di stampa in I. Petrovic-A. Petrovic-E. Thomas (edd.), *The Materiality of Text: Placements, Presences and Perceptions of Inscribed Text in Classical Antiquity*.
 - 18 Per un'analisi del monumento in tutti i suoi aspetti, sia iconografici che epigrafici, corredata di ottime riproduzioni fotografiche successive al restauro dell'ara e di un'ampia bibliografia, rinvio a M. Nocita, *L'ara di Sulpicio Massimo: nuove osservazioni in occasione del restauro*, «BCAR» 101 (2000) pp. 81-100. Tra le numerose edizioni precedenti cf. e.g. IG 14 2012 (G. Kaibel), CIL 6 33976 (C. Huelsen), Peek, *Griechische Vers-Inschriften* cit. pp. 591-4 nr. 1924, L. Moretti, *Inscriptiones Graecae Urbis Romae*, vol. 3, Romae, Istituto italiano per la storia antica 1979, pp. 189-93, nr. 1336.
 - 19 Per una sintesi del fenomeno cf. il classico E. Degani, *L'epigramma*, in G. Cambiano-L. Canfora-D. Lanza (edd.), *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica*, vol. 1.2, Roma 1993, pp. 197-233 (= *Filologia e storia. Scritti di Enzo Degani*, vol. 1, Hildesheim, Olms pp. 596-632); ma vd. anche e.g. A. Cameron, *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, Oxford 1993, pp. 1-18, K.J. Gutzwiller, *Poetic Garlands. Hellenistic Epigrams in Context*, Berkeley, University of California Press 1998, pp. 20-36, A. Petrovic, *Kommentar zu den simonideischen Versinschriften*, Leiden-Boston, Brill 2007, pp. 95-8.

La ‘flagranza dell’enunciazione’ nell’epigrafia monumentale e nell’immagine pubblica tardoantica

di Paolo Liverani

In età tardoantica l’epigrafia monumentale a carattere pubblico conosce un’evoluzione che non è stata sufficientemente approfondita. Una serie di mutamenti formali e strutturali rispecchiano infatti le modifiche delle finalità di queste iscrizioni, del loro funzionamento, se così si può dire, e in definitiva della stessa struttura della società antica. Alcuni dei fenomeni che si riscontrano nell’epigrafia, inoltre, possono trovare omologie e riscontri nell’apparato figurativo – si pensi ai grandi cicli musivi paleocristiani – che non può essere considerato separatamente dal testo verbale, né ad esso subordinato¹.

L’epigrafia monumentale classica aveva un carattere ‘oggettivo’, distaccato e impersonale: un enunciato anonimo e non meglio definito informava un lettore altrettanto anonimo e indefinito in relazione al destinatario, al dedicante e a quali fossero le motivazioni della dedica. Nella terminologia di Benveniste² si tratta di una «enunciazione storica», in cui i fatti – per così dire – si raccontano da sé. Tale schema comunicativo, soprattutto nelle basiliche paleocristiane, viene sovrapposto e cede il passo in numerosi casi a una comunicazione personale e soggettiva – nel senso che coinvolge e identifica emittente e destinatario – secondo una modalità che precedentemente era sostanzialmente confinata all’epigrafia privata, soprattutto funeraria: Si pensi al «tu», con cui l’iscrizione funeraria apostrofava il passante, o all’augurio tradizionale – *sit tibi terra levis* –

che il passante faceva suo leggendolo e rivolgendolo al defunto³. Nella terminologia di Benveniste⁴ questa modalità è compresa nella «enunciazione discorsiva».

Un elemento di novità macroscopico, inoltre, è il fatto che mentre l’epigrafia pubblica era normalmente in prosa, in età tarda si trovano impiegati con notevole frequenza testi in versi⁵, un fenomeno tanto più notevole da un punto di vista statistico in quanto complessivamente la produzione epigrafica tardoantica è meno abbondante di quella dei periodi anteriori. Un’iscrizione in versi, evidentemente, viene considerata più nobile e solenne di una in prosa, ma il fenomeno può essere compreso appieno solo se si considera il fatto che in una società fortemente orale – o meglio aurale – la lettura delle scritture esposte era fatta ad alta voce, eventualmente con l’aiuto di un mediatore che leggeva anche per gli illetterati⁶. L’importanza e necessità di una lettura vocalizzata era rafforzata ulteriormente proprio dalla forma poetica di queste dediche (per la maggior parte in esametri o in distici elegiaci), che altrimenti avrebbero perso tutte le potenzialità espressive legate alla sonorità, alla metrica e alla prosodia.

Si può costruire una tipologia enunciazionale, cioè una tipologia che non tenga conto del contenuto della comunicazione – di che cosa si parla o, più tecnicamente, dell’enunciato – ma piuttosto della relazione – o meglio, trattandosi di testi scritti, del simulacro di

relazione – che si instaura tra emittente e destinatario. Detto altrimenti, invece che partire dalla domanda «che cosa dice il testo?», chiederò ai testi: «chi parla a chi?». Anticipando per ragioni di chiarezza l'argomento a cui mira il mio discorso, dirò subito che il punto qualificante di questo tentativo risiede nell'integrazione tra le novità nella comunicazione attraverso l'immagine con quella che passa attraverso i testi epigrafici, in quanto le due modalità, compresenti in età tarda, non possono più essere considerate semplicemente come ridondanti o complementari, ma instaurano un'interazione sia tra di loro, che con lo spettatore-lettore, il quale viene costituito come tale, attivando la dimensione pragmatica della comunicazione.

Per questo motivo utilizzerò preferenzialmente esempi in cui abbiamo la compresenza reale o ragionevolmente presumibile di testo e immagine. Ciò comporta il notevole vantaggio di verificare parallelamente sui due linguaggi con diverse metodologie la medesima ipotesi. Utilizzerò la traccia che si deve a un grande studioso della letteratura italiana, dotato inoltre di particolare sensibilità per gli aspetti figurativi, Giovanni Pozzi⁷. Da un punto di vista teorico, infatti, si possono avere quattro situazioni comunicative fondamentali:

1. dialogo tra gli attori del racconto figurato: si ha un discorso mimetico di tipo teatrale;
2. un attore della figurazione (enunciatore) si rivolge a un destinatario fuori campo (enunciario): si crea così una situazione didattica, parenetica (atto perlocutorio) o augurale;
3. un attore fuori campo si rivolge a un attore della figurazione: è in genere la situazione della preghiera di richiesta (atto perlocutorio), della lode (atto illocutorio) o di acclamazione;

4. un enunciatore fuori campo si rivolge a un enunciario anch'egli fuori campo con una narrazione didascalica (atto cognitivo).

Qui sarebbe forse necessaria una digressione sulle basi metodologiche di questo tentativo che sono quelle della teoria dell'enunciazione, ma appesantirei e allungherei eccessivamente la trattazione. D'altronde alcuni principi sono abbastanza intuitivi, se ci si limita a una prima generale descrizione. Propongo quindi la tipologia che segue, avvertendo che si tratta di una forma semplificata, una prima approssimazione che non tiene conto di diversi parametri di cui potrebbe e dovrebbe essere arricchita (Tabella 1).

Proviamo a commentare la tipologia aggiungendo gli esempi necessari a comprendere la forma un po' astratta della tabella e a trarne alla fine almeno delle conclusioni generali e delle tracce per futuri approfondimenti. Sceglierò una parte significativa dei miei esempi dalla basilica di S. Pietro, sia perché costituisce un caso che conosciamo in maniera sufficientemente completa e organica, benché ovviamente l'iconografia dei mosaici paleocristiani sia ricostruibile solo con approssimazione, sia perché è un esempio particolarmente precoce e autorevole che ha influenzato numerose realizzazioni successive.

Tipo A1

Ho chiamato A1, con enunciatore ed enunciario esterni impersonali, il tipo che nello schema proposto dal Pozzi si troverebbe all'ultimo posto perché esso abbraccia la massima parte dei casi nell'epigrafia pubblica fin dall'età repubblicana. Trattandosi della forma tradizionale dell'epigrafia monumentale e di dedica,

tipo	schema	esempi	attanti	enunciato
A1	situazione didascalica	Arco di Costantino: <i>CIL</i> VI 1139	enunciatore ed enunciario esterni impersonali	storia
A2	situazione didattica, parenetica o augurale	S. Pietro (abside): <i>ICUR</i> II 4094	enunciatore ed enunciario esterni personali	discorso
B	preghiera, lode o acclamazione	S. Pietro (arco trionfale): <i>ICUR</i> II 4092; Obelisco di Costanzo II: <i>CIL</i> VI 1163	enunciatore esterno, enunciario interno entrambi personali	discorso
C	situazione didattica, parenetica	<i>Flavius Agricola</i> <i>CLE</i> 856; S. Pietro (facciata): <i>ICUR</i> II 4123;	enunciatore interno, enunciario esterno	discorso
D	dialogo tra attori	S. Maria Maggiore, dedica di Sisto III: <i>ILCV</i> 976; S. Agnese, dedica di Costantina: <i>ICUR</i> VIII 20752	enunciatore ed enunciario interni personali	discorso nidificato

Tabella 1: Tipologia enunciazionale

questo tipo riguarda essenzialmente testi in prosa. Per non allontanarci troppo dell'epoca da cui attingo gli esempi per gli altri tipi, pensiamo all'arco di Costantino⁸. Qui l'enunciatore non è dichiarato e l'enunciataro è – in prima approssimazione – colui che legge l'iscrizione, dunque – potremmo dire – il popolo romano, ma ciò è deducibile unicamente dalla situazione, senza cioè che questi ruoli siano indicati in modo esplicito dal testo vero e proprio dell'iscrizione. Ciò è dovuto alla forma impersonale e 'oggettiva', che esclude programmaticamente o maschera ogni accenno a questi due attanti (Tabella 2).

Se dal piano dell'enunciazione passiamo a quello dell'enunciato, trattandosi di un'iscrizione dedicatoria troviamo in primo piano altri due attanti: un destinante – cioè il dedicante – e il destinatario della dedica. Nel caso dell'arco si tratta rispettivamente del Senato e dell'imperatore Costantino e inoltre sono esplicitati sia il motivo della dedica (*quod ... rempublicam ultus est armis*), che il suo oggetto (*arcum triumphis insignem*). Il destinatario della dedica (Costantino) è presente nell'apparato figurativo, ma non c'è alcuna relazione necessaria tra il testo verbale della dedica principale e le figurazioni⁹.

Tipo A2

Nel tipo A2 enunciatore ed enunciataro sono ancora esterni, ma tuttavia non sono sottintesi, bensì espressi attraverso marche enunciazionali¹⁰. Inoltre a partire da questo tipo avremo a che fare solo con testi

in versi. Prenderò come esempio l'iscrizione del mosaico absidale della basilica vaticana di S. Pietro¹¹:

*lustitiae sedes, fidei domus, aula pudoris,
 haec est quam cernis pietas quam possidet omnis,
 quae patris et filii virtutibus inclyta gaudet
 auctoremque suum genitoris laudibus aequat*

Sede di giustizia, dimora della fede, aula del pudore, tale è quel che vedi, quel che ogni pietà possiede, che nella sua gloria si rallegra delle virtù del padre e del figlio e rende pari il suo autore alle lodi del genitore.

Per non ripetere cose già dette, sorvolo sulle lunghe discussioni che ha generato l'interpretazione del testo – a mio parere costantiniano – ma aggiungo che nella stessa abside doveva trovarsi un mosaico, che la maggior parte degli studiosi identifica con una *Traditio legis*¹². Il dettaglio è secondario: infatti in questo caso – così come nell'arco di Costantino – non sembra esistere un rapporto necessario ed evidente tra figurazione musiva e iscrizione. Nel testo dell'abside un enunciatore anonimo apostrofa con il «tu» il lettore-spettatore e identifica l'oggetto di cui parla – la basilica nel suo complesso – collegandolo alla situazione di enunciazione mediante un deittico: «questo è ciò che vedi» (*haec est quam cernis*)¹³. In altre parole il testo è ancorato al “qui e ora” della situazione del lettore, che viene interpellato personalmente. La differenza di for-

Tipo A1	
Arco di Costantino (forma impersonale, oggettiva / funzione referenziale)	
<i>Imp(eratori) Caes(ari) Fl(avio) Constantino maximo</i>	<u>Destinatario</u>
<i>p(io) f(elici) Augusto S(enatus) P(opulus)q(ue) R(omanus)</i>	<u>Dedicante</u>
<i>quod instinctu divinitatis mentis magnitudine cum exercitu suo tam de tyranno quam de omni eius factione uno tempore iustis</i>	
<i>republicam ultus est armis</i>	Motivo della dedica
<i>arcum triumphis insignem</i> dicavit	Oggetto della dedica
Tipo A2	
Abside di S. Pietro (forma personale, soggettiva / funzioni espressiva, poetica, conativa)	
<i>lustitiae sedes, fidei domus, aula pudoris, haec est quam cernis pietas quam possidet omnis, quae patris et filii virtutibus inclyta gaudet auctoremque suum genitoris laudibus aequat</i>	

Tabella 2: Comparazione tra i tipi A1 e A2

ma corrisponde a una differenza sostanziale. Nell'arco di Costantino a una comunicazione impersonale corrisponde una prevalente funzione referenziale¹⁴: un enunciatore inespresso fornisce al lettore una serie di informazioni sull'arco stesso, sul dedicante e sul destinatario.

L'iscrizione dell'abside di S. Pietro, invece, solo con una forzatura potrebbe essere catalogata tra le dediche, in quanto dedicante e dedicatario sono ricordati in maniera allusiva: solo grazie all'inferenza intertestuale delle altre iscrizioni monumentali musive della basilica e – più in generale – al contesto architettonico, il lettore antico capiva che l'*auctor* – il dedicante appunto – era Costantino e che il dedicatario, era Cristo. D'altra parte, proprio la struttura discorsiva della comunicazione fa passare in secondo piano la funzione referenziale e porta invece in primo piano altre funzioni linguistiche – utilizzo qui la ben nota classificazione di Jakobson – e cioè la funzione espressiva o emotiva, quella poetica – ovvia in un testo in esametri – e quella conativa¹⁵. Come si vede la scelta formale ha conseguenze funzionali sulla comunicazione, o per dir meglio, sono le scelte funzionali della committenza che impongono la selezione di una determinata forma. Inoltre, per quel che riguarda in particolare l'iscrizione dell'abside di S. Pietro, essa andava probabilmente letta insieme a una seconda iscrizione che correva sull'arco dell'abside¹⁶, che forniva le informazioni necessarie, probabilmente nelle forme di una dedica tradizionale (del tipo A1).

Potrei citare qui una serie di iscrizioni prive di contesto figurato, me ne astengo per brevità e aggiungo solo che abbiamo a che fare con enunciati performativi, che si rivolgono a uno spettatore per informarlo e formarlo, ossia disporlo in una determinata situazione di ricezione, stimolando la sua attenzione, la sua meraviglia, chiedendogli di fare qualche cosa (guardare, pregare etc.). Mentre a Roma sembra che questo tipo

di dedica sia utilizzato sostanzialmente in ambito religioso¹⁷, a Costantinopoli si trovano diversi esempi di dediche onorarie civili¹⁸.

Tipo B

Ancora più interessante e nuovo è il tipo B, quello cioè che prevede un enunciatore esterno al testo e un enunciario interno. L'esempio migliore è costituito dal mosaico dell'arco trionfale di S. Pietro e dal suo distico¹⁹:

*Quod duce te mundus surrexit in astra triumphans
 hanc Constantinus Victor tibi condidit aulam*

Poiché sotto la tua guida il mondo s'innalzò
 trionfante verso gli astri
 Costantino Vincitore ti costruì questa basilica

Questa iscrizione era strettamente integrata – a differenza del tipo A – con il soggetto della figurazione: il mosaico infatti doveva raffigurare Cristo Kosmokrator tra S. Pietro e Costantino, il quale offriva il modellino della basilica²⁰. Anche in questo caso sono costretto a sorvolare sulle discussioni tecniche relative alla datazione del mosaico, che ho già affrontato altrove.

Qui l'enunciatore è evidentemente il popolo, o forse il celebrante con l'assemblea dei fedeli, che parlano in prima persona, mentre l'enunciario è Cristo, a cui ci si rivolge con la seconda persona. Se prendiamo in considerazione anche il piano dell'enunciato è chiaro che a questo livello il dedicante è Costantino e il destinatario coincide con l'enunciario, in quanto è ancora una volta Cristo. Possiamo tradurre i rapporti tra i vari attanti nel seguente schema riassuntivo (Tabella 3):

È evidente che i ruoli nella metà sinistra dello schema sono quelli attivi, mentre quelli nella metà destra sono passivi. La novità e la differenza rispetto sia alle dediche impersonali, come quella dell'arco di Costan-

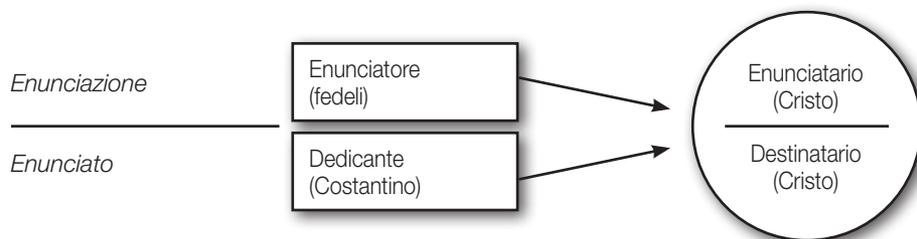


Tabella 3: Schema attanziale dell'iscrizione dell'arcone trionfale di S. Pietro

tino (tipo A1), sia a quelle del tipo A2, in cui il lettore viene interpellato con il tu, sta nel fatto che mentre in esse l'enunciatario implicito – cioè il lettore – riceve passivamente l'informazione, nel caso dell'arcone trionfale lo stesso lettore, per il solo fatto di leggere il testo dell'iscrizione, è preso dal meccanismo dialogico predisposto dal testo ed è costretto ad assumere un ruolo attivo, quello dell'enunciatore che si rivolge a Cristo, anzi al Cristo raffigurato nel mosaico.

Possiamo rintracciare qualche precedente pagano a questo schema: oltre alle iscrizioni funerarie, a cui si è già accennato, in cui il *viator* rivolgeva il suo augurio al defunto, esistono alcuni casi di dediche sacre²¹, ma anche una dedica a Gaio e Lucio Cesare da Acerra²². Per esse forse possiamo supporre che la forma diretta con cui viene interpellato il destinatario sia dovuta alla presenza del suo simulacro. Non esiste, però, nulla di così monumentale e integrato all'immagine come l'iscrizione vaticana.

Sono interessanti alcuni casi di ambito laico e politico: il più importante è di poco successivo al mosaico dell'arco di S. Pietro ed è assai famoso. Alludo alla dedica dell'obelisco di Costanzo II al Circo Massimo²³: possiamo considerarla una sorta di panegirico, che riprende temi e immagini non solo dall'iscrizione sull'arco trionfale della basilica vaticana, ma anche da quella absidale della stessa basilica²⁴. Non mi posso dilungare sulla questione che ho affrontato in altra sede. Basterà dire che la lode dell'imperatore viene pronunciata dal lettore del testo, che assume la veste di enunciatore e interloquisce in questo caso con Roma, anziché con Cristo. La forma dialogica è espressa immediatamente dal *tibi* della prima riga e rafforzata dai deittici presenti nel testo: *hoc decus, haec gloria, nunc*. Inoltre non ci si rivolge a un'immagine musiva, ma alla città vera e propria, che si manifesta nella presenza dei cittadini assiepati nel Circo Massimo per acclamare l'imperatore. Tenendo presente questo *Sitz im Leben*, il lettore si fa portavoce del popolo romano raccolto nel Circo e allo stesso tempo lo invita implicitamente ad associarsi a lui nella lode, orientandone l'attenzione e la disposizione.

Anche Costantinopoli offre diversi esempi, ma – per quanto mi è stato possibile di vedere finora – di data un poco successiva²⁵.

Trascurando alcuni ulteriori esempi si può arrivare all'arco della basilica pelagiana di S. Lorenzo fuori le mura²⁶, che richiama in maniera cosciente e puntuale

l'arco trionfale della basilica vaticana attraverso l'iconografia, mentre l'iscrizione è una specie di calco del modello petrino. Anche in questo caso, infatti, si tratta di un distico elegiaco che interPELLA con il tu il destinatario della dedica, Lorenzo martire questa volta invece del Cristo del mosaico vaticano, e che – esattamente come nel suo modello – dà la motivazione della dedica nel primo verso e menziona l'edificio basilicale nel secondo²⁷.

Tipo C

Arriviamo ad affrontare quel tipo di enunciato in cui l'enunciatore è interno e si rivolge a un enunciatario esterno. La situazione si verifica già con una certa frequenza in vari ambiti differenti e in epoca alquanto anteriore a quella principalmente considerata in questo contributo: tra le statue funerarie parlanti il migliore esempio è quella di età antonina che segnava la deposizione di *Flavius Agricola*²⁸, nel sepolcro R della Necropoli sotto la basilica di S. Pietro in Vaticano²⁹.

In ambito pubblico il tipo C è più adatto alle dediche onorarie e infatti è in questa classe di documenti che ne troviamo diversi esempi nel IV secolo³⁰, soprattutto nella parte orientale dell'impero³¹, mentre tra le iscrizioni monumentali comparirà solo nel secolo successivo³², quando verrà impiegato su monumenti di grande importanza: si pensi al mosaico a soggetto apocalittico, presente sulla facciata della basilica di S. Pietro in Vaticano e risalente all'età di papa Leone Magno (440-461)³³. Tra le varie figurazioni doveva essere compresa anche un'immagine di Costantino corredata da una lunga iscrizione metrica³⁴. Quel che interessa è che il discorso in prima persona è fortemente didattico e parenetico e fonda il suo valore e impatto sul prestigio dell'enunciatore, in questo caso nientemeno che l'imperatore Costantino, già assunto alla gloria dei cieli:

*Credite victuras anima remeante favillas
 rursus ad amissum posse redire diem.
 Nam vaga bis quinos iam luna resumpserat orbis
 nutabat dubia cum mihi morte salus
 irrita letiferos auxit medicina dolores
 crevit et humana morbus ab arte meus.
 O quantum Petro largitur Christus honorem
 ille dedit vitam reddidit iste mihi.*

«Credete che con il ritorno dell'anima le ceneri destinate alla vittoria possono tornare nuovamente alla luce perduta!

Infatti la luna errabonda già due volte aveva ricominciato le quintuplici orbite, per me l'incerta salvezza si inchinava vacillante verso la morte.

La medicina inefficace aumentò i dolori mortali e il mio morbo crebbe a causa dell'arte di origine umana.

Oh, di quale onore Pietro è stato gratificato da Cristo!

Quegli mi diede la vita, questi me la restituì.»

Negli stessi anni in oriente si può ricordare ad Afrodisia la statua di Flavio Eutolmio Taziano³⁵, dedicata dal nipote³⁶ entro il 450.

τίς; πόθεν; ἐκ Λυκίης μέ[ν], | ἀριστεύσας δ' ἐν θώκοις |
Τατιανὸς θεσμοῖς τε δίκης | πτολίεθρα ξάσας. vac. |
ἀλλά με πανδαμάτωρ χρόν[ος] | ὄλλυεν, εἰ μὴ ἐμὸς παῖς |
ἐξ ἐμέθεν τρίτατος καὶ | ὁμώνυμος ἔργα θ' ὁμοιο[ς] |
ἐκ δαπέδων ἀνελών | στήλης ἔπι θῆκεν ὄρασθ[αι] |
πᾶσιν ἀρίζηλον ναέταις | ξίνοισει θ' ὁμοίως vac. |
Καρῶν ἐκ γέης ὅς ἀπήλασε | λοίγιον ἄτην vac. |
τὴν δὲ δίκην μερόπεσιν | ὁμέστιον ὅπως ἐπεῖναι |
πεμφθεῖς ἐκ βασιλῆος | ἔθ' ἀδομένοισιν ἀρωγός.

«Chi è costui? Da dove (giunge)?»

«(Sono) Taziano dalla Licia, che tenni le più alte cariche e con giuste leggi preservai città. Ma il tempo che tutto doma mi avrebbe distrutto se il mio discendente della terza generazione – mio omonimo e pari a me nelle azioni – non mi avesse sollevato da terra e posto su una base per essere ammirato da tutti, cittadini e stranieri. (Sono) colui che allontanò rovina mortale dalla terra dei Carii e diede la giustizia, che visse fra i mortali insieme alla fame, quando ero stato mandato dall'imperatore come difensore del popolo, che ancora gioisce.»

Tipo D

Arriviamo infine all'ultimo caso: quello, cioè, in cui enunciatore ed enunciatario sono entrambi interni al testo. Il primo esempio da ricordare in età tarda è ancora costantiniano ed è costituito dalla dedica della figlia Costantina della basilica di S. Agnese sulla via Nomentana a Roma³⁷:

*Constantina deum venerans Christo(ue) dicata,
omnibus inpensis devota mente paratis,
numine divino multum Christo(ue) iuvante
sacravi templum victricis virginis Agnes
templorum quod vincit opus terrena(ue) cuncta*

*aurea quae rutilant summi fastigia tecti
nomen enim Christi celebratur sedibus istis,
tartaream solus potuit qui vincere mortem,
invectus caelo solusq(ue) inferre triumphum,
nomen Adae referens et corpus et omnia membra
a mortis tenebris et caeca nocte levata
dignum igitur munus, martyr, devotaq(ue) Christo,
ex opibus nostris per secula longa tenebis,
o felix virgo memorandi nominis Agnes*

lo Costantina che venero Dio e son dedicata a Cristo,

preparato ogni impegno con mente devota, per volontà divina e con grande ausilio da Cristo, consacrai il tempio della vergine vincitrice Agnese che vince l'arte dei templi e tutti gli aurei fastigi terreni dell'altissimo tetto rifulgenti:

il nome di Cristo, infatti, si celebra in queste sedi, il solo che poté vincere la morte del Tartaro entrato in cielo e il solo a riportare il trionfo, il nome di Adamo e il corpo restituendo e tutte le membra

liberate dalle tenebre della morte e dalla cieca notte.

Degna offerta quindi, o martire e devota a Cristo, dalle nostre risorse per lunghi secoli terrai, o felice vergine dal nome memorabile di Agnese

Non conosciamo il contesto figurato di questa iscrizione, nota purtroppo solo attraverso la tradizione manoscritta³⁸, ma – se le indicazioni desumibili dal testo sono da prendere sul serio – dobbiamo ricostruire anche in questo caso uno schema a tre figure con Costantina che si rivolge alla santa – forse anche in questo caso con il modello della basilica in mano – di fronte a Cristo che è la figura centrale del componimento e del quale si sottolinea la venerazione. Se una tale ricostruzione coglie nel segno il dialogo interno intercorre tra due attori interni alla figurazione.

Un esempio che potrebbe ancora rientrare nel IV sec. si ha a Roma, nella basilica di S. Lorenzo in Damaso³⁹: nell'abside si trovava un distico dello stesso Damaso: *Haec Damasus tibi, Chr(ist)e deus, nova tecta dicavi / Laurenti saeptus martyris auxilio*⁴⁰. Si notano evidenti somiglianze con il distico dell'arcone trionfale della basilica vaticana: la sua prima riga è un calco della seconda riga dell'arcone di S. Pietro. Tuttavia sono forti le differenze in quanto in questo caso è il vescovo che parla in prima persona e dunque si colloca in un tipo enunciazionale differente. La seconda riga dell'iscrizione damasiana, inoltre, fa pensare che il

verso corrispondesse all'immagine musiva di Damaso – eventualmente con in mano il modellino della chiesa – accompagnato dal martire Lorenzo⁴¹. È verosimile, comunque, che al centro della composizione si debba ricostruire un Cristo, a cui Damaso si sarebbe rivolto.

Sempre a Roma, è simile il caso di S. Maria Maggiore, la basilica dedicata da Sisto III (432-440). Nell'iscrizione musiva (perduta) sulla controfacciata⁴², l'enunciatore è lo stesso papa, che parla in prima persona alla Vergine Maria a cui ha dedicato la basilica. Coincidono dunque da un lato enunciatore e dedicante, dall'altro enunciatario e destinatario⁴³. È ragionevole pensare che, anche in questo caso, il dialogo fosse personificato dalle immagini del papa e della Vergine⁴⁴.

*Virgo Maria tibi Xystus nova tecta dicavi
Digna salutifero munera ventre tuo
Tu Genitrix ignara viri te denique faeta
Visceribus salvis edita nostra salus
Ecce tui teste uteri tibi praemia portant
Sub pedibusque iacet passio cuique sua
Ferrum, flamma, ferae, fluvius saevumque venenum
Tot tamen has mortes una corona manet.*

O Vergine Maria, a te io Sisto dedicai il nuovo edificio degno dono per il tuo seno portatore di salvezza. Tu, genitrice che non hai conosciuto uomo; e te infine incinta, pur con intatte viscere, designò la nostra Salvezza. Ecco come testimone del tuo parto, a te portano premi, e sotto i piedi di ciascuno giace (il genere del)la sua passione: ferro, fiamma, fiera, fiume e feroce veleno. Pur tante tali morti, unica la corona resta

Non sto a elencare i precedenti pagani di questo tipo, in quanto è di interesse più limitato; quello che è caratteristico è che il dialogo è tutto interno al testo e alla figurazione: nonostante l'impiego del «tu» dialogico, il lettore non viene interpellato e dunque non è propriamente un discorso, o per lo meno non è un discorso con il lettore, ma piuttosto si deve parlare di un discorso di secondo grado, un discorso nidificato, inserito in una cornice impersonale che lo apparenta al tipo A1. In altre parole un destinante, implicito e impersonale, presenta il dialogo allo spettatore-lettore, che vi assiste da fuori come se si trovasse di fronte a uno spettacolo teatrale.

Come s'è detto, nessuno di questi tipi è nuovo in assoluto: i più nuovi sono però quelli dove si stabilisce un'interazione tra lo spettatore-lettore e il testo complessivo – in termini tecnici il testo sincretico – costituito dall'immagine e dall'iscrizione globalmente intesi, sia per il maggiore grado di compenetrazione tra le due dimensioni – figurativa e scritta – sia per l'utilizzo monumentale e pubblico di modalità che in precedenza erano confinate essenzialmente in ambito privato.

Naturalmente, ci sono alcuni presupposti impliciti, ma non necessariamente evidenti a prima vista. Innanzitutto la preminenza – almeno a livello percettivo – dell'immagine che si impone sinteticamente allo spettatore, il quale vi ritornerà successivamente e analiticamente una volta che abbia letto e compreso il testo iscritto, venendone orientato più specificamente. In ambito ecclesiale ciò è tanto più significativo in quanto, se si pensa all'esempio fornito per il tipo B, l'arcone trionfale di S. Pietro, ciò corrisponde anche a una necessità teologica e liturgica: è Dio che prende l'iniziativa e interpella – tramite la sua immagine – il suo popolo, il quale risponde con la lode.

Al secondo presupposto si è già accennato, e cioè all'importanza che aveva la dimensione orale e aurale dei testi⁴⁵, che venivano spesso recepiti attraverso la lettura di mediatori: ciò avveniva sia per i testi poetici che per quelli storico-letterari⁴⁶. In ambito ecclesiale inoltre la lettura delle Scritture, l'omiletica e in generale la liturgia erano potenti mezzi che informavano di sé necessariamente anche la produzione epigrafica. Dobbiamo però ricostruire sia mediatori per i testi scritti⁴⁷, magari capaci solo di sillabare le iscrizioni capitali e quindi aiutati dalla ripetitività di questo esercizio e dalla metrica, sia mediatori per i testi figurati⁴⁸, in quanto anche questi ultimi mostrano chiare codifiche e formulari da interpretare variamente proprio alla luce delle iscrizioni sottostanti. Collegata al discorso dei mediatori, d'altronde, non si può dimenticare neanche quella che è stata definita la *interpretive community*⁴⁹, cioè la comunità che elabora quella determinata tradizione letteraria e iconografica, nonché la sua interpretazione, in altre parole quella che Eco definirebbe una «enciclopedia»⁵⁰.

In un noto testo Paolino di Nola aveva formulato una classica definizione del rapporto tra testo verbale e immagine⁵¹: secondo il vescovo campano il linguaggio figurato serve a parlare al popolo. In maniera analoga si esprime anche Gregorio di Nissa⁵², tuttavia la solita formula che si usa per etichettare questi casi,

quella che definisce le immagini *biblia pauperum*⁵³ – «scrittura per analfabeti» – risulta una semplificazione eccessiva. Poco più avanti infatti Paolino continua⁵⁴ precisando una definizione preziosa: *ut littera monstret / quod manus explicuit*, cioè «che la scritta mostri ciò che la pittura spiegò». Ci si aspetterebbe esattamente il contrario e qui sta ovviamente il gioco del poeta, ma la apparente inversione verbale non va ridotta a trovata retorica: se una simile affermazione non trovasse corrispondenza nella realtà il gioco non funzionerebbe. Le iscrizioni redatte da Paolino per le sue basiliche hanno esattamente questa funzione deittico-ostensiva e possiamo considerare sotto lo stesso punto di vista numerose altre iscrizioni di chiese paleocristiane, in cui l'invito all'osservatore è costante – sia esso diretto (*aspice, cerne, haec quam cernis*) o indiretto e implicito in quanto riferito all'oggetto (*micat, emicat*). Qui è l'immagine che veicola l'essenziale e l'iscrizione serve ad attirare l'attenzione su di essa e sul suo senso spirituale.

Torno infine al caso più interessante, che è decisamente il tipo B – per intendersi quello dell'arcone di S. Pietro – in cui lo spettatore-lettore instaura un dialogo paraliturgico con l'immagine musiva. Esso costituisce l'antitesi del tipo A1, quello classico, impersonale, oggettivo in cui il lettore veniva informato con una comunicazione discendente dello stato di cose del mondo, di una realtà che era tale senza possibile scelta alternativa.

La figura di tale lettore-spettatore ricopre un ruolo quasi-autoriale, conseguenza inscindibile dall'enunciazione orale: in una condizione di oralità, infatti, l'autore nel senso letterario del termine tende a dissolversi, a sovrapporsi o a fondersi in maniera pressoché indistinguibile con l'esecutore⁵⁵. Che tale meccanismo non sia solo percepito dal lettore moderno, "contaminato" in qualche modo dalle problematiche contemporanee, lo possiamo facilmente dimostrare in base alle stesse fonti: si potrebbe citare l'epigramma del lionese Lucio Claudio Rufino⁵⁶, ma mi pare più esplicito un testo connesso con S. Agostino, probabilmente primo semiotico della storia⁵⁷. Nella vita del santo, Possidio⁵⁸ ricorda un epigramma funerario, che considera particolarmente adatto a esprimere il valore dell'opera letteraria e spirituale di questo autore:

*Vivere post obitum vatem vis nosse, viator?
 Quod legis, ecce loquor; vox tua nempè mea est*

Vuoi sapere, viandante se il poeta vive dopo la morte?

quel che tu leggi, ecco io lo dico: la tua voce non è forse la mia?⁵⁹

Vediamo qui chiaramente come fosse conscio il gioco di specchi che si istituisce tra enunciatore e testo scritto.

Torniamo però all'arcone di S. Pietro per le osservazioni conclusive: qui, l'assemblea dei fedeli è interpellata e costituita come interlocutore dal testo sincretico costituito dalla figurazione e dall'iscrizione, inoltre nella sua risposta tale assemblea compie una scelta e assume coscienza della sua identità di popolo di Dio. È infatti nella liturgia, nella sua risposta a Cristo che la comunità cristiana si manifesta come tale, ma allo stesso tempo si manifesta a se stessa, si riconosce e acquista identità, processo impensabile nell'ambito della precedente arte di rappresentanza imperiale. Senza queste premesse sarebbe inconcepibile l'apparire di una simile novità nella comunicazione visuale ed epigrafica antica.

L'influsso della tradizione liturgica, però, va compreso a sua volta in un contesto ancora più ampio che in ogni caso presuppone la caratterizzazione dell'osservatore-lettore come attante plurale – a differenza di quel che avveniva nell'epigrafia privata funeraria che pure utilizzava modalità simili. La monumentalità dell'immagine imperiale in ambito civico e i grandi mosaici nelle basiliche cristiane hanno senso, infatti, solo per un numero elevato di persone, che si muovono lungo percorsi stabiliti da vincoli architettonici e urbanistici, nonché da un cerimoniale ben definito. Se in ambito cristiano la mente corre spontaneamente alle celebrazioni liturgiche non vanno sottovalutate in ambito civico occasioni che potremmo esemplificare con l'*adventus* imperiale.

La forma personale della comunicazione corrisponde a una polarizzazione politica, che in ambito civico è divenuta particolarmente evidente: all'aumentare della distanza tra governanti e governati, tra imperatore e sudditi, i corpi sociali intermedi perdono rappresentatività civica o mantengono al massimo quella corporativa. La conseguenza è il dialogo asimmetrico⁶⁰, che in ambito civico si realizza nella maniera più evidente negli slogan del circo⁶¹, o nelle acclamazioni cerimoniali. Di queste ultime abbiamo buona documentazione: si pensi alle acclamazioni iscritte nei luoghi in

cui venivano proclamate, come nel caso di quelle sul portico dell'agorà di Afrodisia, o si considerino quelle registrate nei verbali delle riunioni del senato e dei sinodi ecclesiastici⁶². Il riflesso di tutto ciò nell'arte monumentale è appunto costituito da un lato dal nuovo stile di comunicazione epigrafica – caratterizzato dalla «flagranza dell'enunciazione»⁶³ – e dall'altro dalla frontalità dell'immagine. L'assemblea liturgica prega Dio e il popolo della città acclama l'imperatore, entrambi si manifestano come gruppo e al tempo stesso si riconoscono come comunità costituite ciascuna secondo articolazioni e criteri propri, ormai molto differenti da quelli degli organismi e degli ordini civici della prima e media età imperiale.

Note

- ¹ In questa sede presento alcuni dei risultati che ho avuto occasione di elaborare in altre sedi in cui ho dedicato maggiore attenzione all'apparato figurativo: cfr. in particolare *Chi parla a chi? Epigrafia monumentale e immagine pubblica in epoca tardoantica*, in S. Birk, T.M. Kristensen, B. Poulsen (a cura di), *Using Images in Late Antiquity*, Oxford & Philadelphia 2014, pp. 3-32; *Spätantike Ehrenstatuen zwischen Distanz und Dialog*, in D. Boschung – C. Vorster (edd.), *Leibhafte Kunst: Statuen und kulturelle Identität*, Paderborn 2015, pp. 93-121; *Figurato e scritto: discorso delle immagini, discorso con le immagini*, in C.M. d'Annville – Y. Rivière (edd.), *Faire parler et faire taire les statues. De l'invention de l'écriture à l'usage de la poudre*, Rome 2016, pp. 353-70 (in corso di stampa).
- ² É. Benveniste, *La relazione di tempo nel verbo francese*, in *Problemi di linguistica generale*, Milano 1971, pp. 283-300 (ed. originale: *Structure des relations de personne dans le verbe*, «Bulletin de la Société de Linguistique» 43 (1946) fasc. 1, n. 126); cfr. anche G. Manetti, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano 2008, pp. 37-42.
- ³ E. Valette-Cagnac, *La lecture à Rome*, Paris 1997, pp. 73-109; H. Belloc, *Mater tua rogat te ut me ad te recipias: une nouvelle approche de l'énonciation des Carmina Latina Epigraphica*, in F. Toulze-Morisset (ed.), *Formes de l'écriture, figures de la pensée dans la culture gréco-romaine*, Lille, 2009, pp. 87-100.
- ⁴ *Supra* nota 2.
- ⁵ G. Agosti, in S. Fitzgerald Johnson (ed.), *The Oxford Handbook for Late Antiquity*, Oxford 2012, p. 363 con ulteriore bibliografia.
- ⁶ B.W. Knox, *Silent Reading in Antiquity*, «GRBS» 19 (1968), pp. 421-35; P.W. van der Horst, *Silent Prayer in Antiquity*, «Numen» 41.1 (1994), pp. 1-25; W.A. Johnson, *Toward a sociology of reading in classical antiquity*, «AJPh» 121 (2000), pp. 593-627; S. Busch, *Lauter und leiser Lesen in der Antike*, «RM» 145 (2002), pp. 1-45. Per i concetti fondamentali dell'oralità W.J. Ong, *Orality and Literacy, The Technologizing*

of the Word, London-New York 1982 (ed. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986); per il concetto di auralità W.J. Ong, *Presence of the Word*, New Haven 1967 (ed. it., *La presenza della parola*, Bologna 1970). Fondamentali A. Papalexandrou, *Text in context: Eloquent monuments and the Byzantine beholder*, «Word & Image» 17 (2001), pp. 259-83; A. Papalexandrou, *Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium*, in L. James (ed.), *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge 2007, pp. 161-87; G. Agosti, *Saxa loquuntur? Epigrammi epigrafici e diffusione della paideia nell'oriente tardoantico*, «AnTard» 18 (2010), pp. 163-180. Per i mediatori L. Pietri, in A. Donati (ed.), *La terza età dell'epigrafia* (Colloquio AIEGL-Borghesi, Bologna 1986), Faenza 1988, pp. 149-150. Cfr. anche *infra* nota 48.

- ⁷ G. Pozzi, *Dall'orlo del "visibile parlare"*, in *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993, pp. 439-64 (specie pp. 447-53) ristampato in C. Ciociola (a cura di), «Visibile parlare». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* (Atti del convegno internazionale di studi, Cassino - Montecassino, 26-28 ottobre 1992), Napoli 1997, pp. 15-41 (specie pp. 23-30). Cfr. inoltre per una tipologia degli epigrammi in rapporto a monumenti e immagini G. Bernt, *Das lateinische Epigramm im Übergang von der Spätantike zum frühen Mittelalter* (Münchener Beiträge zur Mediävistik und Renaissance-Forschung 2), München 1968; per la relazione fisica tra iscrizione e immagine M. Corbier, *L'écriture dans l'image*, in *Acta colloquii epigraphici Latini Helsingiae* (3-6 sept. 1991), Helsinki 1995, pp. 113-61 (ripubblicato con aggiornamenti in Ead., *Donner à voir, donner à lire: mémoire et communication dans la Rome ancienne*, Paris 2006, pp. 91-128); per l'evoluzione stilistica delle iscrizioni onorarie O. Salomies, *Observations on the Development of the Style of Latin Honorific Inscriptions During the Empire*, «Arctos» 28 (1994), pp. 63-106. Importanti osservazioni che vanno nello stesso senso di quanto viene qui proposto sono in J. Ma, *Hellenistic honorific statues and their inscriptions*, in Z. Newby-R. Leader Newby (edd.), *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge 2007, pp. 203-20.
- ⁸ *CIL VI 1139=31245 Imp(eratori) Caes(ari) Fl(avio) Constantino maximo / p(io) f(elici) Augusto S(enatus) P(opulus)q(ue) R(omanus) / quod instinctu divinitatis mentis / magnitudine cum exercitu suo / tam de tyranno quam de omni eius / factione uno tempore iustis / rempublicam ultus est armis / arcum triumphis insignem dicavit.*
- ⁹ Ma, *op. cit.* a nota 7, soprattutto 212 e 215 parla di un carattere di "elsewhereness" della formula onorifica e di un "refusal of deicticity, of hereness". Nel nostro caso si cita *arcum insignem*, non certo *hunc arcum*. Semmai una relazione esiste tra le iscrizioni, che si trovano nel fornice principale, e i grandi rilievi reimpiegati, che si trovano subito al di sotto di esse: quella che sovrasta la scena in cui Costantino si trova alla testa di una carica di cavalieri lo definisce infatti *liberator Urbis*, mentre quella associata a una scena di *adventus* lo presenta come *fundator quietis*. In questo caso le due iscrizioni definiscono il modo in cui va interpretata l'immagine sottostante per guidare il lettore-spettatore a comprenderla secondo le intenzioni della committenza; esse restano tuttavia strettamente impersonali.

- ¹⁰ Quelli che Jakobson (*Saggi di linguistica generale*, Milano 1966, pp. 149-53) chiama *shifters* e più genericamente vengono definiti indicali: S. Raynaud (ed.), *Tu, io, qui, ora. Quale semantica per gli indicali?*, Milano 2006.
- ¹¹ *ICUR* II 4094. Per la lunga discussione che ha interessato il testo rinvio a P. Liverani, in A. Demandt, J. Engemann (a cura di), *Konstantin der Große. Geschichte – Archäologie – Rezeption*, Trier 2007, pp. 241-2; Id., «PBSR» 76, 2008, pp. 159-61, dove la interpreto come riferita alla basilica nel complesso e leggo nel padre e nel figlio citati Costanzo Cloro e Costantino. Per ulteriori approfondimenti cfr. P. Liverani, *Prudenzio e l'epigramma absidale di S. Pietro – nuove osservazioni*, «ZPE» 191 (2014), pp. 93-8; per la datazione Id., *Old St. Peter's and the emperor Constans? A debate with G. W. Bowersock*, «JRA» 28 (2015), pp. 485-504.
- ¹² F.R. Moretti, *La Traditio Legis nell'abside*, in M. Andaloro (a cura di), *La pittura medievale a Roma. 312-1431. L'Orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, 312-468. *Corpus I*, Milano 2006, pp. 87-90, 2a.
- ¹³ In termini tecnici si tratta di un *embrayage* attanziale e di un *embrayage* spaziale.
- ¹⁴ Per la classica suddivisione delle sei principali funzioni linguistiche cfr. R. Jakobson, *Linguistica e poetica*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano 1966, pp. 188-9 (ed. originale, *Closing Statements: Linguistics and Poetics*, in Th.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, New York - London 1958, pp. 350-377). La funzione referenziale (denotativa o cognitiva) è quella rivolta al contesto. Ho proposto un tentativo di applicare queste categorie all'apparato figurativo dell'arco in *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età di Teodorico*, «RM» 111 (2004), pp. 383-434.
- ¹⁵ Cfr. nota precedente. La funzione emotiva è quella che «si concentra sul mittente, mira a un'espressione diretta dell'atteggiamento del soggetto riguardo a quello di cui parla (...) a suscitare l'impressione di una emozione determinata». La funzione poetica, invece, è costituita dall'accento posto sul messaggio per se stesso, che ne rafforza l'espressività e l'efficacia. La funzione conativa infine è data dall'orientamento verso il destinatario ed è tipica della poesia alla seconda persona nella sua versione esortativa, ma è espressa ancora più chiaramente dalle forme verbali all'imperativo, assenti nel caso preso qui in esame, ma presenti in diversi esempi citati più sotto per illustrare lo stesso tipo. Nell'esempio qui considerato è invece rafforzato – come mi fa osservare giustamente Gianfranco Agosti – dalla struttura tricolore del primo verso e dall'anafora del relativo.
- ¹⁶ *ICUR* II 4095: *Costantini expiata (...) hostili incursione*. cfr. R. Krautheimer, «RömJbKGesch» 25 (1989), pp. 9-15; P. Liverani, «PBSR» 76, 2008, p. 159.
- ¹⁷ Si pensi alle numerose iscrizioni damasiane che rientrano in questo tipo: A. Ferrua, *Epigrammata Damasiana*, Città del Vaticano 1942. Si potrebbe aggiungere anche *ICUR* I, 3900 (= *ILCV* 1764) se coglie nel segno l'ipotesi che l'attribuisce alla *basilica Apostolorum* dell'Appia nella sua prima fase: O. Marucchi, *Di un'iscrizione storica che può attribuirsi alla Basilica Apostolorum sulla via Appia*, «Nuovo Bull. Arch. Crist.» 8 (1921), pp. 61-9.
- ¹⁸ M. Horster, *Ehrungen Spätantiker Statthalter*, «AnTard» 6 (1998), pp. 37-59; F.A. Bauer, *Virtuelle Statuensammlungen*, in F.A. Bauer-C. Witschel (edd.), *Statuen in der Spätantike*, Wiesbaden 2007, pp. 79-109.
- ¹⁹ *ICUR* II 4092. Cfr. R. Krautheimer, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 25, 1989, 7-9; Liverani, in Demandt-Engemann, *op. cit.* a nota 11, 238-241; Id., *Costantino offre il modello della basilica sull'arco trionfale*, in Andaloro, *La pittura Medievale*, *cit* a nota, 13, 90-91 n. 2b; Id., «PBSR» 76 (2008), pp. 155-159; sulla cronologia Id. *Old St. Peter's*, *cit.* a nota 11, pp. 492-4 n. 2.
- ²⁰ La descrizione si deve a D. Giacobacci, *De Concilio tractatus*, Romae 1537, 783; cfr. A.L. Frothingham, *Une mosaïque constantinienne inconnue à Saint-Pierre de Rome*, «RA» s. 3, 1 (1883), pp. 68-72; cfr. inoltre Liverani, *opp. citt.* a nota precedente.
- ²¹ Varro, *Il* 6.54; *CIL* VI 312 (=30735a, poco prima del 193 d.C.), 313 (=30735b, età di Commodo); 316 (=30735e, forse *Marius Perpetuus* cos. 237), 319 (=30735h, forse cos. 272). Cfr. anche dediche a Silvano *CIL* XIV 1 (età di Commodo); *CIL* IX 3375 (156 d.C.); *CIL* XII 103; dedica a Diana *CIL* III, 1395 = *CLE* 864 (ca. 160 d.C.).
- ²² *CIL* X 3757; C. Letta, *Il culto pubblico dei Lares Augusti e del Genius Augusti in una dedica metrica da Acerrae*, «RCCM» 44.1 (2002), pp. 35-43; 2 a.C.-2 d.C.
- ²³ Il testo utilizzato differisce lievemente nelle integrazioni da *CIL* VI 1163; assieme alla traduzione sono quelli proposti in P. Liverani, *Costanzo II e l'obelisco del Circo Massimo a Roma*, in A. Gasse-F. Servajean-Chr. Thiers (edd.), *Et in Aegyptio et ad Aegyptum. Recueil d'études dédiées à Jean-Claude Grenier, Cahiers «Égypte Nilotique et Méditerranéenne»* 5, III, Montpellier 2012, pp. 471-487:
- Patris opus munusqu[e suum] tibi Roma dicavit
 Augustus [toto Constan]tius orbe recepto
 et quod nulla tulit tellus nec viderat aetas
 condidit ut claris exa[equ]et dona triumphis.*
- 5 *Hoc decus ornatum genitor cognominis Urbis
 esse volens caesa Thebis de rupe revellit.
 Sed gravior divum tangebatur cura vehendi
 quod nullo ingenio nisuque manuque moveri
 caucaseam molem discurrens fama monebat.*
- 10 *At dominus mundi Constantius omnia fretus
 cedere virtuti terris incedere iussit
 haut partem exigua montis pontoq[ue] tumentis
 credidit et placido vexerunt aequora fluctu
 litus ad hesperium [Tiberi] mirante carinam*
- 15 *interea Romam ta[et]ro vastante tyranno
 Augusti iacuit donum studiumque locandi
 non fastu sprete sed quod non crederet ullus
 tantae molis opus superas consurgere in auras.
 Nunc veluti rursus ruff[is] avulsa metallis*
- 20 *emicuit pulsataque polos haec gloria dudum
 auctori servata suo cum caede tyranni
 redditur atque aditu Ro[mae] virtute reperto
 victor ovans Urbiqu[e locat sublim]e tropaeum
 principis et munus condignis claris]que triumphis.*
- «L'opera del padre e il [suo] dono a te Roma dedicò Co-

stanzo Augusto, una volta sottomesso [tutto] il globo, e ciò che nessuna terra portò, né alcuna età aveva visto (a te) essere perché i doni fossero pari ai famosi trionfi. Volendo il genitore che questo ornamento fosse decoro della città che porta il suo nome, lo tolse dalla rupe tagliata a Tebe. Ma la preoccupazione del trasporto affliggeva grandemente il divo, poiché da nessun ingegno e sforzo e mano sarebbe stata mossa la caucasea mole: (così) ammoniva la fama che si spandeva qua e là. Invece il signore del mondo, Costanzo, convinto che tutto ceda al valore, comandò che si muovesse sulle terre la non piccola parte di monte e ripose la sua fiducia nel mare rigonfio e le acque, con placida onda, condussero la nave alle spiagge d'Occidente, con meraviglia del [Tevere]. Nel mentre che (te) Roma devastava un tetro tiranno, rimase a giacere il dono così come la preoccupazione dell'Augusto per la sua collocazione: non per orgoglioso disprezzo, ma perché nessuno credeva che un'opera di tanta mole potesse levarsi alle aure celesti. Ora, come di nuovo strappata alle cave rossegianti questa gloria a lungo conservata brillante e tocca i cieli; una volta morto il tiranno viene restituita al suo committente e, trovato con il valore l'accesso a Roma, il vincitore esultante [affida al tempo stesso l'altissimo] trofeo del principe alla città e il (suo) dono [agli illustri] trionfi di pari dignità.»

²⁴ Non possono essere trascurate alcune coincidenze, talvolta letterali, di concetti e *topoi*: si pensi all'immagine del mondo intero ottenuto da Costanzo II (*toto orbe recepto, dominus mundi*) equivalente a quella – più ellittica – del *mundus* riunificato da Costantino, ovvero si notino le motivazioni trionfali della dedica dell'obelisco paragonabili a quelle della basilica vaticana, l'insistenza sull'emulazione virtuosa tra Costanzo e il padre Costantino, che fa eco a quella che abbiamo visto nel mosaico absidale tra Costantino e il padre Costanzo I, la definizione di Costantino come *auctor* dell'obelisco, che riprende quella dello stesso mosaico absidale dove Costantino è dichiarato *auctor* della basilica, e – infine – l'immagine dell'obelisco innalzato come trofeo (*superas consurgere in auras*), che non può che richiamare l'immagine del *mundus* che *surrexit in astra triumphans* nel distico dell'arcone trionfale.

²⁵ *Anth. Gr.* 1. 7; C. Mango, in *Αφιέρωμα στὸν Νίκο Σβορώνο*, I. Rethymno 1986, pp. 23-35 (ristampato in *Studies on Constantinople*, Aldershot 1993, IX, pp. 25-8); A. Cameron, *Porphyrius the Charioteer*, Oxford 1973: le basi note delle dediche a Porfirio intercalano testi in versi, in prosa e rilievi per lo più rigorosamente frontali. *Anth. Plan.* 32; F.A. Bauer, «ByzZ» 96 (2003), p. 510.

²⁶ G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, pp. 149-68, 411-12, (grafico 13 b non numerato); G. Bovini, *Il mosaico dell'arco trionfale di S. Lorenzo fuori le mura a Roma*, «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina» 18 (1971), pp. 127-40; Id., *I mosaici paleocristiani di Roma*, Roma 1971, pp. 267-86; M. della Valle, in F. Guidobaldi-A. Guiglia Guidobaldi (edd.), *Ecclesiae Urbis*, Città del Vaticano 2002, III, pp. 1664-5: p. 1667, fig. 3; M. Bonelli-S. Romano, *I restauri ai mosaici dell'arco trionfale della basilica pelagiana di S. Lorenzo fuori le mura*, in S. Romano (edd.), *La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus IV, Riforma e tradizione*, 1050-1198, Milano 2006, pp. 298-301, scheda

52; M. Andaloro, *La pittura medievale a Roma. 312-1431, Atlante I*, Milano 2006, p. 85.

²⁷ *ILS* 1771; C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zum Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, n. 6: *Martyrium flammis olim levita subisti / lure tuis templis lux veneranda redit*. «Hai subito una volta da sacerdote il martirio della fiamma / (ora) a buon diritto la luce veneranda ritorna nei tuoi templi».

²⁸ Per l'iscrizione, successivamente distrutta *CIL* VI 17985a = 34112; F. Buecheler, *CLE* I² (1930) 856; R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*. Urbana (Illinois) 1942, 273; G.M. Sanders, *Les éléments figuratifs des Carmina Latina Epigraphica*, in *ANAMNHΣΙΣ, Gedenkboek Prof. Dr. E.A. Leemans*, Brügge 1970, p. 326 n. 32; per la statua *EA* 5092, attualmente all'Indianapolis Museum of Arts: G. Pucci, *L'epitaffio di Flavio Agricola e un disegno della collezione Dal Pozzo-Albani*, «BullCom» 81 (1968-69), pp. 173-7; H. Wrede, «AA» 1981, pp. 101-9, c, con bibliografia. Cfr. anche H. Häusle, *Das Denkmal als Garant des Nachruhms. Beiträge zur Geschichte und Thematik eines Motivs in lateinischen Inschriften*, «Zetemata» 75 (1980), 98-9, n. 32; P. Zanker, *Die mythologische Sarkophagreliefs und ihre Betrachter*, «SBMünchen» 2000.2 (10-11), fig. 5; (tr. it., *I sarcofagi mitologici e i loro osservatori*, in *Un'arte per l'impero. Funzione e intenzione delle immagini nel mondo romano*, Milano 2002, p. 162 fig. 126; K.M.D. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge 2003, pp. 103-4; M. Koortbojian, «ClAnt» 24.2 (2005), p. 301; G. Davies, in Z. Newby-R. Leader Newby, *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge 2007, pp. 46-9, fig. 2.3; P. Liverani, in P. Liverani-G. Spinola, *Le necropoli Vaticane*, Milano 2010, pp. 133-4: *Tibur mihi patria, Agricola sum vocitatus / Flavius, idem ego sum discumbens, ut me videtis, / sic et aput superos annis, quibus fata dedere, / animulam colui nec defuit umqua Lyaeus. / Praecessitque prior Primitiva gratissima coniuncx / Flavia et ipsa, cultrix deae Phariaes casta, / sedulaque et forma decore repleta, / cum qua ter denos dulcissimos egerim annos. / Solaciumque sui generis Aurelium Primitivum / tradidit, qui pietate sua coleret fastigia nostra, / hospitiumque mihi secunda servavit in aevum. / Amici qui legitis moneo miscete Lyaeum / et potate procul redimiti tempora flore / et venereos coitus formosis ne denegate puellis; / cetera post obitum terra consumit et ignis*. «Tivoli è patria per me, io sono l'Agricola che chiamano / Flavio: proprio io sono qui a giacere, come mi vedete; / così pure tra i mortali, negli anni che i fati (mi) concessero, / coltivar la mia animuccia, né mai fui a corto della bevanda di Bacco. / E prima mi precedette Primitiva, moglie dilettilissima, / Flavia ella stessa, devota della casta dea Iside, / tanto premurosa quanto piena di dignità nell'aspetto, / con la quale trascorsi tre decine di anni dolcissimi. / E a compenso della sua stirpe mi lasciò Aurelio Primitivo, / che coltivasse con la sua devozione i nostri onori, / e serena mi serbò una dimora per sempre. / Amici che leggete vi esorto: versate il liquore di Bacco / e bevete molto, cingete le tempie di fiori / e l'unione di Venere non rifiutate alle belle fanciulle; / dopo la morte terra e fuoco consumano il resto.»

- ²⁹ Vedi anche l'iscrizione di *Scandilia Pamphila* da Durazzo, *AE* 1966, 404: *Hospes noli admirare / quod sic me in lecto vid(es) / recubante(m) dormient(em) / mortua sum...*; oppure l'iscrizione di Socrate *CIL* XIV, 480 = *CLE* 1255 *Hic ego qui sine voce loquor de marmore caeso (...)*. Cfr. Häusle, *Das Denkmal*, cit. a nota 28, p. 44 n. 12; G. Filippi, *Indice della raccolta epigrafica di S. Paolo fuori le mura*, Città del Vaticano 1998, p. 95, inv. SP 1867, fig. 199. In quest'ultimo caso Ivan Di Stefano mi suggerisce che *caeso* possa significare "inciso" – e allora sarebbe l'iscrizione come tale che parla – ma io preferirei attribuire le parole a un perduto ritratto, anche sulla base di alcuni confronti che fanno pensare alla scultura più che all'incisione: *Stat., Silv.* 2.2.90 *caesum de monte*; *CIL* III 1395 = *CLE* 864 *marmoreo caesam de monte (scil. statuum, ca. 160 d.C.)*; *CIL* VI, 1163 (obelisco di Costanzo II a Roma) r. 6 *caesa Thebis de rupe*; *Sid. Apoll., Carm.* 5.34-35: *...saxis quae caesa rubenti / Aethiopum de monte cadunt*.
- ³⁰ Cfr. per esempio *CIL* VI, 1692 = *LSA* 1398 (337-352 d.C.); *CIL* VI, 1754 = *LSA* 1461 (395 d.C.).
- ³¹ Cfr. per es. *IG* III/III, 13276 = *LSA* 2 (379-395 d.C.); *IG* IV, 1602, 1604 = *LSA* 51. Il fenomeno è dovuto alla mancanza a Costantinopoli di una tradizione di iscrizioni onorarie forte quanto quella occidentale romana.
- ³² Cfr. *ICUR* II, 4123; P. Liverani, *Saint Peter's, Leo the Great and the leprosy of Constantine*, «*PBSR*» 76 (2008), pp. 155-72.
- ³³ Per quanto segue rimando al mio contributo *Saint Peter's, Leo the Great*, cit. alla nota precedente; per la bibliografia precedente cfr. anche la sintesi di G. Bordi, in Andaloro, cit. a nota 12, pp. 416-18, scheda 46.
- ³⁴ *ICUR* II, 4123. Si tratta della prima menzione certa della leggenda della lebbra di questo imperatore, trasmessaci dai più tardi *Actus Silvestri* (B. Mombritius, *Sanctuarium seu vitae sanctorum*, Parisiis 1910 [II ed.], II, pp. 508-31).
- ³⁵ L. Robert, *Hellenica* IV, Paris 1948, pp. 47-49; *SEG* XLVII, 1555; C. Roueché, *Aphrodisias in Late Antiquity*, London, 1989, pp. 63-7, n. 37, tav. X; *ALA2004.37* (<http://insaph.kcl.ac.uk/ala2004/inscription/eAla037.html>); E. Livrea, *I due Taziani in un'iscrizione di Afrodisia*, «*ZPE*» 119 (1997), pp. 43-49; R. Merkelbach-J. Stauber, *Steinepigramme aus dem Griechischen Osten* I, Stuttgart 1998, p. 246 [02/09/24 Afrodisia]; D. Feissel, *Bulletin Épigraphique*, in «*Revue des Études Grecques*» 111 (1998), pp. 707-708, n. 646; C.W. Hedrick, *History and Silence: Purge and Rehabilitation of Memory in Late Antiquity*, Austin (TX) 2000, pp. 128-9. G. Agosti, *Eisthesis, divisione dei versi, percezione dei cola negli epigrammi epigrafici in età tardoantica*, «*Segno&Testo*» 8, 2010, pp. 67-98: pp. 81-2. Al termine del penultimo verso Robert, (*loc. cit.*, p. 53 n. 3), con cautela, propone *ἄπασε ποίνε*, seguito da Livrea, cit. p. 43.
- ³⁶ *PLRE* I Tatianus 5.
- ³⁷ *ICUR* VIII 20752.
- ³⁸ Fu aggiunta all'inno a S. Agnese del *Peristephanon* di Prudenziò con la dizione *Versus Constantinae, Constantini filiae, scripti in absida basilicae* (nei codici Cantabrigensis, Oxoniensis, R' (Vaticanus), i due Sangallenses, Vindobonensis); il cod. G (Sangermanensis ora Parisinus) invece meno credibilmente – per ragioni di spazio – aggiunge: *Constantina hos versiculos in dedicatione basilicae dictavit et super arcum qui basilicam continet iussit scribi*. L'abside fu rifatto da papa Onorio (625-638, ma forse già da Simmaco) dunque manca alle sillogi medievali che datano a partire dal VII sec.
- ³⁹ Papa Adriano scrivendo a Carlo Magno attribuisce a Damaso tale decorazione, che ancora *historiis sacris et imaginibus picta habemus* (*Epist.* I, 19: *PL* 98, 128; *MGH, Epist.* V, 50).
- ⁴⁰ A. Ferrua, *Epigrammata Damasiana*, Città del Vaticano 1942, p. 212, n. 58.
- ⁴¹ C. Davis-Weyer, «*MüJb*» (12) 1961, pp. 34-5. Naturalmente in tal caso si deve considerare esatta la correzione di De Rossi in *saepus* del *saepius* riportato dall'unico teste, il cod. *Virdunensis*.
- ⁴² G.B. De Rossi, *ICUR* II (1888), p. 71 n. 42, 98 n. 6, p. 139 n. 28; *ILCV* 976; Ihm, *Die Programme Ihm*, cit. a nota 27, n. 3.
- ⁴³ In questo caso si dovrebbe forse parlare più che di enunciatore ed enunciatario di interlocutore e interlocutario (A.J. Greimas-J. Courtés, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* (II ed.), Milano 2007, s.v. *interlocutore/Interlocutario*, p. 162 [ed. originale: Paris 1979]).
- ⁴⁴ Così già S. de Blaauw, *Cultus et Decor*, Città del Vaticano 1994, I p. 356. Meno bene V. Saxer, *Sainte-Marie-majeure. Une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église (V^e - XIII^e siècle)* (Collection de l'École Française de Rome 283), Roma 2001, pp. 43-45 che trascura la presenza implicita dello stesso papa Sisto III. Cfr. anche J. Wilpert, «*Analecta sacra Tarraconensia*» 7 (1931), pp. 197-213; L. De Bruyne, «*RAC*» 15 (1938), pp. 308-311 (ma con collocazione erronea); Th. Klauser, «*JbACh*» 15 (1972), pp. 129-35.
- ⁴⁵ Per i concetti fondamentali dell'oralità cfr. *supra* nota 6, a cui si aggiunge P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Milano 1984 (ed. originale: *Introduction à la poésie orale*, Paris 1983). J. Goody, *Il suono e i segni*, Milano 1989, pp. 120-132 (ed. originale, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge 1987). Ulteriori proposte terminologiche sono quelle dell'«alfabetismo partecipativo» di J.M.H. Smith, *L'Europa dopo Roma. Una nuova storia culturale 500-1000*, Bologna 2008, pp. 60-61 (ed. originale Oxford 2005) o dell'«alfabetizzazione povera» di Corbier, *Donner à voir*, cit. a nota 7, p. 75. Per epoche posteriori cfr. anche A.-M. Talbot, *Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era*, «*DOP*» 53 (1999), pp. 75-90, specialmente pp. 77-8, 86.
- ⁴⁶ Per l'oralità in epoca tardoantica G. Cavallo, *Tracce per una storia della lettura a Bisanzio*, «*BZ* 95» (2002), pp. 423-44; Id. *Lo scritto a Bisanzio. Tra comunicazione e ricezione*, in *Comunicare e significare nell'alto medioevo*, Spoleto 2005, pp. 1-22; G. Agosti, *La voce dei libri: dimensioni performative dell'epica greca tardoantica*, in E. Amato-A. Roduit-M. Steinerück (edd.), *Approches de la Troisième Sophistique. Hommages à J. Schamp*, Bruxelles 2005, pp. 33-60; id., *Saxa loquuntur? cit.* a nota 6.
- ⁴⁷ Importanti le osservazioni di L. Pietri, in A. Donati (ed.), *La terza età cit.* a nota 6, pp. 149-50 relative ai possibili mediatori con il pubblico illetterato. Si veda per es. l'iscrizione funeraria *AE* 1989, 247: *quicumque legerit aut lege[ntem] / auscultat[ur]*

- rit, nonché l'asserzione di Hermeros in Petr., *Satyr.* 58.7: *lapidarias litteras scio*. Cfr. anche J.W. Day, *Toward a Pragmatics of Archaic and Paleochristian Greek Inscriptions*, in D. Kries-C. Brown Tkacz (edd. di), *Nova doctrina vetusque. Essays on Early Christianity in Honor of Fredric W. Schattler, S.J.*, New York 1999, pp. 243-58.
- ⁴⁸ Cfr. l'*aedituus* della basilica di S. Cassiano a Imola in Prud., *Perist.* 9.17 e segg., la guida di Gregorio di Tour e del vescovo di Lione Nizier a Saint Ferreol a Vienne (Greg. Tour, *De Virt. S. Juliani* 2), l'illustrazione omiletica di un affresco raffigurante la lapidazione di Stefano in Aug., *Serm.* 316.5, il semilletterato che riesce a decifrare le iscrizioni delle immagini sacre nella Gallia di Greg. Tour., *Vita patrum* 12.2. Più in generale B. Brennan, «Journal of Medieval Latin» 6 (1996), pp. 71-3; G. Agosti, *Immagini e poesia nella tarda antichità. Per uno studio dell'estetica visuale della poesia greca fra III e IV sec. d.C.*, «Incontri triestini di filologia classica» 4 (2004-2005), pp. 351-74; Id., *Epigrammi lunghi nella produzione epigrafica tardoantica*, in A.M. Morelli (ed.), *Epigramma longum. Da Marziale alla Tarda Antichità*, Cassino 2008, II, pp. 663-92.
- ⁴⁹ S. Fish, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino 1987, pp. 102-8, 143-61 (ed. or.: *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge [MA] 1980, pp. 167-73, 305-22).
- ⁵⁰ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975, §§ 2.10.2; 2.11.3; Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino 1984, §§ 5.2-4.
- ⁵¹ Paul. Nol., *car.* 27.546-550: *quos agat huc sancti Felicis gloria coetus / rusticitas non cassa fide neque docta legendi / haec adsueta diu sacris servire profanis / ventre deo, tandem convertitur advena Christo, / dum sanctorum opera in Christo mirantur aperta*.
- ⁵² Greg. Nyss., *De Sancto Teodoro*, PG 46. 737D (=GNO X.1 [1990] ed. J.P. Cavanaugh, 63, 12-13): οἶδε γὰρ καὶ γραφὴ σιωπῶσα ἐν τοίχῳ λαλεῖν καὶ τὰ μῆγιστα ὠφέλειν. («Infatti vedi anche la pittura silente parlare sulla parete e giovare grandemente»)
- ⁵³ Su questa espressione cfr. H.L. Kessler, *Pictures as Scriptures in Fifth-Century Churches*, «Studia Artium Orientalis et Occidentalis» 2 (1985), pp. 17-31 (ristampato in *Old St. Peter's and Church Decoration in Medieval Italy*, CISAM, Spoleto 2002, pp. 15-43); Id., *Diction in the "Bibles of illiterate" Acts of the XXVth International Congress of the History of Art*, University Park, Pa., 1989, II, pp. 297-308 (ristampato in *ibidem.*, pp. 125-39); importanti precisazioni di P. Brown, *Images as a substitute for writing*, in E. Chrysos-I. Wood (edd), *East And West: modes of communication* (Proceedings of the First Plenary Conference at Merida), Leiden-Boston-Köln 1999, pp. 15-34. L'attestazione più antica di questa idea è in Nilo del Sinai, *Ep.* 4.61 (PG 79.577D; trad. inglese in C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Toronto 1986 [II ed.], pp. 33); la classica teorizzazione è di Gregorio Magno in una lettera del 599, al vescovo Sereno di Marsiglia, *Reg.* IX.208, e in una seconda dell'anno successivo *Reg.* XI.10.
- ⁵⁴ Paul. Nol., *car.* 2.580-587: *propterea visum nobis opus utile totis / Felicis domibus pictura ludere sancta, / si forte adtonitas haec per spectacula mentes / agrestum caperet fucata coloribus umbra, / quae super exprimitur titulis, ut littera monstret / quod manus explicuit, dumque omnes picta vicissim / ostendunt releguntque sibi, vel tardius escae / sint memores, dum grata oculis ieiuna pascunt*.
- ⁵⁵ Sulla natura complessa e composita degli enunciatori e degli enunciatari cfr. E. Goffman, *Footing, in Forme del parlare*, Bologna 1987, pp. 175-216 (ed. originale in «Semiotica» 25, 1979, pp. 1-29): in particolare per quanto riguarda l'enunciatore questo autore distingue l'«animatore» (potremmo dire il «portavoce»), dall'«autore» e, infine, dal «mandante» nel senso legale del termine. Tali categorie sono state elaborate per l'interazione diretta – faccia a faccia – ma possono benissimo essere adattate a una comunicazione scritta e monumentale. Nel caso dell'iscrizione musiva corrodo di un mosaico paleocristiano, il mandante può essere il committente (imperatore, vescovo o donatore), l'autore il presbitero letterato che ha composto i versi e l'animatore il popolo che legge i versi. In una comunicazione ufficiale nella società contemporanea possiamo individuare i tre attanti nello speaker (animatore), che legge il testo scritto dall'ufficio stampa (autore) di una figura istituzionale (mandante): la differenza del caso paleocristiano sta nel fatto che l'animatore, proclamando il testo, ne fa proprio il contenuto, condividendone l'intenzione autoriale e mandatoriale – se così ci è concesso esprimerci.
- ⁵⁶ CIL XIII, 2104 = CLE 1278: (...) *Quodque meam / retinet vocem data litte/ra saxo, // vo[ce] tua vivet, / quisque lege[is] titu/los.* (...) «E poiché lo scritto pubblicato nella pietra trattiene la mia voce, per la tua voce vive, chiunque tu sia che leggi le iscrizioni».
- ⁵⁷ Per l'attribuzione della paternità a questo autore (*De Magistro* 2.1) della prima fondamentale intuizione semiotica – la definizione di segno in senso non unicamente linguistico – cfr. Eco, *Semiotica e filosofia*, cit. a nota 51, pp. 32-4.
- ⁵⁸ Possid., *Vita Aug.* 31.8. L'epigramma, benché anonimo, dovette avere una certa notorietà perché lo ritroviamo in precedenza con qualche variante in un'iscrizione funeraria
- ⁵⁹ Cfr. anche Häusle, *Das Denkmal*, cit. a nota 28, p. 44 n. 12 e A. Feldherr, *Non inter nota sepulcra: Catullus 101 and Roman Funerary Ritual*, «CIAnt» 19.2 (2000), pp. 209-31, specie 218, ma entrambi con traduzione discutibile; assai preferibile invece quella di C. Carena (Milano 1975, p. 239). CIL XIV, 356 = CLE 1450, testo frammentario e con almeno una variante rispetto al testo di Possidio, ma che possiamo probabilmente integrare come segue: [---]s Vivir Aug(ustalis) / [---]Je Felicitati con/[ugi? --- e]t Tulliae Arsinoe / [---] libertis libe[r]tibusq(ue) posterisq(ue) / [eorum hoc monu]mentum exterum / [her]ede(m) non sequitur / [---] herede / [Vivere post obitum vatem vis] scire viator? / [Quod legis, ecce loquor; vox] tua nempe mea est. Successivamente compare anche in un'omelia di Paolo Diacono: PL 95, 1531.
- ⁶⁰ Liverani, *Spätantike Ehrenstatuen*, cit. a nota 1.
- ⁶¹ A. Cameron, *Circus Factions. Blues and Green at Rome and Byzantium*, Oxford 1976; H.-U. Wiemer, «Archiv für Kulturgeschichte» 86, 2004, pp. 44-9.
- ⁶² Th. Klauser, *Akklation*, in RACH I, Stuttgart 1950, pp. 216-34; C. Roueché, *Acclamations in the later Roman empire*.

New evidence from Aphrodisias, «JRS» 74 (1984), pp. 181-99; J. Scheid, *Romulus et ses frères. Le collège des frères arvales, modèle du culte public dans la Rome des empereurs*, Rome 1990; J. Nollé, Εὐτυχῶς τοῖς κυρίοις. Felicitet dominis. *Akklamationsmünzen des griechischen Ostens unter Septimius Severus und städtische Mentalitäten*, «Chiron» 28 (1998), pp. 323-54; C. Roueché, *Looking for Late Antique Ceremonial: Ephesos and Aphrodisias*, in H. Friesinger-F. Krinzinger (edd.), *100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos* (Akten des Symposion Wien 1995), *Archäologische Forschungen* 1, *DenkschrWien* 260, 1999, pp. 161-8; C. Roueché, *Enter your city. A new acclamation from Ephesos*, in *Steine und Wege. Festschrift für Dieter Knibbe zum 65. Geburtstag*, Wien 1999, pp. 131-6; H.-U. Wiemer, *Akklamationen im spätrömischen Reich. Zur Typologie und Funktion eines Kommunikationsrituals*, in *Archiv für Kulturgeschichte* 86, 2004, 27-73; C. Roueché, *Acclamations at the Council of Chalcedon*, in R. Price-M. Whitby (a cura di), *Chalcedon in Context: Church Councils 400-700*, Liverpool 2009, pp. 169-77.

⁶³ Manetti, *L'enunciazione*, *op. cit.* a nota 2, pp. 37-42; Id., *In principio era il segno. Momenti di storia della semiotica nell'antichità classica*, Milano 2013, p. 157.

Abstract

PAOLO LIVERANI

Università di Firenze, paolo.liverani@unifi.it

The 'flavour of enunciation' in monumental epigraphy and public art of Late Antiquity

This article deals with Latin dedicatory verse inscriptions (for the most part from Late Antiquity), suggesting a four types-classification based on an enunciative approach. According to such an approach it is not important the object – what is said – but who speaks to whom. This new form of epigraphic communication, based on the use of the first and second person instead of the impersonal third person, is studied within a wider context of Late Antique Christian society and of early Christian mosaics, which offer a striking homology in the use of the frontality and the various meanings that this type of image can assume.

Urbis ad ornatum est 'versificata' domus.

Le iscrizioni metriche in latino di Roma Capitale*

di Antonino Nastasi

Roma, anche dopo la data del 20 settembre 1870, che segnò la fine del potere temporale dei Papi e l'annessione della città all'Italia unita sotto la corona sabauda, conobbe una non esigua produzione di iscrizioni in latino, sebbene le mutate condizioni storiche avrebbero dovuto in teoria suggerire un abbandono definitivo della lingua utilizzata dalla Chiesa in secoli di scrittura esposta a favore dell'idioma nazionale. In verità, se il latino fu ancora ampiamente protagonista nell'epigrafia postunitaria, lo si deve al peso della tradizione ma soprattutto al fatto che esso fu recuperato in quanto lingua dell'antichità romana e in particolare imperiale, in ossequio al mito della 'Terza Roma' su cui si fondò, sino alla caduta del fascismo, l'edificazione della capitale d'Italia, da un punto di vista non solo materiale ma anche spirituale¹. È così che dal 1870 ad oggi a Roma sono state prodotte più di 700 iscrizioni in lingua latina, escludendo quelle ecclesiastiche e sepolcrali².

All'interno di questa stagione dell'epigrafia in latino di Roma è possibile individuare un gruppo significativo di iscrizioni metriche, non consistenti in citazioni da autori antichi ma in testi redatti *ex novo*, che vengono qui riunite e pubblicate per la prima volta in uno specifico corpus. Si tratta di 24 epigrafi, di cui 23 esistenti

ed una scomparsa (5), per un totale di 23 differenti testi, dal momento che un'iscrizione riporta le stesse parole di un'altra (10 = 3)³. Le epigrafi metriche coprono un arco temporale di circa 60 anni che va dal 1880 al 1937: le attestazioni non superano dunque il ventennio fascista, dopo il quale l'intera produzione di iscrizioni in latino a Roma subisce un nettissimo calo e una profonda mutazione per motivi di ordine storico e culturale.

I metri adoperati sono l'esametro, il distico elegiaco e il pentametro⁴. I testi in esametri consistono in un solo verso a parte tre casi (7, 11, 19), un terzo del totale, in cui raggiungono i due versi; i testi in distici elegiaci presentano ben tre distici in un caso (2) e due distici in quattro casi (15, 16, 17; 23), altrimenti si limitano ad un solo distico; i pentametri infine sono sempre utilizzati singolarmente. È interessante notare che mentre l'uso di esametri e distici è proprio della più classica tradizione letteraria latina, l'uso del pentametro *katà stíchon*, svincolato dal distico, è invece già in antichità proprio esclusivamente delle epigrafi. I testi sono per lo più impaginati nel rispetto della natura e misura dei versi; in particolare i distici presentano quasi sempre il rientro del pentametro, secondo la prassi convenzionale. La scansione metrica è sempre corretta e non

* Ringrazio sentitamente il prof. Leopoldo Gamberale e la prof.ssa Maria Letizia Caldelli per avermi da sempre sostenuto nello studio dell'epigrafia in latino moderna di Roma e il prof. Gianfranco Agosti per avermi proposto di scrivere questo contributo.

mostra irregolarità ad eccezione di un caso (19) e i testi sono mediamente di buona, se non ottima, fattura.

Data la loro natura epigrafica, questi componimenti poetici sono strettamente legati al supporto su cui sono iscritti non solo da un punto di vista materiale ma anche contenutistico: si tratta dunque di testi che per essere pienamente compresi non possono essere scissi dai loro contesti, giacché ad essi fanno costantemente riferimento in modo ora implicito ora esplicito. Tale contesto è rappresentato nella quasi totalità dei casi da palazzi, con l'eccezione di una fontana (1) e di una statua (12). Poiché questi palazzi possono essere sia pubblici (in quanto sedi di istituzioni pubbliche) sia privati, e questi ultimi, sebbene tutti di natura abitativa, possono afferire a differenti tipologie (ville, villini, palazzine, palazzi condominiali o con case a pigione, edifici parrocchiali, foresterie), alla varietà dei contesti corrisponde un'ampia varietà contenutistica dei testi, per cui non è possibile svolgere un discorso unitario sugli argomenti in essi trattati. Inoltre alcune di queste iscrizioni metriche sono parte di più ampi apparati epigrafici che comprendono iscrizioni non metriche di diversa natura e possono dunque essere pienamente comprese solo se valutate anche in rapporto con gli altri testi che le accompagnano.

Nonostante la loro natura epigrafica invece, questi testi hanno una patina marcatamente letteraria, perché per scelte linguistiche, stilistiche e lessicali si ispirano per lo più ai maggiori poeti latini classici; non di meno in alcuni specifici casi essi istaurano una diretta dipendenza intertestuale con altre iscrizioni metriche, in un rapporto di dialogo (1), ripresa (2, v. 4) o sostituzione (6); appare del tutto eccezionale un'iscrizione che rielabora in versi formule tipicamente epigrafiche (14). Al pari dei testi letterari e a differenza della quasi totalità di quelli epigrafici, per metà di queste iscrizioni è inoltre possibile individuare attraverso la bibliografia i redattori, ovvero gli autori dei versi; in altri casi il nome del redattore o il suo profilo può essere solo ipotizzato.

All'interno del *corpus* ho ordinato le iscrizioni secondo un criterio cronologico e le ho inserite in schede epigrafiche che riportano: indirizzo, accompagnato eventualmente dal nome dell'istituzione che li ha sede o da quello con cui è conosciuto l'edificio; numero progressivo e testo dell'iscrizione; traduzione; datazione; committente (talvolta coincidente con l'architetto) e re-

dattore; nota paleografica⁶; metro; commento storico, contenutistico, stilistico e letterario. Segue l'indicazione delle precedenti edizioni del testo e della bibliografia. Alcune informazioni presenti nelle schede epigrafiche sono desunte dalla documentazione relativa ai singoli contesti architettonici conservata presso l'Archivio Storico Capitolino, che ho consultato in modo analitico a questo scopo⁶.

Piazza della Madonna dei Monti – Fontana

1 *Facta perennis aqua everso sed squalida fonte / nunc instaurato vivida fonte scatet.*

1 L'acqua resa perenne ma scarsa a causa della fontana fatiscente ora, restaurata la fontana, zampilla vivida.

1880.

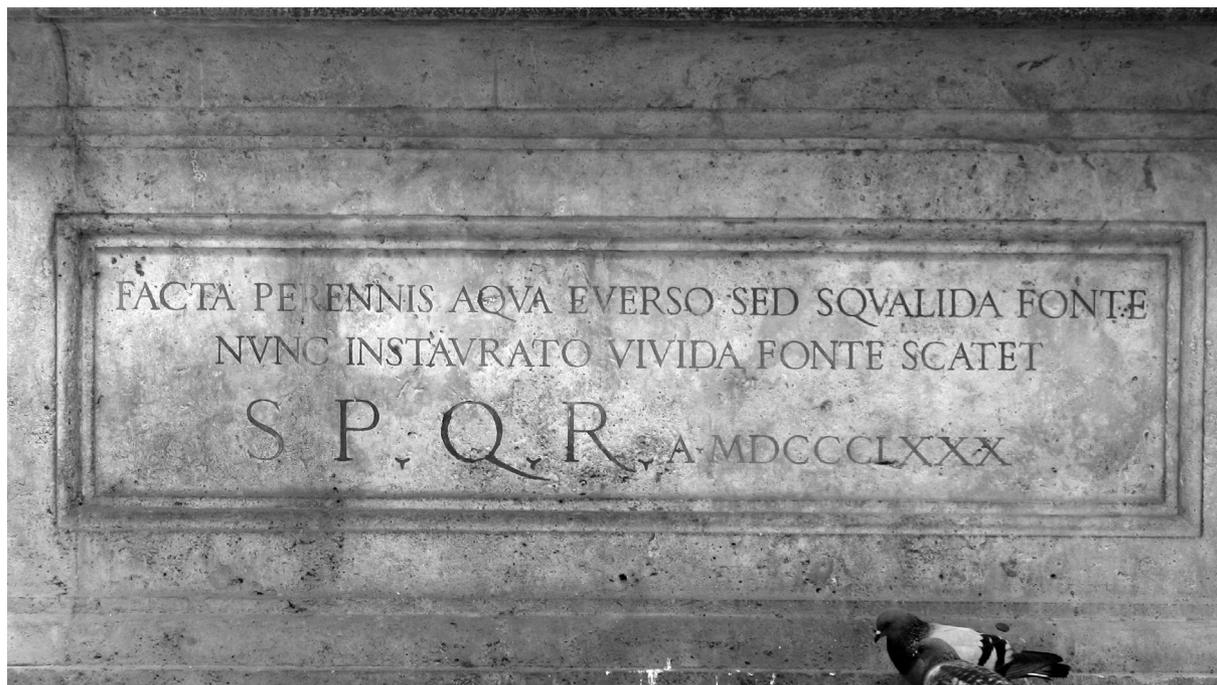
Committente Comune di Roma; redattore Onorato Occioni.

Capitale romana.

Distico elegiaco.

L'iscrizione è realizzata con caratteri metallici alveolati in uno dei lati della vasca ottagonale della fontana che, commissionata da Sisto V, fu costruita nel 1588 su disegno di Giacomo Della Porta. L'opera ebbe un primo restauro nel 1680, volto a ripristinarne il getto dell'acqua, a ricordo del quale fu iscritto il seguente distico elegiaco, collocato su uno dei lati della vasca: *Imperat undecimus quarto Innocentius anno / et rediviva fluit facta perennis aqua*, cioè «Governa Innocenzo XI nel suo quarto anno di pontificato e l'acqua, resa perenne, scorre rediviva».

Due secoli dopo la fontana fu rifatta ad opera del Comune di Roma⁷ ed anche questa volta si decise di ricordare l'iniziativa con un distico elegiaco «di riscontro» al più antico la cui stesura fu affidata nel marzo del 1880 al professor Onorato Occioni⁸. Questi versi ebbero una genesi piuttosto travagliata e passarono attraverso ben otto diverse redazioni, come documenta un carteggio conservato presso l'Archivio Storico Capitolino. Nell'ultima e definitiva versione Occioni scelse di riprendere il secondo emistichio del secondo verso del distico antico come incipit del nuovo (*Facta perennis aqua*), di sottolineare con il *nunc* all'inizio del pentametro il contrasto tra la situazione precedente e quella successiva al restauro e di richiamare con l'aggettivo



Iscrizione 1 - Piazza della Madonna dei Monti, fontana.

vivida il *rediviva* del testo secentesco, mentre l'anafora del sostantivo *fonte*, prima *everso* e poi *instaurato*, concentra l'attenzione sull'oggetto dell'intervento di ripristino. Occioni quindi, iniziando argutamente il nuovo distico con le stesse tre identiche parole con cui era terminato l'antico, da un lato rimarcava il senso di continuità tra i due interventi di restauro, poiché presentava implicitamente il Comune di Roma dell'Italia unita come legittimo erede del governo pontificio nell'amministrazione della città, e dall'altro stabiliva tra i due brevi componimenti, collocati in posizione speculare sulla vasca, un brillante dialogo epigrafico a distanza di duecento anni.

Edizioni: Francesco Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali su edifici e monumenti di Roma con appendice sulle iscrizioni scomparse*, Roma, Industria Tipografica Romana 1937, nn. 375-6; Luigi Huetter, *Iscrizioni della città di Roma: dal 1871 al 1920*, vol. III, Roma, Istituto di Studi Romani 1962, p. 386; Fabio Leone, *Le facciate parlanti*, vol. III, Roma, MMC 2010, p. 16.

Bibliografia: Francesco Ferraironi, *Cantano in versi latini le fontane di Roma*, «Strenna dei Romanisti» 15 (1954), pp. 232-4; Maurizio Caperna, *La fontana della Madonna dei Monti*, in *Architetture per la città*, a cura di Maria Piera Sette con la collaborazione di Simona Benedetti, Roma 1992, pp. 175-93; Willy Pocino, *La fontana dei distici a sorpresa*, «Lazio ieri e oggi» 30 (1994), p. 201.

Via Volturmo 7

2 *Hic ubi ab Exquiliis crescit revocata ruinis
 assurgitque novo Roma decore nitens, |
 hic, hospes, tibi laeta domus iucunda salubris,
 purior hic aer, purior unda fluit, |
 hic planta[e] virides, hic fons labentibus undis
 defessa aestivo membra calore levant.*

2 Qui dove Roma cresce rievocata dalle rovine dell'Esquilino e risorge splendente di nuovo decoro, qui per te, ospite, la casa è lieta, gradevole, salubre, qui più pura è l'aria, più pura scorre l'acqua, qui piante verdeggianti, qui una fontana con le sue acque zampillanti alleviano le membra stanche per il calore estivo.

1881.

Committente Costantino Bobbio; redattore ignoto. Capitale romana, ma con presenza della lettera *U* e della lettera *X* costituita da due segni semicircolari a forma di *C* a curve contrapposte e tangenti; punteggiatura decorativa.

Distici elegiaci.

L'iscrizione, incisa nel marcapiano tra primo e secondo piano lungo il lato sinistro (in Via Montebello), frontale e destro dell'edificio, consiste in un elegante

epigramma preceduto e seguito dall'indicazione del nome del committente, Costantino Bobbio, e dall'anno di realizzazione dell'edificio⁹. Non è noto l'autore del testo, che dimostra in questi versi un'ottima capacità poetica.

Il componimento consta di tre distici, ognuno dei quali occupa un lato del palazzo, ad esclusione di quello posteriore; esametri e pentametri sono distinti da un'ampia spaziatura. Un incauto restauro, oltre ad aver trasformato la lettera E finale della parola *plantae* in una B, ha reso gravemente lacunose le parole incise sul lato destro dell'edificio, che possono essere tuttora ricostruite in base alle letture precedenti.

Il testo è caratterizzato dall'anafora dell'avverbio *hic* all'inizio di ogni esametro e all'interno dei versi 4 e 5. Il primo distico fa riferimento all'espansione della 'terza Roma' sull'Esquilino, zona in cui si concentrò in particolare la prima urbanizzazione piemontese a seguito dell'annessione della città all'Italia. Tuttavia, dal momento che la casa non si trova tanto sull'Esquilino quanto piuttosto nella parte nordorientale del Quirinale, quest'indicazione topografica deve essere intesa in senso lato e soprattutto topico, visto che l'Esquilino indicava in qualche modo per antonomasia tutti i rioni orientali di recente edificazione per la nuova borghesia cittadina¹⁰. Nel distico si mettono così in contrasto le rovine dell'antica Roma con il «nuovo decoro» cui aspira la Terza Roma, Capitale del regno sabauda; sebbene anche quello del rovinismo sia un tema topico, è probabile che qui si voglia fare pure riferimento agli imponenti resti delle contigue terme di Diocleziano. I primi due versi hanno una funzione introduttiva rispetto ai seguenti, che consistono in un'allocuzione diretta all'ospite, al quale è offerto tutto quello di cui è possibile godere in questo luogo. Infatti nel secondo distico la casa è definita *laeta, iucunda, salubris*: se i primi due aggettivi ricorrono spesso in questo tipo di iscrizioni per indicare l'ambiente domestico, il terzo è probabilmente un riflesso dell'espressione *Esquiliis salubribus* di memoria oraziana (*Sat.* 1.8.14). L'intero esametro ricorda inoltre da vicino, soprattutto nella sua prima parte, il verso di Stazio (*Silv.* 4.6.96) *Hic igitur tibi laeta quies, fortissime divum*. Sviluppando il tema della salubrità si afferma poi che in questo luogo aria ed acqua sono più pure: le parole *purior hic aer* del primo emistichio del pentametro riprendono *verbatim* l'inizio dell'iscrizione presente sul palazzo di Piazza della Trinità dei Monti 18 fatto costruire nel 1846 da

Giovanni Bystrom sulla sommità del Pincio, in cima alla scalinata di Piazza di Spagna, in una posizione di grande spettacolarità e visibilità, che deve aver contribuito a rendere ben nota l'epigrafe che vi si trova iscritta. Si tratta di un esametro che recita: *Purior hic aer, late hic prospectus in Urbem*, ovvero «Più pura qui è l'aria, ampia è qui la vista sull'Urbe»¹¹, che presenta un incipit che appare ispirato al verso di Ausonio (*Mos.* 12) *Purior hic campis aer Phoebusque sereno*¹². Per quanto riguarda invece le parole *purior unda fluit* del secondo emistichio si sente qui l'eco del verso *innocuumque levat purior unda sitim* di Rutilio Namaziano (1.106), nel quale si ritrova anche il verbo *levare*, presente nell'emistichio successivo in un analogo contesto. Nel terzo distico invece si sottolineano gli effetti benefici della vegetazione e delle fontane lì presenti contro la calura estiva: anche in questi due versi si riscontrano reminiscenze classiche, giacché *labentibus undis* è clausola già presente in Ovidio (*Trist.* 3.10.33) e Silio Italico (9.237), mentre il pentametro finale sembra nascere da una contaminazione tra il verso *Et gravis aestivo crusta calore coit* del già incontrato Rutilio Namaziano (1.484), nel quale vi è l'unica occorrenza nella poesia classica del sintagma *aestivo calore*, per giunta nella stessa posizione metrica, e il verso tibulliano (3.10.10) *Quicumque et cantus corpora fessa levant*. Le due reminiscenze abbastanza stringenti di Rutilio Namaziano appaiono piuttosto significative, poiché quest'autore potrebbe aver latamente ispirato il tema delle rovine presente nel distico iniziale¹³. Bisogna infine evidenziare che, sebbene tutti gli elementi degli ultimi tre versi (l'aria e l'acqua più pura, le piante verdeggianti, la fontana e la calura estiva) siano vagamente generici e trattengono un paesaggio bucolico (piuttosto che urbano) del tutto convenzionale e idealizzato, è possibile che si volesse fare riferimento al chiostro michelangiolesco del convento della chiesa di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, sul quale si affaccia il lato posteriore del palazzo. Del resto il chiostro, con i suoi alberi e la fontana al centro, ancora oggi presenta caratteristiche tipiche del *locus amoenus*.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit. 849-51; Huetter, *Iscrizioni* cit., p. 453; Fabio Leone, *Le facciate parlanti*, vol. IV, Roma, MMC 2011, pp. 82-83.

Bibliografia: Francesco Ferraironi, *L'ospitalità di Roma nelle sue iscrizioni latine*, «Strenna dei Romanisti» 16 (1955) pp. 181-184; Idem, *Roma antica nella Roma moderna. Ricordi topografici nelle sue iscrizioni decorative*, «Strenna dei Romanisti» 21 (1960), pp. 199-204.

Piazza della Croce Rossa 3 – Villa Durante

- 3** *Ingenuas testor studio quo prosequar artes.*
4 *Non simulata quies renovat cum corpore mentem.*
5 *Late prospiciens meditor quae magna fuere.*

- 3** Testimonio con quale amore persegua le arti liberali.
4 Un riposo non apparente ristora la mente con il corpo.
5 Guardando lontano per ampi spazi medito sulla passata grandezza.

1892.

Committente Francesco Durante; redattore Onorato Occioni.

Capitale romana, ma con presenza della lettera *U*.
 Esametri.

Il villino su cui si trovano queste epigrafi fu fatto costruire da Francesco Durante (1844-1934), chirurgo di chiara fama, primario e cofondatore del Policlinico Umberto I, senatore del regno dal 1889. Egli affidò il progetto della sua abitazione a Giulio Podesti, l'architetto del policlinico che stava sorgendo in quegli stessi anni a brevissima distanza dalla villa. Per l'apparato epigrafico che avrebbe ornato l'edificio Durante si rivolse invece al suo amico latinista Onorato Occioni¹⁴, che approntò per l'occasione tre esametri cui aggiunse una citazione oraziana¹⁵. Quest'ultima iscrizione, che si trovava sul lato destro dell'edificio è scomparsa, come quella del lato posteriore (**5**), così che oggi si leggono solo le due iscrizioni incise nella fascia decorativa sommitale rispettivamente lungo il prospetto frontale (**3**) e quello sinistro dell'edificio (**4**).

Nell'iscrizione **3** è la villa stessa a parlare attraverso il modello dell'«oggetto parlante» affermando che la sua realizzazione offre una testimonianza d'amore verso le arti liberali: in effetti la villa, oltre a rappresentare essa stessa un ottimo esempio di architettura classicheggiante, racchiude significative opere scultoree e pittoriche di artisti quali Giuseppe Sciuti, Salvatore Frangiamore, Giuseppe Ferrari ed Enrico Coleman; inoltre anche la letteratura può essere annoverata tra le arti liberali cui quest'edificio rende un tributo proprio grazie alla presenza delle iscrizioni in questione¹⁶. Si deve notare che il nesso *ingenuas artes* nella letteratura classica è presente unicamente in

Ovidio¹⁷, anche se nel poeta latino la parola *ingenuas* si trova sempre nel secondo piede; qui il sintagma è usato con un bell'iperbato 'a cerniera'¹⁸. L'iscrizione **4** afferma che solo una quiete vera e profonda è in grado di ristorare insieme corpo e mente, facendo implicitamente intendere che il luogo in cui si può trovare la pace è questa stessa villa; l'accostamento tra mente e corpo è probabilmente un'eco del celebre detto *mens sana in corpore sano* (Giovenale, 10.356), che doveva certamente essere caro al committente. Si noti che nella letteratura classica la clausola *corpore mentem* si ritrova soltanto in Lucrezio (3.765) e, con *mentis*, in Ovidio (*Trist.* 5.13.3). Anche l'iscrizione **5** presentava come quella della facciata il modulo dell'«oggetto parlante». In essa sembra essere contenuta una riflessione su quella che era stata la passata grandezza di Roma, secondo moduli tipici di una certa estetica delle rovine. Certamente nel 1892, quando tutta la zona circostante alla villa non era ancora urbanizzata e presentava le caratteristiche della Campagna Romana, era possibile spaziare con lo sguardo; tuttavia l'unica vera emergenza archeologica della zona è costituita dalle Mura Aureliane, che si ergono a pochi metri dall'edificio. Se dunque l'imponente presenza della cinta muraria può giustificare la meditazione sul grande passato della città, più di maniera appare l'immagine dell'ampia visuale sulle rovine nell'area intorno alla villa. Il sintagma *late prospiciens* è già in Ovidio (*Met.* 11.150), ma con l'ordine delle parole invertito, mentre quello *magna fuere* è in Rutilio Namaziano (1.554), entrambi tuttavia in una diversa posizione metrica rispetto a quest'esametro.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., nn. 228-31; Huetter, *Iscrizioni* cit., pp. 423-4; Fabio Leone, *Le facciate parlanti*, vol. I, Roma, MMC 2009, pp. 86-7.

Bibliografia: Amedeo Schiattarella, *L'architettura di Villa Durante. La casa come rappresentazione della borghesia post-unitaria*, in *Villa Durante. La vita e l'architettura di un edificio nella Roma tra Ottocento e Novecento*, Roma, Eppi 2003, pp. 73-85.

Via di Santa Maria dell'Anima 65 – Casa Sander

- 6** «*Quos de Theutonica socios hic gente tueris / consortes superi fac, pia Virgo, soli.*»

6 Gli appartenenti alla stirpe teutonica che qui proteggono, pia Vergine, rendi partecipi del suolo superno.

1904.

Committente Ospizio Teutonico di Santa Maria dell'Anima; redattore ignoto.

Capitale romana.

Distico elegiaco.

L'edificio su cui si trova l'iscrizione ospitava la foresteria dei Tedeschi che giungevano pellegrini a Roma; a fianco ad esso sorge la Chiesa di Santa Maria dell'Anima, fondata nel XIV secolo come oratorio dell'ospizio e poi trasformata in chiesa nazionale della comunità tedesca di Roma. Il palazzetto (attribuito da alcuni a Bramante) fu fatto costruire nel 1508 dal notaio della Sacra Rota Giovanni Sander di Nordhausen, da cui il nome col quale è noto¹⁹. Esso fu ampiamente restaurato nel 1873 e in questa circostanza si ripristinò anche la ricchissima decorazione della facciata, incluse le iscrizioni in essa presenti, che, sebbene materialmente rifatte in quell'anno, sembrano risalire tutte al Cinquecento²⁰.

L'iscrizione dipinta in una *tabula ansata* posta sopra le finestre del secondo piano invece fu realizzata *ex novo* in occasione di un ulteriore intervento di restauro all'inizio del secolo scorso, con tutta probabilità nel 1904, a seguito di alcuni lavori dovuti a delle scosse di terremoto che danneggiarono in particolare il terzo piano, e sostituì un precedente distico elegiaco, di stampo più laico, che recitava: *Teutonica qui stirpe venis Romam aspice tectum / quod te Teutonico suscipit hospicio*, ovvero «Tu che, di stirpe teutonica, vieni a Roma, guarda la casa / che ti accoglie nell'ospizio teutonico»²¹. L'attuale iscrizione invece, anch'essa un distico elegiaco di ottima fattura, consiste sostanzialmente in una preghiera alla Madonna affinché i tedeschi residenti nella foresteria di cui Ella è protettrice possano avere in sorte di partecipare un giorno della gloria celeste. Il distico difatti gioca tutto sulla contrapposizione tra l'*hic* del mondo terreno dell'ospizio e il *supernum solum* del Regno dei Cieli, mentre l'unico concetto conservato rispetto ai versi precedenti è quello dell'etnia teutonica degli ospiti di Casa Sander (*Teutonica [...] stirpe* prima, *Theutonica [...] gente* poi, con grafia che presenta un'acca di tradizione medievale)²².

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., nn. 44; Alberto Paolucci, *Piccole targhe sugli edifici dei rioni storici di Roma. Le proprietà di confraternite e congregazioni religiose*, Roma, Palombi 2008, n. 250; Fabio Leone, *Le facciate parlanti*, vol. V, Roma, MMC 2012, pp. 16-7.

Bibliografia: Achille Monti, *Una casetta del Cinquecento*, «I

Buonarroti. Scritti sopra le arti e le lettere» 8, 3 (1873), pp. 335-336; Idem, *I motti morali scritti sulle case di Roma. Dialogo*. Continuazione, «Il Buonarroti. Scritti sopra le arti e le lettere» s. 2, 11, 4 (1876), pp. 105-13, pp. 111-2; Umberto Gnoli, *Facciate graffite e dipinte in Roma*, Arezzo, Casa Vasari 1938, pp. 18-9; Carlo Pietrangeli, *Rione V Ponte*, Il (*Guide Rionali di Roma*), Roma, Palombi 1973², pp. 60-62; Maria Teresa Iannaccone, *La Casa del notaio Sander a Roma*, «Bollettino d'Arte» 29 (1985) pp. 91-100.

Via Venti Settembre 20 – Ministero delle Politiche Agricole, Alimentari e Forestali

7 *Dum superat generi virtus antiqua parentum,
augeat Italiam divini gloria ruris.*

8 *Per mare, per terras, it vis | humana per aethram.*

9 *Ars felix victorque | labor sibi vindicat orbem.*

7 Finché abbonda nella stirpe la virtù antica dei padri, la gloria della divina campagna accresca l'Italia.

8 Per il mare, per la terra, per l'aria va la forza umana.

9 L'arte prospera e il lavoro vittorioso rivendicano a sé il mondo.

1913.

Committente Ministero dell'Agricoltura, dell'Industria e del Commercio; redattore Giuseppe Albini.

Esametri.

Capitale romana.

Le iscrizioni sono incise e rubricate di rosso nella fascia decorativa sommitale posta sotto la cornice di coronamento della facciata dell'attuale ministero delle Politiche Agricole, Alimentari e Forestali, che, iniziato nel 1908 e inaugurato nel 1914, fu progettato da Odoardo Cavagnari, con Giuseppe Canonica e Giuseppe Castellucci, ai quali si deve in particolare il progetto del prospetto frontale. In proposito è interessante notare che il disegno firmato da Canonica per conto del Genio Civile e datato al 18 gennaio 1909 prevede già, per mezzo di una sequenza alfabetica, la presenza di iscrizioni nella cornice di coronamento dell'edificio, le quali furono appositamente composte nel 1913 dal professor Giuseppe Albini²³.

Poiché all'epoca l'amministrazione dell'agricoltura era parte integrante di un unico Ministero per l'Agricoltura, l'Industria e il Commercio, i testi delle iscrizioni rispecchiano la molteplicità di competenze del dicastero di allora ed esaltano non soltanto l'agricoltura (**7**), a cui sono dedicati nella parte centrale della facciata



Iscrizione 13 - Via Belluno 28.

un numero maggiore di versi, ma anche il commercio (8) e l'attività produttiva e lavorativa dell'uomo (9), visti come una forza che governa e domina il mondo naturale, secondo un'idea del progresso umano tipicamente positivista. Da un punto di vista stilistico si tratta di esametri composti quasi con tecnica centonaria: essi pullulano di riprese tratte dagli *auctores*, al punto da risultare quasi un *collage* di citazioni. Tale circostanza fu forse dettata dalla fretta e dagli stretti confini contenutistici imposti dal carattere ufficiale e celebrativo del testo commissionato ad Albinus, il quale aveva invece dimostrato di poter essere un poeta neolatino ben più originale. In particolare nell'iscrizione 7 la clausola del primo esametro *antiqua parentum* è attestata in Stazio (*Theb.* 6.268) e in Silio Italico (13.35), mentre la parola *augeat* in incipit di verso si trova in Tibullo (1.7.56) e Ovidio (*Fast.* 1.613; 6.688); invece l'intero secondo emistichio del secondo esametro *divini gloria ruris* è tratto da un verso di Virgilio (*Georg.*

1.168). Nell'iscrizione 8 l'incipit è tipico di Ovidio, che adopera le parole *Per mare, per terras* a inizio esametro in ben tre occasioni (*Her.* 7.88; 14.101; *Trist.* 2.53); il sintagma *vis humana* in questa stessa posizione metrica ricorre invece due volte, una in Lucrezio (5.207) e una in Virgilio (*Georg.* 1.198); la clausola *per aethram* è tipica dei poemi astronomici, trovandosi per ben tredici volte negli *Aratea* di Avieno, oltre che negli *Aratea* di Germanico (fr. 4.64). Infine nell'iscrizione 9 la parola *victorque* in questa stessa posizione metrica si trova in Virgilio (*Aen.* 2.329; 6.856), Stazio (*Theb.* 11.238) e Valerio Flacco (*Argon.* 5.684), mentre l'espressione *sibi vindicat* posta in questa stessa posizione metrica è assai frequente, essendo attestata in Manilio (tre volte), Lucano (due volte), Stazio, Silio Italico, ma anche in autori più tardi come Terenziano Mauro, Ausonio e Claudiano; in particolare l'intero sintagma *sibi vindicat orbem* a fine esametro si trova in Venanzio Fortunato (*Carm.* 3.23a.3 app. 2.73)²⁴.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., n. 815; Huetter, *Iscrizioni* cit., p. 452; Leone, *Facciate parlanti*, IV cit., p. 70.

Bibliografia: *Il palazzo dell'agricoltura*, Roma, Editalia 1982; Ministero delle Politiche Agricole Alimentari e Forestali, *Il palazzo del ministero delle politiche agricole alimentari e forestali*, Roma, L'Orbicolare 2006.

Largo di Villa Massimo 1 – Accademia Tedesca di Villa Massimo

10 *Ingenuas testor studio quo prosequar artes.*

10 Testimonio con quale amore persegua le arti liberali.

1914.

Committente Eduard Arnhold.

Capitale romana; punteggiatura distintiva.

Esametro.

L'edificio che ospita l'Accademia Tedesca fu fatto costruire a partire dal 1910 dal mecenate berlinese Eduard Arnhold per destinarlo ad accademia di belle arti del suo paese, cui, nel 1914, a lavori ultimati donò la villa, progettata dall'architetto Maximilian Zürcher.

L'iscrizione, incisa e rubricata di grigio al centro della fascia decorativa sommitale, riporta l'esametro che compare sulla facciata di Villa Durante, per il quale si veda l'iscrizione **3**. Qui come lì il verso vuole significare che l'edificio è testimonianza concreta dell'amore del committente verso le arti liberali: esso risulta dunque del tutto appropriato al nuovo contesto di riuso²⁵.

Bibliografia: Alessandro Cremona, *Villa Massimo*, in *Le ville a Roma. Architetture e giardini dal 1870 al 1930*, a cura di Alberta Campitelli, Roma, Argos 1994, pp. 181-4; Angela Windholz, *Villa Massimo: zur Gründungsgeschichte der Deutschen Akademie in Rom und ihrer Bauten*, Petersberg, M. Imhof 2003, pp. 43-57; Eadem, *Sulla storia di Villa Massimo (1800-2010)*, in *Centenario 1910-2010 Accademia Tedesca Roma. Villa Massimo*, Colonia, Wienand 2010, pp. 14-61.

Via Saverio Mercadante 20-22

11 *Dum pueri gaudent // strepitant magnoque canore // spes senium laetae // tardis renovantur in annis.*

11 Mentre i fanciulli gioiscono e gridano con grande canto le liete speranze dei vecchi si rinnovano nei tardi anni.

1915.

Committente marchesa Raffaella Paulucci Heine-mann; redattore ignoto.

Capitale romana, ma con presenza della lettera *U*. Esametri.

Questi due esametri si inseriscono in un apparato epigrafico costituito da quattro iscrizioni che esprimono le riflessioni di chi, ormai avanti negli anni, osservando i bambini correre e divertirsi intorno a sé, medita nostalgicamente sullo scorrere del tempo. È importante notare che le iscrizioni, incise nei cartigli in stucco posti all'interno della decorazione del fregio che corre sopra le finestre del primo piano lungo tutto l'edificio, svolgono una funzione anche didascalica, poiché fanno riferimento ai putti, alati e non, che giocano fra di loro a palla, raffigurati all'interno del fregio entro il quale le stesse epigrafi sono poste. È poi notevole il fatto che le iscrizioni siano state collocate sul palazzo in base alla loro natura testuale: sui prospetti visibili dalla strada sono stati iscritti i due testi metrici (una citazione classica l'uno²⁶ e questi versi appositamente composti l'altro), mentre sul prospetto posteriore, che si affaccia sul cortile, sono stati iscritti due testi in prosa, che consistono entrambi in frasi realizzate *ad hoc*²⁷.

Il senso di questi due versi è che i più anziani hanno di che ben sperare nel vedere i fanciulli che si divertono pieni di gioia e di vita. La traduzione adottata presuppone che la congiunzione enclitica coordini i verbi *gaudent* e *strepitant* e che la sua posizione (unita all'aggettivo *magno*) sia dovuta a motivi metrici. Del resto l'idea del «grande canto» si associa più facilmente al gridare dei fanciulli che al rinnovarsi delle speranze degli anziani²⁸. Notevole risulta il secondo emistichio del secondo verso, che presenta nel sintagma *tardis ... in annis* anastrofe e iperbato attraverso l'inserimento della parola *renovantur*, che accostata a *tardis* rimarca il contrasto tra tempo passato e tempo futuro. Si noti inoltre che nel secondo esametro è usata la forma al genitivo plurale *senium* invece della più comune *senum*, anche in questo caso per evidenti ragioni metriche.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., n. 675; Huetter, *Iscrizioni* cit., p. 432.

Via Venti Settembre 17 – Convento dei Padri Carmelitani Scalzi

12 *Largius hinc Urbem sparge, Teresa, rosis.*

12 Cospargi da qui con grande abbondanza l'Urbe, Teresa, di rose.

1925.

Committente Ordine dei Carmelitani Scalzi; redattore ignoto.

Capitale bastone.

Pentametro.

L'iscrizione è realizzata a tutto tondo direttamente all'interno dei motivi ornamentali del cancello del piccolo cortile a destra dell'ingresso che racchiude la statua di Santa Teresa di Lisieux (1873-1897)²⁹ che risale al 1925, anno della sua canonizzazione: ella, essendo stata monaca carmelitana, è venerata in modo particolare da quest'ordine religioso, che ha sede qui sin da quando fece costruire l'attigua chiesa di Santa Maria della Vittoria nel 1608. Il testo consiste in un'invocazione alla santa, nota come Santa Teresa del Bambino Gesù, in cui le si chiede di spargere petali di rosa sulla città: il contenuto del testo fa riferimento alle parole di Teresa, la quale diceva che, una volta morta, ella dal cielo avrebbe fatto cadere sulla terra una pioggia di rose. Il pentametro risulta perfettamente scandito, ma si deve notare la scelta della forma italianizzata del nome *Teresa* in luogo di quella propriamente latina *T(h)eresia*, avvenuta molto probabilmente per motivi di natura metrica³⁰. Non è noto l'autore del testo dell'epigrafe, che deve quasi certamente essere stato un religioso della chiesa di Santa Maria della Vittoria appartenente all'ordine carmelitano³¹.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., n. 814; Leone, *Facciate parlanti*, IV cit., p. 71.

Via Belluno 28

13 *Frangit membra / labor, sublevat / alma quies.*

13 Spezza le ossa la fatica, le riposa la quiete feconda.

1926³².

Committenti (e architetti) Aldo Greco e Arrigo Dalla Casapiccola; redattore ignoto.

Capitale romana; punteggiatura distintiva³³.
 Pentametro.

L'iscrizione di quest'edificio, incisa e rubricata di marrone tra le finestre centrali del terzo piano, identifica la casa come il luogo dove regna la quiete grazie alla quale si può riposare dopo il duro lavoro, concetto questo espresso di frequente in iscrizioni che corredano palazzi abitativi³⁴. Il testo è caratterizzato dall'opposizione *labor/quies*, con ciascuno dei due sostantivi posto alla fine dei due emistichi, mentre i verbi *frangit* e *sublevat* si trovano in posizione incipitaria. Si noti che il primo emistichio è chiaramente ispirato ad un verso di Orazio (*Sat.* 1.1.5), in cui un soldato è descritto come *multo iam fractus membra labore*, mentre il nesso *alma quies* in clausola di pentametro si trova anche nell'iscrizione **21**. È interessante osservare che il testo dell'epigrafe si legge già nel disegno architettonico dell'edificio e quindi doveva essere stato deciso già in fase di progettazione.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., n. 123; Leone, *Facciate parlanti*, I cit., p. 100.

Via Vittorio Veneto 7 – Palazzo Coppedè

14 *Romanis quinto ab renovatis fascibus anno Urbis ad ornatum est aedificata domus.*

14 Nel quinto anno dell'era fascista la casa è stata edificata per l'abbellimento dell'Urbe.

1927.

Committente Società Anonima 'Aedificatio'; redattore Alfredo Panzini.

Capitale romana; punteggiatura decorativa.

Distico elegiaco.

Palazzo Coppedè, l'ultima opera del celebre architetto prima della sua morte³⁵, è l'edificio abitativo di Roma che presenta il maggior numero di iscrizioni sulle sue superfici esterne: ben tredici. L'eccezionalità di quest'apparato epigrafico fu notata già all'epoca della costruzione dell'edificio, cui fu infatti dato lo scherzoso appellativo di «palazzo parlante». Le iscrizioni erano già state previste da Coppedè, che nel progetto ne segnalò la presenza con sequenze alfabetiche, e furono poi dettate da Alfredo Panzini³⁶. Al pari dello stile architettonico del palazzo, l'insieme di tali testi è eclettico per origine, forma e contenuto: di questi è metrico solo

quello inciso nel marcapiano tra terzo e quarto piano.

L'iscrizione, che si estende su un'unica riga, indica l'anno di costruzione dell'edificio rielaborando brillantemente in un distico elegiaco le usuali e standardizzate formule di datazione epigrafiche, in questo caso quella secondo la cronologia fascista: nell'esametro si nota l'aggiunta dell'aggettivo *Romanis* alla formulazione *a fascibus renovatis* (altrove *restitutis* o *receptis*), che di solito traduce in latino quella italiana 'era fascista', comunemente abbreviata in E.F.³⁷; nel pentametro invece si nota l'espressione *ad ornatum Urbis* (qui in anastrofe), che si leggeva già nell'iscrizione che si trova in Via Angelo Brunetti 24.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., n. 103; Klaus Bartels, *Roms sprechende Steine. Inschriften aus zwei Jahrtausenden*, Durchgesehene und ergänzte 4. Auflage, Darmstadt/Mainz, Philipp von Zabern 2012, n. 8.3; Leone, *Facciate parlanti*, IV cit., pp. 52-5.

Bibliografia: Giulia Barberini, *Rione XVI Ludovisi* ('Guide Riionali di Roma'), Roma, Palombi 1981, p. 78; Flavia Matitti, *Elementi decorativi legati agli edifici nel periodo fra le due guerre*, in *La capitale a Roma, città e arredo urbano. 1870-1945*, Roma, Carte Segrete 1991, pp. 174-190, p. 176.

Via di Porta San Sebastiano 14 – *Domus Jucundiana*

- 15** *Ducere sollicitae jucunda oblivia vitae / dum prosit mecum, quisquis ades faveas.*
- 16** *Artibus ingenuis secessi et inertibus horis. / Haec haud arident? Non placet esse domi.*
- 17** *Magni Scipiadum cineres manesque fideles | et Tempestati rudera sacra deae | hic date securum felixque nitescere tectum, | victrix dum gentes fataque Roma regat.*

15 Finché ti giova con me condurre il dolce oblio della vita affannata, chiunque tu sia osserva il silenzio.

16 Mi sono ritirato nelle arti liberali e in inerti ore. Queste cose non ti arridono? Non ti piace stare in casa.

17 Nobili ceneri e Mani fedeli degli Scipioni e ruderi sacri alla dea Tempesta, fate che qui questa casa risplenda sicura e felice, finché Roma vittoriosa governerà le genti e i fati.

1928.

Committente (e architetto) Giulio Barluzzi; redattore Gioacchino Antonelli Costaggini.

Capitale romana, ma con presenza della lettera ramista *J*; punteggiatura sintattica, con l'uso di virgola e punto interrogativo, nelle iscrizioni **15** e **16**.

Distici elegiaci.

L'apparato epigrafico della *Domus Jucundiana*³⁸ è interamente costituito da eleganti distici elegiaci: le prime due iscrizioni sono visibili dalla strada perché si trovano incise e rubricate in una lastra di peperino murata a destra del cancello d'ingresso e hanno la funzione di accogliere il visitatore, mentre la terza è incisa e rubricata lungo i quattro lati della fascia decorativa sommitale dell'edificio all'interno del giardino; l'impaginazione di quest'ultima epigrafe è tale da assecondare il ritmo metrico del testo a quello architettonico dell'edificio, poiché gli esametri si trovano sui lati lunghi, mentre i pentametri su quelli corti. I versi furono composti dall'avvocato Gioacchino Antonelli Costaggini³⁹, cognato del committente, l'architetto Giulio Barluzzi: da essi si può desumere che l'autore conosceva e amava soprattutto i testi di Orazio, Tibullo e Ovidio, citati e ricordati a più riprese in questi distici.

L'iscrizione **15** è del resto quasi un centone. Infatti il primo è un verso di Orazio (*Sat.* 2.6.62) tratto da una satira in cui il poeta loda la sua vita di campagna nel podere in Sabina regalatogli da Mecenate, che lo pone al riparo dai frenetici ritmi della città⁴⁰. Qui questa citazione testuale fu sicuramente richiamata alla mente dal nome dell'edificio, che ha un'origine indipendente dal verso di Orazio; nell'utilizzarlo tuttavia si instaura un rapporto voluto e diretto tra l'aggettivo *Jucundiana* e l'altro, *iucunda*, presente nelle parole oraziane, che allude alla gioia e al piacere che offre questo luogo a chi lo frequenta. Il secondo emistichio del secondo verso invece adatta alla seconda persona l'incipit di un'elegia di Tibullo (2.1.1), nella quale il poeta esordisce con le parole *Quisquis adest faveat* utilizzando una formula di carattere religioso, poiché si accinge a descrivere il rito agreste degli *Ambarvalia*: l'eco del passo tibulliano conferisce dunque al testo un'aura di sacralità, sebbene nell'epigrafe con queste parole si voglia semplicemente invitare al silenzio per poter godere della tranquillità domestica⁴¹. È interessante osservare la presenza di tale emistichio nei disegni dei prospetti esterni dell'edificio presentati all'ispettorato edilizio e conservati nella documentazione archivistica, circostanza che può far presupporre che tali parole, forse pensate dall'architetto prima



Iscrizione 24 - Piazza di Sant'Andrea della Valle 6.

ancora che dal redattore, costituissero il nucleo generativo a partire dal quale fu scritto il resto dell'epigramma. Anche l'iscrizione **16** accosta varie citazioni classiche, anche se in modo meno marcato. Le parole *artibus ingenuis* in incipit di esametro sono infatti tipicamente ovidiane (*Pont.* 1.6.7; 2.7.47)⁴², mentre la clausola *inertibus horis* è esattamente la stessa del verso oraziano precedente a quello citato per intero nell'iscrizione **15** (*Sat.* 2.6.61): le due citazioni sono abilmente accostate al fine di creare un riuscito gioco di parole tra *ars* e la sua negazione *iners*. Nel verso successivo invece si riconosce la clausola *esse domi* attinta anche in questo caso da Tibullo (2.6.48): con quest'espressione il distico si conclude con la parola chiave di tutte le iscrizioni degli edifici abitativi, cioè *domus*, la casa, vista in questo caso come la sede privilegiata di un *otium* che può essere tanto fecondo per le attività dello spirito quanto dedicato al più assoluto riposo. L'iscrizione **17** è invece un'invocazione

affinché la casa – chiamata *tectum* con una metonimia già antica – possa trovarsi per sempre nella ricchezza e nella buona sorte. Oggetto di quest'invocazione, come fossero i numi tutelari della zona, sono gli dèi Mani degli Scipioni⁴³, il cui celebre sepolcro sorge a pochissimi metri di distanza dalla villa, e il vicino Tempio delle Tempeste, fondato da Lucio Cornelio Scipione nel 259 a.C. dopo essere scampato a una tempesta nelle acque della Corsica⁴⁴. Questo tempio è ricordato anche da Ovidio (*Fast.* 6.193: *Te quoque, Tempestas, meritam delubra fatemur*) ed è indizio di una ripresa diretta il fatto che, come in quest'iscrizione, anche nel testo del poeta latino la divinità è invocata al singolare anziché al plurale secondo l'intitolazione ufficiale. Altra traccia ovidiana presente in questi versi è la clausola *sacra deae* che si trova per ben quattro volte in Ovidio⁴⁵, di cui due proprio nel sesto libro dei *Fasti*, lo stesso in cui si cita anche il Tempio delle Tempeste. Si noti infine la perifrasi di

stampo celebrativo dell'ultimo verso («finché Roma vittoriosa governerà le genti e i fati», vale a dire «per sempre»), un pezzo di bravura con cui l'autore riprende e imita felicemente concetti tipici dell'ideologia del principato presenti in moltissima poesia celebrativa d'epoca augustea, poi riattualizzati e strumentalizzati durante il fascismo dalla propaganda di regime. Tale tema, ispirato forse alla precedente evocazione degli Scipioni (tradizionalmente legati all'inizio dell'imperialismo romano), era inoltre caro al padrone di casa e particolarmente appropriato al luogo, giacché la villa ospitava spesso un cenacolo di archeologi, letterati, storici, artisti, intellettuali: infatti «il 21 aprile, Natale di Roma, il ricevimento a Casa Barluzzi faceva parte della giornata del programma di festa e segnava la conclusione delle cerimonie ufficiali. Infatti, autorità e personalità [...] convenivano nella 'Domus lucundiana' ben lieti di celebrare in affabili conversari nella casa ospitale di schietti romani la fausta ricorrenza»⁴⁶.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., n. 573; Fabio Leone, *Le facciate parlanti*, vol. VI, Roma, MMC 2013, p. 90.

Piazza dei Quiriti 17

18 *Celsius evectam Virgo tuere domum.*

18 Vergine, proteggi la casa più in alto elevata.

1929

Committente e redattore (?) padre Lorenzo Trani.
 Capitale romana.
 Pentametro.

L'edificio su cui si trova l'iscrizione ospita gli uffici parrocchiali della contigua Chiesa di San Gioacchino, inaugurata nel 1898. L'epigrafe, incisa e rubricata di bianco nella prima fascia-marcapiano, consiste in un'invocazione diretta alla Vergine Maria di proteggere la casa, che, costruita agli inizi del '900, fu sopraelevata nel 1929 a seguito di lavori di ristrutturazione⁴⁷. Il contesto edilizio, la tipologia dei riferimenti cronologici presenti nella datazione e la grande dimestichezza con la lingua latina che emerge dal testo fanno pensare che il redattore possa essere stato una persona di ambito ecclesiastico, forse lo stesso committente padre Lorenzo Trani.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., n. 610; Fabio Leone, *Le facciate parlanti*, vol. VII, Roma, MMC 2014, p. 93.

Viale Parioli 60-62

19 *Laetitiaque arvis, scias advena, minime cedo:
 sunt / mihi lympharum, mihi munera pinguis aristae.*

19 Per nulla mi allontano, che tu lo sappia o forestiero, dalla gioia e dai campi: ho i doni delle acque, ho quelli della fertile spiga.

1929⁴⁸.

Committente Ignazio Cerasa; redattore ignoto.
 Capitale romana; punteggiatura decorativa.
 Esametri.

L'edificio ove si trova quest'iscrizione, progettato dall'architetto Roberto Consiglio, si presenta come un 'palazzo-centone', dal momento che sulle sue superfici esterne si possono leggere ben quattro epigrafi: di queste quella incisa sopra le finestre del secondo piano del prospetto sinistro consiste in una originale composizione metrica, mentre le altre riportano dei passi desunti da Cicerone⁴⁹.

L'iscrizione consta di due esametri dattilici impaginati senza che sia rispettata la scansione dei versi. Il primo di essi presenta però alcune anomalie metriche, visto che le parole *scias* e *minime* sono misurate con prosodia scorretta⁵⁰. Inoltre anche la costruzione sintattica di questo verso sembra faticosa e non del tutto chiara. Infatti se *laetitia* è, al pari di *arvis*, complemento di moto da luogo, appare artificioso l'uso della congiunzione enclitica *-que*, laddove invece logicamente sarebbe servito un *et* per congiungere i due sostantivi, che bisogna interpretare come un'endiadi per dire 'la gioia dei campi'. Altrimenti è possibile intendere *laetitia* come ablativo strumentale⁵¹: in tal modo *laetitiaque* avrebbe lo stesso valore che si riscontra nei luoghi classici in cui ricorre nella medesima sede metrica e l'enclitica sarebbe accettabile, anche se il verso non guadagnerebbe certo in comprensibilità e chiarezza, risultando anzi forse ancor più macchinoso. Comunque sia, il contenuto del testo appare chiaro: colui che andrà identificato come il proprietario di casa si rivolge direttamente a un forestiero affermando che egli non viene mai meno alla gioia che deriva dalla vita nei campi, potendo godere di acqua e grano, e descrivendo così un paesaggio bucolico che in verità, almeno al giorno d'oggi, stride abbastanza col contesto urbanistico nel quale si trova l'edificio. Ma il senso complessivo di questo breve componimento poetico è proprio

che, nonostante il palazzo si trovi in città, chi vi abita ha il privilegio di vivere come se si trovasse in campagna. A dispetto degli errori metrici del primo verso, in questo breve carme si avverte comunque l'eco dei maggiori *auctores* latini, con i quali il redattore del testo dovette avere nonostante tutto una certa familiarità⁵².

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., n. 501.

Via dei Sabelli 121-123

20 *Sicut sol radians haec limina lumine replet, /
 sic semper clemens protegat illa Deus.*

20 Come il sole splendendo riempie di luce queste soglie, così Dio, sempre clemente, le protegga.

1929⁵³.

Committente Dionisio Tortora; redattore ignoto.
 Capitale romana.
 Distico elegiaco.

L'edificio ove si legge quest'iscrizione, progettato dall'architetto Giovanni Viettoni, presenta tre iscrizioni, di cui quella metrica è certamente la più importante da un punto di vista contenutistico e formale, tanto da trovarsi incisa e rubricata in apposito specchio epigrafico ricavato nella fascia decorativa al di sotto delle finestre centrali del primo piano della facciata⁵⁴.

L'iscrizione consiste in un distico in cui s'invoca su questa casa la protezione di Dio, paragonato alla luce del sole che tutto illumina. Particolarmente felice appare in questi versi la paronomasia tra le parole *limina* e *lumine*, accostate tra loro; meno elegante è invece l'uso dell'avverbio *sicut* in correlazione con *sic*: sarebbe bastato il semplice *ut*, ma si è evidentemente scelto il composto, che risulta ridondante, per ragioni metriche⁵⁵. Nei versi si può avvertire un'eco di Venanzio Fortunato, poiché il gioco di parole tra *lumen* e *limen* si trova già nel verso *Limina sardonichum variato lumine florent* (*Carm.* 8.4.19), mentre il secondo emistichio del pentametro ricalca piuttosto fedelmente un altro verso del medesimo poeta e cioè *Vos simul et vestros protegat illa manus* (*Carm.* 10.7.48; cfr. anche 19.28). Inoltre anche il sintagma *sol radians* è molto raro e attestato solo nella letteratura tarda e cristiana⁵⁶.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., p. 521, n. 17; Fabio Leone, *Le facciate parlanti*, vol. II, Roma, MMC 2009, p. 21.

Circonvallazione Clodia 82

21 *Post exantlatos vitae / bellique labores /
 hic tandem patuit / portus et alma quies.*

21 Dopo aver sopportato le fatiche della vita e della guerra qui finalmente si spalancano un porto e la feconda quiete.

1930 circa⁵⁷.

Committente e redattore ignoti.
 Capitale romana; punteggiatura distintiva.
 Distico elegiaco.

L'iscrizione, incisa e rubricata di nero in un apposito specchio epigrafico sovrastante la porta d'ingresso, consiste in un elegante distico elegiaco che presenta una sorprendente consonanza con alcuni versi di Paolo Melisso Schedio (1539-1602), umanista tedesco e poeta laureato. L'esametro infatti è praticamente uguale al verso *Post exanclatos aevi bellique labores* che si legge nell'elegia *Ad Paulum Mylaurum Austrium* (*Eleg.* 3.8.27); l'intero distico è inoltre molto simile, per forma e contenuto, sia ai versi *Tandem ibi post varios casus vitaeque labores / viribus exhaustis est tibi parta quies* (*Eleg.* 1.12.93-94), sia ai versi *Post varios casus, bellique viaeque labores, / in patriis tandem dulce quiesse locis* (*Eleg.* 3.7.47-48)⁵⁸. Come si vede le somiglianze appaiono troppo stringenti per poter essere solo casuali, in particolare per quanto riguarda la corrispondenza segnalata per il primo verso dell'iscrizione, nel quale l'unica minima differenza è *vitae* in luogo di *aevi* (mentre *exantlatos* per *exanclatos* è una semplice variante grafica). È tuttavia difficile pensare a una dipendenza diretta per l'iscrizione con un poeta così poco noto come Paolo Melisso Schedio: si può dunque ipotizzare che l'ispirazione per questo distico fu attinta da una fonte intermedia, attualmente non nota, che potrebbe essere stata più facilmente conosciuta e consultata. Inoltre non è stato possibile individuare neppure il committente dell'edificio, elemento questo che potrebbe permettere una comprensione maggiore del senso dell'epigrafe: queste parole sembrano infatti avere un carattere autobiografico ed esprimere il pensiero di chi, dopo i travagli dell'esistenza, inclusa l'esperienza della guerra (probabilmente il primo conflitto mondiale), qui ha potuto trovare finalmente pace e serenità. Si noti che la parola *portus* è qui usata per indicare la casa come

approdo finale della vita, secondo il modello offerto dal verso *Inveni portum. Spes et Fortuna valete!* (traduzione di Giano Pannonio di *A.P.* 9.49.1), che ebbe una notevole fortuna letteraria ed epigrafica⁵⁹, mentre il nesso *alma quies* in clausola di pentametro si legge anche nell'iscrizione **13**.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., n. 199; Leone, *Facciate parlanti*, Il cit., p. 122.

Piazzale Aldo Moro 5 – ‘Sapienza’ Università di Roma, Rettorato

22 *Doctrinae studium vitam producit et auget. / Immortalis eris si sapias, iuvenis.*

22 Gli studi e l'istruzione prolungano e accrescono la vita. Se hai il sapere, o giovane, sarai immortale (traduzione di L. Gamberale).

1935.

Committente Regno d'Italia; redattore Vincenzo Ussani.

Capitale bastone.

Distico elegiaco.

L'intero apparato epigrafico dell'Università 'La Sapienza' intende esaltare l'importanza dello studio, del sapere e della cultura e sottolineare dunque il ruolo fondamentale che svolge l'ateneo, nel quale avviene la formazione intellettuale e scientifica dei giovani. In questa prospettiva la parola-chiave risulta essere *doctrina*, che ricorre in *positio princeps* in tre diverse iscrizioni tra cui questa. I testi furono dettati dal professor Vincenzo Ussani⁶⁰, che ricorse a citazioni da alcuni degli autori classici a lui più cari – Cicerone, Lucano, Orazio – con minimi adattamenti⁶¹, ad eccezione dell'iscrizione esterna del propileo d'ingresso alla città universitaria, che ha carattere istituzionale e commemorativo, e del distico in questione, che sembra essere una composizione originale dello stesso Ussani⁶².

L'iscrizione si trova nell'aula magna, all'interno del rettoreto (progettato da Marcello Piacentini), e corredata l'affresco di Mario Sironi (1885-1961) che rappresenta «L'Italia fra le Arti e le Scienze»⁶³. I versi intendono celebrare il valore dell'educazione e della conoscenza, che permettono all'uomo di estendere i limiti della vita fino all'immortalità, secondo un'idea già ampiamente sviluppata nella cultura classica. Nell'esametro si avverte un'eco ciceroniana nel nes-

so *doctrinae studium*⁶⁴, mentre la clausola richiama piuttosto il verso di Ovidio (*Met.* 9.724) *Iphis amat, qua posse frui desperat, et auget*⁶⁵. Nel pentametro invece, notevole tra l'altro per la rima interna tra i due emistichi, l'incipit *Immortalis eris* ricorda molto da vicino il verso di Properzio (2.14.10) *Immortalis ero, si altera talis erit* ed è lo stesso di un verso di un carne sepolcrale (*CLE* 2099.7)⁶⁶.

Edizioni: Leopoldo Gamberale, *Iscrizioni in latino nella città universitaria*, in *Guida al dipartimento di Filologia Greca e Latina. Anno accademico 2000-2001*, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', Facoltà di Lettere e Filosofia (consultabile on-line all'indirizzo <http://www.disp.let.uniroma1.it/iscrizioni-latino-nella-citt-universitaria/iscrizioni-latino-nella-citt-universitaria>, ultimo accesso 19/5/2016).

Bibliografia: Sabina Addamiano, *Le iscrizioni della città universitaria*, in *Università oggi. I cinquant'anni dell'università di Roma: 1935-1985*, Roma, Opera Universitaria 1985, pp. 89-93.

Via della Gatta 5

23 *Doctrina, ingenio patriaeque insignis amore, / consilio prudens, fulgidus eloquio, / publica forti animo privataque commoda iuuit; / aedibus hisce obiit, flebilis ille bonis.*

23 Insigne per dottrina, ingegno e amor di patria, assennato nelle decisioni, fulgido nell'eloquio, giovò con animo forte agli interessi pubblici e privati; morì in quest'edificio, egli compianto dagli uomini dabbene.

1936⁶⁷.

Committente e redattore (?) Salvatore Riccobono.

Capitale romana, ma con la presenza della lettera ramista.

Distici elegiaci.

L'epigrafe riporta un epigramma di pregevole fattura in ricordo di Vittorio Scialoja ed è incisa e rubricata su una lastra a destra della porta d'ingresso della casa dove morì⁶⁸; il nome del dedicatario è iscritto sopra i versi, insieme alla data di nascita e di morte⁶⁹. Vittorio Scialoja, torinese, figlio del ministro delle Finanze e della Pubblica Istruzione Antonio Scialoja (1817-1877), fu professore di diritto romano prima a Camerino, poi a Siena e infine Roma; ottenne anche diverse lauree *honoris causa* e fu socio nazionale dell'Accademia dei Lincei. Numerose e assai importanti le sue mansioni pubbliche: tra le altre fu membro per molti anni del Consiglio Superiore del-

la Pubblica Istruzione, senatore dal 1904, ministro di Grazia e Giustizia nel secondo governo Sonnino (1909-10), ma soprattutto ministro della propaganda durante la Grande Guerra (1916-17), ministro degli Esteri nei due governi Nitti (1919-20); delegato italiano alla conferenza di pace (1919-20) e alla Società delle Nazioni, nel cui consiglio rappresentò l'Italia dal 1921 al 1932. È in particolare a questi ultimi incarichi internazionali, in cui Scialoja difese gli interessi nazionali in anni molto complessi, che bisogna riferire il sintagma *patriae amore*, mentre le parole *doctrina* ed *ingenio* fanno riferimento alle sue doti intellettuali e alla sua carriera accademica. L'espressione *publica ... privataque commoda iuvit* potrebbe parimenti rimandare alla sua attività politica di senatore, ministro e delegato da un lato e a quella professionale di avvocato dall'altra; tuttavia potrebbe invero anche significare il diritto pubblico e quello privato, quest'ultimo uno dei molti campi d'interesse degli studi giuridici di Scialoja, se si considera in particolare che fu promotore e presidente dell'Istituto Internazionale per l'Unificazione del Diritto Privato.

Non è noto l'autore di questo bell'epigramma, che potrebbe essere appartenuto alla cerchia di amici o colleghi di Scialoja, ed essere stato anch'egli un giurista e un accademico, magari studioso proprio di diritto romano, come si può dedurre dalla grande dimestichezza con la lingua latina dimostrata in questa composizione metrica. In tal senso potrebbe aver avuto un ruolo Salvatore Riccobono⁷⁰, allievo di Scialoja e suo successore nella direzione del «Buletto dell'Istituto di diritto romano». Infatti proprio nel numero del 1934 della rivista, il primo dopo la morte del fondatore (a cui la nuova serie del periodico fu intitolata), vi è un commosso ricordo da parte di Riccobono in cui si incontrano alcune interessanti consonanze verbali con il testo dell'iscrizione⁷¹.

Da un punto di vista stilistico i versi appaiono estremamente eleganti: risaltano in particolare i chiasmi del secondo verso (*consilio prudens, fulgidus eloquio*) e del terzo (*publica forti animo privataque*). Notevolissime risultano inoltre due riprese testuali tratte da autori classici. La prima è il sintagma *patriaeque ... amore* che nella medesima posizione metrica si trova in Lucano (9.385). Qui Catone, nell'allocuzione che pronuncia ai soldati che lo seguono in Africa, afferma infatti: *Durum iter ad leges, patriae-*

que ruentis amore / per mediam Libyen veniant (vv. 385-386) ovvero «Ardua è la strada verso la legalità, e per amore di una patria che crolla / vengano [essi] attraverso la Libia». La citazione è particolarmente significativa *in primis* perché, nel richiamare la figura di Catone l'Uticense, da sempre *exemplum* di moralità, virtù e rigore morale, Scialoja è implicitamente accostato ad essa; in secondo luogo perché nel testo lucaneo il sintagma *patriaeque ... amore* è preceduto dalla frase sentenziosa *Durum iter ad leges* cui forse, con la ripresa delle parole a queste successive, si è voluto indirettamente alludere. Tale *sententia* infatti, una volta estrapolata dal contesto del *Bellum Civile* e restituita del suo significato letterale, appare del tutto congrua alla personalità del giurista Vittorio Scialoja. Ma essa è soprattutto spia del fatto che la coincidenza delle parole *patriaeque ... amore* tra i due testi non dovette essere casuale, perché è probabile che il verso di Lucano in cui si legge tale sintagma dovesse essere conosciuto nell'ambiente accademico e giuridico da cui potrebbe provenire il redattore del testo, proprio per la presenza della sentenza *Durum iter ad leges*, che ottimamente si adatta a descrivere il percorso di studi di un giurista. L'altra ripresa classica è quella che si riscontra nel secondo emistichio dell'ultimo verso dove le parole *flebilis ille bonis* ricordano chiaramente il verso di Orazio (*Carm.* 1.24.8) riferito al poeta Quintilio Varo *Multis ille bonis flebilis occidit*, ovvero «Morì egli compianto da molti uomini dabbene». Nell'iscrizione l'aggettivo *bonus* sembra inoltre caricarsi dell'accezione tardo-repubblicana e ciceroniana tipica dell'espressione *boni viri*, con cui si vogliono indicare gli uomini onesti, benestanti e rispettabili, difensori del *mos maiorum* e della tradizione politica e senatoria romana, cui affidare il governo dello Stato⁷².

Edizioni: Gianni Loperfido – Nicolò Giuseppe Brancato, Roma: iscrizioni dal medioevo al duemila. La storia della città raccontata sui muri, Latina, Il Gabbiano 1999, n. 49, p. 260.

Piazza di Sant'Andrea della Valle 6

24 *Italiae fines promovit bellica virtus / et novus in nostra funditur urbe decor.*

24 Il valore bellico ha allargato i confini dell'Italia e un nuovo decoro s'infonde nella nostra città.

1937.

Committente Istituto Nazionale delle Assicurazioni;
 redattore ignoto.
 Capitale bastone.
 Distico elegiaco.

Questi due versi, incisi sopra la porta d'ingresso e impaginati in modo perfettamente simmetrico, hanno un carattere marcatamente ideologico e celebrativo, giacché intendono esaltare la politica estera e urbanistica del fascismo, associate in un binomio che deriva direttamente dallo strumentale culto della romanità elaborato dalla propaganda di regime. In questo distico infatti sono accostati la *bellica virtus*, che allarga i confini nazionali, con riferimento alla recente conquista dell'Etiopia, e il *novus decor* che cambia l'aspetto dell'Urbe, con riferimento invece alle profonde trasformazioni urbanistiche che mutarono il volto di Roma durante il Ventennio e in particolar modo all'apertura di Corso Rinascimento, la cui sistemazione tra 1936 e 1938 si deve all'architetto Arnaldo Foschini, autore anche di quest'edificio.

I versi sono di pregevole fattura: da un punto di vista stilistico si nota la calibrata struttura del pentametro, con un chiasmo che vede in posizione esterna i due nominativi (*novus ... decor*) e in quella interna i due ablativi (*nostra ... urbe*) con al centro, a fare da fulcro, il verbo (*funditur*); da un punto di vista linguistico sembra di poter rilevare un'influenza soprattutto dei poeti elegiaci, Ovidio in particolare⁷³. Tuttavia il sintagma *bellica virtus* è attestato, sempre in clausola d'esametro, soltanto nel verso di Prudenzio (*Psych.* 208) *Insignem titulis, veteres cui bellica virtus*. Bisogna osservare infine che quest'edificio, unico a Roma, presenta oltre al millesimo, invece dell'usuale datazione secondo l'era fascista, l'indicazione degli anni di vita dell'impero coloniale italiano, proclamato da Mussolini il 9 maggio del 1936: al di sotto del distico infatti, in caratteri di dimensioni inferiori, si legge *Anno Domini MCMXXXVII, imperii primo*. Tale significativa scelta è da mettere in relazione al primo verso del distico, che proprio alle guerre di conquista del fascismo fa riferimento.

Edizioni: Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., pp. 523-524, n. 24; Bartels, *Roms sprechende Steine* cit., n. 3.5; Tyler Lansford, *The Latin Inscriptions of Rome. A Walking Guide*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press 2009, n. 12.1; Leone, *Facciate parlanti*, V cit., p. 104.

Bibliografia: Arnaldo Foschini, *Il Corso del Rinascimento*, «Capi-tolium» 12 (1937) pp. 73-89; Matitti, *Elementi decorativi* cit., p. 179.

Note

- ¹ Per una panoramica generale sul fenomeno vd. Antonino Nastasi, *Le iscrizioni in latino di Roma capitale*, «Forma Urbis» 17 (2012) pp. 42-8.
- ² Nel *Corpus delle iscrizioni in latino di Roma Capitale*, tesi di dottorato in Studi Umanistici, XXVII ciclo, discussa il 20/4/2015 presso l'Università degli Studi di Chieti-Pescara 'G. d'Annunzio' (tutor prof. Patrizio Domenicucci), ho censito 645 epigrafi ancora esistenti, a cui devono essere aggiunte poche altre non registrate nel *corpus* e quelle andate perdute che sono ricordate dalla bibliografia, di numero per ora non precisabile.
- ³ I numeri in neretto indicano le iscrizioni secondo l'ordine progressivo all'interno del *corpus*.
 Le epigrafi metriche rappresentano dunque il 3,4-3,5% circa sul totale di quelle ancora esistenti, a conferma che nell'epigrafia di ogni epoca e lingua una quota residua ma costante di iscrizioni è prodotta in versi. Si ricordi che per quanto riguarda l'epigrafia antica Sanders, con un calcolo che considera l'intero Impero romano, più secoli e anche soprattutto le iscrizioni sepolcrali, ha quantificato al 3,5% l'incidenza dei *Carmina Latina epigraphica* sul totale delle iscrizioni cristiane, che scende all'1,5% se si includono anche quelle pagane (cfr. Gabriel Sanders, *Lapides Memores. Païens et chrétiens face à la mort: le témoignage de l'épigraphie funéraire latine*, Faenza, Fratelli Lega 1991, pp. 216-7).
- ⁴ In esametri le iscrizioni **3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 19** (totale 9); in distici le iscrizioni **1, 2, 6, 14, 15, 16, 17, 20, 21, 22, 23, 24** (totale 12); in pentametri le iscrizioni **12, 13, 18** (totale 3).
- ⁵ Nella nota paleografica si indica anche la funzione della punteggiatura eventualmente presente, che può essere decorativa (priva di utilità specifica e puramente ornamentale), distintiva (indicante la separazione delle parole quando sono molto ravvicinate o sono spezzate in più parti a causa di interruzioni architettoniche) o sintattica.
- ⁶ Per quanto riguarda l'edizione dei testi, le iscrizioni sono state trascritte secondo le norme stabilite da Krummrey e Panciera, comunemente adottate per l'epigrafia latina classica (Hans Krummrey - Silvio Panciera, *Criteri di edizione e segni diacritici*, «Tituli» 2 (1980) pp. 205-15 aggiornato in Silvio Panciera, *Struttura dei supplementi e segni diacritici dieci anni dopo*, «Supplementa Italica» 8 (1991) pp. 9-21), da cui ci si discosta solo per l'uso dell'asta verticale, segno diacritico che qui è usato per indicare una 'interruzione architettonica angolare' del testo. Con quest'espressione intendo il passaggio della linea di scrittura con un movimento destrorso da una superficie a un'altra, contigua, del supporto architettonico: l'interruzione angolare è dunque tale da spezzare la continuità materiale del testo su una superficie bidimensionale, ma non quella della linea di scrittura, che in tali casi si sviluppa in senso tridimensionale.
- ⁷ Il distico è infatti seguito dall'indicazione: *S(enatus) P(opulus) q(ue) R(omanus) a(nno) MDCCCCLXXX*.
- ⁸ Onorato Occioni (1830-1895), veneziano, fu professore di letteratura italiana all'Università di Innsbruck, poi preside dal 1863 al 1866 del primo liceo italiano comunale di Trieste, in seguito del liceo Davila a Padova e nel 1871 del liceo Visconti

- a Roma; infine dal 1872 fu professore ordinario di letteratura latina presso l'università 'La Sapienza', di cui fu anche rettore tra il 1879 e il 1883, divenendo in seguito preside della facoltà di Lettere. Da latinista studiò e tradusse in particolare Silio Italico ed Orazio e fu autore di una fortunata storia della letteratura latina per i licei; fu anche poeta in lingua italiana (Giorgio Piras, s.v. *Occioni, Onorato*, in *DBI* 79, Roma 2013, pp. 84-6).
- ⁹ Prima e dopo i versi si legge rispettivamente *C(onstantinus) Bobbio, anno Domini MDCCCLXXXI* e *[C(onstantinus) Bobbio], anno Domini MDCCCLXXXI*.
- ¹⁰ Sul tema cfr. Antonino Nastasi, *Gaetano Koch, Giulio Podesti e il 'salubre Esquilino' oraziano. Un dialogo epigrafico tra architetti nella Roma di fine '800*, «RaRe» 1 (2013) pp. 201-15, in part. pp. 203-8 relative all'epigrafe di Palazzo Costanzi in Via Urbana 167, da cui questa sembra aver tratto ispirazione.
- ¹¹ Achille Monti, *I moti morali scritti sulle case di Roma. Dialogo*. Fine, «Il Buonarroti. Scritti sopra le arti e le lettere» s. 2, 11 (1876) pp. 137-146: p. 139; Ferraironi, *Iscrizioni ornamentali* cit., n. 771; Huetter, *Iscrizioni* cit., p. 449; Leone, *Facciate parlanti* IV cit., p. 22; sull'edificio cfr. Paola Hoffmann, *Rione IV Campo Marzio*, II ("Guide rionali di Roma"), Roma, Palombi 1981, p. 102.
- ¹² Per la clausola dell'epigrafe di Piazza di Trinità dei Monti cfr. invece Val. Flacc. *Argon*. 2.628: *Rursus et incipiens alium prospectus in orbem*.
- ¹³ Si pensi in particolare ai celebri versi di Rutilio 1.409-414.
- ¹⁴ Su Onorato Occioni vd. nota 9.
- ¹⁵ Si trattava di Hor. *Epist.* 1.2.49-50: *Valeat possessor oportet Si comportatis rebus bene cogitat uti* («È necessario che il proprietario stia in salute, se pensa di ben utilizzare le ricchezze accumulate»). Si noti inoltre che nei versi precedenti a quelli citati (47) il poeta parla del malessere del corpo e dell'animo: la citazione oraziana sembra allora da mettere in relazione con l'iscrizione **4**, rispetto alla quale questa si trovava in posizione speculare. Occioni compose anche i seguenti versi in italiano che erano iscritti lungo i quattro lati della cornice dell'atrio centrale: «Dicono questi muri Scienza Arte Famiglia | fan di una casa un tempio | che vuole ognor suoi sacerdoti puri | d'età in età viventi e nascituri».
- ¹⁶ Americo Scarlatti, *Iscrizioni di edifici (Et ab hic et ab hoc)*, 5), Torino, UTET 1922, p. 142 cita e commenta malignamente quest'iscrizione credendo che si riferisse al fatto che avesse disegnato l'edificio lo stesso Durante e immaginando quindi che fosse quest'ultimo (non la villa stessa) il soggetto della frase: egli avendo progettato la villa testimonierebbe la sua passione per le arti. Si tratta tuttavia di un'affermazione priva di fondamento, dato che fu l'architetto Giulio Podesti a realizzare l'edificio.
- ¹⁷ *Am.* 3.8.1; *Ars* 2.121; *Trist.* 1.9.45; *Pont.* 2.9.47.
- ¹⁸ L'espressione si ritrova anche nell'iscrizione **16**, cui si rimanda.
- ¹⁹ Nell'iscrizione dipinta al di sopra delle finestre del piano terra che prosegue incisa nell'architrave della porta d'ingresso si legge infatti: *Primâe domus solemnîs hospitalis B(eatae) Mariâe animarum Teutonicorum Urbis structor illius(ue) ex-cultor | Jo(hannes) Sander Northasanus Rotae notarius fec(it)* *MDVIII*, mentre sulle cornici superiori delle finestre di primo e secondo piano è ripetuto *Jo(hannes) Sander Northasanus*.
- ²⁰ Tra queste le quattro iscrizioni poste in altrettanti medaglioni dipinti sotto le finestre del primo piano riportano citazioni classiche, leggermente adattate, particolarmente pertinenti all'edificio in quanto tratte da passi di Giulio Cesare e Tacito in cui si descrivono i costumi degli antichi Germani (*Caes. Gall.* 6.21.3 e 23.9; *Tac. Germ.* 21.2 e 19.2).
- ²¹ Si noti che il termine *hospitium* è volutamente ambiguo, dal momento che può significare tanto «ospitalità» quanto «alloggio ospitale».
- ²² L'iscrizione fa il paio con il distico posto tra le finestre del primo e del secondo piano che recita: *Hec domus expectet lunas soles(ue) gemellos, / phoenicas natos corruat ante duos*, ovvero «Questa casa attenda lune e soli gemelli, crolli davanti alla nascita di due fenici». Si tratta di versi di patina ovidiana che adoperano la figura retorica dell'*adynaton* per augurare lunga vita all'edificio, giacché si afferma che la casa resterà in piedi finché non si verificheranno dei fenomeni naturali impossibili (la presenza di più di una luna, di un sole e di un'araba fenice, che come noto era una sola e rinasceva dalle sue stesse ceneri), vale a dire per sempre.
- ²³ Giuseppe Albini (1863-1933) fu professore di grammatica greca e latina presso l'università di Bologna dal 1898 e di letteratura latina dal 1905, infine rettore di quello stesso ateneo tra il 1927 e il 1930. Fu studioso soprattutto di Virgilio, la cui opera tradusse integralmente, di Persio, di Catullo, di Marziale e della corrispondenza in latino tra Dante e Giovanni del Virgilio. La sua notevole abilità e bravura nella versificazione latina è testimoniata dalle ripetute partecipazioni al *Certamen poeticum Hoeufftianum* di Amsterdam dove vinse nel 1919 e ricevette la gran lode cinque volte tra il 1882 e il 1912 (Nicola Terzaghi, s.v. *Albini, Giuseppe*, in *DBI* 2, Roma 1960, p. 9).
- ²⁴ Nel 1919, quando l'edificio ormai dal 1916 ospitava esclusivamente il Ministero per l'Agricoltura (nato, pensato e riorganizzato essenzialmente per far fronte alle esigenze straordinarie dovute alla Grande Guerra), fu realizzata all'interno della Sala dei Consigli Superiori (nota anche come 'Parlamentino') un'ulteriore iscrizione che riporta alcuni versi delle *Georgiche* di Virgilio nei quali il poeta chiama gli agricoltori beati perché lontani dalle guerre (*Verg. Georg.* 2.458-460: *O fortunatos nimium, sua si bona norint, | agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis | fundit humo facilem victum iustissima tellus*): essi furono evidentemente suggeriti dall'esperienza del recente conflitto mondiale.
- ²⁵ A sinistra e destra di quest'iscrizione ve ne sono altre due che riportano rispettivamente il nome di celebri scultori e pittori dell'antica Grecia, ovvero *Myron, Phidias, Polyclethus, Praxiteles, Lysippus, Pythagoras, Calamis, Cresilas, Alcamenes e Polygnotus, Zeuxis, Parrhasius, Apelles, Aglaophon, Euphranor, Apollodorus, Timanthes*: è evidente il riferimento alle due arti figurative coltivate nell'accademia e al modello neoclassico propugnato.
- ²⁶ In Via Nicolò Porpora 19-21 si legge *Cum mea rugosa // pallebunt ora senecta // et referam pueris // tempora prisca senex* (*Tib.* 3.5.25-26: «Quando il mio volto si imbiancherà a

causa della rugosa vecchiaia e vecchio racconterò ai fanciulli i tempi antichi»).

²⁷ *Ludit ignarus puer // diuturno vere, | insons ludit | et culpae nescius* («Gioca inconsapevole il fanciullo in una lunga primavera, innocente gioca e ignaro della colpa») e *Festivus ille | nos qui fuimus docet, | nos qui defecimus // rerum pondere pressi* («Egli sempre in festa ricorda a noi chi fummo, a noi a cui mancano le forze schiacciati dal peso degli eventi»). Si osservi che la seconda metà della frase ha un andamento dattilico: si tratta forse di ciò che rimane di un tentativo di comporre in esametri tutte le epigrafi del villino.

²⁸ Anche Ferraironi opta per questa soluzione. Se si traducesse il *-que* nella sua effettiva collocazione, cioè dopo *magno*, la frase suonerebbe «Mentre i fanciulli gioiscono, strepitano e con grande canto le liete speranze dei vecchi si rinnovano nei tardi anni», ma in questo modo essa avrebbe un significato meno precipuo e risulterebbe priva della proposizione principale. Del resto i testi epigrafici di questo villino, a esclusione di quello che riporta la citazione tibulliana, sono iscritti in modo tale che i singoli nuclei sintattici si trovano isolati all'interno del medesimo cartiglio e in questo caso *magnoque canore* si trova insieme a *strepitant*.

²⁹ Gli anni di nascita e di morte della santa sono inserite in posizione simmetrica ciascuna a metà delle due ante del cancello in appositi specchi epigrafici posti lungo la linea di scrittura del resto dell'iscrizione (*MDCCCLXXIII // MDCCCXCVII*).

³⁰ Si legge invece *Teresia* in una seconda iscrizione, realizzata nel 1999 nel cancello che chiude la porta d'ingresso a sinistra del cortiletto, che dialoga direttamente con questa, giacché recita: *Memento rosas spargere, / Teresia*. («Ricordati di spargere rose, Teresa»). Anche questa seconda iscrizione potrebbe essere valutata come un pentametro, ma solo ritmico, privo cioè della corretta scansione metrica; se così fosse la volontà di comporre un pentametro avrebbe avuto chiaramente il fine di rafforzare sul piano formale oltre che contenutistico il rapporto di continuità tra l'epigrafe più recente e quella più antica.

³¹ Il redattore dell'epigrafe del 1999 fu invece il rettore della chiesa padre Luca Arcese (1923-2012). Questa ed altre informazioni in merito alle epigrafi mi sono state date dagli attuali rettore e vicerettore padre Ennio Laudazi e padre Candido Lucchetti, che ringrazio sentitamente.

³² La data si legge incisa nella cornice della porta d'ingresso: *Aedificata / anno Dom(ini) MCMXXVI*.

³³ L'unico segno d'interpunzione si trova dopo la parola *labor* ed è funzionale ad indicare che la successiva lettera S, pur se separata da un ampio spazio dalle seguenti lettere di *sublevat*, appartiene a quest'ultima parola.

³⁴ Cfr. ad esempio *Haec tibi domus requies laborum, dulce solatium* in Via Alessandro Serpieri 20-22, *Post laborem domi laetitia* in Via Cesare Rasponi 30 e *Dulce post laborem / domi manere* in Largo Trionfale 7.

³⁵ Il nome dell'architetto è ricordato in una lastra murata sopra la finestra del secondo piano in corrispondenza di Piazza Barberini 1 ove si legge: «Gino Coppedè / architetto / MCMXXVII».

³⁶ Alfredo Panzini (1863-1939), fu noto scrittore, romanziere e

lessicografo (suo il *Dizionario moderno*, uscito nel 1905 e arrivato alla sesta edizione nel 1931); insegnò italiano nelle scuole prima a Milano e poi a Roma (al Liceo Ginnasio Terenzio Mamiani) e fu uno dei firmatari del *Manifesto degli intellettuali fascisti* nel 1925 diventando accademico d'Italia 1929. Fu autore anche delle iscrizioni un tempo poste su Ponte Littorio (l'attuale Ponte Matteotti); per quest'ultime e in generale per la personalità di Panzini vd. Sergio Raffaelli, *Alfredo Panzini epigrafista*, in *Filologia antica e moderna. Due giornate di studio su tradizione e critica dei testi*, a cura di A. Roselli, Soveria Mannelli, Rubbettino 1997, pp. 161-172.

³⁷ Sarebbe troppo lungo fare esempi di questi differenti casi di formule di datazione fascista, tra cui quella in italiano è estremamente frequente.

³⁸ Il nome *Domus Jucundiana* è iscritto in capitale romana e rubricato nella medesima lastra di peperino che ospita le iscrizioni **15** e **16**, al di sopra di queste ultime e in caratteri maggiori rispetto ad esse. La casa deve il suo nome, secondo la testimonianza di Ferraironi, al fatto che il proprietario qui rinvenne sarcofago e statua di Rubrio Serio Giocondiano: un ritrovamento che non stupisce, dato che la casa sorge nel tratto intramurario della Via Appia; non è stato tuttavia possibile individuare i reperti nominati da Ferraironi.

³⁹ Gioacchino Antonelli Costaggini (1873-1940) gravitava nell'ambiente curiale ed ecclesiastico essendo minutante dei Brevi Apostolici presso la Segreteria di Stato; sposò Candida Barluzzi (1875-1967), sorella di Giulio, nel 1904; egli fu inoltre in rapporto epistolare con Giulio Salvadori (cfr. Giulio Salvadori, *Lettere*, vol. I (1878-1906), a cura di Nello Vian, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1976, nn. 251, 252, 264; per i dati biografici su Antonelli Costaggini cfr. p. 426, ntt. 1 e 3). Un'idea della sua personalità si può ricavare dalla bibliografia: egli infatti fu autore o traduttore di varie opere agiografiche (riguardanti il beato Giovanni Eudes, il beato Giuseppe Benedetto Cottolengo, Santa Giovanna d'Arco, il beato Natale Pinot, i beati martiri del settembre 1792 a Parigi, il beato martire Giovanni Ogilvie), mentre ha carattere celebrativo e misticheggiante la sua opera miscelanea *Il vincitore. Pagine di diario, discorsi, meditazioni storiche e religiose 1917-1919*, Roma, F. Ferrari (Tipografia nazionale Bertero) 1919.

⁴⁰ Pare si trattasse di un verso spesso apposto autonomamente come iscrizione su ville (Scarlatti, *Iscrizioni di edifici* cit., pp. 127-8).

⁴¹ Proprio alla luce di tale citazione ritengo, a differenza di Ferraironi, che il verbo *favere* abbia qui il significato di «tacere» e non quello di «essere propizio»: poiché tuttavia entrambe le scelte danno senso, è anche possibile che la doppia possibilità di lettura e interpretazione sia stata consapevolmente voluta dal redattore del testo.

⁴² Il sintagma si ritrova anche nell'iscrizione **3**, cui si rimanda.

⁴³ L'invocazione ai Mani, divinità personali dei defunti, in un contesto come questo, in cui si domanda favore e protezione, è chiaramente un uso non classico (nell'antichità i Mani erano strettamente legati alle pratiche funerarie), ma sembra piuttosto rispondere ad una sensibilità moderna, in particolare romantica.

⁴⁴ Per il Sepolcro degli Scipioni vd. Fausto Zevi, s.v. *Sepulcrum*

- (*Corneliorum*) *Scipionum*, in *LTUR*, vol. IV, Roma, Quasar 1999, pp. 281-285, mentre per il Tempio delle Tempeste vd. Adam Ziolkowski, s.v. *Tempestates, aedes*, in *LTUR*, vol. V, Roma, Quasar 1999, pp. 26-27.
- ⁴⁵ *Her.* 2.42; *Fast.* 6.62 e 314; *lb.* 382.
- ⁴⁶ Piero Scarpa, «Domus *Jucundiana*», «Strenna dei Romanisti» 9 (1948) pp. 127-30 (cit. a p. 127).
- ⁴⁷ L'anno si ricava dalla doppia datazione apposta prima e dopo il pentametro: *An(no) LXXV a def(initione) Imm(aculatae) Con(ceptionis)*, // *Pii P(a)p(ae) XI ab in(ito) sac(erdotio) L*. Nella prima si prende come punto di riferimento la definizione del dogma dell'Immacolata Concezione, proclamato da Pio IX l'8 dicembre del 1854; nella seconda invece si ricorda il cinquantesimo anniversario dell'ordinazione sacerdotale di papa Pio XI, avvenuta nel 1879.
- ⁴⁸ La data di costruzione si legge prima e dopo la seconda riga dell'epigrafe: *A(nno) D(omini) MCMXXIX, // anno VII* [scil. «era fascista»].
- ⁴⁹ Si leggono nelle cornici delle finestre del primo piano del prospetto sinistro e sopra le finestre del secondo piano e nelle cornici delle finestre del primo piano del prospetto frontale dell'edificio: si tratta rispettivamente di adattamenti da Cic. *Leg.* 3.19 (*Nihil // erit // iis // domo // sua // dulcius*) e da Cic. *Dom.* 109 (*Quid est sanctius, quid omni religione / munitius quam domus civium? e Hic // sunt // arae, // hic // sunt // foci*).
- ⁵⁰ Il versificatore ha infatti misurato *scīās* invece che, correttamente, *scīās* e *mīnīmē* invece che, correttamente, *mīnīmē*.
- ⁵¹ Questa l'interpretazione di Ferraironi che traduce il primo verso «E sappi, o forestiero, che per la letizia preferisco questo luogo alle campagne».
- ⁵² Infatti l'incipit *Laetitiaque* si riscontra in Lucrezio (3.150), Virgilio (*Aen.* 1.514; 9.637) e Stazio (8.752), mentre quello *Sunt mihi* si ritrova in Virgilio (*Aen.* 1.71), ma è frequente soprattutto in Ovidio (*Am.* 2.17.27; *Ars* 2.42; *Her.* 5.86; *Met.* 1.192; 9.542; 13.286 e 810; *Pont.* 3.4.67); l'aggettivo *pinguis* riferito ad *arista* si trova invece solo in Virgilio (*Georg.* 1.8); inoltre nel verso precedente a questo e in uno di poco seguente si legge prima *munere* e dopo *munera* (*Georg.* 1.7 e 12), altra parola che qui ritorna.
- ⁵³ La data è incisa sulla facciata nella cornice delle due finestre centrali del primo piano: *Anno Dom(ini) // MCMXXIX*.
- ⁵⁴ Le altre due sono in posizione defilata, incise sul suo lato sinistro dell'edificio, in una fascia decorativa sotto le finestre del primo piano (sopra la prima porta d'ingresso) e sopra la cornice della seconda porta d'ingresso e recitano: *Fugit irreparabile tempus: ora et labora* (Verg. *Georg.* 3.284 più il celebre motto dei monaci benedettini) e *Favente Deo meis aliisque / amore et cura erexi*.
- ⁵⁵ Potrebbe anche avere influito l'uso di «siccome» con significato di semplice «come», proprio dell'italiano letterario e della lingua poetica.
- ⁵⁶ In particolare in Draconzio (*Romul.* 10.540, nella stessa sede metrica) e in Corippo (*Iust.* 4.101).
- ⁵⁷ Non è stato possibile trovare documenti che permettessero di risalire all'anno di costruzione dell'edificio, che tuttavia per motivi di ordine stilistico e urbanistico dovrebbe risalire agli inizi degli anni '30.
- ⁵⁸ L'edizione di riferimento è *Melissi Schediasmatum Poeticorum pars altera, secundo recognita atque edita*, Lutetiae Parisiorum, apud Arnoldum Sittarum [...] 1586, la cui versione digitale è consultabile on-line nel sito http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/melis1/Schede_schediasmata_2.html (ultimo accesso 10/5/2016).
- ⁵⁹ Sul tema vd. Florio Banfi, *L'epigramma IX 49 dell'Anthologia Palatina e la versione di Giano Pannonio*, «Giornale Italiano di Filologia» 4 (1951) pp. 231-8.
- ⁶⁰ Vincenzo Ussani (1870-1952) fu professore ordinario di letteratura latina e insegnò all'Università di Roma 'La Sapienza' tra il 1927 e il 1940; fu anche il redattore delle iscrizioni latine della sede dell'Istat in Via Cesare Balbo 16. Per un quadro della sua attività nell'ateneo romano vd. Leopoldo Gamberale, *Le scuole di filologia greca e latina*, in *Le grandi scuole della facoltà*, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'. Facoltà di Lettere e Filosofia, Roma 1996, pp. 61-7; sulla sua produzione epigrafica vd. Vincenzo Ussani, *Scritti di Filologia e Umanità*, Napoli, Ricciardi 1942, p. 361.
- ⁶¹ Si tratta in particolare di Cic., *Arch.* 16.4 più *Mil.* 101; *Off.* 1.13; *De Orat.* 3.57; *Off.* 3.28; Lucan. 9.980-981; Hor. *Carm.* 4.4.33-34. Per un quadro esaustivo dei testi si rimanda a Gamberale.
- ⁶² Da questo quadro generale esulano le iscrizioni della Cappella Universitaria, dedicata alla Divina Sapienza, risalenti al 1948 e riportanti quasi tutte citazioni scritturistiche.
- ⁶³ L'affresco che si vede oggi, attualmente in restauro, è frutto dell'opera di defascistizzazione avvenuta negli anni 1948-1950, quando (per interessamento di Piacentini) furono eliminati tutti i simboli del passato regime in esso contenuti; sul tema vd. Emilio Gentile, *L'Italia fra le Arti e le Scienze di Mario Sironi. Miti grandiosi e giganteschi rivolgenti* ('La storia nell'arte'), Roma-Bari, Laterza 2014 (e-book).
- ⁶⁴ Cfr. Cic. *S. Rosc.* 46; *Fam.* 6.6.3; *Rep.* 1.14.
- ⁶⁵ Anche *producit* in questa stessa sede metrica si trova in due versi di Ovidio, cioè *Met.* 8.643 e *Trist.* 4.6.11.
- ⁶⁶ Anche le parole *si sapias* trovano riscontro in Propertio (2.17.10), oltre che in Ovidio (*Her.* 5.99; 20.176) e Marziale (12.68.2).
- ⁶⁷ Più precisamente l'epigrafe fu inaugurata il 26 aprile del 1936 (cfr. Archivio Storico Istituto Luce, fotografie A64466-64470, datate appunto 26/4/1936); tale data fu evidentemente scelta perché prossima al 24 aprile, giorno di nascita di Vittorio Scialoja.
- ⁶⁸ Le epigrafi che ricordano la casa in cui nacque, visse o morì un personaggio illustre costituiscono una tipologia molto frequente, ma sono sempre in italiano (o in altre lingue moderne nel caso di personalità straniera): quest'iscrizione rappresenta dunque un caso del tutto eccezionale.
- ⁶⁹ Sopra il testo metrico si legge: *Victorio Scialoja, / MDCCCLVI – MCMXXXIII*. Si noti che il cognome, come avviene di solito, non è stato latinizzato, nonostante si prestasse assai bene ad essere flesso secondo la prima declinazione.
- ⁷⁰ Salvatore Riccobono (1864-1956) fu anch'egli importante giurista: professore di diritto romano a Camerino, Sassari, Palermo e infine Roma, insignito di una laurea *honoris causa*

ad Oxford, fu tra l'altro socio nazionale dei Lincei e Accademico d'Italia.

- ⁷¹ Salvatore Riccobono, *Vittorio Scialoja; Notizie Biografiche*, «Buletino dell'Istituto di diritto romano 'Vittorio Scialoja'» 42 (1934) pp. 1-40; ad esso si rimanda, oltre che per un ampio profilo della attività giuridica, accademica e politica di Scialoja, anche per la sua biografia e bibliografia.
- ⁷² A Vittorio Scialoja è dedicato anche un busto collocato al secondo piano del Palazzo di Giustizia di Roma, con relativa dedica iscritta in latino che recita: *Victorio Scialoiae, / omni-gena juris / doctrina praeclaro, / Romani archigymsii / et curiae ornamento, / ordo advocatorum / Urbis [scil. posuit] / MCMXXXV, / a receptis fascibus XIII.*
- ⁷³ Infatti le parole *nostra* e *urbe* ricorrono in queste stesse posizioni all'interno di un pentametro per ben quattro volte, di cui una in Propertio (2.32.48) e tre in Ovidio (*Fast.* 2.616; 4.248; 6.624); tra gli altri ad Ovidio (*Ars* 3.282 e soprattutto *Fast.* 2.764, poco dopo uno dei tre passi in cui ricorre *nostra ... urbe*), oltre che a Tibullo (3.8.8), rimanda anche la parola *decor* a fine pentametro; l'aggettivo *bellica* nella penultima posizione dell'esametro ricorre più volte (17 i luoghi attestati dall'epoca augustea fino al VI secolo) e tra queste due in Propertio (2.15.43; 3.14.15) e una in Ovidio (*Met.* 4.754).

Abstract

ANTONINO NASTASI

Sapienza Università di Roma, nastasi.anto@gmail.com

Urbis ad ornatum est 'versificata' domus. Latin metrical inscriptions of Rome after 1870

A small but significant part of the Latin inscriptions of Rome carved on monuments and public or private buildings after 1870 – once the city became the capital of the unified Italian nation – was realized in classical verses (hexameters, pentameters and elegiac couplets). These inscriptions, 24 in total, show original texts extremely diversified in terms of content and urbanistic context. They are collected herein for the first time in a specific epigraphical *corpus*, presented in chronological order, each one with translation, a brief note indicating year, client, author (when known), palaeographic features and metre, and a detailed historical, linguistic, stylistic and literary commentary.

Poesia e traduzione nella generazione del '14: Luzi, Parronchi e Bigongiari*

Diego Bertelli

Una delle caratteristiche distintive del Novecento italiano è stata senza dubbio l'attenzione riservata alla traduzione poetica: «[...] è anche per qualità di risultati, e non solo per quantità di prodotti – scrive Pier Vincenzo Mengaldo nella sua introduzione a *Poeti Italiani del Novecento* (1978) –, che l'Italia vanta in questo campo da un cinquantennio un sicuro primato»¹.

L'auto-antologia, e cioè la selezione di versioni d'autore pubblicate dai molti poeti italiani del Novecento, ha interessato in una congiunzione molto singolare la generazione fiorentina del '14. Fortemente intrecciati ai risultati linguistici dell'ermetismo, i quaderni di traduzione di Piero Bigongiari, *Il vento d'ottobre* (1961), Ma-

rio Luzi, *La cordigliera delle Ande* (1983), e Alessandro Parronchi, *Quaderno francese* (1989), comprovano che «[...] il linguaggio delle traduzioni potrà per sua natura fornire informazioni che preziose sulla media stilistica della poesia di un dato periodo»².

Il poeta, agendo secondo i criteri selettivi di una raccolta, inserisce nel quaderno di traduzione testi che sono il risultato di un grado talmente elevato di elaborazione creativa da comportare una trasmissione vicendevole dei contenuti linguistici e delle soluzioni formali tra pratica poetica e traduzione. Scrive Mario Luzi nella premessa al suo quaderno:

¹ Questo studio nasce da una rielaborazione della mia tesi di laurea intitolata *Il quaderno di traduzione come genere letterario* (Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pisa, A.A. 2001/2002). Nel frattempo, molti studi sulla traduzione hanno analizzato nel dettaglio medesimi temi e autori. Pubblicazioni di notevole rilievo sono state quelle di F. Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989 (poi Milano, Marcos y Marcos, 2004); F. Buffoni (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, «I Saggi di Testo a fronte», Milano, Marcos Y Marcos, 2002; F. Buffoni, *Con il testo a fronte. Indagine sul tradurre e sull'essere tradotti*, Novara, Interlinea, 2007. Si vedano ancora F. Nasi (a cura di), *Sulla traduzione letteraria: figure del traduttore, studi sulla traduzione, modi del tradurre*, Roma, Bulzoni, 2001; A. Dolfi (a cura di), *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004. Si considerino, inoltre, le riflessioni che si evincono in G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*,

Bologna, Il Mulino, 2005 e G. Quiriconi (a cura di), *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2011. Da alcuni anni, si può fare riferimento anche a F. Fortini, *Realtà e paradosso della traduzione poetica*. Seminario sulla teoria e pratica del tradurre (Istituto di Studi Filosofici, Napoli, 1988-1989), a cura di E. Passannanti, No Profit E-book, 2009. Voglio ricordare, infine, il recente lavoro di L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, FUP, 2013, nel quale si discutono in parallelo molti degli autori e dei testi da me selezionati. Seppure l'approccio analitico di Manigrasso differisca dalla mia impostazione di allora, molti sono anche i punti di tangenza, specie per quel che riguarda Bigongiari, Luzi e Parronchi. Per questa ragione, il volume di Manigrasso è un riferimento essenziale per colmare i quasi tredici anni di tempo intercorsi tra la mia ricerca e gli sviluppi della questione riguardante i «poeti traduttori di poeti» nel Novecento italiano.

Che cos'è che ne decide di volta in volta, il criterio, il modo? Possiamo enumerare senza un preciso ordine vari fattori distinguendoli se mai per quanto è possibile tra oggettivi e soggettivi: la forza d'imposizione del testo originale che talvolta è tenue e pretestuosa, talaltra tanto imperiosa da apparire assoluta. In relazione con questo alcune volte la forma del testo originale sembra esiga di essere assunta come un blocco con il quale al traduttore non resta più altro desiderio che *d'identificarsi* e si *identifica* allora mediante il calco quanto più possibile perfetto – e questa è paradossalmente la forma più completa di adesione e insieme di rimozione del modello. Altre volte la forma emette un invito a sperimentare in parallelo – e solo questa è la vera coincidenza tra autore e traduttore. Altre volte ancora si determina un altro rapporto che è quasi di prevaricazione (che si presume giustificata) dell'autore secondo sul ricco e indifeso tessuto offerto dal primo e cioè sull'originale. In corrispondenza con questa gamma di variabili si profila una varietà di attitudini tutte possibili nella stessa persona artistica del traduttore [...]»³.

Lo stesso tipo di attitudine, al di là delle caratteristiche specifiche di ognuno dei tre poeti confrontati, è riscontrabile anche in Bigongiari:

Mi ha spinto a raccogliere quanto di poesia ho tradotto in questi anni, [...] nulla più nulla meno, come un'altra qualsiasi antologia poetica, anche una più segreta e difficile idea: quella cioè di vedere riflessa in uno specchio – l'altrui poesia, col gusto di una certa scelta –, la mia stessa formazione poetica [...]»⁴.

Parronchi afferma una simile prospettiva riguardante la scelta, da parte di chi traduce, del testo di partenza, e cioè l'originale da cui – mi si perdoni il bisticcio – si origina un testo che Luciano Erba ha definito pertinentemente «*tertium [...] datur*»⁵: «Tradurre, per me, è stato una pratica, utile a tempi determinati. [...] Coi poeti che ho scelto, s'è aperto per me un dialogo che, stringendosi, ha condotto all'operazione del tradurre»⁶.

Nel tentativo di legare saldamente lingua poetica e traduzione nei tre autori scelti, partiamo da alcune considerazioni rilevanti che Mengaldo fa nella *La lingua della poesia*, specie laddove il critico si propone «una definizione linguistica del cosiddetto ermetismo, o per meglio dire, e necessariamente restringendo,

la costruzione di alcuni rudimenti di una grammatica ermetica»⁷. Applicando i risultati di tale definizione a un confronto tra liriche originali e versioni d'autore nel caso dei tre poeti fiorentini si traggono da subito notevoli spunti. Seguiamo un ordine puramente cronologico e partiamo da Bigongiari. Guardando a *La figlia di Babilonia* (1942), una delle raccolte conclusive dell'ermetismo, insieme con *Avvento notturno* (1940) di Luzi, si palesano interessanti soluzioni stilistiche con le traduzioni coeve da Du Bellay e Pierre de Ronsard. Si prenda il quarto verso del sonetto XC, «Et sur le col, nagent folâtrement»⁸, e lo si metta a reagire con la soluzione di Bigongiari, «E navigano il collo folleggianti»⁹. La resa transitiva del verbo, da intransitivo che era, per il soggetto «*ondes*» e il passaggio dall'avverbio «*folâtrement*» al più prezioso participio «*folleggiante*» rendono al verso indeterminatezza e suggestione tipiche dell'ermetismo. Cosa che avviene anche nel verso successivo del sonetto, dove la potente immagine di Ronsard «*Ou soit qu'un noud diaprè tortement / De maintes rubis*» acquista vaghezza – grazie a ciò che Mengaldo definisce «effetto di generalizzazione» –: «O se un nodo screziato in vaneggianti / infiniti rubini». Sempre per rifarci agli aspetti di quella «grammatica ermetica», si vedano i «plurali in luogo dei singolari»¹⁰ nel sonetto LXXXIII di Du Bellay, dove al posto di «Un grand troupeau» compare «Bianche schiere»; ivi anche l'«uso del sostantivo assoluto, cioè soppressione dell'articolo»¹¹: «come stella viva» per «*comme une étoile vive*»; così nel sonetto CXLIV di Ronsard: «Luna di bruni sguardi» per «*Lune à l'œil brun*».

Prendendo, al contrario, versioni posteriori come quelle dai classici greci, all'incirca risalenti alla prima metà degli anni Cinquanta, risalta, ad esempio, tutta una serie di versi allitteranti che ritornano anche nel coevo Bigongiari lirico. Da Alcmane: «nutre la terra nera»¹² (v. 3); da Pindaro: «Violette, alla tua voce»¹³ (v. 3) e «Poiché al re dei rapaci cospargesti / Il capo adunco»¹⁴ (vv. 15-6); dal primo e dal secondo coro del *Teseo* di Bacchilide: «Perché un canto di guerra ha scelto *or ora / La tromba dalla bronzea bocca?*»¹⁵ (vv. 4-5) e «A far giustizia degli ingiusti»¹⁶; (v. 9); da Gregorio Nazanzeno: «la nube / impende cupa della carne pesa»¹⁷ (vv. 26-7) e «Né mente: era la madre la mia tomba»¹⁸ (v. 45). La ricorrenza delle allitterazioni sembra cospicua proprio in molte delle liriche tratte da *Il corvo bianco* (1952-54). Da *Lied*: «il verde scende a valle avvelenato»¹⁹, (v. 5); Da *Regina notturna*: «e un

sacro suono squassa i frassini»²⁰, (v. 5); da *Esequie del ricordo*: «la notte intorno all'aureo trono»²¹ (v. 13); da «*Souvenir*» di un autunno veneziano: «Il traghetto sulla maretta era / Una danza leggera, a vita stretta»²² (vv. 11-2); da *Primavera del '54*: «una brina / si sfarina leggera lacrimando»²³ (vv. 3-4); da *Falò al castello* – in cui l'allitterazione si fa una rapida sequenza prosodica di immagini per mezzo di associazioni foniche –: «Sgocciola il cedro fitta dalle dita / la notte, tesse la sua lana nera / la nottola cenciosa nonna cieca / e sul colle arrossato i topi a frotte»²⁴ (vv. 16-9). E, per segnare ancora un'esperienza fondata sulla continuità, la breve lassa allitterante di cui si compone *Passando vicino al rombo del mare*, seconda lirica de *Le mura di Pistoia* (1955-1958):

Ricorda il mare sulla scogliera che tutto muore,
 gli affetti più dolci, la vita più umile,
 romba il mare sulla scogliera, e anche il distacco muore,
 la cara consuetudine e l'amara,
 muore anche il rombo del mare
 ma l'umido soffio che t'ha involto, destino,
 della memoria non si può spogliare,
 domani riderà col mio bambino
 vanendo un nero stormo d'onde di mare²⁵.

Allo stesso modo, un'influenza di quelle traduzioni si può ritrovare anche nelle immagini, soprattutto per la suggestione mitica che si imprime su paesaggi nostrani ed esteri; una simile vocazione lega *Regina notturna* con *A Ierone Etneo vincitore col carro*²⁶, seppure differenti siano i contenuti: nella prima «fili d'oro / pendono d'un'arpa», nella seconda una «Lira d'oro»; ancora, rispettivamente: «sacro suono» e «magico suono»²⁷.

Passando invece a un confronto diretto tra le rese poetiche di Luzi e Parronchi, è interessante notare rapporti di filiazione e dipendenza del secondo rispetto al primo, con gli stessi risultati relativi alle acquisizioni linguistiche comportate dall'esperienza della traduzione. Il quaderno di Parronchi raccoglie, da parte sua, solo brani di lingua francese; e in questo è molto vicino all'esempio di Luzi, il quale presenta come unica eccezione alla sua auto-antologia versioni da *La fuente* di Guillén. Già Mengaldo notava – sempre a proposito della traduzione poetica d'autore – che:

[...] Luzi alterna sapientemente endecasillabo e alessandrino, anche in ciò ponendosi come aucto-

ritas per un Parronchi, d'altronde titolare di frequentazioni culturali e gusti di traduttore analoghi²⁸.

Parronchi vive la stagione dell'ermetismo fiorentino in maniera meno completa; anche restando ancorati al suo «momento ermetico» della «*marcata fisionomia* di koiné impersonale»²⁹ propria di quel linguaggio poetico si avverte un più blando attecchimento. Nelle sue traduzioni da Gérard de Nerval, che risalgono al 1948 e si collocano, quindi, ad alcuni anni di distanza dai vertici massimi della stagione ermetica, il poeta traduttore non sembra così immerso in certe cifre stilistiche.

Come non vedere nella versione de *Le Christ aux oliviers* l'antimodello di *È qui*, lirica d'apertura di *Pietà dell'atmosfera* (1970), risalente alla metà degli anni Quaranta e, dunque, prendendo il 1948 come termine conclusivo di un processo, coeva alle traduzioni del poeta francese. La panica assenza di Dio annunciata dal Cristo che ha «toccato la volta eterna» nelle quartine di Nerval fa da contraltare alla panica presenza di Dio ribadita nelle serie di Parronchi.

Se si confronta la resa luziana de *La vie antérieure* di Baudelaire³⁰, del 1948, con quella di Parronchi del 1955, si aprono interessanti prospettive, specie tenendo conto del fatto che Luzi, a quell'altezza, si sta ponendo definitivamente oltre la soglia che separa l'eredità ermetica – processo che per sintetizzare avviene prima con la varietà del *Quaderno gotico* (1946; poi 1947) e dopo con le liriche che confluiranno in *Primitie del deserto* (1952) – dal nuovo corso espressivo di *Onore del vero* (1957). La quartina baudelairiana si apre così:

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
 Que les soleils marins teignaient de mille feux,
 Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
 Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques³¹.

In Luzi essa diviene la prima strofe di un sonetto sapientemente ordito:

Dimorai sotto portici spaziosi
 che la marina empiva di faville
 e la sera i pilastri maestosi
 tramutavano in grotte di basalto³².

Per tutto lo svolgimento del testo, i tratti stilistici e lessicali, pur carichi di una profonda evocazione, rimandano a una disposizione stavolta più neoclassica

della lingua (direi foscoliana); ciò rappresenta in questo caso un elemento sintomatico (ancor più perché avviene in traduzione) per comprendere la transizione delle raccolte poetiche coeve rispetto alla prima parte della produzione di Luzi. Parte dell'esperienza di traduzione di Baudelaire, quasi a fare da snodo, riverbera in modo evidente in certi testi luziani: «ad evidenziare l'impatto dell'esperienza simbolista sul Luzi 'ermetico', ci sono di esempio due componimenti, *Periodo* e *Patio*, tratti da *Avvento notturno*; qui si rilevano, pur nello scarto stilistico (giacché Luzi ci sembra molto più prossimo a Mallarmé) [...]»³³. Si vede accadere lo stesso in *Marina*, una lirica di Luzi che segue di un anno la data della versione: «Cha acque affaticate contro la fioca riva, / che flutti grigi contro i pali. [...]»³⁴. Si tratta di una poesia strettamente legata a un ricordo, la cui lontananza non si fa immagine esotica come ne *La vie antérieure*, ma si nutre del medesimo stato di beatitudine che alla realtà non è concesso di provare: «Onde volgendo immagini [...] / Là vissi a lungo di voluttà calme» nel Baudelaire luziano; «[...] là fui vivo, / [...] / Che memorie, che immagini abbiamo ereditate / [...] che esistenze fuori della letizia e del dolore» nel Luzi lirico. Sul versante dell'esotismo, sempre del 1949 e antecedente a *Marina*, non si dimentichi la strofe conclusiva di *Est*: «Ah il tempo quali arcani giorni genera, / che viaggi, che ancore levate. / I relitti si vestono di fiori / e d'ansia, le chimere distendono le ali»³⁵. Il confronto sulla resa formale e sul contenuto di queste interferenze stilistico-lessicali provano la presenza di un rapporto vicendevole tra *langue* luziana e baudelaireana; nel caso specifico de *La vie antérieure*, il simbolismo baudelaireano può avere per l'inquietudine esistenziale di Luzi – quella in cui si muta lo «spiritualismo ermetico-fiorentino» (da intendere in senso lato) caratterizzante tutta la generazione del '14 – il medesimo valore che una sinopia ha per un affresco.

In Parronchi, anch'egli in un momento di transizione rispetto al canone ermetico, l'evocazione dell'attesa metafisica (*Un'attesa* è il titolo della sua terza raccolta, 1949) si stringe più saldamente sul dato reale (da leggere, qui, scambiando vicendevolmente le funzioni di sostantivo e aggettivo dei due termini): la consistenza del vero con il quale il 'vago' polisenso (per Parronchi più che mai di ascendenza leopardiana) si confronta sublimandolo (basti pensare ai titoli e alle immagini di sospensione delle sue prime due raccolte, *I giorni sensibili*, 1941, e *I visi*, 1943) perde nella resa baudelaireana

na la sua paradigmatica atmosfera al di fuori del tempo e dello spazio per assumere un tono più discorsivo:

A lungo ho abitato spaziosi loggiati
 che il sole marino irradiava di luci
 e i grandi pilastri diritti e maestosi
 rendevano simili a grotte basaltiche, a sera³⁶.

Nel 1955 la poesia di Parronchi acquisisce, attraverso il filtro più intimistico de *L'incertezza amorosa* (1952), una nitidezza di immagini sempre maggiore, come dimostrano le liriche de *Il coraggio di vivere* (1956); anche per quel che riguarda la traduzione, la fedeltà lessicale all'originale va in questa stessa direzione, facendo risaltare sia le differenze con la resa di Luzi sia le soluzioni meno aderenti al testo di Baudelaire. Se l'*incipit* «A lungo ho abitato» manca in un certo qual senso d'intensità di fronte al «Dimorai» luziano, che in quel solo verbo esprime la durata avverbiale dell'azione, rendendola assoluta, la scelta di Parronchi è certamente coerente con il francese «J'ai longtemps habité». Di contro, lo spostamento del sostantivo «le soir» – inciso usato da Baudelaire con valore di avverbio (altamente evocativo in quella posizione, come si rende conto anche Luzi, che lo utilizza in tal maniera) – oltre la misura calibrata del verso, reso oltretutto in forma di locuzione, ha l'effetto contrario all'«uso *pas-se-partout* della preposizione *a*»³⁷ di marca ermetica. Anche in ragione del grado discorsivo esplicito che denota la poesia di Parronchi già a partire dalle raccolte degli anni Quaranta, quelle più strettamente legate all'ermetismo, la sua appartenenza innegabile al clima poetico di quegli anni – del tutto evidente in molte soluzioni linguistiche del poeta (sia sufficiente a riprova la quartina finale di *Saluto*, contenuta ne *I visi*: «tornerò qui d'intorno ad alitare / dolce forse così come la neve / cade i freddi cortili, ai davanzali / delle case ove in quiete ombre s'avverano») – convive con scelte lessicali e soluzioni stilistico-sintattiche che non alimentano, di pari grado a Bigongiari e Luzi, i capitoli di quella 'grammatica ermetica' abbozzata da Mengaldo. La propensione a un «romanticismo visionario»³⁸, quello tipico di Nerval (di cui non va dimenticato il ruolo di traduttore), e la lezione surrealista di Eluard (presente anche nel *Quaderno francese*) misurano l'ermetismo parronchiano su un diverso grado di incidenze, all'interno delle quali il poeta utilizza un ventaglio espressivo da subito più eccentrico. Il riverbero sulla pratica della

traduzione si mostra sia nella «pronuncia arcaizzante non esente da punte auliche nelle sue traduzioni»³⁹ sia in una certa onirica lucidità del dettato poetico («di sogno lucido»⁴⁰ parla Parronchi a proposito di Nerval). È nel solco di questa più commista attuazione di registri che Parronchi compie anche appropriazioni poetiche, come accade in modo lampante con Mallarmé. Si prenda il verso in chiusura del *Toast funèbre*: «Et l'avare silence et la massive nuit»⁴¹, che nella versione italiana diventa un personalissimo spunto intertestuale – ossia il verso finale dell'*Ultimo canto di Saffo* leopardiano –: «E l'atra notte e la silente riva»⁴².

Rimanendo ancora sul piano del confronto tra i due poeti, si vedano i modi rivelatori con cui viene resa la celebre *Il n'y a pas de paradis* di André Frénaud, risposta a un'altrettanto celebre affermazione di Dylan Thomas, gli intenti del quale erano quelli di far udire «la musica del Paradiso». Da Parronchi:

Non so udire la musica dell'essere
 Non ebbi potestà d'immaginarlo
 Il mio amore s'accresce a un non amore
 Non procedo che acceso al suo rifiuto Mi portan via
 le sue braccia di nulla
 Il suo silenzio mi separa dalla vita

L'essere che arde sereno io l'assedio
 E quando alfine sto per coglierlo negli occhi
 La sua fiamma ha bruciato i miei m'ha incenerito
 E che è dopo che è
 poesia il suo miserabile sussurro
 è questo il nulla non il paradiso⁴³.

Si noti come il poeta traduttore lasci scivolare la lirica in un unico lungo periodo di due strofe che è destinato a scontrarsi, al terzultimo verso, nel singhiozzante «E che è dopo che è», cui segue la sola coppia di versi che non hanno maiuscola. Quel verso non si spiega neppure a partire da un confronto con l'originale, lontano da una soluzione sintattica tutto sommato così poco elegante. La sola risposta possibile ci viene da un certo gusto di Parronchi nell'unire monosillabi e bisillabi in modo non eufonico o in catene: «voce ne non ci dà» in *È qui*; «e a un» in *Scorciatoia della luna*; «non ci se ne» in *Canzonetta urbinata*; «e è la» in *Pietà dell'atmosfera*; ma anche un monosillabo con un polisillabo come: «e essendone» in *Libertà*; nella stessa; ancora: «e a un» in *Sunset Boulevard*⁴⁴. C'è poi – forse un'opzione sintomatica perché autonoma,

forse un fraintendimento – la scelta del pronome enclitico maschile per il femminile nel secondo verso, che si riferisce quindi all'«essere» e non alla «musica». Si veda invece Luzi:

Udire non m'è dato la musica dell'essere
 né ho avuto potere a immaginarla
 s'alimentava il mio amore a un non amore
 se avanzo è il suo rifiuto che mi sferza
 mi porta via tra le sue grandi braccia nulle
 il suo silenzio mi divide da me dalla mia vita

Essere bruciante nella sua serenità che assedio
 quando infine son lì che lo colpisco agli occhi
 già la sua fiamma m'ha scavato i miei già m'ha
 [ridotto in genere
 e dopo che importa il balbettio del poema
 è nulla questo non è il paradiso⁴⁵.

In questo caso, il poeta traduttore sembra quasi soffrire del suo limite, quello di non poter «udire» – verbo messo così in risalto nella sede iniziale del primo verso – «la musica dell'essere», successivo elemento che Luzi vuole parimenti distinguere rispetto al singolo verso francese «*Je ne peux entendre la musique de l'être*». In una forma più dilatata e frastagliata sul piano formale, la scelta in atto altro non è che lo specchio dello slancio esistenziale e dell'afflato religioso luziani. Il percorso espressivo dei versi ridà verbalmente l'intensità esperienziale della passione (in senso penitenziale, ergo cristiano), laddove Parronchi usa un vocabolario da visione (dantesca, nell'essenza). Siamo alla metà degli anni Sessanta con questa traduzione luziana, ossia all'altezza della raccolta *Dal fondo delle campagne* (1965). Di questo secondo momento di Luzi coglie precisi aspetti Mengaldo:

[...] egli approfondisce la metafisica, tra cristiana e platonica, dell'identità e reciproca reversibilità, meglio perpetua oscillazione, di divenire ed essere, mutamento e identità, tempo ed eternità [...]. Situazione [...] purgatoriale, talora sceneggiata [...] attraverso campi metaforici del fuoco e dell'ardore [...].⁴⁶

Si tratta, non a caso, di elementi che Luzi addiziona all'originale di Frénaud, come il verbo «sferza» che ricopre un chiaro significato penitenziale rispetto al francese «*attisé*» (in Parronchi, un più conforme «acceso»). Un antecedente a quel campo metaforico – seppure

congiunto alla rigenerazione dalla cenere propria del mito della fenice – era già ne *L'alta, la cupa fiamma*, lirica compresa non a caso nel *Quaderno gotico*. La raccolta segna infatti il recupero di un registro eccentrico, perché impregnato nei temi e nel lessico dell'esperienza stilnovistica (anche in questo frangente, tale scelta ha la funzione di filtrare la lingua nel momento di transizione tra stagione ermetica e presente). Non si può escludere che una sorta di retrocessione temporale del registro a un suo più alto (e spirituale) versante espressivo abbia agito da stimolo per la scelta dei vocaboli di quella lirica, legata com'è a una sorta di 'sublime stilistico' in cui Luzi assorbe religiosamente l'idea stessa dell'essere; in questo senso, e in controtendenza rispetto all'evoluzione della sua poesia, risalta ancor più uno di quegli elementi da *koiné* ermetica qual è la «libertà di manovrare i nessi preposizionali» e nella fattispecie, a differenza di Parronchi, il già ricordato uso «*passe-partout* della preposizione *a*»⁴⁷: soprattutto nella resa di «*Je n'ai reçu le pouvoir de l'imaginer*» in «né ho avuto potere a immaginarla», dove la preposizione *di* non avrebbe commesso infrazione. Si noti, ancora, la scelta dell'uso assoluto del sostantivo «potere», che senza articolo risuona al pari di una sanzione subita (in continuità con la condizione penitenziale di fondo), distinguendosi fortemente dall'espressione più prosaica 'non avere il potere di'. Si legghi infine all'aura formulaica dell'espressione la scelta del tempo imperfetto per il verbo «s'alimente» («s'alimentava») e l'indeterminatezza della congiunzione «se» (aggiunta): la soluzione luziana toglie al secondo verso della coppia «*Mon amour s'alimente à un non-amour. / Je n'avance qu'attisé par son refus*» il valore di conseguenza, lasciando alla «perpetua oscillazione, di divenire ed essere» del soggetto tutta la responsabilità di un'incomprensione.

Già molto è stato osservato in sede critica sul sonetto di Ronsard, entrato a far parte della seconda edizione de *La Barca* (1942) col titolo di *Copia da Ronsard*; la sua analisi torna nuovamente a rimarcare i rapporti tra *langue* ermetica di Luzi e quella della sua versione. Per non ripercorre gli stessi passi, quei tratti si possono notare anche nella splendida traduzione della *Tête de faune* di Arthur Rimbaud, precedente al 1949. La raffinatezza del vocabolario e della suggestione, il preziosismo formale – non a caso Mengaldo ha scritto che Luzi, tecnicamente, nasce senza inno-cenza, perfettamente maturo – si riflette in «oggetti

parnassianamente squisiti»⁴⁸, nella «passione quasi orientale per l'arabesco, la circolarità stilistica, l'*horror vacui*»⁴⁹ e nell'aggettivazione che è cifra di una ben precisa tensione stilistica:

Là nello scrigno verde a chiazze d'oro,
 là nel fogliame incerto, sotto il ramo
 di fiori accesi in cui il bacio ha ristoro,
 vivo, fendendo il fragile ricamo

un fauno mostra i due occhi atterrito;
 morde coi denti bianchi i rossi fiori:
 cotto e sanguigno come un vino arditò
 il labbro scoppia in risa tra i frescori.

Quando è fuggito come uno scoiattolo,
 quel riso trema ancora nelle foglie
 e là, impaurito da un fringuello, il timido
 Bacio d'oro del Bosco si raccoglie.

Da ultimo, è interessante vedere la soluzione formale che Luzi adotta nel tradurre alcuni sonetti di Stéphane Mallarmé anch'essi raccolti nell'auto-antologia, e che sono contestualmente le versioni più recenti del poeta. All'altezza degli anni Ottanta, Luzi fa uso di una versificazione zigzagante, franta e franante, caratteristica di *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985); così, anche la costruzione del verso mallarméano è assorbita dalla nuova disposizione del verso. La prima strofe di *Le vierge, le vivace...*:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
 Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
 Ce lac dur oublié que hante sous le givre
 Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui⁵⁰

Diviene:

il vivido l'intatto
 lo splendido oggi è qui
 e strappa a colpi pazzi d'ala
 il perso l'indurito lago
 che sotto la brinata assediano
 i voli che non si sono levati⁵¹
 il vivido l'intatto

Tale 'intrusione' nella resa italiana del testo (in tutta l'auto-antologia, Luzi riserva ai soli sonetti di Mallarmé questo tipo di versificazione) è significativa: la disposizione dei versi a 'scaletta'⁵² il rilievo del 'bianco'

di questo periodo richiamano, in maniera più o meno indiretta, l'elaborato (anche tipograficamente) *poème* di Mallarmé intitolato *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897). Il poeta francese, riportando nella prefazione al testo le ragioni della sua scelta, giustifica quel tipo di versificazione secondo un'esigenza di carattere 'spirituale':

Les 'blancs', en effet, assument l'importance, frappent d'abord; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet: je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte⁵³.

La riflessione sul limite tipografico ed espressivo fatta da Mallarmé arricchisce dunque la traduzione luziana, riportando nel solco di un'intuizione precedente di quasi un secolo lo slancio lirico di una ricerca personale. Se lontano da Luzi è il «supplizio mallarméano del *Coup de dés*»⁵⁴, quanto meno da un punto di vista ideologico-esistenziale, la regolarità metrico-prosodica del sonetto *Le vierge, le vivace...* è assorbita da una disposizione del verso adesso eccentrica, e apertamente riconducibile a quella dello stesso Mallarmé. L'intersezione grafico-stilistica tra i testi dei due poeti non si esaurisce nella semplice riproposizione di una struttura versificatoria come quella descritta, su cui sarebbe perfino lecito dibattere, ma risale più indietro nel tempo, quasi che le scelte compiute da Luzi negli anni Ottanta, ossia a cavallo tra l'auto-antologia e *Per il battesimo dei nostri frammenti*, riportassero in superficie la profonda impressione lasciata dai poemi in prosa di Mallarmé. A questo proposito, indicativa è la lettura di Luzi nella prefazione del 1963 al volume mallarméano dal titolo *Opere*, in cui erano stati raccolti i poemi in prosa e l'opera critica. Luzi mette qui in evidenza un fatto: che il «periodo chiude e ricompone in unità serrata il filo che le sue membrature avevano spezzato e, tra incisi, disgiungimenti e inserimenti imprevedibili, quasi

geroglificamente seguito; traccia d'uno spirito mobile, duttile e fermo»⁵⁵. Ciò conferma che la «mise en scène spirituelle exacte» del verso è una questione che sembra rilevata da Luzi addirittura oltre l'ambito specifico del *poème* mallarméano, il quale assume il ruolo prototipico di modello. Gli anni Sessanta sono il momento in cui il verso del poeta fiorentino si avvicina per lunghezza e compattezza del verso alla prosa, come dimostra *Nel magma* (1963). A quell'altezza si vedono convivere, in una complessa e stratificata produzione, definiti stili versificatori in ognuna delle sue raccolte. *La cordigliera delle Ande* ridà nello specifico lo spettro di un'evoluzione poetica che va dagli esordi del poeta, con la traduzione di *Sur la mort de Marie* di Pierre de Ronsard – testo integrante la seconda edizione de *La Barca* (1949) – fino ai primi anni Ottanta, toccando e in un certo qual modo riassumendo, nell'arco di un cinquantennio, diverse fasi della produzione luziana. Difatti, sempre facendo riferimento a Mallarmé, anche la sezione che ospita le versioni poetiche del francese non si esaurisce in un unico approccio al verso: se da una parte Luzi interpreta i sonetti secondo i canoni del verso a 'scaletta', dall'altra la traduzione dei due passi tratti da *L'Après-midi d'un Faune* (1865, pubbl. 1876) segue più regolare disposizione. Al pari di un'antologia poetica propriamente intesa, *La cordigliera delle Ande* conferma l'idea di poesia di Luzi in quella «varietà di attitudini tutte possibili nella stessa persona artistica del traduttore» che il poeta ribadisce nella premessa alle sue versioni. Nella stratificazione di stili di questo ampio periodo non c'è contraddizione in scelte tra loro apparentemente distanti. La versione d'autore in Luzi – ma altrettanto vale per Parronchi e Bigongiarri in questo contesto specifico – svolge qualcosa di ben più complesso a livello sia creativo sia compositivo. Riverberando a livello formale e lessicale di quelle che potrebbero dirsi 'varianti e costanti' stilistiche di un poeta, la traduzione determina a un tempo uno scarto semantico e formale misurabile sui testi coevi e su quelli successivi. Si tratta di un duplice, vicendevole andamento, che ha messo ben in evidenza Franco Fortini: la traduzione di poesia «[...] ha, dell'operazione poetica originale – dato e non concesso che questo avverbio e questo sostantivo abbiano un senso reale – quasi tutti gli elementi [...]. La traduzione, in questo senso, dispone entro un disegno preordinato, propone al suo autore una libertà vigilata dai confini del modello. Il testo di partenza si presenta come un cosmo, del

cui codice di segni solo una parte o meglio un livello può venir alterato-sostituito; mentre un'altra parte e livello vengono assunti [...]»⁵⁶; Il risultato è dunque quello della «[...] trasposizione soggettiva, dell'avventura e dell'esperienza interiore. Come tale tende alla creazione di un nuovo testo che non pretende nessun rapporto con quello di partenza ma ogni rapporto invece con le opere «creative» del traduttore [...]»⁵⁷.

Note

- 1 P.V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. XXX. Su poesia e traduzione negli autori qui analizzati, si vedano gli interventi contenuti in *Tradurre poesia*, a cura di R. Copioli, Brescia, Paideia, 1983 e in *Per Alessandro Parronchi*, Atti della giornata di studio (Firenze, 10 febbraio 1995), a cura di I. Bigazzi e G. Falaschi, Roma, Bulzoni, 1998. Interventi specifici sono quelli di A. Rossi, *Bigongiari traduttore*, in «Approdo Letterario», 17-18, gennaio-giugno 1962; F. Tentori, *Luzi: tradurre poesia*, in «Testo a Fronte», II, 3, Il semestre 1990, pp. 101-104; G. Fontana, *Il teorema e il testo. Appunti su Luzi traduttore di Mallarmé*, in «Strumenti critici», X, n. 79, settembre 1995, pp. 417-53; M. Richter, *Luzi traduttore di Ronsard e Baudelaire*, in *Premio «Città di Monselice» per la traduzione letteraria e scientifica 25-26-27* (vol. XVI), a cura di Gianfelice Peron, Padova, Il Poligrafo 2002, pp. 91-100. Per quel che riguarda i «poeti traduttori di poeti», l'esperienza più nota in Italia è quella che venne compiuta, a metà degli anni Sessanta, su André Frénaud. Il poeta francese fu infatti presentato nei versi di Bertolucci, Caproni, Erba, Fortini, Luzi, Orelli, Parronchi, Pasolini, Risi, Sereni, Solmi, Spaziani, Ungaretti, Valeri e Zanzotto. Ben quindici poeti nostrani (ma il numero totale dei traduttori sale a sedici perché va inclusa anche la presenza di un prosatore, Vittorini): *André Frénaud tradotto da Bertolucci, Caproni, Erba, Fortini, Luzi, Orelli, Parronchi, Pasolini, Risi, Sereni, Solmi, Spaziani, Ungaretti, Valeri, Vittorini, Zanzotto*, con un ritratto di Ottone Rosai, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1964. Vale la pena di ricordare anche F. Ponge, *Vita del testo*, a cura e con introduzione di P. Bigongiari, traduzioni di P. Bigongiari, L. Erba, J. Risset, G. Ungaretti, Milano, Mondadori 1971.
- 2 P.V. Mengaldo, *Aspetti e tendenze della lingua poetica italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati e Boringhieri, 1996, p. 143.
- 3 M. Luzi, *Premessa o confidenza*, in *La cordigliera delle Ande e altri versi tradotti*, Torino, Einaudi, 1983, p. VII [corsivi miei].
- 4 P. Bigongiari, *Il vento d'ottobre. Da Alcmene a Dylan Thomas*, Mondadori, Milano, 1961, pp. 351-2.
- 5 «[...] una traduzione di poesia è altra dal testo originale che si traduce, è altra da qualsiasi poesia che il poeta traduttore avesse a comporre di prima mano; è un *tertium* (infine *datur!*) che potrebbe essere un *primum*, in L. Erba, *Dei cristalli naturali e altri versi tradotti (1950-1990)*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p. 8.
- 6 A. Parronchi, *Quaderno francese*, Firenze, Vallecchi 1989, p. 6.
- 7 P. V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia*, in *Dai Solariani agli Ermetici*, a cura di F. Mattesini, Milano, Vita e pensiero, 1989, p. 8.
- 8 P. Bigongiari, *Il vento d'ottobre*, cit., p. 72.
- 9 *Ibid.*, p. 73.
- 10 P.V. Mengaldo, *Poeti*, cit., p. 7.
- 11 *Ibid.*, p. 6.
- 12 P. Bigongiari, *Il vento d'ottobre*, cit., p. 15.
- 13 *Ibid.*, p. 21.
- 14 *Ibid.*, p. 23.
- 15 *Ibid.*, p. 29 [corsivi miei].
- 16 *Ibid.*, p. 33.
- 17 *Ibid.*, p. 41.
- 18 *Ibid.*, p. 41.
- 19 P. Bigongiari, *Tutte le poesie I (1933-1963)*, Firenze, Le Lettere 1994, p. 201.
- 20 *Ibid.*
- 21 *Ibid.*, p. 202.
- 22 *Ibid.*, p. 204.
- 23 *Ibid.*, p. 207.
- 24 *Ibid.*, p. 211.
- 25 *Ibid.*, p. 217.
- 26 Si noti poi un calco dantesco evidentissimo, come «intenerisce il core» (*Pg.*, VII, 2) al v. 23.
- 27 Se volessimo, non sarebbe difficile ritrovare l'influenza delle quanto mai vivide metafore di Dylan Thomas anche nella produzione di Bigongiari coeva alle versioni del decennio 1948-1958.
- 28 P.V. Mengaldo, *Poeti*, cit., p. XXXV.
- 29 *Ibid.*, p. XXXVI. Non a caso, sempre Mengaldo, ne *Il linguaggio della poesia*, fonda la dimostrazione della sua tesi sui modelli più sperimentali e capziosi della stagione ermetica: Luzi, Bigongiari, Quasimodo, Gatto, De Libero; escludendo dappprincipio Parronchi.
- 30 Cfr. M. Landi, *La metafisica imperfetta: Baudelaire e il primo Luzi*, consultato 03/10/2014 su <http://semicerchio.bytenet.it/articolo.asp?id=543>
- 31 *Ibid.*, p. 84, e M. Luzi, *La cordigliera*, cit., p. 24.
- 32 M. Luzi, *La cordigliera*, cit., p. 25.
- 33 M. Landi, *La metafisica*, cit. (on line).
- 34 M. Luzi, *L'opera poetica*, Mondadori, Milano, 1998, p. 188.
- 35 *Ibid.*, p. 187.
- 36 A. Parronchi, *Quaderno*, cit., p. 85.
- 37 P.V. Mengaldo *Il linguaggio della poesia*, in *Dai Solariani agli Ermetici*, a cura di F. Mattesini, Milano, Vita e pensiero, 1989, p. 8.
- 38 P.V. Mengaldo, *Poeti*, cit., p. 649.
- 39 L. Manigrasso, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, FUP 2013, p. 21.
- 40 A. Parronchi, *Il dualismo di Nerval*, in «La Chimera», II, 14, maggio 1955. La citazione è stata ripresa da L. Manigrasso, *Capitoli*, cit., p. 63.
- 41 *Ibid.*, p. 128.
- 42 *Ibid.*, p. 129. Si ricordi, in proposito, quanto si era riportato in nota per Bigongiari che nella sua versione trapiantava un emistichio dantesco.

- ⁴³ *Ibid.*, p. 223.
- ⁴⁴ Tutte le citazioni vengono da liriche raccolte in *Pietà dell'atmosfera*. Si noti, in *Scorciatoia della luna*, ancora un verso leopardiano: «Che fai tu luna in cielo?».
- ⁴⁵ M. Luzi, *La cordigliera*, cit., p. 77.
- ⁴⁶ P.V. Mengaldo, *Poeti*, cit., p. 651.
- ⁴⁷ *Ibid.*
- ⁴⁸ P.V. Mengaldo, *Poeti*, cit., p. 649.
- ⁴⁹ *Ibid.*
- ⁵⁰ M. Luzi, *La cordigliera*, cit., p. 27.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 28.
- ⁵² Si veda sull'argomento il saggio di E. Tonani, "Punteggiatura bianca" e ritmo visivo nella poesia dell'ultimo Luzi, in «Nuova corrente», 54 (2007), pp. 335-8.
- ⁵³ S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, *Nouvelle Revue Française* 1914, on line, consultato il 23/09/2014, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c>
- ⁵⁴ S. Verdino, *Introduzione*, in M. Luzi, *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, Mondadori, 1998, p. XLIII.
- ⁵⁵ E. Tonani, "Punteggiatura bianca", cit., pp. 351-2.
- ⁵⁶ F. Fortini, *Traduzione e rifacimento*, in *Saggi italiani*, Garzanti, Milano, 1987, p. 368.
- ⁵⁷ *Ibid.*, p. 366.

Abstract

DIEGO BERTELLI

Scuola secondaria di I grado «Machiavelli», Firenze
diegobertelli@gmail.com

Poetry and Translation in the Generation of 1914: Luzi, Parronchi and Bigongiari

This essay investigates the practice of poetry translation and its impact on the poetic production of three major Italian poets: Luzi, Parronchi and Bigongiari. By comparing specific stylistic traits and linguistic patterns of a series of selected translations from French (Frénaud, Baudelaire, Mallarmé etc.), the author initially highlights the influence of the poets' own idiolect in their final versions and then stresses how reciprocal that influence is and to what extent, with a clear focus on the rendering of both lexicon and syntax in their poetry collections.

Migro ergo micro. Nuovi localismi nella poesia dell'Italia multiculturale

di Ugo Fracassa

Prima di transitare nel dettato costituzionale all'articolo nove – «La Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione» – una norma in difesa delle «bellezze panoramiche» era stata disegnata da Benedetto Croce nella legge 778, per la quale fu relatore, da ministro, nel 1921¹. In quella pionieristica formulazione si evidenziava la particolare relazione del dato naturale con «la storia civile e letteraria»². Nella riflessione dottrinarica, il connubio tra natura e cultura era destinato ad acquisire centralità³, fino a quando il costituzionalista Alberto Predieri, che sarebbe stato tra i fondatori del FAI nel 1975, ebbe a definire il paesaggio «la forma del territorio, o dell'ambiente, creata dalla comunità umana che vi si è insediata, con una continua interazione della natura e dell'uomo»⁴. Oggi, nella definizione di paesaggio proposta proprio dal Fondo per l'Ambiente Italiano, leggiamo che la nozione: «unisce le forme naturali, che costituiscono i territori di vita dell'uomo, a tutti gli elementi o segni⁵ che nel corso del tempo, secondo le finalità più diverse l'uomo ha inserito nell'ordine naturale»⁶.

In un paese come l'Italia, dove è possibile passeggiare, dal Monte Tabor alle Cinque Terre, nei parchi letterari dedicati, tra gli altri, a Leopardi e Montale, la *semiotica* di certi luoghi deve molto alla poesia che ha contribuito a costruirli come tali, spesso più ancora che alla pittura, almeno dal momento in cui le arti figurative si sono sottratte ad una rappresentazione mimetica e figurativa della natura. Quella «storia letteraria»,

cui nessuno dopo Croce ha ritenuto di vincolare in maniera tanto stringente l'idea di «bellezza naturale», può tollerare perciò una specificazione ulteriore:

Il luogo per eccellenza, in cui la letteratura porta precocemente ad espressione il rapporto estetico di un soggetto con la natura è la poesia, e soprattutto la lirica moderna che inizia con Petrarca.⁷

E quella dello scrittore davanti alla natura resta ancora oggi, al di là dell'eventuale disposizione del testo in versi, una postura squisitamente lirica – molti gli esempi che si potrebbero addurre, da Pasolini a Biamonti⁸, per restare in ambito nazionale – non diversamente da quanto osservato da Michael Jakob fino al «passaggio essenziale» tra fine del Settecento e primo Ottocento.

Fin da Petrarca, inoltre, un tratto costitutivo dell'osservazione estetica del paesaggio in età moderna consisterebbe – con le parole dello stesso Jakob – in uno «sguardo segnato dall'esperienza dell'alienazione». A questo proposito, si legga un passo del commento di Jakob Burckhardt alla lettera petrarchesca del 26 aprile 1336 (*Familiare*, IV. 1), meglio nota come *Ascesa al Monte Ventoso*, luogo testuale cui si rimanda tradizionalmente per fissare la data d'inizio della paesaggistica letteraria⁹:

In quell'altezza solitaria gli [al poeta] passano davanti alla mente tutti i fantasmi e le follie della sua

vita passata: egli si rammenta come per l'appunto dieci anni prima era partito ancor giovane da Bologna, e volge uno sguardo d'ansioso desiderio all'Italia.¹⁰

L'alienazione caratteristica di chi si trovi a patire l'esilio, in senso proprio o metaforico come nel caso «dell'uomo deluso dall'amore o del peccatore»¹¹, favorirebbe dunque uno stato percettivo alterato e straniente, secondo all'espressione lirica, in virtù della proiezione sul panorama sensibile del paesaggio emotivo dell'osservatore.

*

Esistono e sono attivi oggi, nella lingua e nel territorio italiani, scrittori di altra origine e provenienza – in esilio alcuni, altri migrando per ragioni diverse – ovvero approdano alla scrittura nuove generazioni di connazionali che mantengono tracce di alterità nel nome, nella memoria linguistica e culturale, per ragioni legate all'origine familiare. Tra questi, alcuni sono poeti; in quanto tali guadagnano la posizione eminente che consente l'osservazione lirica del paesaggio ed è lecito supporre che l'«esperienza dell'alienazione» possa segnare, fuor di metafora, il loro sguardo. I panorami tratteggiati nei loro versi possono tuttavia risultare connotati da precedenti descrizioni e giungere alla *penna* già carichi di quei segni che la «civiltà letteraria» ha impresso nel corso dei secoli, e particolarmente nel poeticissimo Novecento di Bertolucci, Caproni, Gatto, Sbarbaro, Bodini, ecc.

Posto che «a fortiori più paesaggi possono succedersi nel tempo sullo stesso spazio»¹², quale inedita geografia della penisola disegnano questi nuovi autori?¹³. Quanto filtra nei loro testi del paesaggio letterario nazionale? Come recepirebbe un lettore, poniamo di Zanzotto, una veduta dei territori, per esempio dell'alto trevigiano, schizzata da uno scrittore approdato a Nord Est e nella lingua italiana solo da pochi anni? La produzione editoriale dell'ultimo trentennio consente, se non di rispondere in maniera definitiva, di porre simili quesiti su base concreta, a partire dalla selezione, spoglio ed analisi di un corpus letterario attestato e consolidato. Per esempio provando a sfogliare le raccolte poetiche di Gëzim Hajdari (Hajdàraj, 1957), Carlos Sanchez (Buenos Aires, 1942) e Nader Ghazvinizadeh (Bologna, 1977). Il primo, albanese d'origine, giunto in Italia a causa di persecuzione politica nei primi anni Novanta, vive in Ciociaria ed ha pubblicato in

Italia decine di libri e raccolto una selezione dei versi fin qui editi nel volume delle *Poesie scelte*¹⁴. Il secondo, argentino, viaggiatore di professione in qualità di consulente per diversi organismi delle Nazioni Unite, si è infine stabilito in provincia di Ascoli dove licenzia con regolarità sillogi bilingui, l'ultima delle quali ha titolo *Tutto scorre come un fiume*. Il terzo ha trascorso parte dell'infanzia ad Eesph'an ma è emiliano di famiglia iraniana e descrive da nativo non soltanto la realtà urbana – urbanista di formazione, *Metropoli* il suo titolo più recente – ma anche luoghi appartati come il Polesine.

Prima di procedere però ad una simile analisi sarà bene formulare un paio di precisazioni. Assunto che «quando percepito dall'uomo [dal poeta] il paesaggio è già [letterariamente] rappresentato»¹⁵, non è possibile presupporre un livello di consapevolezza omogeneo da parte dei tre autori rispetto alla tradizione poetica, particolarmente a quella del nostro Novecento che risulta più immediatamente implicata nella loro scrittura. Si va da un livello di vero e proprio dialogo intertestuale, riscontrabile ad esempio in certi versi di Hajdari, all'irresistibile suggestione letteraria di certe ambientazioni notturne e marchigiane in Sanchez, all'effetto di *déjà vu* negli indistinti sfondi padani del Ghazvinizadeh cantore della pianura e degli argini. Dalla citazione alla criptomnesia, verrebbe da dire, ma naturalmente l'effetto di eco si produce spesso grazie alla competenza del lettore che coopera nella costruzione del paesaggio poetico a partire dal repertorio – l'esperienza reale e culturale del paesaggio – attivato nell'atto della lettura. Ad un'ermeneutica del paesaggio, del resto, rimandava proprio Michael Jakob¹⁶ per un approccio diverso e nuovo ai temi trattati nel suo *Paesaggio e letteratura*.

*

Innanzitutto, sia detto a proposito di Hajdari quanto varrà allo stesso modo per Sanchez e, in parte, anche per Ghazvinizadeh: la geografia che questi poeti contribuiscono a ridefinire appartiene generalmente a realtà territoriali minori, extraurbane e di provincia. Piccole patrie, insomma, quelle elette a luoghi poetici da un manipolo di scrittori, delle più diverse provenienze, che costituiscono il nocciolo multiculturale della letteratura italiana in epoca di globalizzazione. Secondo una logica *glocale* già riscontrata a vari livelli dai sociologi della cosiddetta 'modernità liquida', infatti, le dinamiche planetarie innescate da congiunture macroeconomiche producono talvolta effetti così capillari

da risultare impercettibili se non attraverso il prisma dei mille localismi.

Se, da una parte, il dato pare confermare quanto i più recenti rilevamenti Istat indicano circa le propensioni abitative ed il profilo demografico della popolazione immigrata, dall'altra, una coerenza, certo più significativa dal nostro punto di vista, è istituita rispetto alla geografia poetica novecentesca. Infatti, mentre «nel corso dell'ultimo decennio la presenza immigrata ha cominciato ad interessare sempre di più i centri minori»¹⁷, la geografia della letteratura già detta 'migrante' sembra riproporre l'inclinazione a realizzare vedute di panorami non immediatamente disponibili nelle guide turistiche correnti né nel più complesso ma tendenzialmente centralizzato paesaggio della narrativa. Il già citato Pasolini, che ha raccontato e fatto romanzo delle borgate romane e del loro caduco contesto antropologico sulla storica soglia di un «genocidio culturale», era stato poeta a Casarsa – *Fontana di aga dal me país* – e liricamente aveva schizzato una microgeografia furlana vivida e accorata; Camillo Sbarbaro *dipingevo* Voze, borgo del savonese, nell'atto diurno di «sciacquare al sole la miseria»; la zanzottiana Pieve di Soligo e il Montello, memore degli eccidi nella Grande Guerra, il Salento di Bodini – «Tu non conosci il Sud, le case di calce / da cui uscivamo al sole come numeri / dalla faccia d'un dado» – le Cesane, già pascoliane, di Piersanti sono altrettanti luoghi del Novecento in poesia che, appartati e talvolta remoti, paiono evocare, alludere o prefigurare la minorità di un genere letterario divenuto ormai, a sua volta, estrema provincia del mercato editoriale.

Accade poi che due poeti – italiano il primo ed italofono il secondo – convergano su un medesimo paesaggio – terra d'esilio per il secondo, *antiqua tellus* per il primo – destinato a caricarsi perciò, non soltanto di memoria culturale ed echi letterari, ma anche di proiezioni stranianti di un perduto altrove, trasfigurato nella nuova geografia. È il caso della Ciociaria, cui Libero De Libero¹⁸ nel 1953 aveva intitolato un celebre poemetto (*Ascolta la Ciociaria*¹⁹) e dedicato, tra gli anni trenta e cinquanta, i suoi versi migliori. Nella terra di Saturno²⁰ Gëzim Hajdari, cittadino onorario di Frosinone per meriti letterari, si è stabilito a partire dalla prima metà degli anni Novanta e, fin dalla sua prima silloge di poesie italiane²¹, ha ospitato il toponimo caro a De Libero in un lessico già ricco di omologhi albanesi (le colline di Darsia, i villaggi di Hajdàraj e Kùpas, il bosco

di Çapok: luoghi montani dell'Albania settentrionale dalla quale l'autore proviene, sono alcuni esempi tratti dalle due prime raccolte concepite in patria, tradotte ed integrate nel volume delle *Poesie scelte*). Per la stringente pertinenza topografica – il poeta si spinge fino a indicare indirizzo e numero civico del nuovo domicilio²² – vale la pena di citare per esteso il componimento nel quale si registra la prima occorrenza del termine Ciociaria:

ieri sera nessuno mi ha chiamato dalla strada,
 ieri sera nessuno mi ha telefonato dall'altra costa
 di corvi e nuvole nere sulle alture,
 dei passanti nessuno mi ha chiesto.

ieri sera nessuno ha bussato alla mia porta
 sul Corso della Repubblica, 170
 nessuno mi ha fatto gli auguri
 per l'anno nuovo.

Con un bicchiere di vino sardo davanti
 e la pioggia alla finestra,
 ho festeggiato la mia solitudine in Ciociaria,
 ieri sera. (PS, p. 71)

Proprio questi versi paiono rimandare ad un simposio altrettanto solitario la cui ambientazione, seppure non esplicitata, possiamo supporre omogenea con quella ciociara sopra riportata. Si tratta dei versi deliberiani di *Convegno*.

Bevo e tu, luna compagna, mi dai l'ombra
 e a bere il nostro il vino siamo in tre,
 a goderci nel breve recinto.²³

Del resto, in entrambi i poeti il convegno solitario – *maxime* in assenza di un *tu* femminile – si fa topos (*Banchetto* è uno dei titoli della bibliografia di De Libero). Così Hajdari: «Festeggio con davanti due bicchieri di vino, /un bicchiere per me e l'altro per lei che potrebbe venire» (PS, p. 183); non diversamente, prima di lui, il poeta fondano: «Sempre al banchetto un posto è vuoto / io solo in piedi dico il tuo nome»²⁴.

Ma l'eventuale dialogo tra i due 'ciociari' in questa occasione si amplia e si strania in una triangolazione transoceanica con Cesar Vallejo. I citati versi di Hajdari, infatti, portano in calce la dedica al poeta peruviano i cui tratti biografici delineano un'affinità esistenziale che contribuisce a giustificare la dedica: nato in un villaggio delle Ande, perse il lavoro di insegnante a Lima per ra-

gioni politiche ed emigrò in Europa dove, a Parigi negli anni venti, conobbe da esule la durezza della povertà e la fatica di umili lavori. Non diversamente lo scrittore di Hajdàraj, originario della regione delle Alpi albanesi (le leggendarie Bjeshkët e Nëmuna, le Montagne Maledette), ha sperimentato la precarietà del lavoro in terra straniera dopo aver prestato, in patria, servizio nella scuola: «2 anni da insegnante di lettere al Liceo, / 7 anni da manovale in Ciociaria, / 2 anni in nero, / 3 anni con le marchette / e il resto di nuovo in nero». (PS, p. 148) Le ragioni di affinità, tra poetica e biografia, vengono qui fatte giocare su un piano complesso di rimandi da parte di un autore che, al di là dell'apparente immediatezza del dettato, si muove su un livello di piena consapevolezza metaletteraria.²⁵ In particolare Hajdari è consapevole della sostanza culturale dei luoghi, non solo ciociari, come dimostrato dai versi che rievocano il suo arrivo in Italia. Nel drammatico frangente della fuga dall'Albania e in un contesto di estrema incertezza esistenziale, il poeta non manca di trasferire la propria vicenda sul piano culturale:

Quando sbarcai nel porto di Trieste era aprile, le
 nove di sera.
 Come oggi pioveva sulla città e sul castello,
 la bora spazzava via sogni e uccelli,
 portavo con me la tristezza: terra senza nome
 e i manoscritti avvolti in fretta nel fazzoletto bianco.

Eravamo in due: io e i tuoi occhi che mi seguivano
 chissà da quando nell'oblio,
 camminavo distratto sui passi di Saba. (PS, p. 171)

Non per questo la consistenza dei luoghi cessa di rivendicare la propria natura fisica. La terza strofe del citato poemetto *Ascolta la Ciociaria* ammoniva: «Dovresti sapere la Ciociaria / se hai studiato botanica o geologia»²⁶, ed il poeta darsiano risulta particolarmente versato in queste discipline. La Ciociaria di Hajdari, come già nel prototipo deliberiano, vanta infatti una geologia, una botanica, senza dire dell'ornitologia, ben riconoscibili, come inconfondibile risultava il profilo faunistico, vegetale e minerale della natale Darsia. Incoercibili segnali dell'altrove nei versi italiani meno recenti sono, ad esempio, un albero ed un uccello inauditi, con ogni probabilità, per la maggioranza dei lettori²⁷:

Stasera, in cima alla collina,
 nella casetta petrosa di campagna,

non chiuderai occhio,
 rammenterai il tempo in cui eravamo uniti
 nella collina di siliquastri e peligorga (PS, p. 244)²⁸

Non sarebbe avventato estendere alla poetica dell'albanese il giudizio che un tempestivo recensore stilava nel 1935 per *Solstizio*, libro d'esordio del poeta di Fondi: «Ancorato alla terra madre, il poeta non si diparte più dai paesi degli alberi e delle acque, dal pallor degli ulivi».²⁹ In quanto all'albanese, nubifragi, venti, fango, pietre, sassi costituiscono l'arduo lascito della madre terra abbandonata³⁰ – «Nel mio villaggio collinoso / tirava sempre vento» (PS, p. 278); «Il vento chiamerà il tuo nome, / i sassi ricalcheranno il tuo volto» (PS, p. 298); «Una sera lontana / ho abbandonato Darsia. / Dietro di me il richiamo / delle pietre e del fango» (PS, p. 307); «Tra lampi e tremendi tuoni / scorreva il fiume della vita» (PS, p. 278) – ma è significativo che, dopo una prima fase di spaesamento – «Strani gli inverni in Ciociaria, / senza lampi, senza tuoni» (PS, p. 262) – certe marche territoriali trovino riscontro nella nuova produzione, magari a partire da questa sarcastica notazione a proposito del clima³¹: «Piove sempre / in questo / Paese. // Forse perché sono straniero» (PS, p.80). D'altra parte, anche in *De Libero* la giornata uggiosa, lontano dai luoghi cari, sortiva gli effetti melanconici noti al *déraciné*, e poco importa qui che a Frosinone, il piovoso paese di Hajdari, corrisponda verosimilmente Roma: «Questa pioggia di città [...] nella stanza della sera / mi riporta a una collina / amata»³². Più spesso invece elementi del paesaggio albanese vengono evocati, scientemente, laddove le caratteristiche del territorio lo consentano, per esempio nel tentativo di recuperare l'ossessivo elemento eolico:

Ti parlo dal lago di Canterno,
 unica gioia nelle domeniche
 di riposo nell'agosto ciociaro.
 Sono venuto qui per sentire il vento,
 seguire i falchi nei cieli, le ombre dei pesci,
 sono sette anni che non vedo il mare e il nero delle
 montagne. (PS, p.150)

La stessa caparbia ricerca del noto nell'ignota vegetazione ciociara porta l'esule a perlustrare le colline alla ricerca di aromi una volta familiari e fortemente connotati, nei versi di ambientazione balcanica, come nativi. Si confrontino, ad esempio, queste due terzine ritagliate da componimenti collocati su sfondo, rispet-

tivamente, italiano ed albanese:

Solo,
 sulle colline della Ciociaria,
 cerco l'odore dell'origano. (PS, p. 259)

*

Ritournerò in autunno come Costantino,
 tu nelle colline natali hai già raccolto l'origano
 che porterò con me nella stanza ancora sgombra.
 (PS, p. 151)

Impreviste invece giungono, nel nuovo paesaggio, fioriture che si legano, nella memoria, alla terra perduta: «Forse domani non ci sarò / nei campi di còlza / [...] / Verranno i giorni di maggio / con ginestre e sole» (PS, p. 37); e non mancano di scatenare una tempesta emotiva: «Rientrando in Ciociaria in pieno maggio / vedo le ginestre fiorite / e piango» (PS, p.169). Identica la flora ma ben diverso lo stato d'animo del poeta locale quando, in *Ascolta la Ciociaria*, contemplava «gli alveari / di ginestre che succhiano le cime»³³ dei monti Lepini.

Per terminare con la botanica, le corniole ciociare – «Rosse di sangue / le corniole del bosco di Canterno / in ottobre» (PS, p. 258) – entrano in cortocircuito col retroterra di usanze tipiche dell' *ethnos* darsiano nel segno di una notazione cromatica preta di valenze rituali:

Oh, la neve bianca sulle colline che mi faceva ricordare
 il velo
 delle spose del villaggio nel giorno del matrimonio,
 oh, il lenzuolo macchiato di sangue della prima notte
 appeso nel giardino alla vista di tutti,
 giugliole e corniole rosse come un rosario intorno
 al tuo collo di cerbiatta (PS, p.318)

Una trattazione estesa meriterebbe, poi, il profilo geologico del paesaggio nei due poeti. Basti dire che alla frequenza quasi ossessiva di pietre sassi, terra, fango, sabbia ecc. in una scrittura come quella dell'autore di *Sassi controvento* (1995), da più parti definita lapidaria:

«i miei prossimi canti più veri dei miei sassi» (PS, p. 184); «Non riesco a liberarmi / del buio dei sassi, / offerto dal mio tempo / di fango e ombre. // Sulla collina di sabbia / gli uccelli gridano arrochiti. / [...] / Come in altri tempi / ripeto parole di pietra» (PS, p.

103); «Forse resterò io [...] / tirando sassi contro il vento / nelle notti straniere» (PS, p. 119); «Una sera lontana / ho abbandonato Darsia. / Dietro di me il richiamo / delle pietre e del fango» (PS, p. 307)

corrisponde un'analogia ricorsività nel poeta di *Ascolta la Ciociaria*:

«O Ciociaria [...] / Ogni tua pietra è una fetta di pane / Da mangiare nella stanza cittadina»³⁴; «O mia voce deserta, Ciociaria, / conservami un sasso delle tue colline»³⁵; «Ora il sasso nell'aria / disegna la traccia mia»³⁶; «Ecco la valle di lunghi fiumi / l'erba si affiata alle pietre»³⁷; «scaglia pietre il futuro alle tue spalle»³⁸; «farò da pastore a un gregge / di sassi»³⁹; «Sassi siamo all'una / e all'altra riva stranieri»⁴⁰.

In simili casi, il dato grezzo della coincidenza dell'ambientazione non può bastare a dar conto del valore intrinseco di certi elementi paesaggistici, evidentemente caricati di un plusvalore lirico, a partire dal demone analogico che ne regola la rappresentazione in De Libero. E l'analogismo non è alieno alla prima maniera hajdariana, quando l'accostamento imprevisto e subitaneo faceva più breve la via all'espressione poetica nello scrittore nuovo alla lingua italiana. Perciò, se si torna a porre mente a quello sguardo «segnato dall'esperienza dell'alienazione», già richiamato come sicuro acquisto teorico dello studioso di *Paesaggio e letteratura*, le ragioni dell'affinità estrinseca tra gli scenari poetici dei due 'ciociari' sono destinate ad assumere maggiore solidità.

Occorre rilevare, tra l'altro, come il motivo dell'esilio, coestensivo alla scrittura hajdariana⁴¹, sia presente anche nella poetica deliberiana: («la collina che s'apre lungo il treno. / Di me forestiero quando la mano / s'agita sulla notte tesa»⁴²; lemmi come *esilio*, *esule* ecc. tornano nella produzione, particolarmente negli anni trenta («O miei giorni solenni / di quando la sua voce / era pane all'esilio»⁴³; «Esule per colli la pace / non trova un sentiero di palme»⁴⁴). Ecco allora che quella «stanza cittadina», dove la pietra è pane allo sradicato De Libero, quella «stanza della sera» che nei giorni di pioggia metropolitana lo riportava «a una collina / amata»⁴⁵ somiglia la «stanza sgombra» dove la «nostalgia [...] penetra nelle ossa» (PS, p. 188) del migrante albanese, e come quella ha una finestra a incorniciare il paesaggio⁴⁶: «O voi, finestre sulla collina / alberi / [...] Finestre, quel volto ridatemi / [...] / nella patria nuova / dove il

ricordo non fa seme»⁴⁷, apostrofa il secondo; «Vieni a vedere il verde della valle / dalla mia nuova finestra sul *zabel*» (PS, p. 193), invita il primo. In quest'ultimo esempio, tra l'altro, è significativo, ancora una volta, l'impulso sincretico a proiettare sulla terra di approdo segnali, linguistici in questo caso (*zabel* è il bosco nella lingua materna), di appartenenza autoctona.

Ma per tornare all'esilio, è rilavorando questo topos, cruciale nella storia letteraria dell'umanità, che l'autore de *Il libro del forestiero*⁴⁸ finisce per rendere omaggio – nei versi di *Epitaffio* – ad uno dei motivi tradizionalmente connessi, quello dell' 'illacrimata sepoltura', vero e proprio leitmotiv, fin da subito, nella scrittura hajdariana⁴⁹ («la nostra paura / rimanere senza sepoltura / in Occidente»; «chi mi butterà un pugno di terra fresca, / chi scriverà sulla mia pietra grezza due parole semplici»). (PS, p. 170):

Sul corpo di lui
secca ormai è tutta la terra.
Non la madre lo scorderà
né vecchio padre lo piangerà
toccando l'erba e il sasso.
Agli amici diletti ignota è la sua sorte.
Mandate cavalli
a pascere la sua erba.⁵⁰

Infine, non mancano in entrambi esiti sensuosi di trasfigurazione della terra, amata o eletta, in fattezze femminili, umane o animali, di modo che, dopo averne cantato le lodi – «Tu non conosci la donna ciociara / stretta al busto da lacci mordenti / il suo Passo che musica i fianchi» – il poeta di Fondi così la invocava: «O Ciociaria, mia bianca giovenca»⁵¹, laddove per l'albanese di Frosinone la «fanciulla della Ciociaria», «fiore selvatico delle colline di Saturno», diventa «puledra focosa che corre per i campi trebbiati / tirando calci al vento» (PS, p. 318).

Insomma, pare proprio che l'accorato invito sul quale Libero De Libero apriva il poemetto del 1953 (rivolto, in prima e dedicatoria istanza, all'amico Guido Mosillo)

Ascolta la Ciociaria, amico.
Tu fuggitivo per strade forestiere
che vanno sempre altrove, ascolta⁵²

sia stato finalmente raccolto, dopo circa mezzo secolo, da Gëzim Hajdari, un poeta giunto dall'est «fug-

gitivo per strade forestiere», per l'appunto, un poeta che sa di botanica e geologia e che conosce il nostro canone lirico novecentesco al punto di poter ambire a collocare la propria opera, così nel paesaggio come nella tradizione di questo Paese.

*

Nelle brevi note biografiche che Carlos Sanchez allega ai propri libri italiani si legge di una vita caratterizzata dai viaggi in molti paesi dell'America Latina, del Medio e dell'Estremo Oriente come consulente delle Nazioni Unite. L'approdo a Folignano, cittadina delle Marche in provincia di Ascoli Piceno, la sua più recente stagione italiana, perciò, assume piuttosto le caratteristiche del *buen retiro* così come l'adozione della lingua e della cittadinanza italiane si realizzano in un contesto di giocoso *understatement*, ben lungi dai tormenti che caratterizzavano, ad esempio, la diaspora hajdariana («scrivo questi versi in italiano / e mi tormento in albanese» – PS, p. 172): la locuzione escogitata per informare il lettore della transizione linguistica è la seguente: «traduzione dallo spagnolo a cura dell'autore, assistito da amici»⁵³; la condizione anagrafica viene così sintetizzata nei versi di *Doppia cittadinanza*: «Italiano di Buenos Aires / argentino di Folignano / tutto esageratamente surreale» (TSCF, p. 105). Se la prima traccia bibliografica lasciata sul territorio nazionale risale alla seconda metà degli anni settanta, per una collaborazione ad un libro fotografico sull'America Latina stampato a Napoli⁵⁴, il nome di Sanchez compare nel 1979 tra quelli dei poeti radunati in una *Antologia della poesia argentina* edita nella natia Buenos Aires; tra le sei raccolte poetiche italiane, ovvero tra il 1976 ed il 2012, si incuneano ancora due volumi in spagnolo pubblicati oltreoceano.⁵⁵ Tanto basta a delineare una dimensione di nomadismo ben testimoniata nella produzione poetica, spesso sul registro di una incerta euforia, come nei versi di *Senza bagaglio*, di *Nomade* («Sono andato a gattoni / ho camminato / navigato / volato / per questo mondo / [...] / ho vissuto in alberghi / senza finestre / in pensioni / di cattiva morte / in case senza mobili / [...] / sono ritornato / e sono partito / sono partito / e ritornato / abbandonato amici / parenti / amori / valigie e scarpe». (TSCF, p. 71) o di *Feste*:

Dove andrà a finire l'esotico mate
quali fluidi circoleranno nella *bombilla*.
L'anno sta per concludersi tra elementi che perde-

ranno la loro identità.

Per fortuna la poesia non ha fissa dimora. (*PNA*, p. 91)

È quella di Sanchez una scrittura che, nella *allure* argomentativa e filosofeggiante, caratteristica di certa poesia argentina novecentesca, a partire dal modello borgesiano, non cede facilmente alle lusinghe della toponomastica e che, quando lo fa, non carica le *occasioni* di valenze simboliche; restando, in altre parole, a distanza di sicurezza dall'altisonante modello montaliano di *Buffalo* («e il nome agi»). Tutto ciò a costo, almeno nelle prime raccolte italiane, di un'astrazione del dato spaziale, sostituito da un paesaggio di memorie ed affetti solidamente collocato. Emblematica a tale riguardo *I miei occhi ancora La vedono*, datata «Santo Domingo 19 luglio 1999», dove per una volta la sprezzatura non riesce a neutralizzare il frangente drammatico («il messaggio elettronico giace in un angolo / Certo è che mia madre è morta»):

Cosa stavi facendo alle otto e cinque della notte di questa domenica uguale ad altre domeniche? [...]

la verità è che questo adesso non importa poco importa la tua locazione geografica⁵⁶

E torna anche in questi versi il motivo della stanza, vero e proprio (*ou*)*topos* della poesia di migrazione, ciò che, almeno fino all'eventuale nuovo radicamento, conduce gli scrittori in diaspora ad identificarsi con la propria scrittura, ad abitare la lingua, a fare del corpo patria. Specialmente in *Alta marea*, la raccolta del 2005, dove più accentuata è la sensazione di spaesamento, se ne contano diverse occorrenze («tossisco nella mia stanza in questa mattina madrilenà»⁵⁷; «L'aria densa filtra nella stanza»⁵⁸; «Da questa finestra entra il mondo»⁵⁹; «Non ho visto ancora volare la poesia / nello spazio vuoto della camera»⁶⁰) che confermano, da una parte il quoziente disforico associato al motivo – camera come 'spazio vuoto' (la «stanza sgombra» hajdariana), non luogo – ma dall'altra ne evidenziano il connaturato valore di apertura. Buenos Aires, Roma, Madrid, l'India, Santo Domingo – per limitarci al libro del 2005 – sono alcuni dei luoghi evocati nei versi, nei modi della referenza più arresa: «dal terrazzo guardavamo il Tevere». In un simile contesto è improbabile che la poesia possa farsi carico della rappresentazione del paesaggio, con l'investimento lirico che ciò comporterebbe, ed infatti i luoghi perdo-

no consistenza fisica in favore di una loro connotazione culturale: nella raccolta del 2009 si dice delle «colline di Pavese»; in *Senza bagaglio* l'ambientazione si desume indirettamente dall'italianità dei riferimenti musicali («Pollini nel frattempo insisteva sulla tastiera / Abbado agitava le sue braccia nel cd»⁶¹); vale come una dichiarazione di poetica, infine, quella inserita in *Un buon lettore* – «[i libri] mi hanno fatto viaggiare molto per il mondo»⁶² – dove la fisicità dei luoghi pare arretrare di fronte alla loro duplicazione letteraria. A questa altezza un *ubi consistam* geografico non si dà, mentre si precisa la dimensione cronologica dell'esistenza. In *Sessant'anni*:

C'è una valigia ricoperta da nomi di città
una torre di Babele di passaporti sbiaditi
[...]

Parliamo se è necessario degli appunti e delle note
nel caso credessi nella possibilità di un'altra vita.

Qui ho solo quello che si può perdere in un incendio.⁶³

L'avverbio di luogo nell'ultimo verso si rivela perciò un *ubi* inconsistente, diversamente da quanto accadrà, sette anni dopo, nell'ultima raccolta *Tutto scorre come un fiume*, quando il medesimo avverbio troverà in Folignano un sinonimo appropriato. Ma la strada verso l'appartenenza procede tortuosa, tra diversioni, inversioni ed improvvise fughe in avanti, nella trilogia delle sillogi picene apparse tra il 2009 e il 2012. La citata *Feste*, che pure si chiude su una rivendicazione di apolidia («la poesia non ha fissa dimora») è la prima della seconda e conclusiva sezione intitolata *Gaucha a Folignano*. Il gesto proiettivo è finalmente consapevole: si tratta di prolungare, nel paesaggio italiano, la memoria di quello argentino secondo un processo peculiare della «mente del viaggiatore»⁶⁴:

E in mezzo al Natale la neve
una pampa di montagne bianche
e oliveti che delineano geometrie.
Qui il mio corpo e la mia anima
– ammettendo che essa esista –
stanno ricostruendo una vita confinata (*PNA*, p. 91)

Il modo è incoativo, la logica contraddittoria, ma intanto un paio di elementi fissi del paesaggio marchigiano in Sanchez risultano individuati – neve, olivi – ed un terzo non tarda a manifestarsi, ancora in tensione antifrastica, qualche pagina dopo. La poesia è *Made in*, componimento tutto giocato su un paesaggio di me-

morie («una voragine di momenti / di territori e incontri» – PNA, p. 95) che riporta a Buenos Aires, fin dalla dedica «a Martin Micharvegas (Poni)», poeta, pittore, editore ed agitatore culturale nella capitale argentina degli anni sessanta e settanta; l'elemento, faunistico stavolta, corrisponde agli uccelli, animale totemico per un poeta, come quelli, migratore.

Può darsi che distrattamente
tu non abbia percepito il fervore
che oggi si annida in questo uomo adulto
i miei uccelli storditi
si sono librati in volo a Folignano (PNA, p. 95)

L'elemento aereo introdotto dal riferimento all'avifauna richiama poi quello eolico, del vento che spira dalle finestre lasciate aperte sul paesaggio e scompagina i fogli del poeta nella raccolta successiva: «Il vento e il suo rumore di lontananza / passa da finestra a finestra / come un pettinatore di carte sciolte» (RNSR, p. 111). Poiché i versi citati provengono da una lirica intitolata *In questo mare* e datata in calce «Folignano, 23 marzo 2010» non sorprende leggere, più avanti nella stessa sezione che «Le montagne filtrano / un mare lontano» (RNSR, p. 129), per la precisione la distanza tra la cittadina ed il mare Adriatico è di 35 chilometri. Ci troviamo, in piena simmetria con il libro precedente, nella seconda e conclusiva sezione, intitolata stavolta «Le Marche di Buenos Aires». Volendo ricomporre in chiasmo i due intertitoli, noteremmo la precedenza accordata ormai al toponimo italiano («Gaucho a Folignano / Le Marche di Buenos Aires») in una sezione dove si infittiscono i segnali di un progressivo radicamento («nella gola della valle / prolungo la mia esistenza» – RNSR, p. 41; «Mi immergo nel paese / e [la poesia] mi appare in un viso / in una mano che saluta» – RNSR, p. 83) come pure le spie di un inesorabile distacco («Non ho idea di patria adesso e non mi pento / non posso ritornare a quello che sono stato» – RNSR, p. 91). Di Buenos Aires – pur sempre *La mia città* nel titolo di uno degli ultimi componimenti – rimane qualcosa che abbiamo imparato non essere passibile di localizzazione geografica: «Di quella città viva / mi rimane [...] mi rimane la poesia» (RNSR, p. 105). Nel penultimo testo, *Due piazze*, denso di toponimi *porteños*, l'atmosfera è quella del sogno di frustrazione seguito dal brusco risveglio:

Dalla Torre de los Ingleses
mi arrampico verso Plaza San Martin
e per calle Florida il ricordo
si agita in torrente di folla
ti cerco in un bar che non c'è più
[...]
Mi sveglio in una casa assai lontana (RNSR, p. 127)

Ben diversa l'aria che si respira ne *Il lungo viaggio*, dove perfino il paratesto esprime la prossimità coi luoghi essendo datata in vernacolo («*Ascule*, autunno 2009») e dedicata ad un amico locale. Il capoluogo Piacenza si oppone a «quella città», la capitale argentina, e si propone al poeta innanzitutto tramite i segnali inviati ai piedi, vere e proprie terminazioni nervose, vibrisse, per la sensibilità di Sanchez e degli scrittori, come lui, migranti. «Un'altra città dicono i miei piedi / [...] / Un'altra città per i miei piedi e le mie scarpe» (RNSR, p. 87). Finalmente le notazioni paesaggistiche concorrono a schizzare il paesaggio come *espace vécu*⁶⁵. Nel centro storico, caratterizzato dal «travertino poroso e grigio», ci si muove tra un «ritaglio di cielo», un cornicione, l'eco di voci dialettali, «panni stesi, scudi nobiliari» fino ad approdare all'interrogativo dell'ultimo verso: «Sarà questa la mia Itaca?» (RNSR, p. 87). Solo più tardi, in *Delfino Bar* del 2012, i ricordi «di un paese lontano» e le nuove frequentazioni amicali imbandite nel «bosco di travertino» di Piazza Arringo potranno convivere pacificamente, sebbene in toni elegiaci:

Nel mare di Piazza Arringo
c'era un Delfino
che dava spettacolo
in mezzo a un bosco di travertino
[...]
Per un vagabondo come me
si era trasformato in uno spazio
dove coltivare l'amicizia
e ravvivare la memoria
di storie lontane
di un paese lontano (TSCF, p. 143)

Propongo però un supplemento di indagine per i due elementi albeggianti nel paesaggio di Sanchez: la neve, già menzionata, e il bucato che propongo ora di aggiungere alla sua tavolozza paesaggistica. È tale la pertinenza del primo che la sua comparsa sotto le mentite spoglie di polline basta a suscitare una veduta del paese: «La neve dei pioppi / ha invaso il paese / cir-

cola per le strade / [...] / si accalca negli angoli / negli spigoli della piazza» (TSCF, p. 145). In quanto al buca-to, quei «panni stesi» nel centro di *Ascule* ci consentono intanto di trasferirci ormai nell'ultimo capitolo della trilogia, il recente *Tutto scorre come un fiume*. In *Orsai*, componimento dedicato al celebre paroliere argentino Homero Manzi, il titolo, tratto da un tango molto popolare a Buenos Aires (*Che bandoneòn*), risulta difficilmente comprensibile per i non iniziati, trattandosi di una storpiatura dal gergo calcistico inglese (*outside*). Ma lo scoglio culturale posto sulla soglia del testo nasconde l'ambientazione locale («Nevica nevicata nevicata / a Folignano City» – TSCF, p. 127) ed il primo segnale, ancor prima delle «voci dialettali» che qui tornano, è proprio «Un incidente fortuito / di lenzuola bianche / su questo paese / che si incrociò per caso», come se, nel lessico del nostro, *stendere i panni* equivalesse a *piantare le tende*. Permane, certo, qualche renitenza al radicamento se i fiocchi di neve continuano a cadere «sopra una terra altrui» (TSCF, p. 127), ma alla ritrosia subentra la rabbia quando l'estraneità persiste malgrado il dispiegarsi dell'intera gamma coloristica del paesaggio, fin qui faticosamente elaborata:

Rabbia

Perché la mia poesia diventa furiosa
 mentre le montagne si rivestono
 con ritagli di neve
 e gli olivi riemergono
 in formazione perfetta
 e gli uccelli affamati
 vagabondano in un cielo di nuvole
 tinte da un sole in ritirata? (TSCF, p. 77)

Il fatto è che la residua insofferenza all'insediamento non riguarda l'Europa, l'Italia o il paese in provincia di Ascoli bensì la cittadinanza sul pianeta: «Perché mi sento doppiamente forestiero / del paese e di questo mondo?» (TSCF, p. 77). Anche in *Doppia cittadinanza* la «surreale» appartenenza alla capitale Argentina e al comune marchigiano provoca una vertigine di dimensione globale: «I piedi non indovino l'appoggio / su questo minuto pianeta» (TSCF, p. 105). Insomma, al netto di ogni distinguo, il poeta si trova ormai al principio di una nuova stagione esistenziale. Gli ultimi due versi di *Nomade* – «Ora sto qui / a iniziare il mio viaggio» – introducono l'avverbio di luogo nella nuova e geografica accezione, quella dell'*hic* cui per solito segue

manebimus optime, giusta l'ammissione dell'autore in *Istantanea*:

Qui potrei morire
 senza scandalo
 integrarmi in silenzio al mio destino. (TSCF, p. 131)

Ed eccolo, finalmente, il poeta miracolosamente insediato nel *buen retiro* piceno, nella consueta ambientazione vespertina, mentre si dispone all'autoritratto sullo sfondo ormai familiare:

Quasi un miracolo

Seduto sulla terrazza
 con lo sguardo distratto dalle rondini
 da un sole intiepidito dal crepuscolo
 mi viene voglia di continuare il viaggio
 di abbandonarmi sul fiume
 [...]
 Rimane poco del giorno
 le luci del vicinato
 sono le prime stelle. (TSCF, p. 139)

Eccoci giunti, dall'astrazione spaziale che caratterizzava lo scenario di *Alta marea* esclusivamente come affettivo e memoriale, alla consistenza fisica di una regione – «un punto certo» – rappresentata e descritta come «paesaggio geografico sensibile»⁶⁶.

Mi abbandono, mi abbandono
 la terrazza è una nave spaziale
 ancorata in un punto certo
 di questo sorprendente contenitore
 di questo stupefacente universo (TSCF, p. 141)

Vero è che le Marche, regione cui la storia della poesia italiana moderna è debitrice – da Leopardi a De Signoribus – è pure la regione che, come indica il plurale che la designa, manca di omogeneità territoriale e culturale o che, per meglio dire, ha organizzato la propria omogeneità su un modello «appartato e policentrico», secondo la definizione di Gian Carlo Ferretti. Dal punto di vista culturale, come accennato all'inizio, ciò ha prodotto un paesaggio letterario multiforme, dall'«ermo colle» del poeta «romito e strano» di Recanati, al pascoliano «Urbino ventoso» fino all'*Esperienza della neve* dell'anconetano Scarabocchi. Tra le province marchigiane, di certo Ascoli non è la più ricca di poeti

– il lirico Luzi le ha dedicato una prosa giovanile⁶⁷ – per questa ragione, forse, Sanchez si è trovato abbastanza privo di riferimenti locali. Per la costante dell'ironia, piuttosto, verrebbe da accostarlo a certe tele di Osvaldo Licini (nato a Monte Vidon Corrado quando il paese era ancora in provincia di Ascoli Piceno) che però ha seguito, nella rappresentazione del paesaggio, un percorso inverso, dal naturalismo all'astrazione, pur sempre sul filo di una geometria sentimentale.

Tuttavia, per il lettore italiano di Sanchez può risultare difficile aggirare l'effetto caricaturale di certe ambientazioni para-recanatesi o di certi personaggi – il passero, la luna – incontrovertibilmente leopardiani. Se Leopardi, visto da Buenos Aires (o, almeno, agli occhi di uno scrittore *porteño*), può valere come *genius loci* in una sorta di *reductio ad unum* della pluralità culturale marchigiana, allora sarà lecito ipotizzare, per esempio e non senza malizia, un recupero parodico del *Sabato del villaggio* in versi che dicono i festosi «schiamazzi / dei bambini / che si incamminano verso la scuola» tra suoni di «campane» (*TSCF*, p. 145), ovvero una distorta e allucinata eco del *Passero solitario* laddove «L'uccello meccanico che cantava sul balcone / ha perso le sue ali plastificate» (*PNA*, p. 109). Ma qui, naturalmente, la maggiore responsabilità nella costituzione del paesaggio letterario va all'ermeneuta e al suo *repertorio*.⁶⁸

*

Come i due precedenti, maggiori di lui per età e produzione bibliografica, Nader Ghazvinizadeh è cittadino e poeta italiano. Diversamente da quelli, però, è nato sul suolo nazionale, più precisamente in Via delle Tovaglie nel cuore di Bologna nel 1977, come sta scritto nella nota biografica annessa al suo libro d'esordio del 2004. Di famiglia iraniana, ha trascorso parte dell'infanzia ad Eesph'an, antica capitale della Persia, quanto basta, forse, a fare di lui un poeta italiano dell'altrove.⁶⁹ Più palesemente, una traccia di alterità è impressa nel nome dell'autore, ciò che non ha mancato di produrre qualche equivoco nelle more della pubblicazione del suo secondo libro. A giudicare da quanto si legge nella nota dell'editore a *Metropoli* (seconda raccolta apparsa nel 2011), infatti, parrebbe che il manoscritto delle trentaquattro poesie giacesse già da qualche anno nell'archivio delle edizioni cfr-poiein. Decisiva per la sorte della silloge è risultata l'intermediazione di Mia Lecomte, esperta di poesia italo-fona, che tuttavia avrebbe, in un primo tempo, ingenerato

un equivoco circa la nazionalità dell'autore. Proprio alla Lecomte si doveva, infatti, l'inclusione dei versi di Ghazvinizadeh tra quelli raccolti nel 2006 nell'antologia *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*⁷⁰. Del resto la disponibilità dell'autore a stampare propri testi in quella sede, come pure la sua presenza in manifestazioni legate, più o meno esplicitamente, a quella produzione, testimoniano, se non un'appartenenza *a*, una solidarietà *con* i poeti della migrazione.

Detto questo, resta il fatto che il primo tassello della bibliografia è costituito dall'antologia *Dieci poeti italiani* (Pendragon, 2002), raccolta nata grazie alla collaborazione, tra gli altri, di Maurizio Cucchi e Roberto Roversi che, due anni dopo, firmava la postfazione all'*Arte di fare il bagno*, esordio ufficiale di Ghazvinizadeh.

Questa mi sembra, fuori dai denti, la novità, direi anzi la buona novità dei testi di Nader. [...] lui che viene da lontano ma sembra aver decifrato già un po' tutto questo mondo con una concisione sorprendente. Afferra e scontra la realtà [...] con la pienezza culturale di capirla e se possibile di condividerla⁷¹.

Il viatico critico di Roversi pare sottolineare fin da subito quello «sguardo segnato dall'esperienza dell'alienazione» che ormai sappiamo caratteristico dei poeti davanti al paesaggio, ben al di là del mero dato anagrafico. Non deve trarre in inganno, infatti, in *Grand Hotel Galata*, il verso che recita «per me, che vengo dall'Est» (*AFB*, p. 64), che va contestualizzato, pur senza neutralizzare l'inevitabile effetto di ambiguità, in una poesia ambientata a Nord Ovest (Superga, Langhe) da un poeta emiliano dal nome iraniano. In ogni caso, quella del poeta bolognese, urbanista di formazione, è innanzitutto poesia del paesaggio, e non soltanto di quello metropolitano. Anzi, se alla città, e in particolare alla relazione tra architettura e microcriminalità nelle periferie, è dedicata la sua attenzione e la sua prosa di studioso, giornalista e sceneggiatore,⁷² nei versi si affina la visione degli spazi che trascorrono dalle periferie postindustriali, alle campagne suburbane, alle sfumate pianure fluviali presso alla foce: «Le pagine di questa raccolta»– commenta Roversi nella postfazione – «racchiudono il sentimento esasperato di un prender terra provenienti dal mare». I primi versi di una silloge ancora acerba, rispetto a quanto si intravede di un'eventuale maturità poetica dell'autore dopo il secondo libro, mentre disegnano la skyline urbana

(«Il sole delle cinque sulle gru dai prefabbricati / si alza il vento che dà il mal di testa» – *AFB*, p. 7), rivendica un'appartenenza che, in virtù della rima esposta, assume inopinatamente i toni di uno straniato idillio cittadino:

Guardo la strada
 i lampioni segnano la via
 lontano un semaforo lampeggia
 là c'è casa mia (*AFB*, p. 8)

Ciò che colpisce innanzitutto, a prescindere dalla natura dei luoghi, è l'ossessione toponomastica in un autore che assume i nomi delle vie, delle città, e più in generale della geografia come parte integrante del proprio lessico poetico. In *Rapsodia Appennino*, per esempio, il passo che mette in comunicazione Val Camonica e Val Tellina acquisisce, in virtù dell'iniziale minuscola, le fattezze di un nome comune, evidenziato dal posizionamento in rima: «gente del posto / aspra come il mortirolo / tenera come carne di capriolo» (*AFB*, p. 13). Circa una trentina, a occhio, i toponimi disseminati in altrettante poesie, senza far distinzione tra nomi di città o più generiche determinazioni geografiche (Nord Est, Meridione, Appennino), luoghi nazionali (Liguria, Cairo Montenotte, Polesine), località italiane o estere (New Orleans, Park Avenue), strade anonime o di chiara fama letteraria (Via Mondo, l'Aurelia, Via Pal). Insomma, una cartina allegata al volume non guasterebbe per una pratica consultazione del testo, come accadeva in *Narratori delle pianure* di Gianni Celati, libro cruciale per lo *spatial turn*⁷³ nella nostra narrativa d'età postmoderna, altrettanto ricco di toponimi e, va detto fin d'ora, verosimilmente connesso con la poetica di Ghazvinizadeh. Tra l'altro quella cartina potrebbe tornare utile siccome contiene tutta intera la geografia del nostro.

Fuori dai confini metropolitani e superate le periferie in direzione nord est, il paesaggio esposto nei versi dello scrittore bolognese è di quelli che possono vantare, in anni recenti, rielaborazioni letterarie e cinematografiche di cui la scrittura di Ghazvinizadeh si nutre: dai film di Carlo Mazzacurati, penso in particolare a *L'estate di Davide* (1998) ambientato in Polesine, ai documentari di Andrea Segre (*Dalle tre alle tre – Il Nord-Est e il Mare*, 2001), alla narrativa di Gianni Celati, appunto. In particolare, una parziale coincidenza geografica riguarda proprio il Polesine, paesaggio che,

come si diceva, giunge alla *penna* del poeta «già rappresentato». Si tratta peraltro di un paesaggio che pur sottraendosi alla riproduzione fotografica – «Niente di meno fotografabile in questo paesaggio»⁷⁴ – e quasi perfino alla visione – «In fondo là fuori non c'è niente di speciale da vedere o registrare»⁷⁵ – ha trovato proprio nel fotografo Luigi Ghirri, sodale di Celati⁷⁶, il miglior osservatore. Da quelle parti «la linea dell'orizzonte ti dice sempre che tu sei disperso in un punto qualsiasi sulla linea della terra», e per tentare di orientarsi è necessario «immaginare un altro punto con cui fare asse»⁷⁷, ovvero: «Nel crocevia dei prati / i piani intersecanti agli orizzonti» (*M*, p. 40).

Al territorio racchiuso nell'ultimo tratto, pressoché parallelo, del corso di Adige e Po rimanda esplicitamente *Notturmo in Polesine* ne *L'arte di fare il bagno*. I versi della poesia entrano in relazione con certe pagine di *Verso la foce*, il diario gemello che Celati affianca ai racconti di *Narratori delle pianure*.

Notturmo in Polesine

La moka gorgoglia come ai vecchi tempi
 il fiume livido s'ingrossa
 la filodiffusione
 la chiatta che sbatte sul ponte
 il radiogiornale di Capodistria

Lungo l'argine maestro

L'onda lunga di piena
 il Po che esonda
 inonda la golena (*AFB*, p. 61)

Se accostati ai precedenti, i versi de *La piena* concorrono a formare un vero centone di temi e modi della scrittura peripatetica di Gianni Celati negli anni ottanta:

Andiamo in giro per le strade
 [...]
 Piove piano sul Po
 piove che non si vede
 che sembra niente
 essendo il fiume come lo stradone che non abbiamo
 non ci pensiamo e facciamo i nostri conti
 con le carte da tressette e la luce intermittente
 delle lampadine, che son lì dall'ultima alluvione
 (*AFB*, p.17)

Non sarà possibile, per ragioni di spazio, offrire riscontri estesi dalla prosa di Celati ma eccone un breve stralcio da *Verso la foce*, più precisamente dalla seconda sezione – *Esplorazione degli argini* – ambientata «da qualche parte tra le province di Modena e Ferrara»⁷⁸: «Quando il Po è in piena allaga per prima cosa i terreni golenali con i pioppeti [...] Dopo san Benedetto, andando verso est sull'argine abbiamo trovato questo posto, LIDO MARTA. È un bar con pista da ballo all'aperto in riva al Po»⁷⁹. Il confine tra elemento liquido e solido, tra acqua e suolo è destinato a farsi labile e sfumato nei versi di Ghazvinizadeh come già nelle annotazioni diaristiche di *Verso la Foce*. Del resto, le cosiddette «terre d'acqua» (associazione intercomunale dell'hinterland bolognese) sono al centro della geografia letteraria del nostro che allinea, in un verso della seconda raccolta, i toponimi: «Galeazza, Camposanto, Palata, Bevilacqua» (*M*, p. 40), altrettante frazioni di Crevalcore, paese afferente alla suddetta unione territoriale. Nella resa poetica il tema è perseguito con intenzionalità evidente e quasi manierato se il pesce azzurro è il «grano del mare» (*AFB*, p. 35) e «ogni buon uomo di mare / ha in garage un motore / ogni uomo di pianura / ha una barca in cortile» (*AFB*, p. 53). Detto in altre parole, in uno scenario naturale caratterizzato da «piattezza e uniformità fino alle frange di terra che si spingono in mare»⁸⁰, «il mare prosegue l'idea di pianura»:

Sono uscito con il gozzo sporco dell'acqua di porto
ho lasciato la città di pietra
il mare prosegue l'idea di pianura
nessuno vuol capire
lo stesso discorso che faccio mille volte sul legno
e mi cucino, mentre tutto trema
e già il silenzio mi cambia l'accento
arriverò fino dall'altra parte, nei bar di legno
a capire se fanno come da questa riva
lambendo le città battute dal vento
barcaioli, legno sulla pianura d'acqua alle otto (*M*,
p. 37)

L'analogia con l'opera di Celati, impostata su base paesaggistica, si estende ai temi secondari ad essa sottesi, come ad esempio le chiacchiere da bar e la pervasiva ed aleggiante presenza delle onde radio. Telegrafi, magnetofoni, transistor, radioline, nastri compaiono nei testi di entrambi gli scrittori (la «filodiffusione» e il «radiogiornale di Capodistria» del citato

Notturmo in Polesine) e assumono, talvolta, un ruolo cruciale, come, ad esempio, nella storia del radioamatore di Gallarate che apre *Narratori delle pianure*. I due temi sono strettamente connessi nel segno del «sentito dire». Ecco come, in un recente dialogo, Celati illustra il concetto e la sua elaborazione durante la stesura di *Verso la foce*:

Una delle attività che facevo era quella di piantarmi per interi pomeriggi nei bar di campagna e ascoltare tutto quello che si diceva. C'erano accenni a storie possibili a ogni frase, e di lì mi sembrava di capire come nascono i racconti. Ascoltando le conversazioni da bar, l'altra cosa che mi veniva in mente è l'idea che noi viviamo dentro al «sentito dire» collettivo, ossia che tutto il mondo per noi sia come foderato dal «sentito dire»⁸¹.

È come se nel paesaggio inconsistente delle pianure, nello sfumato delle nebbie, nell'evanescenza delle linee degli argini e dell'orizzonte si acuisse per entrambi il senso dell'udito e l'attenzione ai segnali sonori; due esempi in Celati: «Nella piazza la gente circola con movimenti lenti di vita in vacanza, e anche qui si sente una pubblicità radiofonica diffusa nell'aria»⁸²; «Lì vicino un vecchio cimitero con lapidi tutte crollate, mentre stavamo tra le tombe si sentiva il suono lontano d'una televisione»⁸³. Ancora uno per Ghazvinizadeh:

Al ramo morto, dei barconi insabbiati
noi non volevamo andare al mare,
ma risalire il fiume al primo campanile
e in mezzo al fiume c'è il paese con le piazze al vento
quando si perde l'argine maestro,
e si esce nel mare muto, che è già mare aperto
si perde anche il fiato, viene paura ascoltare la radio
che parla delle navi e degli altri mari
viene voglia di tornar indietro (*M*, p. 15)

Tale è la coerenza della poetica dello scrittore bolognese rispetto a queste premesse che, per una volta, è possibile verificarla affidandoci a una fonte secondaria. Secondo Sergio Covelli, che ha stilato la premessa al volume del 2011, *Metropoli* è «opera corale» molto più che autobiografica e «dà pertanto voce al popolo e alla sua lingua», poiché a parlare «non è mai il singolo individuo, tanto meno l'autore» (*M*, p. 4). Prima di interrompere la lettura de *L'arte di fare il bagno*, però, ecco due versi tratti da *Vecchio film*, coi quali l'autore

ammette un debito che per il Celati prima maniera – da *Comiche a Lunario del paradiso*, lungo gli anni settanta – è certamente più ingente:

in questo palazzo
tutti dobbiamo dei soldi ai fratelli Marx (*AFB*, p.15)

È noto che Celati, oltre ad alcuni scritti pubblicati sui Marx brothers⁸⁴, avrebbe licenziato anche un voluminoso studio andato malauguratamente perduto.

Come i lettori di Celati sanno, la stagione delle 'piagnure' conosce una propaggine nelle *Quattro novelle sulle apparenze* e, in particolare, in quella intitolata *Condizioni di luce sulla Via Emilia* dove si narra la vicenda del «dipintore di insegne» Menini. In *Metropoli* leggiamo di personaggi che vivono «con l'ansia di un fiume / dei camion fuori fuoco in fondo al piano» (*M*, p. 19), condizione esistenziale e percettiva non distante da quella provocata, secondo il 'dipintore', dalla «luce scoppiata in disfazione»: «niente può essere immobile perché la fluttuazione dell'aria è una grande disfazione continua che si può vedere anche con gli occhi»⁸⁵, specialmente «quando si sentono quei camion con rimorchio che accelerano, portando al massimo il tremore che rende tutto vacillante»⁸⁶. Talvolta Menini partiva all' «esplorazione del quartiere di grandi palazzi cresciuto di fronte al suo bar»⁸⁷, «per luoghi che non erano luoghi, solo sfilze di palazzine a colori acrilici»⁸⁸. D'inverno, in una di queste esplorazioni, morì assiderato davanti a «una palazzina in stile geometrice, isolata in mezzo ai campi [...] Di lì al mare ci saranno forse venti chilometri»⁸⁹. Da parte sua, il poeta urbanista sa a chi attribuire la responsabilità di quei 'non luoghi' e ritrae i colpevoli mentre «stanno costruendo il nuovo quartiere»:

i geometri nel monocale guarderanno l'orizzonte
ortogonale
dove l'angoscia si scioglie in inquietudine (*M*, p. 10)

Lo straniamento si dimostra essere la chiave di lettura per il paesaggio utilizzata da entrambi gli scrittori, che osservano il territorio, ancora una volta, attraverso la lente deformante dello sguardo «segnato dall'esperienza dell'alienazione». Se per Gazvinizadeh si è sufficientemente argomentato intorno alla natura di quella

alienazione, basterà per Celati registrare alcune dichiarazioni perfettamente anodine:

nella pianura assoluta [...] dopo un po' non si riesce più a distinguere quello che è familiare da quello che è insolito⁹⁰

Viaggiando nelle campagne della valle padana è difficile non sentirsi stranieri⁹¹

Ogni osservazione ha bisogno di liberarsi dai codici familiari che porta con sé⁹²

Occorre riuscire a guardare il mondo esterno come se si fosse già perso tutto, come chi è straniero dovunque, come chi ha rinunciato all'idea consolante di appartenere a un luogo, come chi ha abbandonato la fregola di piantare la bandiera⁹³.

In una recensione del 2009 lo stesso Celati non ha mancato, infine, di manifestare solidarietà verso gli scrittori esuli o espatriati «chiamati a rappresentare [...] le frontiere erranti della letteratura» nella 'liquidità' di un presente globalizzato⁹⁴.

Sembra di poter concludere che la relazione tra i due autori, lungi dal produrre un dialogo intertestuale intessuto di citazioni vischiose o letterali (come per esempio accade in Hajdari rispetto ai propri modelli), si basi sull'introiezione da parte del secondo di una consistente porzione della poetica del primo. Sulla plausibilità di una simile influenza non pare il caso di dilungarsi oltre, considerato il milieu culturale nel quale Ghazvinizadeh si è formato come scrittore, ovvero la Bologna che negli anni settanta era stata teatro, tra l'altro, dei seminari celatiani nella facoltà di Lettere occupata⁹⁵.

*

«Del paesaggio la critica si è occupata fin troppo»⁹⁶, tagliava corto Carlo Bo a proposito della ricezione delle prime raccolte di Eugenio Montale in un saggio intitolato alla «nuova poesia». Circa mezzo secolo dopo, la questione del paesaggio promette di tornare all'ordine del giorno, al pari di altre: quella del canone, innanzitutto, della lingua, del postcoloniale ecc. In altre parole, il consolidarsi, in Italia, di un corpus letterario multiculturale contribuisce ormai a dettare l'agenda della critica letteraria.

Note

- ¹ La legge venne approvata l'anno seguente.
- ² Mio il corsivo.
- ³ La svolta avvenne, innanzitutto, a livello di studi geografici. Si veda la definizione di Étienne Juillard che, nel 1962, descrive il paesaggio come «una combinazione di tratti fisici e umani, la quale conferisce a un territorio una propria fisionomia facendone un insieme uniforme» (in *La région. Essai de définition*, «Annales de Géographie», LXXXI 387 p. 486).
- ⁴ A. Predieri, *Urbanistica, tutela del paesaggio, espropriazione*, Milano, Giuffrè, 1969.
- ⁵ Mio il corsivo.
- ⁶ Si veda pure la *Convenzione Europea del Paesaggio*, firmata dagli Stati della Comunità Europea (Firenze, 20 ottobre 2000), che definisce il paesaggio terrestre: «una determinata parte del territorio, così come percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni».
- ⁷ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 41.
- ⁸ In particolare sulla a-narratività in quest'ultimo autore cfr: A. Perli, *Il racconto sospeso. Poetica dei romanzi di Biamonti*, «Critica letteraria», XXXVII, 142, 2009, pp. 47-72.
- ⁹ Di parere diverso Matteo Meschiarì: «Il paesaggio non è nato con Petrarca sul Monte Ventoso o nel Rinascimento con la pittura fiamminga, proprio come Henry Ford o Armand Peugeot non hanno inventato la ruota. Il paesaggio come forma simbolica è invece una modalità innata del pensiero» (M. Meschiarì, *Terra sapiens. Per una preistoria del paesaggio*, «Quaderni di Semantica», XXIX, n. 1, giugno 2008, pp. 149). Per la verità anche secondo Burckhardt – volume II, parte quarta, capitolo terzo del suo *La civiltà del secolo Rinascimento in Italia*: «Questa attitudine [a percepire il “lato estetico” del paesaggio] può esistere da lungo tempo prima che si manifesti nella poesia» (la citazione è tratta dalla pagina 25 dell'edizione fiorentina di Sansoni del 1876).
- ¹⁰ Questo il luogo petrarchesco delle *Familiares* cui ci si riferisce: «Mandai, lo confesso, un sospiro verso quel cielo d'Italia che appariva al mio animo più che allo sguardo, e mi prese un immenso ardore a rivedere l'amico e la patria». Ma circa l'attendibilità storica della condizione esiliaca in Petrarca si veda almeno: L. Marcozzi, *Retorica dell'esilio nel canzoniere di Petrarca*, «Bollettino di Italianistica», 2, 2011, pp. 71-93; E. Fenzi, *Petrarca e l'esilio: uno stile di vita*, «Arzanà», 16-17, 2013, pp. 365-402.
- ¹¹ M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 41.
- ¹² E. Juillard «La région. Essai de définition», cit., p. 387.
- ¹³ La prima edizione del volume è del 2008, le citazioni in questo saggio provengono però da: G. Hajdari, *Poesie scelte*, Nardò (Le), Controluce, 2014 (d'ora in poi abbreviato: *PS*).
- ¹⁴ Mi permetto qui di interpolare il citato saggio di Meschiarì (M. Meschiarì, *Terra sapiens. Per una preistoria del paesaggio*, cit., p. 149).
- ¹⁵ Sulla scorta di un precedente studio tedesco: E. Lobsien, *Landschaft in Texten. Zur Geschichte und Phänomenologie literarischer Beschreibungen*, Stuttgart, Metzler, 1981.
- ¹⁶ «I dati rilevati sul territorio italiano individuano due tipologie di insediamento prevalenti in Italia: nei tessuti regionali produttivi in cui la struttura urbana risulta policentrica e poco gerarchizzata, le scelte degli immigrati dipendono sostanzialmente dalla capacità di attrazione dell'attività prevalente e privilegiano i comuni di minori dimensioni [...] Dai dati Istat si rileva che nel corso dell'ultimo decennio la presenza immigrata ha cominciato ad interessare sempre di più i centri minori. I residenti stranieri nei centri di dimensione inferiore ai 20.000 abitanti sono cresciuti, infatti, nell'ultimo decennio di quasi il 45%, contro il 30% dei centri con oltre 500.000 abitanti». K. Fabbri-catti, *Le sfide della città interculturale. La teoria della resilienza per il governo dei cambiamenti: La teoria della resilienza per il governo dei cambiamenti*, Milano, Franco Angeli, 2013.
- ¹⁷ Nato a Fondi nel 1903, De Libero si è ben presto trasferito a Patrica dove è tornato dopo gli anni di attività prevalentemente romana. È morto a Roma nel 1981.
- ¹⁸ *Ascolta la Ciociaria* è stato pubblicato per la prima volta in *plaque* a Roma dall'editore De Luca nel 1953. Una seconda edizione accresciuta è stata pubblicata per i tipi di Schei-willer, All'insegna del Pesce d'oro, nello stesso anno. I versi citati nel testo provengono però dal recente L. De Libero, *Le poesie*, a cura di V. Notarbernardino, A. M. Scarpato, Roma, Bulzoni, 2011.
- ¹⁹ Così Hajdari definisce talvolta la regione, manifestando una volontà mitopoietica volta a trasfigurare, nei modi già sperimentati per l'Albania, anche il paese d'arrivo: «Le ultime cose che rammenterò /saranno le partenze dall'Albania, / le notti fredde sulla nave, / l'esilio nella terra di Saturno» (*PS*, p.303).
- ²⁰ Hajdari utilizza, nella scrittura poetica, sia l'italiano che l'albanese fornendo, in ogni caso, la versione bilingue dei propri testi.
- ²¹ Altrettanto farà nelle raccolte successive *Corpo presente*, del 1999, dove scrive: «quell'uomo sono io / inchiodato in Via del Cipresso» (*PS*, p. 141), e in *Stigmati* (2002) dove troviamo una lirica datata «Via del Carbonaro, aprile 1992».
- ²² L. De Libero, *Le poesie*, cit., p. 194.
- ²³ Ivi, p. 213.
- ²⁴ Anche se limitatamente ai temi legati alla condizione diasporica, la relazione con Vallejo resta eminentemente intertestuale. Alcuni esempi, a partire dai versi già citati, dedicati al poeta peruviano: «Ieri sera nessuno mi ha chiamato dalla strada, / [...] / dei passanti nessuno mi ha chiesto. / Ieri sera nessuno ha bussato alla mia porta» (G. Hajdari, *Ieri sera nessuno mi ha chiamato dalla strada*); «Oggi non è venuto nessuno a domandare / né mi hanno chiesto nulla questa sera. / [...] / Questa sera tutti, tutti passano / senza domandarmi né chiedermi nulla» (C. Vallejo, *Agape*). «Forse in una giornata di pioggia / morirò anch'io, /per strada» (G. Hajdari, *Ovunque io vada in Occidente*); «Morirò a Parigi mentre fuori diluvia / un giorno del quale possiedo già il ricordo» (C. Vallejo, *Pietra nera su una pietra bianca*). I versi di Vallejo sono qui citati nella traduzione di Federico Guerrini.
- ²⁵ L. De Libero, *Le poesie*, cit., p. 161.
- ²⁶ Un'occorrenza nobile del siliquastro, nella denominazione alternativa di 'albero di Giuda', è nei versi del *Gerontion* di Eliot, dove compare insieme ad altre piante squisitamente

- deliberiano-hajdariane, il castagno e il corniolo: «In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas, / To be eaten, to be divided, to be drunk».
- 27 Nella stessa pagina si legge in nota che l'uccello «nidifica sulla terra e si trova solo in Darsia, la provincia collinosa dove è nato il poeta». Inoltre, la peligorga, già dedicataria della raccolta *Erbamara*, funge da titolo per la raccolta del 2007.
- 28 L. Gigli, *Solstizio*, «Gazzetta del Popolo», 27 febbraio 1935.
- 29 Così in una nota autografa alla premessa di *Poesie scelte*: «Hajdàrai: villaggio natale del poeta (situato nella provincia di Darsia), dove durante l'autunno e l'inverno si scatenano lampi, tuoni e fulmini tremendi e dove tira sempre vento» (PS, p. 30).
- 30 Altrove la cattiva stagione si fa antonomasia nell' «l'inverno peninsulare» e l'Italia è detta «penisola arida», «penisola di terremoti», nello sforzo di formulare definizioni antifrastiche rispetto a quella vulgata di Belpaese.
- 31 L. De Libero, *Le poesie*, cit., p. 272.
- 32 Ivi, p. 163.
- 33 Ivi, p. 162.
- 34 Ivi, p. 166.
- 35 Ivi, p. 253.
- 36 Ivi, p. 265.
- 37 Ivi, p. 149.
- 38 Ivi, p. 267.
- 39 Ivi, p. 218.
- 40 Cfr. *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, a cura di A. Gazzoni, Isernia, Cosmo Iannone, 2010.
- 41 L. De Libero, *Le poesie*, cit., p. 202.
- 42 Ivi, p. 252.
- 43 Ivi, p. 253.
- 44 Ivi, p. 272.
- 45 «Vi porterò con me finestra sul cortile / della stanza sgombra, / dove ho scritto canti d'amore e di pena / nelle stagioni delle piogge» (PS, p.186).
- 46 L. De Libero, *Le poesie*, cit., p. 214.
- 47 Raccolta del 1945 nella quale il poeta di Fondi stampava i versi degli anni (1938-1942).
- 48 Mi permetto, a tale proposito, di rimandare al mio *Carnevali e Hajdari. Paradossi di estraneità* (in *Poesia dell'esilio. Saggi su Gezim Hajdari*, cit., pp. 113-137) dove si citano occorrenze del motivo precedenti l'espatrio.
- 49 L. De Libero, *Le poesie*, p. 256.
- 50 Ivi, p. 161.
- 51 Ivi, p. 160.
- 52 Così negli ultimi tre libri pubblicati da Librati, casa editrice ascolana: *La poesia, le nuvole e l'aglio* (2009), *Ricordati che non sai ricordare* (2010), *Tutto scorre come un fiume* (2012). Da questi volumi citerò secondo le seguenti: PNA, RNSR, TSCF.
- 53 C. Sanchez, *America Latina, il mio paese*, fotografie, Napoli, Experimenta, 1976.
- 54 Id., *La efimera dulzura de vivir*, Santo Domingo, Búho, 1997; Id., *Doce cuentos para ser leídos en conchos y voladoras*, racconti, Santo Domingo, Búho, 1998.
- 55 C. Sanchez, *Alta marea*, Quasar, Roma, 2005, p. 35-36.
- 56 Ivi, p. 28.
- 57 Ivi, p. 46.
- 58 Ivi, p. 77.
- 59 Ibidem.
- 60 Ivi, p. 76.
- 61 Ivi, p. 37.
- 62 Ivi, p. 57.
- 63 Cfr. Eric. J. Leed, *La mente del viaggiatore*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 94.
- 64 La nozione di *espace vécu* è stata inaugurata da Armand Frémont nel suo *La région, espace vécu* del 1972 (tradotto in Italia nel '78) per dare ragione della dimensione simbolica e percettiva legata ai luoghi.
- 65 Secondo la definizione di Aldo Sestini, che parafraso, la «fase elementare del paesaggio» inteso come «veduta panoramica» dalla quale pure «riceviamo un'impressione emotiva» resta subordinata rispetto al «paesaggio geografico» propriamente detto, dove ogni elemento è considerato «nei suoi caratteri specifici» e nella relazione funzionale rispetto agli altri elementi «costitutivi della crosta terrestre». Solo a partire da questa seconda fase è possibile accedere alla considerazione del «paesaggio geografico razionale» (A. Sestini, *Il paesaggio*, Milano, Touring Club Italia, 1963, pp. 9-10).
- 66 M. Luzi, *Ascoli Piceno adolescenza*, in *Sole e mare – quaderno marchigiano*, con una nota di Stefano Verdino, Grafiche Fioroni, Casette d'Ete (AP), 2000.
- 67 «Testo e lettore convergono mediante una situazione che dipende da entrambi per la sua 'realizzazione'. Se la comunicazione letteraria deve avere successo, essa deve portare con sé tutte le componenti necessarie per la costruzione della situazione, dal momento che questa non ha alcuna esistenza al di fuori dell'opera letteraria [...] Le convenzioni necessarie per lo stabilirsi di una situazione potrebbero più convenientemente essere chiamate il repertorio del testo». W. Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, p.65.
- 68 *Nuovi poeti italiani d'altrove* era intitolato il *poetry slam*, tenutosi a Genova nel marzo di quest'anno, nel quale è risultato vincitore.
- 69 Mia Lecomte, poeta ella stessa, è la maggiore studiosa di poesia italo-fona. Una nuova selezione di poeti della migrazione a sua cura è ora nell'edizione francese di *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano* (Chemin de tr@verse ed, 2011) mentre è in preparazione, presso l'Université Paris III, un suo studio complessivo sulla poesia italo-fona dagli anni sessanta.
- 70 Mi sono permesso di sanare, nella citazione tratta dalla pagina 73, alcuni refusi («la buona, direi anzi la novità») ipotizzabili in un volume non privo di mende redazionali (il fiume più spesso citato presenta costantemente l'apostrofo: «Po'»). Le citazioni dai due libri di Ghazvinizadeh – *Arte di fare il bagno*, Bologna, Giraldi, 2004, *Metropoli*, cfr-poiein, Piateda (SO), 2011 – saranno siglate nel saggio: *AFB* e *M*.
- 71 *Apocalisse in via Orfeo* è il titolo di una delle sue sceneggiature.
- 72 Viene comunemente indicato come iniziatore dello *spatial turn* il geografo Edward W. Soja autore nel 1989 del saggio intitolato *Postmodern Geographies*. Per una rapida ricogni-

- zione della questione cfr. G. Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segno dei tempi*, in «Quadranti – Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea» – Volume I, n° I, 2013.
- ⁷³ G. Celati, *Narratori delle pianure*, Feltrinelli, Milano, 1985, p. 131.
- ⁷⁴ Id., *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 77.
- ⁷⁵ Il capitolo più significativo della collaborazione tra i due è forse: L. Ghirri, *Il profilo delle nuvole: immagini di un paesaggio italiano*, testi di Gianni Celati, Milano, Feltrinelli, 1989.
- ⁷⁶ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 91.
- ⁷⁷ Ivi, p. 53.
- ⁷⁸ Ivi, p. 65.
- ⁷⁹ G. Celati, *Narratori delle pianure*, cit., p. 131.
- ⁸⁰ La dichiarazione deriva dal dialogo con Massimo Rizzante avvenuto tra Maggio e Agosto del 2005, disponibile in rete all'indirizzo - <http://www.zibaldoni.it/2005/09/19/dialogo-sulla-fantasia/> - ultimo accesso Agosto 2014.
- ⁸¹ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 88.
- ⁸² Ivi, p. 66.
- ⁸³ Si veda ad esempio l'omaggio: G. Celati, *La farsa dei tre clandestini. Un adattamento dai Marx brothers*, Bologna, Baskerville, 1987.
- ⁸⁴ G. Celati, *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 54.
- ⁸⁵ Ivi, p. 42.
- ⁸⁶ Ivi, p. 43.
- ⁸⁷ Ivi, p. 49.
- ⁸⁸ Ivi, p. 59.
- ⁸⁹ G. Celati, *Verso la foce*, cit., p. 63.
- ⁹⁰ Ivi, p. 9.
- ⁹¹ Ivi p. 1
- ⁹² Così Celati nella «Lettera di accompagnamento» a: F. Arminio, *Viaggio nel cratere*, Milano, Sironi, 2003, p. 7.
- ⁹³ La recensione al libro di Massimo Rizzante *Non siamo gli ultimi. La letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana*, è stata pubblicata su «Alias», supplemento culturale del quotidiano «il Manifesto» sabato 12 settembre 2009.
- ⁹⁴ Da uno di quei seminari era nato nel 1978 il libro *Alice disambientata* che, firmato da Celati, era il prodotto di un esperimento di scrittura collaborativa. Tra gli studenti che avevano partecipato all'impresa c'era Enrico Palandri, che sarebbe diventato a sua volta scrittore di marca celatiana, almeno per quanto attiene all'esordio di *Boccalone: storia vera piena di bugie*, l'Erba Voglio, Milano, 1979.
- ⁹⁵ C. Bo, *La nuova poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, IX, Milano, Garzanti, 1969, p. 378.

Abstract

UGO FRACASSA

Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre, ugo.fracassa@uniroma3.it

A New Localism in Multicultural Italian Poetry

The relationship between “scenic beauty” and “civil and literary history” was set by Benedetto Croce in Law 778 (1921), and traces remain today in the landscape definition formulated by the Fondo Ambiente Italiano. The literary expression of the relationship between man and nature is manifested, according to Michael Jakob (2005), by poetry and, in particular, by a “look marked by the experience of alienation.” Jakob recognizes as a first example of that look the *Ascent to Mount Ventoux*, where Petrarch (*Familiars*, IV.1) nostalgically stares at his homeland abandoned ten years before.

The Italian landscape, already marked by the look of native authors, is nowadays crossed and described by transcultural writers. The article aims to verify the persistence of some literary landscapes (Ciociaria, the Marches country, the Po delta) in the verses of Gëzim Hajdari (Hajdàraj, 1957), Carlos Sanchez (Buenos Aires, 1942) and Nader Ghazvinizadeh (Bologna, 1977), poets whose gaze seem necessarily estranged.

Morrissey & Wilde: quick wits & glam rock

di Alex R. Falzon

I

Wilde claimed that the secret of life is art and argued that true artists must always seek to extend the subject matter of art. [...] Morrissey has extended the subject matter of popular music more than any other artist in the last thirty years. With his 'lovely singing voice', he has used the three-minute pop song to embrace society's outsiders and tackle taboo subjects such as child murders, suicide, poverty, animal rights, violence, vegetarianism, racism, mental illness, football hooliganism, paedophilia and police corruption. The very subjects that 99.9 per cent of all recording 'artists' avoid for fear they will smear their lovely careers [Len Brown 2011, 10].

Morrissey, in an interview he gave in December 1984 to Biba Kopf for *New Musical Express*, made this bold – yet not totally unexpected – statement about Pop Music: «I find people who are quite artistic and creative crawl from dreadful conditions, whereas people who are cushioned in life tend *not* to produce anything dramatically artistic. To me popular music is still the voice of the working class, collective rage in a way, though seldom angst ridden. But it does really seem like the one sole opportunity for someone from a working class background to step forward and have their say. It's really the last refuge for articulate but penniless humans» [Kopf 1984, 23].

Morrissey's view finds an echo, as well as a corroboration, in Iain Chamber's seminal study *Urban*

Rhythms: Pop Music and Popular Culture (1985) wherein he writes that British Pop Music, starting from the mid-'50s of the 20th century, was: «predominantly a culture of young working-class youth, the expression of those who had left school at fifteen and gone out to work [as Morrissey, in turn, had done]. What this 'teenage culture' promised was the increased possibility for a generational style previously excluded not only by economic means but also cultural ones. This was particularly attractive for working-class youth faced with older forms that were either disappearing or being dispersed». [Chambers 1985, 26].

Maybe the greatest change that occurred – again in the mid-'50s – and which may, at first, seem trivial, was how the still widespread term 'popular music' (i.e. 'light' music aimed at *adult* listeners), steadily began to be shortened into just '*pop* music': and this entailed not only a change *in* the music itself, but also in the *audience* it was targeted to, creating – in its aftermath – a generational gap that had huge epistemic, and hence cultural, implications. As Peter Lewis remarks in *The Fifties* (1978), up until the advent of rock 'n' roll in Great Britain: «all previous popular music had been middle aged [headed by balladeers such as Doris Day and Perry Como and crooners like Frank Sinatra and Bing Crosby]. The music was too languid to support anything but a slow smooch foxtrot or (often Victor Sylverster accompanied) stiff-tempo quickstep. Rock 'n' roll swept it all away». [Lewis 1978, 7].

Chambers gives an exact date to this epoch-making shake-up in the musical landscape: «1956 is the year when it begins. There were naturally earlier precedents. [...] But it was in 1956 when in Britain the scattered signs came together in the recognisable shape of rock 'n' roll. From that moment on it becomes possible to refer to a new and distinctive 'pop music'». [Chambers 1985, 18].

Concerning this, one must bear in mind that it was precisely in the mid-'50s – round about the *iconic* year 1956 – that Warhol, Lichtenstein and Rauschenberg ushered in Pop Art in the U.S.A. and that meanwhile, in the same period, Hockney, Hamilton and Blake introduced the same movement in the U.K. It was the beginning of an era in which the visual arts and pop music became ever more connected. But I shall dwell – later – on the intrinsic role that Pop Art played within the field of Pop Music; for the time being, I'd like to point out that the musical and depictive aspects of 'Pop' constantly pursued each other in the ensuing decades until they finally mingled, and fully merged, in the early 1970s, thanks to the rise of Glam Rock (on which I shall also return, linking it all to Wilde and Morrissey).

Two were the major factors which, in the course of the 1950s, contributed to the birth of Pop Music and to the Youth Culture it was closely associated with: the first regards the impact of rock 'n' roll (see Elvis Presley, Little Richard, Jerry Lee Lewis and Gene Vincent) exploding together with the equally cataclysmic rhythm & blues (see Chuck Berry, Howlin' Wolf, Muddy Waters and Bo Diddley) that was then spouting from North America and was now overflowing across the Atlantic ocean. These «US musical forms were taken up and eventually translated into British cultural concerns, later becoming an integral part of British pop» [Chambers 1985, 23] (see Billy Fury, Cliff Richard and, later, The Beatles and The Rolling Stones who, in the early '60s, when American rock 'n' roll turned 'cute' – and was in danger of obliteration – spearheaded the so-called 'British Invasion' of the US, feeding (back) its Youth Culture with those very roots it was no longer able to acknowledge).

The second factor concerns the outbreak of a new social category: that of 'teenagers', chiefly represented by working-class urban youths who in the post-war years, thanks to an ever-increasing affluence, could at last dictate, and project, their own tastes and whims

onto those sanctioned by the 'System', thus bringing about an alternative culture to the official, and more restrictive, one that – 'till then – had tended to discard them altogether.

And it was again in the mid-'50s that London theatre-land witnessed the triumph – in 1956, of course – of John Osborne's drama *Look Back in Anger* (which was adapted for the silver screen in 1958, obtaining the same acclaim) and which, in turn, opened up the door not only to the so-called *Kitchen-sink Drama* (the British realist theatre of the '50s and '60s) but also to the British *Free Cinema* wherein – in both media – one heard for the first time the 'authentic' voice (i.e. the regional accents) spoken by the generation of *Angry Young Men* (and *Women*: think of Shelagh Delaney), stemming – 'unadorned' – from the working-classes themselves (and, in particular from the North of England). These plays (Delaney's *A Taste of Honey* [1958] above all) and these films (the John Schlesinger-directed *Billy Liar* [1963] above all) were later to become a main source of inspiration for the song-lyrics Morrissey wrote for The Smiths in their heyday (also inspiring those images – personally chosen by Morrissey – which accompany the picture sleeves of their albums and singles).

Morrissey has always identified with this provincial, working-class culture which he absorbed in his 'non-youthful' Mancunian days, later becoming its outspoken mouthpiece in expressing the frustrations and ambitions of its 'humdrum' existence. Speaking about this important influence which has informed *all* of his own work, during a 1985 interview on Australian Radio, he readily admitted:

«I'm afraid that they probably remind me of my childhood because I lived in lots of those circumstances and I also think that [...] I gaze upon them fondly because it was the first time in the entire history of film where regional dialects were allowed to come to the fore and people were allowed to talk about squalor and general depression and it wasn't necessarily a shameful thing. It was quite positive [...], people were allowed to be real instead of being glamorous and Hollywoodian, if that is a word, and I sincerely hope it isn't». [cit. in Simpson 2004, 58].

Indeed, the '50s and '60s, those two decades that encompass Morrissey's own childhood and adolescence spent in the backstreets of Manchester, stand at the very heart of *his* [Northern] England which was

being slowly eroded by consumer greed, by the 'Americanization' of mores (and of the English language itself) and was dealt its death-blow by Margaret Thatcher who, Morrissey reckons, was: «dispassionate and obviously mad, [...] raging war on the needy and praising the highborn [...] with never once a gesture of understanding or kindness. [...] Power-mad, Thatcher destroys the miners with relish, a damned and unhappy soul [whose] demonic influence throws further shadows across the now lost soul of England». [Morrissey 2013, 143-44].

II

Growing up on the biggest council estate in Europe as I did, you get used to seeing violent confrontation. I saw pop culture as a way out of that, and a way into expressing and reinventing myself. [Johnny Marr, 2007].

From the '50s onwards, as we have seen, Pop Music became the most obvious and effective means of broadcasting the signs and signals sent off by the diverse British youth-oriented subcultures: from the Teds to the Mods, and from the Hippie Freaks to the Glitter Bands, not forgetting the Nihilists of Punk nor the Indie Style advocated by Morrissey (with or without The Smiths). As Chambers neatly puts it, for the post-'50s successive generations of British 'tribes': «the carefully assembled collage of clothes, hair, music, argot and body [...] re-works a traditional working-class concern for looking 'smart' and 'flash' in a more mobile, increasingly media-conscious consumer context». [Chambers 1985, 27].

This narcissistic note leads me – at last – to deal with Oscar Wilde's pioneering yet lasting contribution to the supervening Pop 'Scene'. Michael Bracewell, in his erudite *England is Mine*, though aware of the fact that British Pop finds its inception in the discontent of '50s urban working-class youth, at the same time points out that: «this rebellion – the hatred of certain young people for [dominant] values – began at the end of the nineteenth century in the cult of aesthetics and artifice which grew around Oscar Wilde». [Bracewell 1998, 13].

Mark Simpson, re-enforces this concept by suggesting, not without a pinch of salt, that: «Oscar Wilde

was, after all, the leader of the nineteenth-century Glam-rock Movement (though back then it was known as the Aesthetic Movement). By sheer force of will and the meticulous cultivation of his personality, Oscar succeeded in making himself a pop star without learning to play an instrument, forming a band or signing to a record label long before pop music had even been invented. His epigrams were 45 rpm singles *avant la lettre*: beautiful, poisonous, brilliant little flashes of lyrical egotism and vanity that proved instantly catchy, zooming to the top of the social hit parade and getting played over and over again at parties». [Simpson 2004, 82].

Did you perhaps find this a bit over-the-top? Well, then try and guess who wrote the following review of a compilation entitled *Chants of Labour: A Song-Book of the People*: «They are not of any high literary value, these poems that have been so dexterously set to music. They are meant to be sung, not to be read. They are rough, direct and vigorous, and the tunes are stirring and familiar. Indeed, almost any mob could warble them with ease. [...] Should the Revolution ever break out in England we shall have no inarticulate roar but, rather, pleasant glees and graceful part-songs. The change is certainly for the better». [Lynskey, 2010, 687].

Yes! It's *him*: Oscar Wilde who, in February 1889, wrote the above review of Edward Carpenter's *Chants of Labour* for *The Pall Mall Gazette* (cf. «Poetical Socialists», February 15, 1889). All this reminds me of Todd Haynes' film *Velvet Goldmine* (1998) where Wilde is transported in a spaceship that drops him off in Dublin and whilst there, at school, declares that, as a grown-up, he shan't become a doctor or a lawyer but a... *pop star*! The green Irish ray he emanates travels forward into time and then lands in the sleepy and monochromatic London of the early '70s which – suddenly – awakens and brightens up when his green ray finally deposits the explosive musical formula of Glam Rock.

The film is packed with allusions and references not only to the principal perpetrators of Glam (David Bowie, Roxy Music, Lou Reed, Marc Bolan, etc.) but also to their 'godfather' Oscar (and so it's not by chance that one of the main characters should be called *Curt Wild*). In the end, it turns out to be a musical soundtrack to Wilde's *dandy* philosophy, according to which it's only *style* that matters and that – consequently – everybody can reinvent themselves, and take on a new,

more 'authentic' identity, as long as it's a 'true' artefact. And it's exactly now that: «the Pop Art lesson that the 'synthetic' and the 'artificial' are 'real', that they 'count', begins its aesthetic life in popular culture and pop music. [...] Apparently seduced by its own narcissism, sophisticated glam rock knowingly advertised the artifice and construction of the 'star'. [...] [It] became pop's most self-conscious expression». [Chambers 1985, 82 & 128]. It's not hard, then, to see in Roxy Music's song *In Every Dream Home a Heartache* (1973) the sonic transmutation (or intersemiotic *ekfrasis*) of Richard Hamilton's picture *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (dating back to 1956 [!]) and which, indeed, could have adorned the album *For Your Pleasure* that contains that very tune.

Glam Rock also sabotaged that 'macho' attitude which had accompanied Pop Music from its very onset (think of the crudely misogynist lyrics of the early Rolling Stones or the very muscular, 'hard'-rocking sound of Led Zeppelin), unabashedly displaying its brash male sexuality (latterly known as 'cock rock'... what else?). Glam Rock, Chambers rightly observes: «behind its disturbing theatrics, the masks, make-up, hair dye, platform heels and changing costumes, betrayed a wildly contradictory range of cultural motifs. [...] Further, it raised disturbing questions about male sexuality and styles from within a masculine universe». [Chambers, 1985, 128].

Chambers goes on to stress how among: «glam rock's fiercest critics it was reluctantly accepted that the music's primary audience was made up of white, working class teenagers. Glam rock was a 'focal point' in working-class culture». [Chambers 1985, 135]. Among these 'white, working-class teenagers' one can certainly discern Morrissey who, at the tender age of twelve, went to his first *live* concert in 1972, to watch T. Rex play in Manchester's Bellevue and who, that very same year, also saw David Bowie perform on stage for the first time.

III

Most youth cultures come from the U.S.A., except skinheads, which as I understand, is an exclusively British invention. [T]he original idea of skinheads was just about clothes and music. And in England

it still is to a pretty great extent. Style and everything it involves for me have their roots in the British working-class. That's where all culture I appreciate passes on and in some degree is updated. [Morrissey, 1992].

Morrissey's 'passion' (and that's the right word to use, with its 'hallowed' connotations) for music, goes back to his childhood when, at the age of six, in 1965 to be exact – after many a whine and whimper – he managed to persuade his mother Betty to buy him his first 45 rpm: *Come and Stay with Me* by Marianne Faithfull (who, many years later, in 2008, did him the honour of 'covering' his own song *Dear God Help Me*, as he proudly recalls in his autobiography [2013, 378]).

For the budding Morrissey, first pop music and then record-shops became a kind of haven, a paradise regained, where he would spend hours, in sheer ecstasy, rummaging about the racks and shelves. Music had become for him a substitute as well as an antidote to his 'grey', solitary and tormented life (due to his parents separating when he was 17, to his school masters who taught him only a harsh, humiliating, discipline based on terror tactics and – not least – to his 'criminal' timidity which, when combined to his excruciating sensibility, made him – in the long run – prefer music and books to the company of his age-peers («There's more to life than books, you know» – he sings in *Handsome Devil* [1983] – «but not much more»).

As he confessed in an interview he gave in 1991: «I lost myself in music at a very early age, and I remained there. I did fall in love with the voices I heard. [...] I loved those people. For what it was worth, I gave them my life, my youth. Beyond the perimeter of pop music there was a drop at the end of the world». [in Simpson 2004, 35].

In an earlier interview (1984) he also acknowledged the central part that Oscar Wilde had played in that dark period of his life: «As I blundered through my late teens, I was quite isolated and Oscar Wilde meant much more to me. In a way he became a companion. If that sounds pitiful, that was the way it was. I rarely left the house. I had no social life. [...] As I get older, the adoration increases. I'm never without him. It's almost biblical. It's like carrying your rosary around with you». [Birch 1987, 23].

It was – again – his mother Betty, an assistant librarian who, when he was eight years old, introduced him

to the world of books, insisting he should read Wilde first, as he duly did, becoming immediately obsessed by this writer whose «every single line affected me» [Birch 1984, 23]. In his *Autobiography*, Morrissey has only words of praise for Oscar, also recognising in him the forerunner of Pop Culture:

«As the world's first populist (first pop figure), Oscar Wilde exploded with original wisdom, advocating freedom for heart and soul, *and for all*, regardless of how the soul swirled. He laughed at the squeezers and the benders and those born only to tell others what to do». He was: «the man who had brought more positive change and excitement and fun to the London literary world more than anyone else – dead or alive, [...] the writer who has yet to be matched or equalled, even now, one hundred and ten years after Wilde's death» [Morrissey, 2013, 98].

The critic Pierpaolo Martino, in his acute essay *Wilde's Legacy* (2013), states that Morrissey can be considered our latter-day equivalent of Wilde. Martino then lists the many themes and tropes that link the two artists and which, when analysed, present four main aspects: 1) the many intertextual references in Morrissey's song-book to Wilde's work (see, for example, the snippet from *The Importance of Being Earnest* [1895; *Everybody's clever nowadays*, placed at the *explicit* of *Rubber Ring* (1986)] but also the various epigrams, paradoxes and quips culled from Wilde's witty repartee that Morrissey enjoys emulating in many of his interviews (e.g.: «I say a lot of things I don't mean» [2003]; «I normally live in Los Angeles, if you can call it normal living» [2003]; «I don't perform. Seals perform» [2006]; «The reports of my death have been greatly understated» [2003]).

Morrissey also quotes Wilde 'in person' – as it were – in many of his songs where the Victorian writer puts in an idiosyncratic appearance: for example, in *Cemetery Gates* (1986), *Oscillate Wildly* (1985), *Speedway* (1993) and *I'm Throwing My Arms Around Paris* (2009); the last two hinting at the *Queensberry Trials* and his subsequent exile on the Continent.

2) The influence of Glam Rock on Morrissey (and their respective and common debt towards Wilde's dandy philosophy as expressed in *Pen, Pencil and Poison* [1891] and *The Decay of Lying* [also 1891]), leading to the increased possibility of loosening up the rigid concept of gender from its binding ties with the past in order to create a new, more authentic identity

(and which, in Morrissey's own case, *really* meant a true 'resurrection', thanks to the music and art of The Smiths which gave him, literally, a new lease of life).

The final two aspects are equally interesting and just as apt: 3) Wilde and Morrissey share a caustic and iconoclastic approach, yet their frank and direct depiction of often controversial issues, in their mixing of *pathos* with *bathos*, and the hilarious with the tragic, can create beauty out of anguish and poetry out of pain. This element of the sublime which Morrissey traces in Wilde's work can therefore also be found in many of his own excellent lyrics.

And, finally: 4) their being Anglo-Irish rebels who dared to criticise England from their respective *fin de siècle* viewpoints, meant that they both finally had to endure an insulting series of trials wherein the *Establishment* avenged itself on their deconstruction of its most awesome taboos concerning Politics, Sex and Religion (see, in Morrissey's case, his lyrics to the songs *The Queen is Dead* [1986], *Margaret on the Guillotine* [1988] and the more recent *Irish Blood, English Heart* [2004] which is not only anti-monarchic in sentiment but also a condemnation of British imperialism).

When, in 1985, Tony Wilson, a television journalist, asked Morrissey, rather bluntly: «I must ask you, what right does the fact that you are a popular and successful popstar give you to comment on political and...», an infuriated Morrissey interrupted and retorted: «Well, I feel that, if popular singers don't say these things, who does? [...] And if you say what 'right do you have', the implication there to me is that popular music is quite a low art, it should be hidden, it can be there but let's not say anything terribly important, let's just make disco records or whatever. So I really feel we do have an obligation and I know that people respect it and they want it and it's working to great effect». [in Wilson 1985].

Changing people's lives through pop music has *always* been at the very top of Morrissey's agenda. As far back as 1983, when The Smiths were beginning their musical career, he was quoted as saying: «It's a matter of life and death to me. Music affects everybody and I really think it does change the world! Everybody has their favourite song and people's lives do change because of songs. Music is the most important thing in the world.» [Morrissey in Worrall, 1983, 23]. It's therefore not surprising that the title of his latest album (released in 2014), should debut with the words: «World

Politics» (no less) and conclude with the very ironic: «Is None of Your Business»!

References

- Bracewell, M. (1998) *England Is Mine: Pop Life in Albion From Wilde to Goldie*, London, Flamingo.
- Brown, L. (2011) «Preface» to Devereux, Dillane & Power (eds.) *Morrissey* (see below), pp.9-11.
- Chambers, I. (1985) *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, London, McMillan.
- Devereux E., Dillane E. & Power M.J. (eds.) (2011), *Morrissey: Fandom, Representations and Identities*, Bristol, Intellect.
- Kopf, B. (1984) «The Smiths: A Suitable Case for Treatment», *New Musical Express*, 22 December.
- Lewis, P. (1978) *The Fifties*, London, Heinemann.
- Lynskey, D. (2010) *33 Revolutions Per Minute*, London, Faber & Faber.
- Marr, J. (2007) in Marshall B. «Meet Johnny Marr», *Uncut*, August.
- Magid A.M. (ed.) (2013) *Performing Wilde's Paradigm in the 21st Century*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- Martino P. (2013) «Wilde's Legacy» in Magid A.M. (ed.) (see above), pp.140-158.
- Morrissey (1983) in Worrall F. «The Cradle Snatchers», *Melody Maker*, 3 September.
- Morrissey (1985) in Wilson, T. *Granada TV* («Grenada Reports»), February.
- Morrissey (1987) in Birch, I. «The Morrissey Collection», *Smash Hits*, 4 July.
- Morrissey (1992) in Lokko, A. «Fan-mail», *Slitz*, September.
- Morrissey (2004) in Simpson, M. *Saint Morrissey* (see below).
- Morrissey (2013) *Autobiography*, London, Penguin Classics.
- Simpson, M. (2004) *Saint Morrissey*, London, SAF.

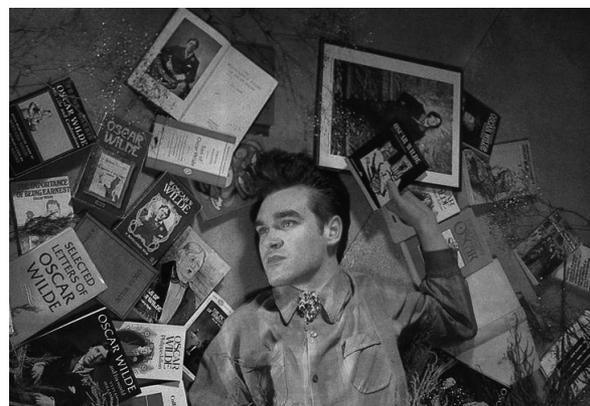
Abstract

ALEX R. FALZON

Università di Siena, falzon@unisi.it

Morrissey & Wilde: quick wits & glam rock

My essay initially focuses on the rise of Pop Music and of British Youth Culture in the mid-1950s which, from then on, would follow a parallel creative, as well as political, common path in the ensuing decades (cf. CHAMBERS\References). It therefore also delves into its close relationship with Pop Art, the Kitchen-sink Drama, the British Free Cinema and, further on, with its direct links with Glam Rock which found in the dandy philosophy of Oscar Wilde its 'iconic' forerunner (cf. BRACE-



WELL\ References). The central part of my essay thus concentrates on the figure of the 'pop' singer-songwriter Morrissey (with or without The Smiths) and on the huge debt that this advocate of Glam Rock owes to Wilde's work and which is clearly present in his own, equally witty and caustic, lyrics (cf. MAGID\ References). Finally, the Morrissey/Wilde connection is fully analysed in its four, main aspects (cf. MARTINO\ References) and which, in turn, reflect the Mancunian singer's personal (creative\ political) stand on British Pop Music and Youth Culture (cf. SIMPSON\ References).

Villino svizzero

Mariangela Guatteri

La terra si trova in una condizione precaria.
 Tutti devono nascere; allungano milioni di teste.

In principio la proprietà è privata. È tutto.
 Arriva un ufficiale, un fabbro, un medico. Si fa un giudizio civile. Si fa uno straniero. La condizione dello straniero è precaria. Deve dimostrare di avere soldi legittimi.
 Agli indigenti, oziosi, vagabondi; a chi esercita la prostituzione o l'elemosina, viene consegnato un foglietto che ordina.
 Obbedire al foglio; non obbedire.
 Il punto finale è un carcere. Si fa uno stato di grande debolezza.

C'è una continua instabilità della propria posizione personale.
 Una cosa stabile è il letto di contenzione e l'individualizzazione dei trattamenti.
 Ci sono repressi provvisori, casuali e superiori; ci sono sottoprodotti di classe stabilmente destinati, inferiori.
 Ogni malanno di classe si abbatte su delle masse in modo obiettivo: una condizione che ricompone gli atteggiamenti per ciò che si è dentro.
 Un metodo per i comportamenti.

Un nuovo regime ha abolito le sue stesse leggi. C'è un cesto delle cose sporche. L'aspetto della dittatura è rinsaldato; l'ordine è maggiore, il comitato è forte.

Dopo questo la pioggia viene tosto e così diretta che ristora la terra dalla siccità di anni. Dalla foresta escono due orsi.
 Un cadavere è gettato nella caverna. Agilità e forza primitiva. Giochi.
 D'altra parte bisogna costruire luoghi per difendersi.
 Bisogna imparare a giocare, a ridere. Resta la primaria fonte di lotta.

Si sforzano di dimenticare. Chi non ci riesce ha paura. Cercano di sopravvivere. Pensano all'avvenire.
 Ore 5: sveglia. Ore 22: silenzio. Tra la sveglia e il silenzio 12 ore di addestramento. Il corpo deve essere rotto a ogni destrezza.

Qualche ramo venuto da chissà dove. Sassi, terra, stracci. Un mulo, un asino, una capra. Si può continuare a vivere.

Al di là delle frontiere, strani villaggi. Aspettano in mezzo alle pietre.

Ci sono dappertutto delle trasmittenti che diffondono gli ordini, annunciano le operazioni, fanno un bilancio.

Ciò che era piacere diventa idea fissa, febbre, ossessione, fonte d'angoscia. Il principio è contaminato dalla realtà.

Per un comune accordo, l'autorità è ormai una faccenda di calma e di ragione, un lento assoggettamento tecnico delle energie naturali.

- La realtà è la realtà. C'è mica altro.
- Rifiutate il lavoro. L'isolamento è brutto.
- Siamo divisi e siamo pochi.
- Sognavo un mulo; e sono morto.
- È morto in manicomio.
- Spacchiamo tutto e andiamo dentro.
- È morto, questo mulo.

- Che c'era in questa nebbia?
- C'eravamo noi altri.
- C'ero? E dov'ero?
- Non era un bel sogno, allora.

Luci, fiamme, scoppi.

- Salve Regina. Domattina, all'aria.
- Domattina all'aria!
- Domattina in cortile!

All'aria.

- Alla cella numero uno si piange.
- Alla cella numero due si piange.
- Alla cella numero tre si piange.
- Alla cella numero quattro si piange.
- Alla cella numero cinque si piange.
- Alla cella numero sei si piange.
- Alla cella numero sette si piange.

- La prima custode fa schifo.
- La seconda custode fa schifo.
- La terza custode fa schifo.
- La quarta custode fa schifo.
- La quinta custode fa schifo.
- La sesta custode fa schifo.
- La settima custode fa schifo.

Lo specchio può essere uno strumento e lo specchiarsi una tecnica estraniante. Si rilevano, così, incongruità: in uno spazio immenso, ma non incommensurabile, appare inaspettatamente una presenza da una superficie specchiante e, da altrove, una seconda presenza. Si vedono; non si riconoscono. Molte volte la reazione di entrambe è un sussulto; è un attimo di morte. Si tratta di un'esperienza.

Se, e quando, le due presenze si riconoscono, lo spazio immenso è misurato in vari modi ma, essenzialmente, dalla loro congruenza e incongruenza in quel momento del tempo. Ecco allora che compare il primo sintomo di dissidenza. Sintomo che ha un suo incedere esponenziale e, successivamente a *io-sono*, realizza una condizione di dissidenza: deviazioni radicali da un'umanissima ostinata ambizione al mantenimento della continuità.

Risemantizzare vari modi di essere e stare al mondo. Astenersi. E s'intende, l'astensione, un primo e fondamentale passo verso lo sradicamento dal senso di possesso. Nei confronti di ogni cosa, s'intende. C'è bisogno di spazio.

Allora si fanno fuori gli oggetti (su questi, il senso di *io-sono* afferma ed espande il proprio campo).

Nel complesso, una rivisitazione. Davanti al sepolcro.

Quello che è dietro e dentro, trapassa davanti e fuori, mostra l'origine del volto: fosse, alture; protuberanze, scabrosità. Cose essenziali che fanno spavento. A molti. Anche e altrimenti si rivelano come qualcosa di sacro; un grande silenzio e l'esito di un trapasso.

Si tratta di un'azione contraria al nascondere, dove ha inizio la stratificazione e la costruzione di una forma di una faccia.

«La sua forma l'ho ricavata dalla terra di argilla. Ho preso un teschio e ho premuto la sua parte frontale su una tavola di argilla; e poi, l'ho rollata lateralmente, da zigomo a zigomo.»

Gli successe il disegno.

Un'impronta anamorfica. Il suo positivo, una maschera.

Costruiscono teschi a forma di maschere di teschi. La materia come quella dei teschi nei musei: ossa patinate di terra.

- Prima la sensazione di terra.
- Prima la percezione!
- Insieme. Quasi insieme.
- Il colore è una sensazione. Non altro!
- Una qualità di tutta la terra.

Nessun corpo, nessuna spora, nessun vivente e non-vivente fa una mossa: una conseguenza del guardare in macchina.

Strumenti, obbiettivi. Si immagini l'immagine di un corpo, una spora, un vivente, un non-vivente nella sua forma finita e nel suo momento di tempo finito. Lo sguardo ha il potere di rianimare. Spesso sceglie di fare un'altra cosa: clona, si dà alla pazza copia; l'originale, nel mentre, si raffredda. Forse è solo una morte apparente.

E se la produzione supera la domanda riduciamo l'occupazione.

- Giù in Argentina, li facevamo filare incatenati.
- Ieri settantaquattro, oggi potremmo farli filare.

«O lampi, o tuoni, siete svaniti nelle nuvole? Spalancati, o furioso pozzo fiammeggiante!

La poesia non c'entra.

La società, derivato di seconda mano. Metà umani, metà equestri.»

«Questa è la mia faccia. Questa è la mia forma. Facce e forme, vorrei scrivere di voi.

Le cose parole erano tali che essi potevano dire: *la luce è come la notte*. Cose acquistate per essere vendute.

Valori in serie assunti come reali. Cose come volontà assoggettate: formàti.»

Nella divisione del lavoro, il lavoro assume la nostra imprecisione.

Il linguaggio è di una semplicità estrema. In fin dei conti la poesia è una questione di parole, quando gli uomini erano intenti alla parola. Quando il linguaggio cominciava a formarsi.

«Quando il senso non combacia con nessuna delle interpretazioni che si hanno a portata di mano, viene un senso di irritazione, le parole non ci danno soddisfazione.»

Lavorare sulle congruenze: azione sulla realtà delle cose, anche quando queste appaiono come figurine, hanno uno spessore.

Le parole hanno una funzione, se appartengono al linguaggio, e viene da pensare che, per forza, appartengono a un linguaggio, fosse pure quello del sintomo, fosse pure disfunzionale.

Il corpo mostra dei sintomi; smette di funzionare bene ma ha sempre una sua propria intelligenza. Se la mente lascia che questa si esprima, compie un atto di liberazione. Mostra intelligenza relazionale. Il corpo è libero nel suo funzionamento. Fa quello che deve fare.

«Le parole hanno una loro intelligenza?»

Ci sono mille modi di dire, mille modi di vivere.

Bestie varie, premi. Tutto in attivo. *Magic moment*, radio-libro I Promessi Sposi, trenta ore di lavoro a cottimo; quattro sveglie: dieci ore di lavoro; vaso in cristallo con fiori di pesco finti: venti ore.

- Oggi siamo più forti, più coscienti.
- Facciamo paura.

Oggi, dopo otto ore di lavoro, uscirete e sarà buio.

Emiliano Rolle

Da Dieci Sonetti

VII.

DELLA LORO ASSENZA

Non si trovano più. Non ce n'è traccia
nemmeno in superficie. Il cuore attento
forse non lo esclude, tuttavia scaccia
la tentazione di dirsi contento
quando questo accade. Perché si affaccia
in lui come l'ipotesi di un lento
ma inesorabile omesso che allaccia
loro a sé, un trarsi senza alimento
che assimila dentro un oscuro baratro
la loro assenza e il suo tormento. Tenta,
è vero, ancora una sortita – ossia
li immagina – ma invano, non ripara
l'assenza e, ciò che è peggio, sa che stenta
a amarli senza sapere chi siano.

VIII.

DI UN VACUO BASCULARE

Chi ha scelto di affrontare il corpo a corpo
e non teme di liquefarsi in bava
li aspetta là dove loro si scavano
la propria fossa, ma chi è nello scorporo,
nel regno sotterraneo d'ombra e porpora,
non crede all'inquietudine degli avatar,
la folla che attraversa la via cava
senza estinguersi. Intima ai suoi corpo-

rati di restare, di non assolvere
al destino di un vacuo basculare
tra vita e non, di smetterla d'inerpi-

carsi a ritroso nei miasmi di polvere
per riesserci: di volgersi a ascoltare
quei fantasmi, e non soltanto Proserpina.

IX.

DELL'USCIRSENE DAL MONDO

Se darsi mille baci crea scompiglio,
non darsene è la scusa più veniale
per vincersi e ritrarsi in un cipiglio
senza età né gioia, in un rituale
che è al tempo stesso perdita ed appiglio
per tutto ciò che espone, affligge o assale
il proprio sé, nel mutuo nascondiglio
della noia e del sogno, quindi vale
spogliarsi dell'accusa fino in fondo,
donarsi con l'amore, o con l'astuzia,
di essere semplici oltre lo sgomento,
di dire grazie e lode a ogni minuzia,
poi stare un poco e uscirsene dal mondo
in gloria di quei baci e di altri cento.

X.

DELLA SCOMMESSA

C'è, o si attesta, un non so che di esplicito
nella sua non presenza, come un pèrdersi
per gli atri del ricordo, per gli uffici
della coscienza, senza un po' di verde
a rallegrarne l'occhio, tra gli auspici
dei cuori in festa. C'è e non c'è. L'aver de-

ciso di obliterarsi ha in sé radici
profonde che nessuno però sperde
o dimentica. Ed è nel forse l'anima
della scommessa (ne è come una spia)
che in non altro che in ciò sia la sua offerta:
l'esortazione implicita, o l'allerta,
a essere liberi, anche se lontani,
dai propri sogni, ire, biasimi. E sia.

Gendered landscape/ landskap in South African women's poetry

Maria Paola Guarducci and Francesca Terrenato

Borders and edges of territory and language, home and body, land and water have always offered some of the most attractive hideouts for women writers who have long understood that the secret might be simply to let the other in or to sift through whatever flotsam washes up. (Shapcott: 2000, 45)

Introduction

As is typical of many colonial and postcolonial countries, land, with its conquest, possession, dismissal, redistribution, etc., has a crucial role not only in South African history, but also in its literature. Landscape, that is the scenery involving the land, whether with or without an aesthetic appeal, represented through words, is almost fatally connected to the idea of home and belonging. This article will focus on the role of landscape in women's poetry of English and Afrikaans expressions. It will pay particular attention to how the poets select, reject or rewrite stereotypes tied to the landscape in literature such as the identification of the land with a woman, often a mother; they neither romanticize the landscape, nor establish any sort of patronizing relationship with it, as is typical in male colonialist poetry. A different kind of relationship is built by substituting the idea of conquest with that of affiliation, affection or mirroring¹.

As for the choice of juxtaposing here English and Afrikaans texts from South Africa, a preliminary note is due. Although the colonial presence of settlers com-

ing from England in South Africa meant the imposition of a hard legislation severely affecting the life of the blacks as early as the end of the Eighteenth century, apartheid, officially established in 1948, was a regime predominantly associated with the Afrikaner National Party. Although white English speaking South Africans benefited from the privileges created by the system just as much as the Afrikaners, they were less associated with the ruling class. Paradoxically, English ended up becoming the language of the protest and of resistance rather than being identified with the oppressors: a means which could easily convey the anti-apartheid message throughout the world. English is today the privileged language of South African literary expression and it is chosen also by authors for whom it is not necessarily their mother-tongue. Afrikaans, born as a creolized variant of the Dutch language spoken by the first European settlers of the Cape, a bridge language developed through interference with the mother tongues of the coloured, black and white people, is now one of the eleven official languages in South Africa. Its survival depends largely «on a more inclusive standard on the one hand and an alliance with the other African languages on the other hand» (Alexander: 2011, 21) which will finally grant visibility to black and coloured Afrikaans speakers. English and Afrikaans together are recognized as the home or first language of 23% of the population; neither of them can thus be exclusively seen as a 'white' language.

A preliminary note about the concept of landscape in South African literature in English and Afrikaans is also due. While the English came slightly later than the Dutch and, because of their bourgeois background, established themselves primarily in urban environments, the so-called Boers of Dutch descent were mainly peasants and quickly developed a strong tie with the land. As a consequence Afrikaans poetry has a different approach to the subject and also a more 'natural' relationship with it, last but not least because of the rooting of the language itself in that environment. There are many words related to the local landscape that can only be expressed in Afrikaans, such as *veld* (open grassland) and *vlei* (shallow lake). The veld is at once bound to the original African landscape and prone to a process of familiarization within the boundaries of the Boer farm, the *plaas*. Its literary representation is peculiarly oblivious of the presence of earlier inhabitants and owner; as Jennifer Beningfield argues in her groundbreaking study on landscape and politics in South Africa, «the complexity of the land and the lives of its inhabitants were predominantly represented not as a struggle of many histories, but rather as a seamless and coherent narrative in which contradiction was suppressed and the presence of other claims on the land denied» (Beningfield: 2006, 17). The veld features also in English South African writing, especially in the novel, where together with the farm it is often presented as a highly disturbing site.

Although evidence shows that landscape is a main literary concern for white authors, the presence of alternative paradigms in representation coming from the black and coloured components should not be underrated. 'Landscape', with its long tradition in European culture, identifies both a physical place and the emotions, memories, histories it evokes in a person or a collectivity; it suggests a view from afar and its representation, in order to claim the right to own it. The idea of 'land' on the other hand is not dependent on representation, and in rural black culture it displays the possibility of an unmediated contact with nature and an inversion of the idea of ownership: «rather than a person owning land, the land owns the person», especially in the case of the place of birth (Beningfield: 2006, 5).

The relationship between people and space was a pivotal one during apartheid, as the Group Areas Act (1950) and the Natives Resettlement Act (1954) established where people could live according to an ethnic criterion. As a consequence, a problematic sense of

belonging arose in those who were dispossessed of the land (or of their urban home) in the course of South African history, and who often had to reconstruct landscape through a process of remembrance.

I. Landscape in the poetry of Ruth Miller, Ingrid de Kok, Makhosazana Xaba, Malika Ndlovu and Yvette Christiansë

(Maria Paola Guarducci, Roma Tre)

If landscape, in all its diversities, including both natural and cultural scenarios (veld, desert, bush, sea, cities, villages, etc.), is crucial in the development of the South African English novel, it is clearly also central in its poetry. Ideologically the landscape plays a more sober role in the English white community than in the Afrikaner's, since the English settlers never competed with the natives for common activities related to the land, such as pasture and cattle (see Beningfield: 2006, 89). On the other hand, as J.M. Coetzee has outlined in *White Writing* (1988), landscape has a pivotal role in local literature, although he mainly discusses it with regard to prose. In the only chapter he devotes to poetry, «The Picturesque and the South African Landscape», Coetzee remarks how some peculiar features of the local landscape – such as its dryness – do not match with the «moistness of English conditions» (Coetzee: 1988, 43) and produced specific symbolical equations in poetry: «skies are blue, light and shadow are static (which is why writers repeatedly characterize the landscape as sleeping, torpid, heatstruck)» (iv). If this generally applies to male poetical tradition, the situation is rather different when we read women's poetry, which does not feature in Coetzee's analysis². Generally speaking, most of the writers connect landscape, overtly or metaphorically, with the ideologies derived from the country's complex history in order to challenge or reassess its statute within them. Landscape has an important role in South African women writers of English language, but its function eschews the paradigm Coetzee identified in the male tradition. Nonetheless, to orientate ourselves in the female scenario, we can still adopt Coetzee's challenging questions:

The dominating questions, particularly in poetry, and most of all in English-language poetry, become:

How are we to read the South African landscape? Is it readable at all? Is it readable only through African eyes, writable only in an African language? Is the very enterprise of reading the African landscape doomed, in that it prescribes the quintessentially European posture of reader vis-à-vis environment? Behind these questions, in turn, lies a historical insecurity regarding the place of the artist of European heritage in the African landscape such as we do not encounter in America – an insecurity not without cause. (Coetzee: 1988, 62)

The historical and cultural needs, in 1988, to raise such questions, hit where the matter hurts. Can they be of use in the definition of the role played by landscape in women's poetry? Can the implicit exclusion of women artists from any assumed, patriarchal, literary tradition as the one scrutinized by Coetzee, reveal that there is a different approach to landscape if it is a woman who writes? Furthermore, is the relationship with landscape necessarily smoother if the author is black or coloured? How do South African women writers feel about landscape? What has landscape to say to them? Landscape is always the place where something has happened, that is, it is never devoid of historical implications and could only exist in a dialectical relation with them. Whether because it fits into a particular tale or because it has different stories to tell according to whom relates to it, landscape is a vital element of South African women's poetry in English and I will explore its meaning through a selection of compositions by a restricted number of noteworthy poets, without any pretension of being exhaustive.

Hinterland

If one had to indicate a beginning from where to draw the lines of signification leading to the profile of a path weaving together women's poetry and landscape, a possible one could be the lyrical universe of Ruth Miller (1919-1969), one of the pioneers of South African women's poetry in English, or better, as Joan Metelkamp defined her, its «literary mother» (Metelkamp: 1992, 57). Although her compositions are filled with personal implications and are more allusive than referential, she brought to light, as early as the Sixties, many of the topics which were due to become central in the long run and her work can be used as a

starting point and a fruitful thread to move among different authors.

No explicit political message interferes with Miller's depictions of desolate scenarios peopled by animals, children playing, women working, and often crossed by a poetical *I* or *we* perceived as either 'passing by' or un-integrated. *Long Journey* (1968) seems to me a case in point. The poem reshapes and expands a scene already portrayed in *The Halt*, a short composition belonging to a group of uncollected lyrics. *The Halt*, compiled between 1960 and 1969, depicts the daily passage of trains near a township at the border of the veld:

Daily the trains creep by. Numberless windows
Thrust down, and people lean out, wearily staring;
[...]
A dog barks, the chicken scratch in the dust; the child
Dumps sand from a pail and does not lift her head.
The house is prim and old, defaced, malformed,
Too small, too hot in the summer, too cold at night.
For miles and miles the veld creeps up to it,
The bleak and level rim of the world each dawn.
[...]
(Miller: 1990, 110)

The point of view is external; neither is it located within the trains (plural) nor among the people (unidentified). The landscape is made of the sketched details of 'the' house, too small, too old, too hot, too cold, intertwining with the creeping veld. The repetition of «creep» marks a difference between the veld creeping 'up', as if about to invade the house, and the trains creeping 'by', that is without really engaging with the township, whose population features as tired spectators of their transit, indifferent as the little girl who does not even lift her head to watch them passing. In *Long Journey*, made up of fifty-five lines, we read:

[...] We recognise
The station that we passed a year ago.
The trees are taller now; the dust remains.
Corrugated iron dazzles in the sun.
A dog barks, the chickens scratch in the dust. A child
Dumps sand from a pail and does not lift her head.
[...]
Through the bony continent of skull
Cave-socketed our minds reach rag-bound cities

And sidings where the train stops for a while
 Hot in the noonday veld, bare as a cloth with
 crumbs,
 Silvered with milk-cans in the clattering dawn.
 (Through the dark shutters the slatted sunlight
 draws
 Thin lines of neon-like intensity).
 [...]
 (Miller: 1990, 48,49)

The landscape of the first poem is here recounted by a lyrical «we» located inside the train qualifying the indistinct gaze of *The Halt*: here «we» are the observers (subject) and the rest is observed (objects). People have disappeared: among taller trees and old dust the little girl of the first poem is just «a» child, absorbed by herself as before. The house is encapsulated in the topical (South African metonymy of corrugated iron, which becomes, in turn, symbolic of a whole continent of «rag-bound cities», presumably looking all alike just like the houses. No more windows, only a roof sharing the dazzling in the sun with the «silvered» train. The train, not the house, is hot in the noon; the horizon of the first poem is substituted by the thin lines of light penetrating from the shutters and separating the two worlds. It feels like there is no possible interchange between the watchers and the watched: the train, caught in «sidings», the place and the scene observed, unfathomable.

Natural landscape is also a key element in Miller's poetry. She uses it to mirror her tragic sense of life; it renders the idea of the ontological 'nothingness' inhabiting the world, her world. The land often appears as it was in pre-historical times, unaffected by humanity and unchanged by history, the tales of which cannot account for its real essence. As in *Long Journey*, where the minds were significantly «cave-socketed», caves recur in her lyrics as the emblem of the lack of land-within-the-land. They do not provide mystery; on the contrary, their emptiness is the tangible proof of the void her lines struggle to define. The poem *Sterkfontein* (1965), about the Gauteng caves where the remains of the first human skeletons were found at the beginning of the past century, helps to clarify Miller's attitude towards landscape:

Our caves do not go Boom! and make one nervy,
 For they are underground, and dark and hard,
 [...]
 In India the smooth sides make one shiver,

But here the walls have teeth, the roof is low;
 And suddenly a deep and silent river
 Looms out of nothing, and into nothing flows.
 [...]
 And when we reach the light – bare veld and boulder
 Hard as the hidden bones within the caves –
 Stand in the wind, that wind which, growing colder,
 Will blow us to the kingdom of shared graves.
 (Miller: 1990, 64)

Although the sense of national belonging is underlined by both the use of the possessive «our» and the juxtaposition of the South African caves against the Indian's, with a reference to the modernist enigma represented by the Marabar Caves in E.M. Forster's *A Passage to India*, these caves are neither mysterious nor homely. They are underground; toothed, dark and hard and, last but not least, they are located in a windy and bare veld. They are uninviting and inhospitable but for the bones they guard, as custodians of the physical remains of humanity. They qualify as an informal cemetery, as the association with the «shared graves» in the last line suggests.

Caverns feature again in Miller's *After the Caves (Tzitzikama)* (1965):

Now there is nothing to say
 About the caves.
 Distance has made them cold.
 [...] They have lost their existence
 In a tired fable,
 In an old
 repeated story, too often told.
 In a smooth corner of the furthest caves
 An arrowhead
 Inert a million sullen years
 Feels cold to the touch. But do the dead
 Feel cold in the grave?
 [...]
 Yet we remember
 The caves, though there is nothing to be told
 About them, but that they were cold as death;
 And we left them cold.
 (Miller: 1990, 84)

Hosting the remains of one of the oldest cultures ever, the Khoisan's, these Eastern Cape caves, in spite of the paramount importance of the treasures they shield, primarily evoke coldness, absence of meaning («there is

nothing to say»), distrust towards the formulaic repetitions of history, and death. The point of view is that of a «we» appearing in the last stanza and defined by the act of remembering the caves, but not their stories - «there is nothing to be told» the poem stresses – but rather their coldness and indifference. They may well testify to ancient cultures, but the human passage leaves them unaffected and they are keener to manifest their bond with death rather than with life.

A relic discovery at Sterkfontein is also at the core of the short poem *Long before Mrs Ples* (2008) by Makhosazana Xaba (1957), Mrs Ples being the name informally given to the fossil skull found in 1947 by South African palaeontologists Robert Broom and John T. Robinson. Xaba deals with the issue in a totally different way, discarding history, as Miller did, but only to re-shape it as a ‘history of her own’, rooted in the place long before the manipulations of science and historiography of European descent:

She was here long before Mrs Ples.
 She stands as tall steady as the mountains of uKhahlamba.
 She is as standard as the numerous hills of any valley.
 She bathed in the Limpopo, swam in uMfolozi,
 played childhood games along the banks of uMhlathuze.
 She strolled the shores of seas before they were given names
 by the arrivers who never left. She breathes belonging,
 sings tunes of the seasons, loves other women.
 She is a native.
 (Xaba: 2008, 22)

The unnamed protagonist of the poem, defined in the last line as «a native», is caught in different landscapes – mountains, hills – with which she shares tallness and standards. She positively engages with rivers, beaches and the sea. She is not necessarily heterosexual, she does not need to be named, located or classified, the European toponymy discarded as well, because she «breathes belonging», in harmony with her surroundings.

The tie between the individual, the land and the possibility to put into verse this relationship are, as we have seen so far, intricate issues both at emotional and political levels. When the land turns into *homeland*, the situation gets even more complicated.

Homeland

As in Miller's works, the occurrence of images of hardness in relation to the land can often be found also in the poetry of Ingrid de Kok (1951), one of the literary ‘daughters’ of Miller. An extremely refined poet, de Kok authored five collections of lyrics dating back from 1988 up to 2006. Just as in her Brazilian years the American poet Elizabeth Bishop (1911-1979), another one of de Kok's points of reference, wrote about the alienating experience of coming to terms with forms of marginality she could not personally share, de Kok is similarly alert to the complications affecting her aesthetic practice as a poet, that is, not only of her task of creating beauty out of traumatized environments, but also doing so, as Bishop did, whilst being a member of a privileged minority. As a matter of fact, Adrienne Rich's definition of Bishop's poetry also accounts for de Kok's poetical stance: «More and more, her poems embodied a need to place herself in the actual, to come to terms with family and class and race, with her presence as a poet in cities and landscapes where human suffering is not a metaphor» (Rich: 1987, 126).

De Kok's poetry deals with pain, trauma, the discomforts of daily life both in apartheid South Africa and nowadays. She is not afraid to manifest her right to love her country, foreign and familiar at the same time, and to search for, recognize and reclaim profound bonds with it, in spite of the ethical and emotional complexities that such a relationship means when it is confronted with the nationalist rhetoric of both apartheid and post-apartheid with regard to identity and belonging. De Kok's poems link the ‘land’ to the idea of ‘home’. The landscape cannot be but a combination of the two, resulting in a series of scattered images, perceptions and fragmented memories. *To drink its water* (2006) is a case in point:

Home is where the heart is:
 a tin can tied to a stray dog.
 The only truth is home truth:
 preserves on the winter shelf.
 [...]
 Beside the beaten path
 to the veld where I once played,
 dry riverbed and unwashed clothes
 grey lizard on the rocks.
 My shadow squats in the shade of a thorn
 where children sift and store

the remnants of corroded bins.
 Over the path, the rocks, the tree,
 marauding sky, fiercer than memory.
 [...]
 (de Kok: 2006, 15)

After an almost whispered first line, hosting the emotional alliteration between «home» and «heart», we are dragged into the South African harsh landscape not only by the distressing scene portrayed – stray dogs being notoriously frequent throughout the country – but also, once more phonetically, by the insistence of dental (hard) consonants in the second line. The intimate revelation of truth as «home truth» is followed by the image of the house pantry opening the way to the memories of the lyrical first person's childhood in the dry veld, craving for some shade, even though the only possible shelter is that of a thorn. The thorn is a topical component of the local flora while at the same time it metaphorically suggests suffering and sacrifice by the evocation of Jesus's crown of thorns. In these memories, the idea of separation/exile is introduced by children playing apart from the narrator, entertaining themselves with rubbish while the sky is «marauding» above path, rocks and trees. If we go back to J.M. Coetzee's remarks about how male poets portrayed the landscape as indolent also because of its static sky, here we acknowledge a different representation of the sky which, on the contrary, is personified and aggressive. The sky is also assigned a meta-textual function since it competes with memory, from which the poem partially originates. For de Kok, who had the typical white childhood and adolescence in South Africa and who migrated later on to Canada to go back to her country with a different political awareness only in 1984, homeland is a concept matured by absence and distance, which acquires substance via scattered recollections, physical sensations, cryptic associations, epiphanies:

[...]
 To return home you have to drink its water,
 in a drought you have to drink its water,
 even from the courtyard well,
 the water blossoming in the gut,
 on brackish, from a burning trough,
 flypaper on your tongue,
 pooling your hands,
 bending when you drink.

Home is where the heart is:
 husk of heat on the back.
 The sky enters into the skin,
 the sky's red ants
 crawl over the shoulders.
 This bending body is my only body.
 I bend and drink
 the shadow in the water.
 (de Kok: 2006, 16)

In these final lines the relationship between land, home and individual is woven in a complex scenario around water, body and sky. Whereas in European-descent tradition water is the symbol of a calmness from which reflection originates, as the Romantic tradition rooted in the peaceful landscape of the Lake District teaches us and as Coetzee once again remarks (Coetzee: 1988, 44), de Kok's water establishes a more intimate relationship with the individual. It needs to be drunk, even if it is brackish and tastes like flypaper, and one needs to bend in order to collect it, as in an act of compliance. The «shadow in the water» is not therefore a trick leading to death, as in Narcissus' myth; ingested, water is a principle of life and continuity between the individual and her land. The sky partakes in this physical and spiritual blending, coming down from its heights to penetrate the skin. Body parts - tongue, hands, heart, back, skin, shoulders - model a «bending body» paying homage to the land, merging into landscape.

The physical tie connecting land and body leads us to another relevant poem by de Kok: *Body parts*, which is included in the collection *Terrestrial Things* (2002), largely devoted to the Truth and Reconciliation Commission. The analogies between the breakup of body, language and landscape is at the core of this poem, which does not claim reconciliation and reconstruction, but rather sings the need for fragmentation to stay as such; as a testimony, a bearer of a history that words could neither articulate nor endure. Body parts are scattered across the South African landscape, they are planted in its soil, they infiltrate within it in a poetical appeal for an intimate relationship with the land. To de Kok, this seems to be the most appropriate and less fabricated way to account for the 'dismembered' history of her country:

may the wrist turn in the wind like a wing
 the severed foot tread home ground

the punctured ear hear the thrum of sunbirds
 the molten eye see stars in the dark
 the faltering lungs quicken windmills
 the maimed hand scatter seeds and grain

the heart flood underground springs
 pound maize, recognize named cattle
 and may the unfixable broken bone
 loosened from its hinges
 now lying like a wishbone in the veld
 pitted by pointillist ants

give us new bearings.
 (de Kok: 2002, 37)

The final «us» clarifies the plea structure - «may» - opening the poem and reiterated throughout it. The particular relevance of this composition is better grasped if read in the context of the TRC, at the centre of which stood tortured, dismembered, destroyed, maimed, disfigured, injured bodies, as well as the metaphorical body of a nation similarly torn.

A different set of complications comes forth when Malika Ndlovu (1971) depicts her idea of homeland in *From Her Sky* (2004). A gendered homeland, a «motherland» in fact, South Africa reveals to the poet «her breathtaking beauty» which is expanded in the following depiction of an elegant woman:

[...]
 Her royal robe of velvet green
 Brown and red earth tones
 A terrestrial tapestry
 Dressing her peaks
 Collecting in her valleys
 Fading towards her shores

White sand and glistening river seams
 Stitching her proud African patchwork
 Embroidered with winding footpaths
 Over mountains
 Circling hills
 Stretching across plains
 [...]
 (Ndlovu: 2008, 51)

This landscape, though, would be incomplete without the representation of its urban counterpart, «a different texture / beading her garment here and there», that is the cultural settlement, the city, characterized

by strips of tarmac, glittering cars, the «formulaic plots» of the rich neighbourhoods. The contrast suggests to Ndlovu an ending for her poem whose structure resumes the opening although it is substantially different in meaning. I align here beginning and end of the poem:

	[...]
From her sky	From her sky
Once again	Once again
My motherland reveals	My motherland conceals
Her breathtaking beauty	Her children's endless suffering
To me	From me
[...]	
	(Ndlovu: 2008, 51)

As an admiring daughter who is kept protected from the parent, the poet underscores the passive (positive) and active (negative) function of the motherland: to reveal and conceal at the same time.

Islands, inland waters and seascapes

In spite of a wide use of inland rocky and bare landscapes in white women's poetry, water also, as Ingrid de Kok's work shows, plays an important role in this context. Once again, J.M. Coetzee remarks:

What concerns us here is, by contrast, the near absence of surface water on the South African plateau, and the consequent lacuna in the repertoire of the artist (painter but also writer) wishing to give meaningful (meaning-filled) representation of that landscape within the schema he has carried over from European art. In the rarity of bodies of still water in South Africa, European-descended landscape writing finds confirmation, and perhaps even occasion, for several of its commonest themes: that in South Africa the earth and the heavens are separate and even sundered realms; that the earth is dead or sleeping or insentient – in Thoreau's figure, lacks an eye; that no dialogue can be carried on with it. (Coetzee: 1988, 44)

As a matter of fact, rivers and especially the sea abound in women's poetry. Miller's most anthologised work is called *The Floating Island* (1965) and provides a highly symbolic imagery of land and water at the same time. The lines picture a herd of bucks blocked

on a piece of eradicated land (the floating island of the title) swept by the river Zambesi flood towards the Victoria Falls, where they are doomed to die. The quickness in the scene, made more dreadful by the vivid description of the terror in the eyes of the trapped animals, translates according to Christopher Heywood as a metaphor for «the colonial presence in southern Africa» (Heywood: 2004, 69). I am not so sure that the equation is such a straightforward one, there are no human beings nor any other sign of culture mentioned in the poem and the meaning could well be much more intimate, as is often the case in Miller's poetry. The lyric, however, certainly focuses on the panic up against a powerful, unstoppable force - the river waters as a «giddy gyre» – acting violently both against the land and its harmless living creatures:

[...]
 Swirling in a giddy gyre
 Down the brown Zambesi flood
 Comes an island – torn entire
 With tendon reeds and brackish blood,
 Prised from its moorings in the silent mud,
 Bearing on its swinging arc
 A herd of buck, alive, aground,
 With anguished eyes, their wet flanks dark
 With sweat. The water gubbles round
 Their sucking hoofprints moon the mud with sound.
 The sliding scenery repeats
 The gliding greenery of fear
 [...]
 (Miller: 1990, 70)

To make connections between this scene and the Western presence in Southern Africa is undoubtedly a temptation which has a point and is bolstered in the final lines: «Wrenched from our continent, we blunder / And lacking weather-sense for guide / *Our* green uncharted islands sink in ravelled floods, blind-eyed» (Miller: 1990, 70).

If *The Floating Island's* enigmatic meaning can be adapted to a variety of private and political situations, the works of Yvette Christiansë (1954) are far more explicit and engage with a precise island and identifiable seascapes. Christiansë's two collections, *Castaway* (1999) and *Impredecora* (2009), bring to the fore the role played in local and global history by the two Oceans merging in front of the South African coasts. Re-establishing the slave trade routes across the Atlantic and the

Indian Ocean, both collections give broad relevance to the isle of St. Helena. A topical location in Western history for being the site where Napoleon was exiled and died, the island also features in local history as the place where many slaves died, where the Zulu king Dinizulu was banished and thousands of Boers made prisoners by the British army during the Anglo-Boer Wars were secluded. A prison, a place for segregation which witnessed desperation, suffering and death, St. Helena is also connected, in Christiansë's personal records, to issues of birth, life and beginning, being the place where her own grandmother was born:

My grandmother's island is
 Wrapped in its own ocean and a fog
 That whispers and sings to itself
 Since lighthouse and watermarked maps
 put reefs out of business and
 exiles no longer smoulder into their diaries
 in the gloom of rock and rain.
 (Christiansë: 1999, 1)

For the poet, as well as for all those who descend from the slaves and whose roots disappeared in the middle passage, the sea, as Gabeba Baderoon has underlined, is both the theatre of violence and destruction, and a place of origin: «the oceans are also a connecting tissue to memories of a life before and outside of slavery» (Baderoon: 2009, 95). Up to very recent times though, slavery was a repressed issue in South African historiography, swallowed, as Zoë Wicomb (1998) argued, by a collective amnesia involving, for different reasons, all ethnic groups. South Africa started re-considering 'its' own middle passage only very recently. Christiansë's sea can be read as a complex text, hard to decipher because of the massive amount of information it carries in terms of memories and suggestions, bringing back alternative narratives made up of oral tales, private remembrances, associations with other waters and contradicting the official versions of history and geography, as in *Geography Lesson*:

[...]
 "Name the largest river in..."
 The Nile, Reverend Mother.
 The Conga, Reverend Mother.
 The... The... river
 that flows from my grandmother
 through my mother, into

me and my sister and now
 the great-grandson where it waits.
 [...]

 “Who was the first to...?”
 Vasco de Gama. Bartholomew Diaz.
 Gray-faced men facing out into the
 salt, their faces eaten each living
 second by the wind; their heads
 rest points for gulls and children’s
 careless attention on school tours.
 Men laid out across continents and
 oceans, measuring the world into
 scales in a trader’s warehouse.
 [...]

 (Christiansë: 1999, 57)

With *Imprendehora*³ Christiansë seizes the opportunity to give voice to all those silenced by history, especially women since they were twice repressed (as women and as slaves). The final composition titled *Ship’s Register* provides a numbered list of names, from n. 343 to 372, supplied by sex, age, stature, supposed parents, particular physical marks, alternating with lines spoken by different lyrical first persons. The multifunctional role of water is outspoken:

Water. Never enough.
 To drink. To bathe.
 Water. Too much.
 To drown. To swim.
 No-yes water brought me,
 Put me here. No-yes
 Water punched me away.
 (Christiansë: 2009, 87)

Urban landscapes

Among the variety of landscapes so far examined, urban scenarios should not be left aside, even though they do not constitute a recurrent topic in women’s poetry. Once again, Ruth Miller features as an interesting landmark. Compared to the rest of her production, *Library Gardens (Johannesburg)* (1965) is a far more referential composition which helps us in defining Miller’s position *vis à vis* with South African politics and culture. Library Gardens is the central library in Johannesburg; the building was assigned to this function in 1935 having previously been a site for a huge informal market, then a colonial post office and finally, in 1910,

the City Hall. Library Gardens is located in what used to be the largest square in town, around which, at the turn of the century, the city of Johannesburg, as we know it today, developed. A highly significant place - the first library in the country which opened as early as 1974 to all races – Library Gardens is a palimpsest of South African urban development and its evocation in Miller’s poem refigures the trite dichotomy of nature versus culture:

Pagoda-pink the foxgloves stand
 And stare me out with scentless pride;
 Culture has made them pale and bland,
 Their scalloped lips with red are dyed.
 From each bell lolls a tongue of pollen.
 Beauty alone could look so sullen.

Bottle-lit and brown as earth
 The tramp leans on his jangled knees
 And stares between his distant feet
 Where shoes grin toes enlarged with dirt.
 While pigeons strut on salmon legs,
 He drains his death to life’s last dregs.

Beneath the Latin tag the shade
 Rears around the metal doors.
 Cold rings hang from lion’s jaws,
 The steps are shadowed with black blades.
 And leather spines, in lofty racks
 Stand royally, untouched by Blacks.
 (Miller: 1990, 84)

The scene depicted juxtaposes the personified foxgloves, whose natural beauty has been mortified by their misuse/abuse in culture, against the depiction of a drunkard, «brown as earth», leaning on his knees, surrounded by indifferent pigeons, dazed, dirty and wearing worn-out shoes as if coming from a long rambling. In a way reminiscent, by opposition, of Tennyson’s Ulysses who, rejecting forced immobility in Ithaca, wants to drink «life to the lees» (Tennyson, line 7), Miller’s tramp, immobile, «drains his death to life’s last dregs». In the final lines it is the library, though, which plays the part of the main character. Its Latin tag, reminding us that books are the treasure ‘house’ of the mind/soul (*Libri Thesaurus Animi*, recites even today the inscription on the façade), creates a disturbing contrast with the body of the homeless in the previous stanza and anticipates the idea of ‘misplacement’ which has already informed the foxgloves and

will inform the books (kept in), the Blacks (at the time of the poem not allowed to get in), and the function of culture in the last lines. The image of the metal doors reinforces the idea of a separation between worlds. Nature itself is objectified in the lion bas-relief on the entrance, a possibly aggressive warning strengthening once more a frontier, and culture remains immobile and useless in the ironical 'royal' image of rows of books which Blacks were not allowed to touch.

Although Johannesburg features in many poems, especially those by male writers, Cape Town is the South African city normally providing artists with a stunning landscape to exploit: the special light, the sea and Table Mountain as a backdrop. De Kok dedicates three poems to Cape Town and although the titles, *Cape Town Morning*, *Cape Town by Day* and *Cape Town by Night*, wink at a postcard's kind of repertoire, the texts discard all romanticism and go directly to the less attractive core of the South African urban landscape. *Cape Town Morning* provides a good example:

Winter has passed. The wind is back.
 Window panes rattle old rust,
 summer rising.

Street children sleep, shaven mummies in sacks,
 eyelids weighted by dreams of coins,
 beneath them treasure of small knives.

Flower sellers add fresh blossoms
 to yesterday's blooms, sour buckets
 filled and spilling.

And trucks digest the city's sediment
 men gloved and silent
 in the municipal jaws.
 (de Kok: 1997, 25)

In the first stanza de Kok focuses on the change of season; Cape Town's poor children appear in the second stanza; flowers in the third (Cape Town hosts one of the most beautiful botanical gardens in the whole world and South Africa in general is renowned for its flowers), and the street cleaners in the last stanza. If we look at the poem we see that the first stanza anticipates the rest. The cycle of the seasons, the wind moving the window panes so as to provoke the sound of «old» rust, a corruption (of iron) rooted in time. The

human landscape of the poem relies on its ultimate outcasts, poor children, living-dead (de Kok wrote many poems on street children, orphaned by Hiv/Aids and possibly sick themselves). As mummies, frozen in time, they sleep outdoors and dream of better worlds while in fact they are ready to defend themselves/attack the others with the knives they keep hidden. Every morning the flower sellers add new flowers to the decaying ones. There is a powerful contrast between the dramatic impact of the second stanza and the frivolous subject of the third. Above all these images stands the rubbish lorry which, like a monster, daily devours the rotten leftovers of the city while indifferent cleaners quietly do their job. As in William Blake's *London*, injustice is exhibited; no comments interfere with a present tense in which we feel actions are mechanically performed every day in a never-ending cycle preventing the future to develop. Children should be the future, while cut flowers die.

II. Landskap in the poetry of Ingrid Jonker, Antjie Krog, Wilma Stockenström, Diana Ferrus and Ronelda Kamfer

(*Francesca Terrenato, Sapienza*)

A distinctive trait of mainstream Afrikaans poetry was to find evidence for the 'natural' relationship between the people and the land, which would justify the white presence in South Africa and its right to own the land. This tradition dates back to the first decades of the twentieth century, when Afrikaans was officially recognized, becoming the banner of Afrikaner Nationalism. The authors and poems presented in this survey, in their refusal of apartheid ideology and of its heritage, aim at disrupting this exclusive territorial appropriation through language. Fragments of a South African geography serve here to renegotiate the connection and/or identification of the lyrical subjects with the land. Afrikaans women poets partake of the unconventional approach to landscape detected in the poems in English earlier in these pages. The complex connotations of these elements in the different texts help us detect the ethical, symbolical, historical and/or political potential of waterscapes and landscapes. Physical elements playing a meaningful role in the construction of this relationship can be organized in two

clusters centering around Water (ocean, rocks, and coasts) and Land (veld, vlei and mountains), respectively. That the individual's relationship with landscape was, and still is, highly problematic is evident in the surviving perception of a segregated landscape also in post-apartheid poems; a possible reaction to this is to be seen in the idea of a reconciled 'wordscape' made of tales and verse.

Waterscapes

A striking feature in the production of these poets is that waterscapes abound, as opposed to a traditional interest, in South African poetry, for the land, the mountains, or the cities. This evidence brings us back to Shapcott's evocation of those «edges of territory and language, home and body, land and water» (Shapcott: 2000, 45) women writers are attracted to. This recurring presence of water has been identified by Guarducci as a distinctive trait also in the poems discussed in the previous paragraphs. The sea is a prominent element in Ingrid Jonker's work and life (1933-1965). Her suicide by drowning in 1965 has provided her with the dramatic aura of a *poète maudit*, and many of her verses may be read as a prophecy of her death. The daughter of a National Party's foreman, she deserves to be counted among the dissident white writers under apartheid. She is best known for her poem *Die Kind wat doodgeskiet is deur soldate by Nyanga* (*The child who was shot dead by the soldiers at Nyanga*, 1960, published in 1963), written on the occasion of the killing of a child by the South African police. This poem, quoted by Nelson Mandela in his inaugural speech in 1994, starts with the widely resonating lines: «The child is not dead/The child lifts his fists to his mother/who shouts: Africa!»⁴.

In the following early text by Jonker, *Ontvlugting* (*Escape*, 1956)⁵, composed in rhyming couplets, the coastal landscape of Gordon Bay (where the poet lived as a child) is posited as a refuge from Valkenburg (the hospital for mental illnesses where she and her mother before her were admitted):

Uit hierdie Valkenburg het ek ontvlug
En dink my nou in Gordonsbaai terug:
Ek speel met paddevisse in 'n stroom
En kerf swastikas in 'n rooikransboom

Ek is die hond wat op die strande draf
En dom-allenig teen die aandwind blaf
Ek is die seevoël wat verhongerd daal
En dooie nagte opdis as 'n maal
Die god wat jou geskep het uit die wind
So dat my smart in jou volmaaktheid vind:
My lyk lê uitgespoel in wier en gras
Op al die plekke waar ons eenmaal was
(Jonker: 2000, 10).

From this Valkenburg have I run away
And in my thoughts return to Gordon's Bay:
I play with tadpoles swimming free
Carve swastikas in a red krantz-tree
I am the dog that slinks from beach to beach
Barks dumb-alone against the evening breeze
I am the gull that swoops in famished flights
To serve up meals of long-dead nights
The god who shaped you from the wind and dew
To find fulfillment of my pain in you:
Washed out my body lies in weed and grass
In all the places where we once did pass

The marine landscape is home to creatures that partake her desire for freedom (the tadpoles), her confinement (the barking dog), her frustration and 'hunger' for love (the seagull with its «famished flights»). The lonely cry of both dog and seagull allows a closer identification between those animals and the poet, alone in her writing and offering memories from a dead past. This clarifies the following reference to the self as a god who shaped a lover, or a younger 'I', now lost, leading in turn to the final image of death by water. We face here a personal landscape, assembling remembrances from a youth that forebodes the present distress.

South African scholar Louise Viljoen has investigated the pervading presence of hints to 'literary mothers' (older Afrikaans women poets) in Antjie Krog's work (Viljoen: 2009, 15). Krog (1958) is familiar to anybody at home in South African recent history for being the author of the documentary novel on the Truth and Reconciliation Commission *Country of My Skull* (1998). Her writing, according to her definition, is «split by languages into genre and theme» (Krog: 2003, 249): English is her language for prose, Afrikaans is her tool for verse. An interesting comparison can be drawn between Jonker's *Escape* and Krog's *Paternos-ter* (1995)⁶:

Ek staan op 'n moerse rots langs die see by
 Paternoster
 die see slat slingers in die lug
 liggroen skuim
 onverskrokke kyk ek elke donnerse brander
 in sy gut voor hy breek
 die rots sidder onder my sole
 my bo-beenspiere bult
 my bekken smyt die aangeleerde gelate knak uit
 haar uit

se moer ek is rots ek is klip ek is duin

helder sing my borste 'n koperklep geluid
 my hande pak Moordbaai en Bekbaai
 my arms skeur ekstasies bo my kop:
 ek is
 ek is
 die here hoor my
 'n vry fokken vrou
 (Krog: 2013, 54).

I stand on a massive rock in the sea at
 Paternoster
 the sea beats strips of light-green foam
 into the air
 fearless I stare down every bloody damn wave
 in the gut as it breaks
 the rock quakes under my soles
 my upper leg muscles bulge
 my pelvis casts out its acquired resigned tilt
 like hell! I am rock I am stone I am dune

distinct my tits hiss a copper kettle sound
 my hands clasp Moord Bay and Bek Bay
 my arms tear ecstatically past my head:
 I am
 I am
 god hears me
 a free fucking woman

Krog, with Jonker a key-figure in Afrikaans poetry, overtly links her lines with those of her predecessor, but reverses Jonker's 'Ophelian' topos of the forlorn, drowned woman into an assertion of gendered empowerment (see Viljoen: 2007¹). The stormy sea is confronted by a female I steadily anchored to the land through a rock. The feminine body, evoked through sexually-laden parts such as thighs, pelvis, breasts, is where the rebellion takes place; the use of sexually hinting interjections like «fucking» (*fokken*)

and the original Afrikaans *se moer* (a typical Capetonian insult involving someone's mother, rendered in English with «like hell»), is also telling in this context. The identification of this triumphant body with the soil, as opposed to the sea, is expressed in the form of a projection woman-land (her arms recall the coastal line). Among the many hints for interpretation we can mention the connection with the political situation of the country (consider the date: the free woman reflects the freed country after 1994) and, in a broader context, the rebellion against the patriarchal Afrikaner ideology relegating women to the role of *volksmoeder* (Brink: 1990; Vincent: 2012), mother of the Afrikaner people, held responsible for its racial purity. Both Jonker and Krog, each with her own peculiarities and time-related sensitivity, consciously embody an alternative to this model, and challenge the ethical curse of their mother tongue by writing against apartheid in the language of apartheid, as appears in their more engaged poems. The controversial relationship they establish with language and land as 'dissident oppressors', is acutely described by Stander and Willemse as a suspension between «privilege and concern» (Stander-Willemse: 1992) that causes a haunting sense of displacement, or rather misplacement, and a desire to acquire a different kind of 'African-ness'.

In *Ooskus* (*East Coast*, 1973), Wilma Stockenström (1933) turns the idyllic *topos* of the 'motherland' into an image of decay, rather than identifying the lyrical self with the coastal landscape. A gendered representation of the land is not unusual for these poets, but it typically results in a positive and sometimes ecstatic identification between 'woman' and 'land'. The same author had followed this *topos* in a love poem from 1970, *Africa Liefde* (*Africa Love*), in which a woman-island craves for the «brown body» of the mainland, representing her lover and the continent at once. In *Ooskus*, this reversal serves the evident political stance of the poem, barely hidden under the rich imagery:

[...]
 Sy is die pragtige vrugbare lijk
 met spikkelblare vir ooglede,
 gedurig verwordend tot boom of gebou,
 tot rokende neusgate van nywerhede.
 Uit semen kwistig vir haar gemors
 ontstaan tussen die yster riete van hyskrane
 die nuwe jongelinge, 'n voetstampende duisend

wat op die skilde van hul borskaste
slaan en uitroep: Afrika.

[...]
(Stockenström: 2000, 70).

[...]
She is the lovely fertile corpse,
her eyelids mottled leaves,
steadily decaying into tree or building
into industry's smoking nostrils
From semen so lavishly wasted on her,
amid the steely canes of cranes,
there sprouts the new youth, a foot-stamping
thousand beating the shields of their chests
shouting Africa!
[...]

The east coast is home to oil and coal plants and refineries. This deadly mother, the «toadstool woman», her body «curled up», with «cancerous cities» as breasts, nourishes and consolidates the «white roots», at the same time giving birth to a generation of opponents. Their call to rebellion is the same heard in Jonker's poem *Die kind*: it is one of the more or less explicit quotations from her work in the poetry of other Afrikaans women authors.

Physical displacement and subsequent uprooting and isolation of black and coloured communities are part of the cruel legacy of apartheid. The experience and feeling of displacement often inform literary texts concerned with the black and coloured diaspora. In discussing black Afrikaans writing, Viljoen also rightly stresses the presence of an underlying, meta-literary form of displacement of the black and coloured authors with respect to the Afrikaans literary canon. She follows the cues given by Deleuze and Guattari, to define Afrikaans literature stemming from the oppressed black and coloured communities as a 'minor literature'. When the literature of a minority adopts the language of the majority it «subverts the hegemonic structures and questions its own displacement from the centre» (Viljoen: 2007², 96-97) in a process of de-territorialization of that language from its tradition and mainstream values. This certainly applies to the work of the young poet Ronelda Kamfer, who focuses in her second collection, *grond/Santekraam* (2011), on the forced removal of a fishermen's community from the coastal village Skipskop. The memory of a lost ocean pervades Kamfer's poems although they never

indulge in the descriptive approach consistent with the European colonizers' tradition. As other poems in the collection, *oorvertel 2 (retelling 2, 2011)*⁷ has the form of a brief monologue by an old inhabitant of the fishermen's village:

[...]
Julle Kaapse mense sê mos die son sien alles
Hier so sien die mense alles
Ek huil nie oor Apartheid-kak ek huil oor julle
klo' goed net hoor
van Distrik 6 ek kon nog die St Helena in my
oumoeder se hare ruik
maar bruin mense[...]
te wees is glad nie so verkakte storie soos daai
slamse voorgee nie

[...]
maar jy moet maar ja en amen want al jy het
is die oorvertel
die see spook by jou al trek jy tot teenaan
die woestyn
die see is 'n teef met rooi skoene aan
(Kamfer: 2012, 26).

[...]
you Capetonians mos say die son sien alles
here it's the people who see everything
I'm not crying about apartheid I'm crying
because you youngsters only hear
about District 6 I could still smell the St Helena
in my granny's hair
[...] being brown
isn't the shit-shod story the slamse make it out to
be

[...]
but you have to say yes yes agreed because
stories are all you have
the ocean haunts you even when you trek to the
desert's edge
the ocean is a bitch and she wears red shoes

The landscape elements and historical places are present, immanent because of their individual and collective meaning: a place, Skipskop, is defined by the people who lived in it and their fate; no matter how marginal, it establishes its centrality through the presence of its old inhabitants, which introduces the theme of Dis-

trict Six as a symbol for the forced removals, and the consequent under-exposure of similar experiences by virtue of their marginality. A third place has a key role in the poem: St. Helena island, one of the historical slave trade ports in Africa, and the place of origin of a grandmother. This reference in Kamfer echoes the recurring presence of the island in Yvette Christiansë's collections. The 'I' in the poem thus connects the more recent experience of uprooting and displacement with the history of the slave trade. Among the multiple belongings and creolized formations advocated by Zoë Wicomb (Wicomb: 1998) and Zimitri Erasmus (Erasmus: 2001) as elements forming the fluid identity of South African coloureds («brown people» in the poem), an ancestry can be traced back to the journey of enslaved people through the ocean. This was an element also underlined by Guarducci earlier in this article in relation to Christiansë's poetry. Baderoon argues that: «turning one's gaze to the sea recovers evidence of slave lives otherwise erased from folk memory» (Baderoon: 2009, 89). In the closing lines the haunting ocean (curiously wearing the maleficent red shoes from Andersen's tale, or the ruby slippers from the *Wizard of Oz*) is therefore both the sea from which Skipskop's community was removed and the sea that the offspring of enslaved people see as 'home', an all but reassuring and stable place of origin.

Landscapes

An ancestral mother belonging to the history of colonization, and a symbolic figure in the struggle for the restitution of dignity to the original *Khoisan* inhabitants of South Africa, Sara Baartman (or Sarah Bartmann) inspired Diana Ferrus's *A poem for Sarah Bartmann* (1998)⁸. This poem features a different 'home', rooted in soil, located in the veld. Ferrus is an Afrikaans poet, but this particular poem by her has circulated widely in its English version, playing a role, as is known, in the final return of Sara Baartman's rests (once part of the collection of the Musée de l'Homme in Paris) to her country of birth. Sara's grave lies now in the Gamtoos River Valley in the Eastern Cape and has been declared a national heritage site. In our context Ferrus's poem illustrates a double restitution: that of the martyred body of the so-called Hottentot Venus to her homeland, and that of the veld landscape, appropriated by Afrikaner culture, to its first, pre-colonial settlers.

I've come to take you home -
 home, remember the veld?
 the lush green grass beneath the big oak trees
 the air is cool there and the sun does not burn.
 I have made your bed at the foot of the hill,
 your blankets are covered in buchu and mint,
 the proteas stand in yellow and white
 and the water in the stream chuckle sing-songs
 as it hobbles along over little stones.

I have come to wretch you away -
 away from the poking eyes
 of the man-made monster
 who lives in the dark
 with his clutches of imperialism
 who dissects your body bit by bit
 [...]
 (Ferrus: 2011, 15).

The lyric description of the environment records the names of plants spread in the Western Cape, a natural world bearing no sign of human hand, identified as «home» in the first line. This natural world forms a sharp contrast with the depiction of the evil Western civilized world (dark, populated by monsters, imperialistic). The African veld and Europe can also be read here as gendered opposites: the woman belongs to the realm of vegetation, the man responsible for her rape and dissection lives in a barren land.

Dissident poets with an Afrikaner background tend to problematize their sense of belonging to the land, to the veld in this case. In Jonker's *Madeliefjes in Namakwaland (Daisies in Namaqualand, 1963)*⁹ the depiction of the veld as the realm of wild flora and fauna reminds somehow Ferrus' stone, but the comparison here is drawn between the idyllic grassland (another name for Namaqualand is 'the flower desert') and the political landscape of apartheid.

[...]
 Agter die geslote voorkop
 waar miskien nog 'n takkie tuimel
 van 'n verdrinkte lente
 Agter my gesneuwelde word
 Agter ons verdeelde huis
 Agter die hart gesluit teen himself
 Agter draadheining, kampe, lokasies
 Agter die stilte waar onbekende tale
 Val soos klokke by 'n begrafnis
 Agter ons verskeurde land

sit die groen hotnotsgot van die veld
en ons hoor nog verdwaasd
klein blou Namakwaland-madeliefje
iets antwoord, iets glo, iets weet
(Jonker: 2000, 94).

[...]
Behind the closed forehead
where perhaps a twig still tumbles
from a drowned springtime
Behind my word killed in action
Behind our divided home
Behind the heart locked against itself
Behind wire fences, camps, locations
Behind the silence where foreign languages
fall like bells at a funeral
Behind our land torn apart

sits the green mantis of the veld
and dazed we still hear
small blue Namaqualand daisy
answering something, believing something,
knowing something

An interesting detail is the fact that, as elsewhere in Jonker's oeuvre, when criticism is expressed by the poet against the establishment, it is frequently accompanied by references to a suffering self; pain, constriction and death drive characterize her poetic I (see here the reference to drowning), that clearly embodies the «land torn apart», «our divided home» bearing the scars of «wire fences, camps and locations». The final lines take the reader back to the grassland in search for a 'something', natural sound or healing word, that is confined beyond comprehension.

An ambivalent feeling towards language, in their case 'compromised' Afrikaans, is to be found in all authors, women and men with any cultural background, whose literary activity shows some form of engagement. It is no surprise then that the «word killed in action» in Jonker's poem is echoed in the second verse («had I language I could write») of Krog's *Grond* (*Land*, 1994)¹⁰:

onder bevele van my voorgeslagte was jy besit

had ek taal kon ek skryf want jy was grond my grond

maar my wou jy nooit
hoe ek ook al strek om my neer te lê

in ruisende blou bloekoms
in bees wat horings sak in Diepvele
rimpelend drink die trillende keelvel
in tafsyossels in leksels gom
in doringbome afgegly na die leegtes
[...]
(Krog: 1995, 72).

under orders from my ancestors you were occupied
had I language I could write for you were land my land

but me you never wanted
no matter how I stretched to lie down
in rustling blue gums
in cattle lowering horns into Diepvele
rippling the quivering jowls drink
in silky tassels in dripping gum
in thorn trees that have slid down into emptiness
[...]

It is a poem with a distinct socio-historical contextualization (the Dutch ancestors and the occupied land), and characterized by an abundance of first person pronouns, which qualifies it as an 'identity poem', trying to come to terms with an Afrikaner affiliation, as such not infrequent in Krog's work. Landscape enters in the second section after the land rejects the 'I', no matter how deeply she tries to identify herself with the soil and the nature, by physically covering, embracing its features and creatures. The evoked landscape is a vlei in the Western Cape. Once again plants are named in detail (the sort of eucalyptus known as blue gum, the Karoo acacia, in the original) and animals, in this case cattle, are part of it. The act of lowering the horns and drinking (with the minute description of jowls and dripping gums, and the rippling on the water's surface) is given here an overexposure that can only be explained when compared to the position of the 'I': she is ready to renounce her privilege, humble, and anxious to quench her thirst for recognition as a daughter of the land, as a righteous inhabitant. On this same metaphor Ingrid de Kok builds her own ritual of regained familiarity with the land in *To drink its water*, discussed by Guarducci in these pages. As opposed to de Kok's successful return home, Krog feels that the refusal is stronger than her desire: the last lines define her love as «fruitless», a term forming a sharp contrast with the Afrikaner boasted ability to turn the desert into a prosperous farm.

Towering above the coast, the city and the veld with its spectacular flat top, Tafelberg (Table Mountain) is also a recurring presence in poems. It is, and always was, ‘the’ mountain, overlooking the land and the capital, a witness to its history: its slopes hosted the pre-contact *khoi* tribes and it announced to European sailors the proximity of the Cape at the outset of the complex colonial history of South Africa. Among the many occurrences of its purely physical or personified presence in Krog’s poetical geography, it is worth mentioning the long poem *elke dag kan ek met jou maak asof jy myne is (every day I treat you as if you were mine, 2006)*¹¹. Here the colonizer-engraver, while directly addressing the mountain, describes its charm for the European settlers in search of a rational landmark in the destabilizing landscape:

Wanneer ‘n mens die ewenaar oorsteek word
als wildernis:

Wit word swart, goed word kwaad,
cultuur bring

‘n omgekeerde barbarism waarin niks

‘n naam het nie: [...]

Jy kan begryp hoe verlig ons was toe ons

‘n tafel sien staan

-net op ‘n oggend iets so wonderlik

gewoons in die wildernis –

iets beskaafds waaraan jy uiteindelik ‘n

geheue kan hang

[...]

(Krog: 2006).

We know that when one crosses the equator
everything becomes wilderness

white becomes black, good becomes bad, culture
becomes

a kind of barbarism in which nothing has a
name: [...]

Nobody will ever believe our relief when, one morn-
ing, we saw this table

- something simply so

miraculously ordinary in the wilderness

- something so civilized one at last

could pin a memory there

[...]

The author’s voice then concludes in a final note:
«...the mountain was the forerunner/of how apartheid
and forgiveness were applied/against a continent’s
clamour».

In contrast with the colonizer’s view, in Kamfer’s poem *grond (land, 2011)*¹² the mountain is directly involved in the sense of displacement affecting eradicated communities. The massive rock fastens the land to the world, but because of its absent-mindedness a piece of land is swept away by the wind: that land loses its quality of ‘home’, and its inhabitants are forced to leave. The mountain does not prevent the disintegration of the land; it is indifferent to the fate of humans, while the reader is left to wonder whether the disruptive power of the white rule is here present in absence, or programmatically understated:

[...]

eendag toe gebeur daar

iets

hy wat die berg is

verloor sy konsentrasie

met dié word ‘n stukkie van sy

grond

deur die wind opgetel en weggewaai

dis

toe so dat dié spesifieke

stuk

grond nie sy bewoners

kon behou nie

hy het nie daai ding wat

grond moet hê vir mense nie

(Kamfer: 2012, 12).

[...]

there once happened

that

he who was the mountain

lost his concentration

a piece of his land

then

was blown away by the wind

so

that that specific

piece

of land could no longer

hold inhabitants

it didn’t have what a land

should have for the people

Segregated Landscape and ‘Wordscape’

The poems selected in this survey provide us with

an insight into how landscape in poetry develops and takes different forms, and into how women authors select and arrange elements and to what purpose. In general, landscape still plays a prominent role as a theme and on a metaphorical level in Afrikaans poetry, but some clichés are absent by virtue of the positioning of the poetic ‘I’ in a postcolonial condition and/or in a gendered, female relationship with space. The physical constitutive elements help contrive a vision which is seldom detached from the socio-political context of the land: the issue of ‘home’ is particularly felt by all authors, either because they choose to give voice to eradicated individuals or communities, or because they express a sense of misplacement as ‘dissident oppressors’, desperately in search of an ‘innocent’ tie with the land. Landscape and politics are therefore often indissolubly bound. Poetry gives voice to the poets’ different views and options: words can harm or heal, denounce or reconcile, divide or unite. The function of landscape changes accordingly. Two texts, one by Kamfer, one by Krog, will help us see how.

Kamfer’s poetry often restates the binary opposition we/they, where ‘we’ stands for the oppressed, the uprooted, the wretched, and ‘they’ for the dominant white. Or at least this is the inescapable categorization of the world as it is felt by her characters. In Kamfer’s vision apartheid lingers on in people’s lives and the racial, social and economic divides (older than apartheid itself) are still part of the individual’s perception of space. This is evident in her *epilogue Klippenkust*¹³: in the poem, uncle Bigfish Visser, an old fisherman from Skipskop, looks at the two sides of the sea landscape that used to be his home before the forced removal. There is a ‘rich’ side, with tourist resorts and restaurants. Here, people there take pictures and will never understand the suffering of a whole community being pulled out of their homes; they don’t have a clue of what really happened. «They» and «we» inhabit different landscapes and histories. In old uncle Fisherman’s perception ‘we’ can only identify ‘our’ homeland with the «heavenwatersea» expanse, where each of us carries the wrecks of her/his past:

[...]
 vir jare staar hy net na “hulle” en wonder wat sy pa
 besiel het om
 hom te laat glo dat ons “hulle” is en dat “hulle”
 ons is

oom Grootvis Visser het “hulle” probeer haat
 maar een kyk na die
 hemelwatersee dan sien hy die ons van sy pa

ons wat stuk-stuk stukkies sonder koppe
 saam met ons dra
 (Kamfer: 2012, 102).

[...]
 he’s been staring at “them” for years and asking
 himself what his father had in mind
 when he made him believe that we are “they”
 and “they” are we

uncle Bigfish Visser has tried to hate “them” but
 a look at that
 heavenwatersea and he sees the “we” of his
 father

we who are tugging cracked pieces of
 shipwrecks with us

A strong belief in the political power of words is shared by all poets discussed here when we consider the fact that they use their tainted language as an antidote to uprooting, suffering, or sense of guilt: their poetry, even when declaring harsh facts as Kamfer’s does, represents a process of reconciliation with a mother tongue bearing a historical weight. Reimagining the words, taking them back to their core and arranging them in order to convey alternative meanings is the task all these poets face. This is especially true for key words such as ‘language’, ‘land’ and ‘landscape’. The hope for reconciliation, which, at a more general level, provides the basis for the transition to post-apartheid is, encompasses for Antjie Krog a larger, national landscape made of words, where stories are told and verses are written in all the languages of South Africa. Some lines from her long poem *Country of Grief and Grace*¹⁴ evoke this vision of a reconciled ‘wordscape’:

[...]
 en hoor die stemme
 die talige stemme van die land
 almal gedoop in die lettergreep van bloed en
 hoort
 be-hoort die land uiteindelik aan die stemme
 wat daarin woon
 lê die land aan die voete van verhale

van saffraan en amber
 engelhaar en kwets
 dou en eer en draad
 [...]
 (Krog: 2002, 63).

[...]
 hear oh hear
 the voices all the voices of the land
 all baptised in syllables of blood and belonging

this country belongs to the voices of those who
 live in it
 this landscape lies at the feet at last
 of the stories of saffron and amber
 angel hair and barbs
 dew and hay and hurt
 [...]

References

- Alexander, Neville, 2011. «Afrikaans: Success or Failure?», in *Handbook of Language and Ethnic Identity. The Success-Failure Continuum in Language and Ethnic Identity Efforts*, ed. by Joshua A. Fishman and Ofelia García, vol. 2, Oxford, Oxford UP, pp. 11-22.
- Baderoon, Gabeba, 2009. *The African Oceans - Tracing the Sea as Memory of the Slavery in South African Literature and Culture*, «Research in African Literatures», 40: 4, pp. 89-107.
- Beningfield, Jennifer, 2006. *The Frightened Land. Land, Landscape and Politics in South Africa in the Twentieth Century*, London and New York, Routledge.
- Heywood, Christopher, 2004. *A History of South African Literature*, Cambridge, Cambridge UP.
- Brink, Elsabe, 1990. «Man-made Women: Gender, Class and the Ideology of the Volksmoeder», in *Women and Gender in Southern Africa to 1945*, ed. by Cheryl Walker, Claremont (SA), David Philip Publishers, pp. 273-291
- Christiansé, Yvette, 1999. *Castaway*, Durham and London, Duke UP.
- Christiansé, Yvette, 2009. *Imprendehora*, Cape Town, Kwela.
- Coetzee, J.M., 1988, *White Writing: on the Culture of Letters in South Africa*, New Hale, Yale UP.
- DeCaires Narain, Denise, 2007. *Landscape and Poetic Identity in Contemporary Caribbean Women's Poetry*, «Ariel», 38:2-3, pp. 41-64.
- de Kok, Ingrid, 2006. *Seasonal Fires. New and Selected Poems*, New York, Seven Stories Press.
- de Kok, Ingrid, 2002. *Terrestrial Things*, Plumstead-Roggebaai, Snailpress/Kwela.
- de Kok, Ingrid, 1997. *Transfer*, Plumstead, Snailpress.
- Erasmus, Zimitri (ed.), 2001. *Coloured by History. Shaped by Place. New Perspectives on Coloured Identities in CapeTown*, Cape Town, Kwela Books.
- Ferrus, Diana, 2011. *I've Come To Take You Home*, Kuils River, Diana Ferrus Publishers.
- Gunner, Liz, 1996. «Names and the Land: Poetry of Belonging and Unbelonging: a Comparative Approach», in *Text, Theory, Space: Land, Literature and History in South Africa and Australia*, ed. By K. Darian-Smith, L. Gunner, S. Nuttall, London, Routledge, pp. 115-130.
- Jonker, Ingrid, 1956. *Ontvlugting*, Kaapstad, Culemborg Uitgewers.
- Jonker, Ingrid, 2000. *Ik herhaal je*, translated by Gerrit Komrij, Amsterdam, Uitgeverij Podium.
- Jonker, Ingrid, 2007. *Black Butterflies*, translated by Antjie Krog and André Brink, Kaapstad, Human & Rousseau.
- Kamfer, Ronelda, 2012. *Santenkraam*, translated by Alfred Schaffer, Amsterdam, Uitgeverij Podium.
- Krog, Antjie, 1995. *Gedigte 1989-1995*, Groenkloof, Hond.
- Krog, Antjie, 2002. *Kleur komt nooit alleen*, translated by Robert Dorsman, Amsterdam, Uitgeverij Podium.
- Krog, Antjie, 2003. *A Change of Tongue*, Johannesburg, Random House.
- Krog, Antjie, 2006. *Verweerskrif*, Houghton, Umuzi.
- Krog, Antjie, 2013. *Skinned*, New York, Seven Stories.
- Metelerkamp, Joan, 1992. *Ruth Miller: Father's Law or Mother's Lore?*, «Current Writing», 4 (October), pp. 57-71.
- Miller, Ruth, 1990. *Poems, Prose, Plays*, edited & introduced by Lionel Abrahams, Cape Town, The Carrefour Press.
- Murray, Jessica, 2011. 'They can never write the landscapes out of their system': *Engagements with the South African Landscape*, «Gender, Place & Culture: a Journal of Feminist Geography», 18:1, pp. 83-97.
- Ndlovu, Malika Lueen, 2008. *Truth is Both Spirit and Flesh*, Mowbray, Lotsha Publications.
- Odendaal, Pieter (ed.), 2013. *Many Tongues. A Translation Anthology*, Slip, online edition.
- Rich, Adrienne, 1987. *Blood, Bread and Poetry. Selected Prose 1979-1985*, London, Virago.
- Shapcott, Jo, 2000. «Confounding Geography», in *Contemporary Women's Poetry: Reading/Writing/Practice*, ed. by A. Mark and D. Rees-Jones, Basingstoke, Macmillan, pp. 40-46.
- Stander, Christell and Willemse, Hein (eds.), 1992. *Winding Through Nationalism, Patriarchy, Privilege and Concern: a Selected Overview of Afrikaans Women Writers*, «Research in African Literatures», 23: 3, pp. 5-24.
- Stockenström, Wilma, 2000. *Vir die bysiendeleser. Voor de bijziende lezer*, translated by Robert Dorsman, Amsterdam/Antwerpen, Atlas.
- Viljoen, Louise, 2007^a. *Antjie Krog en haar literêre moeders: die werking van 'n vroulike tradisie in die Afrikaanse poësie*, «Tydskrif vir letterkunde», XLIV, 2, pp. 5-28.
- Viljoen, Louise, 2007^b. *Displacement in the Literary Texts of Black Afrikaans Writers in South Africa*, «Journal of Literary Studies», 21:1-2, pp. 93-118.
- Viljoen, Louise, 2009. *Onsongehoorte sort: beskouings oor die werk van Antjie Krog*, Stellenbosch, SUN MeDIA.
- Vincent, Louise, 2012. *From Suffrage to Silence: the South African Afrikaner Nationalist Women's Parties, 1915-1931*, in *Women of the Right*, ed. by Kathleen M. Blee and Sandra McGee Deutsch, University Park, PA, The Pennsylvania State University Press, pp. 132-146.
- Wicomb, Zoë, 1998. «Shame and Identity: the Case of the Coloured in South Africa», in *Writing South Africa. Literature, Apartheid, and Democracy 1970-1995*, ed. by D. Attridge and R. Jolly, Cambridge, Cambridge UP, pp. 91-107.
- Willemse, Hein, 1996. «The Invisible Margins of Afrikaans Literature», in *Afrikaans Literature. Recollection Redefinition Restitution*, ed. by Robert Kriger and Ethel Kriger, Amsterdam, Ro-

dopi. pp. 91-102

Xaba, Makhosazana, 2008. *Tongues of their Mothers*, Scottsville, University of KwaZulu-Natal Press.

Note

- ¹ The same can be observed in many postcolonial contexts, as Denise DeCaires Narain has successfully demonstrated (see DeCaires Narain 2007).
- ¹ Although Coetzee extensively engages with Olive Schreiner and Pauline Smith's prose, when he analyses South African poetry he mentions no South African woman writing in English; he only makes a quick reference to *Eden* by the Afrikaner poet Ina Rousseau (1926-2005).
- ² *Imprendehora* was the name of the slave ship seized by the British Royal navy and re-directed to St. Helena with her human cargo after the abolition of the slave trade in 1807.
- ³ See for the English translation: *The Heinemann Book of African Women's Poetry*, ed. by Stella and Frank Chipasula, London, Heinemann 1995, 151.
- ⁴ Translated from Afrikaans into English by Antjie Krog and André Brink (Jonker: 2007, w.p.).
- ⁵ Translated into English by the author (Krog: 2013, 54).
- ² Translated into English by Pieter Odendaal (Odendaal: 2013).
- ³ English version by the author (Ferrus: 2011, 15).
- ⁴ Translated into English by Antjie Krog and André Brink (Jonker: 2007, 98).
- ⁵ Translated into English by Karen Press (Krog: 2013, 110).
- ⁶ Translated into English by the author (Krog: 2013, 116).
- ⁷ Translation mine.
- ⁸ Translation mine.
- ⁹ Translated into English by the author (Krog: 2013, 143).

Abstract

MARIA PAOLA GUARDUCCI

Università di Roma Tre, mariapaola.guarducci@uniroma3.it

FRANCESCA TERRENATO

Sapienza Università di Roma,

francesca.terrenato@uniroma1.it

Gendered landscape/landskap in South African women's poetry

This article explores some questions related to the use of 'landscape' in contemporary South African women's poetry in English and Afrikaans. Intertwining landscape imagery with individual and general issues, these poets discard most of the clichés common in men's poetry: what emerges from a recollection of a heterogeneous corpus of texts are modes of affiliation, affection or mirroring in the relationship between the lyrical subject, her body and the landscape. These aspects, together with the theme of language and its power and limitations, will be analyzed also in the complex historical, social and political context of South Africa. The article is developed in two separate parts: one by Guarducci, focussing on poems in English, and one by Terrenato, focussing on Afrikaans poetry. All discussed poets were born in the Twentieth century; their activity covers the period 1956-2012 ca. Poets writing in English include: Ruth Miller, Ingrid de Kok, Yvette Christiansë, Makhosazana Xaba, Malika Ndlovu. Poets writing in Afrikaans include: Ingrid Jonker, Antjie Krog, Diana Ferrus, and Ronelda Kamfer.

Traduzione degli epigrammi di Anite di Tegea

di Chiara Pesaresi

Questa traduzione è frutto del lavoro di ricerca realizzato per una tesi di laurea magistrale sugli epigrammi attribuiti ad Anite di Tegea: in quella sede è stata condotta un'analisi morfologica, lessicale e sintattica degli epigrammi, che nelle sue conclusioni ha indotto a riformulare una traduzione dell'intera produzione poetica dell'autrice. Nativa di Tegea in Arcadia, visse fra IV e III secolo a.C. Nei 21 epigrammi conservati dall'*Antologia Palatina* dominano due filoni: quello dell'epitafio, reale o fittizio, per giovani fanciulle o per animali (un delfino, un gallo, un grillo e una cicala), e quello paesistico, con sintetiche istantanee di squarci bucolici.

Le traduzioni italiane dell'intero *corpus* di epigrammi di Anite sono quelle di Pontani (in *Antologia Palatina*, 4 voll., Torino 1978-1981) e quella di Marzi (in *Antologia Palatina*, 2 voll., Torino 2005), traduzioni di indubbio valore artistico, ma che non sempre si mostrano ade-

renti al testo greco. Rispetto a questi contributi, in questa sede si è tentato di rendere le strutture del greco attraverso strutture della lingua italiana che potessero ricalcarle: non si ricerca una traduzione artistica che si allontani dal testo greco, ma una resa che si avvicini alle finalità espressive dell'autrice, quali sono emerse dall'analisi condotta. In alcuni casi, l'intensità espressiva di alcuni termini greci è stata resa nella traduzione attraverso una perifrasi, che potesse avvicinarsi all'immagine evocata dall'autrice (vd. il caso di *δειμαίνει* in *AP IX 144,4 = HE 725 = ep. 15,4 Geogh.*). Uno degli obiettivi che ci si è prefissati consiste nel lasciar trasparire nel modo più efficace possibile il valore etimologico degli aggettivi, specialmente di alcuni composti, che costituiscono una caratteristica importante della cifra poetica di Anite.

AP VI 123 = HE 664-667 = ep. 1 Geogh.

Ἔσταθι τᾷδε, κράνεια βροτοκτόνε, μηδ' ἔτι λυγρόν
 χάλκεον ἀμφ' ὄνυχα στάζε φόνον δαΐων·
 ἀλλ' ἀνά μαρμάρεον δόμον ἡμένα αἰπὺν Ἀθάνας,
 ἄγγελ' ἠγορέην Κρητὸς Ἐχεκρατίδα.

Stai qui, lancia omicida, e non versar più,
 intorno alla funesta punta di bronzo, sangue di uomini uccisi,
 ma, ferma nell'alta dimora marmorea di Atena,
 annuncia il vigore del cretese Echekratide.

AP VI 153 = HE 668-671 = ep. 2 Geogh.

Βουχανδῆς ὁ λέβης· ὁ δὲ θεὸς Ἐριασπίδα υἱὸς
 Κλεύβοτος· ἅ πάτρα δ' εὐρύχορος Τεγέα·
 τὰθάνα δὲ τὸ δῶρον· Ἀριστοτέλης δ' ἐπόησεν
 Κλειτόριος, γενέτα ταῦτ' ἰαχῶν ὄνομα.

Il calderone è grande come un bue: a porlo è stato il figlio di Eriaspide,
 Cleuboto: la sua patria è Tegea dagli ampi spazi;
 Per Atena è il dono: lo ha realizzato Aristotele
 di Clitore che ha ricevuto lo stesso nome del padre.

API 291 = HE 672-675 = ep. 3 Geogh.

Φριζοκόμα τόδε Πανὶ καὶ αὐλιάσιν θέτο Νύμφαις
 δῶρον ὑπὸ σκοπιᾶς Θεύδοτος οἰονόμος·
 οὐνεχ' ὑπ' ἄζαλέου θέρεος μέγα κεκηῶτα
 παῦσαν ὀρέξασαι χερσὶ μελιχρὸν ὕδωρ.

A Pan dalla chioma irsuta e alle Ninfe delle grotte questo pose
 come dono, ai piedi di una roccia, Teodoto, pastore solitario,
 poiché a lui, sfinito dalla calura estiva,
 concessero una pausa quelle, versando nelle sue mani dolce acqua.

AP VII 724 = HE 676-679 = ep. 4 Geogh.

Ἦβα μὲν σύ, Πρόραχ', ὄλεσ' ἐν δαὶ δῶμά τε πατρός
 Φειδία ἐν δνοφερῷ πένθει ἔθου φθίμενος·
 ἀλλὰ καλὸν τοι ὑπερθεῖν ἔπος τόδε πέτρος αἰεῖει,
 ὡς ἔθανες πρὸ φίλας μαρνάμενος πατρίδος.

Proarco per il tuo vigore giovanile sei morto in battaglia e la casa del padre
 Fidia, spegnendoti, hai gettato in un'oscura pena;
 ma sopra di te questo bel verso canta la pietra,
 che sei morto combattendo per l'amata patria.

AP VII 486 = HE 680-683 = ep. 5 Geogh.

Πολλάκι τῷδ' ὀλοφυδνὰ κόρας ἐπὶ σάματι Κλεινώ
 μάτηρ ὠκύμορον παῖδ' ἐβόασε φίλαν,
 ψυχὰν ἀγκαλέουσα Φιλαινίδος, ἃ πρὸ γάμοιο
 χλωρὸν ὑπὲρ ποταμοῦ χεῦμ' Ἀχέροντος ἔβα.

Spesso pietosamente qui, sulla tomba della fanciulla, gridò la madre Cleinò
 il nome dell'amata figlia dal rapido destino,
 per richiamare a sé l'anima di Filenide, che prima del matrimonio
 oltrepassò la livida corrente del fiume Acheronte.

AP VII 490 = HE 684-687 = ep. 6 Geogh.

Παρθένον Ἀντιβίαν κατοδύρομαι, ἅς ἐπὶ πολλοί
 νυμφίοι ἰέμενοι πατρὸς ἵκοντο δόμον,
 κάλλεος καὶ πινυτήτος ἀνὰ κλέος· ἀλλ' ἐπιπάντων
 ἐλπίδας οὐλομένα Μοῖρ' ἐκύλισε πρόσω.

Piango la giovane Antibia: molti pretendenti che la desideravano
 giunsero a casa di suo padre,
 poiché avevano sentito parlare della sua bellezza e saggezza; ma
 le aspettative di tutti la Moira funesta fece rotolare lontano.

AP VII 646 = HE 688-691 = ep. 7 Geogh.

Λοίσθια δὴ τάδε πατρὶ φίλῳ περὶ χεῖρε βαλοῦσα
 εἶπ' Ἐρατὼ χλωροῖς δάκρυσι λειβομένα·
 ὦ πάτερ, οὐ τοι ἔτ' εἰμί, μέλας δ' ἐμὸν ὄμμα καλύπτει
 ἤδη ἀποφθιμένης κυάνεος θάνατος.

Ultime queste parole al caro padre, gettandogli le braccia intorno al collo,
 disse Eratò bagnata di pallide lacrime:
 "O padre, più non esisto, nera mi vela lo sguardo
 l'oscura morte mentre già mi spengo".

AP VII 649= HE 692-695 = ep. 8 Geogh.

Ἄντί τοι εὐλεχέος θαλάμου σεμνῶν θ' ὑμεναίων
 μάτηρ στῆσε τάφῳ τῷδ' ἐπὶ μαρμαρίνῳ
 παρθενικὰν μέτρον τε τεὸν καὶ κάλλος ἔχουσιν,
 Θερσί· ποτιφθεγκτὰ δ' ἔπλεο καὶ φθιμένα.

Invece di un talamo dal bel letto e di solenni imenei
 la madre eresse qui, sulla tua tomba di marmo,
 la figura di una fanciulla con la tua altezza e bellezza,
 Tersì; così è possibile rivolgere a te, benché morta, parole lamentose.

AP VII 208 = HE 696-699 = ep. 9 Geogh.

Μνᾶμα τόδε φθιμένου Μενεδαΐου εἶσατο Δᾶμις
 ἵππου, ἐπεὶ στέρνον τοῦδε δαφρινὸν Ἴρης
 τύψε· μέλαν δὲ οἱ αἷμα ταλαυρίνου διὰ χρωτός
 ζέσσει, ἐπὶ δ' ἀργαλέαν βῶλον ἔδευσε φονᾶ.

Questa tomba a ricordo del cavallo Menedeo, alla sua morte, Dami ha eretto,
 dopo che Ares colpì il suo fulvo petto
 e sangue nero gli ribollì attraverso la robusta pelle;
 intrise allora di sangue la zolla dolorosa.

Poll. V 48 = HE 700-704 = ep. 10 Geogh.

Ἦλεο δὴ ποτε καὶ σὺ πολύρριζον παρὰ θάμνον,
 Λόκρι, φιλοφθόγων ὠκυτάτη σκυλάκων,
 τοῖον ἐλαφρίζοντι τεῶν ἐγκάθετο κώλῳ
 ἰὸν ἀμείλικτον ποικιλόδειρος ἔχισ.

Moristi anche tu, una volta, nei pressi di un cespuglio dalle molte radici,
 Locride, rapidissima fra le cucciole avvezze ad abbaiare:
 tale veleno spietato nelle agili membra infuse
 una vipera dal variopinto collo.

AP VII 202 = HE 704-707 = ep. 11 Geogh.

Οὐκέτι μ' ὡς τὸ πάρος πυκιναιῖς πτερύγεσσιν ἐρέσσω
 ὄρσεις ἐξ εὐνῆς ὄρθριος ἐγρόμενος,
 ἢ γὰρ σ' ὑπνώοντα σίνις λαθρηδὸν ἐπελθὼν
 ἔκτεινεν λαίμῳ ῥίμφοι καθεὶς ὄνυχᾶ.

Non più come prima, battendo ritmicamente le ali
 mi alzerai dal letto, tu, appena sveglio, all'alba:
 un ladro cogliendoti furtivamente nel sonno
 ti uccise infilando prontamente il suo artiglio nella gola.

AP VII 215= HE 708-713 = ep. 12 Geogh.

Οὐκέτι δὴ πλωτοῖσιν ἀγαλλόμενος πελάγεσσιν
 αὐχέν' ἀναρρίψω βυσσόθεν ὀρνύμενος,
 οὐδὲ περὶ σκαλμοῖσι νεῶς περικαλλέα χεῖλη
 ποιφύσσω τὰμᾶ τερπόμενος προτομᾶ·
 ἀλλὰ με πορφυρέα πόντου νοτὶς ὄσ' ἐπὶ χέρσον,
 κεῖμαι δὲ ῥαδινὰν τάνδε παρ' ἠϊόνα.

5

Non più, godendo delle onde solcate,
 getterò il collo, slanciandomi su dalle profondità,
 né più intorno ai bellissimi bordi di una nave dai robusti scalmi
 sbuffo di gioia per la mia effigie,
 ma una fosca bufera marina a riva mi spinse
 e giaccio qui, sul tenero lido.

AP VI 312 = HE 714-717 = ep. 13 Geogh.

Ἦνία δὴ τοὶ παῖδες ἐνὶ τράγε, φοινικόεντα
 θέντες καὶ λασίῳ φιλὰ περὶ στόματι
 ἵππια παιδεύουσι θεοῦ περὶ ναὸν ἄεθλα,
 ὄφρ' αὐτοὺς φορέησ ἦπια τερπομένους.

Dopo averti imposto, caprone, le redini purpuree
 e intorno alla bocca lanosa i morsi, alcuni bambini
 giocano alle corse dei cavalli intorno al tempio del dio,
 finché tu continui a trasportarli mansueto, e loro si divertono.

AP IX 745 = HE 718-721 = ep. 14 Geogh.

Θάεο τὸν Βρομίου κεραὸν τράγον, ὡς ἀγερώχως
 ὄμμα κατὰ λασιᾶν γαῦρον ἔχει γενύων
 κυδιόων, ὅτι οἱ θάμ' ἐν οὔρεσιν ἀμφὶ παρῆδα
 βόστρυχον εἰς ῥοδέαν Ναῖς ἔδεκτο χέρα.

Guarda il caprone di Bromio, con quale portamento fiero
 volge lo sguardo fra le guance lanose, pieno di sé,
 perché spesso fra i monti una naiade gli prese nella sua rosea mano
 il ricciolo che cinge le guance.

AP IX 144 = HE 722-725 = ep. 15 Geogh.

Κύπριδος οὔτος ὁ χῶρος, ἐπεὶ φίλον ἔπλετο τήνῃ
 αἰὲν ἀπ' ἠπείρου λαμπρὸν ὄρην πέλαγος,
 ὄφρα φίλον ναύτησι τελεῖ πλόον· ἀμφὶ δὲ πόντος
 δειμαίνει λιπαρὸν δερκόμενος ξόανον.

Questo luogo è di Cipride, poiché a lei
 fu caro guardare sovente dalla terraferma il chiarore del mare,
 per garantire un viaggio gradito ai naviganti; è immobile intorno la distesa del mare,
 come preso da timore, guardando la statua lucente.

AP IX 313 = HE 726-729 = ep. 16 Geogh.

Ἴζεν ἄπας ὑπὸ καλὰ δάφνας εὐθαλέα φύλλα
 ὠραίου τ' ἄρυσαι νόματος ἀδὺ πόμα
 ὄφρα τοὶ ἀσθμαίνοντα πόνους θέρεος φίλα γυῖα
 ἀμπαύσης πνοιᾶ τυπτόμενα Ζεφύρου.

Siedi chiunque tu sia sotto le belle rigogliose foglie di alloro
 e attingi una dolce bevanda alla bella fontana,
 per concedere riposo, al tocco della brezza di Zefiro,
 alle tue membra sfinite dalle fatiche dell'estate.

AP IX 314 = HE 730-733 = ep. 17 Geogh.

Ἑρμᾶς τᾶδ' ἔστακα παρ' ὄρχατον ἠνεμόεντα
 ἐν τριόδοις πολιᾶς ἐγγύθεν αἰόνος,
 ἀνδράσι κεκμηῶσιν ἔχων ἄμπαυσιν ὄδοιο·
 ψυχρὸν δ' ἀκραῆς κράνα ὑποιάχει.

Io, Hermes, sto qui presso l'orto ventoso,
 nei trivii vicino alla bianca costa,
 a concedere riposo dal cammino agli uomini stremati;
 fresca acqua pura mormora dolcemente la fontana.

API 228 = HE 734-737 = ep. 18 Geogh.

Ξεῖν', ὑπὸ τὴν πελέαν τετρυμένα γυῖ' ἀνάπασσον·
 ἀδύ τοι ἐν χλωροῖς πνεῦμα θροεῖ πετάλοις·
 πίδακά τ' ἐκ παγᾶς ψυχρὰν πίε· δὴ γὰρ ὀδίταις
 ἄμπαυμ' ἐν θερινῷ καύματι τοῦτο φίλον.

Straniero, riposa sotto l'olmo le membra estenuate;
 un dolce soffio per te mormora fra le verdi foglie;
 bevi dalla fonte fresca acqua sorgiva: a tutti i viandanti, del resto,
 questo è un gradito ristoro nella calura estiva.

API 231 = HE 738-741 = ep. 19 Geogh.

- Τίπτε κατ' οϊόβατον, Πὰν ἀγρότα, δάσκιον ὕλαν
ἤμενος ἀδυβόα τῷδε κρέκεις δόνακι;
- ὄφρα μοι ἐρσήεντα κατ' οὔρεα ταῦτα νέμονται
πόρτιες ἠυκόμων δρεπτόμεναι σταχύων.
- Perché mai nella solitaria ombra di un bosco, selvaggio Pan,
mentre siedi suoni con questa canna dal soave suono?
- Perché qui fra i miei monti bagnati di rugiada steli d'erba dalla bella chioma
vadano a pascolare le vitelle, strappandoli uno ad uno.

AP VII 190 = HE 742-745 = ep. 20 Geogh.

Ἀκρίδι, τᾷ κατ' ἄρουραν ἀηδόνη, καὶ δρυοκοίτα
 τέττιγι ζυγὸν τύμβον ἔτευξε Μυρῷ
 παρθένιον στάζασα κόρα δάκρυ· δισσὰ γὰρ αὐτᾶς
 παίγνι' ὁ δυσπειθῆς ὄχετ' ἔχων Αἶδας.

A un grillo, l'usignolo dei campi arati, e a una cicala,
 abitatrice delle querce, Miro preparò una tomba comune
 e versò lacrime ingenua di bimba: poiché
 Ade inesorabile se ne andava portandole via i due amati trastulli.

AP VII 232 = HE 746-749 = ep. 21 Geogh.

Λύδιον οὐδας ἔχει τόδ' Ἀμύντορα, παῖδα Φιλίππου,
 πολλὰ σιδηρεῖης χερσὶ θιγόντα μάχης·
 οὐδέ μιν ἀλγινόεσσα νόσος δόμον ἤγαγε νυκτός,
 ἀλλ' ὄλετ' ἀμφ' ἐτάρω σχῶν κυκλόεσσαν ἴτυν.

Questo suolo lidio tiene Amintore, figlio di Filippo,
 dopo che molte volte toccò con mano la ferrea battaglia;
 non fu una dolorosa malattia a condurlo nella casa della Notte,
 ma morì per proteggere con lo scudo rotondo un compagno.

Abstract

CHIARA PESARESI
 kia_pesa@yahoo.it

The translation of the epigrams of Anyte from Tegea

The idea of this translation arises from the desire to go on the research begun with my master thesis whose aim was a linguistic-stylistic analysis of Anyte's epigrams survived in the Greek anthology. Anyte was an Arcadian poet, born in Tegea between the 4th and the 3rd century BC, admired by her contemporaries and later generations for her charming epigrams and epitaphs. She wrote epitaphs for animals and young girls and epigrams about vivid descriptions of untamed nature. The translation I carried out is based on a redefinition of text and on a preliminary and

detailed linguistic study which are very important in terms of studies on Hellenistic epigram. The previous attempts of a translation are *Antologia Palatina*, 4 voll., Turin 1978-1981 and *Antologia Palatina*, 2 voll., Turin 2005, the first one made by Pontani and the second one by Marzi. The originality of my translation is that the Greek structures are translated with similar Italian ones without a re-elaborated version. I sought to avoid a creative translation, so that the poet's aims can be detected through the Italian translation. For example in order to translate in the most effective way some Greek expressions it was necessary to use a periphrasis (cf. (cf. δειμαίνει in AP IX 144,4 = HE 725 = ep. 15,4 Geogh.). The attention was focused indeed on the etymological meaning of some adjectives, especially of the compound words, which are a peculiar aspect of Anyte's style.

Rassegna di poesia internazionale

a cura di PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia inglese postcoloniale); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); ANTONELLA FRANCINI, Syracuse University (Poesia statunitense); FRANCESCO STELLA, Università di Siena (Poesia classica e medievale; Strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

MAHMUD DARWISH, Il giocatore d'azzardo, trad. it. Ramona Ciucani, Mesogea 2015, € 10,20



Per comprendere meglio *Il giocatore d'azzardo*, poesie postume di Mahmud Darwish (1942-2008), conviene tener conto della radice politica della sua ispirazione originaria, condensata nella famosissima *Carta d'identità*, vero manifesto identitario del popolo arabo. La lucida introduzione di Elisabetta Bartuli a *Una trilogia palestinese* (Feltrinelli, 2014) ci illumina in tal senso, riconoscendo alla poesia di Darwish tre tempi: il primo (1964-1973), corrisponde alla «fase rivoluzionaria e patriottica», che ha fatto di Darwish il poeta palestinese più amato; il secondo atto coincide con la fine degli anni Ottanta, dove epica e lirica, tradizione e innovazione si giocano nel medesimo spazio testuale; l'ultima fase è pervasa dalla metafisica e dall'interrogazione dell'uomo, inteso, per dirla con Ungaretti, quale «dovile fibra dell'universo».

In questo terzo e definitivo periodo, si inscrivono i sei poemetti che compongono *Il giocatore d'azzardo*, segnati, specie i due più lunghi, da una frammentarietà non occasionale, ma fondata, mi sembra, nell'aver tolto la temporalità dal racconto, dalla messa in sospensione della Storia

quale ordine diacronico e ideologicamente fondato dei fatti. Ne consegue il germogliare degli eventi, il loro succedersi atemporale, tenuto insieme dall'idea che sia il caso a guidare ogni cosa, non solamente le vicende umane, ma anche «fattezze, caratteri / e malattie». Non quindi la responsabilità o l'impegno quali determinazioni causali di un essere senziente ci distinguono dalla natura, bensì la consapevolezza di stare in balia di un tempo-reticolo nel quale ci incanaliamo casualmente, senza averne cognizione preliminare.

Una prospettiva, questa, molto simile a quella di Wisława Szymborska (cfr. «Ogni caso», in *Vista con granello di sabbia*), anche lei figlia di una forte appartenenza nazionale e ideologica (il comunismo stalinista), dal cui vincolo culturale si staccò, appunto, concependo un universo privo di senso e governato dall'assoluta casualità. Mentre tuttavia la poesia dell'autrice polacca, come scrive Pietro Marchesani nella postfazione al *Granello*, «non dà risposte, perché ogni domanda può solo generare altre domande» spesso di carattere ironico, Darwish tenta la via della comunicazione sapienziale e della narrazione allegorica, partendo, come ci dice nel primo poemetto, «Qui, ora, qui e ora», dall'evidenza storico-ontologica che «viviamo / ai margini dell'eternità», abitando le «macerie». L'invito che egli fa, non più solamente al popolo palestinese, ma all'umanità tutta, è di evitare risposte stereotipate, che vedano per esempio nell'*intifada* l'unica soluzione all'ingiustizia, per avvicinare invece lo stesso problema da un livello superiore di consapevolezza, ossia partendo dalla condizione ontologica dell'uomo, dalla sua marginalità esistenziale, dalla sua contingenza infondata. Viene in mente la Szymborska, ma anche si sente una

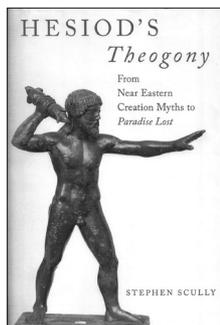
vicinanza con Edmond Jabès, ebreo egiziano, che sempre lottò contro la territorializzazione israeliana, riconoscendola radicalmente contraddittoria con la cultura ebraica, che è nomadica, scritta sulla sabbia, in un viaggio che chiede ospitalità in una terra dove Narciso oscuri lo specchio. Darwish segue la stessa traiettoria, negando all'autoreferenzialità di Narciso, al disconoscimento dell'altro, la via della pace. Ce lo dice sia nel primo e sia nel poemetto che dà il titolo al libro: «Se avesse potuto vedere qualcun altro, oltre sé / si sarebbe innamorato della ragazza che lo fissava / [...] / se fosse stato un po' più intelligente / avrebbe frantumato quello specchio / e visto quanti sono gli altri».

Il tema dell'altro è decisivo ne *Il giocatore d'azzardo* e piace sapere questa convergenza con un filosofo ebreo, pur tenendo conto che la cultura araba possiede già questa nozione. Penso al Sufismo e, fra i contemporanei, penso ad 'Alī Ahmad Sa'īd Isbir, conosciuto in Europa col nome di Adonis, quando scrive, in *Sul dialogo culturale euro-islamico*: «L'io esiste solo attraverso l'altro. L'altro, nella costruzione dell'essere, non è soltanto un elemento per il dialogo e l'interazione, ma è un elemento costitutivo. Attraverso l'altro, l'io viaggia verso se stesso».

Lo stesso Occidente nel Novecento ha elaborato una precisa riflessione sull'alterità, basti pensare al decostruzionismo di Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault e Jean-Luc Nancy, all'ermeneutica di Paul Ricoeur e all'ontologia etica di Emmanuel Lévinas. Tutti autori che, con Darwish e Jabès, hanno riconosciuto nella scrittura la loro patria: «Persino nel vento – si legge ne *Il giocatore d'azzardo* – sono tutt'uno / con alfabeto». Una patria che fa dell'instabilità identitaria, del confine quale soglia del contatto,

la sua ragion d'essere, l'unico qui e ora – storico, non astratto – capace di tenere passato e futuro in una scommessa di sopravvivenza.

HESIOD'S THEOGONY, REVISITED. Stephen Scully, *Hesiod's Theogony: From Near Eastern Creation Myths to Paradise Lost*, Oxford University Press, 2015, 268 pp. (\$85.00). Review by Helaine L. Smith (*helaine.smith@verizon.net*)



In “*Hesiod's Theogony: From Near Eastern Creations Myths to Paradise Lost*” Stephen Scully argues that Hesiod, rather than having created in the *Theogony* a catalogue of divine genealogies, now largely irrelevant and dismissible, with perhaps the exception of its glorious description of the Muses, has instead composed a Homeric Hymn, grand in scale and conception, and dedicated to Zeus. It is a startling, and ultimately convincing, thesis.

The Zeus of Hesiod's hymn, Professor Scully argues, is the Zeus who through his own actions and gifts to mankind, imagines, models, and safeguards civilization in the form of the orderly city, the *polis*. Scully has long been interested in the *polis*, as his excellent 1990 study, *Homer and the Sacred City*, demonstrated, and this new volume about Hesiod's *Theogony* is, in a sense, an extension of that interest.

An equally exciting aspect of this comprehensive study is its clear and full discussion of Hesiod's until-now overlooked literary methods, in which personification reflects psychological reality, or flows from action, and in which common nouns, in

Benvenuti quindi a questi sei poemetti i quali, come ci ricorda Ramona Ciucani in postfazione, rappresentano la parte iniziale della raccolta *Non voglio che questa*

their shifting meanings, follow the narrative arc of the poem.

Professor Scully also establishes beyond a doubt the *Theogony's* influence and profound effect upon great literary works of other cultures and subsequent centuries. Scully has studied with great care everything from the Akkadian *Enuma elish*, “the story of Marduk's victory over Tiamat and his creation of a stable and harmonious political order,” to Pindar and Plato, Callimachus and the Alexandrian scholars, Ovid and Lucian, the Church fathers, Milton, and even Freud. His discussions of the *Oresteia* and of *Paradise Lost* are particularly splendid. He revitalizes the *Theogony* for us in every way, making both the *Theogony* and his discussion of it essential reading for every classicist and every lover of literature.

The Theogony as a Homeric Hymn

What Homeric Hymns¹ do is present, either through direct praise or narrative, the magnificent deeds and gifts of the god to mankind. It is Scully's contention, amply proven in this rich volume, that the *Theogony* of Hesiod conforms to the pattern of the greatest of those Homeric Hymns, that its subject is Zeus, and that through primary and secondary narrative it presents Zeus' preeminent gift to mankind: the polity itself.

Hesiod begins the *Theogony* not with Zeus himself, but with Zeus's and Mnemosyne's nine daughters, the Muses *Thaleia*, *Eratō*, *Melpomenē*, *Kleiō*, *Kalliope*, *Polyhymnia*, *Ouraniē*, *Euterpe*, and *Terpsichorē* [Θάλεια, Ερατώ, Μελπομένη, Κλειώ, Καλλιόπη, Πολύμνια, Οὐρανία, Εὐτέρπη, Τερψιχόρη]. This passage, coming at the beginning of the *Theogony* and therefore out of chronological order—Zeus, who fathers the Muses, has not himself yet been created, since after this passage Hesiod tells of the beginnings of creation itself—is, Scully argues, deliberate rather than digressive, its proleptic placement by Hesiod indicating that

poesia finisca, di cui ci auguriamo presto la traduzione integrale.

(Stefano Guglielmin)

Zeus's kingship will bring harmony out of chaos. The Muses sing of what was, what is, and what will be, and they sing of the laws and gracious customs of the gods, so that men, too, may learn of those laws and customs. Law and custom are Zeus's gifts to the world, then, as is the comfort and joy “sweet song” brings, as is sweet song itself. The daughters teach Hesiod, a character in his own poem, that Zeus fairly apportioned honors among the gods, such apportionment itself being a civilized and civilizing act. And the daughters, Hesiod adds, inspire rulers of men with wise words to settle disputes and quarrels. Thereby Zeus, from whom the Muses spring, gives to kings and princes political wisdom. And the daughters inhabit high Olympus, the realm Zeus creates for the gods, in which the gods now live secure, whereas, in the first and second generation of gods, the gods lived in chaos. Here the Muses sing and dance forever. And so, Zeus creates the first *polis*, a place of harmony and a model for the cities of men.²

The poem's narrative that follows the gorgeous proem about the Muses details the strife between the first, second, and third generation of gods, the murders and maimings, the terrible monsters unleashed and then contained, and the story of the eventual victory of Zeus and the benefit of perpetual order his rule bestows. That the *Theogony* ends with acts of marriage by Zeus, replicated by other gods, is not, Scully argues, a random detail. Instead, the marriage sequence is expressive of the movement from anarchic *Eros* to the containment of desire within the social order.³ And so Scully concludes that when we read the *Theogony* we are reading a complex Hymn to Zeus.

Literary Methods of the Theogony

That the *Theogony* is filled with names of deities which are also abstract qualities is obvious to even the most casual reader. But what most of us miss, and

what Professor Scully shows us, is that these names flow from prior actions described in the text. It is as if “being” gives rise to “identity.” That interplay is particularly lovely in the passage that precedes the naming of the Muses and instead describes where they live and what they do. In rough translation, with the underlined words transliterated (*Th.* 62-71):

*They dwell a little beneath the peak of snow-capped Olympus,
There lie their shining dancing ground and beautiful dwellings.
Next to them the Graces and Desire have their homes in bloom (thalieis [θαλίης]).
From their mouths, a lovely (eratē [ἐρατήν]) voice they send forth
As they dance and sing (melpontai [μέλπονται]), and tell (kleiousin [κλείουσιν]) of laws and honored customs
Of all the immortals, on Olympus, in voice (opi [ὄπι]) that is beautiful (kali [καλή]), and
In ambrosial dance (molpē [μολπή]).
The black Earth resounded about them
As they hymned (hymneusais [ὑμνεύσασαι]), and a lovely (eratos [ἐρατός]) sound rose under their feet
As they went to their Father who reigns as true king in heaven (ouranō [οὐρανῶ]).*

Just two lines later Hesiod names the nine daughters—*Thaleia*, *Eratō*, *Melpomenē*, *Kleiō*, *Kalliope* (reversing the words *opi* and *kalē* of line 68), *Polyhymnia* (adding a prefix to line 70), *Ouraniē*, and then two more, *Euterpe* (“Fine Delight”) and *Terpsichorē* (“Delight in the Chorus”). As song here flows from their mouths, so, Scully reveals, these names “flow” from description, and action and identity become one, a literary harmony as harmonious as song. *Terpsichorē* (“Delight in the Chorus”) and *Melpomenē* (“Dance and Sing”) refer directly to the choral song and movement in which dancers hold each other by the wrist as they move in unison, such unison itself an emblem of social harmony. Rather than being tedious, the repetition of “lovely,” “beautiful,” and “song” in the names of the Muses and the use of a single collective noun to identify all nine are representations, Scully suggests, of

the harmony these daughters of Zeus embody. In other words, the *Theogony*’s repetitions are deliberate.

In summarizing the way this and other passages work, Scully very beautifully says, “In the story’s movement from narrative to genealogical list we sense commonplace words leaping into divine beings,” just as all creation in this myth “leaps” suddenly into “being.”

Many of Hesiod’s deities are personified qualities, and their offspring are the consequences of those qualities. Discord (*Eris* [Ἔρις]) gives birth to Pain (*Ponos* [Πόνος]), as discord always does, and to Forgetfulness (*Lēthē* [Λήθη])—of, presumably, laws, oaths, and obligations, just as persons forget past kindnesses or promises when they fall out with others. Between cities, Discord’s consequences (“children”) include Battles and Slaughter; within cities, Quarrels, Lies, and *Amphi-logiai* [Ἀμφιλογίαι] “words with double meanings,” that is, falsely-framed or equivocal political discourse. In other words, Hesiod does not, Scully realizes, simply create genealogies that are random collations of good or evil qualities, but psychological realities, consequences “bred” by the action named.

Language itself, we are told, reflects Hesiod’s argument, for commonplace words evolve in meaning from anarchic to societal as the *Theogony* proceeds. For example, *mēdea* [μήδεα] can mean either “genitals” or “plans.” In the story of the violent castration of Ouranos, it is used as a synonym for “genitals” (*Th.* 180). Later, reflective of social progress *mēdea* takes on its other meaning of “plans” (*Th.* 545). *Philotēs* [φιλότης] can mean either “sexual intercourse” or “social intercourse, alliance.” By *Th.* 651 Hesiod uses it to describe the “alliance” between Zeus and the “Hundred-Handers” who fight with him against the Titans. Anarchic nouns are likewise supplanted, as when *Th.* 902 echoes and replaces the name of the goddess Lawlessness (*Dus-nomia* [Δυσνομία], child of Discord (*Th.* 226-232), with the name of the goddess Good Law (*Eunomia* [Εὐνομία]).

The Influence of the *Theogony* in Later Literature

Among the most exciting comparisons of literary works in this book is that between the *Theogony* (700 B.C.) and the *Oresteia* of Aeschylus, composed almost 250 years later, in 458 B.C. Arguing that “Aeschylus recasts the myth [of Agamemnon and Orestes] as a trilogy,” and citing as evidence earlier texts such as the *Odyssey* and vases of the period⁴, none of which presents the Eumenides as a part of the Agamemnon story, Scully argues that, like Hesiod, Aeschylus reconfigures “a familial and dynastic story into an idealized *polis*-myth, modeled in broad outline according to the *polis*-centered ideology of the *Theogony*.” “The *Oresteia* is a political play in the sense that it sees the *polis* as the only setting where humankind can break free from . . . a [familial] cycle of violence . . . by the creation of civic law.”

Scully locates smaller *Theogonic* echoes in the *Oresteia* as well—the splattering of Ouranos’s blood upon Gaia and the splattering of Agamemnon’s blood upon Clytemnestra, like “a dark shower of crimson dew” on fertile earth as her axe falls. Unable to persuade the Erinyes to be merciful, Athena enlists the aid of the Hesiodic goddess Persuasion (*Peithō* [Πειθώ]) (*Th.* 349) who not only figures in the *Theogony* but, like the Muses who “pour sweet dew on the tongue” of Zeus-nurtured kings” that those rulers may settle great quarrels, gives to Athena’s “tongue” “soothing and charming power” to persuade the Eumenides. The *Oresteia*’s final word is *molpais* [μολπαῖς], its root identical to the root of *Melpomenē*, an echo of the Muses and their “like-minded song and dance” and the heritage of civic harmony of the *Theogony*. The *Oresteia* ends in the justice that “comes from a well-run polity” and “This,” the author suggests, “is the *Theogony*’s most lasting contribution to fifth- and fourth-century thinkers and writers about polity and justice.”

Scully also discovers borrowings from the *Theogony* in *Paradise Lost*. Milton’s invocation, “Sing, Heav’nly Muse,” his initial reference, in content and sequence like Hesiod’s, to a “Shepherd” on a mountain, his own ambition as poet to “soar above th’ Aonian Mount,” the hurling

from Heaven of “he [Satan] and his horrid crew,” who fall “Nine times the Space that measures Day and Night,” distance in “time” being measured as Hesiod measures it and using the same number of days⁵—all these bespeak *Paradise Lost*’s debt to the *Theogony*. “Sin” describes herself to her father Satan as a latter-day and malignant Athena: “a Goddess arm’d / Out of thy head I sprung” (ii.757-758), and, like Hesiod’s monstrous *Echidna* (*Th.* 298-299), is “womanly and fair to the waist, but ending foully in scaly folds and serpent tail” (*PL*, ii.650-653).

What is perhaps even more splendid than the echoes and arguments of influence we find in Scully’s text is his insight into Milton’s dual purpose in which Milton makes use of powerful images and motifs from Hesiod and at the same time uses those images and motifs to indicate how far the power of the Father and Son exceeds that of the ancient gods. Both Eve and Persephone, Scully muses, once inhabited paradise—Eve Eden, Persephone “the fair fields of Enna.” Both, and here he quotes C. S. Lewis, are “ravished by a dark power risen up from the Underworld” that brings Death into the world, and both are restored, Persephone immediately by Demeter, Eve, “by God’s Grace at the end of time.”

Yet, Scully writes, “[I]t is Hesiod’s personified abstractions, sometimes coupled with genealogies, that I feel most captured Milton’s poetic imagination.” Pointing to the passage in *PL*, Book ix in which “Discord” overwhelms Adam and Eve,

*They sat them down to weep, nor only Tears
 Rain’d at their Eyes, but high winds worse within
 Began to rise, high Passion, Anger,*

*Hate,
 Mistrust, Suspicion, Discord, and shook sore
 Their inward State of Mind, calm Region once
 And full of Peace, now tost and turbulent,*

Scully continues, “Discord is personified after the Fall, but the prefix dis- has been present from the beginning: ‘Of Man’s First Disobedience, and the Fruit / Of that Forbidden Tree . . .’” and this, Scully says, is “another feature of learnt Hesiodic poetics, namely, the endless play between personified abstractions and lowercase nouns, adjectives, and verbs.”

To hear again the magnificent Miltonic lines Scully selects, in which thematic weight is placed on prefixes, as here,

*Venial [“lovely”] discourse unblam’d: I now must change
 Those notes to Tragic; foul distrust, and breach
 Disloyal on the part of Man, revolt,
 And disobedience,*

or here, as Adam speaks of Eve as “defac’t, deflow’r’d, and now to *Death devote*,” is to revel in the beauty of Milton’s lines and at the same time to recall the brilliance of Scully’s analysis of Hesiod’s.

Endnotes

¹ The greatest of those hymns are the “Hymn to Demeter” (the story of Demeter and Persephone), the “Hymn to Aphrodite” (the story of the birth of Aeneas) and the “Hymn to Delian Apollo” (the story of the birth of Apollo on Delos). For discussions of the complex beauties of these hymns, see Helaine L. Smith, *Homer and the Homeric*

Hymns: Mythology for Reading and Composition. For a comparison of the “Hymn to Delian Apollo” to Callimachus’s later “Hymn to Delos,” see Smith, *Semicerchio*, XLVI (2012/1), “They Sang Beyond the Reach of Envy.”

² Whenever the Olympians are described as dwelling “within Olympus” (*Th.* 37, 51, 408), the word for “within,” Scully notes, is *entos* [ἐντός], which in epic refers to “walls” and hence to Olympus as a “walled city,” a *polis*.

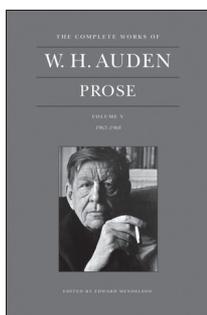
³ Referring to Hesiod’s unusual use of the verbs *theto* [θέτο] (“made”) and *poiēsai* [ποίησαι] (“made”) at *Th.* 886 and 921, respectively, to describe Zeus’s “making” first Metis and later Hera his “wife,” Scully argues that such verbs “impl[y] a social gesture or public proclamation . . . absent from all of Zeus’s other sexual couplings” and that “Zeus’s invention of marriage is a crucial step in the socialization of Eros.” Zeus’s “most decisive taming of Eros” is, however, “thoroughly mythic in nature: Zeus’s swallowing of Metis and becoming the parthenogenic father of Athena,” who is born from his head. But for a city to survive, Eros must be tamed.

⁴ On the superb red-figured calyx krater by the Dokimasia Painter in the Boston Museum of Fine Arts, Aegisthus strikes Agamemnon; on the opposite side, Orestes, in precisely the same posture, and with the same arrangement of secondary figures, stabs Aegisthus: the narrative of retributive justice, in which “the plunderer is plundered; the killer pays the price,” as the Chorus sings in the *Agamemnon*, is complete. The krater dates from 470-460 B.C., and the myth seemed not yet to include the magnificent 458 B.C. resolution of the third play, the establishment of the *polis* as the home of law and justice.

⁵ The *Theogony* speaks of the *ennea* . . . *hēmata* [ἐννέα . . . ἡμέραι “nine days”] a bronze anvil would take to fall from heaven to earth and then from earth to Tartarus (*Th.* 722-723).

W. H. AUDEN, The Complete Works of W. H. Auden: Prose: Vol. V 1963-1968, ed. Edward Mendelson, Princeton N.J., Princeton University Press, 2015, pp. 561, \$ 65.00.

W. H. AUDEN, The Complete Works of W. H. Auden: Prose: Vol. VI 1969-1973, ed. Edward Mendelson, Princeton N.J., Princeton University Press, 2015, pp. 789, \$ 65.00.



To start with, a little personal anecdote. A short while ago a friend of mine, working on an article, asked me if I happened to know whether W. H. Auden had ever written on Heinrich Heine. I said I couldn't recall anything but would check; I did so, flicking through my various Auden volumes and trawling through the Web. I wrote back and told my friend I couldn't find anything. The very next day the mail brought the two hefty volumes here under review. The very last essay in the second volume was a review of Heine's *Selected Works*. The useful end-note informs us that the article was «Unpublished. Perhaps written for *The New York Review of Books*», in September 1973, the month of his death.

This little coincidence served to reaffirm my awareness of the breadth of Auden's reading and understanding; it turned out that a poet that he had never mentioned anywhere before in his writings was actually well-known to him, at least as a poet; he admits that till receiving these volumes he «had never read a line of his prose». The essay that follows

is, of course, witty, perceptive and studied with well-chosen quotations.

Auden was always the consummate professional; his prose writing was what kept him financially afloat (he never held a long-term teaching post), and he always carried out the assigned tasks with total dedication. In certain cases, as Edward Mendelson tells us in his introduction, after writing full-length essays he found himself being asked by editors to rewrite them for reasons of political or personal expediency; he always refused, in one case (as he himself noted ruefully) probably losing his chance of the Nobel Prize, and in another losing a fee of ten thousand dollars, which he had been promised by *Life* magazine.

As in the previous four volumes, Mendelson provides an extremely helpful introduction (it is placed at the beginning of Volume V, but also serves Volume VI), showing how Auden's prose writings in this period (1963 to 1973) relate to his poetry, and commenting on the development of his ideas, in particular on the role of the artist in the contemporary world. Mendelson says about his essays and reviews in these last dozen years of his life that they «are most vivid and memorable when he writes explicitly about others' lives or elliptically about his own. He was especially fascinated by artists and writers who were more or less monstrous or obsessive, who exemplified intellectual temptations that he himself had experienced and refused.»

Auden frequently stated his aversion to biographical studies of writers, and it is well-known that he asked his correspondents to destroy all letters from him. However, many of these essays are reviews of just such biographies, and on each occasion he finds a reason to break his rule, saying, for instance, of a biography of Pope: «It is not often that knowledge of an artist's life sheds any significant light upon his work, but in the case of Pope I think it does»; of a life of Trollope, he states: «As a rule, I am opposed to biographies of writers, but in Trollope's case, for a number of reasons, I approve.» He makes similar remarks about the letters of Oscar Wilde and a biography of Wagner. He is in fact immensely interested in the personalities of writers; art is for him always a matter of direct and personal

communication. As he said in a speech to students: «And as readers, I am convinced that it is as single persons, not as members of any group, large or small that we respond. [...] My feeling when I read a book, be it fiction or poetry, which delights me, is of being personally addressed: this book, so to speak, seems to have been written especially for me.» Elsewhere he writes: «works of art are our chief means of breaking bread with the dead, and without communication with the dead a fully human life, I believe, is not possible.» This might remind us of T. S. Eliot's lines from *Little Gidding*, «The communication / Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living»; however, in Auden's phrasing, the desired communication, while still expressed in terms that recall a religious rite, is warmly social.

It is in these late essays that we find him at his most direct and personal, in fact. Despite declaring that he will never write an autobiography (the commonplace book, *A Certain World*, included in Volume VI, he says, is the closest he will ever get to doing it, describing it as «a map of my planet»), he weaves an account of his own early years into a review of two autobiographies, one by Leonard Woolf and one by Evelyn Waugh. It is interesting to see the generosity with which he treats Waugh's memoir, considering the savagely satirical portrait that the novelist had drawn of him in his *Sword of Honour* trilogy.

Writing about some of the great writers from the past Auden reflects on the possibility of imagining his relationship with them in terms of personal friendship, declaring that «There are some, like Byron, whom I would like to have met once, but most, I feel, would either, like Dante and Goethe, have been too intimidating, or, like Wordsworth, too disagreeable.» He goes on to mention just two that he would like to have known well, «William Barnes and George Herbert.»

These volumes contain a number of tributes to poets and artists who were in fact personal friends, including Benjamin Britten, Louis MacNeice, T. S. Eliot, Stephen Spender, Stravinsky, and C. Day Lewis. And it is touching to see how he manages to combine critical perceptiveness with the personal note. For example, after paying moving tribute to Louis MacNeice the poet and writer, he con-

cludes by saying: «When it can be said of a poet that, without in any way sacrificing his artistic integrity to Mammon, he sponged on no one, he cheated no one, he provided for his family, and he paid his bills, these facts, I consider, deserve to be recorded.»

In part this is indicative of the respect Auden always has for those who do their jobs with professional commitment. Despite having a perfectly clear notion of the distinction between a craftsman and an artist («a craftsman knows in advance what the finished result will be, while the artist knows only what it will be when he has finished»), he cannot conceive of a great artist who is not also a great craftsman. He praises the literary critic Christopher Ricks by stating «that he is exactly the kind of critic every poet dreams of finding. No poet wants either uncritical admirers or decoders who discover in his poems secret symbols and meanings which never entered his mind. But every poet thinks of himself as a craftsman, a maker of verbal objects: what he hopes for is that critics will notice the technical means by which he secures his effects.»

With reference to himself he has no doubt where his own particular skills lie: «Age dulls many faculties, but it should grant an increased sensitivity of ear and, to be frank, I am rather vain about mine.»

LAURA ACCERBONI, La parte dell'annegato, Roma, Nottetempo, 2015, pp. 80, € 6,50.



La parte dell'annegato (Nottetempo) è il secondo libro di poesie di Laura Accerboni, che ha già pubblicato *Attorno a ciò che non è stato* (Edizioni del Leone)

He is, of course, talking specifically about his own poetry here, but there is no doubt that this sensitivity informs his own prose—and his criticism. Auden has an ear for what is distinctive about whatever writer he is discussing. It is what makes him such a brilliant anthologist and editor, and also a highly convincing champion of other writers, sometimes considered minor or unfashionable. It is a quality that he himself praises in the critical works of T. S. Eliot: «To this day, I have never understood exactly what the objective correlative is. But his quotation of six lines of Dryden suddenly made me see that poet in a completely new light.» Elsewhere he says: «One of the hallmarks of the good literary historian is an ability to cite examples which nobody before him had noticed but nobody henceforth will forget.»

It is rather difficult for me to review these two volumes with the necessary critical detachment. My own taste has to a great extent been formed by Auden's criticism. He has led me to a number of writers I might never have found by myself: Hardy (the poet, as opposed to the novelist), Thomas Hood, Marianne Moore, William Barnes, Walter de la Mare, and John Clare. He has hugely influenced my views on writers I already knew and respected, such as Byron and G. K. Chesterton. This volume contains the preface to an anthol-

ogy which has always been a favourite of mine, *Nineteenth-Century British Minor Poets*. Auden's preface contains a sentence which has become a touchstone for me, whenever I feel the temptation to make a critical generalisation: «Every genuine poet, however minor, is unique, a member of a class of one, and any trait that two poets may have in common is almost certain to be the least interesting aspect of their poetry.»

nel 2010. Questa ultima raccolta è divisa in tre parti: una prima sezione eponima, che comprende sedici testi: una seconda più ampia, intitolata *Solvay*, che ne include trentadue; una terza, *La parte di Amleto*, con dodici poesie. Si possono identificare due caratteristiche che danno coesione al libro: la prima riguarda la forma, cioè il modo in cui l'autrice sceglie di andare a capo; la seconda è il grande assente di questo libro, ovvero la prima persona. Ma andiamo con ordine. Leggendo *La parte dell'annegato* salta agli occhi innanzitutto una peculiarità di tipo stilistico: la *brevitas*. Tutti i testi sono molto brevi, la lunghezza massima è di due pagine. La brevità caratterizza anche il verso, che oscilla tra le due («Chiudi») e le undici sillabe, con una prevalenza per quelli di tre, di quattro e di cinque. La concisione dei versi comporta l'uso intenso dell'*enjambement*, che serve anche a creare effetti di straniamento, in

To conclude on a slightly more professional note (out of respect to Auden), it only needs to be said that these two concluding volumes maintain the same high standards of editorial excellence as all the previous ones. Those already familiar with Auden will, of course, find many works they know (the complete texts of *Secondary Worlds* and *A Certain World*, together with many essays previously collected in *Forewords and Afterwords*), but also a magnificent treasure-trove of articles and reviews previously uncollected, and, in some cases, previously unpublished. The notes and appendices are all extremely helpful. No reader can be left in any doubt, after studying these volumes, that Auden was not only one of the greatest poets of his age but also one of its greatest essayists and critics.

Gregory Dowling

particolare negli incipit dei testi («La spiaggia / ha un sapore / di soap opera/ sul davanti») o nei versi finali («tu hai una famiglia / FA-MI-GLIA»; «mentre dormi / e ti luccico/ in testa / luccico, / e non respiro»). C'è un secondo aspetto che determina l'unità di questo libro e che lo rende interessante: nonostante la forma scelta possa sembrare riprendere una parte della tradizione lirica italiana, il contenuto è molto diverso, a partire dal fatto che non vi prende la parola un personaggio lirico. Vi sono, invece, molte voci: a volte viene usata la prima persona, ma questa non coincide con l'io dell'autrice, né è la stessa in tutto il libro («Il sorriso nuovo / lo metto solo / quando esco / [...] Ho anche dieci figli / e un piccolo cane / da passeggio»); in altri casi è impiegata la terza persona, singolare e plurale, in forma impersonale («Si sconta sempre / qualcosa»; «Si esce con stelline / brucianti / a rapido spegnimento / che

per pochi secondi / sono simili / all'eterno»; «Domani la città / sarà deserta: / si preparano / migrazioni / verso set / più belli»; lo stesso effetto di impersonalità è ottenuto, infine, con la prima persona plurale («Rimandiamo i nostri debiti / i nostri debitori / le banche / le mani alzate»). Sia l'uso dell'*enjambement* sia la presenza di molte voci contribuiscono a creare un effetto di straniamento. L'attenzione di chi legge si sposta dal soggetto che prende la parola al contenuto del testo: di cosa parla *La parte dell'annegato*? Alcune indicazioni provengono dalle *Note* finali. Ad esempio il titolo della seconda sezione, *Solvay*, è quello di un'industria belga internazionale che ha alcune sedi in Italia: Accerboni si riferisce a quella di Rosignano Solvay, in Toscana. A causa dell'inquinamento creato dagli scarichi degli impianti, l'ambiente locale si è trasformato in modo profondo: l'acqua del mare ha un colore irreale e la spiaggia ha una sabbia chiarissima. Ancora le *Note* svelano il senso della terza sezione: *La parte di Amleto* è

una risposta in versi ad alcune pagine di un romanzo del giornalista Salvatore Bruno, scritta in occasione delle celebrazioni per il cinquantenario del Gruppo 63. Altri riferimenti rimandano al traffico di organi, a un capitolo di *La bellezza e l'inferno* di Roberto Saviano, ad episodi di violenza domestica o di abuso di donne e bambini (non solo in Italia). Nei testi di *La parte dell'annegato* ci sono spesso ripetizioni, anafore, tautologie («leri il bambino più alto / [...] ha dimostrato a sua madre / ciò che una bocca può fare / [...] e che una casa distrutta / è solo una casa distrutta. / leri tutti i bambini più alti / [...] Hanno dimostrato alle madri / l'ordine»), versi ellittici del verbo («La tradizione del vivere / la distruzione senza fretta, / un paese sconfitto / da migliaia di scimmie / urlanti»). Queste caratteristiche, che ricordano certa poesia sperimentale italiana, contribuiscono a mimare il caos del mondo contemporaneo di cui Accerboni parla, ma in modo straniato e non immediatamente riconoscibile; ne riproducono la violenza, talvolta anche

attraverso effetti di splatter («come ragni / sputiamo fili / da ogni parte / e ci mangiamo / in mancanza di altro»). Ne emerge un interesse che potremmo definire di tipo civile: molte poesie si riferiscono a casi di cronaca; ancora nelle *Note* si legge che il libro «raccolge poesie scritte tra il 2011 e il 2014. Qui uomini e donne restano intrappolati nella ripetizione del peggio». La poesia mostra il peggio attraverso una osservazione distaccata, mai commentando gli eventi in modo diretto, per sfuggire a un rischio che in alcune pagine forse rimane: quello della retorica. Accerboni è nata a Genova nel 1985; come per molti appartenenti alla sua generazione, anche per lei questo secondo libro contribuisce alla definizione di una voce. La cosa più interessante di questa autrice è la fusione di elementi tradizionali e elementi più sperimentali, che determinano – insieme alla vocazione civile – una pronuncia del tutto personale.

(Claudia Crocco)

VITO M. BONITO, Soffiati via, Rovigo, Il Ponte del Sale, 2015, pp. 120, € 15,00.



Iniziata con *A distanza di neve* (1997) e *Campo degli orfani* (2000), continuata con *La vita inferiore* (2004), *Sidereus nunci* (2009) e *Fioritura del sangue* (2010), la ricerca poetica di Vito M. Bonito si ripresenta oggi con *Soffiati via* (Il Ponte del Sale, 2015), vincitore ora del premio Pagliarani. Con la nuova raccolta Bonito conferma la forte coerenza di 'situazioni' concettuali e di linguaggio che trama il suo lavoro. Motivi, temi e soluzioni ritmiche comuni, ricorrenti nelle diverse raccolte e caratterizzate da un'attitudine

formale assai omogenea, tornano ancora nel nuovo libro. È il caso, per esempio, del motivo delle mani/manine che appaiono nella luce; così come del motivo della fusione dei corpi nell'inorganico (ma un inorganico che 'significa'), o di quello, sempre soggiacente (anche solo in modo allusivo), del sacrificio. Altrettanto vale per la soluzione metrica del verso breve, ripreso in sequenze verticali, e soprattutto della presenza del bianco, che non solo ha valore metrico di pausa ma anche, si direbbe, consistenza semantica. Nel complesso, per fornire una formula, la poesia di Bonito si conferma come lavoro sul lutto e come esperienza della perdita d'individualità soggettiva: del resto, in una sezione conclusiva di *Fioritura del sangue* si legge che «la lingua poetica è un esercizio contro la poesia». Altro che contribuire al monumento dell'autore, innalzandone il Nome a costituente della Tradizione, il rapporto con la lingua poetica significa abbandonare la poesia, ossia innanzitutto la poesia lirica, e abbandonarsi alla estraneità. Altro che Casa dell'Essere, insomma, l'esercizio poetico è dunque perdita di proprietà: *l'esercizio poetico è la rivelazione della vita nel suo ordinario essere disappropriata*. Proprio questo di-

scorso sulla radicale disappartenenza fa di Vito M. Bonito una delle voci più significative della poesia attuale: la sua ricerca è infatti non solo indagine sui modi della comunicazione o confronto con la 'tradizione del Novecento', ma effettiva interrogazione sulla possibilità di *consistere* (di avere un luogo, e un posto) che la poesia ambirebbe a offrire. Se ciò fa sì che i suoi componimenti siano caratterizzati da una spiritualità dallo spiccato carattere irrazionalistico, d'altro canto proprio il continuo situarsi sul limite della perdita di sé è il senso più profondo di una *volontà di ricerca* che è risposta all'abbandono, al suicidio. Vito M. Bonito ha portato alla massima espressione quella «progressiva cancellazione delle difese», quel «graduale denudamento» e tendenza all'«autodistruzione» che Andrea Cortellesa gli ha riconosciuto già quindici anni fa. Nelle parole dell'autore, del testo, se «la vita è *in-fantia*, la parola è 'uscita dall'infanzia', da ciò che non si può dire»: di conseguenza, proseguiamo noi, la parola è uscita dalla vita; il che si esprime in quel ritmo «ansimante», che, «se canta, subito deve poi ammutolire e risillabare con cautela, con timore, ogni parola», come ha splendidamente intuito Giuliano Mesa

a cura di Pietro Deandrea, Gregory Dowling, Antonella Francini, Francesco Stella, Fabio Zinelli

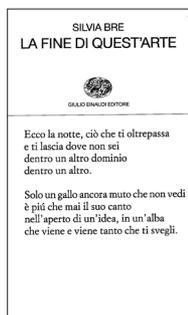
nella sua introduzione alla plaquette // *se-gretario* (2000). Il lettore, se lo vorrà, potrà verificare quanto qui si propone, leggendo la complessiva produzione dell'autore. Qui ci si limiterà a una sola indicazione, che riguarda le due zone estreme di *Soffiati via*. Voltata infatti la copertina e la pagina col titolo, arrivato alla effettiva soglia del libro, ma prima ancora che esso inizi, fermo dunque sulla pagina a fronte dell'Indice, il lettore della nuova opera di Vito M. Bonito trova un'immagine, ghiata in bianco e nero, su cui si iscrive, copiata a mano in elegante grafia, una frase di Werner Herzog, seguita, subito sotto, da un commento – ancora nella riproduzione di una grafia manoscritta – che consiste in una manciata di versi, che poi si rileggono più avanti regolarmente stampati in caratteri tipografici: «fai luce / ad una spegni / ad una le ombre / giocattolo». Alla fine del libro, leggendo le scarse *Note* predisposte dall'autore, il lettore apprende che

un'altra manciata di versi, e più precisamente gli «ultimi tre versi della penultima poesia, scritti a mano e preceduti da un "Gesù ti cerca", mi sono apparsi in foto su Internet. Li ho quasi restituiti alla loro purezza "acheropita", vertiginosa e stordita». 'Acheropita' nella tradizione cristiana bizantina, è quell'immagine sacra che è stata realizzata «non da mano umana». Prima del libro, prima ancora della sua esistenza cartacea, una mano ha tracciato le seguenti parole: «vieni ha me / se sei stanca / io ti vacillerò». A quel messaggio, l'Autore ha risposto con la fotografia incipitaria in cui si vedono due uomini: il primo, inginocchiato e con il braccio destro alzato come nell'atto di farsi il segno della croce, e il secondo steso supino, le mani al volto. Immagine gelata, su cui si stendono le seguenti parole, «scritte a mano» e attribuite a Herzog: «hanno invocato dio perché li salvasse e lui ha mandato un arcangelo che ha scagliato la città in un

lago senza foreste dove le persone vivono beate, cantando i loro inni e suonando le campane». Un segnale viene da Internet; e il poeta risponde inviando il suo libro, in un dialogo che è al tempo stesso dentro e fuori di questo mondo. Un dialogo che al tempo stesso è e non è, giacché convoca la voce che viene da fuori (presentandosi per segni certi, ma iscritta nel bagliore dello schermo) e la fissa nella sua responsabilità. Un confronto sonnambolico, ancora una volta 'dentro e fuori', in una dimensione davvero *autre* che questi splendidi versi, nel loro asintattismo, rendono con grande chiarezza: «si finisce poi / che a vivere / si ha paura // si finisce poi / che si appare in sogno / si dicono che i vivi / senso non hanno / e poi fanno insonnia / fanno terrore di prendere / sonno // fa sperare / dormire // a dormire / si finisce / impazziti».

(Giancarlo Alfano)

SILVIA BRE, La fine di quest'arte, Torino, Einaudi, 2015, pp. 96, € 11,00.



L'ultimo libro di Silvia Bre intitolato *La fine di quest'arte* è denso e compatto, come «uno sguardo che tiene / tutto», che ricompono il mondo senza cancellarne le zone d'ombra. La raccolta riprende e sviluppa motivi cari alla poetessa come il riferimento al mondo dell'arte. Arte è natura, un bonsai da cui si schiude la formula della vita. Arte è capacità di contemplare il paesaggio ed esprimere le sue risonanze, come indica la gioia del «panorama montano» del componimento di apertura del volume. Arte è anche costruzione umana, abilità di trasformare ed edificare, mai esente da pericoli come suggeriscono

i versi di *Entierro* sul crollo che ha tenuto imprigionati per un mese trentatré minatori cileni nel 2010. Arte è scultura e architettura. La poetessa si riferisce infatti a un artista barocco nel testo *Borromini Francesco Tombeau* in continuità con la raccolta precedente intitolata *Marmo* (2007) dove in un componimento rendeva omaggio a Gian Lorenzo Bernini intento a scolpire la statua della beata Ludovica Albertoni. All'evidenza questo nuovo libro di Silvia Bre parla anche di arte come creazione poetica. Il dettato accoglie formule epigrammatiche folgoranti come «La regola dell'arte dice solo / prima doverlo fare / dopo farlo» ricollegando in modo incisivo attività artistica – e quindi anche scrittura – e urgenza del fare e del dire. La dimensione fisica costituisce un immancabile punto di partenza per la ricerca estetica come ammonisce il climax dei versi seguenti: «devo scrivere bava / e dopo perla / e poi collana» passando dal fluido biologico al gioiello. L'obiettivo della poesia è «dare spazio a qualcosa / al suo passare» opporsi dunque allo scorrere caotico dell'esistere per far durare i dettagli e il loro significato. Tutta la raccolta è costellata dal ricorrere di aggettivi che indicano una misura ridotta sottolineando l'attaccamento del soggetto ai particolari.

Vengono così spesso ripetuti il qualificativo «piccolo» e il superlativo «minimo», per esempio nelle espressioni «maestro piccolo», «pianta piccola», «piccolissimo luogo», «minimo dettaglio», «uno splendore minimo» o ancora «minimo fluttuante / unico sì». Grazie all'attenzione ai dettagli può cominciare la ricerca del senso del vivere universale. Ma la chiave per capire più profondamente la raccolta si trova forse nella parola «fine» usata nel titolo. La fine di quest'arte sembrerebbe designare una cessazione dell'attività artistica, un distacco dal momento creativo. I testi però non confermano questa ipotesi di lettura, non parlano di perdita di creatività o di sfiducia nella poesia. Il titolo allude invece più probabilmente alla fine di un'arte chiusa in se stessa, incapace di accogliere il mondo. Il soggetto poetico è infatti persuaso che «il cerchio di un confine non ci salva» ma imprigiona nel narcisismo. Bisogna dunque uscire dai confini dell'io per cadere nel buio della vita, per abbandonarsi all'altro da sé. Fare arte e in particolare poesia non significa dunque solo ricomporre il mondo ma anche sabotare la propria interpretazione del mondo, esporsi a un reale il cui senso è mobile: «vado poesia / nel tuo mobile senso / scia di una felicità / della cui apparenza vivo». Nell'alternanza tra

fissazione e movimento, composizione e liberazione, si ritrova il segreto della poesia. Forse è questa la ragione per la quale, il libro contiene una fotografia di Diego Mormorio dei tre gradini della Chiesa di San Carlo alle Quattro fontane a Roma. Questa parte dell'edificio del Borromini è costituita – come si dice nelle note – da gradini di ingresso e di uscita della chiesa. I gradini dicono la necessità di collegare un luogo chiuso, protetto e sacro e uno spa-

FRANCO BUFFONI, *Avrei fatto la fine di Turing*, Roma, Donzelli, 2015, pp. 124, € 17,00.



Nella sua recensione per «La Lettura» Galaverni a ragione ha definito Franco Buffoni un poeta «di volontà», distinguendo la progettualità della sua scrittura dalla più comune e diffusa necessità che connota i libri di poesia. Un progetto che, in questo caso, spingendosi fra modernità e tradizione, declina filosofia, politica – o, meglio, una tenerissima e personalissima vena civile – e vissuto, interpretando la sensibilità dei tempi: e nemmeno bisogna sottovalutare la concomitante proiezione nelle sale cinematografiche di un film così analiticamente poetico e trasognato come *The Imitation Game*, diretto dal norvegese Morten Tyldum, con Benedict Cumberbatch nei panni del matematico in grado di decifrare i codici di guerra nazisti attraverso una stupefacente macchina da lui progettata. A quel film, però, manca tutta la tragicità sottesa ai versi di Buffoni: un suicidio dopo la condanna per omosessualità che non viene raccontato; nulla si dice della castrazione chimica e della terapia ormonale somministrata per ridurre la libido. A quel Turing cinematografico

zio esterno aperto e fuori controllo. Il senso trovato nel mondo deve essere continuamente perso e di nuovo e diversamente ritrovato. Perciò la poetessa ribalta i rapporti prestabiliti e lo sguardo non è solo quello del soggetto che contempla il paesaggio ma anche quello del mondo: «qualcosa vede tutto / e il nervo della vista è l'equatore». E se il pensiero è sospensione dal corpo, «Ma pensare, pensare è affrancarsi / mente che sogna addormentata nella

manca il motivo più alto della tragedia che colpisce il genio e lo riduce in solitudine. Scostandoci dalla familiarità umanissima e storica dei fatti, degli eventi e della sofferenza come luogo comune dell'esistenza, ecco potremmo dire che rifacendosi a quel nome Buffoni cerca di chiudere il cerchio intorno a una figura il cui baricentro affonda nei momenti più bui della nostra civiltà (*civitas*, in fondo, è il vivere insieme). Non è difficile tornare con la memoria a quel luogo ormai celeberrimo all'interno del *Profilo del Rosa* in cui si dice «Ti rivedo col triangolo rosa / Dietro il filo spinato» e per cui il poeta, oltre a marcare l'attenzione sul detto oraziano «Naturam expellas furca» dopo ha ammesso che «Se il [suo] *coming out* poetico era avvenuto nel decennio precedente, ancora [gli] mancava la coniugazione tra la presa di coscienza politica – con relativo pubblico impegno – e la scrittura poetica». Nel caso di questa nuova raccolta l'elemento emotivo, unito alla ragionevolezza su cui fa leva tutto l'impianto concettuale del Buffoni 'civile', riesce a superare, almeno in parte, l'impasse dell'io: grazie soprattutto alla predilezione per gli oggetti, al taglio nitido e scontornato delle immagini, hopperiano e dai pochi indugi. Il dato emotivo si fa per davvero oggetto, diviene non parte del ciclo di significazione ma suo elemento riconoscibile. È quella stessa luce che fa vive e vivide le cose. Senza dimenticare che la luce rimanda ancora ai lumi e alla ragione, per via di quella dote illuministica e lombarda che rappresenta sempre in Buffoni un esito e un antefatto, almeno come forma del pensiero. Come non ricordare, però, ancora in apertura di raccolta, l'approccio filosofico connaturato ai versi di *Ho pensato a te, contino Giacomo...*, filosofico e filologico insieme, laddove lingua e storia diventavano una metafora serrata

terra», anche il corpo si smarrisce «quando va via da sé / quando senza più noi va da nessuno». La scrittura poetica non è semplice garanzia di conoscenza ma un modo di vivere perché «dire non è sapere, è l'altra via, / tutta fatale d'essere». La raccolta è dunque un omaggio a questo 'dire come essere': «quando si sente fluttuare il tuo nobile nulla».

(Ambra Zorat)

dell'identità nella più ampia compagine di *Roma* (Guanda 2009). Dove l'alter ego è solo una questione successiva rispetto al trauma: una sorta di inadempienza, per cui il poeta non sempre intende recedere per davvero e fino in fondo, conservando traslucida la sua immagine su tutte le cose; mai procedendo a propositi di autorimozione. Vero è che in questo *Avrei fatto la fine di Turing* la privata guerra di Buffoni vive di una drammatizzazione diversa: è la forza dei personaggi evocati, con al centro il padre e la madre, a mettere in chiaro su quali superfici scorra il discorso, accomunando piani di interpretazione (e rappresentazione) solo in apparenza non comunicanti. Se ancora, dunque, il centro del discorso poggia sull'autoritratto («Vorrei parlare a questa mia foto accanto al pianoforte / Al bambino di undici anni dagli zigomi rubizzi») cui si avvicendano i soprassalti del passato, pure evocato col senno della maturità («Vincerai tu. Dovrai patire», *ibidem*), è vero che la prassi concettuale si applica con più vigore nei campi dello spostamento semantico, laddove la metafora diviene addirittura uno strumento aggressivo, acuminato dalla sapiente cautela del verso frase («Erano i giorni d'agosto, le lumache lasciano il guscio, / Diventano vermi arancioni con gli occhi e le antenne: / Non sembrano più nate al loro prima / E tanto è il giorno che chiedono / E tanto era il giorno come fossi stato / Sempre senza te, / Fuori e dentro il guscio / Per non somigliarti»). Al sentimento corrisponde un efficace proposito di riduzione, mediato dal dosaggio discreto di toni e modi anglosassoni (in molti vi ravvedono Auden e Heaney) cui l'autore fa ricorso non solo per rendere pungente la *quête* poetica, ma per conferirle quella classicità sintattica che si connota attraverso la rotondità del gerundio oppure

con subordinate dai partecipi alla latina (soprattutto di modo). Al centro di tutto, comunque, sta «La trasformazione della fiaba in vita», e della vita in poesia: così il dentifricio («Sigaretta / E bianco dentifricio a strisce rosse»), il triangolo bianco del colletto, la scontrosità burbera del padre; viceversa l'accoglienza di una madre «dulcissima», animalesca e ferina negli affetti, fissata addirittura nell'immagine della poltrona, dalla quale si stacca solo per rappresentare la sua assenza («Nella poltrona che ti conteneva / La sera prima di morire / Ho trovato una corona del rosario / Finita sotto il cuscino. / Forse all'improvviso ti eri volta / Verso la porta: arrivavo / Ogni tanto, e tu/ Cambiavi espressione: / Ti tornava la luce negli occhi, / Uscivi dalla poltrona»). È dalla normalità e dalla banalità degli affetti che deriva la tragedia di cui si diceva: una «banalità» già emersa nelle prose di *Più luce, padre* (Sossella 2006) o *La casa di via Palestro* (Marcos 2014) e qui tradotta in maniera

più condivisibile, dando vita a un vero e proprio io di tutti, dismettendo la narrazione a favore di un meno organico duetto a quinte mobili. C'è un Buffoni più confidenziale e meno loico di quello che campeggiava in *Guerra* (Mondadori 2005), certamente segnato dalla tappa fondamentale di *Jucci* (Mondadori 2014), più generoso e prodigo di risolte connotazioni, quasi che il diaframma usato per inquadrare la realtà del sentimento umano già possedesse in sé un dettato, una traduzione dei modi e delle cose in immagine: «I disastri succedono quando / Si continua a parlare come niente fosse, / Solo evitando certi argomenti. / E ci si dà appuntamento / Si è gentili / Ma in presenza d'altri si resta silenziosi / O troppo disinvolti» (*Diaframmi d'odio*); oppure, per converso: «L'amore è un lavoro, o forse un lavoro / Di piatti di bicchieri di ferri da stiro / Ancora in garanzia. / L'amore è in garanzia per una forma / Di protezione degli opposti, / Un calcolo sbagliato, / Un taglio al dito che

non si rimargina / Per il continuo uso ed il rimprovero / Costante superiore / Perché non metti i guanti» (*L'amore è un lavoro*). È nella quotidianità, nel suo atteggiamento più dimesso, logoro oppure debitamente rattenuto, che la scommessa della poesia – quella vita messa in versi, secondo il programma di Giudici, magari con una o più maschere – riacquista tutto il valore profondo della sua progettualità, per comporre senza soluzione di continuità la fatica dell'*unius libri*, o dell'identità. Allora non è più soltanto Turing, o Giovanni Sanfratello inchiodato dalla famiglia per la passione di Aldo Braibanti, o il Leopardi dall'astio invertito nei confronti del conte Monaldo, ma è tutta la storia con la vita nel mezzo, quando si sposano insieme i nomi di Rosareccio, di Katherine Mansfield, o di Luisa Ferida, una delle più note attrici del regime fucilata dai partigiani il 30 aprile del '45.

(Marco Corsi)

FRANCO CASTELLANI,
Niente mai, Milano, Franco
 Saya Edizioni, 2015, pp. 66,
 € 10,00.



Cinque le sezioni su cui si sviluppa la raccolta di Franco Castellani: *Autismi*, *Preghiere*, *L'uomo di Febbraio*, *Accensioni*, *Niente mai* –, l'ultima delle quali reca un titolo che sembra rimandare all'*explicit* sereniano di *Intervista a un suicida*, ad abbracciarne quella teologia negativa dell'immanenza, che caratterizza le prime sezioni, da cui può però esserci riscatto come dimostrano i successivi percorsi del libro. Tanto la difficoltà di dare voce a una dura materia poetica, allo stesso consapevole «teso arresto» del cuore, costituisce il tema delle liriche che si leggono nella

prima parte – un esempio per tutti, dalla sezione *Nolendo*, *Questo cuore che non ha primavera*, 1-2: «Questo cuore che non ha primavera / ma solo nevi e autismi [...]» –, quanto a tale refrattarietà espressa con una lingua scabra, avvalentesi di un lessico settoriale, medico o scientifico («autismi», «scotoma», «espianto», «coma», «dosi», «distonie», ecc.), per l'anamnesi dell'affezione (nel solco di quella auto-diagnostica zanzottiana, che già ha tratto dal campo tecnico i vocaboli per riferire le infermità del sinolo, anima-corpo), dà risposta curativa il 'dolce stile' della seconda parte. Sarebbe però un errore intendere *Niente mai* come opera tesa esclusivamente a una 'felice' risoluzione ultima, che agilmente si lasci alle spalle il primo faticoso tracciato, il quale, implicando un attraversamento del blocco afasico nonché i previ sofferiti tentativi di rianimazione della psiche dal sonno coscienziale, risulta inevitabilmente lettura più amara, urtante. *Niente mai* approda certamente a un canto più affabile, dove non manca lo spazio anche per condurre un *lusus* con inarrivabili modelli poetici (Montale in *primis*), con cui Castellani si concede di ingaggiare talvolta un auto-ironico canto amebeo, ma i «chiusi sonni» dell'io, non sdipanato ancora dal suo bozzolo di ghiaccio (l'elemento acquereo, in tutte le

sue possibili forme, liquide e soprattutto solide, costituisce una costante del paesaggio esteriore e interiore delle 'rime del freddo': si vedano due esempi significativi, *Sali*, 1-4: «Dove laghi e tuoni / virano al gelo vivo ricorrente / apro la luce e riferisco ai ghiacci / le trasparenze [...]» e *Carenze*, 8-9: «Bruciato l'incanto di parole magre / hai parole di neve per annegare il cuore»), è da considerarsi come la ragione stessa di questa metamorfosi dell'uomo in poeta. Sgrovigliato il groppo esistenziale, per cui l'io trova nella breccia terapeutica della confessione a poco a poco aperta per dar spazio alla parola poetica (l'autore impiega al riguardo altro termine medico, «pervietà», in *Favor* 1, 2) la via per estroflettersi, il riconoscersi e nella lingua tersa-definitoria di Ungaretti (dell'*Allegria* e del *Sentimento*) e nel ragionato melodico di Montale (degli *Ossi* e delle *Occasioni*) ha rappresentato per Castellani una scelta quasi involontaria, pressoché indotta dalla sua naturale inclinazione a questi due maestri, non imitati, ma agiti d'istinto. Entro il secondo segmento più cantabile, da *L'uomo di Febbraio* in poi – il titolo rimanda in tutta evidenza al romanzo di Milton Erickson – e soprattutto in *Accensioni*, è possibile quindi seguire una vicenda amorosa (o piuttosto di immedesimazione in altra figura femminile) che ha

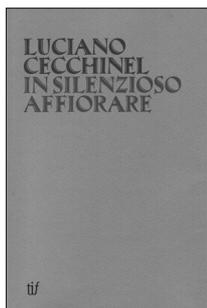
per protagonista quell'essere di ghiaccio, rispondente al *nomen-omen* di Biancaneve, cronaca canzonieristica fatta di epifanie improvvisate, che, se palesemente ricalcano la fenomenologia delle apparizioni di altre *dominae* della tradizione lirica (la Beatrice vitanovistica o la Clizia delle *Occasioni* e della *Bufera*), trovano in tale consonanza di *signa* (i tremori suscitati dal 'passaggio' della donna in *Alluvione*, 19-22: «e mentre il tuono dilaga / i cani randagi hanno freddo e tremano / sulle zampe ma non hanno freddo, / tremano al tuo ritorno», o l'irrompere del *visiting-angel* di *Cuore disertato*, 4-13: «Brucia lontano il lampo / di treno che non hai fermato [...] I pescatori fermi alla linea

del cielo / aggrovigliano le reti sempre più / (ma non sanno che presto romperai / nel porto come l'uragano)») un modo per rilevare la diversità ontologica di Biancaneve rispetto alle salvifiche, giacché costei destinata a rimanere solo una 'ipostasi interiore'. Tanto antifrastico e auto-ironico risulta il concertato con Montale, quanto invece il rapporto con Ungaretti procede nella pura urgenza. È dalla lingua prosciugata del «superstite / lupo di mare» (anche un gioco *en travesti* come quello di *Cuore disertato*, 14-17: «Ascolto il corano / e mi lascio morire / sul Bosforo di vetro come il lupo / di mare prima del viaggio») serve a sottolineare il diverso punto di 'non partenza' ancora del

proprio io poetico entro il cammino che ci si è prefissati), che Castellani apprende a 'misurare' il mondo, a dare vera sostanza a spazio e tempo, uniche coordinate del reale, tramite dei deitici e dei cronotopi, che delimitano l'orizzonte di una propria visione, quella dell'uomo che si riconosce parte integrante dell'universo, ma anche quella del poeta che circoscrive un suo progetto di canto; si leggano i versi di *Gioghi*, 8-11: «Ora il turbine è aperto / Ora spezzo laghi e le nubi stivo / rasento rovi di geli m'innesto / filtro la luce e nelle gore vivo».

(Francesca Latini)

LUCIANO CECCHINEL,
In silenzioso affiorare,
 prefazione di Silvio Ramat,
 acquerelli di Danila
 Casagrande, Cornuda
 (TV), Tif (Tipoteca Italiana
 fondazione), 2015, pp. 80, €
 20,00.



È un tracciato d'amore e di dolore l'ultima raccolta di poesie di Luciano Cecchinel. Un canzoniere dal tono affettivo-familiare risalente alla più alta tradizione letteraria, che da Petrarca e Leopardi arriva sino alla linea anti-novecentesca di Saba, rinnovandola, con accenti di originalità propria e dagli effetti stranianti. Liriche riunite sotto il segno della muliebrità, come designa la dedica a *Danila*, la moglie, a *Silvia* e *Chiara*, le figlie. Liriche stampate a mano, con caratteri mobili, dai maestri artigiani delle grafiche Antiga, che si trovano sui primi declivi delle Prealpi, contigui al paesaggio dove vive il poeta. L'elegante veste editoriale è impreziosita dalle riproduzioni di cinque acquerelli di Danila,

illustratrice di libri per l'infanzia, che dialogano con i versi, avvolgendoli in atmosfere notturne o invernali, segnate soprattutto dalla presenza della neve. La cura editoriale rinvia al *labor limae* di un poeta *faber* quale è Cecchinel, ovvero poeta *d'antan*, come si autodefinisce, ma anche alla delicata materia trattata in questa raccolta, che rappresenta una novità rispetto ai libri precedenti. Non è più infatti, come nel *Tràgol jért* (1998), il dar voce alla comunità dimenticata e dispersa di Revine-Lago, luogo natio del poeta; non è più, come in *Lungo la traccia* (2005), la memoria dell'emigrazione lontana, in Ohio, di tutta una generazione e di un'intricata vicenda familiare; né, come in *Perché ancora* (2005) e ne *Le voci di Bardia* (2008), il ricordo delle vittime della Resistenza della vallata delle Prealpi con tutti i suoi risvolti, e a cui parteciparono anche i genitori del poeta; e non è più, come in *Sanjut de stran* (2011), la registrazione delle ferite subite dalla natura e «il rifugiarsi tra i suoi detriti e le sue memorie» (C. Segre); qui, *In silenzioso affiorare*, sono gli anfratti più intimi dell'amore e del dolore che Cecchinel apre ai lettori, scavando nei luoghi più cristallini e più cupi dell'esistenza. La raccolta è costituita da trentotto componimenti, di cui quattro in dialetto e i rimanenti in lingua, in versi sciolti, generalmente in metrica o dispari o pari. Essa è priva di note, altra novità assoluta rispetto al *modus operandi* di Cecchinel, i cui libri sono sempre corredati da un importante apparato esplicativo su termini specifici del dialetto e sui tempi ed occasioni di composizione. Qui, forse per un delicato pudore, il poeta ha scelto di

non affiancare ai testi alcuna nota, anche se in uno scritto inedito, dal titolo *Laboriosa ricostruzione a distanza*, egli cerca di dipanare il filo dei momenti in cui i versi si sono sedimentati. I titoli sono costituiti dalla ripresa di un intero verso o di un emistichio del componimento in cui sono contenuti, come nella tradizione della poesia medievale, ma con una cifra sempre originale. All'interno della raccolta si possono distinguere tre tempi degli affetti, che s'intersecano tra di loro: quello dell'amore, quello dell'irrompere negli equilibri familiari di ciò che il poeta chiama «sconquasso», quello del tentativo di elevare a dolore universale un dolore privato. Il primo tempo è scandito dall'epifania idillico-onirica dell'innamoramento, in cui i momenti vissuti si trasformano in «eterni istanti», in «parvenze di echi e albe», in «scie evanescenti di luci e profumi», attraversati dalle «foreste delle stelle», come in una sorta di «firmamento capovolto». L'amata si manifesta al poeta tramite un sentimento panico e un procedimento sinestetico in cui tutti i sensi sono chiamati in causa: «foglie / che bisbigliano nel buio», «stelle / che si confondono in oscuro», «profumo di rose / nelle loro corolle ancora chiuse», «tepore ubriaco». I segnali sono appena percettibili, con il ricorso ad una serie di aggettivi che indicano un'apparizione in punta di piedi: «sorrisi tenui», «sentieri diafani», «stelle pallide», «energia debole», «luminoso effluvio in sogno», «baluginare di risveglio», «luce lieve», «tenui profumi», «nenie lontane». Nella seconda strofa del componimento *Come il respiro di un profumo*, l'amata irrompe dall'oscurità: «E fosti / sbrecciando

le muraglie del buio, / ammutolendo gli urli / remoti delle notti. / Perché ancora l'ora più oscura / si facesse casa». A livello sonoro l'allitterazione della *s* e della *r* contribuiscono a rafforzare questo effetto dirompente, mentre l'utilizzo dell'imperfetto nella prima strofa di *Canzone predestinata*, «Io cercavo, io attendevo / io sentivo e non sapevo», «io varcavo il folto delle nebbie», contribuisce a trasportare il lettore in un'atmosfera di attesa dell'evento'. L'incontro lascia spazio ad una sensualità appena suggerita nella terza strofa, seguita dai puntini di sospensione, a cui fa sovente ricorso Cecchinel: «Solo un po' più avanti / per lieve trèmito di rovo / sottrassi i tuoi fiori di brina / alle ustioni implacabili del giorno. / E mesta tenerezza sfini / silenzi e ore.»... Ma in *Lungo anni come giorni* la sensualità si fa più esplicita: «covo è la tua mano, / la tua bocca / guscio di tepore. // Specchio / l'acqua dei tuoi sguardi, / miriadi di dita / i tuoi petali, il tuo scuro / profumo di fieni.» A questo primo tempo appartengono i componimenti in dialetto: tre della raccolta *Al tragol jért - I me insuni sdefadi (I miei sogni disfatti)*, *Al di de festa (Il giorno di festa)* e *Moros spauridi (Amorosi spauriti)* –, uno comparso solo in rivista, *Fa lac de luna (Come laghi di luna)*. A livello formale il primo testo è costituito da tre quartine con rime ed assonanze (*ti : ti, sdefadi : parfumadi; guaz : jàz, ardènt : vènt; fardèl : ziel, callicàntus : sàntus*); il secondo, sempre di tre quartine, è costruito su un gioco ad incastro con le parole *luna, paura, pura,*

cuna in fine di verso, secondo uno schema ABBA, BAAB, ABBA, e testimonia dell'attenzione costante di Cecchinel a mantenere un equilibrio tra la sfera semantica e quella fonica. Il secondo tempo della raccolta si apre con il componimento *In essere come acqua e luce* e annuncia la tragedia familiare, ovvero la malattia e la morte di Silvia, la primogenita: «Ma di più allora / l'uno dell'altro avemmo cura: / come lungo una strada per cui era impossibile perdersi / ovunque andai, portai il tuo male, / ovunque andasti, portasti il mio.» E in *Segnati e incelabili* il poeta, con il ricorso al procedimento analogico che lo contraddistingue, si mette a nudo, senza condizioni: «Bestie esotiche senza la tana / squassata per preferenza / o per oltraggio del cielo. / Come ostesi in una gabbia di disgrazia». Qui ritroviamo la probabile reminiscenza del verso foscoliano «l'Angel di morte per le imbelli chiome / squassa ed ostende coronata testa» dell'ode *A Bonaparte liberatore*, a cui Cecchinel attinge a livello lessicale, anche per rivelare le esperienze di metaforia e di terapia di gruppo a cui si sottopose con la moglie Danila: «Ma in cerchia comune / senza senso di ostensione, / maledetti e belli di sventura, / avvinti dai torti della sorte.» E il poeta in *Grazie ma ancora più perdono* afferma: «Perché un figlio che muore / ti dà la grazia / di non aver paura di morire, / anzi, poiché sei morta / piena di piaghe, / di non aver paura / di morire nel male.» Nel sonetto in endecasillabi sciolti *E siamo*, definito da Ramat «quasi un capolavoro»,

è posto *in exergum* l'unico accenno, discreto, ad uno dei gesti quotidiani di Silvia: «sul lago a cui spesso andava la figlia perduta», quello stesso lago in cui Zanzotto la vede «glissare» nelle due liriche a lei dedicate nella raccolta *Conglomerati* (2009). Coloro che, costretti, restano, vagano remoti «fra esausti salici e spirati pioppi / e inanimate stelle e nubi [...]», continua Cecchinel. Nel terzo tempo di *In silenzioso affiorare* Chiara è eletta a «segno totale, definitivo», depositaria di schegge di vita con cui si tenta di ricomporre un pieno nel vuoto: «E sei tu entro l'affanno / di ogni immagine / che se ne va di lei, / tu a farci tirare avanti, / anche per il peso del vuoto che porti» (*Tu di fronte a una fulminea lunga strada*). Il poeta lascia aperta la possibilità di un nuovo incontro, ma ad una condizione: «Perché un giorno / se per le loro distanze / di accesi incerti silenzi / sapremo andare ci sarà forse / dato rivederci». E la raccolta si chiude, in un andamento circolare, con un appello alle parole, che da «residue», in apertura, diventano «coaguli», a significare un'incrollabile *fides* nella poesia: «segni che foste / inarrestabili come luce e buio, / ancora mi avvolgo / nel vostro oscuro chiarore». Come nell'acquerello posto *in antiporta*, questa nuova raccolta di Cecchinel innalza ad un livello più alto ancora lo sciame di luci, che dall'oscurità si espande «su tra le foreste delle stelle».

(Laura Toppan)

BERNARDO DE LUCA, Gli oggetti trapassati, Napoli, edizioni d'if, 2014 (miosotis), pp. 32, € 12,00.



Il percorso delineato in questa plaquette, già vincitrice del «premio Mazzacurati», sarebbe 'incompiuto', a detta dell'autore, in assenza di «futuri sviluppi». Ora, non solo quanto già fatto è degno di esame ma proprio il sigillo che lo dichiara come un pezzo di un progetto più grande ne definisce il vero statuto. Il libro si pone infatti come un'allegoria moderna, frammentaria, incompleta e quindi allusiva, secondo il tracciato che va da Benjamin a Fortini di cui De Luca è uno studioso. L'allegoria è quella installata sul ricordo della cosiddetta «crisi dei rifiuti» che rese Napoli nel 2008 una specie di grande discarica a cielo aperto. La montagna di rifiuti come allegoria è del resto iscritta nel grande affresco post-moderno di *Underworld* di De

Lillo dove il ribaltamento dei mondi rende percepibile quanto anche il 'mondo di sopra' sia parallelamente a scadenza («What we excrete comes back to consume us») e dunque che l'esistenza stessa è definibile in termini di scarto e rifiuto. Così, in De Luca, «la materia senza / speranza» (o, baroccamente «le ossa del reale») si insinua nella sfera privata («le esistenze scartate») e nei suoi talismani («gli oggetti magici anneriti»), per toccare irreversibilmente la sfera stessa dell'identità («siamo quei polimeri inceneriti, / non riconoscibili», «Rifiuto dei rifiuti, oggetto trapassato tu stesso»). Sulla soglia di una Napoli che è tanto un macchinario barocco («Se lo sguardo si volta, la città / è come un ragno lungo chilometri» «Guarda / l'antica Gerusalem-

me, comincia / qui l'inferno»), che, soprattutto, il campo geometrico della partita che si gioca tra la città e l'io che la scrive e la abita («La città all'alba interseca le rette / con chiarezza, disegna dei percorsi / di vuoto [...]»), si addensano i 'segnali' di tanta poesia novecentesca. Troviamo un divieto tutto di gusto Caproni: «Di qui non passi». Ora la strada è chiusa», così come lo è la rima come 'situazione metafisica' che sorprende il poeta e quelli di casa perduti nel fumo perenne degli inceneritori penetrato anche nelle abitazioni: «[...] ciò che non capisco / è chi incontrai, se la tua proiezione o la mia, / o di qualcuno che non vidi mai». Rimandano alla 'zona Montale': la «linea dell'orizzonte» e forse «Una festa di sguardi» (la «festa di spari» dell'*Elegia di Pico Farnese*). Così è quasi un 'rifiuto' verbale, un giocattolo anagrammatico rotto, «l'immediato intorno» se allusivo degli *immediati dintorni* di Sereni. Un bell'esempio di poesia domestica, *Attesa della pioggia* (che sedimenti le ceneri e purifichi l'aria) è in fase col titolo di una delle più domestiche poesie di Bertolucci *Apettando la pioggia* (e nel finale dell'*Attesa* echeggia anche il tema sereniano della 'paura': «Posso solo coprirli gli occhi, evitarti / la paura»). Insomma, lo si sarà capito, la lingua della poesia novecentesca è qui evocata in quanto essa stessa

allegorica e soprattutto frammento rinviate a una lingua perduta che ha saputo però resistere agli urti della storia. Quanto di rdenzione collettiva resisteva ancora nell'allegorismo di Fortini è però dissipato da un pezzo e la possibile catena tra cittadini della poesia e linguaggio è qui fatta di «punti vuoti». Di quella lingua si esaltano allora i meccanismi più scabri, come l'asindeto che costituisce una vera e propria rinuncia all'affidarsi alla salvezza alla sintassi («Bisogna scarnificare le strade / scartocciare la massa che opprime»), per quanto questo possa ancora prestarsi a accelerazioni per accumuli di retorica quasi petrarchesche («È questo sempre oltraggiare che forse / svuota strade, marciapiedi, cemento»). Certo non «Fonti, fiumi, montagne, boschi, e sassi» ma, appunto, «strade, marciapiedi, cemento» e si farà attenzione ai valori accentuali che scandiscono tutti i versi citati – tre endecasillabi e un falso endecasillabo – secondo gli schemi fissi di un numero ricorrente di accenti principali (De Luca è autore di un saggio sul *verso accentuale* in Fortini). Resta ora da capire, per il seguito del lavoro, che cosa fare della lingua lirica novecentesca. Sembra che una direzione su cui punterebbe De Luca sia quella del suo residuo valore comunicativo. La lingua novecentesca è ancora, oltre i confini della tradizione, una lingua condivisa e aper-

ta ad accogliere incontri di voci. Si tratta insomma di esaltare la funzione del testo in quanto diretto sempre a qualcuno secondo la lezione dei fortuniani *Versi per un destinatario*. L'ultima poesia della raccolta di De Luca, *Le ferite terrestri*, è in questo un vero esempio di poesia/conversazione. Ma già il testo di apertura, *La candela e l'amico*, che sembra quasi a noi lettori di Novecento ridescrivere il *Prisonnier* di De La Tour come era stato rivisto dal René Char resistente dei *Feuillets d'Hypnos* e tradotti da Sereni («A sommo dei polmoni una candela : luccica, illumina lo sterno aperto. / Camminare in una casa e portare / la luce, difenderla da spostamenti: / rinchiuso le mani sulla debole fiamma»), ha il suo referente immediato nella dedica al duo di artisti urbani napoletani cyop&kaf che hanno taggato di affreschi colorati e gioiosamente surrealisti gli angoli più degradati dei Quartieri. È timido chi scrive, impegnato a «rendere / più bianche le pareti della stanza» (cioè a operare sulla pagina con la lingua della lirica) mentre forte gli arriva la voce dell'amico (uno dei due artisti?): «brucia, bruciala / quella candela, solo il fermento / della fiamma testimonia che esisti».

(Fabio Zinelli)

STELVIO DI SPIGNO,
Fermata del Tempo,
 prefazione di Umberto Fiori,
 Milano, Marcos y Marcos,
 2015, pp. 108, € 15,00.



La buona maniera è il titolo di una sezione del libro (il suo quarto) che conferisce un nuovo spessore alla poesia di Stelvio Di Spigno (n. 1975), ed è un titolo

che siamo invitati a prendere alla lettera. La *maniera* è, a credere ai versi di una celebre canzone napoletana di Raffaele Viviani riportati in esergo, l'arte con cui la prostituta Bammenella seduce 'o brigadiere per ottenere la libertà del suo 'guappo' protettore. Ma chi seduce chi nel libro di Di Spigno? Va detto innanzitutto che è difficile immaginare un libro linguisticamente meno vernacolo di questo anche se è vero che le situazioni di un contatto con quanto c'è di più domestico nel mondo reale sono frequenti. Il rapporto vernacolare con la realtà consiste in un rapporto 'd'uso' con il quotidiano che si ritrova nel libro proprio nei suoi aspetti più ripetitivi e banali. Per esempio, si prenda l'epica minore (freudianamente *unheimlich*, 'perturbante' quanto si conviene) della storia familiare fatta di occasioni tutte al passato: il *pranzo dalle zie* o l'emergere di fotografie, con mestieri e rosari di

nomi: «Ricordo Vittorio, sua figlia Rita, sua moglie Elena, / rivedo foto della Manifattura, le gelosie di lei, / l'indifferenza di lui, che era sentimento / di chi non sa parlare apertamente». Lo stesso vale per la bella trovata della restituzione (ma noi non la sentiamo) di una lingua d'uso in versione originale: «ho avuto due vite, una loro e una mia, so come / si parlava nel '30 o nel '50. Tra il privilegio di allora, / e il dolore di oggi». Rapporto vernacolare coi morti di casa dunque, mentre i viventi ne sono, per così dire, la somma ineluttabile (di difetti ed aspirazioni deluse, soprattutto). E in questo, il principio di nominazione che risponde indubbiamente anche a un bisogno di 'salvare col nome' secondo la lezione di Antonella Anedda la cui ombra si allunga su molte parti del libro, è un esercizio dell'arrivare all'estremo limite: chi è stato salvato nel ricordo, salva ma in qualche modo 'castra' (parola che appartiene

al lessico di Di Spigno) anche il ricordante. Del resto la presenza dei morti può essere fragorosa in un vero e proprio baccanale del più classico animismo mediterraneo: nei cassetti «berretti, bottoni e persino mentine / conservate da decenni, fanno quel baccano / che si sente di notte, nei sogni», o ancora: «fai per abbracciare il cuscino, era tuo nonno». È nell'imbuto topografico di Napoli che il passato si riunisce al presente così che pare proprio la città la *fermata del tempo* che dà il titolo al volume. È una *Napoli rivisitata* (titolo di una sezione del libro), città del presente vista con gli occhi del passato, domestica ma anche personale (e per questo «metropoli quattordicenne»), e insieme la città da invettivare, con forse un po' troppa inoffensiva retorica, per quella «mole di infamia che ti fa nera», dove un amico si butta da un balcone a Scampia o dove assistiamo alla morte morale di una giovane supplente di scuola. Ma se c'è così tanta realtà nel libro perché la sentiamo invece così lontana? Ora, è precisamente questo l'effetto della *buona maniera* che si rivela per quel che è: la seduzione dello stile che permette di sfuggire alle manacce della realtà/brigadiere. Il libro si accampa così su un registro linguisticamente 'alto' (la *maniera*) il cui compito è di funzionare come un *air bag* per assorbire gli schianti della realtà; è dunque una maniera *buona*, cioè soccorrevole, pietosa. Il processo è estremamente vicino, per motivazioni, alla sottrazione stilistica intrapresa da Stefano Dal Bianco solo che in quel caso è la sottrazione dello stile (attenzione: non la sua assenza, tant'è che si può parlare di stile della sottrazione) a mettere a nudo il soggetto. Il dialogo con Dal Bianco, peraltro esplicitato nella nota finale del libro, si concretizza soprattutto in un bellissimo omaggio a *Ciclo del mare* (da *Ritorno a Planaval*, 2001 «Davanti ai palazzoni orrendi, quelli bianchi, con piscina, fronte mare, / forse ora si conver-

tono le dune [...]»): «Di una duna che si converte in altre dune, / facendo scempio di ramari e poltiglie sottomarine, / forse di questo stavo leggendo, ritornando su *Ciclo del mare*». Il testo termina sulla stessa spiaggia/soglia dove «nelle ore di passaggio, / il mare ci conduce alla morte e si defila», così che è evidente che l'incontro si celebra nel segno di Sereni. Del resto l'appuntamento con Sereni non è eluso nemmeno nella poesia per l'amico suicida che rappresenta anzi il punto massimo della sublimazione per via stilistica: «Vasta e signorile la tua presenza, / in calde limature di paesaggi periferici» con un finale che cerca addirittura di scolpirsi in un inno: «sul tuo folle volo [...] da un balcone di Scampia, in un applauso veggente, / di morte ustoria verso un sole perenne». Ma anche il registro interrogativo/esclamativo è un'occasione di praticare con padronanza la lingua lirica di quella stagione novecentesca: «Quanti fascicoli di luce, quanti sguardi innovati, / e mattine il cui carico è dolore / dovrà attraversare questo corpo corale [...], o si prenda ancora un notevole inizio che di quella lingua pare una rivisitazione secondo la 'maniera' di Anedda: «Dei morti una parte è lunare, silenzio della radura / Neve e rampicanti ricoprono il fossato che dalla memoria porta qui» (*Le radici sepolte*). A volte, anche l'illusionismo aiuta, come in *Prosa della madre incantata* che appunto una prosa non è. Chi deve mettersi al riparo dello stile è l'io, per definizione (roussoianamente) innocente, regressivo («crescere è peccato») e già ferito («e sogno di essere ancora amato / come quando nessuno mi faceva del male», «continuo a ferirmi ma sanguino in pace»). Inchiodato alla sua «univoca educazione sentimentale» (Giuseppe Bertoni, sulla precedente raccolta, *La nudità*, in *Semicerchio* 2011), il soggetto tocca il massimo dell'esposizione, una forzatura che nemmeno l'istituzione 'io-lirico' basta per coprire, così che l'autodifesa quasi

da *blog* a cui assistiamo pare a sua volta fuorviante: «Peccato per chi mi dice *autoreferenziale*. O peggio ancora: infame». È una difesa o uno sfregio a sé stesso? Certo può perfino essere onesto, l'io, come avviene in una simile situazione di dialogo riportato: «"Uno che non si è mai mosso" dicono "come si fa / a dire che ha vissuto?" Giusto. Come si fa. // Si fa che sono uno che non viaggia. Che i motori / li ho sempre tenuti sotto chiave. Troppa paura / di perdermi, troppa fisicità nell'aria / che non conosco, troppe donne, troppo impulso / a buttarmi via [...]». Ma questo 'io' la cui missione principale sembra essere quella di forzare la macchina delle emozioni, può accreditarsi addirittura, per la non occasionale postura leopardiana rilevata da Umberto Fiori nella prefazione, come quasi 'pre-confessionale'. Soprattutto, non c'è fenomenologia possibile, 'non c'è altro fuori dall'io' tanto che ce se ne può avvantaggiare per può oggettivare le minacce provenienti dall'esterno investendole con un fascio di assoluta spersonalizzazione (degli altri): i bambini che vanno a scuola sono, per esempio, percepibili come il movimento di «piccole chele che si muovono / sotto la lente del potere», il potere stesso, del resto, è lontano e intangibile: «Essere senza essere / è la grazia di chi regge il timore» (allontanamento sancito dalla bella applicazione della tecnica del *lapsus* a partire da 'reggere il timone'). L'inespugnabile ridotto della centralità dell'io è inscenato nel testo conclusivo del libro, *Lettera di una badante*. Chi parla è la donna ucraina al servizio di due anziane signore che capiamo, avanzando nella lettura, essere le zie dell'autore che è infatti nominato nei due versi finali: «il mio numero l'ho lasciato a Elvio, / so che è fuori, ma vedrete che torna». Non ne dubitiamo, in realtà, l'autore dal testo non se ne è mai andato.

(Fabio Zinelli)

GIOVANNA FRENE,
Tecnica di sopravvivenza
per l'Occidente che
affonda, Osimo, Arcipelago
Itaca, 2015, pp. 47, €14,50.



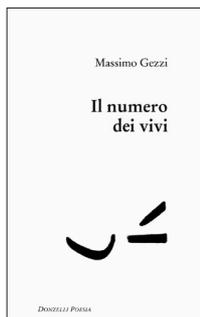
Tanto esile nelle dimensioni quanto potente nella resa, l'ultimo libro di Giovanna Frene è segnato dallo stigma della parola poetica come necessaria e insostituibile e che acquisisce ancora maggior forza grazie alla costanza e alla perizia con la quale la scrittura mette in scena le fratture e le ricomposizioni del proprio mondo. Un mondo che è, in primo luogo, testuale: non soltanto dunque *l'Occidente che affonda*, come si legge nel titolo, ma anche una *tecnica di sopravvivenza*, che può essere riassunta, quanto a *techné*, nella forma-sestina (ribadita in modo costante ed esplicito nel corso dell'opera, dando però luogo a realizzazioni metriche e formali anche molto diverse tra loro). Approfondire questi due poli dell'opera di Giovanna Frene significa, da un lato, entrare nell'inventata relazione della poesia italiana del Novecento e contemporanea con la propria tradizione: un luogo plurale e polimorfo che però, in ultima istanza, risulta essere sempre sintetizzabile (nonché neutralizzabile) nella sintomatologia dell'angoscia dell'influenza bloomiana. Se infatti del legame tra la forma-sestina e la *furia della sintassi* in qualche modo s'è già accennato, ricorrere all'opera critica e poetica di Gabriele Frasca e di altri contemporanei risulta qui estremamente disagiata, se si tratta poi anche di cogliere, come contrattare, la linea Emilio Villa-Andrea Zanzotto che Frene stessa in qualche modo palesa nella *Sestina funebre*, dove, sin dal titolo, li evoca come «Andrea» ed «Emilio». Villa e Zanzotto, in

realtà, sono chiamati non tanto in soccorso – formula che sarebbe forse cara al puro epigonismo – quanto per un composto e al tempo stesso composito 'congedo', come l'autrice stessa dichiara nella nota finale, «Storia come allegoria». Dichiarazione corroborata anche dalla scelta di definirli *logoteti*, sempre nel titolo della *Sestina funebre*, accostando quindi alle comuni marche di filiazione (legate, ad esempio, alla pratica del citazione) la metaforica legata al ruolo del cancelliere e ambasciatore, nella storia bizantina e poi medievale. Per dire, era logoteta, tra gli altri, Pier della Vigna, memorabile non soltanto perché collocato da Dante nella selva dei suicidi (*Inf.*, XIII), ma anche per la sua maestria nell'*ars dictandi*: possibile allusione, questa, che gioca sul filo dell'ironia con l'opzione dell'epigonismo, rinviando però, allo stesso tempo, alla più vasta possibilità allegorica che è legata ai conti e ai bilanci dello Stato che il logoteta aveva il compito di stilare. Di economia simbolica, dunque, si potrebbe tornare a parlare, chiudendo il cerchio, ma questa polarità 'tecnica', d'altra parte, convive con quella dell'*Occidente che affonda* – espressione che si svincola da interpretazioni moralistiche o ideologiche soltanto nel momento in cui si allaccia alla storia/Storia e al suo divenire materiale. È così che dalla *Sestina bosniaca, o del penultimo giorno dell'umanità* – ritrovato al casus belli che porterà al primo conflitto mondiale – alla serie dei *Sentieri partigiani sul Monte Grappa (Quattro testi sul dubbio della memoria)*, Frene attraversa il tessuto traumatico della storia/Storia trovandolo profondamente radicato sia nei luoghi da lei conosciuti che nella sua famiglia, come l'autrice chiosa alla fine di *Storia come allegoria*: «Molti padri sono morti, un secolo fa, tra cui il mio». Affermazione logicamente e cronologicamente impossibile, se non ci si affida anche alla precedente esplicitazione e dichiarazione di poetica dell'autrice, che dice del suo precedente libro *Il noto, il nuovo* quello che si può dire anche della presente opera: «la sua dimensione allegorica è doppia: i fatti storici sono allegoria della storia, e al tempo stesso sono indirettamente allegoria della mia vicenda personale, perché in quei fatti sono coinvolti i miei genitori».

Per Frene tale doppiezza si misura in primo luogo sullo scetticismo che riguarda la possibilità di una conoscibilità referenziale della storia/Storia, secondo una genealogia che comprende a vario titolo Albert Camus e Paul Ricoeur, ma che potrebbe egualmente rimandare, sotterraneamente, all'allegoria (e all'allegoria di allegoria) studiata da Walter Benjamin nel *Trauerspiel* tedesco. Non si tratta soltanto di poter condurre la lettura (e l'ascolto: «Gli emblemi sono, allo stesso modo, altre voci: le immagini sono voci») dell'emblematica che è al centro dei testi *Emblema I* e *Emblema II* attraverso il noto filtro benjaminiano, ma anche, forse soprattutto, di quella rappresentazione allegorica della morte che si ferma, come nel dramma barocco, all'esteriorità del cadavere. Nel *Bronzo di Augusto Murer* si legge ad esempio: «il morire è sotto sotto / solo un morire», formula che trova piccole varianti in altri due dei quattro testi dei *Sentieri partigiani*. Una simile materialità opaca della morte non contraddice soltanto le retoriche più vuote della Patria o della stessa Resistenza, ma arriva a mettere in dubbio, senza sconfessarlo, l'allegorismo che è tipico della modernità, quella che entra nell'interiorità del cadavere (come ravvisato da Benjamin in *Baudelaire*). Nella riattivazione critica di questa storia culturale, più che nella posizione presa con piglio militante nel presente (s'è già detto dello scetticismo sulla storia/Storia, ma come non leggere anche in chiave polemica, rispetto ad esempio a una parte della produzione poetica contemporanea, gli ultimi versi: «[...] e santo, santi voi, enigmi incistati / nella vostra lingua morta, / mai più mia»), sta la scommessa, dalla posta molto alta, di Frene. Rimettere in gioco *l'Occidente che affonda* fornendogli una *tecnica di sopravvivenza* e applicare la lotta con la parola alla lotta con l'immagine (ricordando anche che le immagini sono voci): da qui nasce una parte fondamentale dell'opera, ossia il dialogo con le foto di Orlando Myxx, tratte dalla serie *È il principio che conta*. Principio modulare. Un gioco a due (o più) voci che riguarda le stesse nozioni di serialità, sovrapponibilità, referenzialità, e anche di sguardo, se si tiene conto che tutto quanto si pone sotto l'egida dell'esergo

iniziale: «la sostanza è dentro l'occhio / ma l'occhio è di vetro». Distico che, oltre a rifiutare o forse a ri-articolare la tradizione retinica della poesia italiana

MASSIMO GEZZI, Il numero dei vivi, Roma, Donzelli 2015, pp. 87, € 17,00.



Se *Il numero dei vivi* volesse dire soltanto una conta di scampati o sopravvissuti, un conteggio puramente numerico, comunque, di qualcuno rimasto al mondo a scapito di chi non c'è più, o di qualcuno consapevolmente in vita a scapito di chi, a malapena, si lascia esistere, sarebbe un titolo – passando il bisticcio – alquanto 'scontato'. Forse, con quel *numero*, si può intravedere il senso di un momento clou, l'allusione a qualcosa di fuori dall'ordinario, o percepito come tale, per la sua istantaneità, o per la sua esecuzione particolare da performance che marca una distanza tra chi vive e chi sopravvive. L'attimo in cui si realizza, si verifica, si concretizza uno di questi 'numeri' è a volte l'attimo che separa la luce dal buio («gli ultimi bagliori / di luce che affondavano dietro i monti.»), che indugia su l'ancora notte prima del giorno («Non c'era elettricità: era buio prima che giorno.») o su un artificiale non più giorno non ancora notte («la luce / che poteva visitarti si è posata / sullo scuro che si è chiuso / imprevedibilmente»),

delle ultime decadi, si basa su un principio di negazione e contraddizione interna che va alla ricerca di verità zen, forse, 'orientali', di certo yin e yang di

zone d'ombra di momenti spartiacque tra un prima e un dopo. Non solo è il crepuscolo, l'imbrunire, il «sole residuo di metà ottobre» la zona d'ombra che incornicia questi momenti, ma anche la luce piena «riflessa da tutte le superfici specchianti del pianeta». Il «mentre», scendendo buona parte dei singoli componimenti con valore temporale a rendere contemporaneità tra due azioni, sottolinea uno stato di sospensione dal cui esito scaturisce un terzo momento altrimenti irripetibile («La parola è simultaneità del gesto / con cui le bacia il seno destro mentre lei / gli prende il sesso e lo accarezza.»): «ti chiudo in questo abbraccio / impotente e incolpevole / mentre fuori le scintille del disastro». Il crinale tra un prima e un poi di un'esistenza a intermittenza, anche di passato secolare o millenario, si esemplifica «nel momento in cui la vista vi contempla / emergete e scomparite, / sbuffi di nebbia / o di vapore, ritratti in cui ognuno / può proiettare il suo transito / – il suo esserci ancora poco prima di un non più –». In questo caso, la sala di un castello: da un affresco usurato dal tempo, in parte ridotto a lacerti di sinopia, riaffiora una luce istantanea dell'attimo, proprio di quell'attimo, 'proprio di quel momento in cui' lo sfiorarsi di due mani immortala una unione coniugale per poi riaffondare nell'abisso della sua penombra plurisecolare. È ciò che succede anche a scheletri e ossa e a porzioni di costruzioni e abitazioni riemersi da sottoterra durante lavori di scavo e sottratti momentaneamente al loro oscuro stand-by secolare o millenario, non è dato sapere, per poi fare spazio nuovamente al «buio inesplorato, / la verticale del silenzio». È lo stesso meccanismo che regola la lettura di un

questa rinnovata e vastissima 'poesia di pensiero'.

(Lorenzo Mari)

titolo carpito da un giornale in mano a un tizio mentre «compitava pagine spiegate, / sbadigliando per il sonno»: «Perde il lavoro / e si getta dal cavalcavia». Il semplice gesto di una pagina sfogliata avanti o indietro può rimettere in atto ancora da compiersi la vicenda che sta dietro la notizia, così come la può archiviare definitivamente: «Il suicida risale sul ponte col rewind. / Adesso lui ha girato, è già alla pagina di sport». Si vive nell'ombra, si è ombre del vissuto, «adesso attendiamo / altre ombre per contare / di vederci un po' più spesso», poi un evento tragico, televisivo o mediatico, può rendere una di queste ombre star per un istante, ripensando al lancio nel vuoto da una delle due torri l'11 settembre di una donna intrappolata nel fuoco, precipitata giù a «gambe parallele, / le mani intrecciate dietro la nuca, / nel suo volo da manichino», come un panno steso rovinato giù «dal nono piano. La signora gridò, fu colta da vertigine». Una cosa senza storia, una scarpa, «fra un decennio», «o forse molto più di un decennio: secoli ci vorranno», sarà l'unico testimone – labile traccia di una storia senza più cose – del disastro capitato ai «trecento del barcone maltese F174 / sprofondato nel blu dipinto di scarlatto / del canale di Sicilia» ormai, in quel futuro remoto, «spolpati e cancellati». «Abitare poeticamente la terra» «magari qualche volta» e «solo per un attimo» può essere un approccio esclusivo «per poche persone». Cambiare rotta, cambiare direzione, cambiare «traccia» è una decisione di comodo, condivisa dai più, ma è pur sempre una scelta personale per certi versi insindacabile, una cosa senza storia.

(Giuseppe Bertoni)

MARCO GIOVENALE,
Maniera nera, Torino,
Aragno, 2015, pp. 73, € 8,00.



L'ultimo libro di Marco Giovenale, pubblicato nella collana «i domani» dell'editore Aragno, elegge a titolo il nome di un procedimento di incisione per cui l'artista lavorando su un negativo ricava le proprie figure dall'eliminazione di inchiostro in eccesso e fa affiorare forme di luce dallo sfondo scuro («Ci abita allora fa / la lettura della luce»). Dal procedimento della 'maniera nera' Giovenale sembra dunque mutuare il gesto di togliere per attrito, incidendo dei segni. Ciò che accade nelle sei sezioni della raccolta – *Murate, Interni (e) ritratti, Roma, Extra, Altri visini, Baia*, i testi appartengono all'arco di tempo 2005-2013 – è una sorta di ritratto in movimento di alcuni semplici gesti volutamente ridotti a elementarità, isolati da un contesto di significato più ampio e rivisitati nella loro essenza. Giovenale piazza la camera delle sue riprese volutamente a sfavore di azione, in modo da avere una resa sfocata, enigmatica ma allo stesso tempo pienamente oggettiva, particolareggiata, dei soggetti su cui si concentra e dai quali sembra bandito per idiosincrasia poetica il pronome di prima persona («la tomba parla in prima persona anche se non / c'è ego»). Giustamente Maria Grazia Calandrone nella sua quarta di copertina evoca «lo scatto fotografico» su cui misurare la scomparsa (ma si potrebbe parlare anche di alcune 'ricomparsa') di tanto Novecento. Continuando coerentemente il suo lavoro da tempo e con forza condotto su questo crinale, anche in *Maniera nera* l'autore ricorre a una scrittura che intende il segno non solo come sema o suono, ma anche come figura, disegno, disposizione. L'idolo polemico del significato («Piuttosto

l'asemia che l'afasia.) viene provocato con procedimenti casuali e automatici come ad esempio la geminazione di parole da un suono che si ripete virando e comprimendo il 'senso della frase' in una rappresentazione di più ampia referenza, plurale e invasiva; non mancano casi di questa tendenza che, oltre al titolo stesso della raccolta (*Maniera nera*) si possono citare pescando in modo più o meno casuale dai testi: «acqua acuita»; «date binate»; «tipico trittico edipico»; «baffi babbi pappi»; «umbro, / dunque umbratile». Le disposizioni di suono-senso-immagine servono a scandagliare e sollevare quella «materia nera» su cui si apre il volume («Materia nera, del nero cresciuto guancia-parola nera») e che giace al fondo di una vicenda privata ma universale su cui si esercita per intento politico la destrutturazione poetica di una realtà in rotta, che nei luoghi più propositivi è anche una felice ristrutturazione. I luoghi di Giovenale sono ancora gli interni domestici di una quotidianità dimessa, piegata dalla zona comune e perturbante di un male invisibile, la casa, l'asilo, l'ospedale; a questi ambienti si sommano alcuni scorci della sua città natale (via della Spiga, via Nazionale, palazzo delle esposizioni) cui l'autore dedica la terza sezione della raccolta: «balbettamento (encrypt) / encausto su esausto / (Sam docet | seduce) // orologio che si scarica su spiaggia / e viene riportato / indietro (narvalo, trofeo) / dalla polvere alla collezione / (coazione) a quanto era, come era / il tempo (per noi) / di atrio / alieno, fermi nel pronao, poco sidro / nella destra a guardia, a guardare / guardare come bene come / brucia bene Roma» (*Crypta Balbi*). L'autore è interrogato dall'esistenza stessa delle parole e tenta di comprenderle al di là del tempo per via di ricostruzioni e allusioni etimologiche, per accumulo o balbettio di particelle asemantiche e, nell'estrema potenzialità espressiva, con accostamenti analogici di due termini che rendono il senso di una visione arbitraria, latamente scissa: «era-è»; «ferro-foglio»; «fiato-filo»; «labilità-iride». Allo stesso modo agiscono, a cesellare perfettamente il filo logico di alcuni passaggi quasi funambolici, i segni interpuntivi con l'aggiunta di trattini verticali o obliqui ad indicare nell'alternativa l'impianto sostanzialmente binario delle strutture: «O (altrimenti / oltrando);

«visto che / dato che». Nella sintassi spezzata e criticizzata e nel gioco così estenuato sul senso, il lessico di Giovenale restituisce la misura di una ricerca rigorosa sulla lingua inanellando termini tecnici, parole straniere o neoformazioni come «booleani», «emopoiesi», «kylix», «borealia», «suoriformi». L'autore evita accuratamente il canto, l'enfasi e tutto quel bagaglio del 'poetico tradizionale' che ormai vive nel luogo comune e nella resa di una cattiva coscienza, e a questo oppone la dimensione del parlato sommesso, del balbettio, della frase onirica mescolandola al giro sonoro della filastrocca, alla tecnica del *collage* o, appunto, dell'incisione, dello scatto, del film. In quest'ottica possono essere 'poesia' anche degli appunti di un taccuino come nel caso della sezione *Extra*, dove l'objet trouvé di alcune trascrizioni di viaggio (*Trascrizioni patavine*) vengono offerte al lettore non tanto per arbitrio d'autorità artistica, ma come esperienza fatta sul campo del passaggio naturale dalla realtà a ciò che Giovenale intende come poesia, suono e figura di parole distaccate dalla loro referenza reale (archeologica) eppure ad essa collegata da un vincolo di derivazione diretta per quanto non più conoscibile. Non è un caso allora che in questa sezione si trovi uno dei riferimenti letterari più scoperti della raccolta, ovvero l'explicit di *Elegie romane* XIV di Goethe («lieblicher Bote der Nacht») di cui nelle note finali si offre anche un passo esteso della traduzione pirandelliana. Proprio come gli appunti di viaggio, anche la citazione letteraria è per Giovenale un oggetto a sé che può occhieggiare casuale, ma non senza uno scossone, nello sviluppo di un dialogo apparentemente vagante (o galante) come nell'esempio montaliano tolto da *Strettoia*: «Nome della via morta e nome della sarta viva / sono giusti se sono / stoffa persa dagli operatori booleani, dunque / e così esisti (si stupisce) (con l'esclamativo, si aggiunga)». La frase che non dice porta con sé un messaggio più eloquente di ciò che viene ritenuto tale in base a presupposti comuni da rifiutare e combattere: in questo si pone anche il contesto delle rimodulazioni semantiche che Giovenale opera soprattutto sui connettivi della frase, deittici e averbi di tempo: «mentre parlano / istericamente delle nuove zone e spacci / kitsch in centro, riciclaggio / e

ogni frase dice ogni altra cosa, soprattutto / deitici e motivi motivetti di possesso: / donna (questa) ha / uomo (questo)». La 'frase che non dice' viene assorbita e fatta propria dalla raccolta che la trasforma in 'pagina' provocando o interrogando apertamente il lettore con l'invito dei due punti lasciati in sospeso, «Così all'ennesima ulteriore / pagina che non dice: ». La lettura di *Maniera nera* mette al corrente,

insieme al resto dell'opera di Giovenale, di una delle esperienze più responsabili e consapevoli nel panorama della nostra poesia odierna. Come dice Calandrone nella quarta «di questa poesia non potremmo cambiare nemmeno una virgola», tanto è lo scrupolo che l'autore pone ad ogni passaggio, calcolando anche l'arbitrio e il caso come elementi di una 'composizione sostenibile'. Poesie, dunque,

ad altissimo peso specifico, il cui oggetto risiede nel dubbio sulla possibilità e legittimità dell'espressione relativamente a un contesto saturo (parole, immagini, rumori) che Giovenale non ignora, ma anzi utilizza come la lastra nera su cui incidere per sottrazione la maniera poetica del suo me/issaggio.

(Fabrizio Miliucci)

GIOVANNA MARMO, *Oltre i titoli di coda*, Torino, Nino Aragno, 2015, pp. 85, € 8,00.



La notevole leggibilità del libro di Giovanna Marmo, dal punto di vista tecnico, è il prodotto di uno studio a più dimensioni, e una soluzione nel suo genere apprezzabile (come vedremo): in asse con l'avvicinamento della lingua letteraria al parlato ma esattamente opposta rispetto all'appiattimento di un fenomeno come la semplificazione, e l'omologazione verso il basso, della scrittura (vedi ora su questo aspetto il questionario *Che lingua fa?* rivolto ad alcuni storici della lingua italiana in «Nuovi Argomenti», 73, 2016). Dovendo collocare la poesia di Giovanna Marmo occorre farlo sottolineando che essa nasce come scrittura *autre* alla fonte, nell'alveo di un'originale ricerca performativa, decollata con i primi anni Zero (la prima significativa tappa editoriale è la raccolta del 2006 con la D'if, *Fata morta*). Questa ricerca si era orientata sugli incroci tra un uso in apparenza semplificato del linguaggio (ad esempio l'alleggerimento sintattico), la presenza del corpo (di cui la voce non è che un'immediata estensione), e l'intonazione 'ascoltata' della *performance*. Ai fini pratici del nostro discorso quest'ultimo punto dobbiamo

considerarlo risolutivo. Era un'intonazione fiabesca soprattutto – buffa (come si racconta ai più piccoli una fiaba, salvo che lì, con le prime poesie, si trattava di un mondo rovesciato) ma calda, erotizzata: una scossa all'intelaiatura fonologica dell'intonazione. Fino a essere al limite sostituzione del senso col senso del suono. Così, avendo nell'orecchio quel modello fonico abbiamo letto nello stesso modo anche *Occhio da cui tutto ride* (No Reply, 2009) e *La testa capovolta* (D'if, 2012). Proviamo a dare ora della ricerca di Giovanna Marmo una lettura aggiornata, con uno sguardo sulle strutture del nuovo libro. Un dato che colpisce subito è la semplice tripartizione della raccolta, che fa pensare a una costruzione, rispetto alle raccolte precedenti, più aderente a modelli tradizionali, viene in mente soprattutto la costruzione organica del trittico, che presenta due ante laterali in funzione di un pannello centrale (*Al di là delle palpebre*, *Scomparendo dallo schermo*, *Case riflesse*). Ma l'impressione, guardando meglio, è che non ci sia alcuna vera articolazione, semplicemente blocchi poggiati l'uno sull'altro: una costruzione 'sbagliata'. Dietro un simile effetto di sbarramento scorgiamo il lavoro dell'autrice con l'ostacolo inaggrabile di riunire insieme di testi differenti. Osserviamo in questo senso la presenza del vocabolo 'casa' che circola in alcune zone del libro, considerando innanzitutto i rapporti sull'asse sintagmatico: le relazioni tra testi contigui. A chiudere la raccolta è la sezione intitolata *Case riflesse*, che comprende un gruppo compatto di poesie, intitolate anche queste alla prospettiva strisciante della scena domestica quotidiana: *Casa senza vita*, *Casa in prestito*, *Casa ombra*, *La casa riflessa* ecc. Bersaglio di tutte queste connessioni è in realtà un testo 'nascosto', intitolato appunto *Casa che non si vede*,

nella sezione centrale della raccolta, che presenta nell'insieme alcune novità, come vedremo anche sul piano dei contenuti. Ma è in sostanza un uso del connettore-vocabolo puramente formale, appunto per effetto della ripresa lessicale continua. Si può anche pensare, senza forzare troppo il quadro, che tutto ciò che resta del lavoro portato avanti contro le tradizioni del trittico, sia la riduzione a vuoto di un modello; non lo scarto dalla norma, ma una forma abitata dal vuoto. I testi della prima sezione della raccolta, ora perfezionati, erano già stati pubblicati in un libro collettivo di traduzioni del *De rerum natura* (*La fisica delle cose. Dieci riscritture da Lucrezio*, a cura di G. Alfano, Perrone Editore, 2011), anche lì con il titolo eccellente di *Al di là delle palpebre*. Ora, è notevole che i riferimenti al poema lucreziano siano scomparsi, e che il lettore non venga in alcun modo informato che si tratta dei passaggi smontati di una traduzione (libro IV del *De rerum natura*, vv. 26-53, 110-142, 302-310, 379-419, 432-468). Si vede, in altre parole, solo la punta dell'*iceberg*. È inoltre presente un testo inedito esattamente nel centro della sezione (nascosto anche questo: più che una riscrittura è un rovesciamento, probabilmente si tratta ancora del confronto con la teoria dei *simulacra* esposta nel libro IV del poema). Oggetto del 'dialogo' con Lucrezio è un modo di essere vissuto del corpo, una contemplazione fenomenologica, che non ha nulla a che fare con l'idea del corpo che ci formiamo per riflessione attraverso la distinzione del soggetto e dell'oggetto. Il titolo del frammento scompaginato è *Buio*. «Lecco-tocco, sono un corpo / quadrato nel buio. // Una formica morta, / un dito ferito. Anche il vento. // Luce: il mio corpo è l'immagine / del corpo quadrato nel buio?». Un confronto con l'originale rimetterà in asse la

nostra prospettiva. Consideriamo la traduzione fedele del *De rerum natura* firmata da Luca Canali (Rizzoli, 1990); e prendiamo i vv. 230-236 del libro IV – è il passaggio su cui probabilmente ha lavorato l'autrice. «[...] poiché una certa forma toccata al buio / risulta identica a quella che si vede alla luce / [...], è necessario che da tale causa / siano ugualmente stimolati la vista e il tatto. / [...] dunque se tocchiamo un quadrato, ed esso nell'oscurità / impressiona i nostri sensi, che cosa potrà mostrarsi quadrato / al nostro sguardo, se non la sua stessa immagine?». Lo scopo di questo passaggio consiste nella spiegazione dell'identità immediata tra forma tastata al buio e forma contemplata alla luce, dove vista e tatto sono stimolati dalla medesima causa (il corpo quadrato). Nella riscrittura di Giovanna Marmo la lettera dell'originale risulta rovesciata – non è l'unico caso di *Al di là delle palpebre*, ma qui lo straniamento è marcato –, completamente violati i vv. 234-236, che costituiscono il cuore dell'argomentazione. Bene. È possibile che l'autrice abbia lavorato alla sua traduzione in modo obliquo: smontando e rimontando a proprio gusto alcune immagini acustiche. Inoltre, declinando il discorso poetico in prima persona («Lec-

co-tocco, sono un corpo / quadrato nel buio») il testo di *Buio* rilancia un discorso drammatico sul corpo, adottando di fatto un punto di vista ulteriore, con il *focus* sulla percezione dei rapporti tra il visibile e l'invisibile – l'uno dietro l'altro – che abitano il proprio corpo. Un dubbio sottile prende il posto della domanda retorica lucreziana: «il mio corpo è l'immagine / del corpo quadrato nel buio?». Riprendiamo ora il discorso sul libro di Giovanna Marmo osservando i rapporti sull'asse sintagmatico. Consideriamo la riduzione dell'io – o, detto in termini freudiani, il meccanismo di proiezione di un contenuto ideativo soggettivo – inscenata col testo che segue a *Buio. La mano 1*: «Quando la mano schiaccia / l'occhio da sotto // tutte le cose mi guardano. / Due volte». Confrontiamo ancora con la traduzione di Canali: «Se per caso una mano poggiata al di sotto di un occhio lo preme, / per una certa strana sensazione accade che tutto ciò che vediamo / sembra quasi duplicarsi davanti allo sguardo [...]» (vv. 446-449). Abbiamo in questo caso una prospettiva capovolta, con un punto di vista *altro* incrociato a quello della 'prima persona': è l'istaurasi di un avvolgente meccanismo di proiezione. Un aspetto, questo, perfino tematizzato: con l'allegoria totale del ci-

nema a cui è dedicata in buona parte la sezione centrale di *Oltre i titoli di coda*. Ecco adesso ammassati di seguito alcuni passaggi salienti di *Scomparendo dallo schermo*. «Dormo in un film dal montaggio / sempre uguale, con paesaggi di taglio / e scorci in cui non compaiono persone». «La confusione aumenta sulla pellicola. // E non sono più sicura che questa voce / sia la mia [...]». «Il film della sua vita la segue / [...] / Ha un nome di copertura, / ha scelto di vedersi / come se fosse un'altra. Quando si specchia / nell'obiettivo il volto riflesso è una città / assente nel ricordo». È come se i versi si fossero ora allungati per registrare sulla pagina l'intonazione ascoltata di una voce fuori campo. Per concludere, e su un piano più generale, la migliore poesia italiana di oggi sembra proiettarsi, con i suoi modelli stratificati, su un comune terreno linguistico, in una fase di assestamento, che si direbbe al buio, verso forme orientate sempre di più sull'oralità. Questa è la direzione incrociata da Giovanna Marmo. Per inquadrare il libro, come abbiamo visto, resta fondamentale il lavoro con cui la nostra autrice ha cominciato.

(Daniele Claudi)

FRANCESCA MATTEONI,
Acquabuia, Torino, Aragno,
 2014, pp. 86, € 8,00.



«Forse», scrive Francesca Matteoni nel testo in prosa *Due sguardi su Alice*, «tutto il vivere adulto è questo dormire ed il sogno che sta al centro, terribile e popolato di mostri buffi, non è che l'aver conosciuto l'infanzia, un giorno». L'opera della poetessa pistoiese, voce sempre più rico-

noscibile e apprezzata nel panorama della poesia contemporanea, è fortemente intrisa di suggestioni provenienti dalle dimensioni del mito e della fiaba e saturata con fantasie che restituiscono un mondo sensuale, terragno e insieme fantastico, perché onirico e fortemente teatralizzato, non senza una venatura di puerile crudeltà. Lo dimostrano anche gli ultimi lavori da lei pubblicati, ovvero l'intenso volume di prose *Tutti gli altri* (Tunué, 2014), una delle prove narrative più ispirate e sincere degli ultimi anni, e le due raccolte poetiche *Nel sonno* (Zona, 2014) e appunto *Acquabuia*: tre volumi strettamente legati l'uno all'altro sia sul piano tematico che stilistico, e che richiederebbero, per essere ben intesi, una lettura integrata. Nei testi poetici di *Acquabuia* in particolare emerge un mondo visto ad altezza di bambino dove la natura, reale o fantastica, occupa un ruolo preponderante: il vagare randagio per la montagna, avventurandosi libera-

mente tra boschi, sentieri, fossi, forre e rocce tanto seducenti quanto pieni di insidie, diventa occasione per incontri più o meno inquietanti con bestie, defunti, spiriti, creature mitiche di ascendenza panica, «genti di pelle e nuvolaglie» con «le code spenzolanti» che sono insieme promessa di rocambolesche peripezie e monito circa l'inadeguatezza della nostra specie, fatalmente estranea, goffa e impreparata rispetto alla realtà della vita sul pianeta che abitiamo. Spicca tra questi la figura del ragazzo-volpe, sorta di daimôn che funge da tramite tra il mondo degli uomini e quello della natura e che per molti versi richiama il *devenir-animal* di cui parlano Deleuze e Guattari in *Mille Plateaux*, ossia il cessare di essere soggetti per diventare avvenimenti, il cessare di essere sé per diventare altro, il lasciarsi insomma diventare l'animale che si è, o almeno si è stati (scrivere come un gatto, come una libellula... addirittura, scrivere come

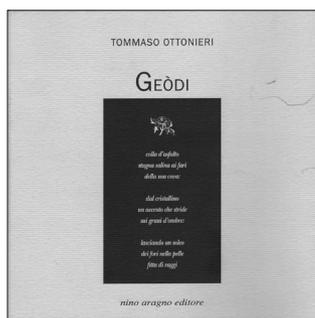
un fiore). Non a caso la bestia/bambino è una presenza assidua nella poesia di Matteoni, e i versi che seguono ci riportano ancora a Deleuze e all'idea, enunciata nell'*Abécédaire*, che i bambini non hanno con l'animale un rapporto umano, bensì una relazione animale: «Vorrei avere pelliccia, l'olfatto / umido dei cani e invece ho mani / ho questi verbi che colano / dal morso come un male, si storcono / sui codici, la mappa della specie». O altrove: «I bambini vanno in guerra / per le stelle occidentali. / Affilano sugli alberi i coltelli. / Si vestono di gatto e toporagno / si muta la peluria nel piumaggio / si tatuano con gli aghi sulle spalle». Ma in gioco non ci sono solo le creature viventi: c'è infatti, nella poesia di Matteoni, anche un *divenir-sasso*, un *divenir-materia*, la possibilità e in certa misura la certezza di doversi impastare di finitudine materica: «Per fare parte lenta, legnosa al mondo / devi marciarti al fondo»; «Hai rifiatato tutto il corpo in vetro»; «io tutto, tutto prendo e spingo in basso / che mi s'impietri / in me poi rifluisca / e faccia pace con le terre umane». Esempio in tal senso un testo come */bambino-albero/*, dove la metamorfosi o fusione di umano e vegetale rinvia non tanto al mito greco, magari via Ovidio, quanto all'idea di una vita preumana perfettamente integrata con i cicli della natura, dove appunto l'inadeguatezza

za della specie si stemperi nell'adesione panica al cuore della creaturalità. Buona parte dell'opera di Matteoni si lega dunque al tema della lotta all'oblio, cioè alla necessità di far perdurare l'infanzia non in quanto spazio di evasione ma come unico luogo in cui sia possibile esperire la piena compresenza di sé e del mondo: in una parola, in quanto realtà capace di sottrarsi all'inautenticità di un sentire identitario basato sulla separazione, l'esclusione, il distacco dal resto del vivente. Se è vero che «dimenticare è vivere, il più delle volte», e che l'infanzia è un «nugolo» «tutto concentrato / nella distanza atrofica degli anni», la parola poetica è un «nutrimento», un amuleto o medaglione (parole ricorrenti nella raccolta) che preserva il nucleo più autentico delle esperienze infantili. Esempio in tal senso il ruolo che i media hanno nella poesia di Matteoni: nel caso della raccolta *Nel sonno*, il riferimento era a un capolavoro del cinema 'per ragazzi' come *l'Alice* di Jan Švankmajer, qui è a uno degli eventi televisivi più traumatici degli anni Ottanta, la diretta da Fiumicino che mostrò agli italiani il fallimentare tentativo di soccorrere Alfredino Rampi, il bambino precipitato in un pozzo artesiano una sera del giugno 1981. Il testo a lui dedicato, che apre la raccolta, condensa molti degli elementi che abbiamo sopra indicato: «Sono il bambino-ghiaccio, il

bimbo / [immobile / roccioso, il singhiozzo», scrive Matteoni: nel «fascio acceso della televisione», il poeta-bambino, coetaneo di Alfredino, si identifica con quella creatura sprofondata nelle viscere della terra e destinata a non crescere mai: non già nel senso liberatorio di un Peter Pan, bensì nel senso drammatico di una vittima sacrificale divorata dalla natura, ma anche destinata ad assumere i caratteri di una sorta di spirito protettivo. Quanto allo stile, *Acquabuia* rappresenta senz'altro un'opera della maturità di Matteoni. Giustamente nella quarta di copertina Maria Grazia Calandrone sottolinea l'intensa ritmicità di molti di questi testi, che «suonano come filastrocche nere, declinazioni originali di folklori nordici», sebbene poi non manchino metri più vicini alla tradizione italiana, a partire dagli endecasillabi che introducono movenze e persino immagini di sapore petrarchesco. Una duplicità che si riflette del resto anche sul piano paesaggistico, se all'insistenza su alcuni scenari più cupi, quasi gotici, fa da contraltare l'irrompere di dolci, aprichi scorci dell'appennino tosco-emiliano: «Andiamo ogni mattina nella selva»; «l'erba che si fa limpida e tagliente»; «Acqua che muove al vento ogni pensiero».

(Riccardo Donati)

TOMMASO OTTONIERI,
Geòdi, Torino, Aragno, 2015,
 pp. 162, € 12,00.



Geòdi arriva tredici anni dopo il primo libro di versi di Ottonieri, *Contatto* (Cronopio 2002), e proprio come quello è originato da una lunga concrezione: anche in questo caso l'opera raccoglie e rimaneg-

gia le varie tracce dell'operare dell'autore. L'opera, ossia la forma del libro, tipografica e calibrata nell'insieme come un oggetto dinamico si ma tendenzialmente chiuso e su di sé legiferante; e l'operare, ossia l'agire poetico condotto in circostanze diversamente situate e contestualizzate che interagiscono con la stesura o l'esecuzione dei testi, testi per di più molto spesso accompagnati o per meglio dire co-edificati da oggetti o flussi espressivi in media diversi, come i suoni e le immagini. Le quattro fitte e preziose pagine di nota al testo allestite dall'autore sono un vero e proprio *display* che permette di seguire in buona parte i passaggi da un regime di funzionamento all'altro, e di sostanziare l'ipotesi di una dialettica tra occasione e sistema, nonché tra media audiovisivi e scrittura, come processo basilare per le composizioni in versi (ma a dire il vero anche per quelle in prosa) di

Ottonieri, autore tanto vario e disseminato per modi e tecniche stilistici ed esecutivi (per quanto tutti accomunati – e non è certo un demerito – dal difficilissimo tentativo di inventarsi, più che raccogliere, un'eredità delle avanguardie vecchie e nuove), quanto costante nel lavorare una molecola tematica e vorrei dire psichico-esistenziale ossessiva; nel lavorare con essa e contro di essa, come vedremo. Un paio di considerazioni generali serviranno per preparare affondi localizzati in alcune delle dieci sezioni di cui si compone il libro, considerazioni che partono da quanto Ottonieri asserisce ormai da molti anni, essere la poesia, cioè, non una forma di conoscenza ma una forma di contatto. Prima osservazione: registrato il fatto che buona parte dei testi si presentano come enunciazioni attribuite a un io, è facile verificare come gli ambienti che albergano l'io rispondano a una regola di formazione

sostanzialmente unitaria. 'Io', in queste poesie, parla sempre da un luogo estremo, al limite indeterminato, che ha i caratteri dell'ultima frontiera, solitaria, spopolata; con la conseguenza immediata e paradossale che le enunciazioni in cerca di contatto, le emissioni in cerca di ricezione, sembrano destinate a perdersi definitivamente o subire tagli e danni nel loro percorso verso un improbabile interlocutore. Di più: la raccolta inizia con una poesia da questo rispetto oltranzista, dato che già il titolo (*nastri dalla scatola nera*), lascia intendere che qui l'io che parla è già scomparso. «It's all a tape», viene detto in un film di David Lynch. Se si cerca di precisare la natura di questi luoghi, di queste residenze estreme, ci si accorge che esse oscillano tra lo spazio profondo interstellare o intergalattico, e lo spazio profondo submolecolare, interatomico, e che questi due spazi continuamente si rovesciano l'uno nell'altro, per cui l'astronauta alla deriva in una capsula può trapassare senza discontinuità nel viaggiatore perso nel labirinto del corpo umano, e lo sguardo gettato nell'«impietoso aperto» può corrispondere a un'autoendoscopia condotta con le tecniche più moderne. A sorreggere gli incessanti passaggi tra dimensioni sta, tra le altre cose, proprio l'oggetto che Ottonieri convoca a titolo della raccolta, e che in essa funziona come una specie di emblema operativo: il geòde appunto. Originato dallo scorrere della lava in raffreddamento intorno a una bolla di gas, all'interno della quale si formano dei cristalli, per fenomeni di infiltrazione o meglio «percolazione» (tecnicismo a cui la raccolta riserva un'importanza del tutto dovuta, designando esso il processo determinante per la produzione dell'oggetto eponimo), il geòde è prima di tutto immagine della soggettivazione fortemente improbabile e pericolante in un panorama di forze fisiche (e psichiche) scatenate (ma il frutto del processo è una forma simile a quella della Terra, secondo il cortocircuito tra piani tipico di questa poesia); e poi, per la forma vagamente ovoidale e vuota al centro che assume al taglio, passa a fare le veci dell'occhio, fissato come si diceva tanto sull'Esterno inospite e distruttore, quanto sull'Interno ignoto e estraneo alla soggettività cosciente, di cui pure è la necessaria base. Quest'occhio esorbitato e assoluto (pensiamolo pure inquadrato in

un interminabile primissimo piano) può assommare le funzioni telescopiche e microscopiche, nei versi di Ottonieri, solo perché le due dimensioni sono pensate come fondamentalmente continue, corrispondenti lungo gli anelli di una sterminata catena analogica. Ad allontanare la poesia da ogni ipotesi metafisico-mitologica di *harmonia mundi* (nonché dal pallido aggiornamento parodico di questa, a cui spesso la critica ha voluto ridurre il cosiddetto postmodernismo: la compressione di ogni cosa nel mondo-centro commerciale, dopo la fine della Storia) sta però proprio la posizione del soggetto-occhio, sempre figurato come uno scarto nell'iperconnessione di tutto con tutto, come un vuoto o un vacuolo nel tutto-pieno dei flussi che dagli atomi arrivano alle stelle. Sono sintomatiche a questo riguardo le mirabili riscritture della raccolta, si tratti di cover di canzoni come nella sezione *Squame di spiriti*, oppure di riprese di testi della tradizione letteraria occidentale come nella sezione *Dal Diluvio*. Ottonieri campiona alcuni esametri della versione ovidiana del mito di Deucalione e Pirra, quelli in cui le pietre che i due lanciano dietro le loro spalle lentamente si mutano in esseri umani, virandoli in chiave *posthuman* per dire la nascita di una nuova razza organico-inorganica, alleanza ibrida che sancisce una terrificante continuità e che per ciò stesso dichiara l'uomo obsoleto; e contemporaneamente importa altri spezzoni di Ovidio, dal primo libro delle *Epistulae ex Ponto*, trasformando la topica descrizione del luogo di esilio, inospite e ostile («non ager hic pomus, non dulces educat uvas»; «hostis adest dextra laevaque a parte timendus»), nella mappatura anche visiva di un paesaggio totalmente sconvolto, da pianeta alieno frustato dalle acque e invivibile, sul quale incomprendibilmente si è stati gettati. E quando ri-suona *Violently Happy* – magnifica prova della prima maniera di Björk, all'inizio degli anni Novanta – l'autore rilegge questo pezzo di posture «overemotional» e di furia straziante causata da una mancanza («but you're not here...»), in cui l'io «roars back» al ruggito dell'Oceano, accentuando il carattere intransitabile della pacificazione finale, in cui l'io e il tu, divenuti finalmente «noi», saranno «fusi alla luce ferma / così violentemente felici»: ciò potrà avvenire solo fermando l'accadere,

e «senza sapere di essere», ovvero senza più soggettività. Seconda osservazione, che segue dalla prima: nella raccolta, e in tutto il sentire artistico di Ottonieri, si squaderna il cruccio di un pensiero dell'immanenza, o dell'immersione, per forza di cose vocato alla gioia, che da una parte si vieta l'insostenibile approdo a un rozzo entusiasmo vitalistico, e dall'altra è costantemente insidiato dalla tentazione del rifiuto del mondo, del divorzio dal mondo. L'isolamento connesso, lo scarto nonostante tutto integrato, di cui si è parlato prima riguardo alla posizione del soggetto, porta con sé un immaginario che un po' alla grossa si può definire gnostico. La materia in divenire inarrestabile, con flussi che tagliano flussi, è ciò che dà corpo al soggetto, ma da questo soggetto in disgiunzione inclusa – il geòde-bolla – non può che essere sentita, anche, come insopportabile gravame dal quale anela di liberarsi; la pretesa di non essere di questo mondo ma di esservi stati precipitati e rinchiusi come in un carcere, tipica della *forma mentis* gnostica, si presta molto bene a dare forma a quest'affetto. È noto che nella scrittura di Ottonieri la manipolazione e anche l'adozione del punto di vista gnostico è assai importante; mi pare però necessario dire qualcosa di come, in *Geòdi*, un altro filone esoterico del pensiero occidentale venga fatto giocare accanto e, questo è più importante, contro la gnosi. Sto parlando dell'alchimia, alla quale è dedicata la terza sezione, intitolata *Stanze per una cella*: si noti ancora una volta l'insistenza sulla reclusione, e la fondamentale interferenza qui con la produzione artistica, sempre vista come stacco e modellatura di porzioni di flusso, rinchiuso per così dire nel fragile scrigno della forma. Come la gnosi, l'alchimia è un processo di metamorfosi e purificazione che parte dalla materia, ma diversamente dalla gnosi si tratta di un processo che non purifica dalla materia, bensì produce una materia più sottile: non trascendenza, insomma, ma ancora immanenza. E non c'è dubbio, a leggere le poesie di questo comparto, che a sciogliere il nero, il fango del corpo, e poi a trasformarlo in fuoco, a farlo salire, sia la parola poetica, e che dunque l'*Opus* coincida qui con quell'operare di cui parlavo all'inizio: «come la lingua dal battito di tenebra / distilla verbi schiude luce d'ombre / onde diffrange lo

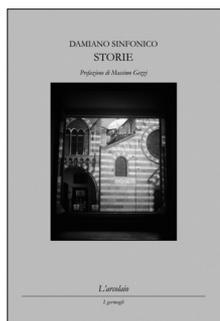
scuro raggio penetra / brucia il superfluo libera feccia e scorie // il lume di natura per la voce / se suona al guscio chiuso della pietra / scivola dalla capsula del cuore / sillabe e raggi su dalle cripte semina» (i versi vengono dalla settima 'stanza' della sezione). Terza e ultima osservazione: nell'assemblaggio della raccolta un ruolo del tutto peculiare tocca all'ultimo segmento, l'unico in prosa (per quanto tale prosa sia sonante e intessuta di versi), intitolato *reverse: Lapilli della Gravitazione*. In questa predica barocca gli scenari geocosmologici del libro vengono strofinati rudemente contro una situazione socioambientale localizzata e datata con precisione, ossia lo sciagurato inquinamento del suolo campano causato dai rifiuti tossici provenienti dalle fabbriche del

nord Italia, seppellitivi o solo scaricativi sotto l'attento controllo della criminalità organizzata. Il *tour de force* del predicatore consiste nel sovrapporre due visioni, una che descrive lucidamente, con tanto di elenco delle industrie coinvolte, quanto accade, e l'altra, simile a quella del don Ferrante manzoniano, che ne attribuisce la responsabilità al cattivo influsso delle stelle, da cui la pestilenza sarebbe originata. Lo strabismo creato ad arte si compone nel finale, quando l'occhio 'realistico' e quello delirante invocano un'altra stella, stavolta 'buona', perché colpisca la Terra e finalmente la purifichi e la faccia scomparire in una definitiva epirosi. È l'ultima delle catastrofi – diluvi, conflagrazioni, estinzioni – che si affacciano nel libro, il supremo fuoco alchemico che con-

suma tutte le scorie. Stavolta, però, è un fuoco che non riguarda solo 'io'; è un fuoco che viene auspicato da un predicatore mosso dall'amore per una terra e per una comunità, se non vogliamo dire per l'umanità tutta. L'amore, in questo testo effettivamente eseguito in una chiesa, poi passato per la radiofonia, e infine disposto a chiudere, rovesciandolo, riavviandolo (*reverse*, sta scritto nel titolo, ed è didascalica tanto descrittiva quanto iussiva), il libro, di cui rappresenta la punta più 'pubblica', può esercitarsi solo nelle modalità di un'invocazione al disastro. Ma questo non è davvero colpa di Tommaso Ottonieri. *A Mad World, my Masters*.

(Federico Francucci)

DAMIANO SINFONICO,
Storie, prefazione di
 Massimo Gezzi, Forlì,
 L'arcolao, 2015, pp. 51, €
 10,00.



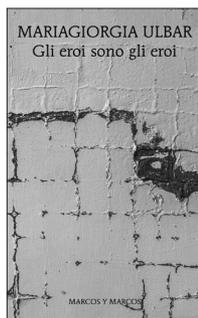
Storie, libro d'esordio del giovane poeta Damiano Sinfonico, racconta le vicende di un personaggio empirico, il cui dettato lirico-parentetico è tematizzato dall'uso dell'aggettivo. Diviso in quattro sezioni, (*prime*), (*aperte*), (*innocenti*), (*ultime*), che solo a livello paratestuale sembrano suggerire una certa simmetria (prime-ultime), le storie dell'io si muovono in una realtà quotidiana scandita da un metro che il prefatore, Massimo Gezzi, richiamandosi alla lezione di Fortini (*Foglio di via*, 1946) e Giudici (*Autobiologia*, 1969), definisce 'verbo-frase'. Questa cadenza lineare descrive il tessuto poetico di (*prime*), (*innocenti*) e (*ultime*); tuttavia, è vero che le storie (*aperte*)

sono frammenti quotidiani racchiusi in un solo periodo, ma all'interno di una 'stanza' aperta – come recita e vuole il titolo della stazione poetica – priva di maiuscole e punti fermi, dialetticamente tesa alla poesia successiva, una sorta di mottetto senza un secondo tempo, dove il verso, il metro e le rime seguono regole autonome. Questa apertura nei confronti del mondo sgretola l'intelaiatura strutturale della raccolta; certamente, come ricorda Gezzi, «la sezione delle (*prime*) e quella delle (*innocenti*) iniziano entrambe con un testo in cui chi dice io riceve una telefonata, mentre (*aperte*) e (*ultime*) sono inaugurate da un sogno e da un risveglio». Leggendo la prefazione e le prime due sezioni, il lettore si aspetterebbe, ragionevolmente, un macrotesto chiasmico (verbo-frase; stanza; stanza; verbo-frase); oppure alternato (verbo-frase; stanza; verbo-frase; stanza); invece, il lettore si trova di fronte ad un'altezza metrica. La 'stanza' utilizzata nel terzo tempo del libro modifica il discorso lirico su due piani: narrativo, in quanto la sezione diventa un testo unico, una storia, aperta, che nasce in un intervallo temporale e spaziale separato dal tempo e dallo spazio grammaticali delle altre tre sezioni; narratologico, che l'io poetico ricopre una funzione strettamente descrittiva, e non più lirica (se possiamo ancora considerare 'lirica' quel tipo di poesia dove c'è una persona che dice 'io'), anche quando interviene nel testo

(«credo sia dietro l'orizzonte»; «se ti abbraccio»). La scelta non può essere casuale e sembra piegata a isolare una scheggia di vita e un'idea della poesia dalla linearità monologica che accompagna l'intera raccolta – monologismo che solo latamente è minato dall'intervento esterno di una voce, la cui presenza, nel testo, non è in grado di soverchiare lo statuto lirico dell'io («Mi hai colto tra miniature medievali. / Invischiato in faccende che non mi riguardavano»). Come leggere, allora, questa stanza di vita quotidiana, priva di punti e di maiuscole, che si inserisce con forza in un sistema chiuso come quello delle *Storie*? Questa intromissione scalena, questa vita parallela che si oppone all'orizzontalità dell'esistenza, si muove lungo un piano verticale, continuo, i cui confini sono dati dalle parentesi, che, come le storie che le rappresentano e raccontano, sono 'aperte', così come i suoi protagonisti, che sono «lontani come due bordi di un cucchiaino». La descrizione finale rimane così incompiuta e soverchiata da un ritorno lirico-parentetico, innocente e ultimo, dell'io. Non esiste sintesi dialettica tra il verbo-frase e la stanza, tra l'io e non il non-io, e la poesia è costretta a tornare ad esistere nel suo tono lineare e orizzontale, tra una telefonata inaspettata e un sogno sfumato.

(Alberto Comparini)

MARIAGIORGIA ULBAR,
Gli eroi sono gli eroi,
Milano, Marcos y Marcos
2015, pp. 105, € 15,00.



Sosteneva Borges che in letteratura ci sono appena quattro storie da raccontare: «1) una historia de amor entre dos personas, 2) una historia de amor entre tres personas, 3) la lucha por el poder, 4) un viaje». Questo vale in buona parte anche per *Gli eroi sono gli eroi* di Mariagiorgia Ulbar, libro per il quale potremmo spendere subito l'elemento del viaggio, poiché queste poesie esistono *come e se* in viaggio: «Catturai figure in giro, ombre e grate / di balconi, il pulviscolo alle tre post-meridiane / i bambini di Palermo guercci al sole. [...]». Il viatico del viandante è un balsamo in tutto il libro, persino un'incognita, come nella poesia dedicata a Venezia e al collegio armeno: «[...] Al collegio di Venezia a colazione / l'ombra non basta, non arriva sulle teste / noi discutiamo al rumore delle imposte / se non serva studiare l'alfabeto / prima di andare fino a laggiù insieme / mettere in un sacchetto il nostro oro / se dovesse servirci all'improvviso / per mangiare, lasciare un posto troppo buio, / salvarti da qualcuno, passare le frontiere nottetempo / fare uno scambio: un mio anello, un mio ricordo / per una indicazione e acqua fredda in cambio». Ciò che colpisce è la sarabanda di tempi verbali, che in una manciata di versi si sposta anche violentemente tra i passati: spesso è quello remoto intervallato all'imperfetto o al passato prossimo, a un passaggio repentino al presente o futuro. Altre volte v'è la comparsa di uno stile nominale che s'innesta in gruppi di versi («Su un quadrato di prato quattro pini / quattro pieni e in mezzo pezzi d'aria / con la luce. Due giorni a settimana / oltre i confini dell'um-

bratile fantasma. [...]» o versi isolati e incastonati («Una scena di ferro e bosco marginale»). Giochi con la lingua latina («un'hora heri» ma anche «Nel luogo dei pini d'Aleppo e dei fratini / un orto in sé concluso dove verde / è verde sempre scuro [...]» che non può che portarci all'*hortus conclusus*), inversioni, ripetizioni («Anche oggi è mattina anche oggi / e io mi butto verso il mare.»), ripetizioni di stesse parole con funzioni diverse di preposizione/aggettivo («Se almeno ci avessero sgozzato gli indiani / lungo il tragitto lungo e tentennante [...]»), figure etimologiche («ma il morso morde a vuoto»), un gran campionario di rime (spesso povere, ma anche eccedenti) traducono uno sciamismo sismico – reale, cerebrale e lirico – fino a slabbrare il tempo, i bordi e i ritmi di questi testi in cui la vita è coagulata in «[...] un composto denso / di scure bibite / e celesti instabili striature». 'Io' e 'noi' sono le persone più ricorrenti, sottintese ma anche esplicitate. Più rare le occorrenze di seconde o terze persone singolari e plurali, che però riaffiorano nella sezione finale *Piccola suite per Gengis Khan*. Questo accade perché la storia che lega questi testi, quasi sempre privi di titolo, non sembra nascere da un intento di comunicazione dialogica. Insomma, è una poesia che si fida sfrontatamente dell'io e del noi, a dispetto di tutte le elucubrazioni che sono state costruite attorno a queste particelle pronominali ritenute pulciose ed è anche una poesia di cui ci possiamo fidare proprio per lo stesso motivo. *La guerra mondiale* è una corta sezione di nove brevissimi testi, quasi un raccordo tra il corpo iniziale e la parte più innovativa costituita dal poemetto di cui si dirà tra poco. Versi come «[...] e a noi è mancata una guerra / mondiale, ti ho detto all'improvviso» sembrerebbero avvalorare l'idea di porre l'assenza di trauma come centrale anche nell'interpretazione di questo libro. Eppure la sezione titola effettivamente *La guerra mondiale* e non allude a mancanze di questa, anzi, e il testo conclusivo inscena un'esecuzione dove si enumera ciò che va salvato, per concludere infine «Salvare soltanto il mare». La scansione del libro sembra ergersi sopra un mistero, da non rivelare, ma da percorrere spinti da una varianza di tempi verbali che imprime qualcosa di simile a un'accelerazione centripeta, attorno a un nucleo durissimo

che resta impenetrabile e che tuttavia scotta e brucia nei suoi chiari. Solo nel poemetto *Mio padre era un re* (da un verso di *Der Sohn* di Rilke) avviene un parziale scoperciamento, una minima rivelazione su quel mistero e quel *vulnus* già ricordato poco fa. Qui, per tornare a Borges, potremmo recuperare l'idea di un testo che ci parla di un amore tra due persone, padre e figlia, e del morire di lui, e quindi la rielaborazione di quel vissuto a distanza di tempo dal verificarsi di un evento capitale per la psiche: una persona non è più lì e non è nemmeno altrove. Sulla pagina, in posizione di *incipit*, resta allora un 'io' separato dal suo verbo con una virgola: «Io, passerò in mezzo alla strada, / si è fatta l'ora, ormai è avanti luglio / e ho espletato tutte le incombenze / e adesso resta solo da narrare. [...]». Eppure anche in questo caso non scomoderei la categoria del trauma e piuttosto scriverei del tentativo di rendere e adattarsi a un mutamento fondamentale. E se è vero che la voce è quella membrana che sta tra l'*animula*, *vagula* e *blandula* che sia, e il corpo, qui il suono emesso aspira tutto (lingue, ricordi, paesaggio, altri suoni, le tradizioni letterarie e le stagioni) in un'accumulazione che incalza e sorprende: «Di metodo ho bisogno per passare, / di metodo di ordine, così invoco: / formiche, maestre elementari, uccelli in stormi, / di Gengis Khan gli eserciti e dei Cesari, / invoco le tedesche ferrovie, le poste di Germania, / la matematica, il latino, / le lingue antiche europee e le orientali, / del pianoforte lo studio, di terracotta l'armata, / invoco le proiezioni ortogonali / e la forma del quadrato, la forma del quadrato / una volta più del cerchio / e la radice che vince sul pi greco. [...]». Tutto ciò si svolge in una estate catastrofica, nel momento in cui le cose accadono o non accadono (è un libro fortemente estivo questo, di una sfatta controra), un momento che occupa uno spazio preciso «perché io gli anni vidi sempre / divisi malamente in due: / il lungo e alto arco che prendeva / da settembre fino a maggio e poi / il retto segmento dei restanti mesi tre / fulmineo fulminante dentro il caldo / profondo e dentro il secco / incontrarsi morte a morte con il cosmo». Una geografia segnatamente italiana, con rimandi all'Armenia, all'Austria-Ungheria o alla Mongolia, alla Fossa delle Marianne o a Finisterre, fissa alcuni punti nominabili

nei quali il tempo e il pensiero che l'accompagna si schiantano appena un attimo prima di dilagare. Ed è la realtà sincronica della *memoria* che necessita di agganciare questi punti di un'ipotetica mappa o leggenda, laddove si possa creare quel limbo tra il vento di una mente 'tenera' e la diacronia (e cronaca) degli eventi: Ancona e la sua raffineria, Trieste e il suo orizzonte («perché è tempo / di fuoco incrociato all'orizzonte / e noi abbiamo confuso / uomini con panchine»), le già ricordate Venezia con l'Armenia, Roma e il suo cimitero inglese, Pescara e i bar bol-

TERESE COE, Shot Silk,
 Hemet, CA, White Violet
 Press, 2015, pp. 93, \$17.00.



In Terese Coe's book *Shot Silk*, a three-stanza poem entitled *Away* offers an interesting insight into her imaginative world. It opens with the words: «Tonight once more I'll run away with me / to be the creature I could never be», and proceeds with an intriguingly diverse list of fantasies, ranging far over time and space, over the worlds of history, art, religion and literature, all with a sprightly lightness of touch; here is the central stanza:

*I might have been a sadhu at Pashupati,
 a dancer-devotee of Sarasvati,
 Rene Descartes, a boatman on the Nile,
 even Mary Stuart at her trial.
 I might have been a runner in the Andes,
 a Columbine to Restoration dandies
 [...]*

The next stanza brings together *Jabberwocky*, Murasaki and Euripides, each, it seems, of equal fascination to the

lenti, il Gran Sasso e la sua vetta orientale con altri luoghi e fiumi dell'Abruzzo settentrionale, Palermo (manca Bologna, o per lo meno non è nominata, pur essendo stata a lungo luogo di residenza). Sono posti di una qualche pace, forse, dove si sta bene come in un luogo 'non narrato', posti da dove la mente si può anche sganciare. In fondo ci persuade leggere un passaggio ctonio come «Il futuro è sotto terra / grotta, caverna, forra, / gola, orrido, dolina». *Gli eroi sono gli eroi* è anche questo, un libro che si espande, proprio come le macchie su una superficie assor-

speaker. Although Coe is firmly based in Manhattan (as a poem like *Notes from a Tenement Downtown*, steeped in local history, makes clear), she has travelled widely in the world's realms of gold, both in fact (a period spent in Nepal has left a particularly strong mark) and in her readings.

The cross-cultural benefits are evident; she writes a letter to Chekhov, showing a great understanding of his life and his imaginative world, using the rhyme-royal stanza that W. H. Auden (another Manhattanite) adopted to address Lord Byron. She writes a brilliant poem entitled *Seeing Matisse* in which almost every other word (and in particular the rhyming words) is borrowed from the French; the gorgeous mélange of exotic loan-words creates a superbly colourful counterpart to the painter's visual world. Elsewhere she plays with the form of Christopher Smart's poem about his cat Jeffery to describe her son, Shay. And she gives us an ingenious Shakespeare cento, entitled self-deprecatingly *Triffles*.

She uses the form of the rondeau to pay well-judged homage to Rhina Espaillet («Apollo gives his luminosity / to one who tempers rhyme with remedy»), and addresses Emily Dickinson in short-lined quatrains, which rhyme subtly but effectively between stanzas. She uses a similar form, but with a livelier rhythm, to describe an urban landscape in *Tompkins Square*:

*The sweep of elms'
 calligraphy
 is read
 against the sky*

bente o come una galassia in un universo di senso primordiale e forse già postumo. È scritto come dai margini di un viaggio, da posizioni di estremità dunque, passeggia in prossimità di un abisso, di un *horror vacui* o di una conflagrazione, simile all'esplosione del verso conclusivo del poemetto *Mio padre era un re*, il più lungo di tutti, un chiasmo eccedente, affannato e ancora una volta estivo: «estrema luce bianca dentro bianca luminosa estrema estate».

(Alberto Cellotto)

*where boughs of lithe
 parabolas
 spill out
 their earthy dye*

*and everywhere
 the chaos of
 unmeaning
 breathing back,*

*uncurling green
 samaras,
 the abeyance
 of the black.*

These small but significant signs of seasonal change in a city-square are beautifully celebrated here; the shapes and colours of the square's famous elms (it was under one of them that the American Hare Krishna cult was founded) are seen as providing legible signs of meaning in an otherwise chaotic world. Each short stanza reflects the sweeping curve of a parabola, and the poem as a whole could be thought of as an uncurling samara, in dancing downward movement but offering seeds of hope; it is perhaps worth remembering that the word «parabola» is closely related to the word «parable». «The abeyance / of the black» could be seen as Terese Coe's version of Frost's «momentary stay against confusion», which was his definition of the clarification of life offered by poetry.

The second half of the book is entitled *Variations* and is devoted to versions of poems by Ronsard, Heine, Rilke and Borges. She shows great ingenuity in preserving the forms of the original poems. Here, for example, are a few suitably earthy lines from her translation of

companies resourcefully call 'behavioral health' problems», he specifically rejects the notion of poetry as the expression of uncontrolled states of mind. He quotes Foucault: «Madness is precisely the *absence of the work of art*» and points out that «When Lear is mad, he speaks prose.» Referring to his own past as an alcoholic, he says: «Like countless drunks, I longed to be a drunk. But I'm pleased that when I got my wish I knew I was a ridiculous cliché. Alcoholism is the zenith of sensational and boring.» Poetry, it seems, is the remedy against such «liquid derangement»: «But because forethought and discretion rarely appear in my personal life, I like to cultivate them in my poems.»

This certainly helps to understand his admiration for poets like Edgar Bowers or Philip Larkin, who always demonstrate a firm sense of outward control over both their matter and their form; this is evident in the steady rhythms of his blank verse in such poems as *Shark's Tooth*, which concludes the book, and which seems deliberately to nod towards Bowers in both its form and its setting. However, in his essay Mehigan also admits to being fascinated by madness: «many of the poets I love make good strategic use of difficulty, ellipsis, and fragmentation.» The longest poem in this book, at least in terms of page-numbers, is *The Orange Bottle*, which is a magnificent narrative of a descent into schizophrenia, as suffered by

a patient who decides to stop taking his medications. The story is recounted in effective ballad-stanzas, which are handled with the brilliance of Bishop in *The Burglar of Babylon* or James Merrill in *Days of 1935*. At one nightmarish moment, as the protagonist walks out into the «terrible world / of children and daffodils growing», the stanza is elongated, the rhymes are reiterated, and the lines sprawl out into serpentine length, à la *Ogden Nash*: «and the two old sisters out in wool sweaters with their wrinkled cheeks pinkly glowing, / and the pretty lady who would give birth by Christmas barely showing but showing...»

The ballad stanza proves a brilliant choice for capturing not only the feelings of paranoia and self-loathing that afflict the protagonist, but also the violent treatment to which he is eventually subjected. One recurring rhyme is with the word «poison». It first occurs after he has quit his medication («'Don't take me!' cried the poison.»[...] and the garden gate groaned and yawned / and let a little noise in); eight stanzas later the first line is repeated, but now his psychotic state has become acute, and the «garden gate» has proliferated into a series of alarming, almost apocalyptic images:

*And the gate to the wicked city gaped,
 and the gates of the temple screamed
 and screamed,
 and the gates of the garden groaned*

*and yawned,
 and the gates of the ziggurat gabbled
 in grief
 and sucked all life's sorrows and joys in.*

The same rhyme occurs at the very end of the poem, the protagonist having finally been forced to accept the necessity of his medications; this time the order of words is reversed so that the word «poison» concludes the whole poem:

*And the church bells rang
 and a dinner bell tinkled
 and the school bell tolled
 and called all the good girls and boys in.
 And all of them brought all their toys in.
 And all of them swallowed their poison.*

With such subtle variations Mehigan succeeds in using the ballad stanza to communicate a wide range of emotional states and ways of seeing. This ability to match form with matter to stunning effect is the distinguishing mark of the whole volume, whether it be the dactylic beat of the plural nouns that conclude nearly all of the lines in the apocalyptic title poem, with a relentless hammering persistence; or the deftly turned sonnets and triolets that shine with epigrammatic brilliance; or the supple blank verse of the narratives (or thwarted narratives). We can only hope we do not have to wait another ten years for the next volume.

(Gregory Dowling)

WALLACE STEVENS,
Tutte le poesie, a cura di
Massimo Bacigalupo,
 Milano, Mondadori, 2015, pp.
 1325, € 80.



A oltre un anno dalla pubblicazione del Meridiano che raccoglie tutte le poesie di Wallace Stevens è interessante rileggere i commenti usciti a caldo sull'opera in versi del maggior poeta statunitense della prima metà del secolo scorso, tradotta e annotata da Massimo Bacigalupo. Il dato che accomuna la maggior parte delle recensioni riguarda un 'luogo comune' legato alla scrittura di Stevens: la sua grandiosa difficoltà, l'oscurità e la freddezza di un poeta esoterico ed enigmatico che mette a dura prova i suoi lettori. È una *vexata quaestio*, scrive Bacigalupo nella bella e utile introduzione, perché in Stevens l'oscurità «è ricchezza, invito a fermarsi e a (non) ragionare», a entrare nel meccanismo del suo procedere dove le certezze

della ragione sono sostituite dall'immaginazione come strumento di conoscenza. In questo gigante della poesia mondiale, dice il curatore, «tutto è chiaro e incomprendibile», «perfetto e misterioso», «indecifrabile ma intrigante», facile e difficile. «Le mie poesie mi sembrano così semplici e naturali che non riesco mai a capire come possano sembrare altrimenti a chicchessia. Non vogliono essere né profonde, né oscure, né misteriose», scrive Stevens in una lettera del 1922 che Bacigalupo riporta. Esse sono, come sappiamo, la trascrizione metaforica di un ininterrotto colloquio fra mente e realtà, sono la prospettiva di una mente su una realtà mutevole che chiede al pensiero di riformularne continuamente il quadro, di fer-

mare, nell'incontro col reale, l'atto stesso del pensare. Tutta la sua scrittura tende a comporre «[i]l poema della mente nell'atto di trovare / ciò che sarà sufficiente». Si apre così un celebre testo del 1940, *Della poesia moderna*. Qui, con una metafora teatrale, il poeta dice cosa debba essere la poesia moderna: sul palcoscenico della mente deve svolgersi una scena contemporanea, recitata nella lingua del luogo e del tempo; come un «insaziabile attore», la poesia deve trovare le parole per un pubblico invisibile affinché, Stevens scrive in un saggio, il poeta-attore dia agli altri la sua immaginazione perché la facciano propria. L'attore è un «metafisico nel buio» che pizzica uno strumento a corda i cui suoni contengono, come le parole, la sua mente e il suo pensare. Ma cosa è sufficiente perché tutto ciò esista? Un'immaginazione che afferri il mondo, lo percepisca e lo ricomponga per restituircelo sempre nuovo. Ogni cosa quotidiana, ogni evento – «un uomo che pattina, una donna che danza, una donna / che si pettina» – su cui l'occhio della mente si posa basta a far esistere poesia, poeta e realtà. Nel teatro della mente di questo pittore di metafore i quadri si susseguono trasformandosi continuamente in quella «finzione suprema» della poesia che è strumento di redenzione e, come scrive Stevens, «ha il ruolo di aiutare gli altri a vivere la propria vita». Nel poemetto *Note per una finzione suprema*, sviluppa in tre momenti la sua visione della poesia, la quale deve vivere su un piano simbolico, astratta dal reale, essere mutevole come mutevole è la realtà e il modo di immaginarla, dare piacere creando ordine e bellezza. Questo «Conoscitore del caos», come s'intitola una nota poesia, aspira a cercare un'unità nel disordine delle cose

rinnovando sempre il rapporto fra mente e realtà senza prescindere dal suo metodo, dallo speculare sulle possibili forme, minime e massime, del reale. L'opera di Stevens è dunque un immenso esercizio di stile intorno a un unico tema. Diceva Pavese che narrare è monotono come nuotare, ma che la «bellezza del nuoto, come di tutte le attività vive, è la monotona ricorrenza di una posizione». Questo vale anche per la poesia di Stevens dove ricorre un meccanismo specifico nel sistema immaginativo del poeta, l'«eterno direttore d'orchestra» (*Sera senza angeli*). Allenarsi alla lettura rende perciò quasi 'semplice' il viaggio nel suo schema fisso, che non prescinde mai dalla metamorfica, inafferrabile natura delle cose e della mente umana che le contempla e ne estrae la bellezza: «Questo mondo nuvoloso, con l'ausilio di terra e mare, / giorno e notte, vento e calma, produce / altre notti, altri giorni, altre nuvole, altri mondi» (*Variazioni su un giorno d'estate*).

Il Meridiano di Bacigalupo offre ai lettori italiani l'opportunità di allenarsi alle trame poetiche di Stevens attraversando con lui mezzo secolo di storia, dalle prime pubblicazioni nel 1915 alle ultime del 1955. Oltre all'introduzione vi troviamo una dettagliata biografia, gli Adagi e gli epigrammi tratti dai suoi quaderni, una esaustiva bibliografia e, soprattutto, le utilissime note e informazioni metriche per ogni singolo testo. Conviene leggere questo libro cronologicamente perché scopriremmo così che il poeta più astratto e cerebrale della poesia inglese moderna è aderentissimo al suo tempo – il tempo storico, il trascorrere delle stagioni dell'anno e della vita. La sezione *Parti di un mondo* del 1942 tratta, ad esempio, della guerra: «Questa carne amara / ci

sostiene...Chi dunque sono costoro, qui seduti?/ La tavola è forse uno specchio in cui siedono e guardano? / Sono uomini che mangiano riflessi di se stessi?» (*Cuisine Bourgeoise*); il poemetto *La roccia* del 1950 parte dall'immagine grigia spogliata di foglie e fiori del titolo per meditare sulla vecchiaia e sul passato («E' un'illusione che abbiamo mai vissuto, / abitato le case delle madri, costruito noi stessi / di nostro proprio moto in una libertà dell'aria...»); alla gioventù rimanda *Sunday Morning* del 1915 e le molte poesie dove i caldi climi della Florida o i lillà primaverili alludono alla stagione della sensualità e dell'amore. Il Meridiano ci invita a una lunga passeggiata poetica al passo cadenzato e monotono della pentapodia giambica prevalente e delle magnifiche architetture strofiche di Stevens. Come il poeta era solito percorrere a piedi i quattro chilometri da casa all'ufficio ogni mattina e ogni sera, così leggere la sua opera richiede un'analoga quotidianità per abituarsi a un percorso che si ripete uguale e diverso dall'inizio alla fine. Il libro si chiude con *Del mero essere*, forse la sua ultima straordinaria invenzione linguistica per celebrare il mondo creato e la poesia che lo reinventa.: «La palma alla fine della mente, / oltre l'ultimo pensiero, sorge / nella scena bronzea, // un uccello dalle piume d'oro / canta nella palma, senza senso umano, / senza sentimento umano, un canto strano. // Sai allora che non è la ragione / a farci felici o infelici. / L'uccello canta. Le piume splendono. // La palma svetta al limite dello spazio. / Il vento muove piano nei rami. / Le piume infuocate dondolano giù».

(Antonella Francini)

AFRIC MCGLINCHEY, La buona stella delle cose nascoste, ed. orig. 2012, trad. dall'inglese di Lorenzo Mari, prefaz. di Raphael d'Abdon, Forlì, L'arcoliaio, 2015, pp. 189, € 13,00.



Sadalachbia, o la buona stella delle cose nascoste, è una stella che appare nei cieli primaverili ad indicare l'inizio del disge-

lo, spingendo i nomadi a muovere le loro tende verso nuovi pascoli. Afric McGlinchey, nata a Galway e cresciuta in Africa meridionale, ha scelto di affidare a tale stella il proprio esordio poetico, incantando con versi raffinati e immaginifici, che i lettori italiani possono apprezzare nella felice traduzione di Lorenzo Mari. L'epigrafe di Carl Sagan, «Abbiamo esordito come vagabondi e lo siamo ancora», illumina l'identità della 'nomade globale' McGlinchey, legata all'erranza e alla liminalità. La raccolta è articolata in quattro sezioni: la prima descrive la vita africana tra viaggi, ricordi e sogni, in un linguaggio impreziosito da lessico Shona e Afrikaans la cui musicalità risuona sensuale ed esotica. La seconda è segnata dal ritorno in Irlanda, con la sfida di essere donna, madre e scrittrice. A questa segue un gruppo di poesie-testimonianza tra cui spicca *Il giorno della lettera rossa*, in memoria di tre profughi russi morti a Glasgow nel 2010. L'ultima sezione, incentrata sul ricominciare a fidarsi dopo la

fine di una lunga relazione, si chiude con la lirica *Si (alla maniera di James Joyce)*, brillante reinvenzione del monologo di Molly Bloom che chiude l'*Ulisse*. «[I]o però sono metamorfica», afferma McGlinchey in *Corsa libera*: e non sono forse la scrittura, così come la vita, movimento, trasmigrazione, trasformazione? Attraverso le sue 'epifanie' d'Africa, McGlinchey si allontana dall'Irlanda per ritornarvi arricchita. La sua poesia, che si nutre di aria leggera e di scintille, l'avvicina all'"ultimo re del fuoco" Derek Mahon, cui la poetessa dedica *La strada*. «Sei mai restata in piedi in un viottolo / Ad ascoltare la sua storia?», recitano i versi centrali del componimento. Chissà quali nuove storie in versi scaturiranno dalla fervida immaginazione di McGlinchey, mentre percorre le strade dell'adottiva città di Cork, sognando l'Africa.

(Irene De Angelis)

GIANFRANCA BALESTRA (a cura di), **Women in Love. Ritratti di donne in letteratura**, Roma, Artemide, 2014, pp. 276, € 25,00.



Nel mutuare il titolo dal romanzo di D. H. Lawrence, il volume curato da Gianfranca Balestra – e che s'inscrive tra le pubblicazioni in onore di Giovanna Mochi – mira non solo a restituire un affresco policromo attorno al tema delle donne e l'amore nella letteratura occidentale, ma aderge altresì a efficace esempio di comparatismo ad ampio raggio, teso ad attraversare lo spazio del letterario per diacronie e sincronie: *Women in love*, insomma, ma anche – e

soprattutto – "women and love", in un rifrangersi costante di identità fittizie e reali, costellanti una genealogia in divenire.

La prima parte del lavoro – con interventi di Gianni Guastella, Maria Rita Digilio, Nicoletta Francovich Onesti, Anne Schoysman, Roberto Venuti, Caterina Graziadei e Roberto Francavilla – muove le fila dalla riscrittura degli esempi classici e medievali, la cui carica polisemica tende a risolversi in una mitografia del 'rovescio' o della *variatio* tematica: ne sono un esempio Taide, *bona meretrix* nell'*Eunuchus* di Terenzio, ma «sozza e scapigliata fante» nell'*Inferno* dantesco; la valchiria Brunilde, di cui viene presentata la variegata *traditio*, dal poema dei *Nibelunghi* sino alla versione wagneriana del *Götterdämmerung*; o l'Elena di Omero e Euripide, rivisitata da Goethe nel secondo libro del *Faust* in una «anagnorisis [...] capovolta» – scrive Venuti – «[...] [poiché] scompare la figura reale e il personaggio acquista contezza di essere soltanto un fantasma, un *eidolon*, un *Trugbild*, pura letteratura» (p. 72).

Il dialogismo intertestuale è portato avanti anche nella seconda sezione del libro, incentrata sulla resa scenica del sentimento amoroso. Nel prendere in esame

l'opera shakespeariana, Rocco Coronato, Mario Domenichelli e Alessandro Serpieri vi si accostano per tre diverse direttrici interpretative: dagli influssi petrarcheschi e il ruolo svolto dalle figurazioni laurane, alla partizione topografico-spaziale in *Love's Labour's Lost* – «unico *play* di Shakespeare», arguisce Domenichelli, a operare una chiara distinzione tra spazio maschile [...] e spazio femminile (p. 109) –, fino alla tragicità di Ofelia e Desdemona, entrambe ipostasi di un femminile degradato. Per converso, Marzia Pieri guarda al versante italiano, esaminando le variazioni del 'matrimonio in scena', rispetto ai due archetipi di stampo decameroniano (Griselda e Ghismonda); mentre Andrea Landolfi, nel soffermarsi sul *Rosenkavalier* di Hofmannsthal, individua la funzione 'liminale' rivestita dal personaggio della Marescialla.

Il successivo gruppo di scritti guarda, invece, alla letteratura modernista, con variazioni intorno a *L'uomo senza qualità* e la *Parallelpassion* tra Ulrich e Agathe («amore incestuoso», rileva Clemens-Carl Härle, «sempre imminente ma sempre differito», p. 153) o la *tenderness* che sembra permeare le pagine de *L'aman- te di Lady Chatterley* (si veda lo studio di

Serena Cenni); ma non mancano innesti di vita e letteratura, come si evince dalle considerazioni di Claudia Corti in merito a James Joyce e le sue 'donne innamorate' (prima fra tutte Nora Barnacle, da sempre al suo fianco «in un volontario, perpetuo esilio», p. 169).

Nella penultima parte del volume – dedicata alle donne 'scrittrici d'amore', con interventi di Catherine Maubon, Alex R. Falzon, Elena Spandri, Antonio Melis e Gianfranca Balestra – soggetto e oggetto coincidono, in un continuo vociferare d'identità e somiglianze: dalla vicenda

testuale delle carte postume di Colette Peignot, ricostruita da Maubon nel suo contributo; al romanzo breve *Apariciones*, della scrittrice messicana Margo Glantz, di cui Melis traccia i punti di raccordo con la figura di Sor Juana Inés de la Cruz, per giungere a una rispondenza segreta tra misticismo e esaltazione del corpo. Nel suo studio, dedicato alla narrativa di Alice Munro, Balestra non manca di rilevare una costante di fondo, in questo grande arazzo di femminilità e sentimenti: «"Women in love", figure di donne complesse che esprimono il desiderio e vivono la

passione, intermittenze del cuore, intrecci di amore e disamore, stratificazione di senso» (p. 237).

La sezione conclusiva, *Women in love?*, per quanto tenga fede al titolo del volume, cerca di estenderne lo spazio speculativo: dagli interventi di Annalisa Nesi, Roberto Serrai e Alison Duguid si delineano nuove piste e coordinate, illuminanti una parola quale 'amore', «usurata» – citiamo dall'introduzione di Balestra – «fino a sembrare vuota di significato» (p. 9).

(Diego Salvadori)

**GIORGIO BIFERALI,
 Giorgio Manganelli. Amore
 controfigura del nulla,**
 Roma, Artemide 2014, pp.
 110, € 15,00.



La concezione della letteratura come menzogna di Manganelli, in linea con l'affermazione dell'autonomia del testo da parte di certo sperimentalismo degli anni sessanta, la sua sintassi iper-retorica, manieristica, parodica, che denuncia il consumo linguistico del mondo contemporaneo attraverso l'ostentazione provocatoria di un linguaggio aulico e obsoleto, il gusto per la parodia di una scrittura sempre in bilico tra serietà e gioco, tra moderno e post-moderno, hanno attirato l'interesse di un giovane ricercatore alla sua prima pubblicazione: Giorgio Biferali. Nel proporre un'introduzione alle opere di Manganelli, Biferali sfida consapevolmente i presupposti di un autore per cui «l'opera letteraria è un artificio» e che non crede «che la biografia esista» e nemmeno che sia «un genere letterario

adoperabile» e tenta, per quanto possibile, di ricollegare il testo alla biografia, alle relazioni con le donne che hanno costellato la vita dell'autore (la madre, la figlia, la moglie, le diverse compagne), attraverso il riferimento alle lettere familiari e alla luce delle acquisizioni psicanalitiche degli archetipi junghiani.

La stagione della prima maturità poetica, riletta come «preludio ideale per comprendere il materiale immaginario di tutta l'opera di Manganelli», si apre verso *Hilarotragedia*, una vera e propria esplosione, una caduta improvvisa, una sorta di guida turistica dell'inferno. L'esperimento letterario di *Centuria* allaccia un doppio confronto con Calvino: da una parte viene ricollegato al modello de *Gli amori difficili*, che raccoglie storie d'amore e d'assenza e, secondo la presentazione dell'autore, «per la più parte, storie di come una coppia non s'incontra», dall'altra viene visto in potenziale competizione con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, come insinua lo stesso Calvino in una lettera a Manganelli: «il mio libro che uscirà appena riuscirò a finirlo contiene solo 10 romanzi e costerà pressappoco la stessa cifra. Come potrò reggere la concorrenza?»

Amore si costruisce intorno ad un'infinita e vana evocazione dell'amore, dei suoi significati, delle sue polivalenze e manifestazioni allegoriche, paradossali e sfuggenti: «può essere l'ambigua parola del titolo invocazione di persona, oppure concetto astratto, o moto dell'anima volta tutta al cosmo, ed oltre. O non sarà

mai questa parola nient'altro che il nome autentico e pronunciabile del nulla, abisso che amorosamente avvolge ciò che chiamiamo le cose». *Dell'inferno* offre una summa di tutte le esperienze e i viaggi incompiuti: è una sorta di reportage dal regno degli inferi, il diario di un dannato, un trattato sull'incubo in cui accade persino che una bambola venga introdotta nel corpo dell'io parlante e pensante, e che protesti perché non vuole essere partorita. *Tutti gli errori* si propone di reinterpretare il racconto nel suo genere, raccogliendo «berlingate geometriche, cantafere passionose, ragionamenti irragionevoli cui non mancano dignitosi epifonemi, astute reticenze – ogni reticenza è racconto occulto – preamboli ariosi ed epiloghi saviamente concettosi».

Manganelli, giocoliere del linguaggio, dissacra l'ipocrisia degli scrittori leggibili, ma affetti da «radicale e patologica mancanza di ironia» e ribadisce sue scelte: il suo lavoro letterario si concentra sulla tematica linguistica e strutturale, attraverso una ostentata consapevolezza dell'atto artificiale della letteratura; è uno di quegli scrittori che «non lusingano il lettore», ma «aspirano a inventarselo da sé: provocarlo, irretirlo, sfuggirgli», ma al tempo stesso costringerlo a sospettare che «in quelle pagine oscure, velleitarie, acerbe, in quei libri faticosi, sbagliati, si nasconde una esperienza intellettuale inedita, il trauma notturno e immedicabile di una nascita».

(Luisa Sarlo)

**GIOVANNA MOCHI e
 ROBERTO VENUTI (a cura
 di), Miti della modernità,**
 Roma, Artemide, 2015, pp.
 394, € 30,00.



Come, con estrema onestà intellettuale, i curatori dichiarano fin dalle prime righe dell'introduzione, «è sempre una forzatura [...] presentare come fosse unitario e compatto un volume collettaneo». Ma la realtà dei fatti è ben diversa, poiché *Miti della modernità* raccoglie contributi che si articolano in maniera sorprendentemente coerente attorno a quattro nuclei, i quali presentano notevoli attrattive sia per gli studiosi della cultura modernista che per coloro che si interessano, ad esempio, di riscritture e adattamenti. La prima sezione, intitolata *Il sogno americano: utopie, disillusioni, trasgressioni*, presenta in rapida successione una serie di ritratti di scrittori e personaggi molto noti, ma trattati con abilità e trasporto non comuni. Difatti è proprio questo coinvolgimento personale nei confronti dell'argomento (e della dedicatoria della collettanea) che permette ai *contributors* una più rilassata ma non per questo meno stimolante e criticamente arguta disamina di argomenti assai battuti, ma qui affrontati da angolature nuove. Si passa da William Carlos Williams e due dei suoi "Esercizi" a *The Sun Also Rises*, con le delicate strategie descrittive del suo narratore-*flâneur* Jake Barnes, a Fitzgerald e García Lorca, che preparano la strada a una riflessione sul

motivo dell'apocalisse nella letteratura tedesca, a sua volta preludio (in una concatenazione di argomenti tutt'altro che incoerente) a due interventi ascrivibili alla 'linea dell'ecocritica', con analisi di testi poetici di cui Paola Loreto fornisce un'interessante carrellata antologica.

Il secondo movimento, *I miti nella modernità*, accoppia Orfeo, Dafne, Antigone, Ulisse, Prometeo, Lilith, Moby Dick, Marilyn e il Giardino dell'Eden, generando una delle infinite selezioni di miti che sono declinati e riscritti in chiave moderna. Di notevole interesse l'intervento di Clemens-Carl Härle che, partendo dai racconti 'mitologici' che Kafka compone tra il 1917 e il 1920, si interroga sul delicato concetto dell'*anteriorità*, ossia di quel «tempo remoto [...] che non è mai stato presente, un passato 'assoluto', e quasi fuori dal tempo, che irrompe nel presente» (p. 192), e lo propone come categoria critica per l'interpretazione delle riscritture del mito. Degna di nota è pure la ricognizione che Marzia Pieri propone, non solo in un'ottica femminista, del mito dell'attrice come «creatura divina o infernale che dannava o consolava, sconvolge le menti o le illumina grazie alla sua capacità di maneggiare le passioni» (p. 210).

Identità e alterità è il penultimo movimento di questa polifonia che, dopo l'illuminante esplorazione della *Bête Humaine* da parte di Pierluigi Pellini, si propone di seguire Rimbaud in Abissinia, spazio tanto significativo da essere paragonabile al «bisogno di quella "uscita dall'essere" al quale il filosofo Emmanuel Levinas riconduce negli anni trenta del Novecento la parte più significativa della letteratura contemporanea», dando uno sguardo su un mondo postcoloniale che tanto rassomiglia, nella sua condizione di *alteritas* rispetto al canone occidentale, a quell'America la cui scoperta e 'comprensione' in termini di alterità avevano costituito l'oggetto del celebre studio antropologico di un Todorov ancora teoricamente positivo negli anni '80. Particolarmente

utile il contributo di Daniela Brogi su «L'interprete dei malanni», opera prima della scrittrice anglo-americano-indiana Jhumpa Lahiri, la cui lettura è affrontata nell'ottica di una sequenza di narrazioni brevi volte a dare un senso alla frammentarietà dell'esistenza migrante: «Sull'immagine di questa impossibilità di far arrivare a destinazione le parole, resta la memoria, comincia la scrittura: del singolo racconto come pure, *en abyme*, di tutti gli altri testi che compongono il libro *L'interprete dei malanni*.» (p. 312).

L'ultima sezione, *Mythologies*, palesa il soggetto che si nasconde dietro a molti (se non a tutti) i contributi, presentandosi come ispiratore teorico della raccolta: Roland Barthes, il cui centenario dalla nascita ha coinciso con la data di pubblicazione del volume, che nel suo *Mythologies*, aveva unito il consueto interesse per i processi linguistici ad una marcata volontà di demistificazione dei miti della società a lui contemporanea. Sulla scia di Barthes, che non trattava di Edipo ma di Caterina la Grande, Giovanna Mochi riflette su Peter Pan, Antonio Melis su Che Guevara e Alex R. Falzon su Bob Dylan.

Antonio Prete conclude questo itinerario in chiave narrativa, immaginandosi un Chisciotte a Milano. Questo viaggio non poteva avere chiusa migliore, visto che la sua cifra risiede in una argomentazione a metà tra l'idiosincrasia critica e il ragionamento documentario, perseguita individualmente, ma all'interno di un armonico quadro d'insieme. L'epilogo narrativo si pone come terzo momento 'letterario' della raccolta, dopo il «Preludio» di Sergio Perosa e l'«Intermezzo» di Luigi Sanpietro. Una vera raccolta di saggi secondo il modello anglosassone, quindi, testi che si propongono di diventare pronunciamenti su un argomento "senza data di scadenza" e che possono costituire un valido aiuto per studiosi e accademici, studenti o semplici lettori curiosi.

(Paolo Bugliani)

NORA MOLL, L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea, Bologna, Pàtron, 2015, pp. 226, € 17,00.



Carmine Abate – «solo uno straniero» per i tedeschi, ma «per gli altri stranieri un italiano, per gli italiani un “terrone”; per i meridionali un calabrese; per i calabresi un *arbrèresh*» e per gli *arbrèreshè* del paese «un germanese» – si descrive come una persona «con più lingue e più radici», «anche se le nuove sono radici volanti nell’aria, come quelle rigogliose di certe magnolie giganti» (*Vivere per addizione e altri viaggi*, Milano, Mondadori, 2010). Per Tahar Lamri, invece, scrivere in Italia, dove ha scelto di «vivere e con-vivere», e «vivere nella lingua italiana», facendola convivere con le altre sue lingue materne (il dialetto algerino, l’arabo, il francese), significa «creare l’illusione di avervi messo radici. Radici di mangrovia, in superficie, sempre sulla linea di confine, che separa l’acqua dolce della memoria da quella salata del vivere quotidiano» (*I sessanta nomi dell’amore*, Napoli, Mangrovie, 2006). Nora Moll insegue queste e altre

radici multiculturali attraverso una «lettura contropelo» nel Novecento letterario italiano. Seguendo la scia tracciata dagli studi di Armando Gnisci, Steve Kellman, Wolfgang Welsh, Édouard Glissant, Juri Lotman, ridiscute i confini ideali della letteratura e del canone nazionale attraverso una riflessione sulla lingua italiana come nuova forma di cittadinanza, letteraria e politico sociale.

L’autrice ripercorre le spinte centrifughe della storia letteraria italiana del secolo scorso: le inflessioni interculturali di autori canonici, nati altrove (Marinetti, Ungaretti); il ruolo di importatori di nuovi immaginari dalla letteratura nord-americana degli scrittori-traduttori (Vittorini, Pavese); l’esperienza dell’esilio e del “dispatric” (Pressburger, Meneghello); il rapporto tra minoranze linguistiche e plurilinguismo letterario (Gerhard Kofler, Carmine Abate); la letteratura italiana fuori d’Italia e, in particolare, la letteratura istrijo-dalmata (Eros Segui, Giacomo Scotti, Nelida Milani).

Anche la letteratura di viaggio costituisce occasione di incontro con l’alterità, sotto diversi aspetti: le esperienze degli scrittori-viaggiatori (Gozzano, De Amicis, Tabucchi); lo sguardo sull’Africa coloniale e post coloniale nelle opere di Marinetti, Flaiano, Moravia, fino alla decostruzione dei pregiudizi attraverso l’ironia di Celati; le scritture della migrazione, a loro volta interpretabili come viaggi “alla rovescia”, spesso incentrate sulle problematiche dell’integrazione sociale e della “dis-integrazione” psicologica dei protagonisti (Lily-Amber Laila Wadia; Christiana de Caldas Brito).

I *migrant writers* contribuiscono a riscrivere l’Italia sotto angolazioni nuove: sia attraverso il miraggio e il mito presenti nei resoconti delle esperienze

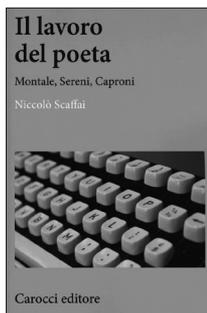
pre-migratorie, sia attraverso la forza demistificatoria delle storie di “extracomunitaria follia” (Claudiléia Lemes Dias), volte a smascherare gli “imba-razzismi” (Kossol Komala-Ebri) percepiti sulla propria pelle. Emergono come caratteristiche della recente narrativa transculturale italiana: l’uso dell’ironia, la ricorrenza di narrazioni multifocali e plurilineari, l’*auto-fiction* (Mihai Mircea Butcovan), l’ibridazione di generi letterari e le riscritture di ipotesti della letteratura italiana ottonovecentesca (Jarmilla Očayová, Gabriella Ghermandi), la sperimentazione di strategie narrative riconducibili a una «poetica del dialogo» (Cristina Ubaz Ali Farah, Tahar Lamri).

Offrono lo spunto per una divagazione poetica i punti cardinali a partire dai quali gli itinerari biografici degli autori presi in esame raggiungono l’Italia: guarda a Nord-Ovest Amelia Rosselli; si muovono verso Sud Barbara Pumhösel, Livia Bazu, Barbara Serdakowski; dall’Est: Gëzim Hajdari, Anila Hanxari, Nader Ghazvinizadeh; dal Sud del mondo: Marcia Theophilo, Vera Lucia de Oliveira, Rosana Crispim da Costa, Cheik Tidiane Gaye.

Attraverso l’elaborazione narrativa degli spazi della diversità e della pluralità, le scritture transculturali ridefiniscono le mappe di città multietniche come Roma, Torino e Milano (Amara Lakhous, Cristina Ali Farah, Gabriella Kuruvilla) e restituiscono all’immaginario collettivo la rappresentazione di mondi e spazi “altri”, di geografie ed eventi storici poco esplorati: i conflitti balcanici (Tamara Jadrejić), il rimosso passato coloniale italiano (Erminia Dell’Oro, Igiaba Scego, Gabriella Ghermandi, Wu Ming 2 e Antar Mohamed).

(Luisa Sarlo)

NICCOLÒ SCAFFAI, Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni, Roma, Carocci, 2015, pp. 248, € 25,00.



Il lavoro del poeta riunisce saggi nati in occasioni diverse (il nucleo originario dei singoli capitoli sono relazioni in convegni e contributi per pubblicazioni collettanee), senza limitarsi ad accostarli l'uno all'altro secondo una successione cronologica. Basterebbe per avere una conferma soffermarsi sul ritornare, in diversi luoghi del volume e con intensità variate, di un componimento come *Notizie dall'Amiata*, analizzato in maniera distesa nel secondo capitolo (intitolato per l'appunto tematicamente *Interpretazione* di *Notizie dall'Amiata*), ma anche chiamato in causa per ragioni d'intertestualità (pp. 143 e 151) nelle pagine su Sereni (è il settimo capitolo) e di intratestualità, laddove ad essere indagati sono i nessi interni all'opera di Montale (pp. 89 e ss.). Si potrebbe anche sottolineare l'uso dei titoli in alcuni snodi strategici o la continua riflessione sulla critica, sulla filologia, gli affondi sul metodo che contribuiscono alla coerenza generale. In quest'ottica il profilo dell'autore del

Lavoro del poeta si sovrappone plasticamente al profilo del critico che negli ultimi anni ci ha spiegato magistralmente l'organizzazione di architetture macrotestuali come i libri di poesia (*Montale e il libro di poesia* e *Il poeta e il suo libro*).

D'altronde uno dei capitoli più belli del *Lavoro del poeta* guarda da vicino proprio la forma libro degli *Strumenti umani*. Scaffai valorizza il componimento *Situazione*, mostrando come i versi «sono io tutto questo, il luogo / comune e il suo rovescio» (vv. 15-16) inistradino verso l'ipotesi di «un'organizzazione sia formale che semantica» del terzo libro di Sereni «non univocamente orientata» (p. 138). Nel capitolo si mette ordine all'insieme di modalità enunciative negli *Strumenti*, un aspetto retorico su cui la critica si è spesa fin dalla pubblicazione della raccolta (i primi rilievi di peso sono di Fortini nel 1966). Qui, come scrive giustamente Scaffai, «la condivisione della parola rimane un obiettivo» (p. 168), il dialogo è comunque disatteso, perché «le voci che parlano raramente ottengono una risposta, a meno che le battute non siano quelle di un dramma interiore al soggetto o non vengano pronunciate in sogno» (p. 165). Ne consegue evidentemente la persistenza in questa poesia di «un'impostazione monodica», come mostra il poemetto *Una visita in fabbrica*. Aggiungerei che, se si passa al parametro della rappresentazione dell'interiorità, queste riflessioni critiche trovano una sponda nella mancata restituzione, anche in Sereni (e così tipica del genere lirico), di coscienze distinte da quella del personaggio autobiografico e delle sue proiezioni.

Nel *Lavoro del poeta* si alternano saggi con fisionomie diverse. Nel primo capitolo, *Come lavorava Montale* (titolo in cui

ne risuona un altro, celebre, continiano), Scaffai ragiona sul rapporto tra Montale e il suo archivio, sui processi di composizione dei testi, sull'evolversi «dell'habitus variantistico tra le prime e le ultime raccolte» (p. 26), fino ad arrivare ad alcune considerazioni sulla biblioteca personale del poeta, passata, con danni, sotto un bombardamento (a Genova) e un'alluvione (a Firenze). In altri capitoli invece il critico punta su letture specifiche, come nel caso dell'analisi ravvicinata di *Notizie dall'Amiata*, a cui si è già accennato, o del *Sogno del prigioniero*, analisi esemplare che argomenta, tra l'altro, come fra le fonti del testo ci sia una pellicola di H. Hathaway del 1935. Lungo tutto il suo libro Scaffai adotta un modello di critica attenta allo stile, alle varianti, alle fonti e insieme in grado di riconoscere il modo in cui i poeti hanno abitato il «presente che gli è appartenuto, fatto di sentimenti, amicizie, persone, oggetti, libri, film, musiche» (p. 13). È un'idea di letteratura in sintonia con quanto ebbe a dire Vittorio Sereni nel 1980 nella conferenza da cui è mutuato proprio il titolo *Il lavoro del poeta*. L'espressione «il lavoro del poeta», infatti, rimanda alla «gestazione» e alla «messa in opera» dei componimenti, in un processo che fa i conti tanto con il codice e la tecnica, quanto con l'esperienza vissuta dall'autore. Altrove, con formule altrettanto eloquenti, Sereni definì questa scrittura dei versi, suscitata da incontri casuali e da occasioni personali, in contrapposizione a un «lavoro» fatto «a tavolino» o in «laboratorio». Il libro di Scaffai fa tesoro di tutto questo e con coraggio prova a innestarlo nel lavoro del critico.

(Damiano Frasca)

RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria, a. XL, n. 90, giugno 2015. Direttore: Flavio Ermini, direzione e redazione: via Zambelli 15, 37121 Verona, direzione@anteremedizioni.it, pp. 91, € 20,00

La rivista Anterem festeggia i suoi quaranta anni e dedica i due fascicoli dell'annata a temi filosofici che riguardano il ruolo della poesia come strumento di conoscenza profonda dell'essere. Il primo fascicolo del 2015 ha come tema *Le vie dell'errore*. Come viene spiegato da Flavio Ermini, che firma l'editoriale, l'essere umano si colloca tra un esserci provvisorio, che rappresenta la molteplicità delle apparenze, e l'essere definitivo e invisibile. Con la scrittura possiamo mettere in comunicazione i due contrari: «la verità dell'essere e l'errore dell'apparenza». Si dichiara così l'urgenza di una parola poetica che sappia esprimere il rapporto tra essere e divenire, interpretando la verità (*a-letheia*) come svelamento (Heidegger). Parmenide descrisse due percorsi, uno che conduce all'essere e uno che conduce all'apparenza, cioè la *via dell'errore*. Pensare all'essere non pregiudica tuttavia la possibilità di indagare il molteplice: questa duplice ricerca è quanto la poesia è chiamata a fare. Data la natura filosofica del tema, vi sono molti contributi in prosa (tra cui quelli di Franco Rella, di Ryōko Sekiguchi tradotto da F. Scotto, di Pierre Reverdy tradotto da A. Marchetti, di Marcelin Pleyne tradotto da A. Schellino, di Yves Bonnefoy tradotto da F. Paoli). Tra i testi poetici presenti nel numero si leg-

gono alcune poesie del compositore Giacinto Scelsi (da *L'Archipel nocturne* e da *La conscience aiguë*) tradotte da D. Brancale, che è presente anche come autore con il testo *Impenetrabile spessore sull'anima*; poesie di Laura Caccia (da *Trahère. Le dispersioni felici*); un testo dell'artista Camillo Capolongo (*Il tempo indicativo*), uno di Tiziano Salari (*Una luce straniera*), uno di Giorgio Bonacini (*Una smisurata dimensione*).

ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria, a. XL, n. 91, dicembre 2015. Direttore: Flavio Ermini, direzione e redazione: via Zambelli 15, 37121 Verona, direzione@anteremedizioni.it, pp.91, € 20,00

Il secondo numero del 2015 è dedicato all'*altrove dell'erranza*; vi si propone una riflessione che, partendo dal pensiero parmenideo (di cui è anche l'esergo dell'editoriale, a firma del direttore Flavio Ermini), investe il ruolo del poeta e della poesia in relazione alla vita umana e ai modi in cui si può testimoniare l'esistenza autentica. La scrittura, specie quella poetica, è comprensione dell'essere e costringe il poeta ad un percorso doloroso e complesso, segnato dal divenire. Accorgersi di vivere - spiega sempre Ermini - implica la consapevolezza e l'accettazione di questo processo imposto dalla natura; il decorso dell'esistenza, per quanto doloroso, è il processo dell'essere verso il divenire e spetta alla poesia elaborare una «comprensione dell'esi-

stenza fedele al suo fluire». Il poeta, nel suo percorso solitario, si fa interprete del transeunte e cerca di fornire una risposta alla precarietà, una risposta che sappia giungere all'essenza, oltre il concetto comune di realtà. Tra i brani poetici antologizzati si leggono testi di Emily Dickinson (*1071*) tradotta da S. Raffo, di Remy de Gourmont (*Passi sulla sabbia*) tradotto da A. Marchetti, di Anne-Marie Albiach (*Flammigère*) tradotta da M. Orbino, di Carlo Sini, di Enrica Salvaneschi e altri.

ERBA D'ARNO. Rivista trimestrale, n. 140, primavera 2015. Direttore: Aldemaro Toni. Sede: P.zza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio. info@ederba.it, tel e fax 0571 22487, € 10,00.

Questo numero della rivista ospita contributi di prosa (tra cui E. Guidi, *Chisonochi*; A. Guarnieri, *La legge del padre*), epistole (quelle di Luigi Testaferrata e il carteggio di Parra-Montanelli-Ristori), brani dedicati al territorio (D. Bertoldi su Firenze; M. Guerrini su Empoli, P. G. Leo sul Valdarno inferiore e simili). Per la sezione poetica si segnala la recensione di L. Lenzi a *Danielle*, un poemetto di Rosalba De Filippis collocata dal recensore nel solco della tradizione di genere che, dalla Wolf alla Weil alla Morante, ha dato voce e ha tentato una risposta alla crisi delle donne. Nella sezione dei testi si legge *In memoria di Elena*, una delicata poesia di Antonio Spagnuolo in cui si evoca l'amore sensuale e la giovinezza

za perduta; Elena, la propria donna o la Bellezza, lascia dietro di sé il vuoto del tempo che inesorabile avanza. Il tema, pur frequentato, è risolto dall'autore senza indulgere al ricordo lamentoso; il brano è sigillato con un'immagine di una certa efficacia poetica: «Non c'è rimedio alcuno per riaverti / (...) per i giorni perduti, / per la solitudine che il timore decide / così come corteggia quei brandelli / del nudo mescolato alla preghiera. / Anche lo specchio ha tremori inconsulti, / nel furore che fulmina i miei gesti, / perché sei amante che raccoglie lo smalto, / intercciando l'angoscia che mi opprime». Corrado Marsan dedica la poesia XII di *Ut pictura poesis* ad Antonio Possenti, in particolare ad una sua mostra (*Io dico: la neve*) che si tenne a Cortina d'Ampezzo il 30 gennaio 1993. Il catalogo della mostra, edito dalla Fondazione Pandolfo Cultura, come ci informa l'autore nella nota in calce al testo, accoglieva anche brani di Attilio Bertolucci, Mario Luzi, Andrea Zanzotto e Pietro Bigongiarì (promotore e ideatore dell'iniziativa). Marsan affida a questi versi le impressioni visive e i ricordi poetici, le conversazioni con gli amici di allora, tutti evocati nel testo attraverso le loro parole (il *meriggio*, l'*ondivaga carezza*, la *zanzottiana volpazza*, etc.). Lo stile è piano, mentre la lingua della composizione, fortemente connotata da quella degli amici poeti, si mantiene su un registro alto, carica di locuzioni allusive e volutamente complesse (*strenue erme rampanti e cariatidi aureolate; illune pèlago montano; in perfida esùvia* e simili), in un susseguirsi di immagini che ripercorrono la condivisione di cose e parole amate. Il congedo è affidato al *vento* di Bertolucci, «emblematico e invero struggente».

NUOVA CORVINA. Rivista di italianistica dell'istituto italiano di cultura a Budapest, 1088, Bródy Sándor u. 8. Numero 27 giugno 2015, pp. 159. Direttore: Gina Giannotti. E-mail: iicbudapest@esteri.it

L'argomento monografico di questo numero della rivista è *La Grande Guerra*; nella prima sezione, che è quella tematica, si segnalano alcuni contributi dedicati a testi poetici. G. D'Angelo, *Musica e guerra: l'universo sonoro intorno alla*

Prima Guerra Mondiale, analizza sia il rapporto tra suoni e silenzio nell'evento bellico che il ruolo della musica di propaganda. Partendo dai testi onomatopeici futuristi come l'*Arte dei Rumori* di Russolo o *Zang Tumb Tumb* di Marinetti, approda al poeta d'avanguardia Géza Gyóni, che esordisce come pacifista, parte poi volontario e, una volta al fronte, guadagna immediatamente uno sguardo lucido e disincentato sulla guerra, come nella famosa *Csak egy éjszakára* (*Per una notte sola*) in cui si auspica che i guerrafondai vengano portati, anche per una notte sola, al fronte «quando la macchina di morte fa musica sopra di noi». Si passa quindi ad osservare che molti autori hanno invece parlato del timore che incuteva il silenzio, come nella famosa canzone *Muti passaron quella notte i fanti* o come Alban Berg nel *Wozzeck* o ancora Ungaretti in *Veglia* («la congestione / delle sue mani / penetrata / nel mio silenzio»). J. Pál, «*La guerra m'ha raggiunto!*». *Degli scrittori nelle Alpi Giulie*, parla del singolare clima culturale sviluppatosi nelle zone triestine, dove gli autori mitteleuropei condividono un sostanziale antibellicismo e un timore generico per il futuro, come una sorta di cattivo presentimento che li accomuna: Svevo, Michelstaedter, Sweig, Stuparich, Slataper, Saba, Józef: «l'inverno / è la stagione più bella per chi solo per gli altri / sogna una famiglia, un focolare» (trad. di Tomaso Kemeny).

R. Ruspanti, *All'ombra della Grande Guerra: incontri, incroci e scontri fra Italia e Ungheria nelle rispettive culture e letterature*, apre il contributo con la poesia *Brrr...bum...bum bum* di Lajos Kassak (di cui offre una sua traduzione italiana a testo, l'originale in nota). Il poeta, fondatore dell'avanguardia ungherese, già nel 1915 componeva un testo dai suoni futuristi ma dai contenuti che descrivono le atrocità della guerra. La visione di Kassak, osserva Ruspanti, non è però radicale come quella di altri poeti italiani (Ungaretti), infatti Marinetti e Kassak si scontrarono, vigorosamente e verbalmente, in un albergo di Vienna nel 1924, perché in disaccordo sulle cause del *casus belli*, non per la visione generale del fenomeno. Molto più radicale nei riguardi del bellicismo marinettiano fu l'avversione di Endre Ady, grande poeta magiaro che palesò le proprie posizioni antimilitariste a

più riprese nella rivista *Nyugat* e in varie liriche in cui prefigura e poi lamenta l'amara fine della sua nazione (*Üdvözlét a győzőnek, Saluto al vincitore*: «questo nostro cuore bello, povero, / grondante sangue [...]; il Magiaro è un popolo triste, infausto / [...] e adesso, su, venite, vincitori: / saluto al vincitore». Traduzione di Roberto Ruspanti; la versione originale si legge in nota). L. Tassoni, in *Ungaretti 1916: «Il porto sepolto»*, propone una lettura della nota raccolta ungarettiana partendo dall'organizzazione delle poesie, un montaggio sequenziale voluto dall'autore, secondo lo studioso, che giustifica la «composizione del libro malgrado il diario» e individua tre poesie la cui collocazione, proprio perché non dovuta alla cronologia, è particolarmente rilevante e aiuta a capire il percorso ideologico e poetico sotteso al libro. Il poeta, precipitato dalla vita in trincea alla condizione di una precarietà che diventa la cifra costante dell'esistenza, prova a recuperare, come un atto di risarcimento, un nesso ancestrale: così si spiega la poesia d'apertura, dedicata all'amico parigino morto suicida, che costituisce una sorta di discesa agli inferi e reca in filigrana il tema del pericolo di smarrire le proprie origini (il mitico porto di Alessandria d'Egitto); sempre tese al recupero della memoria personale sono le strofe di *Lindoro di deserto*, con cui si aprirebbe, ufficialmente, il *Porto sepolto*. La successiva alterazione dell'ordine cronologico nella sequenza di poesie si registra con *Perché?*, volutamente collocata tra *Destino* e *Fratelli*, due testi evidentemente contigui. L'ultima trasgressione cronologica si rileva in *Paesaggio*, testo denso di allusioni tematiche al passato africano, all'amico suicida della lirica d'apertura, alla calma dei tramonti passati contrapposta alla minaccia di quelli presenti: solo la parola poetica, destinata a durare più degli accadimenti quotidiani, può preservare la «limpida meraviglia' del 'delirante fermento', che è l'autentica conquista del *Porto sepolto*». Sempre a Tassoni si deve un breve contributo dedicato agli 85 anni di Achille Curcio (*La poesia fa i conti con la memoria. Per gli 85 anni di Achille Curcio*), i cui primi libri escono negli anni '70 del secolo scorso a Bologna, per Cappelli (*Lampari, Hjumara*). Curcio è un poeta dialettale che comincia a pubblicare in un momento complesso

per la poesia in dialetto, che conta estimatori ma anche ritrosie da parte di alcuni intellettuali e specialisti. Il dialetto assume connotazioni diverse per ciascun autore (memoria, meraviglia, nostalgia); per Curcio rappresenta una lingua altra attraverso cui partecipare alle grandi esperienze poetiche contemporanee, il suo canto racconta l'io immerso nella storia, la sua dialettalità è radicata in una memoria della lingua. Nella parte finale del contributo lo studioso anticipa due liriche dal volume *È n'atru jornu*, di prossima pubblicazione (nelle note si legge la versione italiana redatta dall'autore). La prima si intitola *U' ventu d'o tempu*, in cui il vento è presenza invisibile ma tangibile tra le cose, a volte piacevole, a volte molesto, ma garanzia dell'esistenza del soggetto lirico («certi voti sonnu / nu celu senza ventu, / che mi canta na litania 'e silenziu. [...] / Domana tornu 'u campu e su' cuntentu cà ciangiu e ridu ancora»); la seconda si intitola *Ancora*, un canto d'amore, che è una delle tematiche preferite dal poeta in questa fase della vita: un invito all'essere amato che lo baci e l'abbracci, come se questo amore fisico ma delicato insieme fosse il solo mezzo per opporsi al fluire del tempo e afferrare il presente: «Vasami ancora / nte l'agonia 'e sto jornu / chi stancu s'arumbula nt'a notte / e addormenta ogni cosa. / Vasami ancora, ancora.»

**NEOHELICON. Acta comparatio-
nis litterarum universarum**, Anno XLII,
n. 42/2 dicembre 2015, pp. 695 Akadémia
Kiadó - Springer, € 14,00

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; neoheicon@iti.mta.hu

Questo numero della rivista è dedicato al rapporto tra religione e romanzo; il primo contributo, come d'abitudine, è quello del Guest-editor, questa volta Dorothy Figueira, che traccia brevemente il percorso seguito nell'organizzazione dei saggi ospitati nella sezione tematica. Figueira informa che quanto scrive è frutto della sezione del Congress of International Comparative Literature Association – tenutosi a Parigi nel luglio del 2013 – dedicata alle interrelazioni tra religione

e letteratura, in particolare alla ricezione contemporanea di romanzi fortemente connotati in senso religioso. La studiosa nota infatti che la religione è sempre più sporadicamente un tema centrale nella produzione letteraria e, in conseguenza di una progressiva laicizzazione della società, sempre meno lettori sono interessati ad argomenti confessionali; la sua riflessione investe anche ambiti più specifici quali la ricezione di testi ad impronta cattolica in ambienti protestanti, per esempio come la fortuna de *I promessi sposi* sia stata condizionata in America dal protestantesimo e in Italia dalla cultura anticlericale (questo è anche il tema specifico del suo contributo che chiude la prima sezione della rivista). Seguono una serie di saggi dedicati ad autori nella cui produzione il tema divino risulta centrale, da Dostoevskij a Jean Paul, a Tolstoj. Una riflessione generale sul rapporto tra scrittura e tema del divino si legge nel contributo di E. Gillespie (*Newer archaeologies of the soul: avatars of religious consciousness in modern European fiction*) in cui l'autore prende in esame alcuni archetipi e la loro elaborazione letteraria in ambito moderno: dopo l'umanesimo di Rabelais, il Faust di Goethe rappresenta un nuovo mito relativo al rapporto tra umano/divino. Successivamente, anche Mann e Joyce riesamineranno in maniera critica gli schemi mitici, decostruendoli attraverso l'ironia e la negazione ma alla fine, nelle loro opere, suggeriranno a loro modo una sovra-realtà spirituale: per gli autori moderni, come Proust o quelli appena citati, la letteratura stessa si carica di una funzione rituale, poiché coinvolge il ricongiungimento sacrale tra passato e presente. Un approccio diverso è utilizzato da P. Hajdu (*Historical changes in experiencing natural*), che studia in maniera diacronica le reazioni antropologiche legate all'arcobaleno, un fenomeno naturale passibile di simbologie divine: il senso di felicità che trasmette, secondo l'autore, sarebbe sconosciuto alla cultura greca e latina perché si è instaurato con la cultura ebraica e cristiana, diventando l'emblema di un elemento di mediazione tra cielo e terra. E. Durante (*La sphérologie d'Édouard Glissant. Notes sur une modélisation littéraire de la globalisation*) dedica il suo articolo a Édouard Glissant e alla poetica geomorfica: lo scrittore e poeta antillano,

infatti, sviluppa la sua visione del mondo partendo dalla forma sferica della terra, un grande recipiente in grado di accogliere tutte le diversità (cfr. *Tout-Monde, Traité du Tout-Monde; Le Sel noir, Soleil de la conscience: poétique I*, etc.). La studiosa avvicina la poetica dell'autore a quella dei filosofi Peter Sloterdijk e Bruno Latour che, partendo da analoghe riflessioni epistemologiche sulla forma fisica del nostro pianeta, cercano di spiegare il ruolo dell'uomo e della letteratura in un mondo globalizzato. Glissant rappresenta il rapporto tra uomo e mondo in senso reciproco, distinguendo tra *mondialité*, cioè una positiva condivisione, e *mondialisation*, che individua l'aspetto negativo della globalizzazione. Un lungo contributo è dedicato da B. Dhooge (*Constructive art 'à la Ehrenburg': Vešč-Gegenstand-Objet*) alla sezione letteraria del giornale russo d'avanguardia «Vešč-Gegenstand-Objet», noto per il suo multilinguismo e per il ruolo svolto nella diffusione europea del costruttivismo. Ehrenbourg, uno dei due editori, rifletterebbe nella sezione letteraria la sua impostazione: da una parte l'ambizione a creare un giornale d'avanguardia cosmopolita e moderato, che intenda il concetto avanguardista come rottura ma non come distruzione, dall'altra il proprio gusto personale che lo conduce ad inserire nelle antologie poeti che ama, come la Achmatova o Mandelstam, invece di poesie francesi in verso libero diffuse negli ambienti del modernismo radicale. La strana connotazione della rubrica venne percepita sia dai lettori che dall'editore, che vi pubblicò un articolo dedicato al dibattito sul costruttivismo.

Koplowitz-Breier analizza quattro poesie composte agli inizi del '900 in Germania, che condividono, oltre al contesto storico, tutte lo stesso tema biblico: la vicenda di Abisag (*Abisag von Sunem* di Agnes Miegel; *David und Abisag* di Theodor Csokor; *Abisag* di R. M. Rilke, *Abisag* di Hedwig Caspari). Benché le quattro poesie trattino il tema in maniera diversa e indipendente, secondo lo studioso esse possono essere lette come riferite a due importanti problemi: la rappresentazione dell'assenza di comunicazione tra due generazioni e la metafora del rapporto tra scrittori e mondo all'inizio del secolo scorso. In appendice si riproducono i quattro testi (per quello di Csokor solo un estratto

dal Libro I, cap. 1-4). G. Quiang Quiao (*On the possibilities of developing a Chinese version of narratology*) prende in esame la possibilità che in Cina si sviluppino studi autonomi di narratologia e sostiene che la cosa sarà possibile partendo da una riflessione sul rapporto tra la moderna narrativa cinese e quella classica e da un riesame delle rispettive teorie a cui fanno riferimento. Si dovranno inoltre prendere in considerazione le nuove forme di narrativa che incidono nel mondo contemporaneo come il cinema, le arti figurative, i media.

Lo studioso crede che l'elaborazione autonoma di una narratologia cinese possa interagire fruttuosamente con la narratologia generale, contribuendo al sistema degli studi relativi a questo settore. Z. Jiang si concentra sul dibattito relativo alla necessità delle note a piè di pagina, osteggiate da Honan in un articolo sul NYT, che invece lo studioso ritiene indispensabili al mondo della letteratura perché permettono agli autori di mantenere costante il poli-prospettivismo, di ampliare la nozione, a volte troppo sintetica, messa a testo, e

di effettuare una *'distant reading'*. Proprio grazie alle note, inoltre, si può superare il dilemma posto da Moretti (*Conjectures on World Literature*) sulla ricerca di un nuovo metodo adatto non più a letterature particolari ma ad una *'letteratura del mondo'*: le note infatti includono messaggi culturali supplementari, garantendo al traduttore la possibilità di preservare integro il messaggio del testo originale e indeboliscono notevolmente il concetto di intraducibilità di un'opera.

(Elisabetta Bartoli)