

# SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

*Il nostro domicilio filologico è la terra*

*Erich Auerbach*

LVI (2017/1)

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 Leconte (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:* Sabrina Antonella Abeni, Carlo Albarello, Sebastiano Aglieco, Giancarlo Alfano, Alejandro Alvarez Herrera Lasso, Tiziana Carlino, Maxime Cartron, A. Casalini, Daniele Claudi, Alberto Comparini, Marco Corsi, Claudia Crocco, Bernardo De Luca, Stefania De Lucia, William Egginton, Alex R. Falzon, Francesca Favaro, Arianna Fiore, Valentina Fiume, Federico Francucci, Antonella Francini, Gabriele Frasca, Andrea Giusti, Francesca Ippoliti, Luigi Marfé, Lorenzo Mari, Andrea Matucci, Annalisa Maniscalco, Fabrizio Miliucci, Matteo Moca, Nora Moll, Valerio Nardoni, Nahid Norozi, Carmela Oliviero, Margherita Orsino, Paolo Panizza, Claudio, Pasi, Stefano Pradel, Silvio Ramat, Marco Renzi, Carlo Saccone, Diego Salvadori, Gianroberto Scarzia, Giovanni Solinas, Laura Toppani, Ornella Tajani, Catterina Verbaro, Sarah Ventimiglia, Ambra Zorat.

## (Neo)Barocco. Poesia del Seicento nella teoria contemporanea

Barocco e (Neo)barocco in poesia	
Premessa	
<i>di Alessandro De Francesco</i>	3
Walter Benjamin's Allegory and Baroque Lyrical Poetry. A Study in Rhetoric	
<i>di Alessandro De Francesco</i>	5
Baroque and Mysticism. Apophasis and Synesthesia in the Poetics of Reversal of Vision in Saint John of the Cross's <i>Cántico Espiritual</i>	
<i>di Alejandro Alvarez Herrera Lasso</i>	20
Toward a Baroque Theory of Knowledge in Sor Juana Inés de la Cruz	
<i>di William Egginton</i>	31
Malherbe poète baroque, une (rê)invention anthologique (1911-2009)	
<i>di Maxime Cartron</i>	38
Tre sonetti da Shakespeare	
<i>Gabriele Frasca</i>	51
<b>Saggi</b>	
Leopardi e la musica del silenzio	
<i>di Francesca Favaro</i>	52
Il calvario di Gesù nella 'cristologia' di Ahmad Shāmlu, poeta del '900 persiano	
<i>di Nahid Norozi</i>	63
«... dahinter schon / das Staunen neuer Wörter»: zweisprachige Kreativität und metapoetische Reflexion im lyrischen Werk von Barbara Pumphösel.	
<i>di Nora Moll</i>	74
Concha Garcia: straniamento ed estraneità (2012)	
<i>a cura di Arianna Fiore</i>	85
<b>Traduzioni</b>	
Raffaello Baldini in versi fiorentini	
<i>Paolo Panizza</i>	100
<b>Rassegna di poesia internazionale</b>	107
<b>Riviste / Journals</b>	160

Il volume è dedicato alla memoria di Hasan Atyia al-Nassar

*Si studiano:* Walter Benjamin, Poesia barocca, Juan de la Cruz, Sor Juana Inès de la Cruz, François de Malherbe, William Shakespeare, Giacomo Leopardi, Ahmad Shāmlu, poesia persiana, Barbara Pumphösel, poesia tedesca, Concha García, poesia spagnola, Raffaello Baldini

*Direzione:* piazza Leopoldo, 9  
50134 Firenze, Italia

*e-mail:* semicerchiorpc@libero.it

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

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

*Amministrazione:* Pacini Editore Srl, 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

ISSN 1123-4075  
ISBN 978-88-6995-430-6

*Realizzazione grafica*



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

*Fotolito e stampa*  
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di aprile 2018

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

Per immagini, testi o citazioni di competenza altrui riprodotti in questo numero, o per eventuali omissioni nell'indicazione dei riferimenti di copyright, l'editore è a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire.

I materiali inviati alla rivista per la pubblicazione sono sottoposti a blind peer review (valutazione anonima).

In copertina: elaborazione grafica da Francisco Pacheco, Santa Justa, 1616-1618 (Wiki Commons)

*Si recensiscono opere di:* Gémino H. Abad, Marina Agostinacchio, Cristina Annino, Iman Mansub Basiri (cur.), Sonia Bergamasco, Donatella Bremer (cur.), Yves Bonnefoy, Franco Brioschi, Stefano Brugnolo, Riccardo Castellana, Davide Colussi, Sara Davidovics, Andrea De Alberti, Carla de Bellis (cur.), Rosalba de Filippis (cur.), Francesco Diaco, Costanzo Di Girolamo, Alessandra di Mario (cur.), Anna Dolfi (cur.), Roberta Durante, Ugo Fracassa, Gabriele Frasca, Massimo Fusillo, Pascal Gabellone, Carmen Gallo, Sonia Gentili, Stefano Giovannuzzi, Marco Giovenale, Choman Hardi, Seamus Heaney, Edmond Jabès, Khwāju di Kerman, Andrea Landolfi, Vivian Lamarque, Mia Lecomte, Rosaria Lo Russo, Emilio Mattioli, Guido Mazzoni, Antonio Prete, Laura Pugno, Lidia Riviello, David Charles Rose, Carl Sandburg, Federico Scaramuccia, Wole Soyinka, Italo Testa, Giovanna Tomassucci (cur.), Natascia Tonelli, Walt Withman, Sergio Zatti, Emanuele Zinato

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

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

#### **Norme redazionali**

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

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

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

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

- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7.

L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);

- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]).

Nelle sezioni di recensioni, i dati bibliografici si esprimono nell'ordine con: nome dell'autore in maiuscolo, titolo in neretto a/b, città, editore e anno di pubblicazione, numero di pagine, divisa, prezzo: MARIO LUZI, **Tutte le poesie**, Milano, Garzanti 1971 (1983), pp. 758, € 20,00.

L'indicazione della collana non è richiesta: se si ritiene opportuno introdurla, va dopo l'editore. Delle riviste si specifica ove possibile l'indirizzo della redazione e l'e-mail. I nomi dei recensori si riportano per esteso nella prima recensione, in sigla fra parentesi quadre nelle successive.

# Barocco e (Neo)barocco in poesia Premessa

Alessandro De Francesco

Il Barocco come cambio di paradigma estetico ed epistemologico e come apertura delle relazioni tra le arti e tra l'arte e il reale ha spesso interessato il pensiero moderno. Questo dossier è volto a portare un contributo alla questione dal punto di vista specifico degli studi sulla poesia, pur con numerosi riferimenti al teatro, alle arti visive e all'epistemologia. Quando si parla di Barocco, un approccio non solo interdisciplinare, ma anche transnazionale, è inevitabile in quanto intimamente legato alla natura stessa di questo fenomeno; fenomeno peraltro – come mostrano questi quattro interventi – difficilmente circoscrivibile e la cui coesione estetica e storica può rivelarsi opinabile sotto molteplici aspetti. I quattro lunghi saggi qui presentati hanno numerosi punti in comune, tra cui appunto quello, fondamentale, di affrontare la poesia tra la fine del XVI secolo e gli inizi del XVIII da una prospettiva moderna e contemporanea. Anziché riattivare la nozione di "Barocco" cercando di applicarla al mondo contemporaneo – come è stato fatto ad esempio in Italia da Omar Calabrese – questi scritti interrogano testi del Seicento e dintorni utilizzando mezzi analitici e teorici moderni e contemporanei, scorgendo nei processi retorici, figurali e concettuali di alcuni esempi poetici dell'epoca un'apertura irreversibile di criteri estetici ed epistemologici. Similmente, anziché proporre una teoria generale del Barocco o del Neo-barocco, questi scritti preferiscono lasciar emergere strumenti teorici e storici dai processi testuali di cui si occupano.

La natura di tale approccio e l'interesse per questo ambito di studio – che ha portato chi scrive a proporre il presente dossier a *Semicerchio* – sono nati durante un soggiorno di ricerca da me effettuato durante l'anno accademico 2015-2016 presso il Research Centre for Visual Poetics dell'Università di Anversa. È stato il direttore del Centro, lo specialista di teatro e performance Kurt Vanhoutte, che ringrazio, ad avermi permesso di approfondire gli approcci contemporanei alla questione del Barocco e del Neo-barocco e ad avermi fatto scoprire il lavoro di una delle figure di punta per la ridefinizione attuale di tale campo di indagine, lo studioso americano William Egginton, autore di un libro molto influente: *The Theatre of Truth. The Ideology of (Neo)Baroque Aesthetics*<sup>1</sup>. Al momento di costituire questo dossier, non solo abbiamo chiesto a William Egginton di proporci un suo lavoro inedito per il dossier – richiesta generosamente accettata dallo studioso di Baltimora –, ma di consigliarci altri studiosi che potessero partecipare, da cui il contributo di Alejandro Alvarez. Gli altri due contributi sono del francese Maxime Cartron, con cui sono entrato in contatto grazie alla ex-collega e amica Sarah al-Matary, che desidero qui ringraziare, e del sottoscritto, quale frutto del mio soggiorno ad Anversa e primo passo verso una ricerca più ampia sulla poesia e l'estetica del Seicento che desidererei sviluppare da ora in poi.

Sia Egginton che Alvarez si concentrano sulla poesia ispanofona, vero e proprio punto di partenza per

il ritorno contemporaneo agli studi sul Barocco: ciò in seguito ai notevolissimi e ancora in parte inesplorati risultati poetici del Siglo de Oro, ma anche perché il nuovo pensiero sul Barocco si concentra spesso e volentieri sulla diffusione della letteratura di lingua spagnola nelle Americhe durante il XVII secolo quale ponte verso la modernità.

Il saggio di Egginton, consacrato a Sor Juana Inés de la Cruz, poetessa messicana del Seicento, si pone quindi sin dal suo oggetto come emblematico degli studi contemporanei sul Barocco, in particolare negli Stati Uniti. L'articolo di Egginton affronta ed introduce inoltre tematiche ricorrenti anche negli altri contributi, quali l'influenza sulla poesia delle nuove epistemologie e cosmologie seicentesche, le modalità poetiche di rivoluzione della soggettività e dell'identità, e gli usi della parola poetica come risposta politica alle strutture ideologiche del potere all'epoca barocca.

Il paper di Alejandro Alvarez interroga simili tematiche, ma filtrandole a partire da una riflessione sulla retorica intesa in senso lato, aspetto comune in parte anche al contributo di Maxime Cartron e in particolare al mio. Prendendo a esempio la poesia di San Juan de la Cruz, Alvarez confuta l'*idée reçue* che ha portato la critica a separare il Barocco dal misticismo durante il Siglo de Oro, attraverso un'analisi approfondita di rapporti figurali fortemente innovativi, quali una personalissima riattivazione della sinestesia e del paradosso, nonché una parallela riflessione sulla relazione tra apofasi e metafora.

L'appartenenza complessa e discussa di François de Malherbe al Barocco dà la possibilità a Maxime Cartron di studiare la definizione stessa della poesia barocca, i suoi estremi, le sue caratteristiche formali e le sue derive. Cartron analizza sistematicamente le modalità di presenza o di assenza di Malherbe nelle antologie moderne di poesia barocca francese

e ingaggia un dialogo con grandi seicentisti moderni, quali ad esempio Jean Rousset. Alcune tematiche analizzate da Cartron per problematizzare lo statuto di Malherbe come poeta barocco, quali ad esempio la questione dell'instabilità e il mistero degli spazi interiori del soggetto, sono ampiamente e diversamente affrontati anche dagli altri contributi.

Il mio contributo parte dalla teoria dell'allegoria nell'*Origine del dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin per tentare, attraverso analisi di liriche di Shakespeare e Andreas Gryphius, di definire un funzionamento retorico, estetico ed epistemologico della poesia del Seicento che è irriducibile, a mio avviso, a strumenti di analisi preesistenti e richiede perciò lo sviluppo di un lessico teorico specifico, sulla falsariga di quanto ho precedentemente tentato rispetto alla poesia del secondo dopoguerra.

Se il lettore potrà individuare, oltre a quelle già indicate, numerose linee teorico-critiche ricorrenti da un contributo all'altro, la definizione del "(neo)barocco" – secondo la terminologia di Egginton – resta lacunare e aperta, e questi quattro studi, pur prospettando elementi teorici generali, si configurano inevitabilmente come incursioni e approfondimenti specifici in un terreno estremamente fertile e ancora largamente inesplorato. Per analoghe ragioni la poesia italiana, che apparirà ad alcuni come grande assente da questo dossier, è in realtà uno dei numerosi grandi assenti da un campo di per sé sostanzialmente inesauribile proprio in seguito alla sua molteplicità linguistica e disciplinare. Non ci si può quindi che augurare che questo dossier possa avere uno o più seguiti in Italia, magari anche nelle pagine di questa stessa rivista.

## Note

<sup>1</sup> Stanford University Press, 2009.

# Walter Benjamin's Allegory and Baroque Lyrical Poetry. A Study in Rhetoric

di Alessandro De Francesco

«For as the sun is daily new and old,  
 So is my love, still telling what is told.»  
 (W. Shakespeare, *Sonnet 76*)

## 1. Introduction

This study chooses Walter Benjamin's theory of allegory as a possible guideline into some examples of baroque lyrical poetry and is conceived as a starting point for a wider project on the 17<sup>th</sup> century that I am currently developing. As a matter of fact, Benjamin developed his conception of allegory in narrow relation to the baroque theatre and, when it came to lyrical poetry, Baudelaire – whom he saw as a baroque poet *post-litteram* – was at the core of his investigations. No work left by Benjamin is entirely devoted to an analysis of his conception of the allegory in relation to baroque lyrical poetry. Nevertheless, Benjamin often refers with general theoretical and rhetorical considerations to baroque playwrights who also had a practice as lyrical poets, such as Daniel Casper von Lohenstein, Martin Opitz, Andreas Gryphius and William Shakespeare. Regarding Shakespeare, moreover, Benjamin wrote in a 1921 letter to Gershom Scholem that he was projecting a study on the *Sonnets*: «Abgesehen von angekündigten Arbeiten, wie einem großen Aufsatz über Shakespeares Sonette» (GS II, 987)<sup>1</sup>. Given such an intention directly expressed by Benjamin and the importance of Shakespeare's *Sonnets* for the history of poetry, this study will focus in particular on this relation, with some incursions into Gryphius's poetry as well, Gryphius being the most cited poet in the *Origin of German Tragic Drama* (OGT<sup>2</sup>) in considerations not

only pertaining to the *Trauerspiel*, but also to general poetologic issues. I will consider Shakespeare as a baroque poet *à part entière*, although his name is often missing in baroque poetry anthologies, even those published in English.<sup>3</sup> This phenomenon is mainly due to the immense gap between Shakespeare and other English poets of neighbouring generations in terms of quantity of studies, publications and influence, but also to the fact that Shakespeare is often referred to as a Renaissance poet. Thus, this choice requires some preliminary explanation.

First of all, Shakespeare, together with Calderon, is the most frequently cited foreign baroque playwright in the *Origin of German Tragic Drama*, as a counterpart to the German playwrights studied by Benjamin. Secondly, and in relation to that, Baroque is, chronologically as well as aesthetically, a hazy phenomenon in spite of some major recurring themes, and the term itself has been widely debated since its inception. The notion of 'Baroque' is often extended from 16<sup>th</sup> century Mannerism in painting to 18<sup>th</sup> century music, with baroque architecture and literature mostly located, within reason, in the 17<sup>th</sup> century. Shakespeare's *Sonnets* respect this periodization, since the first edition was published in 1609, thus symbolically opening the 17<sup>th</sup> century as the core period for baroque poetry. Finally, and most importantly, Shakespeare's plays and poems are inhabited by themes, imageries, forms and rhetorical figures that clearly fall under what might be

called 'baroque aesthetics'. One of the aims of this study will be to investigate some implications of this affirmation under the aegis of Benjamin's notion of 'allegory', which will be taken into account both as a rhetorical figure and as a guiding notion for an analysis of baroque poetics.

In the wake of Benjamin's method itself, my analysis will be conducted as a research in literary theory in which I will try to propose an original rhetorical and theoretical approach to baroque poetry and aesthetics. Although specifically focused on poetry, this study has been conceived in the wake of previous major theoretical works on the Baroque, such as Gilles Deleuze's *Le pli. Leibniz et le Baroque* and Francesco Orlando's *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, as well as of recent developments in neo-baroque aesthetics, such as William Egginton's *The Theatre of Truth*.<sup>4</sup> Hence, one of its aims is to propose some outlines of a rhetorical and theoretical model of the Baroque, in which the notion of *convexity* will be added to Benjamin's allegory, but also to Deleuze's fold and Egginton's holes and gaps, as a way of describing the epistemological implications of baroque aesthetics.

## 2. Benjamin's allegory as a non-dualistic figure

Benjamin's allegory is not to be intended as an emanation of the allegory as a figure of rhetoric, but rather as a definition of a whole rhetorical and epistemological system describing the way of functioning of baroque poetics. Although it preserves some features of the so called 'traditional' allegory – such as the hermeneutic necessity of developing an argument in order to understand the figure and the consequent arbitrariness of the symbolic relations that it evokes, to which I will go back –, Benjamin's allegory is primarily enquiry into the relations language-world as they can be redefined by the poetic practice. As several scholars pointed out (Cowan 1981; Wilkens 2006), Benjamin's allegory has multiple possible implications and the risk of misunderstanding them is very high. Nonetheless, it seems to me that a major feature of Benjamin's use of the allegory is its *non-dualism*, especially when its rhetorical behaviour is observed under a poetological perspective. By *non-dualism* I mean that Benjamin's allegory produces a reduction of ontological dichotomies typi-

cal of Western metaphysical tradition such as subject and object (De Man 1983, 174), image and word, body and mind, terrestrial and spiritual, language and world and, ultimately, rhetorical representationality and 'degree zero'. To understand such a feature means to understand, but also to redefine, the rhetorical as well as the epistemological implications of baroque poetics, with major consequences that have been barely explored so far. Let us now follow Benjamin's argumentation.

Benjamin refuses the traditional conception of allegory as «a conventional relationship between a designating image and its signification» – that he attributes to W.B. Yeats among others (OGT 339<sup>5</sup>) – because, unlike the metaphor, the interpretation of an allegory is not grounded on the recognition of a signification *koinè*, but rather on the arbitrariness of a potentially infinite unfolding of meaning. Thus, «the allegory, in 17<sup>th</sup> century, is not a convention of the expression, but the expression of a convention» (OGT 351<sup>6</sup>), which means that the allegory creates its convention each time that it appears as a figure of speech in baroque poetics: the allegory is a «created convention» (OGT 351<sup>7</sup>). Benjamin's allegory, to put it with Wittgenstein, is a *rule following* in which «at each point a new decision is necessary» (Wittgenstein 2006<sup>8</sup>): the allegory produces its own open system of references, rather than basing itself on a pre-existing convention. The rule following is not a way of respecting a preconceived rule, but rather of producing a paradigm, a continuously renewed process *within* and *during* the movement of language. So that, pushing forward Wilkens's claims on this subject (Wilkens 2006, 290<sup>9</sup>), I will suggest that baroque allegory, according to Benjamin, deconstructs the duality between convention and expression in favour of a unique poetic gesture in which the expression establishes an unconventional convention. As both Jean-Marie Gleize and Jacques Roubaud affirmed separately in relation to their respective poetic practices: «la poésie dit ce qu'elle dit en le disant», poetry says what it says in saying it (Roubaud 1995, 77; Gleize 1998, online); which is particularly true for Benjamin's conception of allegory applied to baroque lyrical poetry, as I will try to show further through some examples. Benjamin himself states it clearly: «allegory is both convention and expression» (OGT 351<sup>10</sup>).

What we might call the *rule following* of Benjamin's allegory is an eminently non-dualistic procedure, be-

cause no ontological distinction is given between the poetic gesture and its system of meanings and references. This is the reason why Benjamin argues that the baroque allegory should be understood as a *sign* in its own right (OGT 340), and that its character of 'expression' means that it should be compared to a whole system of signs, «just as speech is expression, and also writing» (OGT 339<sup>11</sup>). Benjamin overtly states that «baroque lyrical poetry enjoys the same movement» of what I proposed to call the non-dualistic *rule following* of Benjamin's allegory, in which «in order to counterbalance the immersion into the abyss, the allegoresis must ceaselessly unfold in new developments, it must ceaselessly surprise» (OGT 359<sup>12</sup>). Such a permanent renewal of the rhetorical developments of the baroque allegory is then at the inner core of its non-dualistic properties, and the movement of surprise engendering from it is nothing but a widely recognised consequence of baroque aesthetics, here showing a somewhat hidden face.

To the signical conception of the allegory corresponds a likewise iconoclastic conception of writing expressed by Benjamin, in which the ontological dualism between language and image is deconstructed: «externally and stylistically – in the drastic use of typography as in the overloaded metaphors –, writing tends to impose itself as image» (OGT 351<sup>13</sup>). Contrary to how it could appear at a first glance, Benjamin's conception of allegory is iconoclastic rather than representational, and his conception of writing is material and objectal rather than image-oriented, precisely because the dualism between writing and image is dismantled by this unprecedented rhetorical engine: «in the field of the allegorical intuition, the image is a fragment, a rune» (OGT 352<sup>14</sup>). And, quoting Carl Horst: «he [Horst] claims that the allegory always reveals a 'crossing of the borders of the other mode', a transposition from the visual arts into the field of presentation of the arts 'of language' [...]» (OGT 353<sup>15</sup>). The notion of 'arts of language' (*redende Künste*) will play a major role in this study, because the 'transgression' (OGT 353<sup>16</sup>) of the dualism between writing and image, poetry and visual arts, has an anti-representational power – confirmed by the use of the term of 'field of presentation' (*Darstellungsgebiet*) rather than 'representation' – which, as such, has also a non-dualistic power. Just like the dismantling of the dualist referentialism of the convention, the baroque allegory *presents* its ob-

ject in its own *rule following*, rather than representing it through the reference to a codified and predefined system.

The non-dualist power of the allegorical approach to the 'arts of language' is confirmed by a further fundamental passage from the image to the *object*, which is already evoked by the expression 'brutal evidence of typography' in the passage quoted above and is highlighted by the following claim (OGT 360<sup>17</sup>):

The function of the baroque *Bilderschrift* is almost a denudation [*Entblößung*] rather than an unveiling [*Enthüllung*] of sensory objects. The emblemist doesn't give the essence 'behind the image'. It is rather as writing [*Schrift*], as caption [*Unterschrift*] intimately connected to the presented object in the books of emblems, that he forces the essence before the image.

The baroque emblems – to which Benjamin often recurs as a key to his investigation of the allegory – express, together with the physical materiality of typography, the non-dualistic redefinition of the relation *language-image-object*; non-dualistic because baroque rhetoric performs a movement of *presentation* and of *denudation*, rather than of *representation* and *unveiling*. There is no ontological distinction between image, language and object as there is neither a process of unveiling of a pre-existing degree zero nor of reference to a pre-existing convention or rule. All is in the expression itself, in the signic as much as objectal traits of the allegory.

Another term employed by Benjamin together with the recognition of the materiality of language is 'overloaded metaphors' (*überladenen Metapher*). The notion of metaphor disturbs, in some way, this rhetorical model. The metaphor is indeed the dualistic figure *par excellence*, because it requires an image-oriented conception of language and, by the same token, an unavoidable and structural difference between the expression and its field of *representation* hinting at a signification behind the poetic image. In other words, the metaphor does not work without a pre-existing convention. Hence, a particular attention should be devoted to the notion of 'overload', which actually condenses the baroque mistrust for the metaphor, highlighted and studied among others by scholars such as Jean Rousset, in the chapter *La querelle de la métaphore in l'intérieur et l'extérieur* (Rousset 1968, 57 s.), and

Francesco Orlando, in a chapter of *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* entitled *Che la metafora può non essere la regina delle figure* («That metaphor might not be the queen of figures», Orlando 1992, 74 s.).

A fundamental distinction should be traced between *metaphor* and *metaphorical overload* on the one hand, and between *finite polysemy* and *infinite polysemy* on the other hand. Such a double distinction will allow to further understand the rhetorical way of functioning that is at stake in this model, and also why this model is particularly powerful in relation to lyrical poetry. The metaphorical *overload* destabilizes the metaphor in its conventional nature – as part of the *rhétorique restreinte*, to say it with Gérard Genette (Genette 1972, 21 s.) – until it deforms and disrupts it into something else: the infinite display of possible meanings of the baroque allegory. This act of overloading the metaphor implies that the metaphor is transformed into something else because the duality of its referential system based on a representational convention – which then splits the expression between an image and its zero degree – is subverted in favour of the creation of a new field of possibility. What does the metaphor become when its field of reference, when its *koinè* – i.e. its common signification ground upon which it is recognisable as such – is subverted? This is perhaps the most important question to be asked in relation to the rhetorical inventiveness of baroque poetry, and of baroque lyrical poetry in particular, because of the degree of concentration (cf. the false yet meaningful etymology of *Dichtung* as *density*) of the lyrical expression.

The notion of *metaphorical overload* is then connected to a likewise crucial rhetorical distinction to be traced in this framework: the one between *finite* and *infinite* polysemy. If the finite referential system on which the traditional metaphor relies is shaken and re-defined by the baroque poetic inventiveness (the metaphorical overload), the signification is also extended into a potentially infinite unfolding of meaning. Such a phenomenon takes place in this way because of the non-dualist rhetorical *rule following* operating in this context, since the baroque allegory subverts at once the system of references and the traditional metaphysical oppositions contained in a strictly metaphorical view of the poetic language.<sup>18</sup> It therefore carries an intrinsically political overtone: the allegory as potentially infinite polysemy opens up a scenario of possibility by irreversibly subverting the perceptual coordinates

of language. This is one of the deepest reasons why Benjamin, in opposition to the coeval scholar Hermann Cohen, refuses to attribute to the allegory a dimension of ‘ambiguity’ (OGT 352<sup>19</sup>). Ambiguity is, by definition, the basic feature of polysemy in standard rhetoric, which we will then call *finite* polysemy, to distinguish it from the completely different phenomenon manifesting itself in the *infinite* polysemy. So that the etymology of the word ‘polysemy’ acquires here a double implication: polysemy as ambiguity and oscillation between one meaning and the other, or polysemy as *poly-polysemy*, i.e. as multiplication of the signification of the baroque allegory and of the metaphorical overload until a possible final point of multiplication and stratification of meaning that I call *infinite* polysemy.<sup>20</sup>

For very similar reasons, Benjamin’s allegory is permeated by *universality*. In this framework, universality is directly opposed to ambiguity. Universality is the direct consequence of the unfolding of infinite meaning occurring in the baroque allegory, according to which «the detail hasn’t any actual importance», since «the accessories of signification, by referring to other objects, grow such a power that they become incommensurable with respect to profane things and they are elevated to a higher level, which at times can also be sacralised» (OGT 350-351<sup>21</sup>). The *infinite* polysemy of the allegory opens up a space of possibility in which the language and the objects acquire, at the same ontological level, unprecedented relations. Thus, a non-dualistic feature of Benjamin’s allegory can also be grasped in its deep connection to the objectal space of the real, which is neither concealed nor hinted by the standard rhetorical dualism, but rather submitted to a process of both *denudation* and *augmentation* of its universal potentiality. Such a process of signification reveals, on the one hand, the *topos* of the transitory character of this world, but on the other hand, in a contradictory movement that is typically baroque, raises the terrestrial to the celestial heights of (polysemy) infinity.

I prefer to employ the notion of ‘real’ rather than ‘reality’, because it connotes with more precision the non-verbal enigmaticity of nature and time to which language is permanently confronted. The real is opposed, almost, to the notion of ‘reality’ as first degree of linguistic and imaged representationality of the raw matter designated as ‘real’. The real appears consequently as a non-dualistic counterpart of language,

because language itself is immersed in it, and because one of the core aims of the rhetorical devices described here is to create, through the poetic *rule following*, an alternative modality of connection between the representational system at work in language and the unrepresentability of the enigmatic surrounding environment in which we all find ourselves.<sup>22</sup> Such an attention to the notion of ‘real’ in the baroque context can also be read in the following claim by Benjamin about the relation between nature and signification (OGT 233<sup>23</sup>):

For the Baroque, the finality of nature is the expression of its own signification, the emblematic presentation of its sense, which, as allegorical, remains irrevocably separated from its historical realisation. History, in its moral examples and its catastrophes, was considered only as a material moment of the emblematic.

The real, here called ‘nature’, embraces signification as an inseparable part of itself and the allegory *presents* it, instead of representing it: a non-dualism. History assumes by the same token purely material traits in the signification system of the baroque allegory, as a diachronic realisation of this synthesis between nature and signification embodied by the emblem. Nonetheless, as I will try to show later, a deeper layer of historicity appears in the allegory, a universal as much as personal historicity, an enigmatic historicity of the real, presented, according to Benjamin, by the figure of the skull (OGT 343).

There is an evident risk of confusion in employing traditional terms (metaphor, polysemy) in order to describe patterns so unusual and radical that those terms themselves undergo a complete redefinition. Does the notion of allegory itself, although so radically redefined by Benjamin, fall under such an impasse? This question proves to be extremely important, since the potentially contradictory features of Benjamin’s allegory are visible in two crucial issues making the notion of allegory appear problematic for the aspects of this model that are at stake in this study. The first contradiction, which is almost a paradox, is that what I called the *poly-polysemy* deployed by the allegory also entails, according to Benjamin, a blatant arbitrariness: «every character [in the *Trauerspiel*], every object, every combination can signify any other» (OGT 350<sup>24</sup>). Even more so, the arbitrariness of the signification provokes a loss of

signification itself, bringing in an autoreferential sphere that is not far away from a Derridean «renvoi indéfini de signifiant à signifiant» (Derrida 1967, 42): «from now on, it has become impossible to emit a signification, a meaning; the only signification is the one given by the allegorist» (OGT 359<sup>25</sup>). The extreme consequence of a non-dualistic approach is that everything pertains to the arbitrariness of the signifier. Yet the contradiction here is that the equation traced by Benjamin between the arbitrariness and the autoreferentiality impedes the opening of a space of possibility in the real given by the subversion of the dualism between expression and convention, thus weakening the ontological and political implications of such a model.

The second contradictory aspect intrinsically resides in the etymology of the term ‘allegory’. The movement of the *allos agoreuein* involves, just like the metaphorical, a double level: the one of the expression and the one of the ‘other space’ – linguistic, representational, historical – both dissimulated and hinted by the expression. The rhetorical dualism of the allegory is dismantled, in Benjamin’s model, by the arbitrariness of the allegoresis and, in the interpretation proposed here, by the infinite polysemy of the non-dualist *rule following* entailed by it, because Benjamin’s claim that «every character, every object, every combination can signify any other» doesn’t necessarily imply that such a poly-polysemic system of references is autoreferential neither that it is arbitrary. Rather, such a loosening of the referential convention is the key to the opening of the poetic possibility, and of the possibility that the non-dualist infinite polysemy operates inside and towards the real instead of remaining trapped into the formal play of the signifier. Here is the interest of thinking this rhetorical model in relation to baroque lyrical poetry, because the rhetorical inventiveness of baroque lyrical poetry allows us to draw such an alternative consequence out of Benjamin’s allegorical model.

Two major reasons for this appear to be the following: first of all, the fact that the absence of characters in lyrical poetry, or, better, the replacement of characters with less defined and more poly-polysemic instances entails both a reduction of the dualistic representationality and of the autoreferential arbitrariness of the allegory when it operates in the *Trauerspiel*. There is a difference between saying that «every character can signify any other» and that «every object or combination can signify any other». The two abstract instances

(object and combination), more than anything else present in lyrical poetry, involve a totality, a *universality* which is not representational but that, on the contrary, *presents* a potentially infinite opening of meaning and action. As a direct consequence, the rhetorical engine of lyrical poetry tends to reduce, when not to nullify, the dualistic representationality of the fictional level that is on the contrary the basis of baroque theatre and of any other narrative device recognisable as such.

The second factor is that there is a radical difference between the movement of the *allos agoreuein* and the concentration (*Dichtung*) operating in lyrical poetry, so well that while the *poly-polysemy* of the *allos agoreuein* leads the expression towards a parallel referential sphere, no matter here if recognisable or arbitrary, the *poly-polysemy* of the *Dichtung* is always concentrated in the textual sphere itself. A textual sphere that, at the same time, is not autoreferential: while the *allos agoreuein* invents a system of references, the *poly-polysemy* opens up the possibility of references. Benjamin's allegorical model allows to observe baroque lyrical poetry as a complex linguistic and rhetorical process which reactivates and augments the cognitive and political relations between the language and the real through the opening of a space of possibility implied by the non-dualistic *rule following*.

### 3. From convention to denudation

My mistress' eyes are nothing like the sun;  
 Coral is far more red, than her lips red;  
 If snow be white, why then her breasts are dun;  
 If hairs be wires, black wires grow on her head.  
 I have seen roses damasked, red and white,  
 But no such roses see I in her cheeks;  
 And in some perfumes is there more delight  
 Than in the breath that from my mistress reeks.  
 I love to hear her speak, yet well I know  
 That music hath a far more pleasing sound.  
 I grant I never saw a goddess go;  
 My mistress, when she walks, treads on the ground.  
 And yet by heaven, I think my love as rare,  
 As any she belied with false compare.

Shakespeare's sonnet 130 is not only a semantic reversal of some *topoi* of the Petrarchan tradition, but also a first, perfect example of one of the ways in which the poetic language recreates an unconven-

tional convention in the baroque age. As Joel Fineman remarks, it is not only that the mistress's bodily features do not correspond to the natural conventional comparisons, but the real itself appears here out of its conventional simplifications: as the poet writes, snow is not white in reality, and hairs are not wires (Fineman 1986, 182). The reversal of the convention implies what I have called a non-dualist approach to the real and a parallel dismantling of representation, so that the 12<sup>th</sup> line can be read as physical and poetological at once: against the dualism of the metaphorical *koinè* («But no such roses see I in her cheeks», the rose being the metaphorical reference *par excellence*), poetry, like the mistress, 'treads on the ground'.

Fineman gives an appropriate definition of the act of dismantling the rhetorical code in the sonnet 130: «Thematically, the sonnet writes *against* a poetics of visual comparison and *for* a poetics of verbal disjunction that foregrounds the diacritical difference built into familiar similarities» (Fineman 1986, 183). It is another way of describing the passage from the visual arts to the arts 'of language' that Benjamin denoted as one of the features of his allegorical model: the 'verbal disjunction' engendered by the arts of language disrupts the representational automatism and provokes a perceptual shift, an alternative rhetorical approach to the real, a *rule following*. What is at stake here is a process of *intensification of perception* of the real through the disruption of the convention and the construction of an independent rhetorical paradigm. Such an augmentation is also a direct consequence of the process of baroque *denudation* (*Entblößung*), in Benjamin's terms; a denudation, as well as a presentation, of a most direct relation between the language and the real, against metaphorical and representational conventions.

Such a process might appear contradictory if confronted with what I chose to call with Benjamin the 'metaphorical overload' and the consequent *poly-polysemy* or even *infinite* polysemy of baroque figurality, yet it is not the case. The connection between *augmentation* and *denudation* shows the common link between a process of anti-metaphorical monism and a process of both rhetorical and perceptual enhancement of the poetic language, because they are both a result of the *rule following* as a creation of unconventional conventions. Precisely in this sense, the semantic concentration of lyrical poetry proves to be an essential feature for such a (re)definition of the

baroque rhetorical paradigm, because the *Dichtung*, the density of the lyrical expression both reduces the metaphorical distance from the real and unfolds, by the same token, a new level of possibility of meaning and perception. This phenomenon manifests itself in the Baroque maybe for the first time in the history of modern poetry, because it is a direct consequence of an eminently *subversive* approach to representation that probably never occurred before with such awareness. A subversive approach whose systematicity is also given by the Europe-wide extension of baroque thought, and especially by the support of a similarly subversive epistemology, entirely based on the production of paradigms and devices for an augmented and intensified perception of the real. I am thinking of the historically painful affirmation of the Copernican system, of the Galilean and Newtonian discoveries of the universe, of van Leeuwenhoek's invention of the microscope, of Giordano Bruno's theory of the infinite.

Let us read, having this in mind, Shakespeare's sonnet 119:

What potions have I drunk of Siren tears  
 Distilled from limbeckes foul as hell within,  
 Applying fears to hopes, and hopes to fears,  
 Still losing when I saw myself to win!  
 What wretched errors hath my heart committed,  
 Whilst it hath thought itself so blessed never!  
 How have mine eyes out of their spheres been fitted,  
 In the distraction of this madding fever!  
 O benefit of ill! Now I find true  
 That better is by evil still made better;  
 And ruined love, when it is built anew,  
 Grows fairer than at first, more strong, far greater.  
 So I return rebuked to my content,  
 And gain by ill thrice more than I have spent.

The first two lines of this sonnet are a remarkable example of *Dichtung* as lyrical *concentration* and of metaphorical overload producing *poly-polysemy*. The system of references is opened and subverted to the point that it is not possible to detect a recognisable convention out of the *rule following* of the poetic expression itself. If the alchemy-like semantics and the presence of the mythological figure of the siren could appear as a possible referential *koinè* at the beginning, the hermeneutical process is contrasted by the impossibility of delineating a unique degree zero of these lines which, as such, are neither a metaphor nor an al-

legory, but perhaps a new combination of the two. The following part of the poem allows to explain the reason of its beginning: the experience described could never be as universal – also in the sense of Benjamin's allegory – nor would it grasp so closely the becoming of a subject into a deeper knowledge of the self, and therefore of the real («Grows fairer than at first, more strong, far greater»), if the figural landscape of the text allowed a finite number of interpretations. It is of course possible to realise that this sonnet describes an experience of crisis in love, of difficult relation, maybe of betrayal like in other sonnets, in any case of loss of the self in the dark spaces of extreme feelings until a new cognitive and emotional status is acquired; yet, what makes this text, and the experience of this text, so innovative and so subversive is its ability to redefine, through its *poly-polysemic rule following*, such an emotional status as an additional space of possibility. Perception and signification are augmented together with the knowledge of the real, through the experience of the text, and through the text as experience: a *denudation*. Thus, the line «How have mine eyes out of their spheres been fitted» doesn't only describe the extreme nature of this experience of knowledge, but also the impossibility of representing it through standard poetic devices.

This consideration brings up another difference, outlined in the *Origin of German Tragic Drama*, between the arts of the image and the arts of language (OGT 385<sup>26</sup>):

The 'passion for the organic'<sup>27</sup>, which has often been evoked in relation to the baroque visual arts, is not so easy to seize in the domain of poetry. On that note, it is necessary to observe that these words<sup>28</sup> refer less to the external form than to the mysterious spaces of the organic. It is from these internal spaces that the voice comes from [...]

Although here Benjamin directly refers to the baroque vocal music, it seems to me that his remark on the voice as a language art device, exploring 'the mysterious spaces of the organic', could very well be applied to the deepest signification layers of the sonnet 119 as well as to other similar baroque lyrical densities very well known by Benjamin, such as, in some cases, Andreas Gryphius's poetry. Yet, Gryphius's poetic results are mostly weaker than the ones reached by Shakespeare's

*Sonnets*. The reason of such a disparity also resides in the fact that, although Gryphius's baroque inventiveness is undeniable, the rhetorical figurality of his poetry is not as innovative as Shakespeare's one as it is much more limited by a schematic religious ideology. It is as if Gryphius were about to jump over the representational obstacle without at the end being free enough to create completely new relations. This phenomenon does not concern Gryphius only in the German context of the same years and it has broader historical reasons that will not be investigated further here.<sup>29</sup>

Some of Gryphius's most relevant lyrical examples of this exploration and denudation of the mysterious 'internal spaces' are often permeated by strong chiaroscuro effects and, as in Shakespeare, by the *poly-polysemic* presence of the night, like in the two final tercets of the Sonnet II -1, *Morning Sonnet*<sup>30</sup>:

Vertreib die dicke Nacht / die meine Seel umgibt /  
 Die Schmerzen Finsternüß / die Hertz und Geist betrübt /  
 Erquicke mein Gemütt / und stärcke mein Vertrauen.

Gib/ daß ich disen Tag / in deinem Dinst allein  
 Zubring: und wenn mein End' und jener Tag bricht ein  
 Daß ich dich / meine Sonn mein Licht mög ewig: schauen.

Here the night is both internal and external, like the morning, in the rest of the sonnet, is both terrestrial and divine. The last line performs a reversal of the chiaroscuro proportions, because the night of death becomes morning light in the presence of an intensified layer of perception, that in Gryphius corresponds at once to the knowledge of the self and to the spiritual elevation of the soul. This, also rhetorical, upheaval of light and dark is condensed by the famous oxymoric formulation which begins and ends the sonnet I -3, *On the Birth of Jesus*. Let us read the first quatrain and the last line<sup>31</sup>:

NAcht / mehr denn lichte Nacht! Nacht / lichter als der Tag /  
 Nacht / heller als die Sonn' / in der das Licht geboren /  
 Das Gott / der Licht / in Licht wohnhaftig / ihm erkohren:  
 O Nacht / die alle Nacht' und Tage trotzen mag.  
 [...]
   
 Nacht lichter als der Tag! Nacht mehr denn lichte Nacht!

The spiritual experience, here incarnated by the night of the birth of Jesus, is Gryphius's preferred vehicle towards his own *rule following*. The rhetorical disruption is provoked here by the paradoxical oxymoron guiding the

whole sonnet and by the cyclic structure of the poem. This night that is 'shining more than day' is not only an allegory of Jesus's glory, but it is also a real phenomenon, a phenomenon of the real, an *augmented* perceptual as much as spiritual experience engendered by the *Dichtung* with its specific rhetorical engine.

Yet, Gryphius's night is not as *poly-polysemic* as many dizzying shakespearean lines like the following from the sonnet 27:

Save that my soul's imaginary sight  
 Presents thy shadow to my sightless view,  
 Which, like a jewel hung in ghastly night,  
 Makes black night beauteous, and her old face new.

As another example of the parallel baroque passage from the external to the internal experience of the self and from the visual arts to the arts 'of language', the sight is transfigured into the 'sightless view' of the soul during a *poly-polysemic* night, embodied by the most interesting expression, in this passage, from the point of view of rhetoric: «like a jewel hung in ghastly night». The metaphorical interpretation comparing the beloved man to a jewel appearing in the night barely scratches the surface of this figure. The adjective 'ghastly' condenses the layered and enigmatic nature of this external and internal night, night of the self, night of imagination and perception, opening another way of looking at the dark space of the organic, in Benjamin's terms. And why is the jewel 'hung' then? Is the degree zero to be intended as: the night is like an ear? Is the image of the beloved 'oscillating' like an earring? More than that, as it is possible to detect through the analysis Francesco Orlando gave of these very similar lines from *Romeo and Juliet*, that Shakespeare certainly had in mind when he wrote the sonnet 27:

It seems she hangs upon the cheek of night  
 Like a rich jewel in an Ethiope's ear

It is worth quoting almost entirely Orlando's analysis of the rhetorical structure of these two lines, in a remarkable passage which tells a lot about what we called *poly-polysemy*, *lyrical density*, *metaphorical overload* and *rule following* (Orlando 1992, 117<sup>32</sup>):

An elaboration of oneiric kind – which tends to condensate the similar into the identical – organizes correspondences among three couples of similar elements and fantastic equations with four terms: the splendour of the young lady is to the one of the jewel what the black of the night is to the color of the skin of an Ethiopian woman. But the fact that the jewel is an earring overdetermines the equation, inserting in the metaphorical relationship the metonymy of the ear, engendering by symmetry the cheek on the other side, and introducing from both sides the predicate of taking. Yet what makes even more peculiar and exotically concrete the comparing image, by duplicating into the (imaginary) reality of the compared things, makes those absolutely undetermined and incredible: the most surreal line is the first, in which – without a ‘like’ – a cheek is attributed to the real night, a cheek on which, by poetic invention, the real young lady hangs; and as it was not enough, this first line precedes the comparative line, even though it became the reflection of the latter. It is as if, by contagion, the common attributes invaded the space of the uncommon attributes, undermining the identities guaranteed by such a space.

I will add, about the line of sonnet 27 intertextually quoting the two lines of *Romeo and Juliet*, that it eliminates further the factors of comparison as well as the metaphorical and metonymical nature of the image, thus even more radically undermining the identities and the conventional attributes in favour of an *infinite* polysemy.

In terms of powerful freedom of the *rule following*, but further away from the *infinite* polysemy, a remarkable example can also be found in Gryphius, in a famous courageously deconstructed sonnet entitled *Die Hölle* (*The Hell*), in which, as the title indicates, the metrical and rhythmical process (of the first lines in particular) has been conceived in order to give a perception as *real* as possible of the infernal world<sup>33</sup>:

Ach! und weh!  
 Mord! Zetter! Jammer! Angst! Creutz! Marter! Würme! Plagen.  
 Pech! Folter! Hencker! Flamm! Stanck! Geister! Kälte! Zagen!  
 Ach vergeh!  
 Tieff' und Höh'!  
 Meer! Hügel! Berge! Felß! wer kan die Pein ertragen?

Each word here contributes to perform a pri-

mordial rhythmicity. The violence of the rhythmical repetition is mirrored by the unique semantic field to which all the words belong until the penultimate line of the quote, even though with some refined zeugmatic slippages, such as the introduction of ‘Würme’ between ‘Marter’ and ‘Plagen’. In the last line of this passage, despite the rhythmical structure of the poem which remains the same, the reader witnesses an astonishing reversal: under the uninterrupted *rule following*, earthly objects such as the sea and the mountains appear under the same painful light of the previous infernal elements, thus creating a deeper conjunction and *denudation* of the relationship between life and death, this world and afterlife, under the aegis of an interrupted sinful sorrow between the two stages. Many of the words of the previous lines then assume a deeper signification, both earthly and spiritual, physical and metaphysical. Although the metrics and the rhymes are respected, the effect is powerfully experimental and sensorily perceptual. Here, even in the core of German Christian ideology, the *rule following* shows a deeply baroque oscillation between the creation of an unconventional convention and a freedom of thought and artistic practice which certainly occurred as a complex response to the Counterreformation, but whose innovatory results were first of all encouraged by one of the most radical epistemological and cognitive subversions in modernity. A subversion in which the cosmological balance between mankind and the surrounding world was shaken by a sudden cognitive instability and sense of infinity deriving from a both theoretical and technological *augmentation* of the perceptual relations to the outer and inner spaces.

*Rule following* as unconventional convention and as subversion, augmentation and denudation, metaphorical overload and reduction of metaphoricity, exploration of the real and of the internal dark organic spaces of the self, allegoresis and literalness, *Dichtung* as concentration and *poly-polysemy* as multiplication of meaning: these complementary oppositions, rather than being in contradiction, illustrate the subversive character of the baroque approach to knowledge and the opening of a space of possibility ensuing from it.

#### 4. The *vanitas* and the sphere as denudation, augmentation and concentration

In this perspective, the baroque *topos* of the *vanitas* assumes a deeper signification. This *topos* is largely present both in Gryphius and Shakespeare as well as in many other baroque poets.<sup>34</sup> Let us first read the two final tercets of Gryphius's sonnet II-6, *Einsamkeit* (*Solitude*)<sup>35</sup>:

Die Höll' / der rauhe Wald der Todtenkopff / der Stein /  
Den auch die Zeit auffrist / die abgezehrten Bein  
Entwerffen in dem Mutt unzehliche Gedancken.

Der Mauren alter Grauß / diß ungebau'te Land  
Ist schön und fruchtbar nur / der eigentlich erkant /  
Daß alles / ohn ein Geist / den Gott selbst hält / muß wancken.

The forest, the cave, and especially the skull are baroque allegories in Benjamin's terms (OGT 343). They are preceded by two quatrains in which the poet meditates, in a desert land, on the 'Eitelkeit', the *vanitas* of everything. The act of denudation, of which the skull is the ultimate and most evident level, is 'schön und fruchtbar' only to those who are sustained by God. The 'unzehliche Gedanken' are as numerous as the potential amount of signification contained in those allegories, and they are 'entwerffen in dem Mutt', i.e. in the dark and mysterious spaces of the inside, spaces that are almost non-verbal and also not representable. The poet, in fact, does not say, nor maybe cannot say more about them.

In Shakespeare, the meditation on the *vanitas* can also be a vehicle for the creation of an independent rhetorical *rule following*, like in sonnet 5:

For never-resting Time leads summer on  
To hideous winter, and confounds him there,  
Sap checked with frost, and lusty leaves quite gone,  
Beauty o'er-snowed and bareness every where.  
Then were not summer's distillation left,  
A liquid prisoner pent in walls of glass,  
Beauty's effect with beauty were bereft

From the point of view of this study, the epithet of summer as «a liquid prisoner pent in walls of glass» is the core moment of these lines and it appears to be not less powerful, in terms of its rhetorical openness, than the «limbecks foul as hell within» or the «jewel hung in

ghastly night» that I analysed above. These two first textual examples suggest that the *vanitas*, under the light of the model that I am confronting with Benjamin's theory of the baroque allegory, is not only a meditation on the fleetingness of things, but it is itself a process of denudation, a non-dualist approach to the real, because it reduces the distance between language and world by revealing a deeper and more complex nature, out of the metaphorical convention. In order to accomplish this action, poetry has to produce its own *rule following*, which consists, like in these shakespearean lines, in a process of *concentration* and of simultaneous *augmentation* of the layers of signification of the poetic expression and of the intensity of the perceptual experience engendered by them.

It is worth noticing that where for Gryphius God is the only solution to the fleetingness of life, for Shakespeare poetry can perpetuate what time destroys. Shakespeare has a stronger faith in poetry as an instrument against decay, whereas for Gryphius the only way of defeating time is purely metaphysical, like sonnets I-8 and II-6 for instance show, among many others. If for Gryphius there is no human activity that can defeat the decay of time, in Shakespeare's *Sonnets* the recourse to poetry as a solution to the violence of time is a true *leitmotiv* running all along the book, from sonnet 15 to 77, and in most cases it is connected with another recurring theme: the black colour. Black, in Shakespeare, is an eminently *poly-polysemic* instance: the black of the night and of the mysterious spaces of the inside; the blackness of the dark lady in the last sequence of the *Sonnets*; and, in the *vanitas* sonnets, mostly featured in the 'homoerotic' series, the black of the ink in which poetry is written (but also the white of the page in sonnet 77) and therefore left to posterity. At the end of sonnet 63 for example: «His beauty shall in these black lines be seen»; and at the end of sonnet 65: «That in black ink my love may still shine bright». The blackness of ink clearly is, in both passages, a poetic warranty of permanence against the transience of the body. Ink replaces body when the latter decays. Poetry, in Shakespeare, stands against the *vanitas* while at the same time revealing it (see also e.g. sonnets 15 and 60). Such a revelation is, one more time, a *denudation* rather than an *unveiling*, a distinction that can be applied to the concept of *vanitas* itself. Under this light, the *vanitas* could be considered as a process where poetry, similarly to sonnets 130 and

119, aims at creating an intensified – and therefore terrifying – relation to the diachronic historicity of the real by reducing the dualism between expression and convention or by creating an *unconventional convention*. My claim, in other words, is that the *vanitas* is not just a *topos* of the fleetingness of things: it is a process showing a deeper layer in the historicity of the real.

The question of the conventionality of the emblems and allegories hinting at the *vanitas* remains nonetheless problematic. Such objects had to belong somehow to a signification *koinè* in order to be understood. Yet the skull is, according to Benjamin, one of the most relevant manifestations of the baroque allegory because it is a syncretic presentation of a universal historicity, and, as such, it may be seen as an unconventional convention. It would be probably possible to state the same for many other objects, for instance those recurring in baroque still life paintings, and this could be the topic of a whole other study. On the other hand, in a famous later annotation Benjamin states: «Die barocke Allegorie sieht die Leiche nur von außen. Baudelaire sieht sie auch von innen» (In *Central Park*, GS I, 684); «Baroque allegory sees the corpse only from outside. Baudelaire sees it also from inside» (trans. Cowan 1981, 121), thus identifying a conventional character in the symbolical and/or allegorical historicity of the body in baroque aesthetics. Besides the open question of the conventional or unconventional nature of the baroque allegory in Benjamin's analysis of the *Trauerspiel*, what I argue is that in baroque lyrical poetry the degree of rhetorical unconventionality of the *topoi* and of the allegories is higher. In order to understand this further, it is necessary to stress the connection between the *vanitas* as described here and another baroque *topos*: the *sphere*. This essential connection can be presented for instance through a painting which, interestingly enough, is also reproduced on the cover of the French edition of Benjamin's *Origin of German Tragic Drama*. It is a *Vanitas* by Flemish painter Vincent Laurentz van der Vinne I.

The *topos* of the sphere, also often associated, together with the *vanitas*, to the neighbouring *topoi* of the *lather*, the *dew* (see e.g. Gryphius's sonnet I-45), the *tears* and the *pearls* (see e.g. Shakespeare's sonnet 34, or well one of John Donne's most remarkable poems: *A Valediction: Of Weeping*), carries two features that are essential for my approach and through which it possible to provide a deeper explanation of



Fig. 1. Vincent Laurentz van der Vinne I, *Vanitas*, Oil on canvas, 17<sup>th</sup> century, Pushkin Museum, Moscow. Detail.

the reason why the *topoi* of the *vanitas* and of the sphere are so strongly interweaved.

First of all, the baroque sphere is a *concentration*. In OGT 327, Benjamin connects the *topos* of the sphere to baroque cosmology, attributing the spherical form of the planets to a power of concentration of matter. Also, the sphere can then be considered as a *Dichtung*, an image of the poetical density and of the signification concentration at work in the baroque metaphorical overload. But the sphere is also an *augmentation*: it bulges towards the surrounding environment from the unconventional perspective of its geometrical curve, and by doing so, it reveals a deeper layer of the real, just like the *vanitas* reveals the real in its mysterious yet inevitable historicity. Hence, in this *Vanitas* by van der Vinne I, the reflection of the painter himself contained in the sphere, in a typically baroque mirroring to which we shall also go back: the subject (and the artist) is subject to the convexity of the sphere because it is there shown under a different way of looking, in a modified and intensified perceptual and

experiential relation to the real, and as such exposed to a process of *augmentation* and *denudation*. Like in Shakespeare's *Sonnets*, the fleetingness of the body is at once exposed and negated by the work of art, and, like in sonnets 119 and 27, the subject undertakes, through the geometry and the reflection of the sphere, a path of augmented knowledge of the most enigmatic inner and outer spaces and of the unrepresentable historicity of the organic: «How have mine eyes out of their spheres been fitted», in Shakespeare's terms.

Hence, the convexity of the baroque sphere is not a distortion, although it is a transgression of the convention: unlike the metaphor, the sphere doesn't alter the nature of the real neither it performs a separation between the world and the image it gives of it. As an allegorical and, as such, a rhetorical form, the sphere is rather a non-dualistic unity in which the concentration and the multiplication of meaning, the augmentation and the denudation, the metaphorical overload and the allegory converge by showing the epistemological turn embodied by the Baroque. A bending, a convexity, an *infinite* polysemy as Bruno's infinite universe, a lens of van Leeuwenhoek's microscope or of Galileo's telescope, through which the perception and the experience of the real underwent an irreversible change.

## 5. Convexities

I chose a detail of a painting in order to express, not without apparent contradiction, a higher degree of rhetorical concentration and augmentation at work in baroque lyrical poetry, as a consequence of a higher degree of rhetorical independence than in other art forms. Although such a theoretical gesture supports the reactivation of baroque *topoi* and figures shown in this study, on the other hand it is true that van der Vinne's painting is nothing but a representation of a sphere, a bidimensional allegorical interpretation of it. As such, it is an interpretation of a much more layered possibility of meaning contained in this figure, if it is taken literally as a figure of rhetoric rather than a simple baroque *topos*. For it is not just about the sphere as an allegorical item or as a *topos*, but it is about the movement of *convexity* as centrifugal concentration and centripetal multiplication of meaning, as trajectory bulging towards the real and as disclosure of the mysterious layering of the organic, as alternative curve

of the historicity, as mirror through which the subject comes redefined, as lens through which the world appears augmented and complexified. So that this other iconological reference appears to be probably even more effective (see fig. 2).

This famous Mannerist painting about which, en passant, John Ashbery wrote one of his most celebrated poetry books (Ashbery 1975), is not only a painting, it is not only an image: it is – most importantly for us – an object, for it is painted on a wooden hemisphere. The subject physically bulges towards the environment and his hand – that Ashbery compares to a whale – is more visible than anything else on the painting because it shows the painter while he is painting and simultaneously looking at himself in a convex mirror. Hence the title: *Autoritratto in uno specchio convesso* (*Self-Portrait in a Convex Mirror*).

Besides the iconoclastic power of a pictorial gesture bringing the image into the status of object and having in mind – with the wish to study it specifically in another occasion – the theoretical potentiality of the baroque anamorphosis as a mode of denudation similar to the *vanitas*, we could claim that this work of art condenses, in the implications brought by its convex form, several key notions that I explored in this study. Convexity, in Parmigianino's *Self-Portrait*, shows a be-



Fig. 2. Francesco Maria Mazzola detto Il Parmigianino, *Autoritratto in uno specchio convesso*, Oil on wooden panel, 1523-24, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

coming and a discovery, a perceptual expansion of the subject towards the external and internal spaces of the real, and a parallel expansion of the image into the object. The subject becomes, in the remarkable expression employed by the Italian poet Antonio Porta in order to describe his own poetic experience, a ‘field of tensions’ (Porta 1980). It is no more a rigid, identifiable subject: it is rather, like in the poetic examples examined above, a subject becoming in the real, embracing its own historicity, thus de-psychologised, de-representationalised, turned into an intensified and augmented perception of itself as a portion of the world, through this gesture of bulging towards the world, unfolding an infinite, and infinitely becoming, polysemy.

It is from this point of view that I would like to read Shakespeare’s sonnet 77, supposing that the mirror mentioned in it has – perhaps not only conceptually – a convex form. This interpretation is validated by the recurring presence of convex mirrors in Shakespeare’s historical period (Kinney 2004, 20) and by the use of convex mirror devices in Shakespeare’s plays, according to Adam Max Cohen’s recent study on *Shakespeare and Technology* (Cohen 2006, 164 and 168). Let us quote the entire sonnet:

Thy glass will show thee how thy beauties wear,  
 Thy dial how thy precious minutes waste,  
 The vacant leaves thy mind’s imprint will bear,  
 And of this book, this learning mayst thou taste:  
 The wrinkles which thy glass will truly show  
 Of mouthèd graves will give thee memory;  
 Thou by thy dial’s shady stealth mayst know  
 Time’s thievish progress to eternity.  
 Look what thy memory cannot contain  
 Commit to these waste blanks, and thou shalt find  
 Those children nursed, delivered from thy brain,  
 To take a new acquaintance of thy mind.  
 These offices, so oft as thou wilt look,  
 Shall profit thee and much enrich thy book.

Just like Parmigianino’s *Self-Portrait*, this sonnet condenses the *vanitas* and the mysterious historicity of the body (‘mouthed graves’), the enigma of the real and of its own becoming, the knowledge and the evolution of the self, the permanence of poetry against time, and the *poly-polysemy* ensuing from an augmented perceptual and cognitive paradigm, here described in the last two lines as a sort of personal –

and as such eminently unconventional – rite. A rite of *denudation* and of *possibility*. The notion of *convexity* solves perhaps the paradoxes of Benjamin’s allegorical model in the specific framework of baroque lyrical poetry and of its rhetorical way of functioning. Convexity as a rhetorical engine unknots the double risk of autoreferentiality, detected in the arbitrariness of the allegory as sign, and of dualistic contradiction in the movement of the *allos agoreuein* itself. *Convexity*, or, better, *convexities*, as to contain every manifestation of this movement, from the thematic level (the sphere, the lather, the pearls, the mirror, the cosmos, etc.) to the multiple rhetorical and epistemological implications of such a figure as a synthesis of a certain baroque approach to the *Dichtung*. Convexity, then – this is my hypothesis for future works – can be seen as an alternative and complementary narrative to Deleuze’s model of the *fold* and Egginton’s model of the *hole* (Deleuze 1988; Egginton 2009, 11 s.). This notion expresses a narrative of *curves* and *densities* rather than a dialectic of *fullness* and *voids*. Yet, unlike Deleuze’s folds and Egginton’s holes, its rhetorical implications are specifically appropriate for baroque lyrical poetry, of which I only examined a few examples in only two authors and in only one form (the sonnet). In future works, I would like to put this model to the test of a wider amount of 17<sup>th</sup> century poetic examples, and to develop further its theoretical implications besides Benjamin’s allegorical model.

In this specific essay, the *convexity* model is a counterpart to Benjamin’s allegory because the act of bulging towards the outside reproduces the movement of the *allos agoreuein* but without remaining in an autoreferential negation of possibility and, at the same time, without falling into the risk of a dualistic hypostatization. Every layer of signification is augmented and multiplied, but it is also concentrated and intensified in the density of the poetic language. All the way through and beyond Benjamin’s theory of the allegory, the notion of *convexity* contains at once a rhetorical and an epistemological model at work in poetry yet proper to the baroque thought *in toto* (let us think again of van Leeuwenhoek’s and Galileo’s lenses). From the *vanitas* to the sphere, by showing the relativity of perception, by diving into the illusion, but also by discovering a wider cognitive spectrum through its multiple lenses and by submitting the investigation of historicity to a change of paradigm, this model approaches the enigma of the

real through its curved geometry and unfolds, as such, a deeper horizon of subversion and possibility.<sup>36</sup>

## Bibliography

### Books:

Ashbery John, *Self-Portrait in a Convex Mirror* [1975], New York: Penguin, 1990.

Badiou Alain, *À la recherche du réel perdu*, Paris: Fayard, 2015.

Benjamin Walter, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, 1989, 7 volumes (GS 1-7).

—, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. John Osborne, with a foreword by George Steiner, London – New York: Verso, 1998.

Cohen Adam Max, *Shakespeare and Technology. Dramatizing Early Modern Technological Revolutions*, New York: Palgrave Macmillan, 2006.

De Angelis Enrico (ed., trans.), *Andreas Gryphius: Notte, lucente notte (Sonetti)*, Venice: Marsilio, 1993.

De Francesco Alessandro, *Pour une théorie non-dualiste de la poésie (1960-1989)*, PhD dissertation, University of Paris-Sorbonne, 2013.

De Man Paul, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1983.

Deleuze Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris: Minuit, 1988.

Deleuze Gilles – Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie I: L'Anti-Œdipe*, Paris: Minuit, 1973.

Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris: Seuil, 1967.

Egginton William, *The Theatre of Truth. The Ideology of (Neo) Baroque Aesthetics*, Redwood City: Stanford University Press, 2009.

Fineman Joel, *Shakespeare's Perjured Eye*, Berkeley: University of California Press, 1986.

Genette Gérard, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.

Gryphius Andreas, *Dichtungen*, ed. Karl-Otto Konrad, Hamburg: Rohwolt, 1968.

Heidegger Martin, *Der Satz von Grund*, Pfullingen: Neske, 1957.

Kinney Arthur F., *Shakespeare's Webs. Networks of Meaning in Renaissance Drama*, New York: Routledge, 2004.

Lacan Jacques, *L'Identification*, séminaire 1961-62, <http://staferla.free.fr/S9/S9.htm>.

Orlando Francesco, *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*, Turin: Einaudi, 1992.

Plett Henrich F., *Literary Rhetoric. Concepts, structures, analyses*, Boston – Leiden: Brill, 2010.

Prigent Christian, *L'Incontenable*, Paris: P.O.L., 2004.

Ricœur Paul, *La Métaphore vive* [1975], Paris: Seuil, 1997.

Rosset Clément, *Le Réel : traité de l'idiotie* [1978], Paris: Minuit, 2004.

Roubaud Jacques, *Poésie etcetera : ménage*, Paris: Stock, 1995.

Roussel Jean, *L'intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVII siècle*, Paris: Corti, 1968.

Schindler Marvin S., *The Sonnets of Andreas Gryphius. Use of the Poetic Word in the Seventeenth Century*, Gainesville: Uni-

versity of Florida Press, 1971.

Segel Harold Bernard, *The Baroque Poem. A Comparative Survey*, Boston: Dutton, 1974.

Serpieri Alessandro (ed., trans.), *William Shakespeare: Sonetti*, Milan: Rizzoli, 1991.

Shakespeare William, *Sonnets*, Quarto edition, London: Thomas Thorpe, 1609.

Wells Stanley, *Shakespeare's Sonnets and A Lover's Complaint*, Oxford: Oxford University Press, 1985.

Wittgenstein Ludwig, *Werkausgabe Band 1: Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914-1916, Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt: Suhrkamp, 2006.

### ARTICLES:

Cowan Bainard, *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, in 'New German Critique', Durham: Duke University Press, No. 22, *Special Issue on Modernism* (Winter, 1981), pp. 109-122.

Gleize Jean-Marie, interview with Lionel Destremau, « Prétexite », Hors série 9, 1998: [http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-the-matiques\\_poesie/discussions/jean-marie-gleize.htm](http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/entretiens/discussions-the-matiques_poesie/discussions/jean-marie-gleize.htm)

Porta Antonio and Sasso Luigi, interview in 'Il Castoro', issue 166, October 1980: <http://ebooks.gutenberg.us/wordtheque/it/AAABWU.TXT>

Wilkins Matthew, *Toward a Benjaminian Theory of Dialectical Allegory*, in 'New Literary History', Baltimore: The Johns Hopkins University Press, Vol. 37, No. 2, *Critical Inquiries* (Spring, 2006), pp. 285-298.

## Note

- 1 Tr. «Foresight of works to come, such as a big essay on Shakespeare's sonnets».
- 2 In GS 1 for the German version. *Die Ursprung des deutschen Trauerspiels* was published in English by Verso in John Osborne's translation (Benjamin 1998). Although I always took Osborne's translation into account, I have decided to propose my own translations of the passages quoted from this work.
- 3 See for instance Harold B. Segel's seminal anthology *The Baroque Poem. A Comparative Survey* (Segel 1974).
- 4 I intend to closely examine all these works in separate studies to come.
- 5 "ein konventionelles Verhältnis zwischen einem bezeichnenden Bilde und seiner Bedeutung".
- 6 "Die Allegorie des XVII. Jahrhunderts ist nicht Konvention des Ausdrucks sondern Ausdruck der Konvention".
- 7 "geschaffene [...] Konvention".
- 8 *Philosophische Untersuchungen [Philosophical Investigations]*, § 186.
- 9 «Unlike the symbol, the effectiveness of which was based on the unifiability of vehicle and tenor (and of author and reader), Baroque allegory maintained the divisions between them without displacing entirely the idea of their relationship as supplied by the formal dialectic between convention and expression, itself allegorized for the Baroque through the inter-

play of history and nature in the ruin. Convention, the reified form of historical consciousness, found its form in the unified and orthodox object of human agency, whereas expression, its necessarily fragmentary and heterodox antithesis, consisted in the uniquely determined, individual disintegration of that object.»

<sup>10</sup> «die Allegorie ist beides, Konvention und Ausdruck».

<sup>11</sup> «so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift».

<sup>12</sup> «Der barocken Lyrik ist die gleiche Bewegung eigentümlich [...] Um der Versenkung Widerpart zu halten, hat ständig neu und ständig überraschend das Allegorische sich zu entfalten».

<sup>13</sup> «Äußerlich und stilistisch - in der Drastik des Schriftsatzes wie in der überladenen Metapher - drängt das Geschriebene zum Bilde».

<sup>14</sup> «Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune».

<sup>15</sup> «Dem ungeachtet heißt's von der Allegorie, daß sie 'immer ein ,überschreiten der Grenzen der anderen Art, ein übertreten der bildenden Künste ins Darstellungsgebiet der «redenden» zu erkennen gibt'».

<sup>16</sup> «Grenzverletzung».

<sup>17</sup> «Nicht sowohl Enthüllung als geradezu Entblößung der sinnlichen Dinge ist die Funktion der barocken Bilderschrift. Der Emblematiser gibt nicht das Wesen 'hinter dem Bilde'. Als Schrift, als Unterschrift, wie diese in Emblembüchern innig mit dem Dargestellten zusammenhängt, zerrt er dessen Wesen vors Bild». Benjamin's quote is from Samuel von Butschky, *Wohl-Bebauter Rosen-Thal* (1679).

<sup>18</sup> We are not far away from Heidegger's claim according to which «the metaphorical exists only within the metaphysical» (Heidegger 1957, 89), criticized by Paul Ricoeur who at the same time, as I tried to show in another work, struggled to propose an alternative model (see De Francesco 2013, 296 s.).

<sup>19</sup> «Zweideutigkeit».

<sup>20</sup> I thank Judith Balso for having guided me towards the proposal of this important distinction during our common work at the European Graduate School.

<sup>21</sup> «es aufs Detail so streng nicht ankommt [...] jene Requisiten des Bedeutens alle mit eben ihrem Weisen auf ein anderes eine Mächtigkeit gewinnen, die den profanen Dingen inkommensurabel sie erscheinen läßt und sie in eine höhere Ebene hebt, ja heiligen kann».

<sup>22</sup> For studies on the notion of "real" under similar angles, cf. the classical works by Rosset 2004; Lacan 1961-1962; Deleuze-Guattari 1973, 103 s.; and, more recently, by Alain Badiou (Badiou 2015). For poetological studies on the notion of "real", cf. Prigent 2004; De Francesco 2013.

<sup>23</sup> «Denn dem Barock gilt die Natur als zweckmäßig für den Ausdruck ihrer Bedeutung, für die emblematische Darstellung ihres Sinnes, die als allegorische unheilbar verschieden von seiner geschichtlichen Verwirklichung bleibt. Geschichte galt in den moralischen Exempeln und den Katastrophen nur als ein stoffliches Moment der Emblematiser».

<sup>24</sup> «Jede Person, jedwedes Ding, jedes Verhältnis kann ein beliebiges anderes bedeuten.»

<sup>25</sup> «eine, Bedeutung, einen Sinn auszustrahlen, ist er von nun

an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht».

<sup>26</sup> «Die ‚Leidenschaft für das Organische‘, von der man längst beim bildlichen Barock gesprochen hat, ist nicht so leicht im dichterischen zu umreißen. Und immer wird dabei zu merken sein, daß nicht so sehr der äußeren Gestalt als der geheimnisvollen Innenräume des Organischen in solchen Worten zu gedenken ist. Aus diesen Innenräumen dringt die Stimme [...]».

<sup>27</sup> Benjamin's quote is from Wilhelm Hausenstein's *Vom Geist des Barock*, 1921.

<sup>28</sup> The words of the choir in the pastorale and the opera.

<sup>29</sup> They have been widely explored by Benjamin, who cites Gryphius together with Lohenstein and Opitz as examples of higher literary quality compared to other German poets and playwrights of the same period and of lower inventiveness in comparison to Spanish masters such as Calderon and Lope de Vega, or to Shakespeare himself. Such an inferiority in respect to the foreign masters incarnates, according to Benjamin, the difference between the intrinsically ideological German *Trauerspiel* and the greater freedom of expression of the European baroque tragedy and comedy (OGT, *passim*).

<sup>30</sup> Tr. Schindler 1971 (slightly adapted): «Drive out the heavy night that holds my soul in bondage, / The gloominess of pain that darkens heart and mind. / Restore my weary spirit, make strong my faith. / Allow me this one day at your command alone / To serve; and when that day arrives that marks my end, / then grant, my sun, my light, eternal sight of you».

<sup>31</sup> Tr. Schindler 1971: «Night, more than brilliant night! Night, brighter than the day! / Night brighter than the sun, a night on which was born that light / Which God, Light of Lights, had chosen as His light. / O night, which proudly can defy all nights and days [...] Night, brighter than the day! Night, more than brilliant night!»

<sup>32</sup> I translate from the Italian.

<sup>33</sup> Tr. Schindler 1971 (to which I added a line – the last one of the quote – which has been astonishingly omitted by the translator): «Moans and pain! / Murder! Screams! Affliction! Woe! Anguish! Torture! Worms! Torment! / Pitch! Hangman! Spirits! Stench! Rack! Cold! Quaking! / O pass from sight! / Depths and heights! / Sea! Hills! Mountains! Rocks! Who can bear the pain?». Another translation and comment of this poem is to be found in Plett 2010, 250 s.

<sup>34</sup> Such as Góngora, a true master of the poetic *vanitas*.

<sup>35</sup> Tr. Schindler 1971 (slightly modified): «This cave, the wild forest, the skull, the stone, / devoured too by time, the fleshless unknown bones, / All these have filled my mind with countless thoughts. / The gloom of these old walls, the uncultivated land, / Holds beauty and great value for one like me who knows / That no soul can sustain itself without a life in God».

<sup>36</sup> I would like to express here my gratitude to Prof. Kurt Vanhoutte for his scientific advice and to Dr. Andrea Parravicini for his precious editing suggestions.

# Baroque and Mysticism. Apophysis and Synesthesia in the Poetics of Reversal of Vision in Saint John of the Cross's *Cántico Espiritual*

di Alejandro Alvarez Herrera Lasso

## Introduction

### *Baroque and mysticism*

In his highly influential book from 1975 *La cultura del Barroco* J.A. Maravall makes the following assessment regarding Early Modern Spanish mysticism:

Es frecuente [...] unir Barroco y misticismo y ambas cosas ligarlas al carácter y a la espiritualidad españolas. Pero observamos que el misticismo es en España una forma de religiosidad importada que procede en ella de Flandes y Alemania, para pasar después a Alemania y Francia—aparte, en todo momento, del caso de Italia—. Ese misticismo español es un fenómeno muy delimitado y corto en el tiempo, y en el siglo XVII no queda nada de él, cuando, inversamente, la floración de la mística francesa y sobre todo alemana son espléndidas. [...] Finalmente, los aspectos que caracterizan al misticismo, por lo menos tal como se dio en España—en Santa Teresa, en Juan de la Cruz [...]—, son francamente diferentes a los del Barroco; son más bien antibarrocos, sin que obste a ello el fondo común de filosofía escolástica que en uno y otro lado se halla. (Maravall, 37)

These few sentences comprise almost the entirety of *La cultura del Barroco's* assertions about mysticism in its relationship with the baroque. Their inclusion in the introduction of the book serves the purpose of 'clearing the field' to be able to narrow down that

work's, by now, classical concept of baroque—a culture where the ascent of the absolute monarchy entailed a concerted effort by the elite to produce and circulate an array of cultural artifacts aimed at 'directing' the emerging 'masses' away from chaos and into a strictly stratified ethos determined by blood, morals, entertainment, and loyalty to a courtly monarchy at the head of a bureaucratic state. Leaving the national discussions hinted at aside, and the vagueness with which 'scholastic philosophy' is established as common background to both baroque and mysticism, I would call attention to the starkness of the judgement: mysticism, according to Maravall, is not only not-baroque, but decidedly anti-baroque. There is no support or further elaboration for this claim, other than the preemptive estimate that «Spanish mysticism is a very limited and short-lived phenomenon». While there is much to be said about the strategic move to sideline marginal cultural movements that deviate from the book's explanatory framework, this is not the place to do so.

All I will note is that, even following the argumentative logic of *La cultura del Barroco* the claim is baseless. Maravall goes to great lengths to prove that the ascent of absolute monarchy happened partly to the detriment of the religious establishment of the time, and thus, religious movements in and around the baroque need to be regarded as consequence, effect, or accommodation of the needs of political power. In

many instances his analysis backs up this thesis, however, a bias emerges with regards to religious practices in general whereby they are treated as means to the end of reaffirming the new social and political structure. Insofar as mysticism has a tangential, and to a certain extent, conflictive relationship not only with the central political powers, but with Church orthodoxy, it is clearly a case, if we follow Maravall's logic, of an anti-baroque movement. Yet, if this is so, how do we explain the appropriation of St. John of the Cross's, St. Teresa's or St. Ignatius Loyola's hagiographic personae by the Catholic Church, three of the most prominent mystics of all time? How do we account for the impact their works had not only in grassroots religious movements, such as the reform of the Carmelites or the expansion of the role of Jesuits in higher education, but also in vernacular literature? And all within a Spanish context?

What I propose is a modest contribution to the larger task of accounting for the historical process of emergence of the highly improbable social structure and accompanying semantics of what modern scholarship has shaped into the concept of 'baroque'. More narrowly, I want to explore discrete semantic elements which, while clearly were the product of discursive innovation of Early Modern Spanish mysticism, were flexible enough to escape the confines of that movement and blend and morph into innovative practices of production of sense at a time when as Maravall notes, correctly, structural and semantic instability became acute focal points for semantics spread across a wide variety of discursive forms and a long span of time.

More recently, scholarship in the baroque has come around to recognizing the entanglements between baroque and mysticism, and one of the principal keys to comprehend this pairing is apophasis. In her 1984 *La Raison baroque* Christine Buci-Glucksmann provocatively picks up the thread of a metaphor that Nietzsche harnesses to level criticism at Western philosophy's obliviousness to its own blind spots. The metaphor associates woman and night:

But this night is one of potential desire and pleasure [*jouissance*], the night of an abyss which makes things visible. It is a baroque night—mystical perhaps. For it concerns the non-representable nothing, which has perpetually haunted Western philosophy as its 'oriental' Other, its limit, its difference. (Buci-Glucksmann, 129)

Of all possible contents one could unfold for either pole of the metaphor, Buci-Glucksmann stakes her argument with some very familiar to apophatic mysticism: the yearning for the limit of the possible ('the non-representable nothing'); the abyss; the possibility of compounding night and abyss in a paradoxical darkness whose potential and function it is to 'make things visible'; the pleasure derived from 'blind' immersion into the unknown; desire as motor, and so on. She posits the ilk of this 'night' as self-evidently 'baroque' and further details it explicitly with the adjective 'mystical'. In true apophatic style, the 'perhaps' in her formulation serves the purpose of turning the 'mystical' element in her description into a hypothesis, something that can be un-said further along the way and whose instability conditions everything else affirmed theretofore.

Admittedly, there is a certain distance between, on the one hand, establishing the 'Other' of Western philosophy as 'woman'; 'woman' as 'night'; 'night' as 'baroque' and *perhaps* 'mystical', and, on the other, affirming the irruption of mystical apophasis in the baroque via the fememine/nocturnal reason that negatively mirrors the Western canon. And yet, while the issue for Buci-Glucksmann is primarily 'woman', the elements that she stresses would doubtless legitimize the pursuit of just such a mystical-apophatic trend going into the baroque. And while one could retroactively brandish feminist approaches in the face of the school of criticism that arouse in the wake of Maravall's work, it would do little to clarify the processes at stake. My attempt in this work will be, at least partly, to test out Buci-Glucksmann's 'perhaps' against the evidence contained in Saint John of the Cross's 1578 poem *Cántico Espiritual* to elucidate one possible specific way in which the doubtlessly baroque 'woman-night' (the Other of the West) found a footing in that time-period to unfold its 'haunting' potential.

In specific, this work is concerned with operations of production of sense associated to the semantics of vision in the mystical poetry of St. John. I argue that, in the opening decades of what was later deemed 'Siglo de Oro', a blooming of mystical writing that found in Saint John and St. Teresa its two most notable authors, ushered in, from long-standing mystical tropes and modes, novel operations of production of sense by deploying 'vision' in an operational tension between apophasis and paradox. Furthermore, I will attempt to show that

the condition of possibility for this deployment is a specific metaphorical mode that dislodges the semantics of vision from their optical/perceptual referents and places them as basal elements of ‘impossible’ operations; what I will heuristically and anachronistically call synesthesia<sup>1</sup>. Finally, I will attempt to show that what was at stake in this novel deployment of the semantics of the operations of vision in synesthetic mode was the problem of acquisition of identity at a time when the sources of ontological certainty are known to be undergoing a crisis of sense. These hypotheses will be tested against a close reading of certain stanzas of the *Cántico Espiritual* in which an operation of reversal of vision (reversal of sense, directionality, and function) brings into sharp focus theological issues of apophysis (the foundational mode of negative theology) and the reliance upon synesthetic linguistic resources to refer, accommodate, suffer, and productively deploy the paradoxes inherent to the issues of apophysis. Thus, I hope to show, paradox, one of the Baroque’s preferred discursive mechanisms, rhetorical preoccupations, and target of so much reflection amongst authors across the decades and genres of Siglo de Oro literature, finds possibility for its specifically baroque sophistication at least partly in mysticism.

In order to better deploy the textual analysis, it might be pertinent to clarify from the start a few of the concepts that capture the stakes of the hypothesis. First I will summarize the tenets of mystical apophysis insofar as they entail operations that revolve around paradox. Then I will explore the entanglements between apophysis and the ‘synesthetic mode’. Then the close reading of the verses in *Cántico Espiritual* will trace the ‘reversal of vision’ which at once nods to apophysis and necessitates synesthetic mode in order to be deployed. By way of conclusion, I will show some instances in poetry and prose from the Baroque period, where the entanglement of apophysis and synesthetic mode, as analyzed in the *Cántico Espiritual* is prominently featured, albeit deprived of the initial theological context that conditioned Saint John’s writing.

## Apophysis and paradox

In his 2006 *The Essential Writings of Christian Mysticism* historian Bernard McGinn succinctly defines apophysis by its contrast with cataphasis in these terms:

In Christian belief all things are manifestations, or *teophaniae*, of God their Creator. But God also is infinitely beyond his creatures since they are defined by their limited nature. The first truth founds the way of *cataphasis*, or positive speaking about God based on creation, while God’s infinite otherness founds the way of *apophysis*, or the negative speaking in which all statements must be unsaid in deference to God’s hidden reality. (McGinn 281)

Whereas official Church doctrine is commonly based on cataphasis, the mystical tradition of the Christian West has tended to award apophysis a central role in the soul’s journey towards *henôsis* (which translates as ‘union’, but in the context of mysticism is referred to the mystical union whereby the soul and God momentarily and mysteriously become one). However, the binary code in which apophysis and cataphasis are frequently presented (McGinn 287, Leonard xiii, Green 11-12) may obscure the particularities of each term and the nature of their relationship. As stated above, I will try to see in mystical apophysis a basal element of the ascent of paradox as a poetic mode that speaks to problems of attribution and conferral of identity during the baroque. To be more precise: I will try to establish a link between the apophatic mode in mystical poetics in the period that precedes the baroque in Spain, and what would, well into the baroque, become a preferred rhetorical operation of deferral of definition in operations of conferral of identity. In light of this aim, I consider it important to show the elements of apophysis as indeed condition of possibility for paradox.

Although these elements are best understood in terms of the contrast between apophysis and cataphasis, it is important to note that the binary structure itself is heuristic and that it, in turn, inaugurates a paradox: both modes simultaneously negate and absolutely concede the fundamentals of one-another. Cataphasis and apophysis are not opposites, nor are they antithetical. Insofar as cataphasis can be understood as the ‘positive’ way towards God, it is aimed primarily at salvation. With regards to apophysis, even referring to a ‘way towards’ is misleading, since it gives off the impression that the source of effort for movement is the soul that ‘seeks’ God, when rather, the nature of the semantics of movement in apophatic pronouncements, is anything but clear or unidirectional. Furthermore, the aim of apophysis is not primarily salvation or redemption but rather *henôsis*, a union so far removed

from the limitations stemming from human finitude that it is impossible to say anything certain about its ultimate effect in the soul's efforts for transcendence. This is not equivalent to affirming that mystical union precludes or catalyzes salvation, rather I only note that as an endpoint it is radically different from it. So the first obvious difference is a difference of direction, the vector that orients the discourse in each mode of approximation to God points to its own finality. Whereas cataphatic discourse supports doctrine (and we need not conflate 'doctrine' with 'orthodoxy' which is the result of mobilizing organized religion's mechanisms of consensus), apophatic discourse is concerned with 'un-knowing' what cataphasis temporarily establishes as acceptable propositions about God. Though apparently conflictive, the relationship between the two modes is, rather, productive: cataphasis will never presume to do away with the radical mystery that accompanies any theophany and apophasis cannot subsist as an irreflexive, positively propositional mode of observation, it requires cataphatic pronouncements to initiate its contemplative journey. Symbiotic as it may be, the relationship between cataphasis and apophasis it is neither critical nor dialectical. The conditions of possibility of each mode are not to be found in one-another. The 'sources' of theophany that make it into the cataphatic mode come from various instances, from scripture to the Church Fathers, from prophetic mysticism to missionary accounts; and apophatic discourse needs not systematically target cataphatic interpretations of theophany in order to come about, rather, apophasis finds its own point of inception, recursively, in the extreme inherent improbability of theophany, regardless of where and how it is recorded. This recursive mode of operation is key to understanding apophasis. Thus, even for reasons beyond anachronism, cataphasis cannot be equated to a thesis and apophasis with its antithesis since there is no 'higher' state of resolution (synthesis) where both modes' propositions meet. The relationship between cataphasis and apophasis is, rather, paradoxical: while each mode states, in its own way, that the other is impossible (apophasis would assume cataphatic statements to be ultimately impossible to prove, while cataphasis would depart from the undeniability of theophany regardless of its mysterious ilk); each mode absolutely concedes the other in order to found its own possibility: cataphasis knows that its pronouncements of and about theophany are radically

uncertain and in that uncertainty recognizes the indicators of theophany, while apophasis finds no way of and no use in denying that theophany occurs and that it is pertinent upon those privy to the manifestation to do their best to communicate about it.

Apophasis will question whether anything that is known about God can be known at all and it does so following a tactic of encirclement: on the one hand it presupposes by God an unrestricted capacity to be something other than what is said, that is, radically mysterious. On the other, it focuses on inherent human limitations to know at all. In fact, it goes further insofar as it focuses on limitation as the indication of the human («God also is infinitely beyond his creatures since they are defined by their limited nature», in McGinn's formulation cited above), and the lack thereof as an indication of the divine. In this sense, apophasis' focus reveals itself to be the distance that separates that which seeks to be entangled and the entanglement that it seeks, a distance that reveals itself to be coded in terms of yearn and desire. At once, the apophatic gesture raises and productively deploys the paradox: the knowledge of the unknowable (which by its orientation becomes 'ignorance', unknowing, nonknowing, and the like) makes the impossible possible. In other words, the irresistible yearn for access to God despite evidence of its impossibility, makes the possibility of God one that is impossible to negate. Insofar as apophasis is a practice and knowledge of 'distance', that is, not of elements but of a form of relationship; unknowing, nonknowing, unseeing, negating, and all related verbs in the semantics of apophasis, despite each term's nuance, speak to the common theme of perspective. It is only in perspective that this practice can be sustained by its expectations. At the heart of apophasis there is the radical realization of finitude and limit, terms which no matter how irreducible, always call for relation to their counterparts, and in that relation, a point is founded: the point from where the relation is sustained. This is the foundation of «[...] negative theology—the way of negating in speech that which can be said of an excess, the infinity that escapes speech» (Keller 17). What is relevant about this nodal point for this particular work is that the poetics of the *Cántico espiritual* turned it into a mobile point, and a mobile point whereupon perspective is founded, is a promising breeding ground for paradox, since, while for defining and describing a point in a fixed context

linear logic may suffice, whenever the point is revealed to be mobile, the temporal element of movement makes it impossible for linear logic to provide definition, thus, paradoxical logic needs to be called upon in order to account for the elusiveness of the point's status as a foundation for relationality. In this sense the temporal nuance in the poetic rendering of the mobility of the founding point, is paramount to avoid communicative rejection, and the *Cántico Espiritual* is rife with it. From this a more general hypothesis may be formulated: over-complexity in the poetic management of temporality may be an indicator of an effort to avoid a paradox's unproductiveness, since only time unfolds paradox (i.e. one problem of paradox with regards to sense is a problem of simultaneity: A cannot be A and not A *at the same time*)<sup>2</sup>. When that is the case, the stress of the analysis may legitimately fall back in the operations of relationality of the semantics rather than in its elements.

### Synesthesia and apophasis

This brings us to the issue of the synesthetic mode. Nuance in the management of temporality is both sustained and complemented in St. John's poetics with language that refers to bodies and the operations they perform. In many relations of the mystical path to *henôsis* the soul is traditionally dislodged from the body in order to perform certain operations that would not be possible for a physical, temporal, and limited being. In the *Cántico Espiritual* St. John adds a twist to this tradition, for he re-incarnates the soul and describes its kinetics using the language of sensory perception. Yet, as it quickly becomes evident, this is not a mere return to the physical and creaturely body that perceives the world through the senses, rather, sensory perception happens, throughout the poem, in 'impossible' ways.

As I have argued, the decisive paradoxical twist of apophasis consists in founding the possible on the impossible. St John's poetic innovation in the *Cántico Espiritual* for the depiction of this paradox consists on attempting to shift the stress away from elements and into relationality by deploying two gestures: first absence is invoked as the motive of the poetic action; second, the point of departure of the relation between presence and absence being explored is mobilized. The opening stanza in the *Cántico Espiritual* begins

with a question: «¿Adonde te escondiste./Amado, y me dejaste con gemido?» (San Juan, 77) The verses comprise a double gesture for remarking absence: the question marks invite doubt, and the language in the past tense, turns absence into a loss. This opening poetic strategy has the effect of instilling a familiar tone of mourning in the poem, one that spoke to the preceding mystical tradition of an 'absent body' (or 'corpus mysticum', see De Certeau, 79) however, for all its commonplaceness, it also has the effect of reversing the poetic 'gravitational force fields': the focus is not a positive presence, nor, in De Certeau's formulation, 'the site of a disappearance' (De Certeau, 79-80), but the effect that a never-witnessed presence's absence has on a mourning poetic voice. A specular poetic mode is thus introduced that will define the structure of the whole poem: the only way to get a glimpse at that which is lost is to observe the effects of the loss in the voice that owns the loss.

Immediately after, the poem turns to narrative action where verbs occupy a prominent role: «Como el ciervo huiste/ aviéndome herido;/ salí tras ti clamando y eras ido» (San Juan, 77 my emphasis). Movement is invoked in the face of absence by loss. The baseline of identity attribution, the poetic voice, who *did not* linger on a lengthy and symbol-rich description of the object of her yearn, immediately goes into the unknown chasing after what is lost. By this point, the only referent of what is lost is an adjective, capitalized out of respect: 'Amado'. One cannot overstate the significance of this double poetic strategy to the problem facing the mystical tradition in the seventeenth century. According to Michel De Certeau, the mystical (initially identified with 'sacramental'), one of three bodies to stand in the stead of the never-found body of Christ (the other two being the 'historical' and the 'church') in the Christians' pilgrimage through history from Resurrection to Parousia, shifted its theological function pressed by profound sociological as well as doctrinal/discursive changes that took place over the course of three intense ecclesiastic reformation centuries: the fourteenth through the seventeenth (see De Certeau, 85-112). From sacramental (eschatological) mediator between the historical body of Christ (the living community of believers) and the Church (the vicarious institution that codified Christian behavior through doctrine), that is, as link between imperfect historicity and ideal finality; it turned into an open-ended operation of

futurity, as De Certeau writes: «Little by little, with the growing awareness of the need for Church reform [...], ‘mystic’ came to mean the body to be constructed [...]» (De Certeau, 84), moreover:

A different conception of time and presence was therefore entering upon the scene. Another indication of this was the new position given the term ‘mystic’. In the three-body scheme of things, the mystical occupied the last position (and often had, moreover, an eschatological value). It stood in opposition to the positive terms, as an invisible to a visible, a goal to creative functions, or the whole to motor organs. It revealed a different time, a different space. It beckoned toward the purpose of a productivity, or the direction of a journey to be undertaken ‘beyond’ all present points of reference. It would henceforth be with the help of the legible body of the origins, and/or the visible sign of the Eucharist, that a mystical Church body would have to be ‘invented’, in the same sense in which there was to be an invention of the New World. (De Certeau, 84)

Having founded its poetic action in a receding absence by loss, the *Cántico Espiritual* seems to insert itself fully and frontally into this endeavor of inventing the mystical body. In the poem, the marks of the mystical will be the marks of the impossible, the marks of the invented will be the marks of the operations being impossibly performed, the marks of the body will be the referents of bodily operations being rendered plausible in synesthetic mode, a heuristic label by which I designate sensory operations that are deployed in an impossible mode.

The synesthetic mode is but one of the poetic trends that accompanies the reconversion of apophasis in Saint John’s work. It is a symptom as well as an innovation, not so much for its content but for the tactical pervasiveness with which it is employed. However unstable the current conceptuality for literary synesthesia might be, I will take it up to address synesthesia in the following terms: a case of metaphoric semantics that draws from language related to the sensorium and preforms transfers of sense between distinct sensory semantic fields. So I will work within the narrow confines of the type of synesthesia here identified as, first, verbal; second, literary and, third, metaphorical. By making the senses operate in codes that are alien to them, the synesthetic mode will, in Saint John’s

work, enable poetics to make an absence the seat of a mystical body, and the yearn for union with it (*Amado*) the kinetics that, contrary to prior mystical tradition, mobilize not the soul but the body that is the aim of her desire. This is the case of the operation of ‘reversal of vision’ that I shall be analyzing in this paper. Vision, working impossibly to trans/conform (in a most tactile registry), that which it sees; specular unfolding, serving to project embodied desire (in a most gastric registry) and turn bodily sensations into meaning; paradoxical identity conferral, and so, meaning codified to endure, through the transformational power of vision. Apophasis, thus, gets enacted in the subtle code of synesthesia to be able to accommodate the shifting social and discursive function of mysticism in the late sixteenth century, and the origin that the mystical body claims as foundation of its legitimacy: a body that after death could not be found, the promise of its reintegration into history, the need to re-invent that body, and the uneasy feeling that the promise of its ultimate apparition references a horizon rather than a point.

Having shown how the synesthetic mode serves to deploy the paradox of apophasis in a productive way, we can now proceed to analyze the stanzas where this entanglement is most starkly made operative throughout the *Cántico Espiritual*.

1) «Mil gracias derramando/ pasó por estos sotos con presura,/ e, yéndolos mirando,/ con sola su figura/ vestidos los dejó de hermosura.» (San Juan CE, 78)

These verses sing the prosopopoeial answer that forests and meadows (‘criaturas’) give the seeker (‘esposa’) of the *Loved One* (*Amado*). They inaugurate a pattern that will traverse the *Cántico Espiritual* and will ultimately reveal, as I will comment in detail, the operations of production of sense that arise from apophasis and paradox and are made possible by synesthesia. The pattern is a poetic reversal of vision whereby ‘seeing’ is not an operation of perception insofar as it is not inventorial, but rather, transformational: «yéndolos mirando,/ con sola su figura/ vestidos los dejó de hermosura». It is a seeing that, in a way, creates or transforms what is seen; this pattern of reversal of vision provides with one of the most extreme cases of synesthetic vision in the baroque.

A vision that creates what is seen, or at least perfects it, as it is being cast. The descriptive force of the

poetics lies on the movement of the *Loved One*, as referenced in the use of the verb 'derramando' in the gerund. We are at a point in the poem where the first poetic voice is seeking the *Loved One* spurred by 'her' desire<sup>3</sup>. The impossibility of this vision is highlighted not least by the fact that, unlike visions described by the more standard 'humbled' poetic voices of previous mystic traditions, the motive of the vision here is not the contemplation of the *Loved One* but the effects that He 'leaves behind' for a witness that, longing for Him, follows closely behind his footprints. That is, unlike other mystical poetry where the journey towards mystical union is undertaken through contemplation and it is only the contemplative poetic voice that moves 'towards' an immobile fulfillment of vision; in San Juan's *Cántico Espiritual* the aim of the erotic mysticism is a moving target, so to speak. Thus, the kinetics of the poem are not anchored in the mystic's journey, but in the path signaled to the mystic by a (lost) preceding and receding poetic force. Already a hint of apophasis is entailed in this poetic operation, the larger point being that, when it comes to mystical union, the contemplative's efforts are futile for it is not his endeavors that will achieve it, but rather the gratuitous acquiescence of a graceful and elusive Loved One who, by moving, sets the path of the mystical journey and the rhythm of the poetics that sing it. Also, it opens the poetic space to the need to encode the journey towards the union in synesthetic mode. A vision doubly impossible: on the one hand, vision capable of creating what it sees as it sees it, on the other, vision invisible, for a dynamic like the one described above would be impossible for any creature to witness. Thus the need to beckon to the meadows and the forests: an impossible operation of witnessing must be assembled whereby the absent and absconding Body of the *Loved One* can be known and followed by the signs that its bounty leaves behind.

The simultaneity of the *Loved One*'s gaze and its transformational effects on the world is highlighted by an even more sophisticated use of the gerund than that of the verb to spill ('derramando'), namely that of the compound verb which literally translates as: 'going about looking' ('yéndolos mirando'). The reflexive inflection of the compound inextricably links together world and gaze, a gaze that is not 'outside' the world, nor self-aware of its detachment from it, but, in fact, oriented exclusively to transforming it by its entanglement with it through overabundance. Thus, far from

constituting a mere projection of the mystic's own visionary patterns unto those of the ineffable 'It' of his/her endeavors, this passage subverts the foundations of the mystical mode itself.

Vision, at least in this instance, is not yet revelatory, nor is it a transitory milestone on the way to mystical union, but rather a gratuitous, overabundant, and unavoidable effect of the passage of a (lost) presence that transforms without the need to recursively re-trace its steps in search of sense. Furthermore, nothing in the passage suggests that the *Loved One* would be imbued with purpose in His joyful wanderings, in fact, a possible reading could conclude that the behavior described in the verses is gratuitous: the *Loved One* cannot help Himself. That a seeker interprets the beauty spilled from His graces and Nature's praise of it as signals towards his presence, is secondary.

This subversion on the use of the semantics of vision creates an opening for apophasis to gain a foothold on the larger narrative of the amorous encounter between seeker and *Loved One*, transforming the trope of a beauty that is 'meant' for someone into the trope of a beauty that gives itself indiscriminately and, ultimately, senselessly. At the heart of this behavior lies a mystery: devoid of sense, grace is no longer salvific, not even revelatory, further highlighting the pointlessness of human strife to provoke it, harness it or derive any clear benefit from it. In the central and disruptive placement of apophasis as a constitutive element of contemplation, Juan de la Cruz stands out within the mystic tradition. Unlike his contemporary's Teresa de Ávila's works where warnings to transform visionary revelations into good deeds are a constant, in San Juan's the doctrinal consequences of the mystical mode are largely absent.

2) «Apaga mis enojos,/ pues que ninguno basta a desacellos,/ y véante mis ojos,/ pues eres lumbre dellos,/ y sólo para ti quiero tenellos». (Juan de la Cruz CE, 79)

As the seeker gets closer to the *Loved One* the poetic voice shifts interlocutors: from a second person plural directed at 'creation' ('las criaturas' CE 78) to the second person singular directed at the 'husband' (*Esposo* CE 79). This progressive focus on a single interlocutor is paired with a narrowing down of the field of vision and an increase in the acuteness of the manifestations of passion and internal movements. Thus, from

the forests and the meadows, the poetic voice shifts its attention towards what we could call, heuristically, reflexivity. This movement, from an 'outside' into an 'inside', is expressed in the semantics of sickness and injury («¡Ay, quién podrá sanarme!» CE 78) that begin in bodily metaphors («y todos más me llagan,/ y déjanme muriendo» CE 78 and further down, «¿Por qué, pues has llagado/ aqueste corazón no le sanaste?» CE 79) but quickly transition to metaphors of vision that reach such a degree of circularity as to place them in the vicinity of pleonasm or absurdity. The fragment under consideration is a case in point, the instance in the poem where the reversal of vision first explored in reference to the creative potency of the *Loved One* whose gaze is enough to transform a landscape (CE 78), travels back to the 'esposa's' own gaze. And yet, differently from the *Loved One*, the 'esposa's' gaze's transformative powers are not endowed with simultaneity, nor are they gratuitous or overabundant. There is a certainty that the gaze is not merely inventorial, and yet, the full positive extent of what it is remains unclear. A way to understand the disparity could be the act/potency distinction, whereby the *Loved One's* powers would be actual whereas the seeker's would be potential, but, as we will explore further down, the distinction mediate/immediate better clarifies the difference.

The nature of the seeker's vision is hinted at by pointing to its purpose: «only for you do I wish to have them [my eyes]» («solo para ti quiero tenellos»). It is unclear at this point whether 'for you' refers to an actual metaphorical offering where the eyes would be a metonym for the whole being, or to the actual operations of vision taking place, i.e. anything from the pledge to direct vision exclusively at the *Loved One* to the inevitability of the gaze being trapped by His powerful attraction. The difference is not minor since it entails a statement about its own fluidity in the vicinity of the *Loved One*. Is the seeker implying that her eyes take on the true meaning of their existence only when the *Loved One* is visible? Or is she professing an oath of fidelity whereby the free will is purposefully locked to the sight of the *Loved One*? The use of the verb 'to want' seems to point to the latter possibility, but if we turn to the preceding verse, we find support for the former: «pues eres lumbre dellos». The tension is not resolved.

In true apophatic style, San Juan leaves both possibilities open and operative throughout the poem and thus inaugurates an asymptotic (which is to say impos-

sible) pattern for the mystical union. This is revealed in the transposition of the creational qualities of the *Loved One's* gaze unto the gaze of His seeker, the one condition for which is the relinquishment of the eye's identity with the gaze. In other words, only insofar as the seeker is willing to admit that the 'lumbre' (both fire—reference to the erotic desire that tinges the semantics—and light—not as a quality but as the condition of possibility for any vision) is not an inherent quality of the eyes (something that would run counter to the mainstream metaphoric patterns of contemporary and later texts where eyes are commonly referred to as various types of celestial bodies and sources of light), can true vision occur. The staple of true vision? A transformational or creational effect on the being that is envisioned. This prompts some favored questions of the apophatic mystical tradition: where does God really dwell? Am I contemplating him or is he contemplating me? Who is being transformed in this rarefied dispossession of referents? The elucidation of which is what brings the radically apophatic San Juan closer to his more forgiving contemporary Teresa de Ávila. All is well so long as he unsays certainties about God, the soul and their relationship, but as soon as it becomes a matter of 'figuring' out the spatial contours of the apophatic drama, that is, of grounding it in semantics that purport to inform about mystical union, synesthesia not only becomes possible, but, to a certain extent, inevitable.

Where do these contagious reversals of vision leave vision itself? Apart from productively oscillating to produce provisional meanings of a promise that cannot ever be fulfilled inasmuch as its elements and contents are permanently changing; in a state where its relationship to the senses, the body, and linear perception are radically questioned. If the 'lumbre' of the eyes was placed there by the *Loved One*, and if the vision of the *Loved One* is the purpose of the eyes, and if the mode of the vision is transformational rather than inventorial; then the eyes and their perceptive operations are mere recipients of a potency that senselessly and gratuitously grants them meaning.

3) «¡Oh cristalina fuente,/ si en esos tus semblantes plateados/ formases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibujados.» (San Juan de la Cruz CE, 79)

One of the most enigmatic stanzas in the whole of *Cántico espiritual*, no. 11, conveys, in a distinctly synes-

thetic mode, a startling image of what later in the baroque would be developed as the trope of 'desengaño'. The reference to the «fountain of silvery visages» entails a deployment of the semantics associated with the imagery of the mirror, a trope that from the Renaissance onward grew in use and complexity in all of Europe and would become a preferred vehicle for synesthetic uses of the semantics of the senses, especially, but not exclusively, those of sight. Unlike a conventional mirror, (the description for which would be based on semantics of optics and perception) the mirror invoked by the poetic voice is called upon to «suddenly conform» (in the sense of shaping something from raw material) the eyes that desire has etched into the entrails of the poetic voice. If we reverse the hyperbaton, the logic of an operation of production of sense is revealed: shaped by desire, a model is embedded in the seat of the poetic voice's passion—the entrails; as it stands, the model is inaccessible to the desire that made it possible to begin with, because its immediacy locks the code of its design in a site that is not accessible for the normal channels of perception. Thus, the demiurgic capabilities of the mirror are invoked in order to decodify the model and transfer it from the multisensory/passionate entrails (the place of the immediate certainty of presence) to the visual/bi-dimensional surface of the mirror (the place of the mediated construction of an image). The poetic voice, in other words, yearns for mediation in order to deploy what its desire craves.

What is most astonishing is the final image that the seeker demands from the mirror: not the Loved One but a metonym of Him. A telling metonym, since the choice of 'the eyes' throws the visionary journey in a loop where a now familiar operation can take place: the reversal of vision. The poetic voice yearns for a vision that its desire seeks, but once the vision appears, its sense shifts the dynamics: it is not about 'seeing' something, but rather about 'being seen' by something. The sense of the desire is thus hinted at: not to access a revelation but to find comfort in the certainty that one can know oneself to have been revealed to the eyes of the Loved One. Thus, the seeker finds her own meaning, not in the fact that she envisions a particular content, but in the fact that she is envisioned by that which her desire pursues.

Thus, the full synesthetic dimension of the passage is revealed: the highest truth of someone's being is invisible and hides in an inaccessible locus. Insofar as it remains thus, it is the motive for ceaselessly seeking (a

major motif of the mystics). The access to this truth is mediated by a demiurgic unfolding in a mirror that renders it into an image. The image itself is devoid of any content and only refers to the replication of the operation of vision. Thus, a *mise-en-abysme* opens up at the heart of the vision that completely drains it of its optical-perceptive elements to give way to pure meaning. The creational/transformational powers of vision as referenced in the effects of the Loved One's gaze upon the forests and the meadows commented above, render its optical dimension useless, opening the floodgates for any number of multisensory and sense-production operations to take place in its name and use it as an empty vehicle or medium. As we shall shortly see, the full power of this kind of synesthetic vision is revealed in its apophatic undertone in stanza 23.

4) «Cuanto tú me mirabas/su gracia en mí tus ojos imprimían;/ por eso me adamabas,/ y en eso merecían/ los míos adorar lo que en ti vían». (San Juan de la Cruz CE, 81)

The stanza relates a moment much closer to the mystical union than the preceding ones: no more seeking, no more tracing the steps of the Loved One by following the transformations in the landscape, no more mirrors and mediations, finally, the famous call on stanza 6 to «Acaba de entregarte ya de vero;/ no quieras enviarme más ya mensajero» (San Juan CE, 78) has been heeded to. The gazes, already codified in synesthetic mode, meet. The symmetry is almost perfect, the circularity of the operation near complete. Only a slight difference in ontological dignity prevents the loop from closing into a circle: whereas the 'esposa' can only 'adore' what she sees, the Loved One can 'imprint grace' on what He sees. Thus, the operation of production of sense entailed in the use of vision in the *Cántico Espiritual*, reveals itself to be an operation of conferral of identity. The seeker's being acquires sense by being dignified and graced by the gaze of the Loved One. Her gaze simultaneously acquires its 'right' meaning: give rise to adoration. The imbrication between being and seeing is at its pinnacle in this stanza: one is because one is seen: one is a vision of His. Thus, the transformational powers of vision come front and center, leaving its optical-perceptive elements in the distant background. Only when vision is synesthetic, does it have the power to create and, in a meta-level, self-refer to its creational role.

That the seeker's gaze requires mediation does not make it any less transformational than the Loved One's. Her desire, and the mediation to which she submits what she intuits are its contents, have had the effect of 'finding' the loved one, in the sense of *making* Him visible. From there unto the mystical union the transit is relatively smooth. Ultimately, as we have seen, her identity is acquired by her own transformation, but this last transformation is not enacted by the gratuitous and overabundant gaze of the *Loved One* as rendered in stanza 5, but by His frontal gaze in mystical union. The *Loved One's* transformative gaze might be unbound, but on the scene of mystical union it is focused, conferring meaning to the seeker's quest by imprinting grace upon her; but also acquiring meaning by conferring it unto her. A qualitative leap has taken place in the transit from stanza 5 to stanza 23: the transformative effects of the Loved One's gaze no longer result in mere superficial beauty («vestidos los dejó de hermosura» CE 78) but in mystical love whose sense it is to be adored («por eso me adamabas,/ y en eso merecían/ los míos adorar lo que en ti vían» CE 81), nor is his gaze gratuitous any more. The gaze and its powers have meaning now, having duplicated the mediated operation that was performed in stanza 11. The 'mirror' is now the seeker's gaze: only when visible in the adoring and loved surface of her 'eyes' is the Loved One's identity paradoxically revealed: He is who loves; He is this transformation in me; He is this imprint of grace, the only trace of his love; He is only insofar as I am.

## Conclusion

Speaking to what these instantiations of a poetics of apophysis in synesthetic mode made possible for later rhetorical and poetic gestures, it is necessary to remark that in the Baroque, it is difficult to find the same operations of production of sense in such a condensed fashion. However, it is possible to find some examples of a variety of assemblages between the elements that have been analyzed. Apophysis, paradox, synesthesia and problematic identities, hoover over literary productions well into the century following Saint John's works.

Up to the point at which my research currently stands, it appears that during the late sixteenth and early seventeenth centuries a decisive shift takes place in Catholic theological discourse, likely following the gradual implementation of doctrinal changes brought about by the

Council of Trent (1545-1563) whereby apophysis fades from view as a theological mode while not only the synesthetic mode but all modes that are conditioned by the senses, the passions, and sensuality, acquire great prominence. In fact, this shift in theology away from the questioning of the foundations of the Christian faith and into the embodiment of divine grace is commonly taken to be a defining feature of the baroque. However, albeit stripped off its theological status, the apophatic mode still emerges fleetingly in the literature of the seventeenth century. And it does so still very much entangled with the synesthetic mode and around issues of identity conferral.

Francisco Quevedo, for instance, recurrently resorts to apophatic undertones in synesthetic mode when he probes the poetics of death and 'desengaño' («y es lo peor que piensa que el delito,/ tan grande, puede estar a Dios secreto,/ cuya sabiduría/ la oscuridad del corazón del hombre/ desde el cielo mayor leerá más claro» [Quevedo, *Salmo 14*, 109]).

Later in the seventeenth century, the subdued apophatic undertones stripped from theological authority seem to take divergent paths. On the one hand, we can see apophysis at work in Sor Juana's *Primero Sueño* whereby the supreme mystery of epiphany is transposed to the desire to intellectually grasp the mysteries of nature through contemplation, and it is also apophysis wrapped in synesthetic mode («así ella [fantasy], sosegada, iba copiando/ las imágenes todas de las cosas,/ y el pincel invisible iba formando/ de mentales, sin luz, siempre vistosas/ colores, las figuras/ no solo ya de todas las criaturas/ sublunares, mas aun también aquellas/ que intelectuales claras son estrellas,/ y en el modo posible/ que concebirse puede lo invisible,/ en sí, mañosa, las representaba/ y al alma las mostraba» [Sor Juana, 167 my emphasis]).

On the other, the horizon of the mysterious 'interior' of a person becomes the stage for deploying apophysis in synesthetic mode in the work of Jesuit Baltasar Gracián («Seréis hombres tratando con quienes lo son, que eso es propiamente ver mundo; porque advertid que va grande diferencia del ver al mirar, que quien no entiende no atiende: poco importa ver mucho con los ojos si con el entendimiento nada, ni vale el ver sin el notar. Discurrió bien quien dixo que el mayor libro del mundo era el mismo mundo, cerrado cuando más abierto; pieles estendidas, esto es, pergaminos escritos llamó el mayor de los sabios a esos cielos, iluminados de luzes en vez de rasgos y

de estrellas por letras. Fáciles son de entender esos brillantes caracteres, por más que algunos los llamen dificultosos enigmas. La dificultad la hallo yo en leer y entender lo que está de las tejas abaxo, porque como todo ande en cifra, y los humanos coraçones estén tan sellados y inescrutables, asegúroos que el mejor lector se pierde» [Gracián, 611])

Granted, as a theological motif apophasis appears to have moved far to the margin in the baroque due to changes in a much larger scale in the entirety of Christendom, however, the poetics that it made possible and are best—though not exclusively—exemplified by Saint John of the Cross, persisted outside theology and served as condition of possibility for semantics that dealt with paradox, fraught identity, and cosmological uncertainty in specific and diverse discursive forms. From the picaresque tradition to the poetic heights of Góngora, Quevedo and Sor Juana, apophasis when deployed in synesthetic mode, served to navigate the gulfs of ontological obscurity so insistently alluded to in baroque literature and so thoroughly studied by recent scholarship, and insofar as the entanglement that we have analyzed in this work appears in baroque and Siglo de Oro literature, it is a direct objection to the assessment, by Maravall and others, that mysticism and Spanish baroque are antithetical.

## Works cited

- Barro, Ana; Shira Wolosky; Bernard McGuirk et al. *Trajectories of Mysticism in Theory and Literature*. Leonard Phillip (ed.), New York, McMillan, 2000. Print
- Certeau, Michel De. *The Mystic Fable. Vol. I. The Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Michael B. Smith (tr.), USA, The University of Chicago Press, 1992. Print
- Góngora, Luis de and Sor Juana Inés de la Cruz. *Soledades followed by Primero sueño*. Antonio Alatorre and Antonio Carreira (eds.), 2<sup>nd</sup> edition, Mexico, FCE, 2010, Book, print.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. 11<sup>th</sup> edition, Santos Alonso (ed.), Madrid, Cátedra, 2009. Print
- Green, John D. *A Strange Tongue. Tradition, Language and the Appropriation of Mystical Experience in late fourteenth-century England and sixteenth-century Spain*. Belgium, Peeters, 2002. Print
- Heidegger, Martin. *Kant and the Problem of Metaphysics*. Richard Taft (tr.), 4<sup>th</sup> edition, Bloomington, Indiana University Press, 1990. Print
- Juan de la Cruz (San). *Obra Completa 1*. Luce López-Baralt and Eulogio Pacho (eds.), 3<sup>rd</sup> edition, Madrid, 2015. Print
- Keller, Catherine. *Cloud of the Impossible. Negative Theology and Planetary Entanglement*. New York, Columbia University Press, 2015. Print
- Luhmann, Niklas. *Theory of Society Vol. I*. Rhodes Barret, trans. Stanford: Stanford University Press, 2012, Print.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco. Análisis de*

*una estructura histórica*. 3<sup>rd</sup> Edition. Barcelona, Editorial Ariel, 2012. Print.

McGuinn, Bernard. *The Essential Writings of Christian Mysticism*. New York, Random House, 2006. Print

Quevedo Villegas, Francisco de. *Poesía varia*. James O. Crosby (ed.), 17<sup>th</sup> edition, Madrid, Cátedra, 2014. Print

## Note

- There are two distinct fields in the study of synesthesia: the neurosciences and linguistics. Synesthesia was identified first as a field of inquiry for neurology in the nineteenth century, and later, in the 1980's, became a staple in neuroscience academia following the works of scholars such as Marks, Cytowick, Baron-Cohen and Gray. The type of synesthesia that I will address in this study is commonly referred to as 'literary synesthesia'. Reuven Tsur warns that: «One must distinguish between the joining of sense impressions derived from various sensory domains and the joining of terms derived from the vocabularies of the various sensory domains» (Tsur 30). Thus, he continues: «Literary synesthesia is the exploitation of verbal synesthesia for specific literary effects [...]» (Tsur 30), Francesca Strik Lievers, for her part, situates synesthesia in linguistics in the following manner: «synaesthesia' [sic] in linguistics commonly refers to a metaphorical process of transfer from one sensory modality (source) to another (target): a perceptual experience related to one sense is described through lexical means typically associated with a different sense» (Strik Lievers 69-70).
- The formulation of this problem can be reached as conclusion to a number of well-known arguments and conceptualizations. Most famously, Martin Heidegger's proposal of «The Transcendental Power of Imagination and the Problem of Human Pure Reason» in his *Kant and the Problem of Metaphysics*. Richard Taft (tr.), 4th edition, USA, Indiana University Press, 1990, under heading 34: «Time as Pure Self-Affection and the Temporal Character of the Self» pp. 129-33. Also with a stress on the 'unfolding' of the paradox, within the context of Systems Theory as a problem of the autopoiesis of meaning, amongst other examples, as formulated by Niklas Luhmann in various instances of *Theory of Society Vol. 1*. Rhodes Barret (tr.), USA, Stanford University Press, 2012, *passim*: pp. 26-7, pp. 48-9, p. 82, and p. 219, amongst others.
- The edition of San Juan de la Cruz's complete works that I used: San Juan de la Cruz. *Cántico espiritual*. En: *Obra completa 1*. Luce López-Baralt and Eulogio Pacho (eds.), 3rd edition, Madrid, 2015. Print includes two kinds of annotations in the *Cántico Espiritual*: a number at the heading of each stanza that produces a progressive count from 1 to 39, and stage directions that clarify which poetic voice is speaking at each turn. There are three poetic voices and four instances of shift between them: 'esposa', 'esposo' and 'criaturas'. It is through these annotations that I assign gendered labels to the poetic voices throughout the analysis: 'she' for 'esposa'; 'them' for 'criaturas' and 'He' for 'esposo'. The reason I capitalize 'He' is that he is referenced in the body of the poem as the *Loved One* (*Amado* with capital A), a title that references God.

# Toward a Baroque Theory of Knowledge in Sor Juana Inés de la Cruz

William Egginton

Sor Juana Inés de la Cruz, poet, playwright and polemicist of colonial Mexico, has long been recognized as one of the most important intellectual and cultural figures of the Hispanic tradition, male or female. In this paper, I look at this cultural icon not merely in her role as a canonical author of numerous poetic and prosaic works, but rather as an indicator of the epistemological framework of her historical context, a cultural barometer, if you will, for a time of momentous epistemic changes. To this end I have isolated three ‘case studies’ corresponding to the different genres of Sor Juana’s oeuvre, theater, prose and poetry, and have situated them within a context emphasizing their relation to a specific, contemporaneous conceptual framework: in the first study, I examine one of Sor Juana’s plays, *Los empeños de una casa*, in the context of its primary, European influence, the Spanish *Siglo de Oro*, and, in particular, the work of Pedro Calderón de la Barca, finding in it a desire to soften the tyranny of honor she inherits from that tradition; in the second, I present her famous letter, «Respuesta a Sor Filotea de la Cruz», as a creative act of enunciating a public self, a response to an interpellation, offering an example of subjectivity that escapes the restrictive dichotomy between freedom and determination; lastly, I read her best known poem, *Primer sueño*, as the elaboration of a Baroque cosmology, which destabilizes knowledge from its apodictic root in theology without yet being able to ground it in human subjectivity. If

there is a commonality to be drawn from these readings, it lies in the insight that Sor Juana’s relationship to her cultural, political and epistemological context may supply a unique perspective from which to understand the cultural, political and epistemological concerns of contemporary forms of subjectivity.

## Theatrical Ideologemes

Among countless valid and illuminating approaches to the work of Sor Juana is the need to grasp it within a particular literary and cultural tradition, as at once preserving aspects of that tradition while responding to or transgressing others. In the case of her theater, specifically the comedia *Los empeños de una casa*, that tradition is the *Comedia del siglo de oro*, the product of the remarkably influential and popular theatrical institution of early 17th century Spain.

In a short paper I cannot help but begin with more than a handful of presuppositions, among which is a certain conception, perhaps a bit reductive, but for the most part defensible, of the social role this theatrical institution played<sup>1</sup>. Briefly, the theater of the time served as an immensely powerful nexus for the identification, and exemplary modification, of social values and behavioral patterns. In this larger context, individual plays were often fora for the dramatization of moral issues of extreme relevance to the popular imagination. Thus the theater could propagate or rearticulate

certain packages of values, or ideologemes<sup>2</sup>, which, while receiving individual treatment by the different playwrights, may, nevertheless, be mapped out as a general whole. One such ideologeme is centered around the concept of honor. Among the most intense and sophisticated treatments of the problem of honor in the Spanish Baroque was that of the playwright Calderón de la Barca, who is, at many points in Sor Juana's play, the direct focus of her response. Of particular interest to the reading of *Los empeños de una casa*, is Calderón's, *El médico de su honra*, an especially dark play in which the protagonist, Don Gutierre, bleeds his wife, Doña Mencía, to death on the basis of a mere suspicion, never proven, that she has been unfaithful. At the risk of oversimplifying Calderón's intricate plots, I would characterize this play, along with the bulk of his work, as propagating two themes, both more or less endemic to the *comedia* as a genre: 1) the absolute dominion of 'reputación' over actual conduct, and 2) the justification (or at least repeated thematization) of dire measures for the satisfaction of honor. This much I must propose as given in order to suggest that Sor Juana, writing in New Spain about a generation after Calderón, situates her work within a tradition and a genre clearly marked by his influence, while critically questioning both of these ethical tendencies.

To begin with, Sor Juana is not overly secretive about her problematic relationship with Calderón in this piece. In the second *sainete*, Arias and Muñiz, two actors in the production of the very same play, ridicule the supposed author as «un estudiante que en las comedias es tan principiante y en la poesía tan mozo, que le apuntan los versos como el bozo» (675)<sup>3</sup>, and contrast the work to those of Calderón, Moreto or Rojas, whose plays would, in theory, not receive or deserve the disdain of the audience. Certainly the disgruntled comediantes are exaggerated in their criticism of the play; in many respects it follows devotedly the conventions of *Siglo de oro* drama: to place the honor of one or more characters in conflict; achieve some apex of dramatic tension - either fatal or at least life-threatening; and then successfully resolve the conflict, often through the intervention of some representative of royal authority. Yet, in certain important ways, Sor Juana's play deviates, not from this sequence of stages, but in the manner in which they are approached and resolved. One of the most striking elements that distinguishes *Los empeños de una casa* from the classic *comedia* is that it explicitly

problematizes the dominion of 'reputación', one of the centerpieces of Baroque ideology<sup>4</sup>. In the classic *comedia*, even when the validity of 'non-public' behavior is allowed, its importance is completely overshadowed by that of the appearance that behavior generates for the public eye. A man's honor, which is portrayed again and again as more important than life and possessions combined, is completely contingent on opinion, that is to say, his identity is one with his 'reputación'. The character in Sor Juana's play who perhaps most exemplifies the values of the classic *comedia* is Don Rodrigo, the well-born but impoverished father of the beautiful and talented Leonor. As he says, in a conversation with Don Pedro,

Bien habréis conjeturado/ que lo que puede, Don Pedro,/ a vuestra casa traerme/ es el honor, pues le tengo/ fiado a vuestra palabra;/ que, aunque sois tan caballero,/ mientras no os casáis está/ a peligro siempre expuesto;/ y bien veis que no es alhaja/ que puede en un noble pecho/ permitir la contingencia;/ porque es un cristal tan terso,/ que, si no le quiebra el golpe,/ le empaña sólo el aliento. (693)

The metaphoric equation of honor to fragile glass is anything but unusual in the tradition of the *comedia*; what is so innovative about this scene is the fact that the conversation is taking place at all. Rather than opting to take revenge on Pedro, who he believes has taken his daughter from him, Rodrigo, on the advice of his servant Hernando, decides to reason with Pedro and negotiate for the safety of his honor. One factor that allows for this negotiating room is an awareness that honor and 'reputación' are limited to the sphere of public knowledge<sup>5</sup>, and, more importantly, that the borders of this sphere are themselves negotiable. In other words, public knowledge can be fooled, and as long as the parties agree to honor their mutual dishonor, there need be no violence.

Another way in which Sor Juana problematizes the ethics of the *comedia* is by way of showcasing certain qualities in undeniably positive characters. In clear contrast to Mencía in *El médico de su honra*, for whom suspicion is tantamount to guilt and hence death, Leonor is granted benefit of the doubt by Carlos, who, in words very like Sor Juana's own in certain poems<sup>6</sup>, actually theorizes the injustice of the double standards that afflict women.

No, hasta saber cómo vino; que si yo en la casa

propia estoy, sin estar culpado, ¿cómo quieres que suponga culpa en Leonor? Antes juzgo que la fortuna piadosa la conduja adonde estoy. (663)

From such a 'reasoned' approach to the problem of perceived infidelity, one can see that Sor Juana is interested in portraying a world in which the prescriptive force of honor, in particular its almost automatic condemnation of women, is far less straightforward than in the world of Calderón.

A second apparent point of contention for Sor Juana is the implicit justification in Calderón, among other authors of the comedia, of extreme measures for the vindication of one's honor. In fact, if there is a 'message' to the 'wrap-up' of the final few pages, it is that problems of honor may be solved by more reasoned, less drastic means. Don Rodrigo's words make a barely disguised reference to *El Médico de su honra*, as he adopts a similar, anatomical metaphor:

Tomad, hijo, mi consejo:/ que en las dolencias de honor/ no todas veces son buenos,/ si bastan sólo sùaves,/ los medicamentos recios,/ que antes suelen hacer daño;/ pues, cuando está malo un miembro,/ el experto cirujano/ no luego le aplica el hierro/ y corta el dolorido,/ sino que aplica primero/ los remedios lenitivos [...]. (694)

If the mere suspicion of dishonor in Calderón occasions radical surgery, Sor Juana clearly favors a more 'homeopathic' approach. Not only does she recommend searching out second opinions before deciding on a treatment, she is clearly quite circumspect about resorting to the knife.

Are the attitudes evident in *Los empeños de una casa* merely reflective of Sor Juana's personal feelings about Calderón and the comedia in general? Or, at a broader level do they tell us something about criollo culture in baroque New Spain and its most prevalent social values? Or, finally, are they due more to a historical change in values that would be equally evident in Spanish literature and theater of the same historical period? Clearly, the answer is not any single one of these possibilities, but, more likely, a complex combination of all three, if not others as well. Nevertheless, working to answer them in as systematic a way as possible may lead toward a cultural history that can help explain the propagation of ideologemes and power structures from baroque times to the present.

## Interpellation and its *Respuesta*

In his chapter on the *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, ostensibly written by Sor Juana in response to certain public admonitions made against her by the bishop of Puebla, Octavio Paz suggests that Sor Juana is showing herself to be in the grips of a pervasive contradiction, running through the very center of her existence as both a religious and an intellectual. He quotes from the *Respuesta*:

he intentado sepultar con mi nombre mi entendimiento, y sacrificárselo sólo a quien me lo dio; por no otro motivo me entré en religión, no obstante que al desembarazo y quietud que pedía mi estudiosa inclinación eran repugnantes los ejercicios y compañía de una comunidad<sup>7</sup>,

and in this statement claims to find a striking contradiction between, in the first instance, a desire to renounce her studious inclination, and, in the second instance, the claim that she joined the convent *despite* her knowledge that the atmosphere would not be conducive to studying. From this *explication de texte* he teases out a deeper contradiction: namely, 'la contradicción entre su vocación de solitaria estudiosa y las obligaciones de la vida comunal en un convento.'

Whether or not this contradiction indeed corresponds to the particulars of Sor Juana's 'actual' life is of little concern to me; it is quite likely true, but apart from in the *Respuesta*, signs of this as a central site of struggle do not abound in her work. What is more striking to me is the way in which Paz must force through an interpretation of this passage in order to defend his thesis, an interpretation which, under a closer examination might not appear so obvious. Paz reads the first part of the passage as meaning a renunciation of Sor Juana's inclination to study, [«lo cual significa, justamente, la renuncia a su estudiosa inclinación»], but such an interpretation is just that, in the most radical sense of a translation into another formulation. Literally, Sor Juana says that she had tried to bury, with her name, her understanding, and to sacrifice it alone to the one who gave it to her. To bury does not necessarily mean the same as to renounce, for it can also mean to hide, i.e. from public knowledge, as she has done with her name. If she is to sacrifice her understanding, it must only be to God, rather than to others. But if the

passage is about renunciation, then whatever is sacrificed to God must be an exception, for she certainly cannot intend to renounce her understanding only to God, but to keep it for the rest of the world.

There is, in fact, a contradiction apparent in this passage and in all of the *Respuesta*; but it is a far more subtle one than that which Paz would claim against her. Rather, this contradiction lies in the medium of the letter itself, which undermines the official 'renunciation' of her public role by making the very act of renunciation a public act. At the same instant in which she accepts the private, cloistered nature of women's knowledge, she is effectively carving for herself a discursive space in a public realm, and participating in a knowledge and a power of which she is ostensibly deprived.

Two models of ideological discourse that are similar in fundamental ways bear mentioning here: Althusser's interpellation and the genealogy of the confession proposed in Foucault's *Histoire de la sexualité*<sup>8</sup>, both of which emphasize the act of responding on the part of the subject of ideology: responding to a call or a naming in Althusser's model, and to a questioning in Foucault's. In both models, the subject is subjected to an identity, a pre-structured place in an ideological order or a 'grid' of power relations, by means of an answer to a query by some representative of power. My position is that such an understanding of the interpellative function of the law or of power is incomplete. In this I follow Slavoj Žižek's critique of Althusser, in which he argues that what is truly constitutive of subjectivity is that interpellation, the call of the symbolic order of representation, always misses its mark, is always stained by some irreducible excess<sup>9</sup>. The contradiction that I have suggested is the primary trope of the *Respuesta* is an excellent illustration of just this dialogic and constitutive relation between the call of power, and the response which situates a subject in relation to that power, and, in some fundamental way, in excess of it.

One of the great lines of argumentation in the *Respuesta* is Sor Juana's defense of her desire for knowledge, in which she ranges from the autobiographical detail of childhood anecdotes to a general and erudite statement on the nature of a woman's right to knowledge. Each of these arguments is organized around a specific caveat or escape-clause: that Sor Juana's pursuit of knowledge is a private affair, and that all incursions of her work into a public realm have not

been her doing. Even her defense of women's pursuit of knowledge acknowledges that it should be private:

y al fin resuelve, con su prudencia, que el leer públicamente en las cátedras y predicar en los púlpitos, no es lícito a las mujeres; pero que el estudiar, escribir y enseñar privadamente, no sólo les es lícito, pero muy provechoso y útil. (Obras 840)

Yet, while couching her defense of a woman's right to study in these terms, terms 'demanded' by propriety, values, patriarchy, in short, the symbolic order of power, Sor Juana reinscribes the contradiction previously mentioned: the very act of proclaiming the necessary privacy of a woman's knowledge is at the same time an act of public reason, by virtue of being a persuasive polemic launched against a representative of power. In her narrative account of herself, in which she describes that self in relation to certain parameters of acceptability, she at once creates a discursive space that enters into a problematic tension with that normative space dictated by the interpellative discourse, producing an excess of self that remains unaccounted for.

In the work of both Žižek and Lacan, this excess of ideology is produced by the splitting of the subject into the 'I' of the utterance, and the ever-receding *sujet d'énonciation*. It is this latter subject that inhabits the excess and escapes the standardization that discursive power seeks to impose. Toward the end of the *Respuesta*, in an often cited passage, Sor Juana claims never to have written of her own volition, 'de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto sino es un papelillo que llaman *El sueño*' (845). It is, of course, commonplace to refer to the *Respuesta* as a prose version of that epic quest for knowledge; but it is not so common to remark that in this very remark the contradiction has returned, that the same words that announce this lack of volition in her writing are written entirely of her own volition. They are the words of that other subject, that place of enunciation which, while straining to account for a Sor Juana who would fit the precepts of her ideological environs, exceeds those very limits in the narration of a self who is never entirely accountable.

## Baroque Anxiety

What can a poem, even one of the intellectual scope of Sor Juana's *Primero Sueño*, reveal about the epistemological horizons of its historical context? I must

certainly begin by admitting freely the limits of such a use of poetry: one cannot merely assume that a poem is the expression of a collective consciousness; most poems are written by individuals, who, as imbued as they may be with the mentality and ideology of their environment, will necessarily inflect what they write with the problems and experiences that are nearest to them. Furthermore, poetic language tends to problematize the expression of the day-to-day, to emphasize the 'form of expression' over the 'substance of expression,' which, while always in part conventional, may correlate more to a moment in a poetic tradition than to a broader context of structures of thought and perception. On the other hand, if the work of a given poet is read among that of others of her time, certain themes or general preoccupations may emerge, which, while provoking diverse responses from the individual writers, may, when taken together, delineate some of these horizons and suggest new ways of thinking that period's historicity<sup>10</sup>. Such an approach suggests that Sor Juana is ensconced in a historically unique perspective, one which has superseded the medieval episteme's model of the world as allegory of God, its absolute truth resting with Him alone, as well as the more recent confidence of the unity of earthly (phenomenal) and divine (noumenal) knowledge centered in the God-like figure of Man; and yet, from her epistemological perspective, the human capacity to reason has not replaced the loss of this ground. Sor Juana's poetic quest for the ultimate grounds of knowledge, in this light, may be taken as symptomatic of an epoch's liminal state, a distinctly baroque subjectivity not yet securely planted in the 'enlightened' confidence of its own reason.

It is, of course, common enough to read *Primero Sueño* as a quest for knowledge, although the reasons for and the results of, and even the ambit within which—sleep or dream?—are not always agreed upon. Octavio Paz emphasizes Sor Juana's familiarity with the prevalent intellectual currents of the time, in particular the new cosmologies stemming from Galileo's and Kepler's observations of the skies and the laws of motion<sup>11</sup>. That is to say, whether or not Sor Juana believed the revelations of the new scientific method or not, she was certainly aware of its claims, and of its disrupting effects upon the long-held tenets of scholastic philosophy. Yet, the knowledge which the poem targets through its extensive allegories is of

ten of a similar vein, one that stretches from the vastly cosmological to the particular and miniscule, and which finds a precarious unity of the two in an almost monistic deity, a *primera causa* that lends a possible homology to the title's debated significance.

My reading will focus on two sections of the poem that recount distinct but similar quests, one by the soul, and the other by the understanding. The fact that Sor Juana's poem differentiates these two approaches to absolute knowledge is already an indicator of its unique equivocation between the divine and the profane. As Octavio Paz explains it:

A diferencia de las escuelas filosóficas de la Antigüedad, cuyo fin último era la sabiduría y la vida recta, ninguna guía mística cristiana prescribe el estudio de los minerales, la botánica, la física y las matemáticas para llegar a Dios. En el *Primero Sueño* y en la Respuesta la distinción entre los dos órdenes de saber no es clara. Sor Juana defiende su amor a las ciencias profanas por ser un camino hacia las divinas [...]. (495)

At the same time, if she does acknowledge the interconnectedness of the two modalities of knowing she also makes certain to separate them, treating each as a distinct moment in *Primero Sueño*.

The first of these moments describes the soul's experience atop a mountain whose hyperbolic dimensions have been the focus of much of the previous two hundred lines of verse. From this vantage the soul casts her vision over all of creation:

En cuya casi elevación inmensa,/ gozosa mas suspensa,/ suspensa pero ufana,/ y atónita aunque ufana, la suprema/ de lo sublunar Reina soberana,/ la vista perspicaz, libre de anteojos,/ de sus intelectuales bellos ojos/ (sin que distancia tema/ ni de obstáculo opaco se recele,/ de que interpuesto algún objeto cele),/ libre tendió por todo lo creado:/ cuyo inmenso agregado,/ cúmulo incompreensible,/ aunque a la vista quiso manifesto/ dar señas de posible,/ a la comprensión no, que --entorpecida/ con la sobra de objetos, y excedida/ de la grandeza de ellos su potencia--/ retrocedió cobarde. (Obras 191-192)

In an extraordinary moment of 'desengaño', the soul's incapacity to apprehend belies the enormity of its vantage; faced with the vision of the totality of crea-

tion, the soul, 'esa centella o chispa de Dios,' is utterly defeated and forced to retreat and revoke its hubristic intentions. The language with which she describes the effects of this experience on the individual soul cannot help but evoke the ever-repeated judgement of the Baroque on its world, a world turned topsy-turvy.

Despite its terrifying defeat, however, the soul re-groups, and finding a new champion in its understanding, attempts to scale the mountain of knowing by means of scientific methods, as represented by the Aristotelian categories. Beginning with the most basic level of being, the inanimate or mineral, the understanding attempts to climb through the various stages, the vegetable, the animal, in order to arrive at last at the apex of worldly knowledge, that composite of forms that is humanity:

y de este corporal conocimiento/ haciendo, bien que escaso, fundamento,/ al supremo pasar maravilloso/ compuesto triplicado,/ de tres acordes líneas ordenado/ y de las formas todas inferiores/ compendio misterioso. (195)

Yet this learning, this grandiose dialectic, is also doomed, as the understanding comes to realize that its analytic power fails even before the least significant inhabitants of the natural world, such as a stream, or a flower. If reason falters before a mere object, how could it ever hope to comprehend the tiniest part of the entire creation?

Pues si a un objeto solo --repetía/ tímido el pensamiento--/ huye el conocimiento/ y cobarde el discurso se desvía;/ si a especie segregada/ --como de las demás independiente,/ como sin relación considerada--/ da las espaldas el entendimiento,/ y asombrado el discurso se espeluzna/ del difícil certamen que rehúsa/ acometer valiente,/ porque teme --cobarde--/ comprenderlo mal, o nunca, o tarde,/ ¿cómo en tan espantosa/ máquina inmensa discurrir pudiera,/ cuyo terrible incomfortable peso/ --si ya en su centro mismo no estribara--/ de Atlante a las espaldas agobiara,/ de Alcides a las fuerzas excediera;/ y el que fue de la Esfera/ bastante contrapeso,/ pesada menos, menos ponderosa su máquina juzgara,/ que la empresa de investigar a la Naturaleza? (197-98)

Although Sor Juana's last conceit, in the face of the impossibility of comprehending the totality of knowl-

edge, is a tragic/triumphant recollection of Phaeton, whose fatal arrogance in driving the chariot of the sun serves as a model for her own sleep-quest, this existential heroism only foregrounds the fact that despite its continued attempts, neither the path of faith nor the path of science will lead the soul to Absolute knowledge, nor, what is perhaps more important, to a knowledge of itself, of how its own reason is possible. This is made clear by Sor Juana's placing the human organism at the highest level of the dialectic of scientific knowledge, and by the explicit comparison between the unfathomable complexity of this creation and that of the flower, whose relatively simple secrets are still beyond the reach of the intellect.

On the basis of this reading then, can one conclude, with Octavio Paz, that this is the first 'modernist' poem, prefiguring the works of Mallarmé and the existentialists? This may, in fact, be a valid interpretation, more because of the historical insights it affords than from any inherent value as a classificatory tool. The indispensable element in such a conclusion, however, is to remember that despite the homologies between *Primero Sueño* and some of the most typically modernist works, Sor Juana was not a modernist: the fact of such similarities can only imply that her epochal concerns, the preoccupations and conceptual horizons of a baroque subjectivity, are the product of this liminal episteme which I have already advanced. They are not yet the musings of a subject whose philosophical existence rests squarely at the center of her own being; if expression in the twentieth century shares a little of this fundamental uncertainty, it is perhaps because we are no longer so confident, and are, rather, ourselves decidedly Baroque.

#### Note

- 1 The historical approach I have found most convincing and fruitful is to be found in Maravall, J. A. *Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, and *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona: Ed. Crítica, 1990.
- 2 Cf. Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1981, p.76.
- 3 Sor Juana Ines de la Cruz. *Obras completas*. México: Editorial Porrúa, 1972. All other quotes from her work in this paper will be from this edition.
- 4 Aside from the comedia, cf. the works of Baltasar Gracián,

especially *Oráculo manual*, and *El discreto*, in: Gracián, Baltasar. *El héroe, el discreto, oráculo manual y arte de prudencia*. Barcelona: Planeta, 1984.

- <sup>5</sup> Hernando: «Sí Señor, que el remedio es bien se aplique antes que el mal que pasa se publique» (647).
- <sup>6</sup> See «Hombres necios...» (109)...Cf. as well, an earlier speech by Carlos (658).
- <sup>7</sup> Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fé*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, (540). All other quotes from Paz will be from this book.
- <sup>8</sup> Cf. Althusser, Louis. *Ideology and Ideological State Apparatuses in Lenin and Philosophy*. New York and London: Monthly

Review Press, 1971; and Foucault, Michel. *Histoire de la Sexualité. Vol. I: La volonté de savoir*. Editions de Gallimard, 1976.

- <sup>9</sup> See Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London, Verso, 1989, chapter 3.
- <sup>10</sup> While for practical reasons this paper cannot focus on him, I especially have Gracián in mind, whose work reveals many of the same epistemological quandaries as that of Sor Juana, without sharing similar desires or purposes.
- <sup>11</sup> See Paz, (491, 501-2), although he stresses a different center, or origin, of these intellectual currents, namely neo-Platonism, which for my purpose here is not particularly relevant.

# Malherbe poète baroque, une (ré)invention anthologique (1911-2009)

Maxime Cartron

François de Malherbe reste aujourd'hui encore un cas historiographique singulier et problématique. En effet, Alain Génétiot le note : « comment le relire aujourd'hui en nous débarrassant de nos présupposés, à commencer par la vision téléologique du précurseur du classicisme louis-quatorzien, source de "fascination/répulsion" qu'il exerce encore ? »<sup>1</sup>. Au demeurant, Malherbe ne fait pas toujours l'unanimité. Ainsi, Charles Lebaigue pouvait écrire en 1890 de ses œuvres : « elles offrent des beautés supérieures ; mais en général on y sent le travail plus que l'inspiration »<sup>2</sup>. De même, l'anthologiste Gauthier-Ferrières en 1911 :

Réformateur du Parnasse, Malherbe a été plutôt un grand versificateur qu'un grand poète. En imposant à son école une versification stricte, étroite et froide, il a tué cette liberté et cette franchise charmantes qui distinguaient la grande Pléiade de Ronsard, et que la poésie n'a pas été moins de deux siècles à retrouver. Mais en même temps, proscrivant l'hiatus, unissant rigoureusement la grammaire et l'harmonie, il a redonné au vers français une vigueur qui commençait à lui manquer, préparant ainsi les plus énergiques tirades de Corneille et de tous les grands classiques du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>.

En somme, Malherbe serait un précurseur, mais n'atteindrait pas le point de perfection de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Ch. Lebaigue lui alloue, suivant le lieu commun classiciste bien connu, un rôle de ré-

formateur qui dépasse son œuvre poétique<sup>5</sup>, s'accordant en cela notamment avec Gauthier-Ferrières : « il a fait quelque chose de mieux que des stances et des sonnets : il a accordé l'instrument de la haute poésie, il a rendu possible Corneille, Boileau et Racine »<sup>6</sup>. D'une part, l'œuvre est laissée de côté, enfouie sous le propos théorique du commentaire malherbien sur son œuvre et sur celle de ses confrères, mais aussi sur sa vie<sup>7</sup>, offrant peut-être aux baroquistes l'occasion d'instruire à nouveau le dossier Malherbe en partant des textes. D'autre part, leur statut même pose question : sont-ils classiques à proprement parler, et si non, en quoi offrent-ils la possibilité d'une réévaluation baroque de la poésie du XVII<sup>e</sup> siècle ? Sur le plan du discours critique et historiographique, il semble par exemple qu'Antoine Adam aille dans ce sens en écrivant :

La vérité, c'est que Malherbe est un « baroque ». En effet, il est « baroque » comme son temps, comme la cour d'Henri IV, comme toute cette société de « dieux » et de « demi-dieux », issue des guerres de religion et des victoires de la Contre-Réforme. Il aime, comme ses contemporains, ce qui est grand, énorme, surchargé (...) Baroque, Malherbe est donc amené à trahir souvent son propre programme<sup>8</sup>.

Le critique considéré comme l'inventeur (ou le réinventeur) du Baroque, Jean Rousset, écrit quant à lui que :

Malherbe, après avoir débuté par les pires sous-produits ronsardiens, passe des *Larmes de saint Pierre* aux stances *Pour le Roy* ; il parcourt un itinéraire qui va du merveilleux chrétien à l'apothéose politique, de la Contre-Réforme au loyalisme absolutiste, et de la paraphrase ultramontaine à lui-même ; le même chemin le mène-t-il aussi du Baroque au Classique ? Peut-on voir en Malherbe un baroque mort jeune pour que naisse le premier des classiques ?<sup>9</sup>.

C'est se demander, en d'autres termes, si Malherbe est bien un classique. J. Rousset précise néanmoins sa perspective :

La présence chez Malherbe de (...) traits baroques, non pas exceptionnels, mais fréquents, mais répandus dans tant de ses pièces, modifie profondément l'image que nous serions tentés de nous faire de son œuvre. Mais elle n'en forme qu'un aspect. Ce qui est au contraire très beau chez lui, et qu'on ne retrouverait au même point chez aucun de ses contemporains, c'est un sens authentique du grand et du sublime<sup>10</sup>.

Il convient donc de déterminer, en travaillant sur un objet favorisant nécessairement l'appréhension segmentée d'une œuvre – qui rend effectif par-là le caractère de *choix* de tout discours historiographique –, quelle(s) partie(s) de l'édifice malherbien est (sont) baroques, afin d'observer comment l'anthologie poétique (ré)invente la notion. Les anthologies de poésie baroque et de poésie française du XVII<sup>e</sup> siècle sont un terrain d'observation privilégié de cette transformation. En effet, cette forme sélectionne non seulement les textes qu'elle juge les plus représentatifs de l'œuvre, et porte donc un regard prescriptif sur elle, en entraînant une conception, une approche d'ensemble. Mais encore, elle les met en forme, créant une suite, un enchaînement, un dispositif constituant un parcours orienté dans l'œuvre. À travers l'examen du statut de Malherbe dans quelques-unes de ces anthologies<sup>11</sup>, il s'agira de voir comment celles-ci inventent le Baroque en poésie par les textes, offrant au lecteur l'image d'un Malherbe détaché du Classicisme, moyen polémique efficace s'il en est en ce qu'il métamorphose le Panthéon classiciste en Panthéon baroque<sup>12</sup>. *A contrario*, les anthologies à vocation classiciste reconduisent le Panthéon habituel. Pourquoi la poésie ? Car le Baroque se construit par elle et par

l'anthologie qui, par son appareil contextualisant, son péri-texte, mais aussi par son choix de textes, permet de vérifier ou d'infirmer certaines tendances critiques, d'autant que son potentiel lui permet de « reconfigurer » un genre<sup>13</sup>, en l'occurrence la poésie du début du XVII<sup>e</sup> siècle. Nous analyserons ainsi les choix de textes d'un point de vue global, mais nous nous attarderons aussi plus précisément sur *Les Larmes de saint Pierre*, qui condense les problématiques évoquées ci-dessus. Tout en éclairant les manières dont les anthologistes instrumentalisent les extraits (en effet, un poème complet n'aura pas le même impact qu'un poème tronqué), nous tenterons de réfléchir à deux tactiques anthologiques, la première tendant à valoriser une partie de l'œuvre en la baroquant, la seconde consistant en une récupération d'un texte baroque à des fins classicisantes. Mais pourquoi Malherbe ? Précisément parce que son cas est générateur de tensions idéologiques, en raison de son inscription axiologique dans un certain discours historiographique, qui fait de lui le précurseur du Classicisme. Réinterpréter la figure de Malherbe en faveur du Baroque, ou inversement, la défendre pour perpétuer la tradition classiciste, c'est donc réécrire l'histoire littéraire, et l'orienter en fonction d'une volonté d'illustrer l'une ou l'autre esthétique. D'autre part, la situation historique de Malherbe, à cheval entre XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle, permet aux anthologistes d'explorer préférentiellement l'une ou l'autre de ces deux facettes, la première renvoyant, dans leur optique, à la fin de la Renaissance, au Baroque, la seconde au Classicisme<sup>14</sup>.

## Le choix et l'ordre des textes ou l'art de représenter

Il importe tout d'abord d'envisager la section consacrée à Malherbe dans l'anthologie dirigée par David Lee Rubin<sup>15</sup> d'un point de vue structurel. Ainsi, les éditeurs, George Joseph et Maria Green ont cité dans l'ordre :

- *Les Larmes de Saint-Pierre* (en entier).
- *La Consolation à Monsieur Du Périer*
- La Chanson « Sus debout, la merveille des belles »
- *L'Ode à la Reine, mère du Roi. Sur les heureux succès de sa Régence*
- *Sur la mort du fils de l'auteur. Sonnet*

Avant les textes, on trouve un petit récapitulatif des « Poèmes à consulter » établi par George Joseph. Le voici ci-dessous :

1. Paraphrase sur le Psaume VIII. Stances.
2. Imitation du Psaume, « Lauda anima mea Dominum ».
3. Prière pour le Roy allant en Limousin.
4. Ode au feu Roy sur l'heureux succez du voyage de Sedan.
5. Ode sur l'attentat commis en la personne de sa Majesté le 19. de Decembre 1605
6. A la Reine sur sa bien-venue en France. Ode.
7. Pour le Roy allant chastier la rebellion des Rochelois... Ode <sup>16</sup>.

L'ordre chronologique de composition des pièces est en fait le suivant :

1. À la Reine sur sa bien-venue en France. Ode.
2. Prière pour le Roy allant en Limousin
3. Ode sur l'attentat commis en la personne de sa Majesté le 19. de Decembre 1605
4. Ode au feu Roy sur l'heureux succez du voyage de Sedan.
5. Paraphrase sur le Psaume VIII. Stances.
6. Imitation du Psaume, "Lauda anima mea Dominum".
7. Pour le Roy allant chastier la rebellion des Rochelois... Ode.

Il semble à première vue que le récapitulatif comporte les textes classiques à proprement parler, les numéros en donnant l'ordre de lecture, que l'on peut tenter de reconstruire de la sorte :

- Les poésies religieuses en première position, comme dans les recueils collectifs du temps : *Soli Deo gloria*.
- La *Prière pour le Roy allant en Limousin* comme introduction du poète dans les sphères encomiastiques, qui fondent par la suite la réputation de Malherbe, ce dont les autres poèmes rendent compte.
- Le point culminant : l'ode *Pour le Roy allant chastier la rebellion des Rochelois* comme acmé de l'art malherbien.

Ce récapitulatif retracerait l'itinéraire de Malherbe poète classique, tandis que la section donnée à lire

comporterait les textes baroques : *Les Larmes de saint-Pierre* est cité en intégralité ; c'est un moyen de rappeler l'importance de ce long poème de 596 vers, qui occupe une part non négligeable de la section. Mais G. Joseph et M. Green proposent aussi la *Consolation à Monsieur Du Périer*<sup>17</sup> et la Chanson « Sus debout la merveille des belles »<sup>18</sup>.

En somme, si l'on considère la *Prière pour le Roy allant en Limousin* de 1605 comme une « œuvre de la maturité »<sup>19</sup> et comme le texte charnière marquant le passage du Baroque au Classicisme, on retrouve deux poèmes du premier Malherbe, et deux du second (le Sonnet *Sur la mort de son fils* étant d'une tonalité plus personnelle que l'ode encomiastique à la Reine). La notation suivante le confirme : « Avant 1605 ses poèmes principaux sont les *Larmes de St. Pierre*, la *Consolation à Monsieur du Périer*, et l'ode *A la Reine sur sa bienvenue* »<sup>20</sup>. 1605 est bien la date charnière qui, en réformant la vie de Malherbe, modifie l'orientation de son œuvre. Nous n'avons tout compte fait pas affaire à une distinction tranchée qui plaçait d'un côté des textes baroques remis en lumière et de l'autre des textes classiques, cités par simple connivence culturelle. Évoquant « la période 1610 à 1617 »<sup>21</sup>, G. Joseph et M. Green écrivent : « c'est dans cette période que Malherbe atteignit sa pleine maturité. L'*Ode à la Reine sur les heureux succès de sa Régence* étant peut-être la plus parfaite de ses œuvres dans ce genre »<sup>22</sup>. C'est que G. Joseph et M. Green s'interrogent sur le statut du poète : « Malherbe, est-il un poète classique ? Du point de vue du style - ce qu'en rhétorique on appelle l'élocution - il est indéniable que Malherbe donne une première version du grand style »<sup>23</sup>. Cependant, « par rapport à l'inspiration fougueuse avec laquelle la Pléiade mania les mêmes conventions, l'ode de Malherbe est d'un ordre et d'une sobriété que l'on pourrait appeler classique. Néanmoins les études récentes révèlent une richesse chez Malherbe qui échappe à toute synthèse »<sup>24</sup>. Malherbe ne serait donc ni tout à fait baroque, ni tout à fait classique. Le choix des textes est mimétique du discours critique développé ici et sert une vision nuancée visant à relativiser l'importance des catégories classificatoires. Malgré tout, il semble que cette anthologie soit un *hapax*.

En effet, une anthologie ouvertement baroque comme celle de J. Gimeno cite uniquement deux textes de Malherbe : l'*Imitation du Psaume CXLV* et la *Consolation*. Ces deux poèmes dévoilent en dip-

tyque la dialectique constance/inconstance, fondatrice du Baroque<sup>25</sup>. Le psaume, donné à lire en premier, chante les vertus de la constance divine, par opposition aux gloires du monde, passagères et trompeuses, inconstantes<sup>26</sup> : thème baroque s'il en est. La *Consolation*, par son stoïcisme, dit la nécessité de demeurer constant face à la cruauté du sort. On relève donc une double dialectique, sacrée et profane, stoïcienne et chrétienne. Inscrite dans cette perspective, réduite à ces deux textes, la poésie malherbienne se comprend comme le jeu de tension baroque entre inconstance et permanence. L'inscription des thèmes baroques est à relier au choix et à l'ordre des textes, qui constituent bien un art de représenter en ce qu'ils orientent sciemment la lecture, dans un objectif d'illustration du Baroque par les textes. À cet égard, la notice biographique de Malherbe est révélatrice de cette volonté de tirer l'auteur vers une perspective opposée à celle qu'il a lui-même orchestrée : « Malherbe tyrannise ses contemporains avec sa fameuse réforme poétique, dont les principes avaient été ébauchés par Desportes (...) Il défend les rimes riches, la clarté d'expression et la versification rigoureuse - ou celle qu'il croyait être telle - accusant la Pléiade d'opacité et de pédanterie »<sup>27</sup>. Le scepticisme de J. Gimeno à l'endroit de la construction intellectuelle malherbienne s'exprime ici conjointement par les textes et par l'appareil paratextuel, renvoyant le poète au rang de suiveur de Desportes, qu'il aurait « éreinté, dans des commentaires restés célèbres »<sup>28</sup> dans un but de promotion de soi.<sup>29</sup>

## Malherbe absent

L'absence de Malherbe dans une anthologie ouvertement baroque sert un discours d'exclusion usant d'une autre stratégie. Chez Dominique Aury et Thierry Maulnier, Malherbe n'a pas droit de cité : « la gloire justement acquise par les plus grands écrivains d'une époque jette quelque ombre sur d'autres, victimes d'un voisinage imposant »<sup>30</sup>. L'anthologie baroque se donne pour mission de réhabiliter les oubliés de l'historiographie officielle : présenter ces *minores* en compagnie de Malherbe, longtemps considéré comme leur antagoniste, aurait pour résultat de paralyser la lecture dépourvue des préjugés usuels sur ces auteurs que les anthologistes entendent promouvoir. Par

ailleurs, il n'est pas probant de tirer Malherbe vers le Baroque, car un autre poète remplit le rôle de chef de file de manière plus efficace : « mais c'est encore le grand Théophile qui, dans la majesté royale de l'ode, triomphe au-dessus de tous les autres. Il n'y a rien qui soit aussi malherbien dans Malherbe que les strophes au splendide éclat de l'Ode au Prince d'Orange »<sup>31</sup>. Plus malherbien que Malherbe, Théophile le surpasse, ce qui requalifie toute la lecture de la poésie du XVII<sup>e</sup> siècle :

Théophile est sans aucun doute le plus grand de tous les poètes sur lesquels on veut ici attirer l'attention, et peut-être faut-il le ranger au premier rang dans son époque, avant Malherbe et Maynard, qu'il égale sans peine dans ses meilleurs moments, et qu'il surpasse par la diversité de ses dons, sa fécondité et la richesse de son imagination poétique. Sans doute est-il inégal, et le déchet dans son œuvre est considérable. Mais, si l'on met à part Villon et Racine, il n'est peut-être pas un de nos poètes qui survive par son œuvre toute entière (...) La proportion des œuvres mal venues, avortées, médiocres, n'est pas plus grande chez Théophile que chez les fondateurs du classicisme<sup>32</sup>.

Par son ordre des auteurs, l'anthologie se donne pour vocation de réinventer l'approche de la poésie du XVII<sup>e</sup> siècle en réinvestissant le champ littéraire du début du siècle, mais par l'intermédiaire d'autres poètes que Malherbe, destitué au profit de l'un des trois chefs de files du Baroque poétique<sup>33</sup>.

## « Malherbe d'avant Malherbe »<sup>34</sup>

L'absence de Malherbe est au demeurant loin de constituer la norme. La plupart du temps, les anthologistes baroquistes préfèrent le citer pour en faire un chef de file du mouvement baroque, retournant le discours doxal classiciste à leur avantage.

Jean Serroy ne cite que quatre textes de Malherbe, issus de trois œuvres de jeunesse : les *Larmes du sieur Malherbe*<sup>35</sup>, *Les Larmes de saint Pierre* (deux extraits) et un passage d'*Aux Ombres de Damon*. Il s'agit pour J. Serroy de rééquilibrer l'image de Malherbe, de montrer, en donnant à ces poésies moins côtées une visibilité, que ce versant de son œuvre vaut d'être découverte<sup>36</sup>. J. Serroy s'oppose ainsi au dis-

cours classicisant favorisant des œuvres plus courues, des « textes obligés » revenant continuellement et statufiant Malherbe, à tel point qu'on pourrait les appeler des « textes-identité », c'est-à-dire des représentants synecdochiques de la réputation malherbienne.

La réhabilitation anthologique remet en avant les « sous-produits ronsardiens » dénigrés par les classicistes mais aussi, on l'a vu, par J. Rousset via les *Larmes du sieur Malherbe*, sorte de négatif baroque du célèbre vers de la *Consolation à Monsieur Du Périer* tant loué par l'historiographie « traditionnelle » : « Et rose elle a vécu ce que vivent les roses ». Baroque est en effet l'évocation de la mort, particulièrement sensible dans l'extrait choisi par J. Serroy :

Ce tant pudique sein, cette main blanchissante,  
 Ces pieds qui en hiver faisaient dessous leur plante  
 Naître un émail luisant de fleurons bigarrés  
 Flétriennent maintenant, au sépulcre serrés (71-74).

Ou encore :

Tes beaux yeux d'où l'amour épuisait mille dards,  
 Mille traits, mille feux, et mille attrait mignards,  
 Pour poindre tout d'un coup, blesser, brûler, attraire  
 Celui qui fou, osait attendre leur lumière,  
 Desséchés sous la lame, au lieu de leur splendeur  
 Sont ore enveloppés d'une sale noirceur (61-66).

Contraste évident avec l'idéalisation de la *Consolation à M. du Périer*, qui intellectualise le spectacle de la mort en refusant sa dimension visuelle<sup>37</sup> ; manière de dire également que le génie de Malherbe n'est pas à chercher dans une construction postérieure, mais bien aux commencements d'une œuvre plus baroque qu'il n'y paraît. Dès lors, ce constat peut s'étendre par extension, imaginativement, à l'ensemble du corpus ici restreint à quatre textes de jeunesse, représentant l'œuvre entière et valant pour elle. Ainsi, J. Serroy peut écrire que

L'œuvre de Malherbe n'est pas ce bloc uniforme, sanglé dans des règles strictes, auquel on a trop souvent eu tendance à la réduire. Il y a place, y compris dans les grandes odes officielles et dans la poésie d'éloge ou d'apparat, à des inflexions diverses, à des nuances ou s'exprime une sensibilité que la poésie amoureuse, plus ouverte à l'expression intime, manifeste bien<sup>38</sup>.

J. Serroy met donc en avant le

Malherbe d'avant Malherbe, celui de la jeunesse normande puis du séjour provençal, qui n'a pas encore annoté de sa plume sévère les poésies de Desportes, et dont les premiers vers se font dans l'esprit du temps. Cette poésie de la jeunesse, qu'elle évoque la mort d'une jeune fille de manière à la fois brute et recherchée, qu'elle imite Tansillo pour faire couler les larmes de saint Pierre dans une profusion et un entassement d'images pathétiques, ou qu'elle déplore l'inconstance en reconnaissant pourtant sa loi, laisse bien voir que la « manière » de Malherbe s'est d'abord exercée dans des voies où Boileau n'aurait sans doute guère imaginé devoir la trouver<sup>39</sup>.

Ainsi, l'anthologie recrée, reconfigure une figure de poète, y compris, on le voit ici, sur le plan biographique et, par ricochet, déconstruit l'édifice orthonormé de la poésie du XVII<sup>e</sup> siècle patiemment construit par la critique classiciste. Ces lignes invitent à redécouvrir le Malherbe qui n'a pas encore développé sa doctrine, prouvant par là-même qu'une œuvre ne saurait s'appréhender sans que l'on prenne en considération les différentes facettes qu'elle peut revêtir<sup>40</sup>. Si Malherbe devient un poète baroque à part entière, il faut alors revoir de fond en comble le tableau de la poésie française du temps.

### **Les Larmes de saint Pierre ou la naissance d'un poète**

« Enfin Malherbe vint... Boileau salue ainsi l'avènement d'une poétique nouvelle et d'un siècle nouveau, car Malherbe ne se révéla véritablement qu'en 1600 par son ode à Marie de Médicis ». Cette remarque d'André Dumas<sup>41</sup> illustre bien la vision téléologique d'une certaine critique classicisante : selon lui, le Grand Siècle s'ouvre très exactement en 1600, sur Malherbe, perfection chronologique qui épouse métaphoriquement la perfection du Classicisme soit la « poétique nouvelle » impulsée par l'auteur de la *Prière pour le Roy allant en Limousin*. Mais elle pose aussi des questions historiographiques plus profondes : quand Malherbe devient-il vraiment poète ? En d'autres termes, quelle partie de l'œuvre de Malherbe faut-il retenir préférentiellement ? Est-il avant tout un poète encomiastique,

comme semble le suggérer ce propos ?<sup>42</sup> Selon R. Lebègue, « la première pièce datée dans laquelle Malherbe se révèle un véritable poète, ce sont les *Larmes de St. Pierre* »<sup>43</sup>. Voici donc deux visions antagonistes, la seconde étant baroque en ce qu'elle réhabilite dès 1949 le premier Malherbe, jusque-là volontiers oublié ou laissé de côté, d'autant que Malherbe lui-même, reniant ce texte ne correspondant pas à sa doctrine, contribue à cet effet de réception.

*Les Larmes de saint Pierre* concentrent la plupart du temps la réinvention d'un Malherbe baroque dans les anthologies. Si l'on en croit Raymond Lebègue, ce poème est en effet « une des manifestations les plus remarquables » du Baroque<sup>44</sup> ; tout en étant révélateur d'une « carrière poétique qui a duré plus d'un demi-siècle »<sup>45</sup>, dans laquelle « on découvre une sorte de "période baroque", dont les *Larmes de S. Pierre* constituent la plus belle manifestation »<sup>46</sup>. Ainsi, ce texte est la meilleure introduction au Malherbe baroque et le meilleur moyen de défendre son baroque. R. Lebègue écrit encore qu'« il faut arriver à l'époque actuelle, où les Français commencent à explorer leur poésie baroque, pour que les *Larmes de saint Pierre* soient redécouvertes »<sup>47</sup>. L'importance de l'anthologie est à cet égard capitale, puisque cette exploration passe d'abord par les textes et par leur mise en forme. Du reste, nous verrons que les anthologies classicistes ont sans doute leur rôle à jouer dans le retour sur le devant de la scène des *Larmes de saint Pierre*. Mais pour l'heure, revenons vers George Joseph et Maria Green :

Œuvre de jeunesse d'un goût baroque (...) Il a été publié pour la première fois dans une plaquette en 1587, mais son auteur le condamnera plus tard et il sera comme oublié au XVII<sup>e</sup> siècle (...) Ce poème par son style rappelle les poésies religieuses et morales d'autres poètes aixois tels La Ceppède, L. Galaup de Chasteuil, et César de Nostredame. R. Lebègue a montré qu'il s'agit d'un poème baroque par les images, les antithèses, la vigueur et l'enflure du langage, et par des tours rares ou nouveaux<sup>48</sup>.

Malherbe n'est plus le poète unique et singulier qui rompt avec le mauvais goût baroque pour inventer le Classicisme, mais un poète de son temps, en relation avec les autres baroques que sont notamment (et notamment) La Ceppède et Nostredame. Redonner à lire *Les Larmes* sans la moindre coupure permet de

rompre avec une certaine pratique de l'extrait sélectif pour redonner un corps stable à la poésie baroque : l'un des poèmes les plus représentatifs de l'esthétique baroque est offert à une lecture qui n'est plus lacunaire, mais intégrale, complète, afin de lui redonner ses lettres de noblesse en l'incarnant.

Jean Serroy cite quant à lui les deux extraits suivants des *Larmes de saint Pierre* :

- vers 37-78 (de « Ce miracle d'amour, ce courage invincible » à « Et que t'ai-je promis qui ne soit advenu ? »).
- vers 355-396 (de « En ces propos mourants ses complaints se meurent » à « Pense qu'en se voyant tout le monde l'a vu »).

Début et fin du poème formulent une exhaustivité restreinte, qui condense l'effet baroque de ces deux passages, qui les rend plus frappants en les extrayant du récit : le lecteur sera plus attentif aux détails baroques, comme par exemple ceux des vers 67-68 :

La mer a dans le sein moins de vagues courantes,  
Qu'il n'a dans le cerveau de formes différentes.

Ces vers sont typiques de l'emploi baroque de la métonymie, doublée d'une dimension métamorphique renvoyant sur le plan de l'imaginaire à Protée, Dieu tutélaire du Baroque<sup>49</sup>. On pense aussi à l'antithèse doublée d'un polyptote des vers 355-356 :

En ces propos mourants ses complaints se meurent,  
Mais vivantes sans fin ses angoisses demeurent.

Le goût baroque des contrastes, du clair-obscur, accentué par ces éléments stylistiques, est également saillant dans les vers suivants :

Tandis la nuit s'en va, ses chandelles s'éteignent,  
Et déjà devant lui les campagnes se peignent  
Du safran que le jour apporte de la mer. (358-360).

La pointe du vers final, exprimée par le polyptote, relève aussi de ce baroque :

Pense qu'en se voyant tout le monde l'a vu (396).

Cette dimension visuelle très marquée vient clore un texte qui est déjà saturé par le regard. Le choix des

vers 37 à 78 est judicieux, car il développe l'effet du regard du Christ sur Pierre, ce qui est particulièrement perceptible aux vers 61-66 :

Ces beaux yeux souverains qui traversent la terre ;  
 Mieux que les yeux mortels ne traversent le verre,  
 Et qui n'ont rien de clos à leur juste courroux,  
 Entrent victorieux en son âme étonnée,  
 Comme dans une place au pillage donnée,  
 Et lui font recevoir plus de morts que de coups.

Le corps de Pierre devient transparent, devient un miroir du péché : le regard du Christ met en question le pouvoir de la parole humaine et son poids dévastateur<sup>50</sup>. Dans le Baroque tout est affaire de regard<sup>51</sup>, tel semble être par-dessus tout le sens du choix de J. Serroy.

L'instrumentalisation baroque de l'extrait est également perceptible chez Jean Rousset<sup>52</sup> et André Blanchard<sup>53</sup>. Le premier cite les vers 355 à 384<sup>54</sup>, attirant l'attention sur la description de la nature et sur le Soleil refusant de se lever, aux vers 367-378. Par-là, J. Rousset rend compte de l'hyperbolisation caractéristique du baroque des *Larmes* :

Sa lumière pâlit, sa couronne se cache,  
 Aussi n'en veut-il pas, cependant qu'on attache  
 A celui qui l'a fait, des épines au front.

Plus encore, sur le plan thématique, cet extrait trouve place dans la section « Nuages et Arcs-en-Ciel », elle-même comprise dans la section englobante intitulée « Bulles, Oiseaux, Nuages... », phénomènes naturels qui, pour Jean Rousset, caractérisent l'instabilité de la représentation baroque, tributaire du « change », de la métamorphose<sup>55</sup>. On notera par ailleurs que cet extrait de Malherbe ouvre la section, ce qui en fait implicitement le chef de file de cette tendance de la poésie baroque, puisqu'il devance Du Bois-Hus, La Mesnardière ou encore Le Moyne.

André Blanchard cite les vers 361 à 378<sup>56</sup>, resserant davantage encore le regard sur le Soleil et montrant par-là, comme J. Rousset et J. Serroy, que la fin des *Larmes de saint Pierre* est l'apogée du style baroque. Ces choix sont considérés par les anthologistes comme les plus appropriés, comme ceux qui illustrent le mieux le Baroque. Cette manière d'instrumentaliser l'extrait diffère de l'optique consistant à délivrer le texte complet à la lecture, mais produit un

effet semblable. Il s'agit d'une défense et illustration par les textes, preuves à l'appui. Chez Jean Rousset, la perspective thématique prolonge cette stratégie sur le plan de l'imaginaire, et vise à séduire le lecteur, à l'envoûter en organisant un *continuum* produisant des effets d'échos entre les textes : La Ceppède, Labadie ou encore Du Bartas répondront à Malherbe, laissant de côté la perspective chronologique au profit d'un recueil des pièces majeures du Baroque, classées selon leur investissement de ses motifs fondamentaux.

Il semble donc évident, de prime abord, de ranger *Les Larmes de saint Pierre* parmi les textes baroques de Malherbe. Mais certains classicistes récupèrent *Les Larmes*, suivant en cela Maurice Allem, qui évoque « la longue et inégale pièce sur *Les Larmes de saint Pierre*, imitée de Tansillo, où ne manquent ni les concetti, ni le faux éclat, mais où, çà et là, on trouve un ton ferme, où l'on peut discerner les prémices d'un génie plus vigoureux »<sup>57</sup>. Jean Rousset lui-même écrit : « en revanche, on trouve déjà dans les *Larmes de saint Pierre* des strophes d'une résonance toute malherbienne »<sup>58</sup>. C'est le cas notamment de « la cinquante-troisième (...) toute la strophe pourrait être de trente ans postérieure »<sup>59</sup>. Cette strophe est celle dans laquelle Pierre adore les pas du Christ<sup>60</sup>. Certains anthologistes classicistes accordent même une place de choix aux *Larmes*. Ainsi, Gauthier-Ferrières cite les textes adoués par la tradition classicisante dans l'ordre suivant :

- *La Consolation à Du Périer.*
- *La Prière pour le Roi Henri allant en Limousin.*
- *L'Ode à la reine, mère du Roi, sur les heureux succès de sa régence.*
- *La Paraphrase du Psaume CXLV.*

Mais, fait plus intéressant, on trouve en dernière position, « Les Saints Innocents », l'un des morceaux de bravoure des *Larmes de Saint Pierre*, qui commence par « Que je porte d'envie à la troupe innocente ». Gauthier-Ferrières propose le découpage suivant : du vers 187 à 204, et du vers 211 à 252 (la coupure entre les deux extraits n'est pas signalée). Non seulement Gauthier-Ferrières cite un passage de ce poème qui n'est pas précisément en odeur de sainteté en 1911, mais encore le place-t-il en fin de section, ce qui est un solécisme du point de vue chronologique. Or, selon A. Génétiot :

Morceau de bravoure à la manière épique contemporaine de Du Bartas et d'Aubigné, l'épisode du massacre des Saints Innocents offre un contrepoint héroïque idéal à la lâcheté blasphématoire du pécheur. Mise en cause du langage et valorisation de l'amour muet de ces bienheureux martyrs, le poème n'en constitue pas moins un acte de foi dans le langage baroque le plus hyperbolique et le plus oxymorique, où chaque strophe s'achève sur une sentence, et dont les effets rhétoriques, terreur, pitié et admiration, amènent à résipiscence l'âme du lecteur. Catharsis suprême, il s'achève par une généralisation morale qui dévoile cette scène comme l'allégorie de la conscience pécheresse reconnaissant sa faute. Dans ce climat « fin de siècle » de conversions et d'inquiétude mystique, le poème, caractéristique du baroque tridentin et repris dans de nombreux recueils collectifs, connaît un grand succès, même si Malherbe le désavouera par la suite pour ses excès<sup>61</sup>.

Les anthologies font fi de la chronologie, la réarrangent suivant leurs besoins : les « Saints Innocents » sont une occasion de récupérer ce qu'on pourrait considérer comme le centre névralgique des *Larmes*, de le purifier de l'entourage cotextuel baroque pour le réinsérer dans une optique téléologique. Avec ce morceau de bravoure détaché de son contexte, Malherbe se montre classique avant l'heure fixée traditionnellement. Par ailleurs, la coupure non signalée renvoie à une strophe pouvant mettre à mal le travail d'épuration linguistique et métrique qui lui est attribué :

Ces enfants bienheureux (créatures parfaites,  
Sans l'imperfection de leurs bouches muettes)  
Ayant Dieu dans le cœur ne le parent louer :  
Mais leur sang leur en fut un témoin véritable,  
Et moi pouvant parler, j'ai parlé, misérable  
Pour lui faire vergogne, et le désavouer. (205-210).

On perçoit aisément ce qui dans ce passage choque la thèse classiciste : l'enjambement, assis sur une parenthèse brisant l'unité syntaxique du vers, la répétition du verbe « parler », qui forme une cheville semblable à celles que Malherbe proscriera bientôt, ou encore la locution « faire vergogne », qui sera jugée vieillie<sup>62</sup>, contredisent la thèse du classicisme des *Larmes* et renverraient Malherbe au rang des usagers de « vieux mots qui sentent le rance »<sup>63</sup>. Il faut donc supprimer ces vers gênants afin de souligner l'image

d'un « grand versificateur », réformateur jusque dans ses premiers essais.

C.-F. Ramuz cite aussi des extraits des *Larmes*<sup>64</sup>, qu'il positionne au contraire en début de section. On se trouve face à deux conceptions procédant de la même technique de récupération, mais orientée différemment : pour Gauthier-Ferrières, il s'agit vraisemblablement de piquer la curiosité du lecteur, d'attirer l'attention sur la valeur de ce passage, de montrer que Malherbe est classique dès ses débuts, même s'il est encore circonvenu dans le reste de l'œuvre par de mauvaises habitudes baroques<sup>65</sup>. Chez Ramuz, c'est le premier Malherbe qui est défendu, car l'anthologiste lui trouve de beaux morceaux, dignes déjà du futur Malherbe. Cependant, les vers retenus par Ramuz sont plus courts que les extraits analysés jusqu'alors, et surtout, ils brisent la continuité narrative du poème : Ramuz est plus drastique que Gauthier-Ferrières, puisqu'il ne retient que des passages bien circonscrits. Selon lui, les quelques réussites des *Larmes* sont très ponctuelles. Reste néanmoins que la fin du texte suscite un choix d'extraits plus amples (v. 343-372 et 379-396). Il convient donc de relativiser la vision classicisante imputée à Ramuz : poète lui-même<sup>66</sup>, l'anthologiste reconnaît plus intimement la qualité d'inspiration de ces passages que le critique classiciste. On observera du reste que cette technique de récupération est exactement semblable, bien qu'opposée dans son optique, à celle des anthologies baroques : il s'agit de reconstruire une certaine vision de la poésie du XVII<sup>e</sup> siècle en tirant les textes vers l'un ou l'autre pôle esthétique. Dans le cas de Ramuz, cette dimension est contrebalancée par la lecture intime du poète.

L'épisode des « Saints Innocents » est également mis en avant par Jean-Pierre Chauveau, qui propose à la lecture les vers 187-216, et qui écrit :

Pour son premier poème important, qu'il publie en 1587, Malherbe a choisi un sujet cher à la Contre-Réforme : le repentir d'un saint. Il suit, du reste, de près un modèle italien, Tansillo, et cultive après lui, et selon le goût de son temps, les images colorées et violentes, les antithèses, les hyperboles et les alliances de mots. Esthétique baroque, a-t-on pu dire, que Malherbe reniera plus tard. Dans ce passage, Pierre repentant compare le sort bienheureux des Saints Innocents à son destin pitoyable de traître à son maître ; les images affluent sous la plume du poète, et, dans la dernière strophe, les antithèses

se pressent ; mais déjà certaines strophes (la première, la quatrième et la cinquième) possèdent, grâce à leur coupe médiane, ce bel équilibre auquel va tendre désormais la poétique malherbienne<sup>67</sup>.

Même chez un anthologiste sympathisant avec la cause baroque<sup>68</sup>, le baroquisme intégral des *Larmes* n'est pas si tranché. Le second Malherbe est-il pour autant unilatéralement classique ? Pour Jean Rousset :

Il y avait dans les *Larmes* un certain baroquisme, à vrai dire diffus et à demi manqué ; ce que Malherbe a éliminé depuis lors, c'est une large part de ce baroquisme ; c'est contre lui qu'il s'est construit. Il ne s'en est pourtant pas entièrement dégagé ; le Baroque est un démon subtil ; détruit d'un côté, il attaque de l'autre<sup>69</sup>.

Il conviendrait d'étudier précisément les textes postérieurs aux *Larmes de saint Pierre*, afin de déterminer si cette fabrique baroque de Malherbe se poursuit avec la *Consolation à Monsieur Du Périer* ou encore la *Prière pour le Roy allant en Limousin*. Si les *Larmes* peuvent sembler à bon droit appartenir à la période « baroque » de Malherbe, qu'en est-il des textes relevant de sa période spécifiquement « classique » ? Sont-ils tirés à leur tour vers le Baroque ? Par-là, on prolongerait l'étude esquissée ici, de cette construction critique du XX<sup>e</sup> siècle opposant un Malherbe baroque et un Malherbe classique via l'anthologie et son potentiel de diffusion des textes, dans un but axiologique, de défense de l'un ou l'autre de ces deux pôles esthétiques.

## Bibliographie

### Anthologies

Allem Maurice, *Anthologie de la poésie française. XVII<sup>e</sup> siècle*, tome I, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [1916].

Aury Dominique, *Poètes précieux et baroques du XVII<sup>e</sup> siècle*, Angers, Jacques Petit, 1941, introduction de Thierry Maulnier.

Blanchard (André), *Trésor de la poésie baroque et précieuse (1550-1650)*, Paris, Seghers, 1969.

Chauveau Jean-Pierre et Payen Jean-Charles, *La Poésie des origines à 1715*, Paris, Armand Colin, 1975, « U ».

Gauthier-Ferrieres Léon-Adolphe-Désiré, *Anthologie des écrivains français. Poésie (XVII<sup>e</sup> siècle)*, Bibliothèque Larousse, 1911.

Gimeno Jorge, *Mon âme, il faut partir. Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, La Table ronde, 2011 [2009], « la petite vermillon ».

Dumas André, *Anthologie des poètes français du XVII<sup>e</sup> siècle*,

Paris, Librairie Delagrave, 1933, « Pallas ».

Niderst Alain, *La Poésie à l'âge baroque (1598-1660)*, Paris, Robert Laffont, 2005, « Bouquins ».

Rousset Jean, *Anthologie de la poésie baroque française*, Armand Colin, 1961, « U ».

Rubin David Lee (dir.), *La Poésie française du premier 17<sup>e</sup> siècle. Textes et contextes*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986, « Etudes littéraires françaises ».

Serroy Jean, *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999, « La Salamandre ».

### Etudes sur Malherbe

Delabroy Jean, « François Malherbe ou "l'ordre dans les lettres" », dans Pierre Abraham et Roland Desné (dirs.), *Histoire littéraire de la France. 1600-1660*, Éditions sociales, 1975.

Faisant Claude, « Lieux communs de la critique classique et post-classique », *Etudes françaises*, 131-2, 1977, p. 143-162.

Fromilhague René, *Malherbe. Technique et création poétique*, Paris, Armand Colin, 1954.

Genetiot Alain, « Pour relire Malherbe », p. 383 dans *XVII<sup>e</sup> siècle*, Juillet 2013, numéro 260 - 65<sup>e</sup> année

Kibedi Varga Aron, « Enfin Du Perron vint. Malherbe ou le sens de la publicité », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 67<sup>e</sup> Année, No. 1 (Jan. - Mar., 1967).

Lebegue Raymond, « *Les Larmes de Saint Pierre*, poème baroque », dans *Revue des Sciences humaines*, Lille, 1949.

« Enfin Malherbe vint... », dans *Ive Centenaire de la Naissance de Malherbe (1555-1628)*, Gap, Orphrys, 1956, « Publications des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence ».

Meli Cinthia, « Crise de Lettres : La Réception de Malherbe au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 2017-02 | 2017, mis en ligne le 14 janvier 2018, consulté le 07 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/dossier-sgrhl/6774> ; DOI : 10.4000/dossiersgrhl.6774.

Mortgat-Longuet Emmanuelle, « Fabriques de Malherbe dans l'historiographie des lettres françaises (1600-1750) », dans Laure Himy-Piéri et Chantal Liaroutzos (dirs.), *Pour des Malherbe*, Presses Universitaires de Caen, 2008.

Peureux Guillaume, « Éléments pour l'invention d'une figure de poète : Malherbe », dans Laure-Himy-Piéri et Chantal Liaroutzos (dirs.), *Pour des Malherbe*, Presses Universitaires de Caen, 2008.

### Divers

Chauveau Jean-Pierre, *Poètes et poésies au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle ».

Crepet Eugène, *Les Poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, tome deuxième, Paris, Gide, 1861.

Gougenheim Georges, *Les Mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris, Omnibus, 2008.

Lebague Charles, *Morceaux choisis de littérature française : auteurs des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles précédés d'extraits des auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle (prose et poésie) à l'usage des classes de l'enseignement secondaire spécial et des cours de jeunes filles cours moyen [(troisième et quatrième années)]*, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1890.

Lebegue Raymond, *La Poésie française de 1560 à 1630*, tome II : Malherbe et son temps, SEDES, 1951.

Maggetti Daniel, « Ramuz et la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Bruno Curatolo (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté,

2007, « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté ».

Petermann Stéphane, « L'anthologie poétique de C. F. Ramuz », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Berne et alii, Peter Lang, 2011, « Littératures de langue française ».

*Nouvelles remarques de M. de Vaugelas sur la langue française*, Paris, G. Desprez, 1690.

Peyre Henri, *Qu'est-ce que le classicisme ?*, Paris, Nizet, 1965.

Rousset Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1953.

Stempel Wolf Dieter, « Aspects génériques de la réception », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dirs.), *Théorie des genres*, Seuil, 1986, « Points ».

Vignes Jean, « Le règne d'Henri IV et l'affirmation de la sensibilité baroque (1590-1610) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Age au XXe siècle*, PUF, 2007 [1997], « Quadrige Manuels ».

## Notes

<sup>1</sup> « Pour relire Malherbe », p. 383 dans *XVII<sup>e</sup> siècle*, Juillet 2013, numéro 260 - 65<sup>e</sup> année.

<sup>2</sup> *Morceaux choisis de littérature française : auteurs des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles précédés d'extraits des auteurs du XVI<sup>e</sup> siècle (prose et poésie) à l'usage des classes de l'enseignement secondaire spécial et des cours de jeunes filles cours moyen [(troisième et quatrième années)]*, Paris, Librairie Classique Eugène Belin, 1890, p. 247. Voir aussi André Dumas : « Corneille peut venir, Malherbe lui laisse un instrument parfait » (*Anthologie des poètes français. XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Librairie Delagrave, 1933, « Pallas », p. 15) ; ou encore Eugène Noël : « Malherbe, et voilà sa vraie gloire, lègue au monde, en mourant, l'instrument dont va se servir Corneille », p. 341 dans Eugène Crépet, *Les Poètes français. Recueil des chefs-d'œuvre de la poésie française depuis les origines jusqu'à nos jours*, tome deuxième, Paris, Gide, 1861.

<sup>3</sup> L.-A.-D. Gauthier-Ferrières, *Anthologie des écrivains français. Poésie (XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Bibliothèque Larousse, 1911, p. 5.

<sup>4</sup> On observe chez E. Noël quelque chose d'analogue, mais si le législateur prend le pas sur le poète, ce dernier demeure un des grands lyriques français : « Oui, Boileau a raison : Malherbe enfin fit entendre à la France de vrais accents lyriques ; mais peut-être devons-nous l'admirer moins encore comme poète (malgré tant de beaux vers !) que comme législateur et réformateur de la langue », (*op. cit.*, p. 339).

<sup>5</sup> A ce sujet voir Claude Faisant, « Lieux communs de la critique classique et post-classique », *Etudes françaises*, 131-2, 1977, p. 143-162. Cf. Faisant évoque en particulier une « mission historique qui transcende la valeur intrinsèque de son œuvre » (p. 146).

<sup>6</sup> Ch. Lebaigue, *op. cit.*, p. 247. Ces deux tendances (élever Malherbe au sommet du Parnasse ou relativiser la valeur de son œuvre) rejoignent du reste celles qu'a observées Emmanuelle Mortgat-Longuet pour la période 1600-1750 : « D'un côté, on impute à Malherbe un défaut de "génie" qui menace sa valeur même de poète : c'est une tradition qui ira

jusqu'à Voltaire. De l'autre, des savants pour la plupart, de Baillet à Lefèvre de Saint-Marc, veulent perpétuer la mémoire de l'héritage malherbien qu'ils jugent malgré tout déterminant pour l'histoire des lettres françaises », (« Fabriques de Malherbe dans l'historiographie des lettres françaises (1600-1750) », dans Laure Himy-Piéri et Chantal Liaroutzos (dirs.), *Pour des Malherbe*, Presses Universitaires de Caen, 2008, p. 48). En somme, « Malherbe est-il un grand poète lyrique ou un simple versificateur ? » (*Ibid.*, p. 32).

<sup>7</sup> Ce point est fondamental pour la création du « mythe malherbien » (l'expression est de Guillaume Peureux, voir son article et celui d'Emmanuelle Mortgat-Longuet dans l'ouvrage collectif cité ci-dessus). Malherbe n'est en effet pas le monolithe classique que nous présente la couverture de la collection Poésie/Gallimard. Antoine Adam le notait déjà dans sa préface aux *Œuvres* : « Malherbe fut-il vraiment le vieux pédagogue barbu qu'on nous a longtemps fait croire, occupé à enseigner la pure "doctrine" à une demi-douzaine d' "écoliers" ? Était-il même l'écrivain uniquement soucieux de compter les syllabes de ses vers, de fixer les règles de la rime et de la césure, indifférent à tout ce qui, dans la poésie, est autre chose que grammaire et prosodie ? Mais il suffit de lire ses lettres, d'examiner sa vie, pour nous persuader du contraire ! » (*Œuvres*, Paris, NRF/Gallimard, 1971, « Bibliothèque de la Pléiade », p. IX). Ce qui fait dire à Guillaume Peureux, qui examine la part prise par Malherbe à la construction de son statut d'auteur, que « si Malherbe passe pour le père de la poésie française ou du "classicisme" aux yeux de certains, il reste qu'on le connaît peut-être moins bien qu'il n'y paraît » (« Éléments pour l'invention d'une figure de poète : Malherbe », dans Laure-Himy-Piéri et Chantal Liaroutzos (dirs.), *op. cit.*, p. 21).

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 38-39. A. Adam écrit aussi, nous y reviendrons au sujet du choix des textes : « le baroque, dans Malherbe, s'explique par sa qualité de poète de cour », (*Ibid.*, p. 40).

<sup>9</sup> Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1953, p. 196. Voir aussi Raymond Lebègue : « Ne croyons pas que dès ses débuts il fut un Classique, ou, si vous préférez, un pré-classique. Dans une carrière poétique qui a duré plus d'un demi-siècle, on découvre une sorte de "période baroque", dont les *Larmes de S. Pierre* constituent la plus belle manifestation. Mais, chez lui, comme chez les poètes de la génération suivante, le Baroque et le Classicisme se compénètrent ; même dans ses poèmes de facture classique on retrouve encore le penchant pour l'emphase, et le goût de l'antithèse et du trait, parfois subtil et recherché », (*La Poésie française de 1560 à 1630*, Paris, SEDES, 1951, p. 84).

<sup>10</sup> *La Littérature de l'âge baroque en France, op. cit.*, p. 40-41.

<sup>11</sup> Naturellement, notre approche ne pourra elle-même être qu'anthologique : c'est pourquoi nous proposerons, sans prétendre à l'exhaustivité, un parcours de quelques faits saillants perceptibles tout particulièrement dans certaines anthologies du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>12</sup> Il faudrait naturellement nuancer cette structuration binaire, qui correspond néanmoins, à quelques exceptions près, à la réalité. Pour un aperçu précis sur l'appréhension classici-

ste de Malherbe, nous renvoyons donc à nouveau à l'article d'Emmanuelle Mortgat-Longuet déjà cité. Pour la période de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, voir Cinthia Meli, « Crise de Lettres : La Réception de Malherbe au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », *Les Dossiers du Grihl* [En ligne], 2017-02 | 2017, mis en ligne le 14 janvier 2018, consulté le 07 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6774> ; DOI : 10.4000/dossiersgrihl.6774. Par ailleurs, notre objet (l'invention du baroque) est déterminé par une nécessaire opposition de principe à Malherbe pensé comme classique, en raison de cette tendance générale que nous résumons de la sorte. En d'autres termes, les défenseurs du Baroque adoptent, à des fins peut-être idéologiques, l'image du Malherbe classique pour mieux la contester.

- <sup>13</sup> Sur ce point voir Wolf Dieter Stempel, « Aspects génériques de la réception », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dirs.), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, « Points ».
- <sup>14</sup> Ainsi, dans l'anthologie de la Pléiade consacré au Moyen-Age, au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles, Malherbe est présent dans les deux dernières sections (*Anthologie de la poésie française. Moyen Age, XVI<sup>e</sup> siècle, XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, NRF/Gallimard, 2000, « Bibliothèque de la Pléiade »).
- <sup>15</sup> David Lee Rubin (dir.), *La Poésie française du premier 17<sup>e</sup> siècle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1986, « Études littéraires françaises ». Cette anthologie est particulièrement intéressante en ce qu'elle entend « permettre aux étudiants universitaires et au public lettré de connaître la poésie de ca. 1600 à ca. 1650 telle qu'elle paraît actuellement à une équipe de spécialistes reconnus » (*Ibid*, p. 9). Son potentiel de diffusion en fait donc un observatoire privilégié du discours universitaire sur le Baroque et sur Malherbe vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle : elle permet en somme d'ouvrir vers un bilan.
- <sup>16</sup> *Ibid*, p. 130.
- <sup>17</sup> Parlant de cette *Consolation*, Henri Peyre la caractérise ainsi : « trop célèbre, mais adroite et ferme », (*Qu'est-ce que le classicisme ?*, Paris, Nizet, 1965, p. 62). Le Malherbe classique est alors seulement en germes. André Dumas, pourtant ouvertement en faveur d'une approche classiciste de la poésie du temps, est plus sévère, puisque selon lui Malherbe « n'est pas dénué d'un certain mauvais goût dont font preuve les stances à M. du Périer et l'Ode à Marie de Médicis, encombrées de mythologie déplacée ou de conceggi à l'italienne, mais rachète par la fermeté du style, l'ampleur des strophes et par son impeccable correction la fastidieuse galanterie que lui reproche André Chénier. Il polit, cisèle, crée notre grand vers classique solide et bien cadencé », (*Anthologie des poètes français du XVII<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 6-7).
- <sup>18</sup> Voir Jean Delabroy, « François Malherbe ou "l'ordre dans les lettres" », p. 224 dans Pierre Abraham et Roland Desné (dirs.), *Histoire littéraire de la France. 1600-1660*, Paris, Éditions sociales, 1975 : « Déviation ironique de la rhétorique de l'éternité du domaine public, vers ce qui est considéré d'ordinaire comme le lieu où elle est impossible (...) L'orchestration admirable de la chanson *Sus debout la merveille des belles* parachève cet écart : avec, dans l'univers solitaire de l'être-vu, ses rêves 'baroques' ». Voir aussi la note 1 : « Jean Rousset fait figurer ce poème, non par hasard, dans son *Anthologie*

*de la poésie baroque*. C'est reconnaître sa vertu critique ». On mesure, au passage, l'intérêt et l'importance de l'anthologie dans la légitimation du Baroque littéraire.

- <sup>19</sup> Voir par exemple René Fromilhague, *Malherbe. Technique et création poétique*, Armand Colin, 1954, p. 223. Maurice Allem surtout écrit : « si Malherbe n'avait pas encore produit ses plus belles œuvres, il était l'auteur, entre autres pièces, des fameuses stances, un peu trop abondantes peut-être, mais belles et touchantes, qu'il avait adressées, en 1599, comme *Consolation à M. du Périer* » (*Anthologie de la poésie française. XVII<sup>e</sup> siècle*, tome I, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [1916], p. 8). En d'autres termes, M. Allem rattache l'apogée de la veine malherbienne à la faveur royale obtenue grâce à la *Prière pour le Roy allant en Limousin*, et donc à la partie de son œuvre la plus admirée par les critiques classicistes : les odes encomiastiques.
- <sup>20</sup> David Lee Rubin, op. cit., p. 126.
- <sup>21</sup> *Ibid*, p. 127.
- <sup>22</sup> *Ibid*, p. 126.
- <sup>23</sup> *Ibid*, p. 127.
- <sup>24</sup> *Ibid*, p. 128.
- <sup>25</sup> Jean Vignes rappelle en effet que « c'est dans ce mouvement 'de l'inconstance à la permanence, du multiple à l'un, du paraître à l'être' que Jean Rousset crut pouvoir discerner la secrète unité de la poésie baroque française », (« Le règne d'Henri IV et l'affirmation de la sensibilité baroque (1590-1610) », dans Michel Jarrety (dir.), *La poésie française du Moyen Age au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 2007 [1997], « Quadrige Manuels », p. 149).
- <sup>26</sup> « N'espérons plus, mon ame, aux promesses du monde ; / Sa lumière est un verre, et sa faveur une onde » (...). On pense ici bien entendu à tous les poètes baroques de l'inconstance cités par Jean Rousset dans les deux sections de son anthologie qu'il consacre à ce phénomène.
- <sup>27</sup> Jorge Gimeno, *Mon âme, il faut partir. Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, La Table ronde, 2011 [2009], « la petite vermillon », p. 301-302, traduit de l'espagnol par Jean-Hébert Armengaud. Cette anthologie, réalisée par un poète espagnol, se caractérise par sa volonté de renverser un discours qu'elle estime doxal : celui qui consacre le primat du Classicisme sur le Baroque. Parlant de ce dernier, l'auteur écrit : « aujourd'hui, il semble bien installé et même l'existence d'une littérature baroque française est enfin établie. Pourtant, les Français prennent encore le baroque avec des pincettes (...) le baroque serait quelque chose d'importé, d'accessoire, qui enlèverait de son originalité au génie français » (*Ibid*, p. 7). Le projet de l'anthologie est donc d'établir le Baroque, de le légitimer.
- <sup>28</sup> *Ibid*, p. 302.
- <sup>29</sup> À ce sujet, on consultera Aron Kibédi Varga, « Enfin Du Perron vint. Malherbe ou le sens de la publicité », *RHLF*, 67<sup>e</sup> Année, No. 1 (Jan. - Mar., 1967), p. 1-17 ; et l'article de Guillaume Peureux déjà cité.
- <sup>30</sup> Dominique Aury, *Poètes précieux et baroques du XVII<sup>e</sup> siècle*, Angers, Jacques Petit, 1941, introduction de Thierry Maulnier, p. VII. Cette anthologie, composée en collaboration, assume une position anti-institutionnelle, et constitue, selon Marcel

Raymond, un moment clé dans la redécouverte du Baroque par les textes : « ce n'est point un hasard si, à l'époque de la seconde guerre mondiale, sont parues plusieurs anthologies, préparées ou préfacées par Th. Maulnier, D. Aury, M. Arland, C. F. Ramuz, A. M. Schmidt, André Blanchard, et aussi par le poète Paul Eluard, où la poésie baroque était assez largement représentée, et quelquefois même appelée par son nom », (« Le Baroque littéraire français (état de la question) », dans *Manierismo, Barocco, Rococo. Concetti e Termini*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, « Problemi Attuali di Scienza e di Cultura », p. 118). Nous réfléchissons aussi brièvement à l'anthologie de A. Blanchard, ainsi qu'à celle de C. F. Ramuz.

- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. XXX.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. XLI-XLII.
- <sup>33</sup> Les deux autres étant, dans nos anthologies, Saint-Amant et Tristan L'Hermite.
- <sup>34</sup> J. Serroy, *Poètes français de l'âge baroque. Anthologie (1571-1677)*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999, « La Salamandre », p. 118. Cette anthologie cherche à « illustrer au mieux cette sensibilité [baroque] qui, au-delà de toutes les incertitudes, représente l'élément en fin de compte le plus solide pour définir un âge baroque » (*ibid.*, p. 33). Retenir Malherbe parmi ces « poètes français de l'âge baroque », c'est donc remodeler son statut, l'insérer dans un nouveau panthéon baroque.
- <sup>35</sup> Du vers 47 (« Las ! Geneviève, hélas ! ta beauté tant exquise ») à 76 (« Fors un bruit glorieux de ta glorieuse grâce »).
- <sup>36</sup> Nous remercions Alain Génétiot de nous avoir confirmé ce point d'interprétation.
- <sup>37</sup> La mort classique peut à bien des égards s'appréhender de cette manière sur le plan anthropologique.
- <sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 117-118.
- <sup>39</sup> *Ibid.*, p. 118.
- <sup>40</sup> Bien entendu, les anthologistes tirent généralement vers l'un des pôles ou l'une ou l'autre de ces facettes de l'oeuvre intégrale, comme dans le cas de figure présent.
- <sup>41</sup> *Op. cit.*, p. 13.
- <sup>42</sup> À ce sujet, Alain Génétiot rappelle que « sa marque personnelle » se dévoile dans « les grandes odes encomiastiques », (p. 170 dans Michel Jarrety, *op. cit.*). C'est en tout cas la partie de son oeuvre la plus appréciée par la critique classiciste, comme nous avons déjà pu nous en rendre compte.
- <sup>43</sup> Raymond Lebègue, « Enfin Malherbe vint... », p. 113 dans *IV<sup>e</sup> Centenaire de la Naissance de Malherbe (1555-1628)*, Gap, Orphrys, 1956, « Publications des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence ». Alain Niderst écrit même, pour caractériser sobrement *Les Larmes* : « sa première oeuvre » (*La Poésie à l'âge baroque (1598-1660)*, Paris, Robert Laffont, 2005, « Bouquins », p. 837).
- <sup>44</sup> « *Les Larmes de Saint Pierre*, poème baroque », p. 146 dans *Revue des Sciences humaines*, Lille, 1949.
- <sup>45</sup> *Ibid.*
- <sup>46</sup> *La Poésie française de 1560 à 1630*, t. II : Malherbe et son temps, Paris, SEDES, 1951, p. 84.
- <sup>47</sup> « *Les Larmes de Saint Pierre*, poème baroque », *op. cit.*, p. 148.
- <sup>48</sup> David Lee Rubin, *op. cit.*, note 1 p. 131.
- <sup>49</sup> Sur ce point, on relira Jean Rousset, *La Littérature de l'âge*

*baroque en France*, *op. cit.*, p. 22-24 notamment.

- <sup>50</sup> « A peine la parole avait quitté sa bouche », v. 43.
- <sup>51</sup> On rappellera que pour Jean Rousset, l'un des critères de l'esthétique baroque est « la mobilité d'oeuvres en mouvement qui exigent du spectateur qu'il se mette lui-même en mouvement et multiplie les points de vue (vision multiple) », (*op. cit.*, p. 181).
- <sup>52</sup> *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Armand Colin, 1961, « U ». Selon Emmanuel Fraisse, cette anthologie aurait légitimé à elle seule le Baroque, en lui fournissant une assise textuelle (*Les Anthologies en France*, Paris, PUF, 1997, « Écriture », p. 119).
- <sup>53</sup> *Trésor de la poésie baroque et précieuse (1550-1650)*, Paris, Seghers, 1969. André Blanchard est en première instance le défenseur d'un regard curieux sur la poésie du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui justifie l'appellation qu'il donne à son anthologie, pouvant s'entendre dès lors comme un cabinet de curiosité, compilant textes rares et singuliers. Dans cette perspective, *Les Larmes de saint Pierre* répondent bien au projet de l'anthologiste, en ce qu'elles constituent la part cachée, baroque, de l'oeuvre du poète.
- <sup>54</sup> Soit de « En ces propos mourants ses plaintes se meurent » à « De leur peine secrète un regret apparent ».
- <sup>55</sup> Comme le note J. Rousset, cette section se place dans la continuité logique de la précédente, sur l'inconstance : « L'inconstance telle qu'elle vient d'être décrite s'accompagne d'un riche développement de figures de l'instabilité, du passage, de l'envol », (*Anthologie...*, *op. cit.*, p. 9). Ce passage est rattaché à la thématique de la section par les vers suivants, décrivant l'Aurore masqué par les nuages : « Et d'un voile tissu de vapeur et d'orage / Couvrant ses cheveux d'or (...) » (v. 364-365).
- <sup>56</sup> Soit de « L'Aurore d'une main en sortant de ses portes » à « A celui qui l'a fait des épines au front ».
- <sup>57</sup> M. Allem, *op. cit.*, p. 8.
- <sup>58</sup> *La Littérature de l'âge baroque en France*, *op. cit.*, p. 198.
- <sup>59</sup> *Ibid.*
- <sup>60</sup> Pas adorés de moi, quand par accoutumance  
Je n'aurais comme j'ai de vous la connaissance,  
Tant de perfections vous découvrent assez :  
Vous avez une odeur des parfums d'Assyrie  
Les autres ne l'ont pas, et la terre flétrie,  
Est belle seulement où vous êtes passés. (v. 313-318).
- <sup>61</sup> Dans Michel Jarrety (dir.), *op. cit.*, p. 168.
- <sup>62</sup> Voir Georges Gougenheim, *Les Mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris, Omnibus, 2008, p. 72 : « Malherbe (...) emploie les locutions verbales *avoir vergogne* et *faire vergogne*. Mais, vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, Vaugelas n'admet plus le mot que dans le "bas style" ».
- <sup>63</sup> *Nouvelles remarques de M. de Vaugelas sur la langue française*, Paris, G. Desprez, 1690, p. 81.
- <sup>64</sup> Charles-Ferdinand Ramuz, *Anthologie de la poésie française. XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Editions Corrèa, 1943. La raison d'être de cette anthologie est d'élaborer un ressaisissement culturel, afin de lutter contre le contexte historique de la Seconde Guerre mondiale : « la mode est aux anthologies : les raisons s'en distinguent sans peine. Quand l'événement

déçoit, pour ne rien dire de plus, on cherche à échapper à l'évènement » (*Ibid*, p. 7). La poésie est un moyen de retrouver des valeurs communes, partagées, de retrouver un héritage culturel pour combattre la barbarie. En fait, le poème est débité en petit morceaux, soit v. 43-48 ; 121-138 ; 151-156 ; 169-174 ; 187-192 ; 199-204 ; 211-216 ; 343-372 ; 379-396.

<sup>65</sup> Peut-être Gauthier-Ferrières souhaite-t-il aussi relativiser l'importance et la qualité du poète, en plaçant une sorte de pirouette en fin de section : le passage des « Saints Innocents » se lirait alors comme un couronnement paradoxal.

<sup>66</sup> Sur ce point, voir Daniel Maggetti, « Ramuz et la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle », dans Bruno Curatolo (dir.), *Les écrivains auteurs de l'histoire littéraire*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007, p. 77 : « Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté » : « Soucieux avant tout de son statut d'artiste créateur, qu'il a souvent opposé à celui de l'universitaire enchaîné aux contraintes et au conformisme de l'école, l'écrivain n'a jamais tenu à étaler ses connaissances

ou à faire état de ses compétences, acquises essentiellement au cours de sa formation académique à l'université de Lausanne où il a achevé des études de lettres ». Voir aussi Stéphane Petermann, « L'anthologie poétique de C. F. Ramuz », dans Didier Alexandre (dir.), *L'anthologie d'écrivain comme histoire littéraire*, Bern et alii, Peter Lang, 2011, « Littératures de langue française ».

<sup>67</sup> Jean-Pierre Chauveau et Jean-Charles Payen, *La Poésie des origines à 1715*, Paris, Armand Colin, 1975, « U », p. 418. J.-P. Chauveau rejoint Gauthier-Ferrières, puisqu'il cite les vers 187 à 216. *L'Anthologie de la poésie française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, NRF/Gallimard, 1987, « Poésie/Gallimard », du même auteur, aurait mérité un développement à part entière, mais elle ne cite pas les *Larmes*, qui constituent le cœur de notre étude.

<sup>68</sup> Voir le beau volume de ses articles : *Poètes et poésie au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, « Lire le XVII<sup>e</sup> siècle ».

<sup>69</sup> *La Littérature de l'âge baroque en France*, op. cit., p. 202.

# Tre sonetti da Shakespeare

Gabriele Frasca

31.

S'è arricchito il tuo petto di quei cuori  
 Che mancando ritenni infine morti,  
 E lì l'amore regna fra splendori  
 con quegli amici che pensai sepolti.

Quanti santi e ossequiosi mai umori  
 Che un sacro affetto agli occhi rapì assorti  
 Per funebre usufrutto, adesso fuori  
 Del loro corso in te sono raccolti!

Sei tomba in cui sepolto vive amore  
 Adorno di trofei di persi amanti  
 Che tutto ciò che diedi t'hanno dato.

Adesso è tuo quello che fu di tanti;  
 In te rivedo il volto d'ogni amato,  
 E tu, che tutti sei, sei il mio signore.

138.

Quando il mio amore mi spergiura fede  
 Assento ben sapendo quanto mente,  
 Ma solo per sembrarle un innocente  
 Ragazzo che di frodi non s'avvede.

E pur di fare in modo che mi veda  
 Più giovane di quanto le è presente,

Poi che ad entrambi vale il vero niente,  
 Se mente faccio quello che ci crede.

Ma perché non confessa che m'inganna?  
 E perché d'esser vecchio non ammetto?  
 Chiede di fede amore le parvenze

E che l'amante anziano taccia gli anni:  
 Ecco perché fra noi non c'è sospetto  
 Sebbene siano false le credenze.

71.

Non piangermi più a lungo alla mia morte  
 Del lugubre rintocco di campana  
 Che annuncerà che dalla vita vana  
 dei vili vermi son fuggito a corte.

T'amo così, che a leggere per sorte  
 Questo verso, dimentica la mano  
 Che lo scrisse: desidero lontano  
 Da te il dolore anche del mio ricordo.

E se ai miei versi mai non sarai sordo  
 Quando sarò tutt'uno con la creta,  
 Nemmeno dentro te serba il mio nome.

Si spenga l'amor tuo con la mia vita,  
 Così nessun saccente saprà come  
 Schernirti perché mi rimpiangi morto.

# Leopardi e la musica del silenzio

(con una proposta di lettura comparata del frammento *Odi, Melisso* e del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*)

di Francesca Favaro

*tacitae per amica silentia lunae*  
 (Eneide, II, v. 255)

In una delle pagine iniziali del suo *Zibaldone*, ancora priva di numero e di data, Leopardi abbozza un verso che, sfumato dal gerundio, unisce il motivo del viaggio a un'evocazione di notturno splendore, prelundendo quasi agli esiti più maturi della poesia del Recanatese.

«Vedendo meco viaggiar la luna»<sup>1</sup>: così suona l'endecasillabo – confessione anticipata (o forse, piuttosto, presagio) – che intreccia la vita di Giacomo, le sue tappe, al ciclico ritmo della divinità astrale alla cui illusione egli si consacra sin dai primi anni della fanciullezza<sup>2</sup>. Risale infatti agli esordi leopardiani un'anacronica, composta in greco e poi tradotta in latino, che, presentata quale esito di un fortunoso ritrovamento e pertanto dissimulata nella sua essenza di originalità, si ricongiunge idealmente alla scaturigine della letteratura classica in nome proprio della luna<sup>3</sup>:

ΩΔΗ Β

Εἰς Σελήνην

βούλομ' ὑμνεῖν Σελήνην.  
 Σ' ἀναμέλψομεν, Σελήνη,  
 Μετέωρον, ἀργυρώπιν.  
 Σὺ γὰρ οὐρανοῦ κρατοῦσα,  
 Ἦσυχοῦ τε νυκτὸς ἀρχήν  
 Μελάνων τ' ἔχεις δνείρων

5

Σὲ δὲ κ' ἀστέρες σέβονται  
 Οὐρανὸν καταυγάζουσιν.  
 Σὺ δὲ λευκὸν ἄρμ' ἐλαύνεις  
 Λιπαροχρόους τε πάλους  
 Ἄναβάντας ἐκ θαλάσσης·  
 Χ' ὅτε πανταχοῦ καμώντες  
 Μέροπες σιωπάουσι  
 Μέσον οὐρανὸν σιωπῇ  
 Ἐννυχος μόνη θ' ἰδεύεις,  
 Ἐπ' ὄρη τε, κατὰ δένδρων  
 Κορυφάς, δόμους τ' ἐπ' ἄκρους,  
 Ἐφ' ὁδοῦς τε, κατὰ λίμνας  
 Πόλυ δὲ βαλοῦσα φέγγος.  
 Τρομέουσι μὲν σε κλέπτει,  
 Πάντα κόσμον εἰσορῶσαν·  
 Ἕγμνέουσιν ἀδόνης δέ,  
 Πάννυχον Θέρουσ' ἐν ὥρῃ  
 Μινυρίσματ' ἠχέουσαι  
 Πυκνιοῖσιν ἐν κλαδοῖσιν.  
 Σὺ δὲ προσφιλῆς ὀδίταις,  
 Ἕδάτων ποτ' ἐξιοῦσα.  
 Σὲ δὲ καὶ θεοὶ φιλοῦνται,  
 Σὲ δὲ τιμῶσιν ἄνδρες,  
 Μετέωρον, ἀργυρώπιν,  
 Πότνιαν, φεραυγῆ.

10

15

20

25

ODE II

*In Lunam*

*Lunam canere lubet.  
Te, Luna, canemus  
Sublimem, os argenteam.  
Tu enim caelum habens,  
Quietæ noctis imperium 5  
Nigrorumque somniorum tenes.  
Te et sidera honorant  
Caelum collustrantem.  
Tu candidum agitas currum  
Ac nitidos equos 10  
E mari ascendentes:  
Et dum ubique fessi  
Silent homines,  
Medium per caelum tacite  
Nocturna solaque iter facis; 15  
Super montes, arborumque  
Cacumina, et domorum culmina,  
Superque vias et lacus  
Canum iaciens lumen.  
Te fures quidem reformidant, 20  
Universum orbem inspectantem;  
Lusciniae vero celebrant,  
Totam per noctem, aetatis tempore,  
Exili voce cantillantes  
Densos inter ramos. 25  
Tu grata es viatoribus,  
Aquis aliquando emergens.  
Te dii quoque amant,  
Te honorant homines,  
Sublimem, os argenteam, 30  
Venerandam, pulcram, luciferam.<sup>4</sup>*

È nell'orizzonte di un cielo in cui si disegna il profilo dell'antica Selene che, pertanto, esordisce la poesia leopardiana: poesia lunare, anch'essa<sup>5</sup>.

Esistono, nella storia della letteratura italiana (come esistono, d'altronde, nella storia della letteratura latina: massimo esempio è Virgilio, tanto caro a Leopardi, i cui eroi si muovono spesso sotto la luce della luna, silente)<sup>6</sup>, alcuni poeti inconfondibilmente 'lunari', per propensione fantasticante e temperamento espressivo, per un'impronta connaturata che è insieme d'anima e di stile. 'Lunari' furono, non a caso, due tra i poeti prediletti da Leopardi: Petrarca, «augel notturno»<sup>7</sup>, e Tasso, «fabbricator notturno di speranze e di sogni»<sup>8</sup>. Accomunati dalla notte che eleggono a scenario privilegiato, essi paiono tuttavia molto diversi per la modu-

lazione che conferiscono alla 'melodia lunare' su cui intonano il canto. Assottigliata lungo il filo di lacrime che l'usignolo di Petrarca gorgheggia nella sua solitudine, la musica notturna si frange d'inquietudine nelle liriche di Tasso: e la notte ombrosa, popolata di visioni, immersa nella luna sembra allora ardere, tremare.

Secondo Leopardi – è ben noto – il vertice dell'arte letteraria, l'acme della poesia s'identifica con la lirica, che per sua natura si protende verso la musica. E le teorie sul linguaggio poetico formulate nello *Zibaldone*, ruotanti intorno al cardine costituito dalla distinzione fra i termini (precisi, circoscritti e pertanto riservati alla scienza e alla tecnica) e le parole, peculiari invece della poesia, da subito riconducono alla luna non soltanto in virtù di un'associazione spontanea, di una comparazione istintiva – la vaghezza che s'irradia da una parola a espandere l'immaginazione del lettore rammenta la chiarezza che, quasi un cinto<sup>9</sup>, circonda talvolta il disco della luna – ma anche in virtù della dichiarazione esplicita di Leopardi, che si volge agli effetti visivi determinati dalla luna per esemplificare la sua idea di ciò che, dilettevole alla vista (esteriore e interiore) diviene foriero di un piacere più profondo, scatenante lo slancio della fantasia. Morbida, compenetrata con le ombre e gli addensamenti d'oscurità da cui pure sorge, nelle sue serali epifanie<sup>10</sup>, la luce della luna è metafora ideale perché si esprima e colga il leopardiano senso del poetico<sup>11</sup>; a differenza della luce solare, che incide i contorni fuggando l'incertezza e l'indistinto in un nitore che è evidenza concreta di realtà, la luna avvolge sempre lo sguardo senza penetrarvi, lo sfiora e lo seduce: suggerisce, piuttosto che svelare, e dunque mostra l'unica realtà per Leopardi accettabile: ossia che dal vero, materico e oggettivo, ci si deve ritrarre, si deve fuggire.

Ma la luce lunare non è esclusivamente conferma, a livello visivo e immaginifico al contempo, della riflessione sul linguaggio (poetico o meno) via via consegnata da Leopardi allo *Zibaldone*: la luna e le sue evanescenze divengono, fatalmente, sostanza della poesia del Recanatese. Leopardi è un poeta 'lunare' in maniera e in misura diversa da quanto lo siano altri autori pur incantati dalla luna (quali Petrarca e Tasso, prima fuggacemente menzionati). La luna, nei *Canti*, non rappresenta uno sfondo, non è una sorta di lampada posta a illuminare una scena, bensì è l'essenza – di pensiero e di musica<sup>12</sup> – delle liriche che la vedono protagonista. Il sortilegio lunare di cui Leopardi risulta artefice consiste nel rendere la luna al contempo emblema di una concezione del poetico e 'traduzione in atto' (nonché messa in musica)

di tale concezione. A ciò si deve inoltre aggiungere, a conferma dell'inscindibilità di pensiero e poesia nell'arte leopardiana<sup>13</sup>, il fatto che il profilo della luna, che muta, di canto in canto, secondo le fasi imposte dal ritmo di un cosmo più interiore che astronomico, corrisponde appieno, rappresentandole in una fusione tra immagini e suoni, alle svolte della 'filosofia' leopardiana.

La luna, sebbene nella *factio* poetica venga eletta a interlocutrice<sup>14</sup>, a destinataria (talvolta consolante, talaltra lontana) di un saluto o di un messaggio, è in verità *voce di Leopardi*, è l'espressione dell'atteggiarsi del suo pensiero, la cui forza coincide con l'attitudine a immergersi nella bellezza anche quando tocca la dolorosa sostanza della condizione umana.

Così, fra le lune della giovinezza di Giacomo, l'astro cui il poeta si rivolge nell'idillio che prende titolo dall'apostrofe a lui dedicata, *Alla luna*, non tanto equivale, bensì piuttosto *pienamente* è, il conforto del ricordo, gradito al cuore anche quando sia memoria di un patimento; la trasparenza della notte «dolce e chiara e senza vento» su cui si apre *La sera del dì di festa* neutralizza quasi, purificandola nella quiete offerta dalle ore, la frenesia cui s'abbandona il poeta, amante insonne, e pare altresì contrapporsi – fissa com'è nella sua limpidezza – al fluire, impetuoso e insieme fragile, delle vicende umane: quasi un'anticipazione della siderale distanza che separerà il pastore del *Canto notturno*, intimamente turbato, dalla sua luna, atteggiata a compostezza.

Voce di Leopardi nella poetica formulazione del suo pensiero, le lune dei *Canti*, si è detto, costituiscono anche l'essenza musicale di quel pensiero. Negli idilli, i versi dedicati all'astro si svolgono con lenta cadenza; in *Alla luna*, a detta di Fubini, «la stessa struttura ritmica dell'endecasillabo sciolto appare più piana e sommersa, caratterizzata com'è da movimenti sintattici dolci e pacati e da *enjambements* più teneramente discorsivi<sup>15</sup> che indefiniti e drammatici»<sup>16</sup>. La voce delle lune di Leopardi, fatta versi, si dispone in architetture melodiche ampie e come sussurranti; con il passare degli anni, però, tale musicale ampiezza sembra dilatarsi ancora, sfumare sempre più, giungendo infine a lambire il silenzio, a far culminare la musica nel silenzio, a divenire (e potrebbe sembrare un paradosso) silenzio.

Leopardi, infatti, è poeta del silenzio: non perché lo celebri, bensì perché riesce a farlo percepire, a 'fingerlo', nel senso latino del verbo, ossia a modellarlo in parole. Nei *Canti* l'esempio più immediato della capacità leopardiana di donare voce al silenzio è l'*Infinito*, ma al-

trettanto eloquenti risultano le sue lune, il cui itinerario anche sonoro, nei cieli delle liriche da loro attraversate, al silenzio s'avvicina sempre di più.

La voce, voce del poeta che nella luna si riflette (poiché nessuna risposta la luna può mai offrire, che non sia connaturata a colui che le si rivolge) a poco a poco si affievolisce: con essa, si affievoliscono l'accanimento del pensiero, ogni tentazione o sospetto di (involontaria) speranza.

La «graziosa luna» dell'idillio memoriale pare accogliere ancora con benevolenza l'empito scorato del poeta, avvolgendolo nella sua luce<sup>17</sup>; le sue sorelle future sempre più si allontanano dalla terra, rinchiudendosi in una corazza, virginea e inattaccabile, di mutismo. A incresparsi l'aria della notte di dubbi e domande senza conforto è un uomo davvero solo – grumo dolente di pensiero irrisolto e irresolubile, di coscienza ed esistenza incompiute e lacerate –; la luna continua a diffondere se stessa, dall'alto, ma quella sua luce non è ammiccamento che risponde a un appello: è un silenzioso diniego. La luna del *Canto notturno*, pur presente, concretizza, radicalizzandolo nell'orrore del metafisico abbandono di cui diviene insegna, la paura sognata da Alceta e riferita a Melisso nell'idillio, risalente al 1819, pubblicato nel 1826 con il titolo *Lo spavento notturno*<sup>18</sup>; ed è paura che la luna venga a mancare improvvisamente dal cielo:

XXXVII

ALCETA

Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno  
 Di questa notte, che mi torna a mente  
 In riveder la luna. Io me ne stava  
 Alla finestra che risponde al prato,  
 Guardando in alto: ed ecco all'improvviso     5  
 Distaccasi la luna; e mi pareo  
 Che quanto nel cader s'approssimava,  
 Tanto crescesse al guardo; infin che venne  
 A dar di colpo in mezzo al prato; ed era  
 Grande quanto una secchia, e di scintille     10  
 Vomitava una nebbia, che stridea  
 Sì forte come quando un carbon vivo  
 Nell'acqua immergi e spegni. Anzi a quel modo  
 La luna, come ho detto, in mezzo al prato  
 Si spegneva annerando a poco a poco,     15  
 E ne fumavan l'erbe intorno intorno.  
 Allor mirando in ciel, vidi rimasto  
 Come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,

Ond'ella fosse svelta; in cotal guisa,  
Ch'io n'agghiacciava; e ancor non m'assicuro.<sup>20</sup>

MELISSO

E ben hai che temer, che agevol cosa  
Fora cader la luna in sul tuo campo.

ALCETA

Chi sa? non veggiam noi spesso di state  
Cader le stelle?

MELISSO

Egli ci ha tante stelle, 25  
Che picciol danno è cader l'una o l'altra  
Di loro, e mille rimaner. Ma sola  
Ha questa luna in ciel, che da nessuno  
Cader fu vista mai se non in sogno.<sup>19</sup>

Senza la luna, l'angoscia sarebbe dunque intollerabile, dichiara Alceta.

Nel *Canto notturno*, vertice rappresentativo di uno spaesamento esistenziale tanto più straziante quanto più consapevole<sup>20</sup>, la luna, in effetti, non è stata spiccata dal cielo, come teme Alceta; tuttavia risulta sempre più distante, sottratta a qualsiasi partecipazione e condivisione di sentimenti umani; in ambito stilistico, ciò determina l'accentuarsi di strategie espressive che fanno scivolare il canto, come inavvertitamente, nel silenzio<sup>21</sup>.

Paolo Rota, che analizza le lune leopardiane compiendo *in primis* una «perlustrazione lessicale il cui scopo è [...] delineare una topica leopardiana della notte» osserva che la trama di riprese lessicali attivate dalla semplice parola 'luna' nei *Canti* viene «amplificata in maniera del tutto singolare grazie alla sottile perizia con la quale Leopardi fa rientrare nella propria scelta di costante ascolto intratestuale la luna medesima, non più in quanto astro, ma come parola» messa in rilievo da «accorgimenti fonici»<sup>22</sup>.

Il «primo 'indicatore lunare' [...] è costituito dalla pausa», grazie alla quale Leopardi obbliga il lettore a isolare la parola luna, a concentrare maggiormente su di essa la propria attenzione; le «sospensioni vocali», estese anche ai «casi nei quali il timbro dialogico è assente, da[nn]o la certezza di trovarsi di fronte ad una vera e propria scelta del Leopardi»<sup>23</sup>, culminante nell'*incipit* del *Canto notturno*, in cui «l'astro [...] rima al

mezzo addirittura con se stesso, aggiungendo così al complesso sistema interpuntivo un ulteriore elemento mimetico dell'ansia interrogativa del pastore, il quale dunque sembra non stancarsi di incalzare la propria compagna di riflessioni chiamandola col suo nome»<sup>24</sup>.

Tuttavia, nonostante le insistenze del pastore, la luna tace. E le modalità espressive messe in risalto da Rota<sup>25</sup> finiscono per accentuare, insieme all'urgenza del pastore parlante, proprio il silenzio di colei che dovrebbe esserne interlocutrice: introducono al silenzio.

La musica del canto si spegne o, per meglio dire, sprofonda giù, verso le note basse della desolazione. E, per quanto la melodia del silenzio si accentui, insieme all'imbrunire, nelle ultime liriche dedicate da Leopardi all'astro della notte (il *Canto notturno*, il *Tramonto della luna*) non ci si può non chiedere, a questo punto, se in verità tutte le lune leopardiane, più che interlocutrici dialoganti, non siano sempre state mute, allo stesso modo in cui la loro luce cela sempre, entro di sé, il mistero e il timore dell'ombra. Senza dubbio, nel tardo *Tramonto della luna* il «notturno [...] poteva attivare la simbolicità positiva di un pieno di luce e, nello stesso tempo, caratterizzarla [...] come 'velo' [...], come trasparenza, vale a dire, come 'inganno'»<sup>26</sup>; altrettanto indubbio che la medesima ambiguità compaia sin dai primi versi che Leopardi dedica alla volta celeste, percorsi, sotto la copertura leggera della luce, dal «terrore infantile del buio, [dall'] angoscia di morte»<sup>27</sup>.

La luna – ogni luna – non può che tramontare<sup>28</sup>. Svanisce. E svanisce, insieme a lei e in lei, ciò che per un attimo ci permise di non vedere – o d'intravedere soltanto – il nudo vero. Svanisce la luce dolcemente dialogante, entro la quale si sfuocava l'enigma di tutte le cose.

La luna leopardiana non è, pertanto, null'altro che questo: due forme del silenzio. La prima la rende una sordina capace di attutire, se non di soffocare, i rumori del mondo. La seconda forma di silenzio, l'assoluto tacere della luna, corrisponde allo svelamento della verità; quindi, alla fine di ogni poesia. È, questo, l'unico silenzio davvero inaccettabile. Per non piombarvi Leopardi prova a cantare e ricantare, grazie alle sue lune, la musica di un altro silenzio: il silenzio che certamente non salva ma che, per un attimo, illude. Fino al limite, inevitabile; fino al confine con l'altro, spaventoso silenzio.

Odi, *Melisso*

ALCETA<sup>1</sup>

Odi,<sup>2</sup> Melisso: io vo' contarti un sogno  
 Di questa notte, che mi torna a mente  
 In riveder la luna.<sup>3</sup> Io me ne stava  
 Alla finestra che risponde al prato,  
 Guardando in alto:<sup>4</sup> ed ecco all'improvviso 5  
 Distaccasi la luna;<sup>5</sup> e mi pareva  
 Che quanto nel cader s'approssimava,  
 Tanto crescesse al guardo;<sup>6</sup> infin che venne  
 A dar di colpo in mezzo al prato;<sup>7</sup> ed era 10  
 Grande quanto una secchia<sup>8</sup>, e di scintille  
 Vomitava una nebbia,<sup>9</sup> che stridea  
 Sì forte come quando un carbon vivo  
 Nell'acqua immergi e spegni. Anzi a quel modo  
 La luna, come ho detto, in mezzo al prato  
 Si spegneva annerando a poco a poco,<sup>10</sup> 15  
 E ne fumavan l'erbe intorno intorno.<sup>11</sup>  
 Allor mirando in ciel,<sup>12</sup> vidi rimasto  
 Come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia,  
 Ond'ella fosse svelta;<sup>13</sup> in cotal guisa,  
 Ch'io n'agghiacciava; e ancor non m'assicuro.<sup>20</sup>

MELISSO

E ben hai che temer, che agevol cosa  
 Fora cader la luna in sul tuo campo.<sup>14</sup>

ALCETA

Chi sa? non veggiam noi spesso di state  
 Cader le stelle?

MELISSO

Egli ci ha tante stelle, 25  
 Che picciol danno è cader l'una o l'altra  
 Di loro, e mille rimaner.<sup>15</sup> Ma sola  
 Ha questa luna in ciel,<sup>16</sup> che da nessuno  
 Cader fu vista mai se non in sogno.<sup>17</sup>

1. Come quello del suo interlocutore, Melisso, Alceta è nome che riconduce alla tradizione bucolica (entrambi i nomi, osserva Bandini nel suo commento ai *Canti*, uscito per Garzanti nel 1975, giunsero a Leopardi dalla commedia *Filli di Sciro* di Guidubaldo Bonarelli). Sia l'aspetto onomastico di per sé sia l'ascendenza letteraria evocano il canto amebeo, ossia il canto 'a botta e risposta' dell'egloga, genere caro,

sin dagli anni dell'infanzia, al poeta di Recanati. Si può inoltre ricordare che affreschi a soggetto pastorale decoravano le pareti del palazzo di Montemorello. 2. L'esortazione, posta significativamente ad apertura di lirica e di verso, immerge da subito il lettore nella dimensione prettamente sonora, acustica, dominante nei *Canti*: il contatto fra Alceta, angosciato dall'incubo notturno appena attraversato, e il suo confidente, Melisso, avviene in virtù di un appello che richiede attenzione, posto in *incipit*. 3. *che mi torna a mente / In riveder la luna*: messo in rilievo dall'*enjambement*, nonché inciso, dalla virgola che rende il primo emistichio del terzo verso un settenario (in realtà la sinalefe fa confluire il primo nel secondo emistichio), il volto della luna accende il ricordo: ricordo di un sogno, creduto vero sul momento e svelatosi poi nella sua fantasmatica essenza, del quale la luna era stata peraltro protagonista. A paragone delle espressioni precedenti, marcate dal succedersi delle consonanti velari, il settenario *In riveder la luna* pare inoltre risultare dolce, alla pronuncia. 4. La descrizione di Alceta, assorto nella contemplazione (a lui solita) del cielo notturno, è condotta attraverso verbi il cui tempo e modo (imperfetto e gerundio) sottolineano l'aspetto durativo dell'azione. 5. *Distaccasi la luna*: presente storico, che accentua al contrario la repentinità, la momentaneità, dell'evento. 6. Strettamente legati dagli *enjambements* e da un ricorrere di sibilanti mimetico dell'improvviso squarcio apertosi nel cielo, i versi enfatizzano il terrore provato da Alceta. Quanto la luna appariva rassicurante, in precedenza, 'appesa' alla volta celeste e sfuocata dalla lontananza, tanto, nel suo piombare verso la terra, diventa mostruosa, a causa di una visione accelerata e ravvicinata, cui non rimane alcun margine per il sogno. 7. *A dar di colpo in mezzo al prato*: brusca conclusione del moto della luna, che s'infrange a terra in un intreccio consonantico, enfatizzato dall'infinito tronco. Identica, la clausola «in mezzo al prato» ricomparirà nel successivo v. 14, quasi a sottolineare una sorta di 'ferita' inflitta alla distesa d'erba. 8. *era / Grande quanto una secchia*: il paragone fra la luna e una 'secchia', che potrebbe parere svilente, corrisponde all'orizzonte di pensiero di un pastore, che istintivamente, nella sua percezione del paesaggio circostante, si richiama a uno dei suoi comuni oggetti di lavoro. 9. *di scintille / Vomitava una nebbia*: il pulviscolo di faville irradiato dall'arsura della luna rovescia in negativo la freschezza propria della caligine astrale che, sotto forma di stille, si deposita fra gli steli d'erba nel notissimo madrigale tassiano *Qual rugiada o qual pianto*. 10. Il verso 15, descrittivo del progressivo spegnersi del candore lu-

nare (la luna si tramuta, infatti, in una sorta di tizzone riarso, consunto, a causa del quale, dice il successivo v. 16, 'fumano' le erbe), corrisponde sul piano fonosimbolico a un oscurarsi: in una sorta di *climax* ascendente, le vocali dell'endecasillabo si chiudono e incupiscono gradualmente. 11. Successiva alla coppia «a poco a poco» del v. precedente, la clausola «intorno intorno» evoca l'atmosfera del canto pastorale con effetto ritornellante. 12. *Allor mirando in ciel*: terzo verbo di visione che compare nella lirica: al memoriale, iterativo «rivedere» del v. 3 e al più generico «guardare» del v. 5 fa seguito qui «mirare», indicativo solitamente della contemplazione tributata a qualcosa di sacro e corrispondente, nella situazione specifica, all'ansia con la quale lo sguardo di Alceta affonda in un cielo rimasto mutilo della sua luna. 13. *vidi rimaso / Come un barlume, o un'orma, anzi una nicchia, / Ond'ella fosse svelta*: precipiti l'uno nell'altro grazie agli *enjambements*, i vv. 17-19 dispongono a *climax* la sensazione del vuoto, spalancatosi ora nel cielo, che si riflette nello sguardo attonito di Alceta: dapprima avvertita come un affioramento di luminosità (un «barlume»), quasi riuscisse impossibile accettare davvero il suo svanire, la caduta della luna si metamorfosa gradualmente da «orma», ossia traccia, a «nicchia», effettivo squarcio. *Ond'ella fosse svelta*: come se una lama, penetrando nella volta celeste, ne avesse spiccato la gemma più preziosa. 14. In un rapido distico, unito *dall'enjambement*, Melisso ironizza sul timore di Alceta. 15. Il dialogo fra i due pastori, uno ancora memore dell'incubo, l'altro pacatamente razziocinante, si sposta dalla luna alle stelle: entrambi, nelle loro considerazioni, danno prova di ingenua sapienza. Alla constatazione di Alceta, secondo cui è comune assistere alla caduta delle stelle, durante le notti (e pertanto, se cadono le stelle, non si comprende perché non dovrebbe piombare giù anche la luna), Melisso contrappone la rinunciabilità a una delle tante luci del cielo notturno: per quante stelle si perdano, mille ne restano comunque (e il numerale, da tradizione, ha valore iperbolico ed esemplificativo al contempo). 16. *sola / Ha questa luna in ciel*: espressione memorabile, proposta con la semplicità di una considerazione netta; l'inarcatura, che isola l'aggettivo «sola» a fine verso, mette così in rilievo anche l'insostituibilità della luna. Con una sorta di rustica, pragmatica contabilità dei fenomeni celesti, Melisso osserva come il medesimo cielo che, colmo di stelle, può concedersi il sacrificio di qualcuna di esse, certamente non potrebbe sostenere la rinuncia alla propria unica luna. 17. In una struttura ad anello che pare emulare il disegno del disco lunare, il frammento si chiude con la stessa

parola, «sogno», sulla quale si era aperto; tuttavia, in contrasto con l'angoscia di Alceta, timoroso che il suo incubo sia un presagio, Melisso relega nella mera dimensione – impalpabile e dunque insignificante – delle proiezioni oniriche ogni rischio sulla reale perdita della luna. Essa, infatti, non può scomparire.

*Canto notturno  
di un pastore errante dell'Asia*

Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,  
Silenziosa luna?<sup>1</sup>  
Sorgi la sera, e vai,<sup>2</sup>  
Contemplando i deserti;<sup>3</sup> indi ti posi.<sup>4</sup>  
Ancor non sei tu paga 5  
Di riandare i sempiterni calli?  
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga  
Di mirar queste valli?<sup>5</sup>  
Somiglia alla tua vita 10  
La vita del pastore.<sup>6</sup>  
Sorge in sul primo albore  
Move la greggia oltre pel campo, e vede  
Greggi, fontane ed erbe;  
Poi stanco si riposa in su la sera:  
Altro mai non ispera. 15  
Dimmi, o luna:<sup>7</sup> a che vale  
Al pastor la sua vita,  
La vostra vita a voi? dimmi: ove tende  
Questo vagar mio breve,  
Il tuo corso immortale? 20

Vecchierel bianco, infermo,  
Mezzo vestito e scalzo,  
Con gravissimo fascio in su le spalle,  
Per montagna e per valle, 25  
Per sassi acuti, ed alta rena, e fratte,  
Al vento, alla tempesta, e quando avvampa  
L'ora, e quando poi gela,  
Corre via, corre, anela,  
Varca torrenti e stagni,  
Cade, risorge, e più e più s'affretta, 30  
Senza posa o ristoro,  
Lacero, sanguinoso; infin ch'arriva  
Colà dove la via  
E dove il tanto affaticar fu volto:  
Abisso orrido, immenso, 35  
Ov'ei precipitando, il tutto obblia.  
Vergine luna,<sup>8</sup> tale  
È la vita mortale.<sup>9</sup>

Nasce l'uomo a fatica,  
Ed è rischio di morte il nascimento. 40

Prova pena e tormento Per prima cosa; e in sul principio stesso La madre e il genitore Il prende a consolar dell'esser nato.	45	E dell'innumerabile famiglia; Poi di tanto adoprar, di tanti moti D'ogni celeste, ogni terrena cosa, Girando senza posa,	95
Poi che crescendo viene, L'uno e l'altro il sostiene, e via pur sempre Con atti e con parole Studiarsi fargli core, E consolarlo dell'umano stato: Altro ufficio più grato	50	Per tornar sempre là donde son mosse; Uso alcuno, alcun frutto Indovinar non so. Ma tu per certo, Giovinetta immortal, conosci il tutto. <sup>15</sup> Questo io conosco e sento,	100
Non si fa da parenti alla lor prole. Ma perchè dare al sole, Perchè reggere in vita Chi poi di quella consolar convenga? Se la vita è sventura, Perchè da noi si dura?	55	Che degli eterni giri, Che dell'esser mio frale, Qualche bene o contento Avrà fors'altri; a me la vita è male.	
Intatta luna, tale È lo stato mortale. <sup>10</sup> Ma tu mortal non sei, E forse del mio dir poco ti cale. <sup>11</sup>	60	O greggia mia che posi, oh te beata, Che la miseria tua, credo, non sai! Quanta invidia ti porto! Non sol perchè d'affanno Quasi libera vai;	105
Pur tu, solinga, eterna peregrina, Che sì pensosa sei, tu forse intendi, <sup>12</sup> Questo viver terreno, Il patir nostro, il sospirar, che sia; Che sia questo morir, questo supremo Scolar del sembiante,	65	Ch'ogni stento, ogni danno, Ogni estremo timor subito scordi; Ma più perchè giammai tedio non provi. Quando tu siedì all'ombra, sovra l'erbe, Tu se' queta e contenta;	110
E perir dalla terra, e venir meno Ad ogni usata, amante compagnia. E tu certo comprendi Il perchè delle cose, e vedi il frutto Del mattin, della sera, Del tacito, infinito andar del tempo.	70	E gran parte dell'anno Senza noia consumi in quello stato. Ed io pur seggo sovra l'erbe, all'ombra, E un fastidio m'ingombra La mente, ed uno spron quasi mi punge Sì che, sedendo, più che mai son lunge	115
Tu sai, tu certo, a qual suo dolce amore Rida la primavera, A chi giovi l'ardore, e che procacci Il verno co' suoi ghiacci.	75	Da trovar pace o loco. E pur nulla non bramo, E non ho fino a qui cagion di pianto. Quel che tu goda o quanto, Non so già dir; ma fortunata sei.	120
Mille cose sai tu, mille discopri, Che son celate al semplice pastore. Spesso quand'io ti miro Star così muta in sul deserto piano, <sup>13</sup> Che, in suo giro lontano, al ciel confina;	80	Ed io godo ancor poco, O greggia mia, nè di ciò sol mi lagno. Se tu parlar sapessi, io chiederei: Dimmi: perchè giacendo A bell'agio, ozioso,	125
Ovver con la mia greggia Seguirmi viaggiando a mano a mano; E quando miro in cielo arder le stelle; <sup>14</sup> Dico fra me pensando:	85	S'appaga ogni animale; Me, s'io giaccio in riposo, il tedio assale?	130
A che tante facelle? Che fa l'aria infinita, e quel profondo Infinito seren? che vuol dir questa Solitudine immensa? ed io che sono?	90	Forse s'avess'io l'ale Da volar su le nubi, E noverar le stelle ad una ad una, <sup>16</sup> O come il tuono errar di giogo in giogo, Più felice sarei, dolce mia greggia, Più felice sarei, candida luna. <sup>17</sup> O forse erra dal vero,	135
Così meco ragiono: e della stanza Smisurata e superba,	95	Mirando all'altrui sorte, il mio pensiero: Forse in qual forma, in quale	140

Stato che sia, dentro covile o cuna,  
È funesto a chi nasce il dì natale.

1. La lirica si apre incrociando a chiasmo il vocativo «luna» e il verbo a lei riferito, «fai»: tutto poi viene come assorbito nell'*hapax* «silenziosa»: preludio contenutistico e melodico insieme del canto. A differenza di Alceta, dialogante con Melisso nel frammento XXXVII, il pastore del *Canto notturno*, privo di interlocutori suoi pari, non si contenta di osservare l'astro, bensì gli attribuisce, in forma dubitativa, un agire sul quale s'interroga. Se la luna che era stata protagonista dell'incubo di Alceta aveva alterato le leggi cosmiche in virtù del suo precipitare a terra, la luna del *Canto notturno* itera quietamente il suo ruotare, in una ripetitività che per il pastore è incomprensibile. 2. *e vai*: in rima con il precedente «fai», il verbo contribuisce a focalizzare l'attenzione sul moto lunare. 3. *Contemplando i deserti*: nel frammento *Odi, Melisso*, d'ispirazione bucolica in senso classico, era Alceta a volgere gli occhi verso l'alto, verso il cielo; qui, al contrario, la luna abbassa lo sguardo per contemplare la terra, ma non trova nulla, se non una vasta desolazione: al suo silenzio corrisponde una terra 'desertica'; il silenzio celeste si riflette nel silenzio terreno. 4. *indi ti posi*: il temporaneo tramonto della luna, durante le ore diurne, è rappresentato come una sorta di sonno, di sosta momentanea. Spezzato da un segno di punteggiatura forte, il v. 4 viene rallentato sia dal gerundio che lo apre sia dalla conclusione. 5. Il ritmo dei versi s'intensifica, accelerando, nell'urgenza degli interrogativi posti dal pastore. Cominciano a intrecciarsi qui le due trame melodiche della lirica: piana, in riferimento alla calma lunare; percorsa da repentini 'scatti' quando il pastore palesa la propria inquietezza. 6. *Somiglia alla tua vita / La vita del pastore*: distico che, nella proclamazione di un'affinità ribadita dallo specchiarsi l'una nell'altra delle due occorrenze del termine «vita», sembra rallentare il ritmo, come se anche l'esistenza del pastore, sincronizzata sui placidi movimenti lunari, placasse per un attimo la propria inquietudine. 7. *Dimmi, o luna*: la domanda, che segue la descrizione della giornata del pastore, si addolcisce nella menzione stessa dell'astro notturno; sottolineata dai due punti, la parola «luna» risulta isolata, e per un istante l'illusione della sua luminosità stempera l'angoscia. Ma tale impressione di stasi, di fine del patimento nella percezione della luce, precipita poi nella cascata di *enjambements* che,

sull'eco di una celebre memoria petrarchesca (*Rvf*, 16), scaraventa l'uomo nell'abisso del nulla che conclude il suo pellegrinaggio terreno. 8. *Vergine luna*: rivestita dalla castità attribuita ad Artemide, con la quale le 'favole antiche' la identificavano, la luna apre un'altra pausa di quiete, grazie alla menzione di sé. Alla dolcezza del nome che la indica, introdotto dalla liquida e poi appena scurito dalla vocale cupa, si uniscono, nell'apostrofe, la leggerezza della fricativa sonora e la morbida palatale dell'attributo, complice nel far sì che questo nome sia sufficiente, di per sé, a rallentare l'ansia del pensiero. 9. *tale / È la vita mortale*: rima inclusiva (la rima in *-ale* è del resto ricorrente nella chiusa delle lasse), che parrebbe negare, vista la sua pacatezza fonica, la constatazione che esprime. I vv. 40-56 esemplificano poi e drammatizzano la considerazione sull'ineluttabilità della pena umana: sin dalla nascita, si piange di un pianto consapevole, e l'unica funzione della famiglia consiste nel sostenere il nuovo nato lungo il suo ininterrotto travaglio. 10. *Intatta luna, tale / È lo stato mortale*: con cadenza formulare, idonea al canto senza tempo del pastore, ritorna l'apostrofe dei vv. 37-38; tuttavia, con significativa *variatio*, all'attributo «vergine» viene qui sostituito l'attributo «intatta» che allontana la luna in una distanza incontaminata dai turbamenti dell'uomo. Inoltre, l'apostrofe è rimarcata da una virgola, e non dai due punti, venendo dunque così a fondersi maggiormente con le parole che seguono. Il disco della luna non si isola più, in una pausa anche musicale, ma si proietta verso l'interrogativo del pastore. 11. *Ma tu mortal non sei, / E forse del mio dir poco ti cale*: intreccio di sonorità rispecchiantisi che però, in questo caso, accentuano la differenza esistente fra l'imperturbabilità della luna e la modesta, sofferta umanità del pastore. 12. Il pastore non si arrende, non accetta che le sue domande rimangano senza cenno di risposta e, in forma ipotetica e incorniciandone l'apostrofe «solinga, eterna peregrina» con il ricorrere del pronome «tu», conferisce alla luna, assorta nella sua rotazione (e da essa, in apparenza, appagata) il requisito della pensosità. Non lo propone in forma di ipotesi o di similitudine, bensì lo asserisce, lo proclama: la luna è «pensosa». A differenza dei precedenti aggettivi riferiti alla luna, che ne suggellavano la perfezione, ulteriormente impresiosita dal mito, l'attributo «pensosa» personifica la luna in ottica umana. Come se il pastore desiderasse sentirla più vicina a sé, le attribuisce la prerogativa del pensiero che, nel suo aspetto assillan-

te, contraddistingue l'uomo, e s'immerge poi, di nuovo, in un incalzare di domande (vv. 62 ss). La cauta affermazione del v. 62 «tu forse intendi» torna di seguito, per l'esigenza d'individuare almeno qualcuno – un'entità naturale dai connotati divini – che comprenda, nelle più nette dichiarazioni «tu certo comprendi» (v. 69), «Tu sai, tu certo» (v. 73), «Mille cose sai tu, mille discopri, / Che son celate al semplice pastore» (vv. 77-78). Si noti il chiasmo, nella disposizione fra il pronome soggetto e il verbo sapere, nelle ultime due citazioni, che comunica, con l'effetto di rispecchiamento determinato, l'impressione che le conoscenze della luna con la luna si esauriscano, restando non condivisibili, incomunicabili. 13. *quand'io ti miro / Star così muta*: riconoscimento esplicito, rinnovato, del silenzio della luna: il pastore desidererebbe un'altra voce, che non quella della sua luce, profusa a inondare i sottostanti deserti. L'espressione suona vagamente sinestetica: sembra infatti che il pastore colga con lo sguardo il silenzio della luna. Inoltre, in riferimento al proprio contemplare impiega il medesimo verbo, 'mirare', che i primi versi della canzone avevano tributato alla luna stessa. 14. *quando miro in cielo arder le stelle*: alla stregua di Alceta e Melisso, protagonisti del frammento XXXVII, l'anonimo pastore del *Canto notturno* include le stelle nella sua considerazione del cielo; dalle loro luci trae spunto per rinnovate domande (vv. 86-89). 15. *Ma tu per certo, / Giovinetta immortal, conosci il tutto*: cfr. i vv. 73 e 77-78; la certezza della conoscenza dei misteri del cosmo, da parte della luna, è qui sigillata – e quasi consacrata – dal riconoscimento della sua giovinezza eterna: la giovinezza degli dèi Olimpici. Ma gli Olimpici hanno da tempo cessato di comunicare con gli uomini. Hanno lasciato loro solo un riflesso di sé, l'orma di quella che un tempo era stata la loro vicinanza, la loro unione; hanno lasciato un ricordo di luce (cfr. G. Ceronetti, *Intatta luna*, «Belfagor», vol. XXV, 1970, pp. 96-103). «Un barlume, un riflesso, una nicchia»: dice Alceta a Melisso, allorché descrive il cielo cui è stata strappata la luna. E solo un barlume, un riflesso, una nicchia restano nel *Canto notturno*: la luna c'è ancora, ma non è quella di un tempo, la luna dell'età felice in cui l'uomo, libero dal tormento della ragione, riusciva ancora a sognare; la luna c'è ancora, ma non condivide più, mitica giovinetta, i suoi segreti con gli uomini. Ed è solo silenzio, attutito da una scia di luminosità. Così come, quando muore una stella, noi continuiamo a scorgerla, a distanza di secoli e millenni dalla sua

scomparsa, perché il viaggio della luce è lungo, sino a noi, la luna, in verità, è caduta, anche se al pastore pare di scorgerla, anche se crede e tenta di potervi parlare. 16. *noverar le stelle ad una ad una*: ritorna, in questa sognante ipotesi di infinito computo (topica e d'ascendenza classica) la medesima suggestione che nel frammento *Odi, Melisso*, faceva ritenere all'ingenuo pastore che qualche stella fosse pur sacrificabile, nell'insieme dell'economia celeste, data la loro quantità. 17. *candida luna*: ultimo appellativo riservato alla luna (nel verso precedente, simmetrico per costruzione, il pastore interpella la sua «dolce greggia», soddisfatta di una serenità che non ha nulla di olimpico, ma pur sempre soddisfatta). Resta, dunque, solo il cando-re. Che non consola più, ma invade lo sguardo e l'anima e strappa domande, per sempre.

#### Note

- 1 Per le citazioni dallo *Zibaldone* si farà riferimento all'edizione con commento e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997.
- 2 La luna compare già nell'idillio *L'amicizia*, risalente al 1810, di cui sono protagonisti Damone e Tirsi; nel 1813, poi, Leopardi compone la monumentale *Storia dell'astronomia*, in cui la luna viene «nominata innumerevoli volte»; inoltre – scrive W. Mauro – alcuni dei passi che vedono la luna protagonista, in questo trattato poderoso e apparentemente estraneo al richiamo della poesia, possiedono la «grandiosa bellezza di un inno omerico» (*Leopardi e la luna*, Roma, Carucci editore, 1959, pp. 16 e 19). È già grazie alla *Storia dell'astronomia*, infatti, che, secondo R. Damiani, alcuni simboli «s'impressero negli strati profondi» della mente del giovane autore, «arricchendola di immagini cui attingerà la poesia»; ad esempio «il 'perfetto calendario' citato nell'introduzione quale esempio della 'espressa necessità' dell'astronomia e di una misurazione rettilinea del tempo, è la speculare figura degli almanacchi e dei lunari, che nella penultima Operetta morale regolano una soluzione ciclica e senza soluzione» (*All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 1998, p. 57).
- 3 «L'atto di nascita, il momento di fecondazione della poesia leopardiana sono idealmente databili con il piacere letterario di queste odi, che regalano al loro autore ignoto la gioia di sentirsi un greco. L'ode alla dea che illumina la notte, cui sono rivolti gli appellativi poi ricorrenti nella lirica leopardiana, manifesta un sentimento genuino di devozione. Nella sua vita solitaria, incerto sul futuro e sulla fisionomia che il padre gli riconosce ed egli non avverte più come propria, Giacomo ha visto nella luna la divinità protettrice, la luce nell'oscurità. Il senso del divino, che si offuscava mentre egli avanzava nel vero delle cose, sopravviverà sempre nella sua invocazione all'astro d'argento, che nel *Saggio* sugli errori popolari non era stato offeso con il capitolo dei pregiudizi umani al suo riguardo» (ivi, p. 73).

- <sup>4</sup> Per i *Canti* si cita (qui e in seguito) da Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, vol. I, *Poesie*, a cura di M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1988; le *Odae Adespotae* si trovano alle pp. 338-339. Sulle *Odae adespotae* di Leopardi, due anacreontiche la seconda delle quali invoca appunto la Luna (la prima è intitolata ad Amore), si vedano i contributi di M. Mazzocca, *Per una interpretazione delle Odae Adespotae del Leopardi*, Estratto dagli «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Venezia, 1976, Tomo CXXXIV, pp. 525-541 e di M. Centenari (curatrice, nella sua tesi di dottorato, di un'edizione dell'*Inno a Nettuno* e delle *Odae adespotae* stesse), «Prendere persona di greco». *Per una rilettura dell'Inno a Nettuno di Giacomo Leopardi tra erudizione, traduzione e moda letteraria*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», VIII/1, 2013, pp. 109-143. Chi scrive si permette inoltre di segnalare che un'analisi comparata delle due liriche è inserita in un suo volume, concernente la fortuna di Anacreonte fra XVIII e XIX secolo.
- <sup>5</sup> Nel novero dei saggi e dei volumi – numerosissimi – il cui argomento è il 'Leopardi lunare', si segnalano qui alcuni rilevanti contributi: G. Marrone Puglia, *Note sul mito lunare nella poesia leopardiana. Inalterabilità e trasformazione*, «Forum italicum», 1984, 1, pp. 65-76; L. Antinucci Lorenzetti, *Il ciclo diurno e stagionale nella poesia e nel pensiero di Leopardi*, «Otto/Novecento», 1, 1991, pp. 89-106; M. Dell'Aquila, *Leopardi lunare*, 2, ivi, pp. 89-106; A. Folin, *Leopardi e la notte chiara*, Venezia, Marsilio, 1993; A. Prete, *Notturmo leopardiano*, Lecce, Milella, 1994; G. Cavallini, *La luna e il cielo notturno nella poesia dei Canti*, in *Leopardi e lo spettacolo della natura*, Atti del Convegno internazionale, Napoli, 17-19 dicembre 1998, a cura di V. Placella, Napoli, 2000, pp. 141-160.
- <sup>6</sup> Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, fra le immagini dotate di più intensa sentimentalità a noi giunte grazie alla poesia greco-latina, Leopardi propone una similitudine omerica, descrittiva di un paesaggio rischiarato dalla luna (*Iliade*, VIII, vv. 555-559), e subito dopo, in latino, i versi 8-16 del VII canto dell'*Eneide* di Virgilio, aperti dalla menzione di una candida luna il cui chiarore soffuso fa tremolare d'argento le acque marine.
- <sup>7</sup> Cfr. *Rvf*, 59, v. 14. Sull'influenza esercitata dal poeta di Arezzo in una delle più celebri liriche lunari dei *Canti*, ossia il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, si rimanda al saggio di S. Albonico, *Virgilio e Petrarca nel «Canto notturno» di Giacomo Leopardi*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere, raccolti da Simone Albonico*, a cura di S. Calligaro e A. Di Dio, Pisa, ETS, 2013, pp. 173-192 (lo studio esplora le presenze petrarchesche, unite alle attestazioni virgiliane, in ottica specificamente bucolica).
- <sup>8</sup> L'espressione costituisce i due versi d'esordio del madrigale tassiano *Risposta a messer Cino Spontone*. Nello studiare i *Riflessi della lingua di T. Tasso nella poesia del paesaggio leopardiano*, C. Borrelli osserva come già a partire dalla Canzonetta V della raccolta *La campagna*, composta nel 1809, l'influenza di Tasso si faccia avvertire, fondendosi insieme sia alla suggestione di un poeta latino che per Leopardi resterà sempre fondamentale sia al chiarore del cielo ricolmo di luna: l'aggettivazione che delinea tale paesaggio suona, infatti, «virgiliano-tassiana» (il saggio si trova in *Leopardi e lo spettacolo della natura* cit., pp. 223-237, p. 228). Si conclude con l'osservare che le ascendenze di natura linguistica e stilistica riconducibili sia a Petrarca sia a Tasso si presentano spesso accompagnate da una memoria virgiliana (cfr. *supra*, n. 6).
- <sup>9</sup> Si veda, per la cintura di luce intorno alla luna, Dante, *Paradiso*, X, vv. 64-69.
- <sup>10</sup> Questo «luminismo leopardiano, con l'insistenza sui bianchi e sui neri, sui toni e mezzi toni di luci e ombre» sembra a C. Borrelli, che lo fa risalire ai dodici anni del poeta, frutto «dell'assimilazione attenta e studiata di certa tecnica tassiana che anima le rappresentazioni paesaggistiche, non di rado, con le vibrazioni luminose della luna o dell'alba, che conferiscono alla realtà della natura apparenze mobili, labili, inquiete» (*Riflessi della lingua di T. Tasso nella poesia del paesaggio leopardiano* cit., p. 229).
- <sup>11</sup> Sui giochi di luce e sugli scorci paesaggistici che risultano per Leopardi intrinsecamente poetici, si veda quanto egli annota nello *Zibaldone* (pp. 1744-1746 dell'autografo); l'osservazione coinvolge sole e luna insieme, ma sottolinea quanto, per risultare poetica, la luce debba sempre essere percepita attraverso un filtro, una variazione di nuvole ed ombre, o come diluita dagli spazi celesti; circostanze peculiari di un cielo notturno: «Da quella parte della mia teoria del piacere dove si mostra come degli oggetti veduti per metà, o con certi impedimenti ec. ci destino idee indefinite, si spiega perchè piaccia la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; un luogo solamente in parte illuminato da essa luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita, e non bene si distingua, come attraverso un canneto, in una selva, per li balconi socchiusi ec. ec.; la detta luce veduta in luogo oggetto ec. dov'ella non entri e non percota dirittamente, ma vi sia ribattuta e diffusa da qualche altro luogo od oggetto ec. dov'ella venga a battere; in un andito veduto al di dentro o al di fuori, e in una loggia parimente ec. quei luoghi dove la luce si confonde ec. ec. colle ombre, come sotto un portico, in una loggia elevata e pensile, fra le rupi e i burroni, in una valle, sui colli veduti dalla parte dell'ombra, in modo che ne sieno indorate le cime; il riflesso che produce p.e. un vetro colorato su quegli oggetti su cui si riflettono i raggi che passano per detto vetro; tutti quegli oggetti in somma che per diverse materiali e menome circostanze giungono alla nostra vista, udito ec. in modo incerto, mal distinto, imperfetto, incompleto, o fuor dell'ordinario ec. Per lo contrario la vista del sole o della luna in una campagna vasta ed aprica, e in un cielo aperto ec. è piacevole per la vastità della sensazione. Ed è pur piacevole per la ragione assegnata di sopra, la vista di un cielo diversamente sparso di nuvoletti, dove la luce del sole o della luna produca effetti variati, e indistinti, e non ordinari. ec. È piacevolissima e sentimentalissima la stessa luce veduta nelle città, dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro, dove la luce in molte parti degrada appoco appoco, come sui tetti, dove alcuni luoghi riposti nascondono la vista dell'astro luminoso ec. ec. A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder

tutto, e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione, riguardo a ciò che non si vede. Similmente dico dei simili effetti, che producono gli alberi, i filari, i colli, i pergolati, i casolari, i pagliai, le ineguaglianze del suolo ec. nelle campagne».

- <sup>12</sup> P. Rota sottolinea il valore in primo luogo acustico che le parole assumono nell'opera del Recanatense: «le tematiche predilette dal Leopardi poeta sono anzitutto delle parole» (*Epifanie di luna in Leopardi*, in *Idem, Lune leopardiane. Quattro letture testuali*, Bologna, Clueb, 1997, pp. 23-38, p. 23): una di queste, naturalmente, è 'luna'.
- <sup>13</sup> Del tutto appropriata risulta pertanto la definizione di «pensiero poetante» proposta da Antonio Prete per la peculiarità della scrittura leopardiana (*Il pensiero poetante: saggio su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 2006).
- <sup>14</sup> «Le notti leopardiane [...] pongono il "candido astro" in costante rapporto con il paesaggio circostante, che sembra derivare le proprie connotazioni proprio dalla presenza (o dall'assenza) della luce lunare; questa inoltre rivela ben presto la sua particolare capacità di dare voce a ciò che illumina, [...] presentandosi così fin da principio quale ente "dialogante"» (P. Rota, *Epifanie di luna in Leopardi* cit., pp. 26-27).
- <sup>15</sup> È proprio la sua intrinseca discorsività che, secondo L. Blasucci, distingue *Alla luna* da *l'Infinito*, nonostante la vicinanza cronologica, dal punto di vista della stesura, dei due componimenti («*Alla luna*» di Giacomo Leopardi, «per Leggere», 2, 2002, pp. 63-70).
- <sup>16</sup> Leopardi, *Canti*, con introduzione, commenti e note di F. Bandini, Milano, Garzanti, 1986<sup>7</sup>, p. 127.
- <sup>17</sup> Tale luna in ascolto sembra dunque quasi erede, pur lungo la via del progressivo distacco dalle antiche ritualità, della greca Selene, destinataria della seconda anacreontica dell'adolescenza leopardiana: sebbene in versione moderna, nell'idillio che l'interpella permane infatti l'idea che la luna riesca a udire, che riesca a non restare indifferente di fronte a una richiesta di soccorso sgorgata dal cuore degli uomini.
- <sup>18</sup> Si veda, per una minuziosa analisi dell'idillio, E. Peruzzi, *Odi, Melisso*, in *Studi leopardiani* II, Firenze, Olschki, 1987, pp. 75-138.
- <sup>19</sup> Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, vol. I, *Poesie*, a cura di M.A. Rigoni cit., pp. 136-137.
- <sup>20</sup> Tra gli innumerevoli contributi riservati all'indagine di quest'inesauribile capolavoro, si segnalano gli interventi di L. Blasucci, *Breve introduzione al «Canto notturno»*, «Poetiche», 2, 2001, pp. 149-164; Marco A. Bazzocchi, *Il pastore e il filosofo* (sul «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia»), ivi, pp. 177-192; F. Borio, *Il «Canto notturno di un pastore errante dell'Asia»*, «Ricontri», 3-4, 2006, pp. 9-26).
- <sup>21</sup> Del resto – e si tratta, non a caso, di un *hapax* – il v. 2 del *Canto notturno* da subito interpella la luna come «silenziosa». Ripercorre le vicende letterarie dell'aggettivo «silenzioso», assai raro nell'opera di Leopardi, L. Peirone: *Silenziosa luna*, «Esperienze letterarie», 1, 2012, pp. 73-78.
- <sup>22</sup> *Epifanie di luna in Leopardi*, cit., pp. 27 e 32.
- <sup>23</sup> Ivi, pp. 32-34.
- <sup>24</sup> Ivi, p. 34.
- <sup>25</sup> Secondo lo studioso tali strategie stilistiche e lessicali continuano a garantire alla luna «un ruolo di moderatrice della disillusione, verso la quale il poeta è ormai sempre più incamminato» (*Luci nuove sulla luna leopardiana*, in *Idem, Lune leopardiane. Quattro letture testuali* cit., pp. 93-103, p. 102).
- <sup>26</sup> Marco Santagata, «*Il tramonto della luna*» o dell'asimmetria in *Idem, Il tramonto della luna e altri studi su Foscolo e Leopardi*, Napoli, Liguori editore, 1999, pp. 87-121.
- <sup>27</sup> Ivi, p. 111. Sul mistero peculiare di tutto ciò che Leopardi scrive sulla luna si sofferma anche W. Mauro, secondo cui il verso che apre le *Rimembranze* «Era in mezzo del ciel la curva luna» risulta «musicale, non pure per l'armonia vibrante del ritmo, ma, principalmente, per il mistero ultimo che quell'armonia esprime» (*Leopardi e la luna* cit., p. 20); inoltre, i primi appunti leopardiani, affidati alle carte ranieriane di Napoli, sono già colmi di «una poesia profonda e nascosta, tutta intessuta dell'ineffabile dolcezza misteriosa dell'inespresso» (ivi, p. 23).
- <sup>28</sup> Cfr. L. Lugnani, *Il tramonto di «Alla luna»*, Padova, Liviana Editrice, 1976.

# Il calvario di Gesù nella 'cristologia' di Ahmad Shāmlu, poeta del '900 persiano

di Nahid Norozi

Ahmad Shāmlu<sup>1</sup> (Teheran 1925 - Karaj 2000), *nom de plume* Alef Bāmdād<sup>2</sup> (Alef Aurora), scrittore, traduttore e uno dei massimi poeti persiani del '900, tradotto in più lingue<sup>3</sup>, ha saputo emozionare più generazioni della sua epoca con una poesia improntata all'impegno civile<sup>4</sup>, in linea con le istanze di un'epoca travagliata da dittature e rivoluzioni, comunque segnata da forti cambiamenti. Ma è anche stato protagonista di importanti innovazioni poetiche. Prima di lui Nimā Yushij (1895-1959), anche per influsso della poesia europea, aveva introdotto negli anni '20 il verso libero<sup>5</sup>, rompendo con la tradizione prosodica classica basata su schemi quantitativi di derivazione araba; e aveva introdotto elementi contenutistici diversi da quelli della poesia persiana classica -spregiativamente bollata come poesia di *gol o bolbol* ossia di 'rose e usignoli'- ormai ritenuta incapace di rappresentare l'epoca moderna, legata com'era al riciclo di un vecchio benché ricchissimo repertorio di immagini convenzionali. Shāmlu, dopo un breve periodo durante il quale produsse imitando il maestro Nimā, iniziò a sperimentare tecniche nuove, in particolare giungendo alla quasi totale cancellazione della metrica dalle sue poesie. Cosciente della rivoluzione che andava facendo, si presentò come il fondatore nella letteratura persiana contemporanea di una 'poesia prosastica', o come altri la chiamano forse non del tutto appropriatamente, 'poesia bianca'.<sup>6</sup> Una poesia caratterizzata, oltre che dall'oblio di qualsiasi metro tradizionale, da vari sperimentalismi

linguistico-formali, in particolare la massiccia introduzione delle parole del 'vicolo' (*kuché*), insomma della vita quotidiana, sempre evitate dalla poesia classica. Ma, soprattutto, sul piano del contenuto la poesia di Shāmlu rivalutava il 'messaggio', improntato come s'è detto all'impegno politico e civile, veicolato da una voce sempre palpitante per le piaghe del popolo e volta a interpretare e forse nelle sue intenzioni ad alleviare il dolore dell'uomo.

Questa poetica dell'impegno civile innerva i brani giovanili dell'Autore di contenuto più impegnato e al limite di tono propagandistico, che talvolta obbligano il lettore a *capire* il messaggio piuttosto che *godere* della sua poesia. Ma il poeta ben presto supererà questa fase relativamente immatura e sperimenterà nuove vie. Comincerà gradualmente a introdurre altri mezzi linguistici – come ad esempio l'uso delle anafore, di certe rime assonanti o delle ripetizioni di versi – al fine di compensare la mancanza del ritmo (elemento imprescindibile nella tradizione classica), oppure userà certi registri espressivi arcaici per dare un tono sublime a quello scarno e quasi dimesso dei suoi brani più giovanili.<sup>7</sup>

In questa nuova prospettiva Shāmlu riscopre la lingua dei testi sacri. Egli imiterà deliberatamente il linguaggio di antiche traduzioni persiane del *Corano*, ma anche e soprattutto di traduzioni della Bibbia, donando così al suo dettato un inopinato tono profetico, e nuovi contenuti di tono filantropico ed esistenzialista.

Nella poesia *E iniziò la decadenza* il tono profetico

traspare non solo dagli aspetti sapienziali ma anche da altri più formali, come ad esempio dall'uso di un dettato a struttura paratattica, tipico dei testi sacri, con molti versi consecutivi che iniziano con la congiunzione 'e'; e persino traspare talora dall'aspetto grafico, per esempio da certi segni floreali simili a quelli che separano i versetti in certe edizioni persiane di testi sacri. In questi componimenti spesso il poeta inizia disegnando la fiera figura dell'Uomo primordiale che, 'liberando le sue mani dalla prigionia della terra',<sup>8</sup> tiene sotto il proprio dominio tutto il mondo. Non solo la terra e i quattro 'elementi empedoclei' (uno dei pochi *topoi* classici riciclati dal poeta), non solo gli esseri animati o disanimati, ma persino la luce e l'oscurità personificate piegano il capo dinanzi alla sua potenza, divenendo i suoi umili servi. L'Autore sembra qui a tratti riecheggiare il superuomo nietzscheano<sup>9</sup>, che però conosce in modo ignobile la propria decadenza dal momento che egli, creando Dio, s'inchina dinanzi al proprio creato... : «E [l'uomo] inviò quelle mani creatrici di Dio, che erano l'arma della sua regalità, alla Sua corte per mendicare soccorsi e benedizioni. / L'ingratitude avvenne / E le mani offese maledirono l'uomo perché il loro posto non era sul petto di schiavi<sup>10</sup>. / E iniziò la decadenza».<sup>11</sup>

Questa indebita 'traslazione' del ruolo della regalità dall'uomo a Dio non riguarda secondo Shāmlu solo le varie divinità esistite e esistenti nel seno della storia dell'umanità, bensì è sottostante a tutte le forme di moderna schiavitù. Qui naturalmente si inserisce il 'messaggio', qui nasce l'invito a una ribellione che il poeta spera poter trasmettere coi suoi versi contro le ingiustizie subite dall'umanità e contro gli immobilismi imposti dai potenti e potentati di ogni epoca, in particolar modo dalle religioni organizzate; ribellione che nei suoi auspici dovrebbe fare leva sulle potenzialità inesauribili dell'uomo e sul valore della libertà.

Ed ecco che inopinatamente proprio Gesù, in questa prospettiva atea e filantropica, assurge a emblema della umana sofferenza ed evidenzia l'umiliante condizione dell'uomo dopo la sua caduta. Una caduta non certo dal paradiso per ribellione al volere divino, bensì al contrario, per aver obbedito ai richiami della servitù presso un Dio che, secondo l'Autore, non esiste e se esiste è soltanto una creatura plasmata dalle mani dell'uomo o immaginata dalla sua mente<sup>12</sup>. Gesù porta dunque la croce di questo amaro destino di tutta l'umanità, e il suo calvario rappresenta nella 'cristologia' di Shāmlu quello di tutti gli uomini. Non a caso egli usa il nome 'Gesù' al plurale:

1. ... ما همه عذراهای آبستنییم:  
 بی‌آنکه پستان‌های مان از بهارِ سنگینِ مردی گل دهد  
 زخمِ گل میخ‌ها که به تیشه‌ی سنگین  
 ریشه‌ی درد را در جان عیسی‌های انده‌گین مان به فریاد آورده است  
 در خاطره‌های مادرانه‌ی ما به چرک اندر نشسته؛  
 و فریادِ شهیدشان  
 به هنگامی که بر صلیبِ نادانی خلق  
 مصلوب می‌شدند:  
 «- ای پدر، اینان را بیمارز  
 چرا که، خود نمی‌دانند  
 که با خود چه می‌کنند!»

1. ... Noi tutti siamo delle Gravidie Immacolate:  
 senza che le nostre mammelle siano fiorite per la sovraccarica primavera di un uomo  
 Le piaghe dei chiodi che per il pesante martello  
 hanno indotto al grido la radice stessa del dolore nell'anima dei nostri sofferenti Gesù  
 nei ricordi nostri materni si sono infettate.  
 Ed ecco il loro grido martire  
 nel momento in cui sulla croce dell'ignoranza del popolo  
 venivano inchiodati:  
 «O Padre! Perdonali  
 perché non sanno  
 cosa fanno a loro stessi!»<sup>12</sup>

Questo uso al plurale del nome di Cristo e di sua madre estende l'atto sacrificale del Crocefisso e il dolore di Maria alla moltitudine degli uomini caduti in vano per la libertà e la giustizia, significativamente da

2. [...] Adesso  
                                 ogni donna  
   è una Maria  
 e ogni Maria  
                                 ha un Gesù sulla croce,  
                                 ma senza corona di spine e Croce e Golgota  
 senza Pilato e giudici e tribuna.  
 Dei Gesù tutti dallo stesso destino  
 Gesù simili  
 con vesti tutte uguali  
 [...]
 E se non c'è una corona di spine  
   c'è invece un elmo da indossare  
 e se non c'è una croce da portare sulle spalle  
   c'è invece un fucile  
 [...]
 e ogni cena  
 quante volte è l'ultima cena  
 e ogni sguardo  
 quante volte [è] lo sguardo di Giuda [...]»<sup>13</sup>

La sensibilità di Shāmlu per la figura di Gesù è probabile fosse stata inizialmente stimolata dalle inclinazioni religiose di Āydā, l'amata moglie armena, ma la figura di Cristo era in realtà presente in lui anche prima che conoscesse la sua donna nel 1963. Vi sono in effetti molteplici accenni nella produzione poetica di Shāmlu alle figure di Gesù e di Maria, ma nel presente lavoro per ragioni di spazio ci dovremo soffermare su due sole poesie che tematizzano il calvario di Gesù, ossia *La morte del Nazareno* (Marg-e Nāseri) e *L'uomo crocefisso* (Mard-e maslub).

### 3. *La morte del Nazareno*

Con una melodia monotona  
   monotona  
 il piede del ligneo carico  
 una pesante linea tremula  
   dietro di sé  
 disegnava sulla terra.  
 «**Mettetegli sulla testa una corona di spine!**»  
 E la melodia trascinate della croce  
 nel delirio del suo dolore

Shāmlu definiti 'i nostri tristi Gesù' o 'le Gravidie Immacolate'. Questa ardita trasposizione si incontra anche in questi versi:

2. ... اکنون  
 هر زن  
 مریمی است  
 و هر مریم را  
 عیسیایی بر صلیب است،  
 بی تاج. خار و صلیب و جُل جُنا  
 بی پیلات و قاضیان و دیوان. عدالت.  
 عیسیایانی همه هم سرنوشت  
 عیسیایانی یک دست  
 با جامه ها همه یک دست  
 ... و اگر تاج خاری نیست  
 خودی هست که بر سر نهید  
 و اگر صلیبی نیست که بر دوش کشید  
 تفنگی هست.  
 ... و هر شام  
 چه بسا که «شام. آخر» است  
 و هر نگاه  
 ای بسا که نگاه یهودایی...

*La morte del Nazareno*, uno dei suoi migliori componimenti<sup>14</sup> scritto nel 1966, è un altro esempio del destino miserevole dell'uomo di cui Gesù diviene appunto il corpo sacrificale. La poesia è strutturata, come anche avviene nella poesia *L'uomo crocefisso* (di cui vedremo più avanti), in forma dialogica, diremmo quasi teatrale - aspetto non sconosciuto alla tradizione classica che spesso costruiva i suoi *ghazal* (odi liriche) sulla base di un fitto dialogo tra l'amante e l'amata/o, ma qui evidentemente riadattato a un contesto del tutto nuovo.<sup>15</sup>

### 3. مرگ ناصری

با آوازی یک دست  
 یک دست  
 دنباله ی چوبین بار  
 در قفایش  
 خطی سنگین و مرتعش  
 بر خاک می کشید.  
 «تاج خاری بر سرش بگذارید!»  
 و آواز. دراز. دنباله ی بار  
 در هذیان. دردش

monotona

tesseva

fili di fuoco.

«**Sbrigati Nazareno, sbrigati!**».

Per la misericordia che Lui trovò nell'anima

si sentì leggero

e come un cigno fiero

guardò nel limpido di se stesso

«**Frustatelo!**».

Le stringhe di cuoio

picchiarono,

e la rossa frusta senza fine

in tutta la sua lunghezza

da un grosso groviglio

si distese.

«**Sbrigati Nazareno, sbrigati!**».

Nella fila chiassosa degli spettatori

Lazzaro

camminava per la sua strada

con le mani

dietro la schiena

l'una sopra l'altra,

e l'anima sua dal tormento di un debito pungente

riscoprì libera:

«**Se avesse voluto, avrebbe potuto!**».

Il basso cielo

pesantemente

sulla melodia calante della misericordia

discese.

Le afflitte

si riversarono sul colle

e il sole e la luna

ecco

s'adirarono.<sup>16</sup>

Durante il percorso verso Golgota, oltre a Gesù silente e subente, compaiono in vario grado partecipi altri personaggi o voci: un soldato, alcuni spettatori, Lazzaro e le donne afflitte; non solo, il poeta con la personificazione inserisce come personaggi attivi anche il cielo, il sole e la luna. In ordine di comparsa: il soldato, che ordina di mettergli in testa la corona di spine e di frustarlo, è per Shāmlu la voce opprimente del potere dittatoriale vigente sulla terra che, con tale ordine, vuole ridicolizzare le note parole del Cristo secondo cui 'il mio regno non è di questo mondo'; gli impazienti spettatori, che gli gridano di sbrigarli, tediati come sono dalla 'monotonia' dello spettacolo. La ripetizione enfatica dell'aggettivo 'monotono' è assai efficace in questo contesto dal momento che sottolinea da una parte la lunghezza interminabile della sofferenza di Gesù, dall'altra la lunghezza dell'attesa degli spettatori che ebbri dell'

یک دست

رشته نی آتشین

می رشت.

«**شتاب کن ناصری، شتاب کن!**»!

از رحمی که در جان خویش یافت

سبک شد

و چونان قوئی مغرور

در زلالی خویشتن نگر نیست

«**تا زیانه اش بزنید!**»!

رشته چرم باف

فرو آمد،

و ریسمان بی انتهای سرخ

در طول خویش

از گرهی بزرگ

بر گذشت.

«**شتاب کن ناصری، شتاب کن!**»!

از صف غوغای تماشاگران

العازر

گام زنان راه خود گرفت

دست ها

در پس پشت

به هم در افکنده،

و جانش را از آزار گران دینی گزنده

آزاد یافت:

«**مگر خود نمی خواست، ورنه می توانست!**»!

آسمان کوتاه

به سنگینی

بر آواز روی در خاموشی. رحم

فرو افتاد.

سوغ واران

به خاک پشته بر شدند

و خورشید و ماه

به هم

بر آمد.

'oscenità del dolore' sembrerebbero smaniosi di giungere al clou dello spettacolo. In realtà il poeta rimane vago sul perché dell'impazienza degli spettatori, per un momento si potrebbe anche pensare che essi siano straziati di fronte al dolore di un esile uomo che si mostra in tutta la sua macabra nudità, e magari desiderano che tutto ciò finisca il prima possibile; ma accanto a 'monotono' compare poco più avanti l'aggettivo 'chiassosa', che evoca un clima da spensierato e cinico divertimento collettivo, per cui ci sembra piuttosto valida la prima ipotesi, quella dell' 'osceno' godimento. L'altro personaggio notevole e apparentemente impassibile è un Lazzaro monologante che si scosta dallo spettacolo, rimane meditabondo senza intervenire a difesa o conforto di colui che l'aveva resuscitato; e così il poeta fa di questo personaggio evangelico l'em-

blema non solo dell'ingratitude ma anche e soprattutto dell'indifferenza vagante per ogni terra e età del mondo. In realtà, nel suo dire apatico e nella sua giustificazione/difesa morale: «Se avesse voluto, avrebbe potuto!» c'è una certa ambiguità. La frase potrebbe benissimo indicare la totale fede di Lazzaro in Gesù, la fiducia che vi sia un occulto insondabile disegno divino che sottende la tragedia sul Golgota; implicitamente il poeta qui denunciarebbe quanto la religione possa rendere i fedeli ciechi fatalisti ed emozionalmente indifferenti.

Il dramma si conclude con una nota meno pessimistica che è affidata all'elemento femminile da un lato e a quello cosmico dall'altro: la corale partecipazione al dolore e al lutto non solo delle donne 'afflitte' vicine al Martire, ma anche del cielo. Però non c'è solo il dolore, compare anche l'ira muta, tutta cosmica, del sole e della luna: una bella reinterpretazione di quell' 'oscurarsi del cielo' che accompagna la descrizione evangelica della morte di Cristo. Anche in questa ultima scena, Shāmlu ci lascia nel dubbio: egli rilegge semplicemente le notizie della tradizione cristiana oppure vuole sottolineare l'intervento degli esseri celestiali qui personificati e comparsi a mo' di ammonimento profetico? Se fosse vera questa ultima lettura, sarebbe come se il poeta credesse non a Dio -abbiamo ricordato che egli si dichiara ateo più volte- ma a una sorta di muta partecipazione delle entità cosmiche al dolore dell'uomo. In ogni caso in questa poesia drammatica l'Autore vuole evidentemente stimolare la partecipazione esegetica

del lettore -un lettore iraniano in primis, culturalmente musulmano, che conosce Gesù essenzialmente attraverso vari passi del *Corano*- e soprattutto sorprenderlo in maniera artisticamente quantomai incisiva con questa sua straordinaria lettura del 'mistero di Gesù'.<sup>18</sup>

Mentre nella *Morte del Nazareno* v'era l'intento evidente di creare una scena poetica al cui centro sta un Gesù che compendia l'umana umiliazione di fronte al potere e all'indifferenza, ne *L'uomo crocefisso* (*Mard-e maslub*), composta nel 1986, v'è un altro protagonista di estrazione evangelica ossia Giuda. Un Giuda che da Shāmlu viene riletto in modo molto originale, perché diventa il coprotagonista della tragedia del Golgota, in un certo senso ruba la scena al Crocefisso. Anche in questa poesia Shāmlu sceglie il registro drammatico, le scene sono descritte in modo preciso e realistico al punto che il lettore si sente quasi presente, testimone dei fatti. Oltre a questi due personaggi, Giuda e il Crocefisso, ve n'è un terzo cioè Dio in persona che interloquisce una volta nella veste del 'dolore' personificato e un'altra in quella dell' 'eternità'.

Dal titolo della poesia si percepisce anche un elemento fondamentale della visione islamica della figura di Gesù che è considerato nel *Corano* un profeta, ha l'epiteto di Spirito di Dio (*Ruh Allāh*) ma non è Dio né figlio di Dio bensì semplice uomo e 'servo di Dio'. Notevole è tuttavia che all'interno della poesia, nel dialogo con Dio, Gesù lo chiami 'Padre' volendo qui Shāmlu rispettare la tradizione e la sensibilità cristiana ma anche i dati della sua teologia.

#### 4. *L'uomo crocefisso*

L'uomo crocefisso  
di nuovo tornò in sé.  
Il dolore  
dalle sue ferite nelle mani e nei piedi fluiva  
all'interno  
nella cavità congelata del cuore  
in un grosso scontro  
esplodeva  
e il lampo intermittente della lava rigonfia  
illuminava le profondità irraggiungibili dalla sua  
comprensione dell'infinità della vita.  
Ancora si lamentò:  
**«Padre, o amore che non si risparmi!  
Dacché Tu stesso mi hai scelto per questa  
missione, mi lasci così, solo, al mio destino?  
Io non ho forza di sopportare questo dolore  
liberami liberami liberami, o Padre!»**

#### 4. *مرد مصلوب*

مرد مصلوب  
دیگر بار به خود آمد.  
درد  
موجاموح از جریحه ی دست و پایش به درونش می دوید  
در حفرة ی یخ زده ی قلبش  
در تصادمی عظیم  
منفجر می شد  
و آذرخش چشمک زن گدازه ی ملتهبش  
ژرفاهای دور از دسترس درک او از لامتناهی حیاتش را روشن می کرد.  
دیگر بار نالید:  
«- پدر، ای مهر بی دریغ،  
چنان که خود بدین رسالتم برگزیدی چنین تنهائیم به خود وا نهاده ای؟  
مرا طاقت این درد نیست  
آزادم کن آزادم کن، آزادم کن ای پدر!»

E il dolore nudo  
 come un tuono  
 nella galassia pesante del suo corpo  
 da orizzonte a orizzonte  
 prese a gridare:

**«Non parlare invano!**

**È grazie a Me che**

**il tuo regno predestinato**

**verrà  
 stabilito  
 sulla terra.**

**Questa è l'eternità**

**che penetra nel tuo fragile corpo**

**perché il tuo nome in eterno  
 divenga l'incanto magico che abolisce l'annul-  
 lamento del valore del mondo<sup>19</sup>.**

**Non hai altra via che questa:**

**sopporta il dolore del tuo divenire eterno, o at-  
 timo insignificante!».**

E in quell'attimo al mercato di Gerusalemme  
 girò verso il quartiere dei tessitori l'uomo errante  
 le cui oscure labbra erano serrate e  
 i cui occhi amari erano vuoti di sguardo:  
 avresti pensato guardasse alle profondità più tene-  
 brose del suo essere.

Nella sua anima era solo  
 avresti pensato

solo

nella sua anima  
 piangesse per la sua solitudine.

L'uomo crocefisso  
 di nuovo  
 rinvenne.

Il suo corpo, più pesante delle rocce terrestri  
 era appeso ai chiodi delle ferite vive nelle sue mani:

**«Alleggeriscimi alleggeriscimi, o Padre!**

**In questo passaggio di dolore**

**aiutami aiutami aiutami!».**

E l'Eternità

offesa e umiliata

nella galassia del dolore senza limiti di lui

lamentoso

batteva la testa su monti e oceani, urlando:

**«Non lagnarti invano!**

**Io ti digerisco in Me perché diventi Me**

**sopporta di venir masticato per diventare eterno!».**

E in quel momento

dinanzi al negozio del tessitore ebreo

cupo attendeva l'uomo amaro<sup>20</sup>, con in pugno il  
 borsello delle trenta monete d'argento.

Prese il cappio dalla cesta, ne esaminò la resistenza  
 e gettò sulla veste dell'ebreo

و درد عریان

تندروار

در کهکشان سنگین تنش

از آفاق تا آفاق

به نعره درآمد:

**« - بیهوده مگوی!**

**دست من است آن**

**که سلطنت مقدرت را**

**بر خاک**

**تثبیت**

**می کند.**

**جاودانگی ست این**

**که به جسم شکننده ی تو می خلد**

**تا نام ابدالآباد**

**افسون جادویی نسخ، بر فسخ اعتبار زمین شود.**

**به جز اینت راهی نیست:**

**به درد جاودانه شدن تاب آر ای لحظه ی ناچیز!»**

و در آن دم در بازار اورشلیم

به راسته ی ریس بافان پیچید مرد سرگشته.

لبان تاریکش برهم فشرده بود و

چشمان تلخش از نگاه تهی

پنداری، به اعماق تاریک درون خویش می نگریست.

در جان خود تنها بود

پنداری

تنها

در جان خود

به تنهایی خویش می گریست.

مرد مصلوب

دیگر بار

به خود آمد.

جسمش سنگین تر از سنگینای زمین

بر مسمار جراحات زنده ی دستانش آویخته بود:

**«- سبکم کن سبکم کن ای پدر!**

**به گذار از این گذرگاه درد**

**یاری ام کن یاری ام کن یاری ام کن!»**

و جاودانه گی

رنجیده خاطر و خوار

در کهکشان بی مرز درد او

به شکایت

سر به کوه و اقیانوس کوفت نعره کشان

**که: «- یاوه منال!**

**تو را در خود می گوارم من تا من شوی.**

**جاودانه شدن را به درد جویده شدن تاب آر!»**

و در آن هنگام

برابر دهک ی ریس فروش بیهودی

تاریک ایستاده بود مرد تلخ، انبانچه ی سی پاره ی نقره در مشتش.

حلقه ی ریسمن از سبد برداشته را مقاومت آزمود

و انبانچه ی نفرت را

l'odioso borsello.  
L'uomo crocefisso  
dall'abisso nero di assenza rinvenne ancora:  
**«Mi congiungo con l'Eternità.**  
**Io sono pregno di Eternità e l'Eternità è pregna di me.**  
**Io sono figlio e madre insieme,**  
**sono padre e figlio**  
**Si ricorderanno di me glorificandomi, lodandomi e onorandomi**  
**e quando vorranno nominarmi**  
**poseranno sulla polvere le ginocchia in umiltà, dicendo:**  
*El Cristo Rey!*  
*Viva, viva el Cristo Rey!»<sup>21</sup>*  
E il dolore  
nell'anima dell'ombra  
con un sorriso profondo sbocciò.  
L'uomo amaro che stava seduto sul ramo secco di un fico selvatico  
scosse la testa e disse tra sé:  
**«Certo, è proprio così.**  
**Lui doveva in un istante**  
**passare**  
**dalla soglia del Tempo**  
**e posare il piede nel regno dell'Eternità.**  
**È una nascita dolorosa ma inevitabile.**  
**Il carico della fede e del dovere rompe la schiena, comportati da uomo!»**  
Il cappio della resa mise sul collo e si lasciò cadere nel vuoto.  
Con un sorriso.  
L'ombra del Crocefisso disse tra sé:  
**«Un corpo esile e insanguinato**  
**sotto la sublime volta del Regno Eterno...**  
**Ecco, io sono questo!**  
**Il Re dei re!**  
**Sono l'ordine imperituro che abolisce l'annullamento del valore del mondo!».**  
Il Dolore e l'Eternità si guardarono contenti e vittoriosi e si presero la mano l'un l'altro  
e la sagoma del Crocefisso dalla gelida amarezza del suo cuore pensò:  
**«Ma io cosa sono presso di me?**  
**Un'eternità di vergogna e umiltà!**  
**Il mio incerto chiarore proviene dal fulgore di quell'uomo**  
**l'Iscriota che un attimo fa**  
**si è arreso alla caduta nel vuoto tenebroso e senza fine della maledizione.**  
**Un uomo superiore tra le Sue creature**  
**superiore al Padre, Figlio e Spirito Santo.**

به دامن مرد یهودی پرتاب کرد.  
مرد مصلوب  
از لجه ی سیاه بی خویشی برآمد دیگر بار:  
« - به ابدیت می پیوندم.  
من آستن جاودانگی ام، جاودانگی آستن من.  
فرزند و مادر توامانم من،  
آب و اینم  
مرا با شکوه تسبیح و تعظیم از خاطر می گذرانند  
و چون خواهند نامم به زبان آرند  
زانوی خاکساری بر خاک می گذارند:  
*«El Cristo Rey!*  
*«Viva, viva el Cristo Rey!*  
و درد  
در جان سایه  
به تبسمی عمیق شکوفید.  
مرد تلخ که بر شاخه ی خشک انجیرینی وحشی نشسته بود سری  
جنباند و با خود گفت:  
« - چنین است، آری.  
می بایست از لحظه  
از آستانه ی زمان  
بگذرد  
و به قلمرو جاودانگی قدم بگذارد.  
زایش دردناکی ست اما از آن گزیر نیست.  
بار ایمان و وظیفه شانه می شکنند، مردانه باش!»  
حلقه ی تسلیم را گردن نهاد و خود را  
در فضا رها کرد.  
با تبسمی.  
سایه ی مصلوب در دل گفت:  
« - جسمی خرد و خونین  
در رواق بلند سلطنت ابدی...  
اینک، منم این!  
شاه شاهان!  
حکم جاودانه ی فسخم بر نسخ اعتبار زمین!»  
درد و جاودانگی به هم در نگر بستند، پیروز شاد  
و دست در دست یکدیگر نهادند  
و شیخ مصلوب در تلخای سرد دلش اندیشید:  
« - اما به نزدیک خویش چه ام من?  
ابدیت شرمساری و سرافکنگی!  
روشنایی مشکوک من از فروغ آن مرد  
اسخریوتی ست که دمی پیش  
به سقوط در فضای سیاه بی انتهای ملعنت گردن نهاد.  
انسانی برتر از آفریدگان خویش  
برتر از آب و ابن و روح القدس.  
پیش از آنکه جسمش را فدیه ی من و خداوند پدر کند  
فروتنازه به فرو شدن تن درداد  
تا کفه ی خدایی ما چنین بلند برآید.  
نور ابدیت من

**Prima di sacrificare il suo corpo per me e per il mio Dio-Padre con umiltà si è arreso al cadere del suo corpo per far così innalzare il piatto della bilancia della nostra divinità.**

**La luce mia eterna**

**con la testa china**

**camminerà all'ombra del suo superbo eroico atto!».**

Con un sospiro amaro

corto e amaro

la testa adornata di corona di spine ricadde sul petto e 'il cristianesimo'

nacque.

Il dolore

sazio e soddisfatto

passò in fretta e

l'Eternità

impotente e stupita

chinò la testa.

La terra prese a tremare

la tempesta ribelle strappò le catene

e il sole

dalla vergogna

il volto nascose dietro il lembo oscuro dell'eclisse.

Sotto i tumuli silenti

le afflitte s'inginocchiarono

e l'Eternità

su di loro un nero copricapo distese.<sup>22</sup>

Shāmlu come si vede è al corrente dei principali dogmi cristiani (viene per esempio espressamente nominata la Trinità) e conosce la storia evangelica del tradimento di Giuda fin nei minimi particolari che richiama nei suoi versi (i trenta denari, la corda del suicida, l'albero di fico). Ma la lettura che il poeta dà della figura di Giuda e del suo 'tradimento' è molto personale. La tragedia del Golgota in questi versi è per così dire raddoppiata: la morte di Gesù (che, si noti bene, nel *Corano* viene negata in quanto ritenuta solo 'apparente'<sup>23</sup>) è posta a confronto con la morte di Giuda, che – e qui sta l'originalità della rilettura di Shāmlu – è lungi dall'essere vista solo come l'auto-punizione che si infligge il 'traditore'. L'Autore giunge a una radicale rivalutazione della sua figura: in verità Giuda, solo lui, ha portato Gesù sul trono dell'eternità e ha pagato questo umile e insopportabile servizio al prezzo della eterna maledizione di tutta la cristianità. Insomma, nella sua lettura il vero tragico eroe del Golgota è Giuda, non Gesù. Bisogna ricordare che proprio negli anni in cui attendeva a *L'uomo croce-*

سر به زیر

در سایه سار گردن فراز شهمت او گام برخواهد داشت!»

با آهی تلخ

کوتاه و تلخ

سر خارآذین شبح بر سینه شکست و

مسیحیت

برآمد.

درد

کام یاب و سیر

شتابان گذشت و

جاودانگی

درمانده و حیران

سر به زیر افکند.

زمین بر خود بلرزید

توفان به عصیان زنجیر برگسیخت

و خورشید

از شرمساری

چهره در دامن تاریک کسوف نمان کرد.

زیر خاک پشته ی خاموش

سوگواران به زانو درآمدند

و جاودانگی

سر بند سیاهش را بر ایشان گسترد.

*fisso* (uscito nel 1986) Shāmlu aveva letto *The Power and the Glory* di Graham Greene; il romanzo lo aveva talmente affascinato da indurlo a farne una rielaborazione in persiano in cui, particolare significativo, il titolo diventava '*Isā digar, Yahudā digar!*' ('Gesù è una cosa, Giuda un'altra!').<sup>24</sup>

Un altro aspetto interessante della 'cristologia' di Shāmlu in questa poesia è l'approfondimento dell'aspetto umano e terreno di Gesù. Ci riferiamo non tanto a quando egli si rivolge al Padre-Dio per chiederGli di liberarlo dal dolore (che riflette fedelmente il dettato evangelico) quanto al passo ancora più toccante in cui il Crocefisso riflette tra sé in un monologo straziante pieno di dubbi esistenziali, di interrogativi sulla propria identità: «Ma io cosa sono presso di me? / Un'eternità di vergogna e umiltà!». Questo Gesù che – altro elemento artisticamente e psicologicamente efficacissimo – è descritto rinvenire più volte dall'incoscienza della pre-agonia, d'un tratto comprende che il vero sacrificio è stato fatto da Giuda, scelto da un destino pre-etero (*azal*, nella terminologia dei teologi musulmani)

al quale egli 'piamente' si arrende. La 'crisi di identità' di questo Gesù di Shāmlu tocca qui il suo culmine: chi sono io? Che faccio qui mentre Giuda cade nel vuoto?

Facile e direi semplicistico concludere che qui Shāmlu implicitamente stia contestando la religione in generale, nello specifico il dogma cristiano e in senso lato qualsiasi dogma; o che stia denunciando marxianamente ogni fede come 'oppio dei popoli' che induce l'uomo a eterna sottomissione, passività e resa dinanzi alla predestinazione, alla provvidenza e simili; e nella migliore delle ipotesi funge da sedativo o consolazione. C'è anche questo naturalmente, peraltro confermato in altri componimenti che riflettono sulla crocefissione in termini in cui si coglie forse un'eco del tema nietzscheano della morte di Dio: «Gesù è morto su una vana croce. / Le laringi vuote cantano altro inno, come se il malato Dio fosse morto. / Ehi! L'eterno lutto da quando mai è iniziato?»<sup>25</sup> Se il lutto è eterno significa appunto che Dio è eternamente morto e quindi è vana la crocefissione di Gesù: «Le tempeste di lacrime non credono alla eterna terra salina. / [...] / e il pino orgoglioso è talmente ricolmo / che l'afflitta Maria / non vi riconosce il suo Gesù crocefisso»<sup>26</sup>. Ma, dicevamo, ne *L'uomo crocefisso* c'è molto di più della protesta di un ateo, vi si coglie una esaltazione dell'Uomo per bocca dello stesso dio-uomo crocefisso che ammette, quasi vergognoso di sé: «Il mio ambiguo chiarore proviene dal fulgore di quell'uomo / l'Isariota che un attimo fa / si è arreso alla caduta nel vuoto tenebroso e senza fine della maledizione. / Un uomo superiore tra le Sue creature / superiore al Padre, Figlio e Spirito Santo».

Superiore al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo, quanto a dire superiore al dio o agli dei che egli, l'uomo, si è andato masochisticamente creando nel corso di ogni epoca della storia. Insomma la 'cristologia' di Shāmlu si risolve non in una rilettura teologica del principale mistero cristiano bensì in una occasione per riaffermare una compiuta 'antropologia', scevra da velleitari agganci soprannaturali.

Ora, naturalmente, sorge l'interrogativo sul perché di questo interesse o compassione di un poeta, ateo e laico certo, ma nato e vissuto in ambiente di cultura musulmana, per il personaggio-chiave della cultura cristiana piuttosto che per una qualche figura di quella islamica, dove non mancano – specialmente nel campo sciita – figure di imam-martiri della fede a partire da 'Ali e Hoseyn<sup>27</sup>. Shāmlu in effetti ignora quasi le figure

sacre dell'Islam, dal profeta Mohammad ai grandi santi e imam sciiti, ma nomina Gesù innumerevoli volte sia direttamente con il suo nome coranico 'Isā ('Gesù'), o con altri appellativi come *Masih* ('Messia') o *Nāseri* ('Nazareno'), sia in modo più allusivo o indiretto attraverso altri personaggi come Maria o attraverso nomi evocativi come la Croce il Golgota o l'ultima cena ecc. La figura di Gesù e quella di Maria sono ben conosciute nella tradizione islamica. Nel *Corano* il nome *Maryam* compare trentaquattro volte in dodici sure diverse e dà persino il nome alla sura XIX, detta appunto 'Sura di Maryam'<sup>28</sup>; quello di Gesù compare per venticinque volte in undici sure diverse. Potremmo qui citare, solo per dare un'idea dell'immensa venerazione per queste due figure sacre del mondo cristiano, i seguenti versetti che rievocano l'Annunciazione: «... gli angeli dissero a Maria: O Maria! In verità Dio t'ha prescelta e t'ha purificata e t'ha eletta su tutte le donne del creato [...] Iddio ti annunzia la buona novella di una Parola che viene da Lui, e il cui nome sarà il Cristo, Gesù figlio di Maria, eminente in questo mondo e nell'altro e uno dei più vicini a Dio. Ed egli parlerà agli uomini dalla culla [...]»<sup>29</sup>.

Tuttavia l'insistenza di Shāmlu sugli elementi della cristianità (ma anche dell'ebraismo con molti riferimenti a *Genesi*, specie su Abele e Caino, Adamo e Eva) e la contemporanea evidente trascuranza della storia sacra dell'Islam e dei suoi personaggi di riferimento ci induce a pensare che egli se ne servì per ragioni prudenziali. In altre parole, il discorso sulle figure di riferimento della cristianità gli serve forse per parlare indirettamente dell'Islam e più in generale di tutte le fedi senza urtare la sensibilità religiosa dei suoi compatrioti, o persino per non rischiare guai giudiziari, dato che l'ultima parte della sua vita è trascorsa dopo l'avvento della Repubblica Islamica.

## Notes

- <sup>1</sup> Per una più ampia panoramica sulla vita e sulla poesia di Shāmlu cfr. Pāshāyi A., *Zendegi va she'r-e Ahmad-e Shāmlu* (La vita e la poesia di Ahmad Shāmlu), vol. 2, Thāleth, Teheran 1378/1999; Salājeqé P., *Amirzāde-ye kashihā* (Il principe delle maioliche), Morvārid, Teheran 1384/2005; Mardani F., *Ahmad Shāmlu. Il bel gigante della poesia contemporanea persiana*, in 'Uyūn al-akhbār. Studi sul mondo islamico' a cura di D. Cevenino e S. D'Onofrio, Bologna 2009, pp. 117-139; Purnāmdāriyān T., *Ta'ammol-i dar she'r-e Ahmad-e Shāmlu* (Approfondimenti sulla poesia di Ahmad Shāmlu), Ābān,

- Teheran 2537/1978; Mojābi J., *Shenākht-nāme-ye Ahmad-e Shāmlu* (Introduzione a Ahmad Shāmlu); Pāshāyi A., *Ango-sht o mäh* (Il dito e la luna), Negāh, Teheran 1377/1998 e Langrudi Sh., *Tārikh-e tahlili-ye she'r-e now* (Storia analitica della "poesia nuova"), voll. 4 Markaz, Teheran 1377/1998; Norozi N., *Il cavallo selvaggio dell'ira. Introduzione all'opera Ahmad Shāmlu, poeta ribelle del '900 persiano*, prefazione di M. S. Pistoso, Centro Essad Bey-CreateSpace IPP, Charleston 2017.
- <sup>2</sup> 'Alef' è la prima lettera dell'alfabeto arabo-persiano che qui corrisponde all'iniziale del nome dell'Autore ossia Ahmad.
- <sup>3</sup> Per le traduzioni in varie lingue europee di Ahmad Shāmlu, rimando al mio saggio corredato di una vasta antologia: Norozi N., *Il cavallo selvaggio dell'ira. Introduzione all'opera Ahmad Shāmlu, poeta ribelle del '900 persiano*, cit., pp. 329-331 e per una più ampia bibliografia relativa all'Autore cfr. ivi, pp. 313-331.
- <sup>4</sup> Si veda Norozi N., *Le poesie impegnate di Shāmlu*, in «Iris News. Rivista internazionale di Poesia», 2016, pp. 1-24.
- <sup>5</sup> Cfr. Barāheni R., *Talā dar mes* (L'oro nel rame), vol. I, Ketāb-e Zamān, Teheran 1358<sup>3</sup>/1979, pp. 211-276; Bausani A., *Europe and Iran in Contemporary Persian Literature*, in «East and West», n. 11, 1960, pp. 3-14; Bausani A., *Notizie su poeti persiani contemporanei*, in «Oriente moderno», n. 25, 1945, pp. 28-41; Alishan L.P., *An Archetype for the Development of Modernist Persian Poetry*, in «Edabiyāt», n. 2, 1985, pp. 1-21; Al-e Ahmad J., *Moshkel-e Nimā Yushij* (La questione di Nimā Yushij), in «Haft maqālē», Teheran 1357/1978<sup>2</sup>, pp. 27-60.
- <sup>6</sup> Benché non si possa considerare Shāmlu l'inventore della 'poesia bianca', tuttavia egli ha introdotto in modo significativo e personale questo stile nella poesia persiana contemporanea, per cui in Iran lo si considera il padre della poesia bianca persiana. Cfr. Barāheni R., *Talā dar mes*, cit., vol. II, pp. 344-347.
- <sup>7</sup> Barāheni R., *Goftomān-e dosuyegi dar she'r-e Ahmad-e Shāmlu* (Il discorso ambivalente nella poesia di Ahmad Shāmlu), in «Goharān. Fasḥ-nāme-ye takhasosi-ye she'r. Vizhe-nāme-ye Shāmlu», n. IX, pp. 36-66.
- <sup>8</sup> Shāmlu A., *Majmu'e-ye Āthār*. (Opera omnia, 1323-1378), Mo'assese-ye Enteshārāt-e Negāh, Teheran, 1389/2010 (d'ora in poi abbreviato in: Shāmlu), *Va tabāhi āghaz yāft* (E iniziò la decadenza), dalla raccolta «Āydā: derakht o kharjar o khāterē (Āydā: albero, pugnale e ricordo)», p. 542.
- <sup>9</sup> Na'imī Z., *Hayulā-yi bā hezār sar o yek sowdā* (Un gigante dalle mille teste e una passione), in «Goharān. Fasḥ-nāme-ye takhasosi-ye she'r. Vizhe-nāme-ye Shāmlu», n. IX e n. X, pp. 281-283.
- <sup>10</sup> Il riferimento è alla postura tipica dello schiavo che porta le mani al petto in segno di riverenza e sottomissione.
- <sup>11</sup> Shāmlu, *Va tabāhi āghaz yāft*, cit., pp. 542-543.
- <sup>12</sup> Circa la caduta dal paradiso incontriamo nella poesia *Ziyāfat* (Banchetto), il motivo della caduta di Satana che ha avuto il coraggio di dire 'no': «[...] Non permise al timore di penetrarlo / benché le sue ali fossero la sua eternità, / gridò: "No!" / Benché sapesse che / questo / era l'urlo disperato d'un uccello dalle ali rotte / che cadeva. / Non si vergognò di sé / né ebbe la testa china [...]» in Shāmlu, *Ziyāfat* ('Banchetto'), dalla raccolta «Deshné dar dis (Il pugnale nel vassoio)», pp. 758-759. Sulla figura del Satana (*Iblis*) coranico cfr. C. Saccone, *Iblis il Satana del Terzo Testamento. Letture coraniche II*, Centro Essad Bey-CreateSpace IPP, Charleston 2016.
- <sup>13</sup> Shāmlu, *Shabāné* (Notturmo), dalla raccolta «Āydā: derakht o kharjar o khāterē (Āydā: albero, pugnale e ricordo)», componimento n. 5, p. 525. Shāmlu qui riprende evidentemente le parole di Gesù sulla croce (Luca, 23, 34).
- <sup>14</sup> Shāmlu, *Lowh* (Le Tavole), dalla raccolta «Āydā: derakht o kharjar o khāterē (Āydā: albero, pugnale e ricordo)», pp. 582-583.
- <sup>15</sup> Cfr. Hoquqi M., *Adabiyāt-e emruz-e Iran* (La letteratura persiana di oggi), Qatrē, Teheran 1377/1998, pp. 546-551.
- <sup>16</sup> Cfr. Saccone C., *Luoghi e protagonisti di uno stilnovista persiano: il 'teatrino d'amore' di Hāfez in Idem, Il maestro sufi e la bella cristiana. Poetica della perversione nella Persia medievale. Storia tematica della letteratura persiana classica*, vol. II, Carocci, Roma 2005, pp. 201-242.
- <sup>17</sup> Shāmlu, *Marg-e Nāseri* (La morte del Nazareno), dalla raccolta *Qoqnu dar bārān* (La fenice sotto la pioggia), pp. 612-614.
- <sup>18</sup> Sulla figura di Gesù nel Corano, cfr. Arnaldez R., *Gesù nel pensiero musulmano*, Edizioni paoline, Milano 1990; Borrmans M., *Jésus et les musulmans d'aujourd'hui*, Fleurus-Mame (Desclée), Paris 1996; Rizzardi G., *Īsā ibn Maryam. Lo sguardo dell'Islam su Gesù*, Centro Ambrosiano, Milano 2007; Basetti-Sani G., *Gesù Cristo nascosto nel Corano*, Il Segno (Gabrielli Editori), Verona 1994; Saccone C., *Egli è l'eminente in questo mondo e nell'altro* (Corano III, 45). *Il mistero di Gesù nel Corano*, in «Rivista di Studi Indo-Mediterranei», I (2011), pp. 1-12. Da una particolare prospettiva, quella del confronto di Gesù con al-Hallāj, il più celebre martire dell'Islam mistico, crocefisso a Baghdad nel 922, ne parlano Louis Massignon, *La Passion d'al-Hallāj*, 4 voll., Gallimard, Paris 1975, (I ed. 1922) e Ventura A., *Il crocefisso dell'Islam. al-Hallāj, storia di un mistico del IX secolo*, Morcelliana, Brescia 2000.
- <sup>19</sup> Qui Shāmlu sembra aver intuito un aspetto essenziale della teologia cristiana, che a differenza di altre religioni - si pensi al buddhismo o anche al misticismo sufi - non abolisce il valore del mondo, bensì lo esalta con la incarnazione di un dio.
- <sup>20</sup> Si allude a Giuda e al suo pentimento.
- <sup>21</sup> In spagnolo nell'originale.
- <sup>22</sup> Shāmlu, *Mard-e maslub* (L'uomo crocefisso), dalla raccolta «Madāyeh-e bi-salé (Panegirici senza compenso)», pp. 918-925.
- <sup>23</sup> Sulla scia di antiche dottrine eretiche cristiane riconducibili al docetismo, penetrate per varie vie sin dentro il Corano (IV, 155-159).
- <sup>24</sup> Si potrebbe anche aggiungere che nel 1981 era uscita una traduzione persiana de *L'ultima tentazione* (1960) di Nikos Kazantzakis, a cui si ispirerà più tardi il celebre film del regista Martin Scorsese *L'ultima tentazione di Cristo* (1988).
- <sup>25</sup> Shāmlu, *Marthiē* (Elegia) dalla raccolta «Bāgh-e āyenē (Il giardino dello specchio)», p. 393.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Tuttavia gli elementi e motivi riferibili all'Islam, nell'opera di Shāmlu, non sono del tutto assenti ma assai scarsi per un poeta che vive in un paese musulmano governato negli ultimi decenni da un sistema teocratico. Un confronto con il martire per eccellenza della tradizione sciita è in Cristoforetti S., *Martirio e intercessione di Husayn in due testi poetici persiani*, in "Islamochristiana" 36 (2011), pp. 63-76.

<sup>28</sup> Sulla figura di Maria nel Corano, cfr. G. Ragozzino, *Maryam. La Vergine-Madre nel Corano e nella tradizione musulmana*, Edizioni Messaggero Padova, Padova 1990 e Masini M., *Maria di Nazaret nel conflitto delle interpretazioni*, Edizione Messaggero Padova, Padova 2005; si veda anche la nota 18.

<sup>29</sup> Traduzione a cura di Bausani A., *Il Corano*, (III, 42-46), BUR, Milano 1988, pp. 39-40.

# «... dahinter schon / das Staunen neuer Wörter»: zweisprachige Kreativität und metapoetische Reflexion im lyrischen Werk von Barbara Pumhösel <sup>1</sup>

Nora Moll (Università Telematica Internazionale Uninettuno / SSML Carlo Bo, Roma)

Seit dem Erscheinen von sprachüberschreitender und mehrsprachiger Lyrik im Italien der späten Achtziger Jahre, und angefangen von den Arbeiten eines Arnold de Vos und eines Gëzim Hajdaris, wurde das eher elitäre Leserpublikum zunehmend mit Lyrikern konfrontiert, die das Italienische weder als Mutter- noch als Vatersprache beherrschen, sondern erst im Erwachsenenalter erlernt hatten. Tatsächlich handelt es sich hierbei um AutorInnen, die aus diesem Grund in die sogenannte 'Letteratura della migrazione', der Migranteliteratur eingegliedert wurden, womit sie sogleich mit folgendem Dilemma konfrontiert wurden: Einerseits wurde auf solche italienisch-sprachige Autoren mit Migrationshintergrund, die z.T. im Exil leben, aber auch mit der (nicht nur) innereuropäischen Mobilität im Zusammenhang stehen, von einer Reihe von Literaturkritikern aufmerksam gemacht, die die ethischen Implikationen deren Produktion (im Bereich der Lyrik wie eben auch der Prosa und der Dramatik) besonders schätzten und herausstrichen; andererseits wurde besonders den Lyrikern wenig Beachtung seitens solcher Experten gewidmet, die sich gewöhnlich

auf die ästhetischen, sprachlichen und intertextuellen Besonderheiten ihres 'Untersuchungsgegenstandes' konzentrieren. Eine bemerkenswerte Ausnahme ist dabei der eben genannte, in Albanien geborene Gëzim Hajdari, der in seiner fast ausschließlich zweisprachig (also Albanisch-Deutsch) verfassten Lyrik sehr stark auf das Migrationsthema zurückgreift und das Leben im Exil zur existentiellen Metapher erhebt<sup>2</sup>. Dennoch geht dieses kritische Defizit zulasten der Erforschung der Mechanismen der Sprachüberschreitung im Allgemeinen, ganz abgesehen von der Bedeutung, die das zwei- oder mehrsprachige Schreiben im Werk einzelner Lyriker auf ästhetischer Ebene einnimmt. Lyrik ist im Gegensatz zur veröffentlichten Prosa von Autoren mit Migrationshintergrund, die mittlerweile (besonders in Italien) beträchtlichen, wenn auch nur schwer nachzuweisenden Lektoren-Revisionen unterzogen wird, eine literarische Gattung, in der anderssprachige Spuren und Substrate in den verschiedenen Redaktionsphasen besser bewahrt bleiben<sup>3</sup>; eine Gattung, in der sprachliche Hybridisierung und die Tendenz zum nicht nur linguistischen, sondern auch

rhythmischen, und semantischen Experimentieren davor abhält, sich dem stilistischen Mittelstand der zeitgenössischen 'monokulturellen' Literatur anzugleichen<sup>4</sup>. Abgesehen von der Notwendigkeit, das Stereotyp eines sprachüberschreitenden Prosascheibens und eines muttersprachlichen lyrischen Dichtens ein für alle Mal zu überwinden, könnte das Erforschung vielfältiger Arten von Mehrsprachigkeit, die idealerweise aus komparatistischer Sicht beleuchtet werden sollte, Mehreres zum Thema Transkulturalität beitragen<sup>5</sup>.

### 1. Die erste Sprache: eine «immer noch verschlossene Blechdose»?

Das Fallbeispiel auf das ich mich im Folgenden konzentriere, ist die Lyrik der 1959 in Neustift bei Scheibbs in Niederösterreich geborenen Barbara Pumhösel, die besonders in Italien auch als Kinderbuchautorin bekannt<sup>6</sup> und ebenfalls Verfasserin von Kurzprosa ist. Nach ihrem Romanistikstudium in Wien hielt sie sich für mehrere Jahre in Großbritannien und Frankreich auf. Seit 1995 lebt sie in Italien, wo sie an Leseförderungsprojekten für Pflichtschulen und als Lektorin arbeitet. Als Lyrikerin ist Barbara Pumhösel seit Beginn des Jahres 2000 in vielen Anthologien und Literaturzeitschriften vertreten, die sowie dem italienischen als auch dem deutschsprachigen Sprachraum angehören. Der erste Lyrikband wurde in italienischer Sprache unter dem Titel *prugni* (2008) veröffentlicht; ihm folgten drei Sammlungen in deutscher Sprache – *gedankenflussabwärts* (2009), *dammar* (2013) und *Parklücken* (2013) – und schließlich der bisher letzte Band mit italienischen Gedichten, *In transitu* (2016). Seit 2009 ist sie Mitglied der 'Compagnia delle Poete'<sup>7</sup>, einer Lyrikerinnengruppe, deren Komponenten an verschiedene kulturelle und sprachliche Traditionen gebunden sind und hauptsächlich auf Italienisch dichten. Unter der Leitung von Mia Lecomte, der Gründerin der Kompanie, realisiert diese Gruppe von Künstlerinnen lyrische Performances zu immer wieder neuen Themen. Dabei werden interessante Verbindungen zwischen den von den Lyrikerinnen selbst vorgetragenen Texten, z. T. live aufgeführten Musikstücken und Beispielen von Videokunst hergestellt.

Gleich zu Beginn muss vorausgeschickt werden, dass die Angaben zu Barbara Pumhösel's Vita nicht als Fixierung auf das rein Biographische, sondern als erster Schritt in Richtung Erörterung deren dichterischer Kreativität verstanden werden soll. Es handelt sich hierbei um eine Kreativität zwischen zwei Sprachen: Dem Deutschen, der Sprache der schulischen und akademischen Ausbildung der Lyrikerin, und dem Italienischen, das sie später als Erwachsene als neue Sozialisierungssprache erlernt hat. Der niederösterreichische Dialekt stellt dabei – als Sprache der Kindheit, als Mutter-Sprache und familiäre Koine – ohne Zweifel einen Spannungsfaktor dar, bleibt aber in Pumhösel's Lyrik eher fruchtlos (obwohl es in den letzten Jahren aus biographischen, oder persönlichen Gründen doch einzelne Versuche in diese Richtung gegeben hat). Aus chronologischer Sicht umfasst der Prozess des Übertretens dieser Sprachgrenze und das sich Ausbilden von inneren Melodien die zum Entwurf erster dichterischer Versuche in italienischer Sprache führen, etwa ein Jahrzehnt. Die Rolle der Selbstübersetzung ist in diesem Prozess sicherlich von Bedeutung, bleibt aber eine nur selten offenbarte Praxis, die tatsächlich weinige Spuren in den Publikationen der Autorin hinterlässt. Ein wichtiges Beispiel für Selbstübersetzung ist der Gedichtzyklus *prugni / Plaumenbäume*, die 2005 in der Lyrikzeitschrift «Semicerchio»<sup>8</sup> in zweisprachiger Fassung veröffentlicht wurde und der Autorin zu erster Bekanntheit verhalf<sup>9</sup>. Hierbei handelt es sich um denselben Zyklus, der in dem ersten, rein italienisch-sprachigen Band von 2008 neu veröffentlicht wurde und auch titelgebend war<sup>9</sup>. Dieser Lyrikband umfasst mehrere Zyklen und eine Sektion mit Haikus, eine von Pumhösel sehr intensiv praktizierte Form, und enthält mehrere schon Jahre zuvor erstmals auf Deutsch verfasste Texte, aber wiederum andere, die direkt auf Italienisch konzipiert wurden; der Zyklus *prugni* selbst besteht wiederum aus Texten, deren erste Fassung mal in der einen, mal in der anderen Sprache entstand<sup>10</sup>. Die Eigenübersetzung verfolgt im Fall der österreichischen Lyrikerin also keinen eingleisigen Weg, der sie von der Muttersprache entfernt, sondern kann auch zu einem Rückwärtsgehen werden, nachdem sie in der neuen Sprache einen schon festen kreativen Halt gefunden hat. Die Autorin selbst – auf die zur Zeit der Erstver-

öffentlichung in «Semicerchio» besonders die an Themen wie Zwischensprachlichkeit und Migration interessierte Kritik aufmerksam wird – scheint dennoch das Überschreiten dieser imaginären Sprachgrenze mit solcher Geschwindigkeit vollzogen zu haben, dass sie 2006 während eines Schriftstellerseminars in Lucca folgende Erklärung abgibt:

La mia prima lingua, cioè il tedesco, è ancora come una scatola di latta chiusa, una scatola non aperta da tanto, ma io ho ancora l'impressione di poterla aprire, anche se magari non saprei dove andare, ma ho ancora questa illusione della possibilità. Così come ho sempre avuto l'illusione di tornare indietro e poi non l'ho mai fatto.<sup>11</sup>

Ausgehend von dieser Erklärung und der von der Welt der Alltagsgegenstände inspirierten Metapher, die in mancher Hinsicht auf die Poetik der Autorin hinweist auf die ich noch zurückkommen werde, scheint es, dass die Zeit vor den Jahren 2006-2007 auf kreativer Ebene eine vorwiegend Italienische war. Während dieser Zeit wuchs das Lyrikmaterial in dieser Sprache ständig, bis zur Veröffentlichung der ersten Sammlung von 2008. Dieser Phase folgte, fast überraschend, eine sehr stark von der deutschen Sprache geprägte Schaffensperiode, deren Resultate in die Sammlungen von 2009-2010 einfließen. Während der Jahre in denen die Lyrikerin sich langsam in der italienischen Kulturszene einen Namen macht, wird das Deutsche also als geschlossene 'Blechdose' empfunden, die aber durchaus nicht abgelehnt wird, denn eine Rückkehr zu ihr sei die 'Illusion einer Möglichkeit'. Noch wird die Wahl der Zweitsprache als Sprache des kreativen Ausdrucks mit kommunikativen Gründen belegt, also mit der Notwendigkeit sich auch sprachlich in der neuen Heimat zu integrieren, und eventuell zu profilieren. Im Gegenteil: Diese Wahl wird, wie aus einem späteren Interview hervorgeht, mit der Notwendigkeit begründet, gewissen Wortklängen und -bildern nachzugehen. Es handele sich also um rein künstlerische Zwänge, die dazu führen, mal der einen, mal der anderen Sprachrichtung zu folgen. Oder wie Pumphösel es selbst formuliert:

Non posso assolutamente motivare le ragioni del bilinguismo nel fare poesia, quando ho tentato di scavare molto in una lingua, o di arrivare il più in alto possibile con l'altalena (non posso fare questa metafora senza ringraziare mentalmente ogni volta Ingeborg Bachmann), si fa presente la necessità del contrario, un contrappeso, una specie di ying e yang, perché la forza di gravità rimanga quella regolare, perché non succeda qualcosa che mi catapulti fuori dall'orbita. Comunque, nella mia esperienza personale, più che una scelta dettata dalla necessità di esprimermi nella lingua del paese in cui vivo, è un tener conto, è il trascrivere di una combinazione di suoni, di parole che affiorano da non so dove, dall'inconscio, da un mondo onirico che elabora i fatti e pensieri del quotidiano, da una memoria fatta di inizi e abbozzi, ma sempre collegata a un'immagine che si presenta e vuole essere tradotta in versi. Ecco, quei primi frammenti, di solito decidono la lingua di un testo – eccetto qualche (rara) sterzata in fase di elaborazione."<sup>12</sup>

Einmal abgesehen von der Bedeutung, die das Werk von Ingeborg Bachmann in Pumphösel's Lyrik einnimmt – und die durch klare intertextuelle Bezüge, auf die ich noch eingehen werde, belegt werden kann – resultiert aus den Erklärungen der Autorin sowie aus deren Texten ein kreativer Prozess, der eher zweisprachiger als mischsprachlicher Art ist. Ausgehend von prägnanten sonoren wie auch plastischen Wortbildern in der einen oder der anderen Sprache, entscheidet sich die Autorin für das sprachliche Sich-ausrichten des einzelnen lyrischen Texts. Eine erste Charakteristik der dichterischen Arbeit dieser Autorin, die schon einmal festgehalten werden kann, ist somit das binäre, alternativsprachliche Vorgehen, das sich von der intratextuell mehrsprachlichen Welt einer Barbara Serdakowski<sup>13</sup> oder von der konstanten Praxis der Eigenübersetzung einer Eva Taylor<sup>14</sup> unterscheidet. Die kreative Entscheidung binär vorzugehen bedeutet wiederum bei Pumphösel nicht, dass die einzelnen Texte anschließend auch in die jeweils andere Sprache übertragen werden: Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen, die alle mit Veröffentlichungen in Zeitschriften verbunden sind (und auf die auch redaktionelle Anforderungen Einfluss genommen haben könnten), sind die Lyrik-Publikationen der Autorin weitgehend monolingual gehalten, verzichten also auf den 'testo a fronte'.

Das Ansteuern und das Sich-einverleiben einer neuen Sprache, die zum Instrument des lyrischen Ausdrucks erwählt wird, folgt also einer Notwendigkeit, die nicht risikolos ist: Was auf dem Spiel steht ist das Sich-entfernen mal von der einen, mal von der anderen Sprachmöglichkeit, die auch gleichzeitig als Sprachidentität und -heimat empfunden wird. Folgender Text, der in der ersten italienischen Lyriksammlung Pumphösel's enthalten ist, übersetzt Besagtes in Bilder, die auf die anonymen Stimmen der Medien verweisen, welche im Kontrast stehen zu einer als familiär vermittelten Märchenwelt. Ganz eindeutig wird dabei auf das Märchen der Gebrüder Grimm verwiesen, das wie kaum ein anderes unseren versteckten Ängsten des Sich-verlaufens und des Heimat- und Identitätsverlusts Ausdruck verliehen hat:

**partenza**

nella radio qualcuno  
parlava di giardini immaginari  
con dentro rospi veri  
mentre lei si avviava  
lasciando cadere  
una parola ogni tanto  
come facevano Hänsel e Gretel  
per ritrovare un giorno  
la strada di casa  
e contro ogni logica  
camminava sperando  
che qualcuno le raccogliesse  
anche se questo significava  
smarrirsi per sempre<sup>15</sup>

Der Aufbruch des lyrischen Ichs ins Ungewisse, das Folgen von Klängen und Bildern, die auf paradoxe Weise miteinander assoziiert werden, wird vom Fallenlassen von ‚Wortkrümeln‘ begleitet («lasciando cadere / una parola ogni tanto»), also vom Versuch, die kulturelle Transition mit der eigenen Stimme zu begleiten. In einer neuen Sprache angehört zu werden, Emotionen der Freude und des Zweifels zu vermitteln, die beim Erwerben einer neuen persönlichen wie literarischen Identität entstehen, birgt jedoch die Gefahr, sich für immer zu verlaufen («smarrirsi per sempre»): Sich im Wald der anderen Kultur zu ver-

irren, im Herkunftsland immer unsichtbarer und abwesender zu sein.

Schon an diesem ersten Beispiel lässt sich erkennen, wie viele Nuancen hier das Thema des Sprachüberschreitens besitzt; ein Beispiel an dem gleichzeitig die für diese Lyrikerin charakteristische hohe formale Spannung, die Neigung zu einer sublimierten Schlichtheit und zur fast merkurhaften klaren Ironie erkennbar ist. Die in den Texten Pumphösel's ausgesäten semantischen ‘Krümel’, die auf jene Verwandlung des Vorstellungsstoffes und Sprachmaterials hindeuten, gehen weit über jegliche programmatischen Erklärungen hinaus, ob sie nun spontan oder erfragt sein mögen. Sie gehen weit hinaus über vorläufige Selbstbeschreibungen und Visionen abgeschlossener Räume («lattine chiuse») bzw. Klangkombinationen, aus denen der einzelne lyrische Text strömen soll. Gerade bei dem Versuch in einer oder in der anderen Sprache (wieder) heimisch zu werden, offenbart sich in dieser Autorin das was der Literaturtheoretiker Steven Kellman als ‘defamiliarisierter Sprachgebrauch’ bezeichnet hat<sup>16</sup>. Dabei handelt es sich um einen Verfremdungseffekt, der auf einen Sprachkörper oder auf Vorstellungsgegenstände wirkt, denen das lyrische Ich mit den weit aufgerissenen Augen eines ‘Unheimischen’ begegnet; oder mit dem Blick, möchte ich hinzufügen, von Jemandem der sich von dieser Art von Heimat schon seit längerer Zeit gelöst hat. Im Druckpunkt zwischen zwei Sprachen, im stillen Kampf zwischen Nomen mit unterschiedlichem grammatikalischem Genus oder zwischen vom Unterbewusstsein suggerierten Adjektiven – gerade dort entstehen ganz neue, hermaphroditische Räume, die ungewiss aber auch unendlich bedeutend sind. Ungewiss, aber auch entschlossen, dem allzu Gewissen («il troppo scontato») nichts zugehen zu wollen:

**alla frontiera**

il *Mond* digrigna i denti  
li fa stridere così forte non  
riesco a dormire mentre egli  
cresce incontro alla Buona  
Speranza e la speranza aumenta  
finché non è piena ma la luna  
in tedesco è maschile e al suo  
interno sta un uomo io sono

più a sud qui la luna è donna  
 e alla frontiera se rimani sveglio  
 si trasforma in ermafrodita  
 mentre grandina silenzi contro  
 il vuoto il troppo scontato  
 ogni volta che colpisce  
 un bersaglio il dolore rimane  
 fresco a lungo e non riesco  
 a dormire perché lei  
 non vuole<sup>17</sup>

Der destabilisierende Druck, der von dem noch in seiner deutschen Worthülle und ungewöhnlich grimmig erscheinenden Mond ausgeübt wird, bringt in diesem Text eine Sinnassoziation in Bewegung: Eine Gedankenkette, die so schnell ist wie der Zug mit dem das lyrische Ich die Landesgrenze zu überschreiten scheint und dabei vom Mond ebenso wie von der weiblichen 'luna' gequält wird. Einen Ausweg, um der Gefahr des allzu Gewissen und des Banalen ('troppo scontato') zu entgehen, scheint diese Lyrik aber doch zu weisen, wenn auch auf gewollt verhaltene Weise: Die Wahl des Adjektivs 'fresco', das mit dem Nomen 'dolore' verbunden wird, verrät tatsächlich ein deutsches Substrat, eine verfremdende Interferenz. Während diese Wortkombination im Italienischen ungewöhnlich erscheint, wäre ein vom monolingualen Automatismus suggerierter 'dolore vivo' für den 'frischen Schmerz' eine reibungslosere, aber doch allzu banale Verbindung gewesen.

## 2. Symbolische Räume und thematische Konstanten

Was bis hier in aller Klarheit feststehen sollte, ist, dass Barbara Pumhösel's zweisprachige Lyrik von einzelnen anderssprachlichen Spuren wie Substraten, Zitaten und lexikalischen Emblemen durchzogen ist. Im Ganzen gesehen, ist ihr lyrisches Werk weit entfernt vom Monolingualismus eines späteren Ungarettis, dessen immer entschiedeneres Ablehnen der französischen Sprache ganz offensichtlich von existentiellen, historischen und politischen Bedingungen beeinflusst ist, die sich stark von denen unterscheiden, unter welchen diese Lyrikerin wie auch viele andere translinguistische Autoren heute in

Europa wirken. Ebenso hebt sich ihr Werk aber auch ab von der 'abnormen' und 'schrillen Klassizität' («classicità abnorme, stridente, governata da urti e allarmi»<sup>18</sup>) der Mehrsprachlichkeit einer Amelia Rosselli. Im Vergleich zu der oft illogischen und verzweifelt dissonanten Lyrik Rossellis scheint Pumhösel eine ruhigere kommunikative Ebene anzustreben, auf der sich das lyrische Ich mit dem Leser offen begegnet. Die Stimme dieses Ichs vermittelt dabei Visionen, die das Absolute meiden und gewöhnlich von den konkreten Details eines Gegenstandes oder einer Landschaft, von semantischen Kontaminationen und Sinnbefruchtungen ausgehen. Ob sie nun in deutscher oder in italienischer Sprache vorgeht, liefert uns Pumhösel jedes Mal Beispiele für eine ‚pollenbefruchtete Sprache‘ («pollinated and enriched language»<sup>19</sup>), die aus wechselseitiger Bereicherung entsteht und gerade auf dem *verfremdenden* Druck fußt, der vom jeweiligen Substrat ausgeübt wird, ohne aber dabei den Leser zu *entfremden*.

Was die thematischen Inhalte betrifft, können darüber hinaus Konstanten ausgemacht werden, die kontinuierliche Verbindungen zwischen den italienischen und den deutschen Arbeiten dieser Autorin herstellen. Eine dieser Konstanten, oder vielleicht sogar die Wichtigste, ist das Flussthema. Mal Sinnesbilder mal symbolische Räume, die Flüsse sind in Pumhösel's Lyrik eine existentielle und identitäre Metapher, aber auch stille Begleiter einer Landschaft, die in einem immer neuen Licht dargestellt wird: Denn sie sind Archive einer oft vergessenen Geschichte, wie in den abschließenden Versen von «Römerbrücke», einer Lyrik des deutschsprachigen Zyklus 'gedankenflussabwärts' betont wird («... der Fluss / bereichert / stetig sein Archiv»<sup>20</sup>). Durch eine dialogische Konfrontation mit den Flüssen durchläuft das lyrische Ich einzelne Momente dessen Existenz, wobei diese zu Gedanken-Katalysatoren werden. Das imaginäre Überqueren eines Flusses, das langsame und mühsame Waten, wird somit zum parabelhaften Bild einer Existenz erhoben; und es wird vielleicht auch zum Bild eines grundlegenden Ereignisses wie dem des Überschreitens von Sprachgrenzen:

«... dahinter schon / das Staunen neuer Wörter»

## guadare

Evito i ponti  
preferisco guadare  
lasciare la riva  
per raggiungere l'altra  
conoscere il fiume  
toccando con i piedi il suo letto.  
Talvolta egli mi costringe  
a scegliere: nuotare o tornare indietro. A volte  
cammino a lungo  
lungo la riva e cerco  
il punto adatto

per accorgermi infine  
di essere giunta alla sorgente  
e di avere sete.<sup>21</sup>

Wenn man der These eines semantischen Verweises auf das Dilemma nachgeht, das der Weg von der einen zu der anderen Sprache in sich birgt, kann man sich als Leser leicht in die mühsame Tätigkeit des Watens vom einem Sprachufer zum anderen hineinversetzen. Die in den Versen 9 und 10 enthaltene Paronomasie («a lungo / lungo la riva») schafft dabei eine phonetische und zeitliche Dehnung, die das Gefühl der Suspension, der Mühe und des Verwirrtseins noch verstärkt. Auch das nur zufällige und absichtslose Erreichen eines Ziels, also möglicherweise an den Ursprung der poetisch-sprachlichen Intuition gelangt zu sein («giunta alla sorgente»), bringt das lyrische Ich vom Versuch ab, zum anderen Sprachufer überzutreten. Wichtiger als jenes Ziel erscheint die Rückkehr zu einer inneren Stimme, oder aber vielleicht die Wahl des einen oder des anderen Sprachufers, das vielleicht von gerade derselben Quelle ausgeht.

Auch Grenzen sind symbolische Räume, die in Barbara Puhösel's Lyrik immer wieder in Form von Themen und Motiven erscheinen, die mit den Bildern alles Einschränkenden, Abriegelnden, Einengenden verknüpft sind. Neben geografischen Grenzlinien finden wir somit auf dem Asphalt eingezeichnete Linien für Parkplätze (in dem deutschsprachigen Band *Parklücken*<sup>22</sup>), Buchseiten und metrische Räume, die Gedankenflüsse umfassen, neben Einweckgläsern und vielen anderen Haushaltsgegenständen und Räumen des Alltags. Es handelt sich dabei um nahezu banale

Objekte und Situationen, die aber in ungewöhnlichen und verfremdenden Zusammenhängen präsentiert werden. Wie schon bemerkt, kann das Grenzmotiv an das von der eigenen Biographie geprägte Ereignis des Sprachüberschreitens und des Kulturübertritts gebunden sein. In anderen Fällen konkretisiert sich darin eine emotive und sozialpolitisch engagierte Anteilnahme an den tragischen Geschehnissen um die Flüchtlinge, die Tag für Tag gezwungen sind, über die Mittelmeerroute nach Europa zu kommen<sup>23</sup>. Noch häufiger nimmt das Grenzthema aber metapoetische Züge an, und fließt in Überlegungen zur lyrischen Arbeit ein, die als Möglichkeit empfunden wird, die eigenen inneren Grenzen zu erforschen. Hier ein interessantes Beispiel für dieses wichtige Thema, diesmal in deutscher Sprache:

Ist die Reihe an uns  
Stoßen wir ab.  
*Ingeborg Bachmann*

ans Schaukelbrett geklammert  
Worte hören die durch das Feuer

mit nackter Haut über Scherbenberge gegangen sind  
loslassen  
auch wenn der feste Boden  
sich zurückgezogen hat  
dem ersten Vers entgegenfallen<sup>24</sup>

In dieser Kurzlyrik wird das als Ex ergo partiell zitierte Gedicht *Römisches Nachtbild* von Ingeborg Bachmann<sup>25</sup> sozusagen weitergeschrieben («Wenn das Schaukelbrett die sieben Hügel / nach oben entführt» wird zu «ans *Schaukelbrett* geklammert / Worte hören die durch das Feuer [...] gegangen sind») und dessen Flussmotiv mit der Metapher des Grenzüberschreitens verbunden. Wörter wie 'Feuer' und 'Scherbenberge' deuten auch hier auf die dabei entstehenden Hindernisse hin, die aber nicht primär wie bei Bachmann mit dem Liebsthema in Verbindung gebracht werden dürfen, und ebenso wie das sinnliche Schaukeln über dem nächtlichen Flusszenarium eine ganz neue Bedeutung erhält. Tatsächlich verläuft auch hier der semantische Prozess in Richtung kreative Eingebung («dem ersten Vers entgegenfallen»). Durch die Personifizierung der 'Worte', möglicherweise eben die der berühmten Dichterin aus Klagenfurt, wird der Gefahr und dem Schmerz, die mit diesem kreativen Prozess einhergehen, Ausdruck verliehen:

Ein Prozess, der für Bachmann immer an das Deutsche gebunden blieb (obwohl diese Autorin schon lange vor ihrem Tod in Rom Italien zu ihrer Wahlheimat erklärt hatte), der aber bei anderen Lyrikern zum Sprachwechsel führen kann.

Eine dritte wichtige thematische Konstante im lyrischen Schaffen Pumphösel ist die der Natur und der dort vorkommenden Lebewesen. Die Autorin bewegt sich dabei von der Mythographie des Pflaumenbaums, in der gleichnamigen Gedichtgruppe, zur Identifizierung der lyrischen Stimme mit Tieren (am häufigsten Füchse, die oft die märchenhaften Züge einer von ihr viel frequentierten literarischen Gattung tragen). Dabei werden Bäume, Pflanzen, Früchte und Tiere zu den Protagonisten einer Innerlichkeit, die sich auf einzigartige und höchst delikate Weise dem Leser erschließt. Diese Innerlichkeit ist auf der ständigen Suche eines Du, bzw. eines Ich-nicht-Ichs, dessen Erforschen das Durchdringen von Baumrinden, von Tierfell notwendig macht, also ein wiederum sehr zentrales Thema zum Vorschein kommen lässt («Anche la corteccia è confine / e il pelo del cane. / Oltre si può andare soltanto per osmosi / di pensiero o imparando a mandare, / a ricevere messaggi telepatici. [...] / [...] un confine / incontra l'altro e viceversa. Immagino come sarebbe partecipare. O capire.»<sup>26</sup>). An anderen Stellen erscheinen Elemente der Natur wie Gefangene vor dem Hintergrund des Alltags, und werden durch die lyrische Aussage befreit. Die große Bedeutung, die dieser Themenstrang im gesamten Werk dieser Autorin einnimmt, wird darüber hinaus von zahlreichen Fachausdrücken aus dem Bereich der Botanik und der Zoologie belegt, die besonders in den italienischen Lyriksammlungen anzutreffen sind. Tatsächlich scheint Pumphösel mit Fachausdrücken wie ‚bioluminescenze‘ (der als Titel einer Gedichtgruppe erscheint, der in der Sammlung *prugni* enthalten ist), ‚acclimazione‘, ‚aghiforme‘, ‚anemometro‘, ‚alzavola‘ wie mit Wortgegenständen zu spielen, die ihr lyrisches und imaginäres Potenzial noch nie erfasst bzw. erschöpft haben. Die Lyrikerin konfrontiert ihren Leser dabei mit Wörtern, die wie die in einem Stillleben (It.: ‚natura morta‘) dargestellten Dinge zu einer neuen Sinnebene erhoben werden müssen; Wörter, die in eine andere Sprache bzw. in die Spra-

che der Lyrik transportiert werden müssen, durch eine Übersetzung im weiteren Sinn, in den Worten von Armando Gnisci eine «traduzione, passaggio e trasformazione del senso, traccia, stringa, striscia, a volte paziente sillabazione, ritmo e temperatura di una lingua che rimanda a tutte le altre»<sup>27</sup>:

**(still life)**

sulla tela  
 di una natura morta  
 ho trovato  
 un'alzavola ancora viva  
 con lo specchio delle ali  
 intatto e adagio e attenta  
 l'ho portata in salvo verso un'altra  
 lingua<sup>28</sup>

Ein letztes symbolhaftes Motiv bei Pumphösel, auf das ich hier noch hinweisen möchte, ist schließlich der Schnee, ein Motiv also, das sowohl mit dem Thema der Natur also auch mit dem der Grenzen verbunden ist, und oft sehr märchenhafte Züge in sich birgt. Es handelt sich dabei um ein bildhaftes Element, das den Großteil ihrer lyrischen Arbeiten durchzieht und ebenso wie die bisher zitierten Naturmotive mit der Vorstellungswelt ihrer Kindheit und ihren kulturellen Wurzeln kommuniziert. Auch in Pumphösel's Prosatexten und Kinderbüchern ist der Schnee allgegenwärtig; dessen Symbolik verweist auf das Grenzenlose, auf die Fähigkeit, sich zu verwandeln und Grenzen überschreiten zu können. Schnee ist mal das Baumaterial von vergänglichem Statuen, von ‚Schneefrauen‘ (‘pupazze di neve’)<sup>29</sup>, mal konsolidiert er sich in zerbrechliches Eis<sup>30</sup>. In folgender Passage aus dem Kinderbuch *La voce della neve* erklärt die Ich-Erzählerin selbst, welche Bedeutung der Schnee hat. Dabei wird eine Art von Rettungsutopie entworfen, die von der Welt der unbelebten Wesen ausgeht, deren Möglichkeiten weit über die der Menschen hinausgehen, zumal diese an einen einzigen sterblichen Körper gebunden ist:

Gli esseri di neve non muoiono mai veramente. La neve diventa acqua, vapore, nuvola, e in inverno forse ghiaccio, attaccata a una cascata, o una lastra di ghiaccio nel mare del nord. O di nuovo una molte-

plicità di cristalli di neve che prima o poi si trasforma ancora in uomo, donna o bambino di neve.<sup>31</sup>

### 3. Das Staunen in Weiß: metapoetische Überlegungen und Gebrauchsanweisungen für die Lyrik

Das Überschreiten von Grenzen – Grenzen sprachlicher und kultureller Art (das Durchwaten von Flüssen) und Grenzen materieller Art, zwischen Mensch und Natur – ist also ein stark symbolhaltiges Thema, um das ein Großteil des lyrischen Werks der besprochenen Autorin kreist. Oft aber verweisen die einzelnen damit verbundenen Metaphern nicht nur auf die Gegenwart der Dinge, im Gegenteil: Immer wieder stehen diese mit der Sprache der Lyrik und dem persönlichen Kanon der Autorin in Verbindung. Dieser vermischt sich so stark mit Pumphösel's persönlichen Erinnerungen, dass ein Fluss von Assoziationen entsteht, in dem das lyrische Ich mit den Gedichten anderer Lyriker kommuniziert. Gedichte, die zugleich einen heimischen Ausgangspunkt zum Weiterschreiben, und einen Endpunkt, die Mündung des Schreibens selbst darstellen. Das lyrische Werk dieser Autorin wird also nicht nur von dem ‚Durst‘ nach einer eigenen intimen Quelle durchzogen, sondern auch von einem ‚Hunger‘ nach der lyrischen Aussage Anderer: «tutte le poesie sui fiumi / mi fanno piangere / anche quelle brutte / quelle con la rima facile / quelle con i versi / costretti in un corsetto / che non va e addirittura / le filastrocche / didascaliche con l'indice / alzato [...]»<sup>32</sup>. Von einem solchen Hunger getrieben, steht Pumphösel im Dialog mit den großen Lyrikern der Weltliteratur, auf die manchmal ganz ausdrücklich durch Titel von Gedichtgruppen (wie im Fall von *dice Borges*, in der Sammlung *In transitu*), durch Ex erga oder durch intratextuelle Zitate verwiesen wird: Rilke, Brecht, Bachmann, Szymborska, Pessoa, Alfonso Gatto, Ernst Jandl, Umberto Saba, dies sind nur einige Namen, die sich am Götterhorizont der Lyrik von Barbara Pumphösel abheben, und deren Bedeutungskraft durch netzförmige Verweise anreichern.

Ausgehend von dieser enormen Beachtung, die dem literarischen Schaffen an sich geschenkt wird, erstaunt es nicht, wie häufig diese Autorin in ihre lyrischen Texte metapoetische Überlegungen einfließen lässt. Dabei geht es, wie bereits erwähnt, um Über-

legungen zur lyrischen Arbeit selbst, zu Leseerfahrungen, zur Konfrontation mit der Sprache eines einzelnen Texts. Die schlichte, familiäre Ausdrucksform darf dabei nicht hinwegtäuschen über die intensive Konfrontation mit dem Phänomen des Dichtens und der Arbeit an der Sprache. Tatsächlich drückt Pumphösel an mehreren Stellen ihres Werks ihre Aversion gegen das Banale, gegen voreilige Wortverbindungen und dichterische Stereotype aus; ihre Furcht, in eine unreflektierte lyrische Aussage zu verfallen, ‚zu schnell zu laufen‘, beim Lesen eines Gedichts, aber auch beim Schreiben eines neuen lyrischen Texts:

Außer Atem  
zu schnell bist du gelaufen  
zwischen den Zeilen  
Versteile überspringend  
aus Angst sie könnten zuklappen  
bei Berührung Fallen gleich  
und deinen nackten Sohlen  
haften Sinnreste an wie Staub  
sie bleiben dunkel gedanken-  
unlösliche Traumhilfe für später  
rundum Hecken Echo fremdes  
Atemholen silberfarbene Blatt-  
Rückseiten Widerspruch  
in Weiß – dahinter schon  
das Staunen neuer Wörter<sup>33</sup>

In diesem Gedicht, das die Leseerfahrung thematisiert, aber gleichzeitig auch auf das Thema Verfassen von Lyrik verweisen könnte, wird der Leser mit sehr sinnlichen Metaphern auseinandergesetzt. Diese ziehen ihn in die Sinnkonstruktion mit hinein, die dem hermeneutischen Prozess des Lesens und Verstehens eigen ist. Mit ‚tiefer Leichtigkeit‘ («leggerezza profonda»<sup>34</sup>) skizziert Pumphösel hier Sprachbilder, die an den Gott Merkur erinnern, wie er von Italo Calvino in seinen *Lezioni americane* dargestellt wird<sup>35</sup>, den Gott mit den beflügelten Schuhen, Beschützer der Diebe, der Dichter und der Übersetzer. In Pumphösel's Text scheint es Merkur selbst zu sein, der getadelt wird, weil er zu schnell gelaufen ist, und dabei ‚Versteile übersprungen‘ hat. Aber dennoch hat dieser wie zufällig Sinnreste unter seinen nackten Fußsohlen mitgenommen, also die Aufgabe eines Übersetzers erfüllt. Dennoch erscheint hier, wie auch in verschiedenen anderen lyrischen Texten dieser Dichterin, ein Paradox: Einerseits werden wir hier mit

einer fast diebischen Sinnaneignung konfrontiert, die durch das Lesen wie auch durch Sprachbewegungen erreicht wird; andererseits wird hier dem Staunen vor dem Neuen Ausdruck verliehen, das die intensivste ästhetische Erfahrung kennzeichnet, und die von dem mal flüchtig schnellen, mal mühevoll zähen Sprachüberschreiten noch potenziert wird.

Abschließend kann nur hinzugefügt werden, dass es bei Barbara Pumphösel nicht immer leicht (und vielleicht auch nutzlos) ist, die poetische Ebene von der der metapoetischen klar zu trennen. Es ist auch nicht leicht, in ihrer Poetik und ihrem Stil die Komponente des Zweisprachigen exakt zu bestimmen. Eines ist aber sicher: Das Schreiben zwischen den Sprachen kann auch in diesem Fall als *exemplum* für das Auseinandersetzen mit sprachlicher und poetischer Alterität aufgefasst werden. Pumphösels Lyrik bringt eine Horizontverschiebung zustande, die sowohl fruchtbar als auch verfremdend wirkt, und die den Leser immer wieder in das ‚Staunen neuer Wörter‘ miteinbezieht.

## Bibliografie

- Armato F. (2013) *Premiata compagnia delle poete*, Isernia, Cosmo Iannone Editore
- Bachmann I. (1978) *Werke in vier Bänden*, Band I, München, Piper Verl.
- Baldacci A. (2007) *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza
- Bassnett S., Trivedi H. (1998) *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, London / New York, Routledge
- Bürger-Koftis M., Schweiger H, Vlasta S. (2010) *Polyphonie - Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien, Praesens Verl.
- Calvino I. (2000) *Lezioni americane*, Milano, Mondadori
- D'Alessandro B. (2014) *Scavalcare l'orizzonte: movimento e transitorietà in Barbara Pumphösel*, in «Studi interculturali», 3, S. 161-180.
- Gazzoni A. (2010) (a cura di) *Poesia d'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia, Cosmo Iannone
- Giudici, G. (1997) *Prefazione*, in A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti
- Gnisci A. (2009) *L'educazione del te*, Roma, Sinnos editore
- Kellman S. (2007) *Scrivere tra le lingue*, tr.it. di F. Sinopoli, Enna, Città Aperta ed.
- Kiemle, Ch. (2010) *Ways out of Babel: Linguistic and Cultural Diversity in Contemporary Literature in Italy*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier
- Negro M.G. (2008) *Simmetrie asimmetriche tra umano e natura*, postfazione di Pumphösel (2008) prugni, Isernia, Cosmo Iannone, S. 149-154
- Ead. (2015) *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati
- Pumphösel B. (2005) "prugni / Plaumenbäume", in «Semicerchio», 32-33, S. 74-76
- Ead. (2007) *La principessa Sabbiadoro*, Milano, Giunti

- Ead., Anna Sarfatti (2007-2009), *La Calamitica III E*, Milano, Edt
- Ead. (2008) *prugni*, Isernia, Cosmo Iannone
- Ead., Orta-Glanzer W. (2009) *gedankenflussabwärts*, Mühlfeld, Edition Thurnhof
- Ead. (2009) *ode marittima (fantasma)*, in El-Ghibli, n. 25, settembre 2009, [http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&iss ue=06\\_25&section=1&index\\_pos=14.html](http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&iss ue=06_25&section=1&index_pos=14.html)
- Ead. (2009) *L'orso bianco e la pupazza di neve*, in «Kuma. Creolizzare l'Europa», n. 16, marzo, <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/narrativa/kuma16pumhosel.pdf>
- Ead. (2013) *La voce della neve*, Milano, Rizzoli
- Ead. (2013) *L'orchestrosauro*, Milano, Giunti
- Ead. (2013) *Parklücken*, Verlag Berger & Söhne GmbH, Horn
- Ead. (2013) *dammar*, Sankt Pölten, Literaturedition Niederösterreich
- Ead. (2016) *In transitu*, Osimo, Arcipelago Itaca ed.
- Ead. (2016) *Gli errori di coccodrillo*, Milano, Il Castoro
- Ead. (2017) *La volpe, il picchio e la bambina*, Milano, Terra nuova
- Ead. (2017) *O menino e o cipó*, São Paulo, Espiral
- Schmitz-Emans M., Hrsg. (2004), *Literatur und Vielsprachigkeit*, Heidelberg, Synchron Verl.
- Serdakowski B. (2010) *La verticalità di esistere linearmente*, Firenze, MEF edizioni
- Id. (2012) *Così nuda*, Roma, Edizioni Ensemble
- Taylor. E (2006) *L'igiene della bocca*, Brescia, Edizioni l'Obliquo
- Ead. (2008) *Aus dem Schneebuch*, Bergen, Eric van der Wal
- Ead. (2010) *Volti di parole*, Brescia, Edizioni l'Obliquo
- Ead. (2010) *Gartenarbeit*, Bordenau & Venezia, San Marco Handpresse
- Ead. *Perché ci vogliono due lingue per scrivere una poesia*, in <http://www.evataaylor.eu/et/autotraduzioni.html>.

## Sitographie

- Secondo Seminario Sagarana, 19. Juli 2002, [http://www.sagarana.net/scuola/seminario2/venerdi\\_mattina.htm](http://www.sagarana.net/scuola/seminario2/venerdi_mattina.htm)
- Sesto Seminario Italiano Scrittori e Scrittrici Migranti Sagarana, 12. Juli 2006, <http://www.sagarana.net/scuola/seminario6/seminario4.html>
- Polyphonie: Mehrsprachlichkeit\_Kreativität\_Schreiben. <http://www.polyphonie.at>

## Notes

- 1 Vorliegender Artikel stellt die Ausarbeitung meines Vortrags dar, den ich in der vom Komparatisten und Germanisten Sandro Moraldo koordinierten Sektion zum Thema *Sprache der Migration. Migration der Sprache. Transkulturelle Literatur im Zeitalter der Globalisierung* auf dem XXI Kongress des AILC/ICLA (Wien, 21.-27. Juli 2016) gehalten habe.
- 2 Eine Anthologie von herausragenden kritischen Beiträgen zu diesem Lyriker ist die von Andrea Gazzoni (a cura di), *Poesia d'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia, Cosmo Iannone 2010.
- 3 Eine Ausnahme stellen dabei eine wenige Autoren wie Milton Fernández (besonders mit seinem Roman *Bracadà*, Napoli, Di Salvo 2008) und Tahar Lamri (*I sessanta nomi dell'amore*,

Roma, Mangrove 2006) dar, die durchgehend bei kleineren unabhängigen Verlagen veröffentlichen; dasselbe gilt für die Prosaproduktion von Autoren und Autorinnen, die aus den ehemaligen italienischen Kolonien stammen, oder als Kinder von Einwanderern aus Ländern wie Somalia, Eritrea, Äthiopien oder Libyen in Italien groß geworden sind: vgl. dazu Maria Grazia Negro, *Il mondo, il grido, la parola. La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana*, Firenze, Franco Cesati 2015.

- <sup>4</sup> Zur schwierigen und oft undurchdringlichen Thema redaktionelle Eingriffe während des Veröffentlichungsprozesses, zu dem sich die Autoren selbst nur selten äußern, wurde während eines Schriftstellerseminars der italienischen online-Zeitschrift Sagarana eine Debatte unter dem Titel *Editor, editing, e ulteriori questioni editoriali* geführt: Siehe dazu das Secondo Seminario Sagarana, 2002, [http://www.sagarana.net/scuola/seminario2/venerdi\\_mattina.htm](http://www.sagarana.net/scuola/seminario2/venerdi_mattina.htm) unter Teilnahme von Autoren und Autorinnen wie Cecilia Rinaldini, Mia Leconte, Anilda Ibrahim, Julio Monteiro Martins und Amor Dekhis.
- <sup>5</sup> In dieser Hinsicht verweise ich auf ein Projekt der Universität Wien, das „die vielfältigen Zusammenhänge zwischen Mehrsprachigkeit und Kreativität im Schreiben systematisch und aus interdisziplinärer Perspektive“ untersucht und ein Webportal zum Austausch und zur Veröffentlichung von Forschungsergebnissen eingerichtet hat: <http://www.polyphonie.at>.
- <sup>6</sup> *La volpe, il picchio e la bambina*, Firenze, Terra nuova 2017; *O menino e o cipó*, São Paulo, Espiral 2017; *Gli errori di coccodrillo*, Milano, Il Castoro 2016; *La voce della neve*, Milano, Rizzoli 2013; *L'orchestrosauro*, Milano, Giunti 2013; *La principessa Sabbadoro*, Milano Giunti, 2007; zusammen mit Anna Sarfatti ist sie Autorin der Kinderbuchreihe *La Calamitica III E* (Milano, Edt 2007-2009).
- <sup>7</sup> Die Wahl dieses Namens bringt die Absicht der Mitglieder dieser Kompanie zum Ausdruck, aktiv in die italienische Sprache einzugreifen, um eine Revision der weiblichen Nominalformen zu fördern, wobei Derivative Formen wie 'poetessa' überholt werden sollen.
- <sup>8</sup> Vgl. Barbara Pumhösel, *prugni / Plaumenbäume*, in «Semicerchio» 32-33 (2005), S.74-76.
- <sup>9</sup> Id., *prugni*, Isernia, Cosmo Iannone 2008.
- <sup>10</sup> Zur Dynamik der Entstehung des oben genannten Gedichtzyklus' hat sich die Lyrikerin in privaten Gesprächen im Juni-Juli 2016 geäußert.
- <sup>11</sup> Die Debatte fand am 12. Juli 2006 während dem VI Seminar der Schriftstellerwerkstatt bzw. Literaturzeitschrift Sagarana statt. An der Diskussion nahmen Julio Monteiro Martins, deren Leiter und Organisator, Arnold de Vos, Pia Pera und Gregorio Carbonero. Zum Nachlesen der Transkription: <http://www.sagarana.net/scuola/seminario6/seminario4.html>.
- <sup>12</sup> Vgl. Francesco Armato, *Premiata compagnia delle poete*, Isernia, Cosmo Iannone Editore 2013, S. 43-44.
- <sup>13</sup> Siehe Barbara Serdakowski, *La verticalità di esistere linearmente*, Firenze, MEF edizioni 2010; Id., *Così nuda*, Roma, Edizioni Ensemble 2012.
- <sup>14</sup> Dazu äußert sich die Lyrikerin und Sprachwissenschaftlerin

deutscher Herkunft wie folgt: «Scrivere in due lingue per me apre la possibilità di autotradurmi, dal tedesco in italiano o viceversa dall'italiano in tedesco. [...] Rivedere i testi nel tempo in un'altra lingua diventa spesso una riscrittura e questa assume più volte la forma di un vero ridisegno. Sono spostamenti minimi o passaggi di lingua (per esempio dal titolo al corpo del testo), che mi danno l'impressione di non arrivare mai ad una fine, perché ogni nuova versione nella rilettura/riscrittura dell'altra lingua ne richiama una nuova. Ci sono versioni italiane di poesie che hanno cancellato il testo tedesco e viceversa; con 'cancellazione' intendo qui che ho trovato la riscrittura nell'altra lingua più aderente al nucleo esperienziale o più semplicemente a quello che volevo dire, senza che inizialmente ne fossi direttamente consapevole. È quindi stata la riscrittura a capire meglio e in alcuni casi è diventata la versione preferita e agli antipodi della traduzione-surrogato. Concepisco l'autotraduzione quindi sostanzialmente come riscrittura, in cui il guadagno sta proprio nella deviazione dalla traduzione fedele.» Vgl. Eva Taylor, *Perché ci vogliono due lingue per scrivere una poesia*, in <http://www.evataylor.eu/et/autotraduzioni.html>. Auch von Eva Taylor liegen sowohl deutsche als auch italienische Lyrikbände vor: *L'igiene della bocca*, Brescia, Edizioni l'Obliquo 2006; *Volte di parole*, Brescia, Edizioni l'Obliquo 2010; *Aus dem Schneebuch*, Bergen, Eric van der Wal 2008; *Gartenarbeit*, Bordenau & Venezia, San Marco Handpresse 2010.

- <sup>15</sup> Vgl. Barbara Pumhösel, *prugni*, Isernia, Cosmo Iannone 2008, S. 99.
- <sup>16</sup> «Operare con una lingua straniera è un modo ovvio di defamiliarizzare l'espressione verbale», vgl. Steven Kellman, *Scrivere tra le lingue*, It. von Franca Sinopoli, Enna, Città Aperta ed. 2007, S. 47. Konzepte der Defamiliarisierung der Verfremdung werden auch in anderen einschlägigen Publikationen zu diesem Thema anhand zahlreicher Beispiele erörtert: siehe Monika Schmitz-Emans (Hrsg), *Literatur und Vielsprachigkeit*, Heidelberg, Synchron Verl. 2004; Michaela Bürger-Koftis, Hannes Schweiger, Sandra Vlasta (Hrsg.), *Polyphonie Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien, Praesens Verl. 2010.
- <sup>17</sup> Ivi, p. 119.
- <sup>18</sup> Vgl. Alessandro Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza 2007, S. 7.
- <sup>19</sup> Vgl. Susan Bassnett, Harish Trivedi, *Postcolonial Translation: Theory and Practice*, London/New York, Routledge 1998, S. 4.
- <sup>20</sup> Vgl. Barbara Pumhösel, Walpurga Orta-Glanzer, *gedankenflussabwärts*, Mühlfeld, Edition Thurnhof 2009, S. 24. Es handelt sich hierbei um eine Sammlung, die zusammen mit der Malerin Walpurga Orta-Glanzer konzipiert wurde, deren Offset-Drucke im Dialog stehen mit den lyrischen Texten. Ein ähnliches Experiment machten beide Künstlerinnen bei dem darauffolgenden deutschsprachigen Band *dammar*, Literaturedition Niederösterreich 2013.
- <sup>21</sup> Vgl. Barbara Pumhösel, *prugni*, cit., S. 88 (diese Lyrik ist Teil der gleichnamigen Gedichtgruppe, S. 81-94).
- <sup>22</sup> Verlag Berger & Söhne GmbH, Horn.
- <sup>23</sup> Ich beziehe mich hier auf Texte wie *ode marittima (fantasma)*, die im Jahr 2009 als Reaktion auf den Gesetzesbescheid

zur inneren Sicherheit verfasst wurde, durch den die illegale Einreise in Italien zur Straftat erklärt wurde. Siehe dazu die gesamte Ausgabe der Web-Zeitschrift «El-Ghibli», die diesem Thema gewidmet ist. Vgl. Barbara Pumhösel, *ode marittima (fantasma)*, in «El-Ghibli», 25 (2009), [http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=06\\_25&section=1&index\\_pos=14.html](http://archivio.el-ghibli.org/index.php%3Fid=1&issue=06_25&section=1&index_pos=14.html) (letzter Zugang März 2017). Diese Aspekte des dichterischen Werks der Autorin werden vertieft von Barbara D'Alessandro, *Scavalcare l'orizzonte: movimento e transitorietà in Barbara Pumhösel*, in «Studi interculturali», 3 (2014), S. 161-180.

<sup>24</sup> Vgl. Barbara Pumhösel, *parklücken*, cit., S. 24.

<sup>25</sup> Vgl. Ingeborg Bachmann, «Römisches Nachtbild», in *Werke in vier Bänden*, München, Piper Verl. 1978, S. 128.

<sup>26</sup> Vgl. Barbara Pumhösel, «Passeggiata II», in *In transitu*, Osimo, Arcipelago Itaca ed. 2016, S. 17.

<sup>27</sup> Vgl. Armando Gnisci, *Traducendo il mondo*, in *L'educazione del te*, Roma, Sinnos editore 2009, S. 92.

<sup>28</sup> Cfr. B. Pumhösel, *In transitu*, cit., p. 23.

<sup>29</sup> Vedi Ead., *L'orso bianco e la pupazza di neve*, in «Kuma. Creolizzare l'Europa», n. 16, marzo 2009, <http://www.disp.let.uniroma1.it/kuma/narrativa/kuma16pumhosel.pdf>

<sup>30</sup> Vedi Ead., *La maniglia di ghiaccio*, silloge in *prugni*, cit., pp. 107-115.

<sup>31</sup> Cfr. Ead., *La voce della neve*, cit., p. 55.

<sup>32</sup> Cfr. Ead., 'Tutte le poesie sui fiumi', in *In transitu*, cit., p. 36.

<sup>33</sup> Vgl. Ead., *Parklücken*, cit., S. 8.

<sup>34</sup> Maria Grazia Negro, *Simmetrie asimmetriche tra umano e natura*, Nachwort zu Ead., *prugni*, cit., S. 152.

<sup>35</sup> Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori 2000 (erste Ausgabe 1988).

# Concha García: straniamento ed estraneità (2012)

a cura di Arianna Fiore<sup>1</sup>

Concha García (La Rambla, Cordova 1956), è laureata in Filologia presso l'Università di Barcellona, città dove risiede. Le sue poesie sono state incluse in diverse antologie. Ha pubblicato le seguenti raccolte: *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas*, 1987; *Otra ley*; *Ya nada es rito*, 1988; *Desdén*, 1990; *Por menor*, 1992, ripubblicato a Madrid nel 2005; *Ayer y calles*, 1995; *Cuántas llaves*, 1998; *Árboles que ya florecerán*, 2001; *Lo de ella*, 2003; *Diálogos de la Hetaira*, 2003; *Si yo fuera otra. Antología poética*, 2005; *Bäume und Schulüssel*, con la traduzione di Leopold Davi, Frauenfeld (Svizzera) 2003; *Ya nada es rito y otros poemas (1987-2003)*, con prologo di Rosa María Belda, 2007; *Acontecimiento*, 2008; *El día anterior al momento de quererle*, 2013; *Las proximidades*, 2016. È anche autrice dei diari *La Lejanía. Cuaderno de Montevideo*, 2013; *Los antiguos domicilios*, 2015 e di *Asomos de luz, raccolta di saggi di poetica* del 2013.

Ha collaborato come critica letteraria a diverse pubblicazioni. È autrice delle antologie *Antología de poesía de la Patagonia*, Cedma, Málaga (2006), *En el revés del cielo (poesía española y argentina contemporánea)*, Paradiso y CCEBA, Buenos Aires (2006); *Noreste, Extremos Sur (antología de poesía catalana contemporánea)*, Extremo Sur, Comodoro Rivadavia, Patagonia argentina; *La Frontera móvil: antología de la poesía contemporánea de la Patagonia argentina*, Carena, Barcelona (2015). È co-traduttrice, insieme a Cecilia Dreymüller, dell'opera poetica di Ingeborg Bachmann, pubblicata nel 1999 e nel 2001 presso la casa editrice Hiperión.

Nel 1988 ha ottenuto il premio Barcarola e nel 1994 il premio Jaime Gil de Biedma. È considerata un membro di prestigio delle ultime correnti della poesia spagnola.

Il presente scritto di poetica torna a riflettere sulla polemica viva e per molti aspetti eterna sull'essenza del lavoro poetico.

<sup>1</sup> Il presente lavoro è nato dalla stretta collaborazione tra cinque amici: la poetessa Concha García e quattro traduttori, che hanno concepito la poesia e la traduzione poetica come un'opera terapeutica per l'anima e il corpo. Purtroppo Carmela Oliviero non è più con noi. A lei dedichiamo questo lavoro.

La poesia non è un testo che si scrive alla maniera di... e nemmeno un atto deliberato il cui risultato debba essere un 'artefatto', chiamato testo poetico. Non è nemmeno un ordine nel discorso, perché la poesia è priva di un unico discorso. La poesia si avvicina più alla percezione della realtà che alla sua spiegazione. Ossia, la poesia è intimamente unita all'esperienza della realtà e alla forma che questa plasma attraverso la scrittura. Ma la poesia non è scrittura, diciamo che la scrittura la cattura, ma solo una parte di realtà è catturata nella poesia, o anche tutta, una realtà che dura un istante. Maggiore è la distanza dell'io confessionale di chi scrive il testo poetico, più alto è il grado di verosimiglianza. Bisogna segnare le distanze senza imposture. La prossimità dà luogo solo a suoni se non è catturata dalla coscienza. Ritengo questo molto importante.

Partendo da questa premessa voglio rendervi partecipi di alcune questioni che hanno occupato la maggior parte della mia scrittura: l'io, la realtà, il linguaggio e lo spazio, questioni che non hanno mai smesso di fluttuare in una sorta di straniamento.

Considerare singolarmente ognuna di esse darebbe come risultato una nozione frammentata e stagna dell'impulso della scrittura. La realtà è un concetto in cui ci muoviamo mentalmente con una certa difficoltà, forse perché ha bisogno di essere costantemente spiegata e compresa, e la realtà è tutto, ma attenzione, non si interrompe mai. Si frammenta, come una sfera compatta. È anche duttile, porosa, ferrea, transitabile, tutto quello che possiamo immaginare. Ritengo che sia prima di tutto indivisibile, e questa è la questione. C'è un aforisma di Elias Canetti che può aiutarci a chiarire questo pensiero: una tempesta che duri un'intera settimana. Buio ovunque. Leggere solo quando si abbattono i fulmini. Ricordare quanto letto alla luce dei fulmini e metterlo assieme. La realtà si frammenta, questo vuol dire che scegliamo o diamo più risalto a un segmento piuttosto che a un altro nell'infinita successione temporale.

Siamo qua e là, dispersi in uno spazio temporale interiore ed esteriore, dentro e fuori, nei sogni e nei caffè, nella consapevolezza delle persone che sei stata e nell'adesso sdruciolevole e sfuggente. Ha sempre richiamato la mia attenzione quello che definiamo 'il passare del tempo', che vuol dire avere coscienza del passare del tempo.

Nella poesia si ha bisogno di un io, o di vari io, per constatare quello scorrere godibile solo nel suo radi-

cale divenire affinché gli spazi, nella poesia, possano essere transitati dalla donna che sono stata in ognuna delle temporalità che segnano l'esistenza. E non è che mi siano interessate esclusivamente le poesie scritte da donne, anche se in molta poesia scritta da donne riscontravo le realtà che mi interessavano profondamente: la scissione tra il corpo e il Desiderio, le soggettività che avvicinano al quotidiano e una minore preoccupazione per gli aspetti formali.

*Otra ley* (1987, *Altra legge*), *Ya nada es rito* (1988, *Ormai niente è più rito*) e *Desdén* (1990, *Sdegnò*) formano una trilogia. La donna che scriveva allora era consapevole della mancanza di specchi in cui guardare a una tradizione diciamo più generosa, o meno rispettosa dell'ordine classico delle forme. Così, ho trovato – e farò solo il nome di poeti, consapevole che le influenze arrivavano anche da altri ambiti – Fernando Pessoa, Silvia Plath, Anne Sexton, Paul Celan, Charles Baudelaire, Oliverio Girondo, Selva Casal, la poesia greca arcaica, le *jarchas* e le *cantigas de amigo*... Questi libri rompevano un ordine: i testi, quei frammenti di una totalità che non potevo distinguere, e la donna che li scriveva non era sola, iniziavo a sentire compagnie che apparivano quando ne sentivo il bisogno in una ricerca intelligente di saperi che mi dessero sicurezza, non solo compagnia.

Lo stile 'barocchizzante' che utilizzavo nelle mie poesie nascondeva un qualcosa del desiderio stesso, era lo stratagemma per dare visibilità attraverso il linguaggio a una repressione ancestrale che obbligava le donne a un destino unidirezionale (sposarsi, fare figli): io ero una di loro (ma non volevo esserlo). In quegli anni, poco dopo la morte del dittatore Francisco Franco (1939-1975), era molto difficile uscir fuori dal processo storico, se non emigrando o andando in esilio. Siamo noi a subire la storia, non il contrario, quasi mai la scriviamo – nessuno può sottrarsi al tempo che gli è toccato vivere -. Senza quel linguaggio rigoglioso non avrei respirato, sarei rimasta intrappolata in una serie di segni che avrebbe nascosto troppo il reale. Era questo, diciamo, lo stratagemma; come chi apre una finestra e la rinchiude di colpo, la realtà era catturata di sbieco, con l'immediatezza che annichiliva la durata, perché il reale era quello che avevi contemplato per una frazione di secondo.

Il corpo, gli oggetti, testimoniavano l'esistenza di una realtà poco gentile, con troppa solitudine di fondo e certe tinte di straniamento. In quel periodo, negli anni

Ottanta, si formò una delle correnti più determinanti degli ultimi vent'anni. *La poesia dell'esperienza*. Se ne è parlato molto. In realtà è stata un'operazione ben pensata per farle avere un impatto contro il gruppo dei *Novísimos*, sorto negli anni Settanta grazie all'antologia del loro mentore, José María Castellet, *Los nueve novísimos*. Il gruppo 'dell'esperienza' voleva che la scrittura fosse solo un genere di finzione come il teatro o il romanzo, con la 'temperatura morale precisa' (non si accettavano donne). Ossia, qualcuno sufficientemente distanziato dalla sua soggettività, in modo tale da costruire soprattutto attraverso il ricorso all'endecasillabo sciolto una poesia 'verosimile'.

L'esperienza coinvolge tutti gli stati dell'essere e non possiamo dire che nulla che abbia a che fare con un essere umano sia fuori dall'esperienza, ma l'espressione è troppo imprecisa e in realtà non dice nulla.

Negli anni Novanta ho pubblicato due raccolte poetiche che avrebbero inaugurato una nuova tappa nella mia poesia: *Pormenor* (1994, *Dettaglio*) e *Ayer y calles* (1995, *Ieri e strade*).

In queste raccolte si apriva una prospettiva più ampia, la realtà non si trovava più solo tra gli oggetti e i corpi velati, nascosti tra le metonimie, ma si allargava agli spazi urbani, e camminando per le vie della città di Barcellona acquisii la consapevolezza per guardare come una donna, con i limiti che questo imponeva: la città era stata sempre descritta dal punto di vista degli uomini e, com'è noto, lo spazio interno era occupato dalle donne. Una giovane di poco più di trent'anni non poteva sedersi in un bar e prendere da sola qualcosa da bere, ad esempio, senza che si pensasse che fosse in cerca di qualcos'altro. Il piacere della solitudine, di chi vuole passeggiare libera da pregiudizi e allo stesso tempo scandagliare una nuova esperienza che le provocava piacere e curiosità nel camminare sola all'alba. La Lisbona pessoana e la Parigi di Baudelaire sono state due fonti a cui non mi sono stancata di abbeverarmi. Sono arrivate anche delle poetesse del Nord America, che mostravano la realtà dagli stretti edifici delle loro vite di donne della classe media. Sharon Olds, ma anche Raymond Carver; Ingeborg Bachmann e la struttura versale di Saint John Perse; sempre più lontana dalla tradizione spagnola mi nutro di traduzioni e di poeti arrivati dall'America del Sud: Emilio Adolfo Westphalen, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco; il linguaggio entrava, non so perché, con una realtà molto più multi-

forme e poi, ovviamente, c'era sempre la vita, nella sua quotidiana asprezza ricca di piccole gioie. Gli appartamenti modesti in città in cui l'anonimato offriva un certo potere d'attrazione e una grande dose di solitudine, la rinuncia alle convenzioni, le strade.

In un numero della rivista 'Ínsula' pubblicato nel 1994, ho scritto un articolo intitolato '*Poco a poco he dejado de ser ella para ser una*' ('A poco a poco ho smesso di essere lei per essere una'): «La relazione tra l'anima e il pensiero razionale che deve distribuire la vita (il lavoro, gli amici, l'amore...) spesso è antitetica. Esistono troppe contraddizioni, in parte perché l'eredità culturale e la realtà si trovano agli antipodi. Per salvarmi da questo conflitto mi invento un personaggio letterario che deve custodire la condizione di essere fedele al discorso del linguaggio, chiamiamolo 'puro dell'anima', senza svincolarlo dalla mia esperienza (...). Inizio a fratturare le frasi e a lasciare i finali in sospeso, perché nella vita reale i finali non sono mai prevedibili».

Credo che sia stato Valente ad affermare che la mancanza di relazione tra poesia e pensiero era una carenza grave e persistente nella nostra modernità. Se da ogni tappa vitale si riesce a imparare che gli insegnamenti possono essere applicati solo quando se ne assume coscienza, e non è sufficiente un solo sguardo, il volo comincia rasoterra e si arriva fino ai più alti balconi di edifici screziati delle periferie nelle grandi città. Ma lo sguardo deve essere sempre 'altro' perché non si è mai uguali, perché questo è il dramma di tutta l'esistenza, l'irrimediabile caducità dei nostri corpi e dei nostri pensieri. Come ci si può permettere un solo sguardo? Come ha scritto Paul Cahill, «In *Ayer y calles* gli scenari sono fisici e testuali, usati da altri poeti che cercano di imporre e promuovere la normalità sia poetica che politica. Le poesie che compongono questa raccolta segnalano e s'interrogano sulle premesse della scrittura lirica dei poeti dell'esperienza, attraverso un'esplorazione della tensione tra identità e alterità, e somiglianza e differenza».

Continuiamo il cammino con tre libri molto diversi tra di loro: *Cuántas llaves* (1996, *Quante chiavi*), *Árboles que ya florecerán* (2000, *Alberi che ormai fioriranno*) e *Lo de ella* (2003, *Ciò che è suo*).

Tre diverse proposte di scrittura. In *Cuántas llaves* includo poesie più lunghe e narrative, alcune scritte a due voci, due livelli di coscienza e di realtà, con lo stesso tema di fondo: la città, la solitudine, introdu-

cendo però qualcosa di nuovo, ovvero la percezione di un certo fenomeno che si trova oltre il quotidiano, uno straniamento che a volte frena il divenire e lo trasforma in una esperienza originata dall'inconscio, e inizio a domandarmi se la poesia anticipi il reale o se lo scriva incidendolo. Si trova altrove, in un altro luogo, si sa, e torniamo con lo sguardo obliquo, capace di tracciare infiniti cammini di ciò che chiamiamo 'anima'.

In *Árboles que ya florecerán* si trasmette una forza vitale, la necessità di un cambiamento completo. La donna continua a fare i suoi movimenti ma ora sono contemporaneamente spaziali e temporali. Fuori dal centro, sempre ai margini, dove si concentra l'esperienza dell'esperienza. Per questo il testo poetico occupa tutto il libro.

*Lo de ella* è formato da testi di quattro versi dove ciò che conta è l'alterità, con tutte le sue varianti: quella che sono stata, quella che ero, quella che sarò, quella che... sono? L'identità si presenta come un fenomeno complesso, ma questo non lo sapevo, mentre si scrive non si sa quale sarà il risultato. La poesia ti cattura, ti porta dove vuole.

L'io si riconosce nelle sue perdite e la città nello smarrimento, ha scritto saggiamente Juan Carlos Suñén.

L'ultimo libro, ad oggi, è *Acontecimiento* (2008, *Avvenimento*). Il titolo obbedisce alla consapevolezza

che ogni istante è un avvenimento e questa presa di coscienza mi avvicina a una visione più filosofica, meno immediata. L'esistenza sorge in quello che avviene, nell'inaspettato che non percepiamo come tale, di fronte a una realtà densa e caotica bisogna tenere conto dello 'strano meccanismo del quotidiano' (Antonio Ortega).

La vera metafora di questo libro di poesie è il trasferimento, tra la scoperta e la dispersione, come ben segnala Vicente Luis Mora. Andare da un luogo all'altro, ma anche i nostri antenati si sono mossi, un errare costante. La mia famiglia emigrò da una regione del sud della Spagna a un'altra più prospera nel nordest, la consapevolezza dello sradicamento e dell'estraniamento nella nuova società che ti accoglie, passo dopo passo, la consapevolezza che mentre stai pensando a cosa ti cucinerai per cena, un movimento di malinconia apre un varco nell'istante, la percezione di tutte le realtà possibili, comprese quelle che non sono state reali. Le questioni metafisiche disciolte davanti al finestrino dell'automobile che danno luogo a riflessioni prosaiche. Tutto allo stesso tempo. I titoli formano una catena di scene quotidiane, opportuni per incorniciare la poesia nella gamma delle realtà che propone.

CONCHA GARCÍA  
 (Trad. Arianna Fiore)

*Otra ley* (1987)  
*Altra legge*

Trad. Carmela Oliviero

**Con una agradable desidia**

He visto que sí, pero me he aburrido.  
 Son siete salidas cada vez que se pone la falda.  
 Causa una deplorable imagen asustadiza su cerviz  
 intentando llegar a la almohada sin brote de ganas.  
 Ya arrugó el labio y he comprobado sus permanentes  
 estrías. Yo soy seca. Me debería arrodillar  
 cuando bebo en los charcos. Me debería limitar  
 a beber y beber.

**Confirmación**

Soy una larga espalda inclinada hacia el sur.  
 Que mi madre me dio leche, ya lo sé. Que me  
 hincó la uña con cierta parsimonia bajo los cojines  
 y edredones, y su femenino amor tuvo que darme  
 osamenta y cutis. Gracias al fervor de las nubes  
 cultivó soliloquios, y ella, sin destreza  
 me puso el ombligo entre las sienes, la epidermis  
 en las nalgas y el placer arquea mi perfil  
 hondo y altanero. Declino en sombra  
 proyectada, enorme, rasa. Único  
 desligue que hay en mí.

**Desamor**

Me parte. Que no me olvide  
 si me partiera más  
 dentro de unas veladas  
 cuando cuaja la risa  
 y es porvenir casi todo.

**Con una piacevole indolenza**

Ho visto che sì, ma mi sono annoiata.  
 Sono sette sfilate ogni volta che indossa la gonna.  
 Causa una deplorable immagine spaventevole il suo capo  
 nel tentativo di arrivare al cuscino senza voglia alcuna.  
 Ha già corrugato le labbra e ho verificato le sue indelebili  
 rughe. Io sono assetata. Dovrei inginocchiarmi  
 quando bevo dalle pozzanghere. Dovrei limitarmi  
 a bere e bere.

**Conferma**

Sono una lunga schiena inclinata verso sud.  
 Che mia madre mi ha allattata, lo so già. Che mi  
 ha defraudata con una certa parsimonia sotto i cuscini  
 e le trapunte, e il suo femminile amore ha dovuto darmi  
 scheletro e cute. Grazie al fervore delle nubi  
 ha coltivato soliloqui, e lei, senza destreza  
 mi ha messo l'ombelico fra le tempie, l'epidermide  
 nelle natiche e il piacere inarca il mio profilo  
 profondo e altero. Declino in ombra  
 proiettata, enorme, rasa. Unico  
 distacco che c'è in me.

**Disamore**

Mi spezza. Che non dimentichi  
 se mi spezzasse ancor più  
 nel corso di quelle serate  
 quando prende il ridere e quasi tutto  
 è di là da venire.

*Ya nada es rito* (1988)  
*Ormai niente è più rito*

Trad. Carmela Oliviero

**El desencanto que produce una ciudad desconocida después de haber sido olvidada**

Mucho ha de suceder todavía: que se haga inicu tu entraña y que reboses de asco. Que las llagas de una palabra no se sequen nunca y me lo escribas torciendo el bolígrafo muy en soledad. Que se sequen las tazas y las llenes con mi espalda recordada, con mi llavero inútil sonando en el concierto de Gillespie. Esparciéndote como si fueses un barro duro en otras ansias. Muy infeliz te diría que qué es eso.

**Extraña tristeza**

Silenciosa, más que el polvo de la botica, enmadejando hacia atrás con insolencia varias disipaciones, busca el origen de su laconismo maltrecho y no goza con el pensamiento sino que al quedarse puntuando las gracias que le dieron, se le ocurre mirar la gamuza, y la mira, y la vuelve a mirar.

**Una muestra de sabiduría**

Ya no tiene que acostumbrarse a llover porque el desasosiego lo ha dividido en tardes, y se seca, muy ufana cambia el rizo de la toalla por whisky, las lamentaciones son para estar a solas, le gustaría entenderlo, pero se aminora al buscar unas gafas, es tan delicado el día y aquel párrafo que recuerda entre sus libros, cree cosas, muchas, de pronto le parece increíble creer tantas cosas.

**Il disincanto che produce una città sconosciuta dopo essere stata dimenticata**

Molto deve accadere ancora: che diventi iniquo il tuo grembo e che trabocchi di ribrezzo. Che le piaghe di una parola non si prosciughino mai e tu me lo scriva torcendo la penna in profonda solitudine. Che si prosciughino le tazze e tu le riempi con la mia schiena che ricordi, con il mio portachiavi inutile che suona nel concerto di Gillespie. Spargendoti come tu fossi una dura argilla in altre ansie. Profondamente infelice ti direi poi che cosa è questo.

**Strana tristezza**

Silenziosa, più della polvere nella bottega, mentre disfa la matassa con insolenza varie dissipazioni, cerca l'origine del suo laconismo malconco e non gode con il pensiero ma nel soffermarsi a valutare le grazie che ha ricevuto, le capita di guardare lo straccio, e lo guarda, e lo guarda ancora.

**Una dimostrazione di saggezza**

Non deve più abituarsi a piovere perché l'inquietudine l'ha divisa in serate, e si asciuga, davvero arrogante scambia il velluto riccio dell'asciugamano per whisky, le lamentele servono a stare da sola, le piacerebbe capirlo, ma si calma cercando degli occhiali, così delicato è il giorno e quel paragrafo che ricorda fra i suoi libri, crede cose, molte, d'improvviso le sembra incredibile credere tante cose.

*Desdén (1990)*  
*Sdegno*

Trad. A. Casalini

### **Dicha**

Tengo todo el instante resumido en un libro  
y me abro de piernas para mentir.  
La vida es un puzzle, preparo el potingue  
de delicioso residuo y me congratulo con dios  
muchas veces. Todas. A lo mejor me voy  
poco espantada. La veterana de largo sentido  
es un poco triste, le acongoja el desdén  
la repulsa, el desprecio, la desdicha.  
Nacida para ser pronunciada mientras arde  
con la figura tiritante, a lo largo de otros  
brazos, a lo largo de ellos sólo.

### **Reiterando el olvido**

Mujer sola, muy sola, dimitiendo en el mar.  
Me estuve diciendo que no, que muy  
lejos arbitraria y cumplidora con los paseos,  
mejor nadar a perder la quilla, o que se  
resquebraje por muy húmeda, meter la mano  
en el peso de la partida y muy lejana  
mirando el agua moverse muy sola.

### **El encanto de su boca**

Amo el desliz con el que  
me lo dijiste, y tu perfil  
abrasando mi acarreo de besos  
y tu izamiento al ser tendida  
toda la tarde en tus alfombras  
y tus succiones de esfinge  
arrebato en dos jornadas  
que yo amé. Y esa terrible  
manera de decantarse  
por lo absoluto.

### **Fortuna**

Ho l'intero istante qui riassunto in un libro  
e apro le gambe per mentire.  
La vita è un puzzle, preparo l'intruglio  
di delicioso residuo e mi congratulo con dio  
molte volte. Sempre. Magari vado via  
poco impaurita. La veterana dal senso profondo  
è un poco triste, l'angoscia lo sdegno  
il rifiuto, il disprezzo, la sfortuna.  
Nata per essere pronunciata mentre arde  
con la figura tremante, lungo altre  
braccia, lungo di esse soltanto.

### **Reiterando l'oblio**

Donna sola, molto sola, che si ritira nel mare.  
Mi son ripetuta di no, che molto  
lontano arbitraria e solerte nelle passeggiate,  
meglio nuotare fino a perdere la chiglia, oppure,  
molto umida, si sgretoli, mettere la mano  
sul peso della separazione e molto lontana  
a guardare quell'acqua muoversi molto sola.

### **L'incanto della sua bocca**

Amo la lascivia con cui  
me lo hai detto, ed il tuo profilo  
che arde tutto il mio carico di baci,  
ed il tuo ergerti con me distesa  
per tutta la sera sui tuoi tappeti,  
il tuo suggerire da sfinge  
furore in due giornate  
che ho amato. E quella terribile  
maniera di decantarsi  
per l'assoluto.

**Lo abstracto**

De vez ne cuando  
 un vicio nuevo me invade y miro la hora  
 porque se ha vaciado la alcancía,  
 mis besos rebotan por las paredes  
 y mi mera ilusión es ese hábito  
 que se escapa de la escasez y se regodea  
 solo, como un altivo gusano,  
 y me como los dedos de mi amante  
 que no me amó, y me lamento  
 de la humedad que da eso en la mirada,  
 y me pongo frenética aupándome para verlo  
 todo más lejos, y me acuso de divinizar  
 lo que toco con el ojo, y me  
 austa llevar la incertidumbre  
 en los besos, y me pongo celosa  
 porque soy olvidable.

**L'astratto**

Ogni tanto  
 un vizio nuovo mi invade e guardo l'ora  
 perché il salvadanaio è ormai vuoto,  
 i miei baci rimbalzano sui muri  
 la mia mera speranza è questa consuetudine  
 che rifugge la scarsità e se la gode,  
 sola, come un verme presuntuoso,  
 e mi mangio le dita del mio amante  
 che non mi ha amato, e mi lamento  
 dell'umidità che questo causa allo sguardo,  
 divento frenetica e mi sollevo per vedere  
 tutto più lontano, e mi accuso di divinizzare  
 quello che tocco con gli occhi, e mi  
 spaventa portare l'incertezza  
 nei baci, e divento gelosa  
 perché sono dimenticabile.

*Pormenor (1994)*  
*Dettaglio*

Trad. A. Casalini

**Voluntad**

Ha pasado la saliva, toda mi saliva.  
 La que tengo cuando se me seca la boca  
 la que tiene horquillas en el paladar, la saliva  
 mezclada en un vaso lento, ha pasado  
 garabateando mi garganta, mi garganta  
 está asqueada de siempre saliva, chorritos  
 de saliva. El miedo tiene miedo a su propia  
 saliva, que tragué y que trago.  
 Trago duramente porque para que se licúe  
 necesito beber otra cosa. Beber.

**Ese otro día**

Yo antes vivía en una vivienda abalconada.  
 Luego viví en otra vivienda abalconada. Tuve tres.  
 Tres viviendas. Los taxis no eran demasiado caros.  
 Girarme para mirar otra calle no resultaba  
 peculiar. En cada una de las tres viviendas  
 tuve un amante y amé como nunca.  
 Amé tanto que no podía soportar los balcones  
 a solas, y tuve que recordar balcones, tuve  
 que crear con balcones, tuve que cambiarme  
 a otra vivienda sin balcones. Y no deseo  
 amar a nadie, mi deseo se cansa. Mi deseo  
 ya no soporta viviendas abalconadas.  
 Estoy sentada en una silla. Tengo enfrente  
 el televisor. La miro. No la observo. La miro.

**Bajo los auspicios**

La cosa más profunda que he vivido  
 ya la he olvidado. Ahora sólo me importa  
 arreglar la ventana si se rompiera, o  
 limpiar los cristales. Todas las verdades  
 han sido un largo pronunciamiento sin fecha,  
 de pronto no recuerdo ninguna. Se confunden  
 encaramadas pajo los auspicios de mi necedad  
 que tampoco se precia. A mí me gusta  
 el encantamiento de ciertas tardes, cuando  
 lo evidente no es real.

Arianna Fiore

**Volontà**

È scesa la saliva, tutta la mia saliva.  
 Quella che ho quando mi si secca la bocca,  
 quella che ha forcine nel palato, la saliva  
 mischiata in un bicchiere lento, è scesa  
 scarabocchiando la mia gola, la mia gola  
 disgustata dalla continua saliva, fiotti  
 di saliva. La paura ha paura della sua stessa  
 saliva, che ho inghiottito e inghiotto.  
 Inghiotto a secco, perché affinché si liquefaccia  
 ho bisogno di bere qualcos'altro. Bere.

**Quell'altro giorno**

Prima vivo in una casa con balcone.  
 Poi ho vissuto in un'altra casa con balcone. Ne ho avute tre.  
 Tre case. I taxi non erano troppo cari.  
 Girarmi per guardare un'altra strada non era affatto  
 speciale. In ognuna delle tre case  
 ho avuto anche un amante e ho amato come non mai.  
 Ho amato tanto da non potere sopportare i balconi  
 da sola, e ho dovuto ricordare balconi, ho dovuto  
 creare con balconi, ho dovuto trasferirmi  
 in un'altra casa senza balconi. E non desidero  
 amare nessuno, il mio desiderio si stanca. Il mio desiderio  
 non sopporta più case con balcone.  
 Sono seduta su una sedia. Ho davanti  
 il televisore. La guardo. Non la osservo. La guardo.

**Sotto gli auspici**

La cosa più profonda che ho vissuto  
 l'ho già scordata. Adesso m'importa soltanto  
 di aggiustare la finestra se si rompe, o  
 pulire i vetri. Tutte le verità  
 sono state un lungo verdetto senza data,  
 d'improvviso non ne ricordo nessuna. Si confondono  
 innalzate sotto gli auspici della mia stupidità  
 che nemmeno si apprezza. A me piace  
 l'incantesimo di certe sere, quando  
 l'evidente non è reale.

*Ayer y calles* (1995)  
*Ieri e strade*

Trad. Valerio Nardoni

**Hora novena del catorce de septiembre**

Miro la hora y mirándola  
 observo un puntiagudo trozo de metal  
 que apunta a un número  
 y forma ángulo perfecto. Bien.  
 Los canales de televisión  
 alternativamente me recuerdan mi vida  
 y mis otras. Todas las otras  
 que buscaban cómo acabar el día.  
 acabar la noche. Acabar.  
 Ahora empiezo. Empiezo porque  
 una estúpida manía de controlar  
 la hora me sugiere un vacío:  
 éste que no conocía. Éste  
 que se ha colocado  
 entre la televisión y la esfera estúpida.  
 Un vacío que bloquea  
 mis ganas de salir o entrar,  
 mis lentos pasos que ¿a dónde van?  
 Estos lentísimos, costosos, caros pasos  
 sobre arena, sobre piedras, sobre ciudades,  
 sobre sábanas, sobre oficinas, sobre bares,  
 sobre mi propia tumba si hubiese  
 muerto en un día como el de hoy.  
 La ventana, los tendedores, el afán  
 de querer escribir todo cuanto veo.  
 No lo que miro, sino lo que veo.  
 El precipitado cariño que de pronto  
 le ofrezco a un vaso. Y lo lleno.  
 Así no es la soledad, así es  
 lo que es así, y no me conmueve  
 que el amor supere la desidia,  
 porque nada supera a nada  
 estando aquí, así, como quien  
 con un gesto inútil mira la hora  
 desvelando en esa geometría  
 cataclismos, deseos, partes de vida,  
 partes de un todo que no sé,  
 que no sé adónde lleva.  
 Y me duele esta quietud, a pesar  
 de andar y andar. Este  
 poco misterioso duelo.  
 Esta evidencia.

**Ora nona del quattordici di settembre**

Guardo l'ora e guardandola  
 osservo un pezzo appuntito di metallo  
 che punta un numero  
 e forma un angolo perfetto. Bene.  
 I canali della televisione  
 alternativamente mi ricordano la mia vita  
 e le mie altre. Tutte altre  
 in cerca del modo di finire il giorno,  
 finire la notte. Finire.  
 Ora comincio. Comincio perché  
 una stupida mania di controllare  
 l'ora mi suggerisce un vuoto:  
 questo che non conoscevo. Questo  
 che si è collocato  
 fra la televisione e la sfera stupida.  
 Un vuoto che blocca  
 la mia voglia di uscire o entrare,  
 i miei lenti passi che, dove vanno?  
 Questi lentissimi, costosi, cari passi  
 sulla sabbia, sulle pietre, sulle città,  
 sulle lenzuola, sugli uffici, sui bar,  
 sulla mia stessa tomba se fossi  
 morta in un giorno come quello di oggi.  
 La finestra, i fili dei panni, l'affanno  
 di voler scrivere tutto quello che vedo.  
 Non quello che guardo, quello che vedo.  
 Il precipitoso affetto che d'improvviso  
 offro a un bicchiere. E lo riempio.  
 Così non è la solitudine, così è  
 quello che è così, e non mi commuove  
 che l'amore superi l'indolenza,  
 perché nulla supera nulla  
 restando qui, così, come chi  
 con un gesto inutile guarda l'ora  
 rivelando in quella geometria  
 cataclismi, desideri, pezzi di vita,  
 parti di un tutto che non so,  
 che non so dove porta.  
 E mi fa male questa quiete, nonostante  
 si vada e si vada. Questo  
 poco misterioso lutto.  
 Questa evidenza.

## Titubear

Después de sentarse sobre el único asiento libre del autobús. Después de sacar el diario, de guardar en el bolso el monedero mira por la ventanilla. O sería mejor decir que mira a través de la ventana, o acaso, sería mejor decir que quisiera que al mirar algo se revelase: una verdad un acontecimiento, una sensación. Pero agacha la cabeza. Recuerda la noche anterior, un sólo asiento vacío en el cine en primera fila. También miraba hacia la pantalla buscando algo revelador, una emoción, un rostro. Inquieta, comprime el diario y deja los ojos cerrados mientras aprieta con mucha fuerza los puños.

## El tiempo sí regresa

Una cacerola que dejé puesta un día sobre el mármol de la cocina. Aquel lugar deshabitado largos años mantuvo el utensilio. Yo era otra al volver a destaparla. Vi moho vi roña, vi partículas muy confusas nadando en el agua pestilente. Vi la forma de la cacerola intacta. Recorrí con la mirada cansina los alrededores del lugar, y el tiempo se volcó sobre mí: el mismo edificio, la misma calle, las mismas acacias. El hedor de la cacerola era tan intenso que me aparté a la ventana para respirar. Mirando la calle vi la misma gente, las mismas conversaciones de la gente. Lo vi todo igual. Vacíé aquel hediondo líquido y restregué la porcelana con un viejo estropajo que se deshizo entre mis dedos.

## Titubare

Dopo essersi seduta nell'unico posto libero dell'autobus. Dopo aver preso il diario, aver messo in borsa il portamonete guarda dal finestrino. Ma sarebbe meglio dire che guarda attraverso la finestra, o forse, sarebbe meglio dire che vorrebbe che nel guardare qualcosa si rivelasse: una verità un accadimento, una sensazione. Ma reclina la testa. Ricorda la notte prima, un solo posto libero nel cinema in prima fila. Anche là guardava verso lo schermo cercando qualche rivelazione, un'emozione, un volto. Inquieta, schiaccia il diario e resta ad occhi chiusi mentre stringe con tutta forza i pugni.

## Il tempo sì ritorna

Una casseruola che lasciai posata un giorno sopra il marmo della cucina, quel luogo disabitato per lunghi anni conservò l'utensile. Io ero un'altra nel tornare a scoperciarla. Vidi muffa vidi rognia, vidi particelle molto confuse nuotare nell'acqua pestilente. Vidi la forma della casseruola intatta. Percorsi con lo sguardo stanco i dintorni di quel luogo, e il tempo si rovesciò su di me: lo stesso edificio, la stessa strada, le stesse acacie. Il fetore della casseruola era così intenso che mi portai alla finestra per respirare. Guardando la strada vidi la stessa gente, le stesse chiacchiere della gente. Vidi tutto uguale. Vuotai quel mefitico liquido e raschiai la porcellana con una vecchia spugnetta che si disfece tra le mie dita.

*Cuántas llaves* (1996)

*Quante chiavi*

Trad. Arianna Fiore

### **Extrañeza**

Salir a la calle hipnotizada  
 de un nuevo hogar  
 al arrastrar una bolsa che contiene alimentos  
 para una semana entera con todas sus noches.  
 Viscerales requiebros. Nuestra sabiduría  
 está formada de sensaciones ilógicas  
 como empujar este carro con ruedas pequeñas  
 y sentir que si apedrease una pared  
 se resquebrajaría la piedra. Es como  
 si una liberación parecida a nacer  
 anduviese conmigo en este extraño trayecto.

### **Negro**

Siempre que camina hacia la casa  
 por la tarde, casi al anochecer,  
 esa hora de julio que trae de cabeza  
 a los pájaros donde anidan los sin nadie,  
 busca un bar, una rigidez para  
 su espalda, una obligación  
 de apartarse del mundo con el sigilo  
 de quien pregunta la hora a desconocidos  
 y ve unos ojos. Pero se sabe  
 que unas cuencas son lo más profundo,  
 que tras ellas lo negro.  
 Una mujer contempla botellas  
 no parece una noche para beber  
 sino para pasar páginas enteras.

### **Estraneità**

Uscire in strada ipnotizzata  
 da una nuova dimora  
 trascinando una borsa che contiene alimenti  
 per una settimana intera notti comprese.  
 Viscerali corteggiamenti. La nostra saggezza  
 è formata da sensazioni illogiche  
 come spingere questo carrello dalle ruote piccole  
 e sentire che se scagliassi una pietra contro una parete  
 si scheggerebbe la pietra. È come  
 se una liberazione simile al nascere  
 camminasse con me in questo strano tragitto.

### **Nero**

Ogni volta che cammina verso casa  
 la sera, quasi al tramonto,  
 quell'ora di luglio che fa ammattire  
 gli uccelli dove s'annidano i soli al mondo,  
 cerca un bar, una rigidità per  
 la sua schiena, un obbligo  
 di appartarsi dal mondo con il sigillo  
 di chi chiede l'ora a sconosciuti  
 e vede degli occhi. Ma si sa  
 che niente è più profondo delle orbite,  
 che dietro a loro il nero.  
 Una donna contempla bottiglie  
 non sembra una notte per bere  
 ma per girare pagine intere.

*Árboles que ya florecerán* (2000)  
*Alberi che ormai fioriranno*

Trad. Arianna Fiore

Pero árboles que ya florecerán.  
Estancamiento en la visita.  
No me llenes más. Días así,  
de un apretado bienestar, caen,  
dicen que caen cuando se secan,  
me doblo en tres, soy tu ciudad  
la manera de cruzarla. Te veo.  
Asentamiento de un barrio.  
Dos cines para veinticinco mil almas.  
Perpetro en lo sabido ¿Nunca dije?  
Cien grifos sacando agua  
te amo en cada gota.  
La proximidad entre dos cuerpos  
no es una invención cultural.  
Reírse así de fácil en noes  
para escudarte a solas conmigo.  
Rellenas los envoltorios vacíos  
y una sucesión de cromos  
completa albums sin el peso  
de las fotografías agujereadas  
de ojos que ya no. Ya no.  
Qué frío. ¿Qué son los años?  
Inmovilizada por el amor  
la única actividad natural  
en permanente deslizamiento  
cuerpo abajo (arriba un azul  
enmarcado en ocho por catorce)  
era que no se obstruyese  
la naturaleza del amor.  
La intención de no naufragar  
en el vaso del desayuno, así comienza  
otro día  
más.

Ma alberi che ormai fioriranno.  
Ristagno nella visita.  
Non riempirmi più. Giorni così,  
di un fitto benessere, cadono,  
dicono che cadono quando si seccano,  
mi piego in tre, sono la tua città  
il modo di attraversarla. Ti vedo.  
Insediamento di un quartiere.  
Due cinema per venticinquemila anime.  
Perpetro nel risaputo. Non ho mai detto?  
Acqua che sgorga da cento rubinetti  
ti amo ad ogni goccia.  
La prossimità tra due corpi  
non è un'invenzione culturale.  
Ridere così facilmente in no  
con cui da soli ti fai scudo di me.  
Riempi i pacchetti vuoti  
e una successione di figurine  
completa album senza il peso  
delle fotografie bucherellate  
di occhi che non più. Non più.  
Che freddo. Cosa sono gli anni?  
Immobilizzata dall'amore  
l'unica attività naturale  
in permanente scivolamento  
corpo all'ingiù (sopra un azzurro  
incorniciato in otto per quattordici)  
era che non si ostruisse  
la natura dell'amore.  
L'intenzione di non naufragare  
nel bicchiere della colazione, così comincia  
un altro giorno  
ancora.

*Lo de ella* (2003)  
*Ciò che è suo*

Trad. Arianna Fiore

5

Lo de ella, no vientre,  
 de jadme olivos,  
 trenes,  
 cerillas de encender  
 los intangibles cigarrillos.

19

Pluralidad de lenguas  
 como si fuese caníbal  
 el espacio de la letra  
 intervalo del decir.

25

Alargo lo que puedo  
 ir hacia allí,  
 pero me detengo  
 cruzo miradas sórdidas  
 con la que era.

5

Di lei, non ventre,  
 lasciati mi olivi,  
 treni,  
 fiammiferi da accendere  
 le intangibili sigarette.

19

Pluralità di lingue  
 come fosse cannibale  
 lo spazio del segno  
 intervallo del dire.

25

Rimando quanto posso  
 l'andare lì,  
 ma mi soffermo  
 incrocio sguardi sordidi  
 con quella che ero.

*Acontecimiento* (2008)

*Avvenimento*

Trad. Arianna Fiore

**Ante las adelfas**

No sé si el juicio de nuestros contemporáneos  
 es lo que importa. Quizás sea mejor  
 situarse ante las adelfas,  
 un poco más adentro de la foto,  
 donde cuando niña  
 aprendió a ser relativa.  
 Es hermosa la visión desde ese ángulo.  
 Alguien la mira desde atrás, se adivina  
 una sombra. Días venideros no constan.

**De viaje a la ciudad perdida**

Una sensación como un cerco  
 logrando la plenitud deseada  
 como si el mundo y sus aberturas  
 como si el yo y sus cansancios.  
 Tú me amas.  
 La hermosa nada que recupero  
 me pasea en automóvil.

**Davanti agli oleandri**

Non so se il giudizio dei nostri contemporanei  
 è ciò che conta. Forse sarebbe meglio  
 porsi davanti agli oleandri,  
 un po' più all'interno della foto,  
 dove da bambina  
 imparò a essere relativa.  
 È bella la visione da questo scorcio.  
 Qualcuno la guarda da dietro, s'intuisce  
 un'ombra. I giorni a venire non constano.

**In viaggio verso la città perduta**

Una sensazione come un assedio  
 che ottiene la pienezza desiderata  
 come se il mondo e le sue aperture  
 come se l'io e le sue stanchezze.  
 Tu mi ami.  
 Il meraviglioso nulla che recupero  
 mi porta a spasso in automobile.

# Raffaello Baldini in fiorentino

di Paolo Panizza

## Luglio

l' nove luglio, l'era una domenica,  
 sarà stato le cinque, i' pomeriggio,  
 ai' Poggio, proprio 'n cima,  
 alla casa di' Brogi,  
 ma più sui' dietro, all'ombra, tra la siepe  
 che la scende giù dritta dai' Basagni,  
 e qui' muro che l'era tutto verde,  
 con una brezzolina che ogni tanto  
 faceva un po' di chiasso fra le canne,  
 a un tavolino giocavano a ventuno  
 e tenevano ' sassi sulle carte  
 che le un volassin via.  
 E quando a quello di mano  
 gli è entrato la napoletana a cuori  
 e poi tre tre senza punti mattoni,  
 s'è gonfiato un pochino, però zitto,  
 un se n'è fatto accorgere,  
 s'è accomodato sulla seggiola,  
 poi l'è uscito coll'asso senza di'nulla,  
 ma dalla contentezza  
 gli ha ammollato una botta su qui' legno  
 che ne' bicchieri i' vino gli ha tremato  
 e la cicala sui' ciliegio  
 dallo spavento a un tratto s'è chetata.  
 Allora l'aria  
 la s'è fatta leggera, ma leggera,  
 tanto che dall'incrocio

## Lói

E' nóv ad lói, 'na dmènga,  
 e' gév'ès vérs al zéinch de dopmezdè,  
 a Zula, própia in zéma,  
 ma la chèsa ad Baròus,  
 mo di dri, tl'òmbra,  
 tra la siva, che adlà e' cala zò drétt  
 ad quèll 'd Lasagna,  
 e e' méur, che l'era tóttà una vardéura,  
 s'un vangin che faséva d'ogni tènt  
 un pó 'd smasír tra 'l cani,  
 m'un tavuléin i zughéva a trisétt  
 e i tnéva i sas sal chèrti  
 pòsta ch'a n vuléss véa.  
 E quante ma quèll 'd mèna  
 u i è vnú la crécca ad còppi  
 e tri tré fal denèri,  
 l'à gunfiè un pó, mo zétt, u n s'è fat cnòss,  
 u s'è cònd sla scaràna,  
 pu l'è scap sl'as, e u n géva ancòura gnént,  
 mo da la cuntantèzza  
 l'à dè una bota se lègn  
 che ti bicír e' véin l'à tremè tótt,  
 e la zghéla se zris  
 la è stèda zétta ad bot da la paéura.  
 L'aria alòura la è dvénta acsè lizira

s'è 'nteso cigolare i' campanello  
arrugginito d'una bicicletta  
e laggiù, da lontano,  
volare un areoplano verso i' mare.

## Il ballo

E quando Gardo all'undici l'è salito sui' palco:  
«Silenzio! l' prossimo e' comandan le donne!»,  
e han principiato a fa' *Besame mucho*,  
son rimasto a guardammela,  
l'era ni' mezzo lì che la parlava  
colla Carla, quasi un ci avesse voglia,  
poi a un tratto la parte, giù dritta da Siro,  
lo sapevo l'andava a fini' lì,  
ma l'è arrivata prima la Doriana,  
gliel'ha fregato pe' un capello e lei  
l'ha fatto du' labbrini così e via  
un po' in qua e in là, un bacino  
da lontano a Fabrizio, «Se la viene  
gli dico di no» ma me la son vista  
con que' du' occhi: «Permette?» la rideva,  
me la son strinta contro, l'era luglio,  
vesti leggere, «Tu se' un prepotente»,  
la mi fa piano, ma mi veniva dietro,  
la faccia appiccicata, s'era alzato  
un filino di vento, que' capelli,  
una carezza, io lì che stringevo,  
«Su, sta' bono» «L'è i' tango» e tutt'a un tratto  
hanno spento le luci,  
senza la luna, qualche lampadina  
rossa tra ' pioppi e basta, e noi sempre più strinti,  
io un morsino all'orecchio, lei la mano  
che mi strusciava le spalle, poi i' collo,  
mi pareva di rompella, lì fermi,  
me la sentivo tutta, e così lei,  
sempre più calda, quasi da bollire,  
o unn hanno acceso, «Spengete!» e giù urli,  
gli hanno attaccato *Anema e core*,  
si fa anche questa? L'è rimasta zitta,  
la guardava 'ndo l'era quell'altro, s'è staccata,  
nulla, m'ha detto «Grazie», «Che ci ha' sete?»  
no la m'ha fatto segno, un po' l'è andata a giro,  
la s'è appoggiata ai' muriccio, in piedi,  
la guardava all'insù, Siro ballava  
sempre colla Doriana,  
lei l'era lì, da mangiassela a morsi,

che se crusèri u s'è sintí springnlé  
e' campanèl ruznéid d'na bicicletta,  
e alazò mo dalòngh,  
vulè un areoplano sòura e' mèr.

## E' bal

E quante Gardo agli óngg l'è ndè se pèlch:  
«Zitti tutti, stè bal e' cmanda al dòn!»,  
e i à ravié a sunè «Besame mucho»,  
mè a la so stè a guardè,  
la zcuréva sla Carla, alà te mèz,  
cmè ch'la n nu n vléss,  
mo a un zért mumént la è ndè drétta da Siro,  
e mè al savéva ch'la caschéva alè,  
mo la è rivata préima la Doriana,  
la l gli à fregghè se bréus,  
e li la à fat di labar stil, mo gnént,  
la è 'ndè d'in quà, d'in là, la à mand un bès  
da dalòngh ma Fabrizio,  
«S' la vén a i dégg ad no», mo a m la so vésta  
s' chi du ócc: «Lei permette?», la ridéva,  
a m la so strétta còutra,  
l'era ad lói, vstí lizír, «T si un prepotént»,  
la m'à détt, pièn, mo la m'avnéva dri,  
tachèda ènca sla faza, u s'era alzè  
un féil 'd vént, i cavéll, una carèzza,  
mè a strinzéva, a strinzéva, «Zò, fa e' bón»,  
«L'è e' tango», e tótt t'un bòt i à smórt al luci,  
senza léuna, sno qualche lampadéina  
ròssa tra i piópp, e néun sémpa piò strétt,  
a i ò dè 'd mórs t'n'urèccia, li sla mèna  
la m striséva sal spali, pu me còl,  
u m pareva da ròmpla, a sérmi férum,  
a la sintéva tótt, e li mu mè,  
sémpa piò chèlda, guèsi se bulòur,  
i à zàis, «Smurté!», di rógg,  
i à tach «Anema e core», a fémm ènch' quèst?  
la è stè zétta,  
la l guardéva ma léu, la s'è stachèda,  
cmè gnént, la m'à détt: «Grazie», «Ta n' é sàida?»  
la m'à fat sègn ad no, la è ndè un po in zéir,  
la s'è puzèda me murètt, d'impì,  
la guardéva d'in èlt, Siro e' baléva  
ancòura sla Doriana,  
e li alè, da magnèla,

la camicetta e la sottana blé,  
 e io ai' barre qui, a bere una spuma.

### Bella

La ritorna ogni tanto, pe' la mamma,  
 la ci sta du' o tre giorni, unn esce mai,  
 io poi son sempre via.  
 L'ho 'ncontrata pe' caso, 'n farmacia,  
 «Quante l'è un ci si vede?», la m'è porsa  
 più piccina, «T'ha' ' capelli più corti»,  
 la ce l'aveva lunghi, sulle spalle,  
 l'ha chiuso gli occhi:  
 «O che te li rammenti e mi' capelli?»

Vinico ci avea fatto una passione,  
 e lei nulla. Con quegli occhi verdi  
 e qui' maglione giallo.  
 Ci stava dietro, a lei, anche i' Guarnieri,  
 e la domenica a ballare  
 gli arrivava un biondino colla Giulietta sprint.  
 Io, l'era troppo bella, un m'arrischiavo.

Dopo l'ho accompagnata fino a casa,  
 l'ha aperto, ho fatto: «Iché unn avre' pagato,  
 a que' tempi, per non porta' gli occhiali»,  
 l'ha riso: «Ci si vede tra vent'anni»,  
 poi, dai' portone ancora un po' accostato,  
 la m'ha guardato seria: «Tu mi piacevi,  
 un tu sa' quante notti t'ho sognato».

### Lo sbaglio

Uno sbaglio l'ho fatto nella vita,  
 quello di non sposammi l'Isolina.  
 La mi' mamma piangeva:  
 «Che ti vo' mette' con quella baraccona?»  
 E quella grulla della mi' sorella  
 la vociava: «in questa casa la unn entra!»

E' lo sapevo anch'io  
 che l'era un po' puttana  
 ma l'era quello i' bello.  
 Io gli portavo de' gran ragionamenti,  
 l'ascoltava e alla fine la rideva.  
 «Poi un lo so come la va a finire,  
 un pochino son matta, ma un pensacci,  
 con me, qui ora, o un tu ci sta' bene?»

s' cla camisèta, la sutèna bló,  
 e mè aquè me bancòun a bai 'na spuma.

### Bèla

La tòurna d'ogni tènt, par la su mà,  
 la sta póch, du tri dè, la n scapa mai,  
 mè pu a so sémpra fura.  
 A la ò incòuntra par chès, tla farmacéa,  
 «Mo quant'èll ch'a n s'avdémme?»,  
 la m'è pèrsa piò znina,  
 «T'è i cavéll chéurt», ch' la i éva lónggh, sal spali,  
 la à céus i ócc: «Ta t'arcórd di mi cavéll?»

Vinico u i éva fat una pasiòun.  
 E li gnént. Sa chi ócc véird e e' maiòun zal.  
 U i era ènca andè dri Lele Guarnieri,  
 e la dmènga l'avnéva da Ceséina  
 a balè un biònd s'una Giulietta sprint.  
 Mè, la era tròpa bèla, a n m'arisghéva.

Dop a la ò cumpagnèda fina chèsa,  
 la à vért, ò détt: «Cs'èll ch'avrébb paghè 'loura  
 par no purtè i ucèll!»,  
 la à ridéu: «A s'avdémme fr'agli èlt vint'an»,  
 pu da e' purtòun custèd, préima da céud,  
 la m'à guèrs: «Ta m piesévi»,  
 senza réid, «Quanti nòti a t'ò insugnè!»

### E' sbai

Mè ò fat un sbai tla mi véita,  
 l'è stè 'd no spusè l'Isolina.  
 La mi mà la pianzéva:  
 «Ta t vu mètt sa cla strascinéda?»  
 cla bumbòza dla mi surèla  
 la rugéva : «Ad sta chèsa la n'éintra!»

E a l savéva ènca mè  
 ch' l'era una putanèla,  
 mo l'era quell e' bèl.  
 Mè a i féva di gran zchéurs,  
 li la stéva a sintéi e la rideva:  
 «Dop a n'e' so cumè ch' la andrà a finéi,  
 mè a so un pó mata,  
 mo tè nu pénsi, ta n sté bén adès,

Allora mi chetavo  
 e giù, l'eran fiammate.

Un posso di' nemmeno la sia colpa  
 della mi' mamma, io unn ho avuto i' coraggio  
 di sposalla e di levagli i' matto.  
 Invece ho preso la Silvia di' Ciampi,  
 vergine, acqua e sapone, du' occhi chiari,  
 e ci ho avuto fortuna.  
 La ci ha pazienza, l'è una che risparmià,  
 la mi dà mano anche a bottega  
 e ' figlioli hanno preso da lei.

Io, m'è preso la gola, son più grasso,  
 poi gioco ai' lotto e un po' ci chiappo anche,  
 anno, co' un ambo, ho vinto cento euro.

## Ramino

Ma anche te, o un tu ti stufi? Sempre  
 co' soliti discorsi, sempre  
 leticare, ma lasciala un po' 'n pace  
 la gente, tutt' i' giorno  
 a bottega, o che ho a stare 'n prigione  
 anche la sera? No, un volevo dire,  
 icché c'entra, sì, l'è casa mia,  
 prigione m'è scappato, sì, pe' sbaglio  
 t'ha' ragione, ho sbagliato. Dico solo  
 ogni tanto, te cerca di capimmi,  
 e ci ho bisogno di riprende' fiato  
 e ci ho bisogno di sortire,  
 ma icché tu dici:  
 tutte le sere? Ma unn è mica vero.  
 Ieri che son sortito? Ora icché c'entra  
 l'infreddatura? Ci ho un po' di catarro,  
 l'è la stagione, o icché la si fa lunga,  
 ieri son stato a casa e oggi esco,  
 icché tu fai codesto muso, giù,  
 andessi in un locale, ma vo ai' barre  
 a fa' du' chiacchiere, a passa' du' ore,  
 e ci ho ' mi' amici, anch'io, te t'ha' le tue  
 d'amiche, sì, e si fa anche una partita,  
 e si gioca, sì, tu lo dici come  
 e' fosse... anche e figlioli  
 e' giocano, giocare icché vol dire?  
 Divertissi, passare i' tempo, che ora  
 l'è? L'otto e mezza? All'undici,  
 undici e mezza, alle due, icché tu dici?  
 O quando son ritornato alle due?  
 Sarà stato una volta,  
 e' un me ne rammento, sarà stato

aquè, sa mè?»  
 e mè a n zcuréva piò, a fémmi i stróffal.

U n'è stè gnénca còulpa dla mi mà,  
 ò sbaiè mè ch' a n'ò véu e' curàg  
 da spusèla e da cavèi e' mat.  
 Invíci ò tólt la Silvia ad Caruzéin,  
 vàirzna, si ócc cièr, puléida,  
 e ò vú furtéuna.  
 La à una gran pazinzia, la sparagna,  
 la m dà una mèna ènca tla butàiga,  
 e chi burdell i téira tótt da li.

Mè a magn, a so dvént lòvv, a m so ingrasè,  
 a zugh e' lòt, d'ogni tènt a i inzècch,  
 an s'un amb ò véint trezentmélla frènc.

## Raméin

Enca tè, mo ta n t stóff? sempra i stéss zchéurs,  
 sémpra ragnè, lasa campè la zénta,  
 tótt e' dè tla butàiga,  
 dop ò da stè in parsòun ènca la sàira?  
 mo a n vléva déi, zért, quèst' l'è la mi chèsa,  
 u m'è vnú détt acsè, imparsòun, par sbai,  
 ò sbaiè, t'é rasòun,  
 mè a déggh sno, d'ogni tènt, zirca ad capéim,  
 ò bsògn da tiré e' fiè, mè, ò bsògn 'd scapè,  
 parchè t di tótt' al sàiri? ch'u n'è vèrra,  
 ir a so scap? csa i éintra e' fardòur?  
 ò un pó 'd catàr, l'è la stasòun, mo cs'èll  
 ch'a la fémm lónga? ir a so stè ma chèsa,  
 stasàira a scap, csa fét che méus, dàì, zò,  
 ch'andèss ma la Rotònda,  
 a vagh a fè do ciacri te cafè,  
 par pasè un'òura o do,  
 ò i mi améigh ènca mè, tè t'é al tu améighi,  
 a fémm ènch' 'na partéida, a zughémm, sè,  
 ta l déi cm'e' fóss, ènca i burdèll i zuga,  
 cs'èll ch'è vó déi zughé ? l'è divertéis,  
 l'è pasè e' témp, che or'èll? l'è agli òt e mèz,  
 agli óngg, agli óngg e mèz, al do? csa déit?  
 quant a so tòurn al do?  
 mo e' sarà stè una vólta,  
 mè a n m'arcòrd gnénca, e' sarà stè do vólti,  
 cumè zént vólti? ch' ta n t n'incòrz e' gnénca

du' volte, macché cento volte,  
 te un tu te n'accorgi nemmeno  
 quando e' torno, tu dormi, aspetta, no,  
 aspetta ma se un tu mi fa' parlare,  
 che certe cose, te, pò esser successo,  
 ma sta' a sentire, succede ogni tanto,  
 a volte, e' si fa male, te tu vinci  
 e gli altri allora voglian la rivincita,  
 e si fa poco bene a di' di no,  
 un si pole, s'è tutti amici, un va  
 mica bene, uno vince,  
 si rizza e via, son cose  
 che le un si fanno, icché? Un succede mai  
 di vincere? Secondo te a giocare  
 si perde? E' si perde e basta ai' gioco?  
 E chi vince, allora? Un pò mica essere  
 che perdan tutti e un vince ma' nessuno,  
 ma che ragionamento l'è? Ma un po'  
 di bon senso, a giocare  
 e' si perde e si vince  
 oggi tu perdi dieci,  
 domani tu ne vinci venti,  
 che un son nemmeno e soldi, no, magari  
 te tu t'arrabbi, sì, t'entra i' nervoso,  
 quando le carte le un rispondano,  
 che l'è serata poco bona, ma,  
 bona o cattiva, icché gl'importa  
 l'è sta' tra amici, pe' piacere, no,  
 ora un mi tira' fori la bottega,  
 s'è 'n rosso, sì, lo so, però non sempre,  
 e allora sempre, tu dici ogni cosa  
 te, tu sa' ogni cosa te, l'è che ormai  
 t'hai in testa quell'idea, e unn è i' ramino,  
 che ha' 'nteso, son le tasse che m'ammazzano,  
 poi ni' commercio l'è così, tu compri  
 li 'oglian subito e a bottega  
 la gente invece la segna, poi c'è  
 l'affitto, c'è la luce, le son tutte  
 cose, va 'ia va 'ia, tu le sa' meglio  
 di me, icché? Ho perso  
 secento euro? Quande? Te tu sogni,  
 te l'hanno detto? E chi?  
 Un tu me lo vo' dire, e io ti dico  
 che te un t'ha' a sta' a senti' propio nessuno,  
 lo fanno apposta, la gente, gli garba  
 mette' zizzania, che poi unn ne 'mbroccan una,  
 te ne rammenti quando venne fori  
 le chiacchiere che Rino dello Zocchi  
 gli era li pe' fallire? Lo diceano  
 tutti e lui – quella, ragazzi, l'è stata  
 bella – tre mesi dopo l'ha comprato  
 una landrove da sessantamila,  
 e poi basta, giù, basta,  
 via, o icché ci si guasta i' sangue a fare?

quant a tòuran, che t dórum, spétta, no,  
 spétta, s' ta n mu n fé zcòrr,  
 parchè zètt' robi, tè,  
 e' pòs ès ènch' suzèst, mo sta a sintéi,  
 e' suzéd d'ogni tènt,  
 dal vóliti l'è fadéiga tè t véinz, ch'ilt  
 i vò l'ariéut, l'è fadéiga dí 'd no,  
 u n s pò, a sémm tótt améigh, u n va bén, zò,  
 ch'éun e' véinz, e' sta sò, e e' va véa, l'è robi  
 ch a n s fa, cumè? ch'u n suzéd mai da véinz?  
 a zughé u s pérđ? sgònd tè, a zughé u s pérđ sémpa,  
 chi ch' vèinz alòura?  
 u n pò ès ch'i pérđ tótt e u n véinz niseun,  
 che zcòurs èll? mo ragiòuna, un pó 'd bón séns,  
 e' zugh, u s pérđ e u s véinz,  
 òz t pérđ dismélla french, admèn ta n véinz  
 vintmélla, ch'u n'è gnénch' baócch, magari  
 ta t'incapèl, quell sè, u t vén e' nervòus  
 quant al chèrti al n'arspònd,  
 ch' l'è una sàira catéiva,  
 mo pu, bóna o catéiva, quell ch' e' còunta  
 l'è stè un pó insén si améigh,  
 no, par piesàir adès nu téira fura  
 la butàiga, ch'a l so, sé, a sémm in ròss,  
 no sémpa, e alòura sémpa, t dí tótt tè,  
 t sé tótt tè, l'è che ormai  
 tè t'é cl'idea tla testa, u n'è e' raméin,  
 t la vu capéi? L'è al tasi ch'al m'amaza,  
 pu te comérc l'è csè,  
 dò t còmpar i i vò sóbit, tla butàiga  
 la zénta invíci i sègna, pu l'afétt,  
 la luce, ch' l'è tótt robi, andémma, dàì,  
 ch' ta li sé mèi ch' nè mè, cus'èll? ch'ò pérs  
 mèz migliòun? quant? te ta t'e' si insugné,  
 i t l'à détt? chéi? ta n m'e' vu déi, e mè  
 a t dèggh ch' ta n'é da stè a sintéi niseun,  
 il fa pòsta la zénta, u i pis da mètt  
 la zizagna, che pu i n n'indvéina óna,  
 ta t'arcórd, an, quant l'è vnú fura al ciacri  
 che Rino 'd Gnòch e' stéva par faléi?  
 i l géva tótt, e léu, quella, burdèll,  
 la è stè bèla, du tri méis dop l'à còmpar  
 una Land Rover da sènta migliéun,  
 e pu basta, zò, basta,  
 cs'èll ch'a s guastémm e' sangh?

L'è un'ora si ragiona pe' un di' nulla  
 che invece, io, questa l'è serata bona,  
 me lo sento, le carte  
 le mi dicàn di sì, ma pe' davvero,  
 unn è la prima volta mi succede,  
 un lo so nemmen io, l'è quarcosa nell'aria,  
 e unn è pe' ' quattrini, e quattrini  
 son sempre que' dieci euro, venti, no,  
 l'è la soddisfazione,  
 vedere gli altri che s'arrabbiano e io  
 che rido, indove l'è i' cappotto?  
 E te unn anda' subito a letto, guarda  
 sui' primo, ci deve essere un bel firme,  
 via, un la fa' quella faccia  
 porca paletta, guarda son sicuro,  
 mi sento come Pavarotti,  
 vincerò,

stasera e' ti rifò signora.

l'è un òura ch'a zcurémm, par no di gnént,  
 che invíci, mè, quèst' l'è la sàira bóna,  
 a m'é sint, a m dí 'd sè al chèrti, dabón,  
 u n'è la préima vólta ch'u m suzéd,  
 a n'e' so gnénca mè, l'è un ségnèl tl'aria,  
 e u n'è pr'i bókch, che i bókch,  
 l'è sémpra chi vint trentamélla frénch  
 ch'i zéira, no, l'è la sodisfaziùn,  
 vdaì ch'ilt ch'i s'incapèla, e mè ch'a réid,  
 dò ch' l'è e' capòt? e tè nu va a lèt sóbit,  
 guèrda se préim canèl,  
 u i à da ès un bèl film,  
 zò, mo nu fa cla faza, porca paia,  
 a so sicheur, a m sint cmè Pavarotti,  
 vincerò,

e stanòta a t faz 'na sgnòura.

## L'estate

E poi ecco l'estate,  
 che unn è ma' notte, e dentro casa, all'ombra,  
 gli armadi paiano fantasmi,  
 le chiavi ti ballonzolano in tasca,  
 e ragni gli hanno una pazienza e l'acqua  
 la stagna, pe' le scale c'è un figliolo  
 che spacca ' noccioli  
 pe' i' croccante e nell'orto la mattina  
 luccicano le strisce di lumaca,  
 e là icché bruciano?  
 Bada un po' quella rondine  
 indo' l'ha fatto i' nido,  
 che be' gerani, e i' figliolo di' Bacci  
 gliene dà secche coi' violino, e ' gatti  
 ci hanno la schiena affusolata  
 come un coltello, all'Arco un forestiero  
 co' un berrettino bianco chiede pe' andare a Borgo.  
 Ai' barre ragionano d'Alvaro,  
 «Fosse i' sinistro», «per quanto ora gli viene  
 una bella pensione», «però gli è senza un braccio»,  
 «Meglio braccio che gamba», «Un lo so mica»,  
 «Du' gambe bone, vai», «Se t'ha' da correre,  
 ma i' nuoto, imbullettare, tirare coi' fucile»,  
 «Perché, o che andava a caccia?»,  
 «Si fa pe' dire, anche pulissi i' culo».  
 Le du' sorelle  
 le vanno a spasso a prendessi i' gelato,  
 «Tutti in galera vi mando», o che leticano  
 pe' strada? No, fanno pe' chiasso, e' ridano.

## L'instèda

Pu l'avnirà l'instèda,  
 ch'u n s fa mai nòta, e dréinta al chèsi, tl'òmbra,  
 i armèri e pèr fantèsum,  
 al cèvi al bala tal bascòzi, i ragn  
 i à una pazinzia, l'aqua la fa e' tèss,  
 un burdèl s'un scaléin e' zaca i óss  
 par e' cruchènt, tl'órt la matéina e' léus  
 al stréssi dal lumégghi,  
 cs'èll ch'i bréusa alazò?  
 mo vè cla rònnda dò ch' la à fat e' néid,  
 che bèi gerèni, e' fiúl 'd Barócc u i dà  
 sa che viuléin, i gat i à al schéini stili  
 cmè di curtéll, ma l'Èrch  
 un furistír s'un britín bièinch e' dmanda  
 pr'andè a San Li,  
 te cafè i zcòrr d'Alvaro,  
 «Fóss stè e' manzèin», «Par quant adès u i vèn  
 Una bèla pensiùn», «Mo senza un braz»,  
 «Mèi un braz ch' nè una gamba», «A n' e' so mégga»,  
 «Va là, do gambi bóni», «S' t'é da córr,  
 mo nudé, piantè un ciód, tiré sla s-ciòpa»,  
 «Parchè, l'andéva a caza?», «U s fa par déi,  
 ènca puleis e' chéul»,  
 al do Bagiagia  
 al va so me Pasègg a tó e' gelè,

Sotto ' portici i' Bindi e i' cavaliere  
 vanno 'n su e 'n giù, le mani  
 dietro la schiena, a ragionare fitto.  
 La notte, che spettacolo: dai' colle  
 si vede i' mondo, giù tutta la valle,  
 e poi a casa a letto, coi' lenzolo  
 e basta, tutta spogliata anche lei,  
 pare la dorma e invece, pianino,  
 ti fa segno coi' piede.

«A v mand tòtt in galera!», i ragna in piazza?  
 no, sint, i réid,  
 sòtta i pórtich Zanini e e' cavalir  
 i va sò e zò, mèni di dri, i zòrr fétt,  
 la nòta l'è un teèter, da la Roca  
 u s vaid e' mònd, Rémin, Eznàtich, Ziria,  
 pu a chèsa, a lèt, sno se lanzúl, e li,  
 néuda ènca li, ch'e' pèr ch' la dórma, invíci,  
 pièn, s'un pi, la t fa sègn.

# 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); NICCOLÒ SCAFFAI, Université de Lausanne e FRANCESCO STELLA, Università di Siena (Strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

**DONATELLA BREMER, GIOVANNA TOMASSUCCI (a cura di), Szymborska, la gioia di leggere. Lettori, poeti, critici,** Pisa, Pisa University Press, 2016, pp. 155, € 15,00.



Mutuando il titolo dal Convegno dedicato alla poetessa Wislawa Szymborska tenutosi a Pisa il 12 e il 13 febbraio 2014, il volume – curato da Donatella Bremer e Giovanna Tomassucci – raccoglie gli interventi di studiosi, traduttori e scrittori intorno all'opera della poetessa, snodandosi in una narrazione per tappe intorno alla straordinaria popolarità delle opere di Szymborska in Italia. Il volume si apre con un saggio dell'artefice della fortuna delle opere di Szymborska in Italia Pietro Marchesani, che svela i retroscena della sua officina di traduttore. Facendo appello alla vasta gamma di metafore, quella che più corrisponde alla sua sensibilità è tratta dai versi di un altro poeta polacco, Zbigniew Herbert, ovvero quella di «calabrone sgraziato» che si muove spostandosi dal margine al centro del petalo. Narra le difficoltà ma anche il fascino di trasportare le parole da una lingua a un'altra, riportando anche un divertito e ironico atteggiamento di Szymborska nel valutare migliori le poesie tradotte in lingua italiana.

L'intervento di Laura Novati ripercorre, partendo dalla copertina di un libro dedicato alla memoria di Pietro Marchesani, la storia dell'editoria italiana intorno alla pubblicazione delle opere di Wislawa Szymborska, inseguendo anche le immagini – che arricchiscono l'intervento – delle raccolte editate in Italia. Il successivo gruppo di scritti è costituito da tre interventi degli amici della poetessa polacca – Jaroslaw Mikolajewski, Ewa Lipska, Michał Rusinek – e si interroga sulla fortuna delle opere di Szymborska in Italia. Mikolajewski, ex Direttore dell'Istituto Polacco a Roma, ricorda i viaggi dell'amica attraverso i cappelli da lei indossati. Progetti e ricordi si intersecano delineando anche il volto privato di questa straordinaria poetessa, i cappellini che indossava e quelli che aveva perduto come il suo amato *kapelutek* sulla cima dell'Etna, le cene in cui organizzava dei giochi, le «lettere meravigliose» e «i suoi collages» che erano «una sorta di testo. C'era sempre un'allusione a un certo frammento, a un certo momento della vita» (p. 59). Segue poi un mosaico di letture da poeta a poeta nella sezione costituita dai saggi di Anna Maria Carpi, Paolo Febraro, Alba Donati. Emerge da questo policromatico gioco di specchi la voce inconfondibile di Wislawa Szymborska che dialoga con queste altre voci poetiche. Un dialogo fecondo che fa nascere un diaframmatico interrogarsi sulle ragioni d'essere della poesia e sul significato ontologico d'esser poeti. Paolo Febraro osserva il desiderio di continuare il vociferare della parola poetica «per prosecuzione, per integrare un'immagine o un'intuizione; ma anche per correggerle, o confutarle, magari musicalmente» (p. 71). Influssi e reflussi tra più voci, tanto che la voce di Szymborska diviene, in questo libro omaggio alla sua fortuna in Italia ma anche un elogio alla sua opera, un controcanto potente. La poetessa polacca – a detta di Alba Donati – ha i requisiti per entrare nel

canone contemplato da Harold Bloom dal momento che «la sua esperienza poetica si riassume nel segno dell'esemplarità e si pone come termine di confronto per chi viene dopo» (p. 81). La penultima sezione del volume – con i contributi di Alfonso Bernardino, Roberto Galaverni, Donatella Bremer e Giovanna Tomassucci – presenta un intervento critico corale, circumnavigazioni attorno alla poesia di Wislawa Szymborska che in Italia, nonostante la fortuna, non ha riscontrato un ampio spettro di letture critiche. Una poesia complessa quanto intellettuale, ironica, che presenta una musicalità in grado di narrare questo suo «mondo delle meraviglie» che «si dilata e si contrae, dal cosmico al quotidiano, dalla preistoria all'ultimo presente, purché si rovesci l'apparenza immediata e si sappia che [...] c'è sempre un "rovescio della medaglia"» (p. 90). Galaverni pone in risalto la forza eversiva della poesia di Szymborska, sempre capace di risalire e desiderosa di vivere più che di sopravvivere all'inesorabilità del tempo. Gli interventi proseguono con una lettura critica che prende in considerazione lo *spectrum* nominale della poesia, rilevando che «è nella non precisa aderenza tra i nomi e le cose che per la Szymborska può esistere la riflessione, il dubbio, e la poesia» (p. 118). L'ultimo intervento critico pone l'accento sull'idea che la tautologia sia la figura retorica che più esercita la sua fascinazione sulla poetessa «attratta da simili inattese ambivalenze che costituiscono la materia prima della sua poetica» (p. 135). La chiusa del volume è lasciata alla voce di Szymborska con una poesia inedita mai apparsa in Italia con il titolo *Dialettica e arte* (1985), che ricorda a tutti che «se dirai di sì/ avrai la possibilità/ di ripetere quella parola/ domani dopodomani sempre» (p. 143).

(Valentina Fiume)

**FRANCO BRIOSCHI,  
 COSTANZO DI GIROLAMO,  
 MASSIMO FUSILLO,  
 Introduzione alla letteratura,**  
 Roma, Carocci, 2013 (ristampa  
 2017), pp. 320, € 25,00.



L'avanzare della teoria letteraria – con i suoi ciclici entusiasmi, i suoi ripensamenti, i suoi percorsi più accidentati – quasi sempre, nel corso del Novecento, ha trovato le strade per rinnovarsi – prima con il formalismo russo, più tardi con la stagione strutturalista, dopo ancora con ciò che le è seguito – con l'appropriazione, da parte dei critici, di un lessico e di strumenti concettuali propri di altri campi delle scienze umane: la linguistica, l'estetica, l'antropologia, la sociologia, la semiotica. Proprio questo desiderio di apertura metodologica è da

sempre alla base anche di *Introduzione alla letteratura* (2003; 2013), uno dei più longevi e riusciti manuali di critica letteraria, scritto da Franco Brioschi, Costanzo Di Girolamo e Massimo Fusillo. Alla base del lavoro, la cui prima versione, a cura dei primi due autori, era uscita a metà degli anni ottanta con il titolo *Elementi di teoria della letteratura* (1984), c'erano infatti le idee di Nelson Goodman sul significato dell'esperienza estetica, secondo cui il valore di un'opera d'arte non sarebbe tanto questione di cosa (*what is art?*), ma di quando (*when is art?*). «Qualcosa può funzionare come opera d'arte in un certo periodo e non in altri», ha scritto Goodman, la cui edizione italiana di *The Languages of Art* (1968), è stata curata proprio da Brioschi, «La vera domanda non è 'Quali oggetti sono (permanentemente) opere d'arte?', ma 'Quando un oggetto è un'opera d'arte?'. Uno spostamento di questo tipo, naturalmente, porta a riflettere sull'unicità e sull'irripetibilità di ogni singola lettura e a mettere al centro dell'esperienza estetica il lettore quale co-creatore dell'opera letteraria. In seguito, la seconda edizione del manuale (2003), con l'intervento di un terzo autore, Massimo Fusillo, è rimasta fedele allo spirito di apertura e rinnovamento originario, aggiornando l'impostazione del volume sulla base degli esiti del dibattito critico italiano e internazionale e aprendo l'analisi a nuovi territori, in particolare nell'ambito della comparatistica, come la critica tematica e gli studi *inter artes*. Adesso,

con quest'ultima edizione (2013), frutto di un lavoro di aggiornamento che ha avuto tra i collaboratori studiosi come Giulio Iacoli, Eleonora Pinzuti, Gianluigi Simonetti, Stefano Ercolino, le frontiere vengono spostate ancora più avanti. Nuovi capitoli si concentrano infatti sul rapporto tra la letteratura e altre dimensioni dell'esperienza, come i luoghi e lo spazio (con riferimento in particolare alla 'geocritica'), l'identità personale (le teorie 'queer' e la riflessione sulla pluralità e sulle possibili ibridazioni del soggetto contemporaneo), la realtà e la sua mimesi (e quindi il dibattito sul rapporto tra 'fiction' e 'nonfiction' e sulle nuove strade del 'realismo'), il mondo delle idee e la dimensione morale dell'arte (con riferimento all'impegno intellettuale e alla cosiddetta 'ethical turn'). Negli ultimi anni, del resto, la definizione stessa del linguaggio letterario si è allargata a comprendere dimensioni che tradizionalmente le erano estranee. Le indagini dei *cultural studies* provano come, per comprendere un testo, occorra esaminarlo tenendo conto del più vasto 'discorso', in senso foucaultiano, in cui è stato prima immaginato e poi diffuso: un insieme di rappresentazioni scritte, visuali e performative, che comprende intenzioni, linguaggi e fruitori spesso eterogenei, ma che nel loro complesso concorrono a determinare, nel segno della contaminazione culturale, il capitale mimetico del nostro tempo.

(Luigi Marfè)

**STEFANO BRUGNOLO,  
 DAVIDE COLUSSI, SERGIO  
 ZATTI, EMANUELE  
 ZINATO, La scrittura e il  
 mondo. Teorie letterarie del  
 Novecento,** Roma, Carocci,  
 2016, pp. 416, € 36,00.



Il libro di Brugnolo, Colussi, Zatti e Zinato inizia con una serie di domande da 'far tremare le vene e i polsi': da dove viene la letteratura? È un gioco o uno studio del mondo? Si può razionalizzare il suo messaggio, e si può farlo sempre? Esistono criteri storici o teorici che ne favoriscano l'interpretazione? Domande, è ovvio, a cui è impossibile dare una e una sola risposta esaustiva, e a cui, forse, sono invece possibili pressoché infinite risposte, tante quante sono i soggetti-lettori chiamati in causa, anche perché tali domande altro non sono che la suddivisione, in un certo senso la distensione di un'unica grande domanda, quella che coraggiosamente Sartre avocò a se stesso nel 1948: 'che cos'è la letteratura?' E altro non si può fare oggi in effetti, se ci si propone, come gli autori si propongono, non solo di aggiornare un quadro teorico e interpretativo fermo, almeno in Italia, al libro

di Corti e Segre del 1970, ma anche di tornare a parlare di un 'senso condiviso' – io direi anche 'senso comune' – di ciò che è letteratura: altro non si può fare se non riappropriarsi della stessa domanda di Sartre, e, più modestamente, ma anche più utilmente, scomporla prima nelle minori domande che la compongono, e poi cercare una griglia, il più possibile appunto condivisa, in cui possano essere inserite tutte le possibili risposte, o, meglio, tutte le risposte che sono apparse fin qui possibili. E dove trovare una griglia così sicura se non nell'insuperato modello di analisi della comunicazione verbale offertoci da Jakobson nel 1960? Sei erano per il linguista russo i fattori di ogni comunicazione: mittente, messaggio, destinatario, contatto, codice, contesto, e sei sono ancora, per chiunque si occupi di teoria linguistica e letteraria, nonostante successive aggiunte e varianti che, per

ora, assomigliano a quegli ipotetici quadri di fisica teorica che talvolta si leggono in articoli divulgativi, ma che non sembrano ancora in grado di aggiornare una condizionale 'teoria del tutto'. Da qui dunque si può ripartire, ricordando che è testo letterario quel testo che chiede attenzione prevalentemente sul 'messaggio', e che quindi esalta una propria 'funzione poetica'; e ovviamente riconoscendo che anche nel testo così definitosi si mantenga l'importanza agli altri elementi, in vario grado: ne consegue che tutte le teorie di interpretazione letteraria che sono state nel tempo proposte possono caratterizzarsi a seconda che abbiano dato maggiore o minore importanza a ciascuno dei sei elementi di Jakobson. Qui l'Introduzione' al volume diventa in realtà un piccolo ma esaustivo saggio autonomo, in cui si passano rapidamente in rassegna, ricordando per ciascuno di essi fautori ed oppositori, l'approccio biografistico e quello ricezionista, dove ci si muove, in sostanza, fra autore e lettore; poi si ricorda chi si è particolarmente dedicato al 'contatto', cioè alla trasmissione dei testi, e quindi all'apporto degli studi filologici alla più generale interpretazione del testo; infine il 'codice', cioè la lingua ma anche il genere, e quindi l'intertestualità, e il 'contesto', forse l'elemento jakobsoniano che ha assunto maggiore peso per tutti quelli che, a qualsiasi livello, si occupano di letteratura per la passione di insegnarla: nella scuola, dalle medie all'università, la 'letteratura' è, ancora e sempre, corso istituzionale, 'storia della letteratura', e che ciò sia un bene o un male non è certo qui luogo di discussione, ma uno dei meriti di questo libro è anche, a mio parere, intervenire implicitamente nella suddetta questione, e vi tornerò brevemente più avanti. La nostra 'Introduzione', intanto, lascia per ultima, giustamente, la funzione delle funzioni, quella 'poetica' senza la quale difficilmente si può parlare di testo letterario. Qui non si parla di 'approcci', ma solo di 'centralità del testo', ed è la parte più ardua, meno definibile, ma anche più affascinante: si possono qualificare i modi con cui e per cui un testo ci appassiona, ci entra nella memoria, ci parla direttamente da qualsiasi luogo o epoca provenga? Si tratta di 'stile'? di 'dimensione figurale'? Di livelli metaforici? Oppure anche di 'inventio' e 'dispositio'?

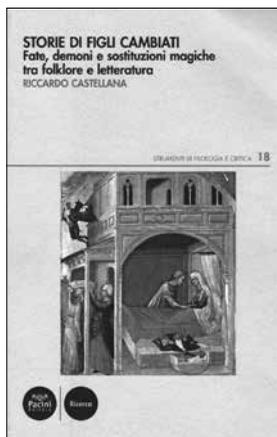
Di tutto questo ovviamente si tratta, in varia misura, e alla fine, abbandonando progressivamente nomi di grandi interpreti e teorici, il discorso si fa autonomo, nell'auspicio che, qualsiasi sia il tipo di metodo scelto per interpretare un testo, non si dimentichi mai che, alla fine, 'solo il testo può spiegare se stesso'.

Dato con tale chiarezza nelle prime pagine il quadro tassonomico e in qualche modo sincronico della questione, il libro poi di nuovo scomponde e distende, nei suoi dodici capitoli, il percorso cronologico di tutte le teorie che, fin qui, si sono confrontate intorno al fatto letterario: si parte infatti da Croce e dai formalisti russi, per poi elencare la critica stilistica, le interpretazioni più calamitate dalla forma romanzo, i marxisti, gli strutturalisti, fino a giungere al decostruzionismo e all'ampio spazio dedicato, giustamente, all'"universo degli Studies", cioè gli studi di genere, quelli postcoloniali, quelli più estensivamente 'culturali', in sostanza tutto ciò che si è posto al di là di una sorta di 'cesura' disciplinare, in cui da un lato si rifiutano le vecchie norme interpretative, ma dall'altro si rischia continuamente di ricadere in una critica dei materiali e dei temi interni all'opera: uno studio che voglia portare il quadro fino all'oggi, o almeno all'ieri, certo non può tralasciare le ultime tendenze, ciò che per tanti anni ha fatto 'moda', nella consapevolezza, però, che è ancora forse troppo presto per darne un'immagine razionalmente esaustiva. Anche per il coraggio di tale completezza del percorso cronologico, *La scrittura e il mondo* si presenta come la trattazione di taglio manualistico più esauriente oggi disponibile sull'avvicinarsi e il confrontarsi delle teorie letterarie. Inutile ovviamente dare conto di ogni capitolo e di ogni passaggio, un manuale si apprezza per l'impostazione e la chiarezza, posso solo dire che, a mio giudizio, è particolarmente apprezzabile l'incisività del capitolo secondo, sulla critica stilistica, e degli ultimi, quelli appunto sui 'Cultural Studies'. Ma colpisce soprattutto la coerenza del progetto e l'omogeneità dell'impostazione, soprattutto di fronte alla collaborazione di quattro autori diversi. Nasce, questa coerenza, io credo, dalla comune volontà di produrre sia il necessario aggiornamento su questi temi che in Italia mancava da tempo, sia, come dicevo, uno strumento che ogni insegnante di lettera-

tura dovrebbe utilizzare con i suoi studenti: servirebbe dietro la cattedra a smorzare l'ossessione dei pure imprescindibili programmi ministeriali, e davanti alla cattedra svecchierebbe il sia pur irrinunciabile 'chi viene dopo o prima di chi', e il molto meno irrinunciabile connubio scolastico di 'vita e opere' che imperversa in ogni antologia. Centralità del testo, insomma, e ben vengano libri come questo a ricordarcela, anche perché, e concludo con quello che mi sembra il suo merito maggiore, il necessario accoglimento nel percorso di tutti i nomi e di tutte le teorie che abbiano dato testimonianza di sé non produce in queste pagine la piatta imparzialità dell'elenco, né, d'altra parte, induce gli autori a schierarsi esplicitamente e partigianamente per l'uno o per l'altro, attribuendo ad alcune di tali teorie un maggior valore 'scientifico': ogni affermazione viene invece vagliata nell'ottica di una auspicabile universalità di lettori, e quando si vogliono indicare i limiti di una certa interpretazione si dice ad esempio che vi si sostengono posizioni 'antitetiche a ogni senso comune'; oppure si stigmatizzano certe esagerazioni dell'intertestualità perché 'il buon lettore non legge in questo modo l'ultimo romanzo che tiene tra le mani e che pagina dopo pagina gli diventa un mondo a parte'. Il pregio di questo libro è insomma quello di avere affrontato aspetti anche complessi dell'interpretazione letteraria con un taglio pianamente divulgativo, il che lo rende utile non solo agli 'addetti ai lavori' come aggiornamento, o come dicevo agli insegnanti come manuale a cui riferirsi, ma anche al lettore comune, anzi, al 'buon lettore', cioè a chiunque voglia fortificare la propria passione per la lettura; e questo taglio divulgativo non è raggiunto attraverso un abbassamento del linguaggio, o il rifiuto di termini tecnici o specifici – valga per tutti il confronto fra una filologia 'esoterica' e una 'essoterica' – ma appunto attraverso lo spostamento dell'ottica su una comunità di lettori, che è l'unica via per arrivare a 'dare alla scrittura un senso condiviso'. Un solo appunto, per finire: i riferimenti bibliografici non dovevano a mio parere essere lasciati alla fine di ogni capitolo, ma interamente rimescolati alla fine del libro, per ottenere un ulteriore strumento generale di più agile consultazione.

(Andrea Matucci)

**RICCARDO CASTELLANA, Storie di figli cambiati: fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura**, Pisa, Pacini, 2014, pp. 192, € 16,00.



Come si rapporta la critica tematica di fronte a temi di derivazione folkloristica? Cosa permane nei motivi di origine popolare quando vengono ripresi e reinterpretati dalla letteratura? Partendo da tali interrogativi si sviluppa lo studio di Riccardo Castellana *Storie di figli cambiati: fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore*

**ROSALBA DE FILIPPIS (a cura di), Paura. Intellettuali e artisti sulle angosce del nostro tempo**, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2016, pp. 112, € 12,00.



e letteratura.

Il motivo popolare analizzato è quello del *changeling*, termine inglese usato per definire «una persona e cosa scambiata per qualcun altro o qualcos'altro». La parola può avere anche altre accezioni come quella di 'persona volubile' o 'idiota'. In particolare, nella cultura popolare essa indica un bambino segretamente sostituito con un altro, spesso una creatura fatata. Tale figura, diffusa nelle culture del centro e nord Europa, pur non avendo un termine italiano equivalente, si può ritrovare nel folklore dell'Italia meridionale e, in particolare, in Sicilia, indicato col termine 'canciato'.

Il testo di Castellana prende le mosse da due opere di Pirandello: la novella *Il figlio cambiato* e il dramma a essa ispirato *La favola del figlio cambiato*. Lo studio parte dalla novella per poi arrivare al dramma attraverso un *excursus* attraverso l'evoluzione del tema dal folklore alle sue varie reinterpretazioni nella letteratura e nell'agiografia. Lungo questo percorso, la figura del *changeling* acquisirà inaspettate sfumature tematiche. Se nel folklore il *changeling* è stato in un modo per spiegare e accettare la disabilità infantile, incontrando anche il motivo del riconoscimento del nuovo nato all'interno della famiglia e

La paura è un sentimento dominante del nostro tempo: sarà sufficiente aprire un giornale, accendere la televisione o frequentare i tanto discussi *social network* per capire l'aria pesante che talvolta si respira. Un clima di perenne incertezza che vede da un lato persone sempre più spaventate alla costante ricerca di un capro espiatorio (da leggersi anche nel senso giuridico del termine), e dall'altro una politica che fatica a dare risposte a queste (non più tanto) nuove ansie. Poco importa quali siano gli argomenti in questione: siano questi l'immigrazione, la crisi economica, la globalizzazione, il terrorismo o i cambiamenti climatici, ci sarà sempre chi farà di tutto per minimizzare o screditare i timori di coloro che vedono delle minacce in questioni come quelle sopracitate; mentre si farà strada anche chi, in maniera opposta, proverà ad amplificare le paure già insite nella popolazione, proponendo soluzioni semplici a problemi complessi, che meriterebbero approfondite discussio-

della comunità, la letteratura lo ha utilizzato trasformandolo a secondo dei generi, delle poetiche autoriali e dei diversi contesti storico-sociali.

Nella letteratura elisabettiana, ad esempio, il *changeling* diventa parte di una complessa allegoria con Spenser, in *The Faerie Queen*, o può affrontare il 'doppio' nascosto in ognuno di noi, come accade in *The Winter's Tale* di Shakespeare. Grazie a John Gay ed E.T.A. Hoffmann il tema incontra la satira, divenendo critica della superstizione o satira antilluminista. Infine con Pirandello, il *changeling* diviene uno strumento per mostrare la precarietà del concetto di 'realtà' e 'verità', la tragicità e gli enigmi della vita umana che non possono trovare risposta.

Un ampio percorso culturale e storico caratterizza questo studio, utilizzando la critica tematica come strumento per analizzare il rapporto tra folklore e letteratura, i loro intrecci e le svariate trasformazioni che determinati motivi subiscono. In questo modo le figure del folklore acquistano nuova vita, trasformandosi e plasmandosi attraverso i secoli, enfatizzando l'importanza dell'immaginario popolare e la sua influenza sulla tradizione colta.

(Sabrina Antonella Abeni)

ni e dibattiti meno sterili.

*Paura. Intellettuali e artisti e sulle angosce del nostro tempo* prende il tema della paura e lo analizza, lo sviscera; dà voce a punti di vista che guardano il problema da molteplici angolazioni. Una prospettiva, ad esempio, è quella della malattia; qui, ne parlano Alessandro Moscè e Ezio Bosso. Il primo (poeta, scrittore e critico), nel suo intervento, racconta della rara forma di tumore che lo colpì in età preadolescenziale, che lo costrinse a incessanti cure; questo, nel momento in cui il suo punto di riferimento era il calciatore Giorgio Chinaglia: non un semplice idolo, ma un simbolo di vittoria e tenacia, figura alla quale Moscè ha dedicato anche il romanzo *Il talento della malattia*, dove la grave vicenda giovanile dell'autore incontra le gesta sportive di Chinaglia; dimostrazione che paura e malattia possono dar vita anche a opere letterarie, come avvenuto anche nei secoli addietro.

Il noto musicista Ezio Bosso, affetto da

SLA, risponde invece alle domande dell'avvocato civilista Luciano Marocco: non solo la malattia, ma anche il successo e la conoscenza di sé sono l'oggetto delle risposte di Bosso, il quale afferma che le angosce del nostro tempo siano da combattere con bellezza e conoscenza. Una tesi che sembra accomunare gran parte degli scritti presenti in *Paura*: «accudire ciò che siamo stati, studiarlo, promuoverlo in condivisione e onestà, è uno dei modi per combattere chi ci vuole niente» (p. 19), afferma Luca Nannipieri, anch'egli convinto che si debba sconfiggere la paura attraverso l'arte. Il saggista si concentra in particolar modo su ciò che compone i nostri paesi e le nostre città: è la Storia che deve essere difesa, in modo tale da tutelare anche noi stessi e la nostra memoria collettiva. Davide Rondoni, poeta, dal canto suo, prova a spiegare la paura con due suoi componimenti, concludendo che l'amore debba sempre venire prima della paura: ma quest'ultima deve essere comunque amata e rispettata.

Libri, cultura e conoscenza sono anche protagonisti in *Coltivare il re-incanto con leggerezza* (pp. 93-95): l'esperta di marketing culturale Catterina Seia si rifà al concetto di leggerezza, di calviniana memoria, che non implica assolutamente la mancanza di profondità; cita poi il progetto "Cartesio" della cooperativa Arcobaleno, il quale accoglie «gli ultimi della fila dalle periferie esistenziali», ma pure tutti quei libri che altrimenti sarebbero destinati al macero.

**FRANCESCO DIACO,**  
**Dialettica e speranza. Sulla**  
**poesia di Franco Fortini,**  
Macerata, Quodlibet, 2017,  
pp. 384, € 24, 00.



Tiziano Fratus, scrittore e poeta, definito «cercatore d'alberi», stimola il lettore al ritrovamento della consapevolezza del proprio essere nel mondo, a una pace che può essere cercata e trovata nella natura attorno a noi, anche in quella che sta a pochi passi da casa. La miglior letteratura per ragazzi è il fulcro del brano firmato dallo scrittore e giornalista Alessandro Zaccuri che, parlando di «paura come eccezione», parte dal *Pinocchio* di Collodi e dal personaggio dell'Omino di burro, colui che condurrà i ragazzi al Paese dei balocchi, il quale nasconde un animo spietato e malvagio dietro una maschera mansueta, al contrario dell'apparentemente terribile Mangiafoco. La morale è la seguente: è necessario esser capaci di riconoscere gli Omini di burro che intralciano il nostro cammino.

Quello dell'antropologo Fabio Dei è un discorso molto articolato che parte da Zygmunt Bauman e Marc Augé; s'interroga sui legami tra paura e politica, sul perché il monopolio della paura sia troppo spesso in mano alla destra e sul perché la sinistra tenda spesso a prendere sottogamba le inquietudini del popolo; una tesi che sta bene insieme anche col breve saggio dell'urbanista Marco Romano, *La città e la paura*: passando per le utopie di Moore e Campanella, la fenomenologia della paura è spiegata per mezzo dello spazio urbano, di come questo sia cambiato negli anni e nei secoli e di come la modernità e la contemporaneità abbiano fallito nell'ambito della sicurezza,

Mediazione e immediatezza, pazienza e impazienza, analisi e profezia: la cifra della poesia di Franco Fortini va ricercata non in una definizione univoca, ma nel continuo intersecarsi di dicotomie irriducibili, che talvolta si sovrappongono l'una all'altra. La monografia di Francesco Diaco, pubblicata quest'anno da Quodlibet in occasione del centenario della nascita del poeta, già nella scelta del titolo – *Dialettica e speranza* – ma soprattutto nello svolgersi delle sue argomentazioni, è orientata decisamente verso un'esposizione di questa irriducibilità, rifuggendo da comode semplificazioni. Lontano dagli stereotipi legati al poeta – di scrittore impegnato, di bastian contrario, di moralista – lo studioso ne ripercorre le sei raccolte maggiori, inquadrando in una

sfociando nella ghetizzazione degli ultimi, alimentando la paura senza contrastarla. Armando Punzo racconta la sua esperienza del teatro delle carceri, argomento assai discusso, più volte oggetto di narrazioni, servizi giornalistici e film (*Cesare non deve morire* dei Fratelli Taviani, 2012); il regista e drammaturgo parla del teatro come «uscita da sé»; sul palcoscenico, l'uomo può trasformarsi in qualcos'altro: «la mia eresia è credere nelle potenzialità trasformatrici dell'uomo» (p. 82).

«Le paure si smantellano, in primo luogo, ascoltandole» (p. 15), scrive Rosalba de Filippis, presentando questo saggio a più mani come un testo rivolto ai giovani; a quei giovani che la curatrice e ideatrice del volume, in qualità di insegnante, guarda negli occhi ogni giorno, percependo prima dai loro volti, e poi dalle loro parole, la precarietà del presente e la poca fiducia nel domani: due elementi che già da soli possono scatenare le paure più disparate, rappresentative, in questo caso, di una intera generazione, circondata da una realtà che, conclude sempre de Filippis, «esprime bisogni urgenti e domande che esigono risposte» (p. 16). Obiettivo del libro è dunque anche quello di provare a dare qualche risposta, talvolta suscitando anche qualche nuovo interrogativo, cercando di prendere in esame le varie forme che la paura può assumere, senza però ricondurre il discorso alla sola – e, ad ogni modo, imprescindibile – dimensione socio-politica.

(Marco Renzi)

precisa periodizzazione e dedicando a ciascuna di esse un attento approfondimento. Diaco nel suo lavoro tiene conto e della struttura delle sillogi, e del contesto storico-sociale che ha fatto da sfondo alla loro nascita, e della configurazione stilistico-metrica, affrontata con una pregevole convergenza di rilievi puntuali e sguardo d'insieme. Tale impostazione si rivela particolarmente utile anche in considerazione del fatto che attualmente non esistono edizioni commentate delle raccolte di Fortini, fatta eccezione per l'edizione critica e con commento di *Foglio di via* curata da Bernardo De Luca, in corso di pubblicazione sempre per Quodlibet. La lente interpretativa scelta da Diaco per il suo attraversamento critico della versificazione fortiniana è quella

– come si enuncia nella ricca e serrata introduzione metodologica – della categoria di tempo, forse raccogliendo uno spunto dello stesso Fortini che in un saggio del '59 – *Le poesie italiane di questi anni* – analizza gli esiti della poesia novecentesca proprio in riferimento alla dimensione della temporalità.

Secondo l'autore di *Dialettica e speranza*, «la concezione fortiniana del tempo risulta estremamente complessa proprio a causa della compresenza di due *côtés*, frutto di una formazione poliedrica» (p. 13). Il primo è rappresentato «dal momento morale e [...] dall'impazienza» e, pur avendo un'articolazione decisamente composita, è riconducibile a due filoni principali: quello della tragedia e quello dell'utopia. Il secondo è «propriamente storico-politico» (p. 16), e comporta una critica e un superamento delle posizioni tragiche tramite Hegel, Marx e Lukács. Grazie alla «compresenza orizzontale dell'*et-et*» si può spezzare «l'atemporalità verticale dell'*aut-aut*»: attraverso la dialettica hegeliana è possibile «gestire la contraddizione come vettore di metamorfosi» (*ibid.*).

Nell'approccio tragico prevale una concezione del tempo come scissione tra «l'oggi malvagio e vano» (p. 19) e il prorompere dell'avvenire inteso come resurrezione. In tale prospettiva, «al singolo non rimangono che due opzioni: da una parte il gesto esemplare, dall'altra la rassegnazione passiva, il differimento auto-assolutorio» (*ibid.*). Nell'approccio dialettico, la scissione tragica viene superata e «l'uomo esiste solo in quanto trasforma il proprio mondo naturale e sociale, parallelamente mutando se stesso» (p. 16), sull'esempio della *Fenomenologia* e del *Faust*. Prevalde dunque l'etica weberiana della responsabilità, secondo un criterio antivirtuista e utilitarista.

Secondo Diaco è possibile formulare un vero e proprio assioma, in base al quale «l'estensione temporale della prospettiva fortiniana è inversamente proporzionale alla presenza di possibilità rivoluzionarie» (p. 29). Questo vuol dire che «lo sguardo si allunga e si distacca dall'oggi quando il presente ap-

pare chiuso e congelato; lo sguardo si accorcia e si accosta all'oggi quando il presente lascia scorgere spiragli per l'azione» (*ibid.*). Lo studioso dunque, invece di interpretare il *corpus* poetico fortiniano nel segno di una «parabola discendente, come un'*anticlimax* inarrestabile» (*ibid.*), preferisce leggerlo come «un movimento alternato di avvicinamento e di allontanamento a seconda della situazione extratestuale» (*ibid.*).

Estendendo le considerazioni sulla temporalità anche ad un altro genere intensamente praticato da Fortini, lo studioso – senza voler delineare opposizioni nette, e limitandosi piuttosto ad indicazioni di natura generale – osserva che il polo storico-politico è particolarmente rappresentato nei saggi, mentre nella lirica prevale quello dell'impazienza e della scissione tragica. In particolare, la lirica «è il campo della scelta volontaristica e dello sfondamento nel futuro» (p. 32). Riallacciandosi alle categorie di Frye, secondo cui il genere lirico si basa sulla simulazione dell'assenza di pubblico, Diaco sostiene che nei momenti in cui l'orizzonte sociale offre meno spazio alla speranza rivoluzionaria Fortini, posto di fronte all'impossibilità di un dialogo con i contemporanei, si rivolge ad un lettore futuro, spostando nell'avvenire utopico la risoluzione delle tensioni.

Come osserva Diaco, Fortini poeta è «alla stesso tempo centrale e periferico» (p. 51), in quanto pur essendo impossibile inquadralo in una corrente precisa, intrattiene un dialogo molto fitto con gli autori più importanti del suo tempo. Egli si autoclassifica o nell'area dell'esistenzialismo storico – individuata nel volume *I poeti del Novecento* – o in una categoria più sottile e complessa, che è quella della «poesia dell'avvento» descritta nel saggio *Le poesie italiane di questi anni*. Secondo Mazzoni andrebbe invece inquadralo nel classicismo lirico moderno, così come Luzi, Montale e Sereni. Diaco evidenzia però che Fortini, rispetto agli altri autori facenti parte dell'area individuata da Mazzoni, si differenzia per via della politicità della sua lirica e per «la torsione del classicismo in manierismo» (p. 65). La contraddizione e il paradosso

sono due dei caratteri principali di tale classicismo, basato su un legame con la tradizione inteso non in senso meramente archeologico ma come scelta consapevole e selezione tra quanto va consegnato all'oblio e quanto è necessario salvare.

Lontano tanto dalle avanguardie che dalle poetiche orfiche, Fortini si serve – come evidenziato dallo studioso – di un linguaggio in cui l'uso delle figure retoriche è esiguo e sorvegliatissimo. Il poeta rifugge dal procedimento simbolico in quanto esso prevede una negazione delle categorie della temporalità e della mediazione, e comporta una sintesi già realizzata e irrazionale. Negli scritti critici inoltre sembra prediligere la figura auerbachiana rispetto all'allegoria benjaminiana, ma in realtà nella versificazione trova ampio spazio la modalità allegorica.

Dal breve percorso tracciato, emergono subito alcuni punti di forza della monografia *Dialettica e speranza*, che ne fanno un libro molto importante per la critica fortiniana. Ne elencheremo soltanto tre, per ragioni di spazio. Prima di tutto, la scelta di accostare ad una trattazione diacronica puntuale una premessa sincronica di taglio metodologico fa sì che non ci siano mai cedimenti ad un facile impressionismo critico: non può non colpire il rigore con cui la singola analisi testuale si ricollega ad un sistema teorico più ampio in cui tutto tiene. In secondo luogo, vengono sfatati alcuni luoghi comuni, come ad esempio quello di un generico ripiegamento nel privato nelle raccolte della maturità, a favore invece di un'interpretazione più circostanziata che tiene conto dell'attualità politica. Infine, la monografia di Francesco Diaco ha il pregio di aver intaccato una percezione monolitica e stereotipata del poeta Franco Fortini, riguardo al quale ci auguriamo anche per il futuro una sempre maggiore vivacità della critica, soprattutto oggi, nel coincidere dell'anniversario della sua nascita con quello della Rivoluzione d'Ottobre.

(Francesca Ippoliti)

**ANNA DOLFI (a cura di),  
L'ermetismo e Firenze.  
Critici, traduttori, maestri,  
modelli. Vol. 1, a cura di  
Anna Dolfi, Firenze, FUP  
2016, pp. 485, € 18,90.**



**ANNA DOLFI (a cura di),  
L'ermetismo e Firenze.  
Luzi, Bigongiari, Parronchi,  
Bodini, Sereni. Vol. 2, a  
cura di Anna Dolfi, Firenze,  
FUP 2016, pp. 773, € 21,90.**



Dal 27 al 31 ottobre 2014 a Firenze si è svolto un importante Convegno internazionale di studi ideato e condotto da Anna Dolfi: *L'ermetismo e Firenze*. L'occasione era legata al centenario della nascita di quattro poeti (Mario Luzi, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi, Vittorio Bodini) e alla vicina ricorrenza della nascita di poeti/intellettuali/traduttori che hanno segnato il Novecento letterario europeo (Carlo Bo,

Oreste Macrí, Vittorio Sereni). Nel 2016 la Firenze University Press ha pubblicato in due volumi curati da Anna Dolfi gli atti delle «cinque giornate» di Firenze: così denominate dai partecipanti «attivi e passivi». Le dense giornate di studio hanno definitivamente fugato i dubbi circa l'accezione dei concetti *ermetico/ermetismo*: da riferirsi d'ora innanzi a un preciso periodo storico (1930-1945) e ad una specifica città (Firenze).

Il primo volume, suddiviso in quattro sezioni, restituisce un quadro generale sia della Firenze degli anni 30/40 (con le sue riviste, i suoi caffè, le trattorie a basso costo, le case editrici) sia di alcuni dei protagonisti della stagione ermetica, primi fra tutti Carlo Bo e Oreste Macrí. Nel 1938 Bo, nella basilica di San Miniato (come ricorda nel suo intervento Marino Biondi: «Firenze vuol dire...») *Carlo Bo, poesia, ermetismo, critica fra le due guerre*, pp. 182-205), pronuncia il discorso fondativo per un'intera generazione: *Letteratura come vita*. Generazione (la terza) che si è opposta alla dittatura fascista attraverso la poesia (la cui oscurità può essere intesa come opposizione a un'Italia, quella fascista, vocante e sguaiaata; cfr. l'intervento di Alberto Casadei, *L'ermetismo e le poetiche dell'oscurità*, pp. 73-81) – mediata da simboli ricorrenti: l'afasia, il tedio, il languore, il dolore (Roberto Deidier, *I simboli di una generazione*, pp. 83-94), la figura femminile (Francesca Nencioni, *Il mito della donna ctonia (Proserpina/Euridice) nella triade fiorentina*, pp. 133-164)... -, l'interesse per le culture/letterature straniere (segno evidente di un marcato europeismo) rese accessibili dalle traduzioni (di Leone Traverso dal tedesco – cfr. Alberto Comparini, *Prolegomeni all'ermetismo. Traverso, Bo, Bigongiari e Luzi lettori di Hölderlin*, pp. 297-322 -, di Macrí e Bodini dallo spagnolo – cfr. Laura Dolfi, *Oreste Macrí. Due traduzioni inedite/rare dal «Siglo de oro»*, pp. 253-293 -, ...) che sovente hanno condizionato la lingua poetica degli stessi poeti/traduttori (Mario Domenichelli, *Le traduzioni all'epoca degli ermetici*, pp. 241-252). La voce dei protagonisti dell'ermetismo proviene non solo dalle loro opere ma anche dai numerosi scambi epistolari; da ciò l'interesse per la catalogazione e lo studio del poderoso archivio di Oreste Macrí (intellettuale di livello europeo; cfr. Nives Trentini, *L'erme-*

*tismo di Macrí, teorico delle generazioni e ispanista*, pp. 377-386), conservato nel fiorentino «Archivio Bonsanti»: gli interventi di Marta Scintu («Regestare» la corrispondenza a Oreste Macrí. *Un'esperienza d'archivio*, pp. 387-393), Dario Colli (Una testimonianza inedita dal Fondo Macrí. *Le lettere a Simeone dalla «Roccaforte leccese dell'ermetismo»*, pp. 395-408), Emanuela Carlucci (*Sulla corrispondenza tra Oreste Macrí e Alfonso Gatto*, pp. 409-415), Sara Moran (*Margherita Dalmati, amica di una generazione*, pp. 417-450) restituiscono *sub specie macriana* il 'tono' di una generazione.

Nelle sei sezioni che compongono il secondo volume vengono analizzate le personalità e le opere di Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni: accomunati, secondo varie gradazioni, dall'esperienza ermetica, dalla poesia, dalla militanza in importanti riviste (cfr. Elena Guerrieri, *La «gioventù poetica di opposizione» sulle pagine di «Campo di Marte» e di «Corrente»*, pp. 383-392), dalle letture di opere della grande tradizione italiana (Dante, Petrarca, Leopardi, Ungaretti, Montale...) ed europea (Hölderlin, Rilke, Baudelaire, Mallarmé, Valéry...).

La poesia di Mario Luzi (fin dalla prima raccolta: *La barca*, 1935) è iscritta sotto il segno della φωνή; la voce/parola di matrice veterotestamentaria e giovannea, mutuata dall'esperienza giudaico-cristiana, viene esperita mediante l'*agonismo* del dettato poetico: la parola poetica, insomma, come azione spesso «depotenzia[ta]» e resa «convenzionale» «nella pratica della vita» (Franco Musarra, *Mario Luzi e la parola*, pp. 21-48). In Luzi la speculazione sul senso cristiano del vivere comincia dalla riflessione sul male: presenza ineliminabile dal mondo, da vivere però non solo come fonte di dolore ma come *genesi* mediata dalla ciclicità dell'esistenza: vita-morte-vita... (Marco Menicacci, *Un tragico cristiano*, pp. 205-217). Raccolte come *Onore del vero*, *Nel magma* (Romano Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico da «Onore del vero» a «Nel magma»*, pp. 109-118), *Dal fondo delle campagne* (Anna Dolfi, *Tempo e passaggio dal «Fondo delle campagne»*, pp. 71-76) ampliano la poetica luziana: alla riflessione sul sacro – motivo costante in Luzi – si aggiunge la valenza mitopoietica dei luoghi (Firenze, la campagna, Siena), la registrazione dei mutamenti della società,

le metamorfosi del linguaggio... Caratteristica comune ai poeti della terza generazione è la poliedricità; così anche Luzi affianca all'opera in versi l'impegno di traduttore/professore (Michela Landi, «*Francamente*»: *Luzi traduttore dal francese*, pp. 175-193), la saggistica e la scrittura teatrale, divenuta cogente nell'ultima fase della sua vita (Giulia Tellini, *Il teatro di Mario Luzi. Gli anni Novanta (dal «Purgatorio» alla «Passione»)*, pp. 127-140).

Piero Bigongiari ha legato il suo magistero di docente e la sua poesia al nome di Leopardi; con la tesi di laurea (*L'elaborazione della lirica leopardiana*, 1937) avvia un fitto dialogo col poeta recanatese (Paolo Leoncini, *Il «Leopardi» di Bigongiari tra De Robertis e Contini*, pp. 293-313) condotto nel corso degli anni sia *sub specie magistri* (Paolo Orvieto, *Sul simbolismo. Il primo corso di Bigongiari al Magistero di Firenze*, pp. 315-333) sia nell'atto poetico: il quale, oltre a Leopardi, si fonda sulla tradizione simbolista, sulla poesia romantica, su Petrarca, Ungaretti, sulla riflessione biblica e linguistica... (Adelia Noferi, *Qualche nota per capitoli*, pp. 277-292). I viaggi 'fisici' (Europa, America, Egitto, Grecia) o compiuti mediante le traduzioni (Dylan Thomas...) influiscono notevolmente sui versi di Bigongiari: solo l'uscita dalle *mura di Pistoia* consente al poeta, dopo viaggi (spaziali-mentali-linguistici) in terre lontane, di ritornarvi in un moto circolare di andata e ritorno (Theodore Ell, *I viaggi fuori di casa*, pp. 411-430). Il poeta non può essere disgiunto dal critico d'arte: la scepsi sul barocco, sull'informale viene compiuta da Bigongiari sotto l'egida della poesia: poesia, a sua volta, elaborata *sub specie* pittorica (Teresa Spignoli, «*Ut poesis pictura*»: *la parola e l'immagine*, pp. 365-382).

La poesia di Alessandro Parronchi (già con la prima raccolta: *I giorni sensibili*, 1941) può essere letta come un «antiromanzo» atto ad opporsi a «tutte le declinazioni del moderno» fagocitanti l'uomo sempre più burocratizzato e «livellato dalla macchina» del progresso (Leonardo Manigrasso, *Un capitolo di transizione. Lasciti crepuscolari in «Un'attesa»*, pp. 461-476). Poesia «in-

tempestiva» che affianca alla riflessione sulla città (Firenze) – percepita come «dimora vitale» (Franziska Marcetti, «La città come avrebbe dovuto essere», pp. 547-564) – il tema della natura (caro a poeti come Zanzotto) attraverso una scrittura (un linguaggio) «testimoniale e testamentario» (Francesco Vasarri, *Tem e metri in «Pietà dell'atmosfera»*, pp. 477-490). Parronchi, uomo schivo e riservato (Marco Marchi, *Parronchi, quasi un ritratto*, pp. 451-459), è stato inoltre un raffinato storico e critico d'arte (Marzio Pieri, *Di Parronchi le Orse e le Muse*, pp. 517-545): l'*ethos* ermetico lo ha portato a travasare (come molti dei suoi compagni di generazione) le suggestioni figurative nelle raccolte poetiche (Simona Mariucci, *Influenze michelangelolesche in «Replay»*, pp. 491-501), rendendolo alieno dall'«ossequio all'autorità [...] onde poter buttare all'aria grandi costruzioni fasulle e dare saldo fondamento a nuove costruzioni» come dimostrano i suoi studi caravaggeschi.

Vittorio Bodini: poeta, ispanista, traduttore...: personalità eclettica del panorama culturale italiano (simile in ciò a Ruggero Jacobbi); durante i fiorentini anni universitari (1937-'40) si lega ai maggiori protagonisti della cultura italiana: Montale, Luzi, Parronchi, Landolfi... e soprattutto Oreste Macri: amico di una vita (come testimoniato dal poderoso carteggio intercorso tra i due, curato da Anna Dolfi – Bulzoni 2016) e *trait d'union* col gruppo ermetico. La poesia di Bodini, vicina in un primo momento alla poetica ermetica (si pensi a una raccolta come *La luna dei Borboni* del '52), nel corso degli anni tenta di percorrere altre vie (Antonio Lucio Giannone, *La «terza via» di Vittorio Bodini*, pp. 571-582): si pensi a libri come *Metamor* ('67), le cui poesie, tra l'altro, affrontano il cogente tema uomo/industria (Andrea Gialloreti, «*Albe a sonagli scabbie ore malate*». *Bodini e la civiltà industriale*, pp. 611-626), ripreso in progetti di raccolte inedite (*Zeta e La civiltà industriale o poesie ovali*). Bodini lega il suo nome alla Spagna: sia per i tanti viaggi compiuti, sia per le numerose traduzioni di poeti (Lorca, Alber-

ti...), che per l'assidua frequentazione dei poeti della generazione del '25, di narratori come Pío Baroja e Camilo José Cela (Laura Dolfi, *I progetti di un giovane ispanista*, pp. 627-638), oltre agli studi sul barocco (Mario Sechi, *Dal seme della poesia. Critica e poetica tra Barocco e Novecento*, pp. 583-590) e sul surrealismo spagnolo.

Il rapporto di Vittorio Sereni col gruppo ermetico è stato in prima battuta di carattere amicale: la frequentazione decennale con Luzi (Niccolò Scaffai, *L'orizzonte pre-costituito. Sereni di fronte all'ermetismo*, pp. 707-716), lo scambio epistolare con Parronchi (Francesca D'Alessandro, *Sereni e gli amici ermetici*, pp. 717-726), i contatti con Gatto e Bigongiari indicano un comune sentire tra gli ermetici e un poeta, come Sereni, che fin dalla prima raccolta (Luigi Tassoni, *L'ermetismo sperimentale di «Frontiera»*, pp. 671-692) ha cercato di non farsi imbrigliare in facili etichette, rifiutando di essere schierato *in toto e dalla parte delle cose e dalla parte delle parole* (Lorenzo Peri, «*Siamo tutti sospesi a un tacito evento*». *Il primo Sereni*, pp. 693-705).

*Last but not least*, è interessante ragionare sulle copertine dei due volumi: sul primo è riprodotta una foto di Anna Dolfi (*A Firenze, tra evidenza e sogno*) che immette, in *medias res*, nello spirito dei volumi: gli ermetici e la loro poesia. Poesia apparentemente enigmatica ma decifrabile con attenta applicazione; come per la foto, che ritrae un paesaggio nebbioso, un ingresso, la statua di un cavallo rosso: dal titolo dell'immagine ricaviamo che siamo a Firenze e, dopo qualche ricerca, si può intuire il luogo ritratto: l'ingresso al nuovo teatro dell'opera (un modo per unire un'atmosfera surreale alla musica, alla poesia). Il secondo volume si apre con un'altra foto, firmata da Laura Dolfi (*Città di memoria*). L'obiettivo, posizionato dietro una finestra, si proietta verso Palazzo Vecchio (che è stato la cornice di una delle esperienze più importanti del nostro Novecento letterario), nel cui Salone dei Cinquecento hanno presso avvio le «cinque giornate» di Firenze.

(Andrea Giusti)

**UGO FRACASSA, Per Emilio Villa. 5 referti tardivi**, Roma, Lithos, 2015, pp. 163, € 11,00.



Il volume che Ugo Fracassa dedica allo studio di Emilio Villa, in occasione del centenario dalla nascita, comporta cinque saggi scritti fra il 1997 e il 2014. Malgrado il minimalismo del titolo (*Referti*), si tratta in realtà di un insieme organico, una ricca e approfondita ricostruzione del percorso poetico del Villa, condotta a partire da inediti o rari (qui riprodotti e annotati), lettere, traduzioni, articoli, che fa luce sul percorso di un poeta (che considerava già la poesia come “azione” quando la critica si concentrava ancora sull’oggetto) ancora oggi in ombra, fra le due avanguardie, al margine dell’ermetismo, evidentemente contro corrente. Aldo Tagliaferri, già editore e studioso di Villa, nella densa nota finale, saluta il lavoro di interpretazione svolto da Fracassa, a cominciare dall’esegesi del manoscritto della poesia verbovisiva (in forma di clessidra o ‘X’) che il poeta indirizzò a Contini nel 1982, sulla quale si sofferma il primo referto del libro: «Villa in Ytalya». A partire dall’analisi della sua pseudostruttura chiasmatica, Fracassa vi individua un divario fra la visione del poeta (la sua fuga in avanti attraverso e oltre la lingua, i salti di codice, la polisemia, il continuo andare oltre le frontiere, comprese a volte quelle del “senso”, oltre l’idea di opera assoluta ecc.) e quella dell’illustre filologo che mantiene una visione umanista dell’opera (non disposto a sconfinare

oltre ogni referente): il critico conclude che «un’incomunicabilità genetica preclude il connubio», sigillando fra l’altro «la congiura del silenzio» su Villa, la sua esclusione dalle antologie italiane.

Nel secondo referto («Villa Gaelico»), vengono approfonditi i legami, tutt’altro che piani, di Villa con la critica letteraria italiana degli anni trenta e quaranta: il rapporto con «Frontespizio», in cui il poeta lombardo aveva pubblicato la traduzione di poesie gaeliche, il senso di quelle traduzioni, la presa di distanza da Bo ecc. Fracassa mostra così il percorso di allontanamento non solo dalla critica ermetica ma dalla critica *tout court*, come si riscontra in un articolo del 1943 su O. Macri: «egli [il critico] rifà la strada compiuta dal poeta, a ritroso, in un tentativo doloroso e fallimentare di chiarire una strada dove i passi si cancellano sotto una pioggia senza rumore». Così anche la sorprendente e creativa prosa critica di Emilio Villa, studiata nel terzo capitolo («L’ordine o la foga»), non deve essere considerata per Fracassa come un genere distinto ma facente parte di un *corpus* multiforme e coerente, come un “rumore” ininterrotto, una costante ricerca della conoscenza con “l’ordine o la foga”. Sono prese in esame le critiche d’arte (su Antonio Vangelli in particolare) come prova dell’importanza dell’intuizione di Villa, all’epoca dell’informale, e della certezza che la parola critica è sempre “tardiva” rispetto alla poesia o la pittura d’azione. Il quarto referto *tardivo* (si capirà ora il senso dell’aggettivo di ascendenza villiana scelto da Ugo Fracassa per il titolo) intitolato *Versi fuori stagione*, studia le *Vanità verbali* (1983), che avrebbero dovuto costituire un libro di versi e tavole, in collaborazione con il pittore Ajmone. L’analisi condotta dettagliatamente su più piani (linguistico, strutturale, intertestuale, analogico), permette una comprensione profonda dell’opera, pur lasciandole la sua parte di mistero. L’ultimo capitolo, *Luogo senso e/o impulso. Una lettura inedita*, si concentra su annotazioni databili intorno agli anni ’60, riflessioni poststrutturaliste e semiologiche antcipatrici o comunque in linea con le ben conosciute problematiche della neoavanguardia. Fracassa dimostra come il ragionamento prenda «ad avvitarsi in una spirale di mortifera tautologia: “il senso è l’essere il senso / il

senso è il senso di se medesimo / e solo questo”». Così: «seppure per la tangente di una trafilata eretica ed inassimilabile a qualsiasi scuola teorico-letteraria, Villa arriva poi a registrare nelle sue “Note” la medesima *impasse* che Algirdas Greimas aveva patito: “la parola / che non si riesce a /togliere di mezzo, e che / ci vincola, è / SENSO”».

(Margherita Orsino)

Emilio Villa è stato un traduttore eclettico, un acuto critico d’arte e l’autore di una corposa produzione poetica; il suo percorso intellettuale ha incrociato quello di artisti, poeti e protagonisti della scena culturale italiana e non solo, dagli anni Trenta agli ultimi decenni del secolo scorso; la sua critica d’arte ha anticipato intuizioni penetranti sulla pittura come azione, mentre la sua poesia vorticava intorno al presentimento di un vuoto primordiale. Tuttavia, i frutti dei molteplici talenti del poeta di Affori risentono non solo di un ostracismo critico non del tutto superato, ma anche del *cupio dissolvi* di Villa, che rende la ricostruzione della sua opera tanto ardua quanto affascinante.

Un significativo contributo alla ricerca delle ragioni villiane è offerto dal volume di Ugo Fracassa *Per Emilio Villa*, che raccoglie cinque “referti tardivi” come tardiva è, secondo il poeta, non solo la critica, ma la stessa parola poetica rispetto alla sua inattingibile origine. L’indagine attenta e paziente di Fracassa si fonda sull’analisi di alcuni inediti (rinvenuti presso il Fondo Villa della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia e il Fondo Contini della Fondazione Franceschini di Firenze, per citare solo due dei molti archivi setacciati dal ricercatore) e sulla ricostruzione di alcune relazioni del poeta (il dibattito interrotto con i redattori del «Frontespizio», i carteggi dispersi, i progetti incompiuti con pittori e intellettuali), non senza riferimenti a *Il clandestino* (DeriveApprodi, 2004), la biografia compilata dal più autorevole conoscitore di Villa, Aldo Tagliaferri, autore anche della nota che chiude il volume.

All’indomani della pubblicazione de *L’opera poetica* di Villa (a cura di C. Bello Minciocchi, L’Orma editore, 2014), Ugo Fracassa realizza un prezioso complemento antologico e un accurato esperi-

mento critico, interrogando alcuni territori marginali dell'universo villiano per rinvenire il filo che armonizza le esplorazioni del poeta sulle tracce di un'origine dispersa eppur presente, attuale e sempre odierna nel segno artistico: dalle giovanili traduzioni del bardo gaelico Mac Intyre, che promuovono la libertà di trasfigurazione della parola, fino ai testi redatti per penetrare la "voce" di un certo pittore e poi convertiti a uso e interpretazione di un altro, come in un discorso unico intorno alla stessa urgenza; dal frontespizio di un libro di fisica, trafugato in biblioteca per appuntarvi un'illuminazione sull'«universo bruciante logos», fino al foglietto verbovi-

sivo per Contini, un chiasmo di segni che registra l'estremo tentativo di riavvicinamento del poeta al grande filologo, ma che designa al contempo una rassegnata divergenza di direzioni. Sono tutti materiali selezionati per la loro negletta ma innegabile significatività (e Fracassa non è nuovo al metodo dello "sconfinamento", avendo riflettuto sulla produzione per l'infanzia di grandi autori italiani e occupandosi di letteratura postcoloniale e migrante): una prassi interpretativa che consente al ricercatore di ricalibrare il punto di vista e inaugurare prospettive nuove.

Un'altra procedura critica sperimentata da Fracassa è la lettura sonora — perfor-

mativa e diveniente, come un gesto eracleo — del testo villiano *Luogo e impulso*, finalizzata ad amplificare il dettato testuale e ad attivare una dicitura poetica (e quindi un'auscultazione critica) più ricca di risonanze. La scrittura praticata da Villa, scrive Fracassa, «vive nell'atto della pronuncia, nel gesto della grafia, ci richiama alle "umane azioni necessarie"» e testimonia come l'inesausta consuetudine del poeta con i segni — primordiali e odierni, sibillini e labirintici — tenti di accerchiare e arginare un *trou* abissale, un mistero irrisolto ma, proprio per questo, irrinunciabile.

(Annalisa Maniscalco)

**PASCAL GABELLONE,**  
**Qualche linea blu,**  
**qualche traccia di cenere,**  
 traduzione di Margherita Orsino, nota critica di Ugo Fracassa, Roma, Ensemble, 2017, pp. 99, € 12,00



*Nell'incertezza di ogni ritorno.* Sono queste le parole che Ugo Fracassa cita dal vecchio sodale di Pascal Gabelle, Gianni Celati, per dare l'ultima immagine del suo libro postumo, *Qualche linea blu, qualche traccia di cenere*, tradotto da Margherita Orsino e incluso nella collana di poesia «Alter», per i tipi di Ensemble.

Il lento cammino di questa poesia sillabata è uno stillicidio di attimi. Già a partire dal titolo, la dimensione spirituale è rapportata alla più stretta immanenza di povere cose quotidiane: poche righe

scritte a penna (queste ultime poesie che leggiamo?), il contenuto del posacenere che una folata di vento distribuisce sul bianco del foglio. Ricusando la magniloquenza del simbolo, Gabelle mostra a sé la prospettiva degli ultimi istanti, lucidamente conscio che la fine, nascosta dietro il paesaggio del suo ultimo soggiorno terrestre, non può essere lontana, illusione ottica colma di timore e tremore, fra grazia e rimpianto, figlia di una disperazione senza singhiozzi («Venez. / Prenez lieu / dans mon sang. // Soyiez l'orfèvre / de ma mort», p. 24).

Nonostante la spontaneità del suo dettato, quasi ungarettiano per la cadenza di un ritmo lento e diviso, Gabelle conferisce una forma stratificata alle sue ultime righe, organizzandole in cinque paragrafi basati su lievi ma sostanziali cambiamenti di prospettiva (*Qualche linea blu, qualche traccia di cenere; Sparsi al di là dei giorni; Siete dei miei morti?; Terra povera, unica terra; Filamenti di mondo*) più un doppio *Esergo* e un *Epilogo a due voci* su cui bisognerà tornare. Come nota Fracassa nei suoi appunti di lettura inclusi in coda, lo spessore letterario e citazionista di queste parole soffiato da impercettibili labbra si salda perfettamente ad una levità spirituale che scompone la luce nei colori primari, fra cui campeggia il blu, tinta della natura e della semplicità, grvida, per tradizione culturale, di sovrasensi che la legano all'intelligenza della morte — illuminante, a mio parere, il richiamo alla schermata monocroma dell'ultimo film di

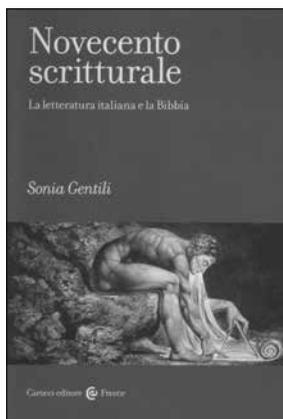
Derek Jarman —: «et pour fuir, cherchons quelque chose / de bleu qui nous mêle à la nuit: qui / sache nous oublier...» (p. 10).

Fra le cinque sezioni del libro, il movimento è quello impercettibile di una vita ridotta a osservazione e attesa. Come nelle figurazioni naturalistiche di Alexander Hollan (ad es. *Le Grand chène dansant* dans l'espace, in copertina) la fissità mutevole dell'oggetto di natura richiama all'auscultazione dei sommovimenti dell'anima, un'anima che crepita come il fuoco in cucina, che vorrebbe già bucare il tetto e sollevarsi, bruce che cova sotto le ceneri di sé («Que / du feu aux cendres / s'entende la plainte / heurieuse / et inaccomplie», p. 20). Gabelle ha condotto un esercizio di asceti artistiche ispirato non ai grandi paesaggi romantici, ma a quanto possiamo scorgere, vivente, nel nostro giardino o nelle campagne intorno casa («Exactitude de la neige / ou absence. / Aux marges du froid: / l'arbre noir», p. 14). I sensi tesi a cogliere il respiro della vita segnano il desiderio poetico di uscita dall'infinita catena degli intertesti — che non poteva essere oscura al professore universitario — per chiudere il cerchio della scrittura e tentare definitivamente la parola come vita, nonostante si tratti di una vita a perdere («Tout s'expie / aux alentours de / l'œuvre. / Et ce qui est perdu / l'est infiniment», p. 26).

È così che in *Filamenti di mondo* l'attesa diventa spasmodica («Une lumière / sans répit / au sommet / du rêve», p. 64). L'autore si è spinto fin dove lo sguar-

do può arrivare senza tuttavia risolvere l'enigma di un'ora sconosciuta, la soglia non è più quella della morte quanto quella dell'umana comprensione. Eppure non è questa la fine. Un dialogo «situabile nella terra di nessuno tra Leopardi e Landolfi» (p. 97), aleggiante in tutta la raccolta, prende forma nelle ultimissime pagine e prova un congedo da tutto, anche dalle parole e dalla cenere, per

**SONIA GENTILI,**  
**Novecento scritturale.**  
**La letteratura italiana e**  
**la Bibbia, Roma, Carocci**  
 Editore, 2016, pp. 264, € 24.



Il volume di Sonia Gentili soddisfa ciò che il titolo fa presagire. Si tratta infatti di una serie di studi sugli autori italiani che, nel Novecento, hanno trovato nella Bibbia un luogo di ispirazione, di scontro o semplicemente di confronto: i diversi saggi si soffermano su Giovanni Pascoli, Primo Levi, Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini, Elsa Morante, Giovanni Testori e Vitaliano Brancati. Al gruppo di scrittori trattati si aggiungono gli autori affrontati negli studi che aprono il volume, Giacomo Leopardi e Hermann Melville, che acquisiscono un ruolo proficuo nei riferimenti dei capitoli successivi. La lettura di Gentili è resa omogenea dalla chiave interpretativa che trova la sua ragione di essere nella stessa natura del testo biblico, assumendone cioè le aporie non nella chiave logica della contraddizione, ma in quella filosofica di un «pensiero del

lasciare posto solo alla neve “d'un gris chargé” che cala lentamente e attutisce i pensieri. A parlare con brevi frasi sono ora l'autore, colui il quale, riconoscibilmente, ha accennato il suo *io* nella raccolta, e una figura volutamente indefinita, spirito del tempo o genio personale che sia. Se il primo è ancora legato all'idea di poesia come gioia terrena, il secondo lo dissuade con forza, lo tratta come un

limite [...] come integrazione distorsiva o problematizzante di istanze culturali e letterarie tipiche del XX secolo» (p. 11). Ciò vuol dire che nel corso del Novecento gli scrittori hanno trovato nella tradizione biblica, sia veterotestamentaria sia neotestamentaria, i temi contemporanei allo stato irrisolto e oscuro del mito. La Bibbia ha allora funzionato nel corso dell'Ottocento e del Novecento come «mito vichiano», scrive Gentili, cioè «primum espressivo che precede ogni distinzione e reca in sé stesso anche il razionalismo che tende a scioglierlo: ha dunque la formidabile vitalità di ciò che è processo, significato nel suo farsi, immagine al bivio tra univocità e ambiguità» (p. 12).

Caratteristica molto importante di questo volume, e che è conseguenza diretta anche della scelta degli autori trattati, è la proficua considerazione di due Bibbie nel corso del Novecento, quella ebraica e quella cristiana, importante perché mai come nello scorso secolo il Vecchio e il Nuovo Testamento si allontanano e divergono prima di riavvicinarsi nella riflessione su Dio generata dalla Shoah: a questo proposito, Gentili riprende le parole di Levinas in *Difficile libertà*, parole che aprono ad una simile analisi: «ritrovarsi ebreo dopo i massacri dei nazisti significa prendere posizione nei confronti del cristianesimo su un altro piano» (94). Il terzo capitolo infatti, intitolato *Il destino ebraico fra terra desolata ed Eden*, si concentra proprio sulle immagini, non solo letterarie ma anche pittoriche, del volto e delle funzioni di Dio in rapporto al destino ebraico. La lettura di *Se questo è un uomo* ad esempio, prende le mosse dalle citazioni o richiami alla Torah che affiorano

illuso, gli fa capire che solo le cose hanno ragione.

Ciò che non conosciamo, sembra comunicare l'autore nel suo ultimo ragionamento leggibile, è l'unico orizzonte degno della nostra vita, il resto sembra di rado più prezioso del silenzio.

(Fabrizio Miliucci)

nel testo, individuando nella rappresentazione del Lager il ribaltamento più tragico del tema del giardino dell'Eden. Sempre dall'immagine del giardino edenico nasce la riflessione su *Il giardino dei Finzi-Contini*: se è nota un'interpretazione che privilegi una visione del mondo ebraico durante le persecuzioni naziste come un chiuso Eden rivolto al passato e identificabile in un cimitero, Gentili svela anche come questo stesso processo, assecondando un confronto con le storie bibliche e le rappresentazioni pittoriche oggetto di studi di Roberto Longhi, esprima un'autoesaltazione del popolo ebraico rispetto alla storia.

Nel volume si possono inoltre leggere le accurate note che Elsa Morante appose nella sua personale Bibbia e avere un punto di vista privilegiato sulla questione dell'opposizione paolina tra carità e scienza. Sono infatti le Epistole di Paolo ad aver influenzato in maniera precipua la sua opera; Morante «segue la frattura tra amore e scienza fino in fondo» (p. 128), ritrovando infine nell'amore l'unica e veritiera forma di conoscenza, a fronte di una «inconoscibilità e paradossalità di enigma senza risposta» (p. 131) che ha per lei il carattere di Dio.

Chiudono il volume gli approfondimenti sul progetto pasoliniano di un lungometraggio su Paolo di Tarso (rifiutato dalla Sanpaolo film con conseguente grande dispiacere dell'autore) e su un caso della censura della pièce teatrale di Brancati, *La governante* del 1952, ad opera dell'ufficio della censura repubblicana.

(Matteo Moca)

**STEFANO GIOVANNUZZI,**  
**Amelia Rosselli: biografia**  
**e poesia,** Novara, Interlinea,  
 2016, pp. 200, € 20,00.



Controcanto critico del «Meridiano» da lui stesso curato, che nel 2012 ha raccolto l'opera poetica di Amelia Rosselli, il nuovo libro di Stefano Giovannuzzi parte dalla scelta filologica che maggiormente connotava quel volume: dissentendo dall'ordine fino ad allora impresso alle pubblicazioni rosselliane, Giovannuzzi optava per un ordinamento dei testi in base alla data della loro pubblicazione e non della loro stesura. Una scelta foriera di conseguenze interpretative perché, privilegiando la ricezione pubblica della poesia di contro all'evenienza tutta privata della 'scrittura', già segnalava quello che sarà qui individuato come elemento connotativo della poesia rosselliana: la frizione tra libro e scrittura. È da questo nodo pubblico/privato che nasce *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, raccolta di saggi legati da nuclei ritornanti di riflessione e analisi, primo tra tutti la relazione complessa che intercorre tra scrittura, vissuto, libro. La tesi di fondo del libro di Giovannuzzi, che per Amelia il testo edito sia un faticoso accomodamento entro un'istituzione formale di quell'urgenza biografica che incalza una scrittura debordante e indomita, è provata innanzitutto dall'esordio nel 1964 con *Variazioni belliche*. Amelia Rosselli, pur avendo alle spalle un decennio di scrittura più apertamente autobiografica, sceglie di costruire il proprio profilo pubblico attraverso il testo più formalmente controllato di tutta la sua carriera poeti-

ca, peraltro presentato come prodotto di una rigorosa poetica espressa nell'allegato *Spazi metrici*, araldo del presunto antisoggettivismo sempre sostenuto con forza da Amelia. Giovannuzzi afferma che con *Variazioni belliche* la Rosselli mette a punto un sistema di occultamento e contenimento autobiografico che le prime poesie, più esplicite nei contenuti e meno formalmente strutturate, non consentivano, e nel contempo confuta la centralità di *Spazi metrici* come *ratio* compositiva della raccolta, sostenendo invece una diversa modellizzazione dei testi basata sul mandala junghiano, pratica di individuazione, «recinto protettivo del sé» (p. 71) e luogo di «ricomposizione tra io e mondo» (p. 73), vero elemento strutturante della raccolta.

Nel suo libro Giovannuzzi compie due operazioni critiche essenziali: ridimensiona la teoria metrica della Rosselli, che si esplica inizialmente con *Spazi metrici* e più tardi con la teoria 'dattilografica' e l'intervento nel laboratorio Pagliarini del 1988, e ricompono la sequenza canonica delle raccolte rosselliane, *Variazioni*, *Serie ospedaliera* e *Documento*, osservandone due fenomeni direttamente proporzionali, il progressivo sfaldamento della forma e il crescente affioramento del trauma ed emersione del vissuto. Biografia (trauma, dissociazione, urgenza psicotica) e forma (testo, contenimento, metrica) sono infatti in questo libro i due termini antitetici che sempre si confrontano e si scontrano. *Spazi metrici*, di cui Giovannuzzi mette in discussione la perspicuità, denunciandone il «tecnicismo ingolfato e pieno di falle» (p. 49), con la sua postulata fuoriuscita dal versoliberismo novecentesco, diventa la prova del bisogno di Amelia di un'autolegislazione che occulti l'*input* biografico della sua scrittura. Quanto alle due successive raccolte, si indaga con particolare acutezza sul passaggio da *Serie ospedaliera* (1969) a *Documento* (1976), raccolta-contenitore sfrangiata, meno protetta dal rigore della forma e perciò più soggetta all'esposizione autobiografica, nella quale non a caso si assiste al riemergere della violenza e del trauma, ovvero dello «scenario di rapporti incestuosi degli anni cinquanta» (p. 126).

Importante la lezione metodologica di Giovannuzzi, che alle «esauste liturgie» (p. 11) della lettura formalista e alla gram-

maticizzazione del commento del singolo testo oppone un'attitudine interpretativa espansiva, preferendo un'analisi sequenziale del testo adatta allo «stato permutazionale, per cui ogni pezzo è variazione del precedente» (p. 80). Oltre alle serie di *Variazioni belliche*, l'autore utilizza questo metodo anche sui testi delle altre raccolte, illuminati mediante connessioni e ricorrenze semantiche con le poesie giovanili. Ad esempio nei due saggi *Sequenze* (per Rocco Scotellaro) e *Rocco Scotellaro ovvero Carlo e la famiglia Rosselli: letteratura e mistificazione*, il codice evangelico di *Variazioni belliche* e i rituali di morte delle poesie abruzzesi di *Serie ospedaliera* vengono decifrati tramite il ricorso a *Cantilena* (per Rocco Scotellaro), così come il ricorso ad alcuni testi più antichi di *Primi scritti* (*My Clothes to the Wind*) lascia affiorare interferenze autobiografiche, e svela la funzione di Rocco come attivatore poetico ma anche personaggio che scherma il trauma della morte del padre (e qui Giovannuzzi rileva peraltro come l'italiano sia per la Rosselli lingua della poesia ma anche lingua del trauma, tanto che in essa il trauma deve essere occultato, di contro alle lingue giovanili, più adatte alla flessione diaristica).

Lo stesso metodo critico espansivo è utilizzato da Giovannuzzi nel saggio che apre il volume, *Derive biografiche e forma della poesia: Amelia Rosselli e gli altri*, lettura interautorale della Rosselli accostata a poeti come Pasolini, Fortini, Sereni, Calogero, che con lei condividono una declinazione della forma come *topos* di regolazione biografica, laddove la caduta di paradigmi formali condivisi nel secondo Novecento, e la conseguente necessità di un'autolegislazione formale, accentuano il rischio della deriva soggettiva. Amelia Rosselli non è certo la sola a mettere in atto strategie compensative e occultanti rispetto alla propria biografia, ma certo a rendere più cogente la frizione tra forma e vissuto è la natura fortemente traumatica ed esorbitante della sua biografia. Cioè, come scrive Giovannuzzi, «l'ossessione per la forma e per la metrica risponde a un'urgenza di regolamentare la pressione di un vissuto percepito come enorme e fuori controllo, come una condizione di sofferenza» (p. 32).

Altra declinazione cruciale del rappor-

to tra 'biografia e poesia' è infine il nesso quantitativo che intercorre tra 'scrittura inflattiva' (p. 151) e sua *reductio* testuale: se ne parla in particolare negli ultimi due saggi, *Biografia, scrittura, libro*, in cui si ricorre alle lettere al fratello John per calcolare la misura della selezione rosselliana e concludere che ciascun libro non è che frammento residuale di tale scrittura, e *La mente dattilografica*, che affronta il tema della sempre frustrata ricerca di una misura autoriale e antipografica del testo, una «strategia simbolica del tutto privata» (p. 167) non sempre comprensibile. L'ossessione rosselliana per il testo dattilografico è ancora una volta ricon-

ducibile a quel bisogno di oggettivazione che da sempre contiene per Amelia la deriva del vissuto. Nella vicenda poetica di Amelia Rosselli sembra insomma definirsi implicitamente un nesso tra la valenza eccedente del privato (l'eccesso emozionale e psichico, l'unicità dell'esperienza, il trauma portante) e il bisogno di definire regole, limiti, confini, formalizzazioni stringenti. Cioè, secondo Giovannuzzi, per la Rosselli la forma non è tanto necessità di poetica quanto un feticcio salvifico, capace di arginare il magma biografico. Ben oltre il biografismo desanctisiano o psicoanalitico, la 'biografia' è in questo libro intesa e utiliz-

zata in maniera precipua: essa è sinonimo del vissuto affettivo e cognitivo, magma incandescente da cui per sottrazione nasce la sistemazione dell'opera, e da cui dunque non si può prescindere se si vuole comprendere in profondità il senso di quest'esperienza poetica. In tal senso il libro di Giovannuzzi ha l'ambizione di segnare una specifica via ermeneutica, che ridimensioni la teoria a vantaggio del vissuto autoriale e che rintracci le vie di connessione, sempre misteriose e intricate, tra 'biografia e poesia'.

(Caterina Verbaro)

**ANDREA LANDOLFI,**  
**Hofmannsthal e il mito classico**, Roma, Artemide 2013 (1<sup>a</sup> ed. 1995), pp. 160, € 15,49.



La ristampa dell'agile ma densa monografia dedicata da Andrea Landolfi a *Hofmannsthal e il mito classico*, torna a far riflettere i lettori e gli studiosi su una pluralità di temi ancora vivi, nonostante il tempo trascorso dalla prima stesura del saggio e la fioritura bibliografica sul tema apparsa negli ultimi tempi.

Basterebbe già solo leggere l'*ouverture* di questo libro, che illumina in un quadro d'insieme il modo in cui il poeta e drammaturgo austriaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) si avvicina alla tradizione greca, per inquadrarne la portata ben al di là dello stretto am-

bito germanistico. Decontestualizzati dalle atmosfere *fin de siècle* nelle quali l'educazione del giovane Hofmannsthal si compì, i fatti narrati potrebbero costituire una testimonianza ancora attuale nell'ambito dei vivaci dibattiti sul ripensamento del fondamento stesso di una istituzione culturale ed educativa come il liceo classico. Nella sua complessità e straordinarietà, infatti, l'esperienza hofmannsthaliana testimonia a sostegno di quanti ritengono sia giusto difendere un indirizzo scolastico certo non più deputato a formare una futura classe elitaria sul piano sociale, come accadeva in passato, ma ancora capace di formare una élite culturale formatasi su un sapere antico, solo apparentemente privo di utilità pratica.

La presenza continua del mito classico nell'opera drammaturgica del poeta austriaco testimonia, infatti, di come il patrimonio appreso negli anni giovanili – attraverso le letture suggerite dal padre e quelle affrontate durante gli studi liceali – abbia costituito nella vita del poeta una fonte sempre aperta, da cui continuamente attingere motivi, valori e ispirazione. La peculiarità di questo rapporto, tuttavia, come Landolfi contribuisce a più riprese a dimostrare, non si svolge nei termini di una contemplazione imitativa: essa si lascia piuttosto descrivere come un tentativo – talora meglio, altre volte meno riuscito – di far dialogare le forme del passato con la complessità delle forme artistiche del presente, il teatro *in primis*, di modo che i due mondi, quello

della tradizione consacrata e quello della vita contemporanea filtrata attraverso la scena si compenetrassero, arricchendosi reciprocamente.

Landolfi passa in rassegna una significativa porzione dell'intero corpus delle riscritture classiche hofmannsthaliane, prendendo in considerazione non solo quei lavori effettivamente portati a termine e dati alle stampe come *Idylle*, *Alkestis*, *Elektra*, per attraversare poi l'*Ödipus und die Sphinx* e l'*Ariadne auf Naxos* e approdare, infine alla *Ägyptische Helena*, ma anche una selezione di saggi e opere collegate e, ancora, un consistente numero di appunti, schizzi e bozze conservati tra le carte del lascito. Oltre a testimoniare della prolifica *longue durée* del rapporto che il poeta instaura con la tradizione classica, dalla quale sarà influenzato per l'intero arco temporale della sua vita, la scelta tra i materiali operata da Landolfi si dimostra particolarmente efficace per illustrare quanto la peculiarità del rapporto di Hofmannsthal con i classici risieda nella sua capacità di sottoporli a un processo di mutamento (*Verwandlung*) pur mantenendo viva la fedeltà all'idea originale. Riscritto, riconfigurato sul piano cronologico e topografico, messo in dialogo con la musica di Strauss, continuamente sottoposto a un approfondimento psicologico e filosofico che è figlio della lettura ripetuta e approfondita delle opere di Nietzsche, Freud, Rohde e Bachofen, il corredo mitico scelto da Hofmannsthal compie un processo

di trasmutazione per seguire in realtà un'ottica circolare. La Grecia del tardo Hofmannsthal, scrive infatti Landolfi in chiusura del percorso, parlando della più trasfigurata delle sue ambientazioni classiche, quella della Ägyptische Helena «esce da quest'opera come passata attraverso un processo di cristallizzazione che ne ha prosciugato qualsiasi pur lontana implicazione 'storica' o 'filologica' restituendo, purissimo, il solo nucleo mitico, eterno e intramontabile» (p. 121).

La ricchezza di contenuti della trattazione si muove all'interno di una quantità notevole di fonti e studi critici, illustrati nel capitolo finale, dedicato a una ricognizione bibliografica valida e accurata nei limiti temporali che si è data. Dal punto di vista della storia degli studi esistenti Landolfi fa inoltre il punto su

alcune interpretazioni canoniche, rilette e spesso contraddette in modo motivato e rigoroso, proponendo una rilettura dell'autore e del suo rapporto vivo con l'antico, i cui «forti connotati di ispirazione» (9) comportano, in Hofmannsthal, una «estrema facilità di calarsi in culture e opere preesistenti». Per quanto riguarda la questione dell'autorialità, viene veicolata una visione anfibologica del poeta come «sacerdote, capace di evocare le ombre del passato mitico e insieme come vittima sacrificale che quelle ombre patisce su di sé» (p. 11). Si può forse dire che la lettura di questo saggio rimandi alla forma originaria dell'antico rilevata, per esempio, dagli studi del grecista Luigi Enrico Rossi: Hofmannsthal vede in esso una serie di *mythoi* «funzionali» alla situazione, che è possibile declinare anche «civettando

con l'intrattenimento e la distrazione, con il dato effimero del presente» (p. 35) e riconosce in esso un materiale che è possibile rinnovare in forme plurime e in opere e situazioni specifiche, prive di quelle cristallizzazioni di un *Ur-mythos* paradossalmente inteso dalla mitografia di fine ottocento e oltre come modello prescrittivo.

Va segnalata infine una componente stilistica rara: l'eleganza dell'esposizione, priva di ogni pedanteria, avvicina i lettori allo studio dell'opera del poeta e drammaturgo austriaco che oggi più che mai, a distanza di quasi un novantennio dalla sua scomparsa, rivela la modernità di un antico riscritto, rivissuto, messo in scena.

(Stefania De Lucia)

**EMILIO MATTIOLI, Il problema del tradurre (1965-2005)**, a cura di Antonio Lavieri, postfazione di Franco Buffoni, Modena, STEM Mucchi Editore, 2017, pp. 200, € 15,00.



Nel decimo anniversario della scomparsa di Emilio Mattioli, Antonio Lavieri riunisce, per la prima volta in un unico volume, i dieci più importanti saggi di teoria della traduzione scritti dal maestro modenese. Si tratta di un'operazione fondamentale, che attesta il rigore scientifico,

l'intuizione creativa e l'attualità delle scoperte di una delle menti eccellenti delle scienze umane italiane e internazionali, e rende disponibile un corpus testuale che ha fatto la storia di questa branca del sapere, contribuendo a darle l'autonomia e il prestigio che oggi le riconosciamo. Questo volume non si presenta soltanto come doveroso omaggio, ma traccia in maniera sintetica ed esaustiva una traiettoria precisa, mostrando i contributi di rilievo di un pensiero che ha reso gli studi sulla traduzione ciò che essi sono per noi oggi. Con questi scritti, Mattioli mostra la coerenza di lunga durata di una riflessione critica che porta, o meglio sposta, l'ambito degli studi sulla traduzione al centro di una preoccupazione che è propria dell'età contemporanea. Già con *Introduzione al problema del tradurre* (1965), Mattioli sembra fare proprio un atteggiamento che si era mostrato latente ma produttivo negli approcci di Benjamin e Ortega y Gasset, ovvero l'intendere lo studio sul tradurre come «esercizio critico votato alla provvisorietà come conquista». Solo grazie a questa premessa si rende possibile la radicale messa in discussione dell'approccio normativo di matrice linguistica jakobsoniana e dell'idea, cristallizzata in dogma,

di equivalenza. Allo stesso modo, grazie alla lezione di Anceschi, viene definitivamente scartata l'idea di intraducibilità dell'estetica crociana, spostando le preoccupazioni del critico dall'ontologia alla fenomenologia del tradurre. Si tratta di un momento di fondamentale messa in discussione degli studi fino ad allora effettuati e che apre agli strumenti che sono oggi in nostro possesso, manifestando allo stesso tempo l'onestà epistemologica del fare critico che chiama alla necessità di scrollarsi di dosso il naturale irrigidimento di ogni filosofia. In questo senso, altrettanto importante è il saggio *La traduzione come genere letterario* (1975), i cui sviluppi teorici sono stati raccolti, con molta fortuna, da Even-Zohar nella sua idea di polisistema. Mattioli mostra la determinazione di voler affiancare teoria e pratica traduttive dalla posizione ancillare, storicamente subordinata, nei confronti dell'opera letteraria e della critica. Ciò che ne segue è un percorso in ascesa, le cui intuizioni e conquiste vengono riassunte in maniera esemplare nel saggio *La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche* (2004), testo verso cui convergono numerosi scritti anteriori, qui raccolti, come ad esempio *Storia della traduzione e poeti-*

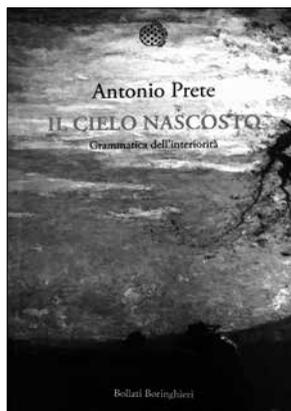
che del tradurre (dall'*Umanesimo al Romanticismo*) del 1983, ma anche *Intertestualità e traduzione* (1992) e *Poetica ed ermeneutica della traduzione* (1997). Mattioli fomenta l'evoluzione dall'approccio normativo fino all'assunzione di uno statuto d'autonomia per il testo tradotto e il sapere traduttivo, mostrando in questi studi una trasformazione essenziale nell'intendere la traduzione, ormai non più vista come mera riproduzione di un contenuto ma come rapporto tra testi, letterature e lingue. Cambia quindi radicalmente non solo la relazione tra

traduzione e tradotto, ma anche tra autore e traduttore, accordando a quest'ultimo una poetica e riconoscendone delle competenze specifiche. Con Mattioli, il processo traduttivo diventa un processo essenzialmente poetico, inteso come creazione, ovvero un rapporto dialettico tra il farsi di due testi che mostrano una necessaria relazione di intertestualità. La nozione di avantesto viene quindi incorporata agli strumenti necessari al traduttore, così come la necessità di sviluppare una sensibilità creativa che avvicini quanto più a quel "respiro" del testo che l'idea

di ritmologia racchiude intimamente. In tutto questo gioca un ruolo importante il riconoscimento del ruolo svolto dalla tradizione (in senso foleniano ma anche come coscienza di un fare critico che accompagna storicamente un testo) all'interno della storia della letteratura, di cui è parte integrante e che si fa necessario per raccogliere la complessità di quello *Sprachbewegung* che avvolge il fare e il pensare la traduzione.

(Stefano Pradel)

**ANTONIO PRETE, Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità**, Torino, Bollati Boringhieri, 2016, pp. 274, € 16,00.



Scorre un impeto decostruttivo nelle vene del libro di Antonio Prete, a cominciare dal sottotitolo velatamente ossimorico, giacché se l'interiorità è indefinibile – al pari della forza immaginativa da cui trae nutrimento – l'intento di fornirne una rappresentazione sistematica (cioè una 'grammatica') potrebbe apparire rischioso. Ma si tratta di un azzardo necessario e mai come adesso cogente, anche a fronte del trionfo dell'esteriore e di un visibile omologanti, che nel ridurre l'alterità alimentano una supina acquiescenza. «Certo», sottolinea Prete nell'introduzione al volume, «non si può fare storia di quel che attiene all'universo del sentire» (p. 9), ma è tuttavia possibile individuare dei punti fermi

in questa mappa dai contorni sfumati che, a conti fatti, struttura il libro in dieci stazioni tematiche ben definite: costellazioni, a loro volta, nel cielo interiore. Un cielo che si rispecchia in una geografia ben precisa e che muove le fila dalla massima greca «conosci te stesso», da intendersi quale scaturigine del *lògos* poetico: conoscenza del proprio limite ma anche esperienza del limite, cui è derivativo l'esempio leopardiano dell'*Infinito* e della siepe che «accende la luce nel teatro dell'interiorità» (p. 23).

Ma spingersi dentro sé stessi vuol dire anche richiamare i pensieri in un unico punto, contravvenendo perciò al 'patto' con i cinque sensi: da qui le riflessioni intorno al raccoglimento, che da Agostino (giacché nell'uomo interiore abita la verità), si snodano per Baudelaire, Montaigne, Machiavelli e Kafka, delineando il ricco ipotesto sotteso alla tramatura del libro. Vieppiù, nell'indugiare sul deserto e la stanza, Prete continua a mantenere costante il pendolarismo tra geografia fattiva e luoghi dell'anima, e se «nel deserto il confine si ritrae nel trasognato» (p. 46); la stanza diviene epitome del raccoglimento, specula privilegiata che «permette lo sguardo verso il cielo [...], ma anche verso quell'altrove che è il regno dell'immaginazione» (p. 55). Un altrove ch'è dischiuso dal sentimento amoroso, tema portante del terzo capitolo: giacché esperienza d'amore e conoscenza di sé «si interrogano l'un l'altro, si sovrappongono, si congiungono» (p. 71), accompagnandosi a un

desiderio di prossimità – già rilevabile nel *Canto delle creature* di San Francesco d'Assisi – che si farà, con Dante e la *Canzone seconda del Convivio*, brama d'intendimento; senza contare i riferimenti a Barthes – circa l'amore come espropriazione del Sé – e Leopardi – *Il Pensiero dominante*. Il quarto capitolo, dedicato alle «cosmografie interiori», si aderge invece a perno dell'intero volume, istituendo da subito quella dicotomia oppositiva tra i due cieli dell'esistenza, ovverosia «un cielo abitato da stelle e pianeti e un cielo abitato da pensieri e sentimenti» (p. 107): per quanto speculari, i due versanti non solo si riflettono l'uno nell'altro, ma altresì generano un repertorio d'immagini cui la lingua poetica attinge in maniera costante. Si genera una rispondenza *delle cose e tra le cose*, ragion per cui guardare dentro di sé è come scrutare un cielo, dove «i ricordi sono come comete in transito, i pensieri sono corpi celesti in movimento, i sentimenti sono pianeti con il loro ritmo, con le loro ellissi» (p. 114). Via via, dunque, l'interiorità si configura quale luogo e spazio vissuto dal soggetto, esperito sostanzialmente in transito: un punto d'osservazione dislocato, mediante cui l'*entòs ánthropos* apprende un'arte del vivere, della cura di sé, ma parimenti «un'ars moriendi, dell'estremo confronto» (p. 124). E se, nel capitolo d'apertura, la massima «conosci te stesso» invitava a prendere coscienza del limite, il chiamare in causa la malattia e il momento del trapasso origina, in questo cielo

nascosto, una meditazione sul confine (da Lucrezio a Seneca, passando per le allegorie medievali e il leopardiano *Dialogo della Moda e della Morte*). Ma, proprio perché parlavamo di spazio, ecco che questo territorio si fa percorribile mediante l'atto del camminare, cui è dedicato il sesto capitolo, dove i riferimenti, tra gli altri, a Petrarca (l'ascesa al Mont Ventoux) e Thoreau (il *Walking*), rivelano la sua carica sensoriale e immaginativa – il suo essere *trait d'union* tra il movimento del corpo e quello dei pensieri.

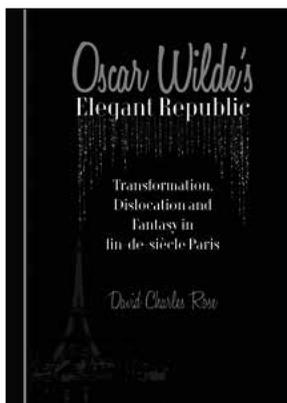
Dalla dilatazione, al restringimento: la parola, nel capitolo dedicato al

soliloquio, si fa silenziosa e scevra dal paradigma dialogico, venendo meno sua funzione di missiva linguistica. Eppure, la ridondanza del *lògos* aumenta quell'eccedenza di senso altrimenti inaccessibile sul piano della *phonè*: da qui l'esempio di Molly Bloom, il cui monologo «è anche un viaggio intorno al proprio corpo, intorno al desiderio che è respiro del corpo» (p. 182). L'interiorità, allora, che dischiude inedite modalità percettive, dove il tempo vissuto è oltremodo connesso a un «*altro* tempo [...] che mai ci è appartenuto e che tuttavia in qualche modo respira in noi» (p. 193); o dove i limiti del visibile si fan-

no, specie nell'autoritratto, *imago* fittiva di un Io mai rappresentabile e che, tuttavia, diviene schiavo della propria immagine, come Narciso e il suo «volto d'ombra» (p. 241), protagonista del capitolo conclusivo. Eppure, per quanto il riflesso sia pietrificante e talvolta letale, la riflessione resta comunque una «necessaria palestra» (p. 257), perché «salva l'io nel tumulto dell'accadere» (ibid.), indicando la rotta in una costellazione senza cielo.

(Diego Salvadori)

**DAVID CHARLES ROSE, Oscar Wilde's Elegant Republic: Transformation, Dislocation and Fantasy in fin-de-siècle Paris**, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 669, £73.99.



I. David C. Rose, the eminent Oscar Wilde scholar (current president of the *Société Oscar Wilde* as well as the creator of THE OSCHOLARS, the online resource of Wilde academic lore who can also boast the enhancing merit of graduating, like Oscar himself, at Oxford's Magdalen College), has recently published a hefty, knowledgeable and witty study dedicated to Wilde's Paris (and to the Paris in Wilde), which will not disappoint all those who have long admired the Irish writer and who, conse-

quently, wish to find him discussed in a fresh and innovative way.

To start with, Rose continuously investigates, questions and often dismantles the many 'given' aspects of Wilde which, throughout the years, have been taken for granted by a score of respected and – so far – trustworthy critics (including the unexpected Philippe Jullian and Richard Ellmann), who then have – in turn – handed down, without troubling to trace or double-check their sources, what's turned out to be a series of rumours based not so much on hearsay, but –worst – on 'almost-weres' and 'wish –it-were-so's' which, by dint of being repeated, time after time, have since acquired the honourable status of being 'hard facts'. Hence, Rose can easily endorse Tydeman and Price's opinion (concerning the 1891 Parisian 'genesis' of *Salomé*) that: 'we are forced to glean what enlightenment we can concerning the play's evolution and composition from casual allusions, codicological evidence and from not necessarily reliable remarks culled from the assorted memoirs of Wilde's contemporaries' (pp. 343-44).

Rose, consequently, throws a new light (in Chapter Three) on Wilde's reception and literary standing within the Parisian avant-garde circles he frequented in the 80s and 90s, reaching the conclusion, shared by A. Roitinger (whom he quotes): «in reality, the sympathy shown to Wilde was not so much pro-Wilde as anti-English» (p. 52). Rose also delves (in Chapter Fourteen) into the sincerity and actual en-



tity of Sarah Bernhardt's involvement (in her planned collaboration with Wilde), in what turned out to be their failed London staging of *Salomé*, deducing that, anyway: «one suspects that had she played it, she would have left us with a very different view of the piece, much modified and even transmogrified to suit her» (p. 360).

II. Earlier on, at the onset of my review, I mentioned Rose's 'fresh and innovative' approach, notable in its presenting the double, complementary, perspective of Wilde's place in Paris and that of Paris in Wilde, or, to put it in Rose's own words (in the 'Preface'), his study aims at: 'reconstructing the Parisian social and cultural milieu in which Wilde was explorer, participant, hero, and ultimately victim, and to chart his wanderings there' (p. xiv).

Indeed, the title itself of his book alludes both to Oscar and to the Paris of the *fin-de-siècle*, since 'it is taken from a remark of Wilde's that in politics he espoused an *elegant republic*' (p. 21).

Rose divides his book into fifteen chapters, of which four are exclusively on Wilde and Paris (Chapters Five, Eight, Fourteen and Fifteen), whereas the rest deal with 'themes and case studies' which highlight, in copious detail, a single aspect of Parisian life (the theatres and the dance-halls, the salons and the studios, the cafés and the cafés-concerts, the cabarets and the academies, the brothels and the restaurants, etc.), but also the role played therein by different segments of society (artists, deviants, foreigners [mainly 'good' and 'bad' Americans], women, waiters, dandies, cocottes, princes, beggars, etc.) in which it clearly emerges that – unlike London, say – it was 'the Street', and not 'the Home', which defined Parisian life since

*that* was recognised as *the* place 'to see and to be seen' (p. 202). All these 'themes and case studies' always contain, at the some point, a relevant reference to Wilde and to his attitude towards the main topic discussed in that specific section. Thus, in Chapter Twelve ('Paris and the Good American'), Wilde is quoted as saying that: «Americans, according to their own explanation, visit France in order to complete their education, and the French have to tolerate people who are so fascinatingly unreasonable as to attempt to finish in a foreign land what they have never had the courage to begin in their own» (p. 261).

In his 'Conclusion', Rose clarifies that: «Paris is experience fractured, diversified [and] in this work I have suggested that the City of Paris itself was unstable in its social and spatial forms, that its institutions shared and contributed to this, and that its inhabitants did likewise» (p. 423). How does this apply to Wilde himself

and, even more so, how does this 'random and discontinuous' Paris reflect on Oscar's own life and work? «Within this reading of Paris» – Rose writes in the final page of his book: «Paris was for Oscar Wilde the essential other site, not merely a place for cultural tourism or tolerated exile, but the city in which his multiple and multiplied selves were in harmony with their surroundings, where he was no longer an outsider. In a world of floating signifiers, his paradoxes could take shape and sharpen» (p. 424).

Given Rose's academic capabilities, one would be hard put – for some time – to come across a further Wilde-related project as worthy as this. The up-to-date Bibliography alone, which runs to 45 pages, is to be treasured by all those who take a serious interest in Wilde's work.

(Alex R. Falzon)

**NATASCIA TONELLI, «Per queste orme». Studi sul Canzoniere di Petrarca,** Pisa, Pacini, 2016, pp. 248, € 17.



Il libro di Tonelli nasce come riedizione di undici saggi già pubblicati nel ventennio 1994-2014, e opportunamente ricollocati in serie non cronologica di stesura, ma per evidenti legami argomentativi. Anche per questo, ma non solo per questo, il libro presenta una omogeneità e una compattezza veramente rare in simili raccolte di saggi preesistenti. La lunga fedeltà a Pe-

trarca dell'autrice, servita da una esaustiva conoscenza di testi dai classici ai provenzali, e da una notevole perizia filologica, ha infatti manifestamente seguito negli anni due direttrici principali, che adesso la 'forma libro' intreccia, mettendole in proficuo rapporto di rispondenze. La prima è un'altra e maggiore 'forma libro', cioè l'instancabile lavoro che Petrarca dedicò, per tutta la vita, al raffinamento dei legami interni alla sua opera, e alla collocazione in essa delle singole parti secondo un percorso sempre più vicino all'ideale di una 'storia' costruita per luoghi poetici indipendenti. Solo la morte, come si sa, interruppe tale lavoro, e nient'altro possiamo fare noi oggi se non studiare una 'forma' potenzialmente inesauribile, che solo il tempo ha reso definitiva. A questa fortunata invenzione del genere 'Canzoniere' Tonelli dedica studi incentrati sia sulle parti costitutive del 'libro', il suo inizio e la sua fine, sia rivolti a modelli di costruzione poetica in senso 'materico-narrativo' che a Petrarca potevano giungere dal passato. Così il primo di questi saggi ci mostra come il codice Vaticano Latino 3195, attraverso le ultimissime correzioni di Petrarca alla numerazione – e quindi alla voluta posizione – degli ultimi com-

ponimenti sia passato da 'bella copia' di un lavoro (forse) finito a 'copia di servizio' di un lavoro (forse) infinito; ma ci mostra anche come, nonostante i ripensamenti, la conclusiva preghiera alla Vergine rimanga sostanzialmente irrelata da ciò che la precede, rendendo alla fine definitive solo le eterne contraddizioni dell'io che hanno fondato la nostra lirica. Successivamente si volge lo sguardo invece ai primi sonetti, e al mito dell'innamoramento 'nel tempio', ma è con il densissimo lavoro su Properzio che Tonelli stabilisce un plausibile modello di 'libro' amoroso – e di stile elegiaco – che percorre i gradi della deviazione, del pentimento, dell'accettazione di altre vie possibili: giustissimo quindi terminare la raccolta con un saggio sulla *Xandra* di Landino, che il codice elegiaco rielabora e definitivamente assume, ponendosi terzo fra cotanto ingegno. L'altra direttrice di ricerca del libro di Tonelli, opportunamente intrecciata alla prima, è il particolare rapporto che Petrarca – e dietro di lui la cultura del suo tempo – stabilì con elementi figurativi (il guanto, la mano) e lessicali della poesia provenzale. Qui convince in maniera particolare lo studio sui nomi, da Laura a Fiammetta come Flamenca, ed è soprattutto ammirevole la ricerca compiuta

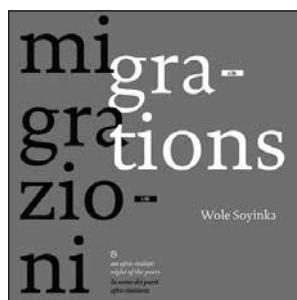
ta su registri anagrafici e altra documentazione, a stabilire l'inesistenza del nome di persona 'Laura' nel mondo del Petrarca: se è vero che tale nome iniziò a diffondersi nella realtà toscana solo ai primi del Cinquecento, 'colei che sola a me par donna' altro non fu, al di là della sempre ammissi-

bile esistenza reale di muse ispiratrici, che l'incarnazione di un mito artistico-poetico, non diversamente, appunto, dalla Cinzia di Properzio. Un ultimo cenno allo studio sulle 'parole' di Laura: il tema di una approfondita presenza dell'amata *post mortem* è canonico negli studi su Petrarca,

ma Tonelli stringe il rapporto con la Beatrice purgatoriale e prescrittiva, riaprendo anche la questione dell'ingombrante modello dantesco.

(Andrea Matucci)

**WOLE SOYINKA,  
 Migrazioni-Migrations,  
 a cura di Alessandra Di  
 Mario, Roma, 66thand2nd,  
 2016, pp. 171, 22 euro**



*Nations are but lies*  
 R. Ali

*Voci del verbo andare* è un bel romanzo della scrittrice tedesca Jenny Erpenbeck, edito da Sellerio nel 2016 (trad. Ada Vigliani): un titolo forse anche più suggestivo dell'originale *Gehen, ging, gegangen*; il paradigma tedesco, intraducibile in italiano, rende però in maniera efficace, quasi per una singolare sinestesia, l'incessante iter dei migranti protagonisti del libro, oltre a evocare lo sforzo reiterato del loro avvicinamento a una nuova grammatica, linguistica e culturale. «Andare, andai, andato»: la stessa alternanza di modi verbali, seppur diversamente modulata, è il motivo di sottofondo del volume *Migrazioni-Migrations* (66thand2nd, 2016), un'antologia bilingue, in italiano e inglese, curata da Alessandra Di Maio sotto il nome tutelare di Wole Soyinka, premio Nobel per la letteratura nel 1986. Il volume nasce in occasione dell'edizione 2012 del Lagos Black Heritage Festival, che ha ospitato l'Italia come paese partner, e raccoglie poesie di sedici autori nigeriani e sedici autori italiani; il 16, per

la stirpe degli Yoruba, è un numero prodigioso, la cifra dell'ordine cosmico, che tuttavia, proprio per il suo carattere di instabilità magica, si ritrova scombinata da un diciassettesimo testo imprevisto, firmato dallo stesso Soyinka, e da due dipinti di Dario Fo.

Ogni componimento è anticipato da una fotografia in bianco e nero, che dialoga in maniera varia con i versi che la seguono; anche per le immagini gli autori sono numerosi. Si può dire che il libro è costruito su una molteplicità di contrappunti: poesia e foto, poesia e traduzione a fronte, poesia nigeriana e italiana. Una serie di combinazioni che dà la giusta struttura a una polifonia di voci, protagonista della narrazione di migliaia di destini, impedendo al tempo stesso ogni lettura troppo stretta, unidirezionale; è un libro che vuole e riesce a essere un ponte – culturale, simbolico e proprio per questo anche politico.

La geografia sembra ispirare molti dei componimenti: Harare, Casablanca, Timbuctù si succedono a località italiane, Bologna, Lampedusa, Ravenna; i nomi di luoghi ritornano continuamente soprattutto nei versi degli autori nigeriani, che evocano la costrizione dell'esilio, l'ossessione dell'andare. Il migrante è sospinto dal vento, come da titolo della poesia di Richard Ali: «questo vento di harmattan è passaporto per luoghi lontani, è figlio di razza/mista, mediterraneo di nascita, terra-mista radicato nel cuore della Vita./Aspettiamo ogni anno che sotto la caligine e il gelo si senta/la sua sussurrata unicità – romana, araba, sudanese – l'uno innamorato». L'harmattan ritorna nel componimento di Tade Ipadeola e si trasforma in un vento più nostrano, la tramontana, nella poesia di Silvia Bre: «Saremo noi/con uno straccio nero sulla testa/contro una tramontana d'oltremare». Lirismo, descrizione, racconto storico, mitologia, visioni oniriche

si alternano, mutando a ogni pagina, poiché a ciascun autore sono concessi non più di 23 versi, che non è il doppio della cifra magica, dunque 32, ma è il numero inverso a quel doppio (un gioco che sarebbe piaciuto a Jacques Prévert, quando in *Page d'écriture* scriveva «et seize et seize qu'est-ce qu'ils font ?/Ils ne font rien seize et seize/et surtout pas trente-deux»).

Il movimento prosegue in *Wandering soules* di Olufunmi Aluko e si materializza sulla pagina, dove i versi vagano come "anime in pena" (la traduzione scelta per il titolo), o in *A chi non farà ritorno* di Ify Omalicha, in cui le parole, sminuzzate in singole lettere per ogni verso, sembrano tracciare graficamente la direzione dell'eterno cammino della divinità Ikenga. «Vanno vengono vengono vanno»: la poesia di Jolanda Insana, come una cantilena, rievoca le "voci del verbo andare" della migrazione e intona il «canto muto della distanza», dal titolo della poesia di Fabiano Alborghetti, al quale si uniscono gli autori italiani; questi componimenti, pur nella varietà di stili e di temi, sono tutti dedicati a coloro «che hanno il segreto della linea che trema» (Milo De Angelis) e che provano, nella disperazione, a cercare «lassù, nel buio, tra le stelle, un'altra strada» (Roberto Mussapi).

Nel ricordo della "notte dei poeti afro-italiana" del 2012, *Migrazioni* offre molteplici percorsi di fruizione, suggerendo al lettore un movimento continuo fra l'immagine, i versi, le due lingue e la traduzione, così da sottolineare il legame di storica interdipendenza fra l'Italia e l'Africa, come messo in luce da Andrea Riccardi nella postfazione; è un libro che invita, seguendo le parole di Soyinka, ad imparare a trarre «i giusti insegnamenti dai paradigmi della vulnerabilità e del bisogno».

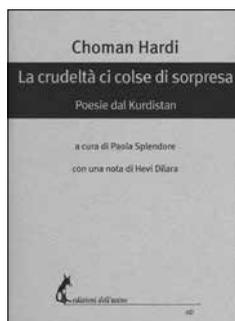
(Ornella Tajani)

**GÉMINO H. ABAD, Dove le parole non si spezzano, ed. orig. 2004, trad. dall'inglese di Andrea Gazzoni, cura e introduzione di Gëzim Hajdari, postfazione di Carla Locatelli, Ensemble, Roma 2015, pp. 182, € 15,00.**



Questa prima traduzione di un poeta filippino in italiano, vincitrice del premio internazionale «Feronia» 2009, contiene già nel titolo una delle sue immagini fondanti, cioè la duplice natura della parola come portatrice di potenza e pericolo allo stesso tempo: «Le parole non sono impiastri / per le nostre lesioni; / al contrario, ci feriscono. / Però con cura, dopo un lungo silenzio, / il filo della loro lama / potrebbe dare forma al tuo diamante.» La poesia di Abad è incardinata su un'idea di linguaggio come materia

**CHOMAN HARDI, La crudeltà ci colse di sorpresa: Poesie dal Kurdistan, ed. orig. 2004 e 2015, testo a fronte, trad. dall'inglese e introduzione di Paola Splendore, con una nota di Hevi Dilara, Edizioni dell'asino, Roma 2017 pp. 99, € 10,00.**



prima ed ultima dell'umano, concreto soffio di vita che anima la nostra corporeità – e questo diventa drammaticamente evidente quando mente e corpo cominciano ad abbandonarci: «E quando questa mente cade, / come riunirne di nuovo i pezzi? / E quando precipita e chiama / come sondarne il vuoto e riconquistare / ogni parola in ciascun pezzo / come vetro nella carne!». Nella poesia *La vendetta delle parti del discorso*, il dibattito allegorico tra queste ultime è pervaso dalla delusione per le manipolazioni operate dall'uomo; così Logos, loro signore e «grande e segreto reggitore degli uomini», decide di ridurre gli umani al silenzio: «perfino le pietre avevano il loro silenzio che pulsava / scritto vasto sulla Terra. / E l'uomo era prono, fasciato in tutte / le morte, impalpabili, lingue del mondo».

Questo approccio metalinguistico offre spunti di riflessione che richiamano molta teoria contemporanea, e Locatelli nella Postfazione menziona Derrida, Wittgenstein e Beckett. Nei versi di Abad, ciò implica talvolta in un disagio esistenziale nei confronti della quotidianità: «Quando incontro della gente, / sento che mi chiudo come una porta. / Da qualche parte un vento scuro s'alza, / che sbatte la porta e chiude. / Una volta mi ha fatto sanguinare un dito / che si era dimenticato nello spazio». Come ulteriore conseguenza di questa visione poetica, alcuni componimenti della raccolta sfiorano purtroppo un'elaborazione speculativa involuta.

Fortunatamente Abad non cede alla tentazione di rifuggire le cose del mondo. Nella

«C'è un posto dove puoi annusare il piacere della terra / quando senti cadere le gocce pesanti delle prime piogge». Fin dai primi versi di questa raccolta, la voce poetica si dichiara legata a filo doppio con il luogo d'origine. Ma è un rapporto declinato con i toni dell'elegia, perché questo luogo è il Kurdistan, da dove l'autrice ha dovuto fuggire per due volte. Infatti quel primo componimento passa dal «c'è» al «c'era». Sono luoghi che «ci perseguitano, ci appaiono in sogno», che nell'esilio vengono risvegliati nella mente dai dettagli più banali, «quando una filastrocca ti è entrata come un'intrusa nella testa».

Le poesie qui selezionate da Paola Splendore mettono a nudo il dramma del Kurdistan, la violenza impietosa di un'oppressione militarizzata che si scatena da decenni con incarcerazioni, torture, omicidi, massacrando centinaia di migliaia di persone, e che ha raggiunto il suo culmine nei

sua Introduzione, Hajdari esagera un po' nel conferire al volume una valenza principalmente politica, centrata sulle Filippine come «riserva strategica per gli interessi geo-politici delle potenze bianche occidentali». Ma in *Dove le parole non si spezzano* è innegabile che molte poesie affrontano, tramite un verso liricamente obliquo e sottilmente suggestivo, le sofferenze incancrenite dei filippini, in maniera forse simile al film di Lav Diaz *The Woman Who Left*, recente vincitore del Leone d'Oro 2016 a Venezia. Tutto parte, ancora una volta, dal linguaggio: «Le parole che mai furono creano di nuovo la mia razza». Abad è particolarmente incisivo nel descrivere quanto queste sofferenze si siano radicate nell'animo nazionale, e lamenta: «Non posso sondare la tristezza umana che infetta il nostro senso della bellezza».

E sempre dal linguaggio si sviluppa l'attenzione per l'infanzia e l'educazione, altro aspetto molto affascinante della raccolta: «Insegno al mio bambino / a sopravvivere. / Inizio con le parole nostre, / le parole semplici per prime / e per ultime. / Parole come *casa*, / o *amico*, o *perdonare*. / Queste parole sono relazioni, / sono difficili da mantenere; / i loro frutti sono invisibili». Una semplicità apparente e sfuggente, che sembra rappresentare una promessa per il futuro, quando la poesia potrebbe essere in grado di cogliere «i discorsi strambi / che nel sogno di un bambino si frangono a volte come onde / sulla riva che ascolta».

(Pietro Deandrea)

tardi anni '80 con l'uso di gas tossici, qui presentato nella concretezza dei suoi effetti: «la gente impazzì – / rideva, si piegava sulle ginocchia, si torceva, correva / alla sorgente, accecata, sbatteva negli alberi». Alcune poesie descrivono le deportazioni di massa, con evidenti echi concentrazionari: di uomini e ragazzi portati via legati su camion, «Cosa è rimasto di loro? Pettini, / rosari, specchi, carte d'identità, in un mucchio, a inzupparsi di pioggia». È un vero e proprio inferno sulla terra, con un cane nero che scava nelle tombe per mangiarsi i morti: «Gli ho visto in bocca i vestiti / di mio cugino, quelli con cui lo avevamo seppellito».

La violenza pervasiva distorce anche la natura, come gli alberi colpevoli di offrire freccia e rifugio, e gli oggetti più innocui, come la corda usata per il gioco dei bambini. L'infanzia fatica a sopravvivere, e a comprendere concetti assurdi come i confini: «ho la gamba destra in questo paese / e la sinistra nell'al-

tro», dice divertita la sorella dell'autrice prima di farsi sgridare dalle guardie di frontiera.

La fuga diventa così condizione perenne che convive con il rimpianto elegiaco di cui sopra. Anche la fuga avviene in condizioni ambientali terribili, con cadaveri congelati rimasti in piedi. In momenti come questi il verso di Hardi sa farsi più figurato, come nelle istruzioni della poesia *Prima di partire*: «Avvolgi la tua lingua tra stoffe di seta / ogni parola separata dall'altra / per non farle scontrare, graffiare. (...) Trascinati dietro le scuole mentre vai, / le panche imploranti, / le lezioni di lacrime». O come in *I libri di mio padre*, che prendono vita propria per disperdersi, «scegliendo destini diversi». In quale altro modo farsi una ragione di un evento così traumatizzante

come l'esilio dalla propria terra? Come altro descrivere un corpo martoriato dai gas tossici, se non come un fiore: «Perdo petali ogni notte / e il materasso diventa un letto di rose – nere, / rosso-ciliegia, rosa e oro».

Ma immagini così surreali spiccano in questi versi dove la cifra dominante, scrive giustamente Splendore, è la «loro disarmata semplicità, nelle poche similitudini e metafore presenti, nella concretezza dei dettagli e delle scene evocate». Ospite al Festival di Mantova e intervistata da Alessandra Pigliaru del *Manifesto* (8/9/2016), Hardi ricordava come all'inizio scrivesse con rabbia e sentimentalismo, così «mi sono esercitata nella distanza», anche grazie al passaggio dalla lingua madre curda all'inglese. Il risultato finale

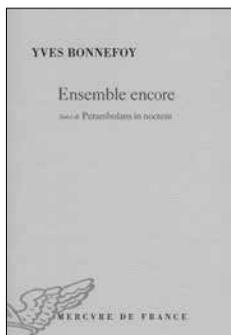
di questo procedere per sottrazione sono versi scarni e affilati, esempio magistrale di poesia-testimonianza. Come scrive Hardi ne *Il mio paese*: «Canto il mio paese per il silenzio che lo circonda. / Ricordo un paese che tutti gli altri / hanno dimenticato». L'autrice raccoglie voci e accumula dentro di sé un dolore infinito, di cui sente il peso opprimente, ma sempre grazie alla poesia può ancora scrivere 'immagino', sognare un paese diverso perché, ha dichiarato in quell'intervista, «la nudità della poesia è l'ago paziente disposto al rammento, ripara e ricostruisce ciò che sembra impossibile da riconoscere».

(Pietro Deandrea)

Il 1 luglio 2016 Yves Bonnefoy ci ha lasciati. Vogliamo ricordare l'attenzione e l'affetto che egli ha da sempre e costantemente testimoniato a «Semicerchio». Ne attesta la costante presenza del suo nome tra le nostre pagine e tra le nostre iniziative.

Vogliamo limitarci, qui, a ricordare l'ultimo dei suoi interventi, pubblicato sul numero LII (2015/1): *Une heure dans ce journal que je ne tiens pas*, presentato da Chiara Elefante, accompagnato dalla traduzione in italiano (Chiara Elefante) e in inglese (Hoyt Rogers), e seguito da un *entretien* tra l'autore e i traduttori. Scritto poi apparso in *Ensemble encore*, l'ultima delle sue raccolte consegnata in *limine*, accanto a *L'écharpe rouge*, alla posterità, e di cui diamo conto qui sotto (M.L.).

**YVES BONNEFOY,**  
**Ensemble encore, suivi de**  
**Perambulans in noctem,**  
 Paris, Mercure de France,  
 2016, pp. 136, € 14,80.



L'incontro delle coordinate spazio-tempo di cui i due averbi uniti si fanno, sin dal titolo, portatori, sembra voler indicare, nella marca ottativa che li contraddistingue, il desiderio di una consistenza: «Que ce monde demeure!», come Bonnefoy aveva più volte auspicato (si veda, ad esempio, la sezione omonima de *Les planches courbes*). E purtuttavia, tutto quel che ci è dato, «Tout ce que nous avons, ce sont des planches mal clouées, mal debout, déjointes» (p. 38); delle assi ricurve (*Les planches courbes*, 2001), che dovremo far combaciare, ricomporre, compaginare. Questa incidenza, questa congruenza, è il luogo; nient'altro che la sua apparizione costituita, qui come altrove, dall'incontro di due versanti: due tavole ed è la barca; due muri, ed è la volta; due mani, ed è l'unione. Tra queste pareti, la forma del significare si discioglie in liquida sostanza, e la lingua in parola. Ne è esempio il mistico vaso: epurato della sua leggenda (o, se si vuole, delle sue sovrastrutture teologiche, che ne fanno un oggetto di supersustanziale venerazione: si veda *Le Graal sans la légende*, Paris, Gallée, 2013) esso diviene il simbolo quotidiano che suggella la nostra condivisione. Il calice dove posiamo ogni giorno le labbra e le mani è infatti, come l'etimo stesso di *vas* ci ricorda, oggetto di pura mediazione, trasporto del senso: «La coupe est née de seulement nos paumes/ Se frôlant, se heurtant, se chevauchant/ Dans cette glaise, le désir, dans aimer, ce vœu» (p. 16). Come tale, esso può farsi garante di un'agape umana: trascenden-

za di Sé nell'immanenza del mondo. Al poeta, suo emissario, spetta il compito del suo trasporto; egli ne beve, e la sostanza ch'esso contiene lo guida verso una qualche nuova, provvisoria, dimora: «Que voulions nous?/Seulement préserver du sens aux mots./C'étaient eux notre coupe, le langage./Je la lève pour vous et avec nous./Est-ce nos voix, ce désordre d'échos/Sous une voûte, sombre, puis ce silence?» (p. 10).

La prima sezione, che reca il titolo stesso della raccolta, apre programmaticamente quest'ultima sotto l'insegna di una mutilazione qualificante, la cecità: «C'est bizarre, je ne vous reconnais pas./ Tant il fait nuit je ne vois plus votre visage» (p. 9). Se, come scrive Chestov a cui Bonnefoy si è da sempre richiamato, Dio non sa, ma crea, è il suo essere «encore aveugle» che ci riscatta: abbandonata la rivolta egoica contro il mondo e le sue leggi di chiarezza, individuazione, selezione, progressione, il soggetto torna all'increato per farsi molteplice. Solo attraverso tale trascendenza dell'Essere nella comunità («ensemble») il senso potrà essere 'portato' («encore») attraverso il tempo. Qui, la coppa è ancora l'ideale dipinto, il vaso inerte della natura morta, o il sogno che sfuma dell'Oltre, come nel mistero dell'eucaristia: «Je prends la coupe, je l'élève, elle n'est plus./Et que contenait-elle, ai-je su jamais,/Cela semblait réel, ce l'était peut-être./Disons, ce fut un vin/Que nous avons désir de boire ensemble» (p. 9). L'inganno, il «leurre» della

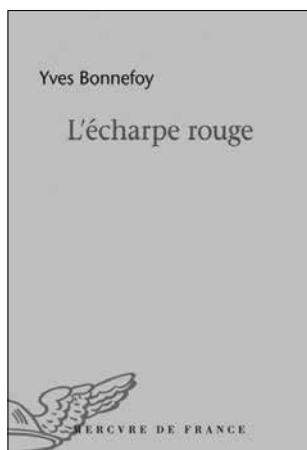
trascendenza, segna, nondimeno, l'inizio del viaggio, con il rianimarsi del vaso già posato sul tavolo («Le vase qui s'éveille sur la table», p. 69). Dans *Perambulans in noctem*, il viaggio è un brancolare del folle puro verso l'«alba dei tempi» («À l'aube des temps», p. 115), con la sua coppa saldamente tenuta «à deux mains» (p. 128), dacché è con essa soltanto che si placa

qui e ora la nostra sete («J'ai touché de mes lèvres au breuvage que je transporte, j'ai même bu», p. 128). Egli la conduce fino alla «porta bassa» («La porte basse», p. 124), che sola ci costringe ad inginocchiarsi: «Et je ne sais pas pour combien de temps il me faudra la porter, avant de toucher du genou à peut-être une porte basse» (p. 128). E, varcata in ginocchio

la soglia dell'ultimo giorno, «la porte franche, cette porte basse de dernier jour» (p. 125) s'incontra l'Altro, insieme al quale si comincia il viaggio in un altro mondo, ancora: «Tu viens près de moi, tu me dis "Viens". Et il va nous falloir marcher, marcher longtemps, marcher tard, dans cet autre monde, il fera froid» (p. 125).

(Michela Landi)

**YVES BONNEFOY,  
L'écharpe rouge, suivie  
de Deux scènes et notes  
conjointes, Paris, Mercure de  
France, 2016, pp. 266, € 19.**



«On est le fils de son enfant, c'est tout le mystère», scriveva Yves Bonnefoy in *La rue traversière* (1977). Questo volume, dedicato alla figlia Mathilde, costituisce l'ultima tappa dell'anamnesi che il poeta ha condotto sul proprio vissuto d'infanzia. Di qui, la necessità di riproporre in appendice *Deux scènes et notes conjointes* (già apparso nel 2009 presso l'editore Gallimard), che l'autore considera come una tappa fondamentale del suo percorso retrospettivo.

Se la «robe rouge», figura ricorrente nella poesia di Bonnefoy sin dagli anni sessanta, è ancora una rappresentazione, l'apparente desolazione cui è condannato, ne *Les Planches courbes* («La voix lointaine», IV) il «lambeau d'étoffe rouge», non è che una messa tra parentesi dell'illusorio mondo per un di più di realtà: in una salvifica interrogativa – «Sauf: que faire de ce lambeau d'étoffe rouge?»

– l'autore sottrae – eccettua – l'oggetto dalla rappresentazione e lo consegna alla memoria. Come la «tache d'un rouge opaque» denuncia, nel *Crépuscule du soir* di Baudelaire (*Le Spleen de Paris*), il sogno romantico fissatosi nelle «dernières gloires du couchant», e come una pennellata rossa apposta sul proprio quadro davanti ai visitatori mette in discussione, in Turner, la patina museificata dell'oggetto (del quale l'autore si riappropria), Bonnefoy avvia, dentro la parola, il processo mnemonico che conduce alla restituzione del proprio passato.

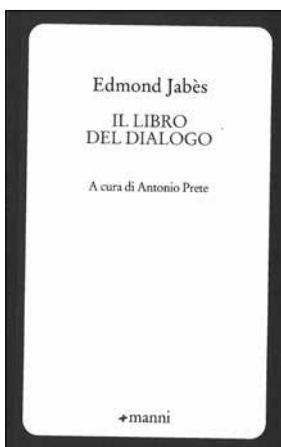
In questo volume quell'oggetto senza nome e fuori linguaggio cerca una ragione, una ricucitura, nel tessuto memoriale del soggetto: una «idée de récit» (p. 13): «Le rouge dans le noir et blanc, après tout, cela peut être bien naturellement le chiffre de cet ailleurs qui se montre et qui se dérobe» (p. 31). L'esperienza del *trobar* evocata da Bonnefoy in *Ensemble encore*, ovvero il frugare tra le carte senza nome presenti nell'«altra valigia» («Dans l'autre malle»): «Ah, crois-moi, je ne lisais pas, je plongeais mes mains dans cette masse en désordre, je remuais ce papier qui faisait un bruit que j'aimais» (p. 118) – si ripropone in questo volume come momento di una reale iniziazione alla scrittura o, meglio, alla ri-scrittura: l'estrazione, da un classificatore giallo, di carte sparse – quaderni, fogli manoscritti – vergate con diversi inchiostri. La «longue suite de reprises et d'abandons» (p. 14) che contraddistingue questo palinsesto della rimemorazione è durata, come l'autore ricorda, quarantacinque anni. Un palinsesto dove si affastellano tentativi di estrazione e decodificazione di una qualche esperienza di rimozione. Due o tre mesi prima della pubblicazione delle *Deux scènes*, nel 2009, l'autore aveva, per l'ultima volta, ripreso queste pagine

con l'idea, ci confessa, che avrebbe finito per comprendere «ce qu'avait à être la fin de "L'écharpe rouge"». E se l'addensarsi, intorno a questo oggetto, di oscuri moventi affettivi aveva nuovamente provocato in lui la renitenza, l'esperienza anamnesticamente veniva dischiudendo qualche nuova porta. In *limine* sembrava doverosa la resa dei conti: i sedimenti che su queste carte aveva depositi il diniego dovevano essere, strato a strato, rimossi.

Nei frammenti poetici qui trascritti, e accompagnati dal cantiere autointerpretativo, compaiono brusche interruzioni: censure sulle quali si sofferma l'auto-anamnesi. L'autore non si nasconde che, ogni velleità di restituzione è anche invenzione; e che i tentativi succedutisi nel tempo hanno interpolato, corrotto, il testo originale. Ma, ben più di una *restitutio* filologica, doveva trattarsi di una riscoperta del bambino ch'egli fu. Ed ecco apparire, nel primo frammento, la sciarpa rossa su sfondo grigio: «Tout était gris autour de nous, la nuit tombait./Mais quel contraste! Dans la pénombre/La grande écharpe rouge que vous portiez!/Le souvenir m'en est revenu à des moments de ma vie./La peur, ah, plus encore!/Un frisson,/L'épouvante qui naît/D'un pas que l'on entend dans une maison vide» (p. 20). Nel secondo frammento «Le cliché est noir et blanc», e tuttavia «l'homme qui est là, qui parle là./Porte déployée d'une épaule à l'autre une écharpe rouge» (p. 23). Questo sconosciuto, silente e grande assente, è il Padre: «Quant à l'écharpe rouge que lui et moi voyons chacun s'éployer sur le cœur de l'autre, c'est ce qui nous unit, d'une façon à la fois invisible et essentielle, c'est la paternité et la filiation, ce que l'on appelle le lien de sang» (pp. 40-41). Legame che non aveva potuto

autenticarsi in quanto faceva difetto, in Élie Bonnefoy, la trasmissione della parola. La Parola era censurata, come per timore di perdere quella della propria madre, in cambio di parole gelate trovate fuori, nei giornali, nei libri, «qui analysent et légifèrent» (p. 69).

**EDMOND JABÈS, Il Libro del dialogo, trad. e cura di Antonio Prete, Manni, Bari, 2016. € 12,00**



*Le Livre du dialogue* è stato pubblicato nel 1984, sette anni prima che Edmond Jabès morisse. L'autore, nato al Cairo nel 1912 e costretto all'esilio in Francia nel 1957, dopo la crisi di Suez, aveva rivelato una voce poetica e narrativa piena, matura e fuori da ogni schema, nel 1964, con *Le Livre des questions*. Apparso in Italia per i tipi di Pironti nel 1987, *Il Libro del dialogo* è stato ripubblicato da Manni nel 2016, con la cura e la traduzione di Antonio Prete, poeta e accademico tra i maggiori conoscitori dell'opera di Jabès. Nel 1987, in una puntata del programma televisivo *Visitors* (RAI 2), *Il Libro del dialogo* viene presentato

Cercava ansioso in un prato, il fanciullo Yves, un quadrifoglio da donare al padre prima di una partenza; ma non vi erano, in quel punto del mondo, che trifogli: «la feuille ajoutée aux trois autres ne pouvant pas s'unir comme l'esprit le désire à ce que la nature propo-

se» (p. 74). Ecco potersi riconoscere, in questa scrittura liminare di Bonnefoy, il quarto frammento: la donazione della parola alla madre di suo padre, sua figlia.

alla platea milanese. Qui lo scrittore si racconta: «Il dialogo per me è una cosa importantissima. Voglio dire che siamo sempre in dialogo. Anche il pensiero è un dialogo. Per me ci sono tre fasi del dialogo: la prima fase è quella che ho chiamato *l'avant dialogue*. Questo 'prima del dialogo' è già un dialogo: ci prepariamo a parlare all'altro. Poi c'è il dialogo, cioè quello che genericamente chiamiamo 'dialogo', ma che, per me, non è ancora il dialogo. Quando parliamo ad un'altra persona, prediamo la misura della nostra parola, voglio dire che è l'altro che ci giudica [...]. Si tratta di due lottatori. L'uno vuole sapere dall'altro solo ciò che conferma il suo pensiero. Ma il vero dialogo è quando queste due persone, che hanno parlato insieme, sono rese alla loro solitudine. È proprio in quel momento che il vero dialogo comincia: nella separazione. È lì che le cose dette, per ciascuno importanti, sono ripensate. Il nuovo incontro comincia da lì» (*Visitors*, Rai Due, 08/10/1987).

Ne *Il Libro del dialogo* ritornano le immagini letterarie che costellano l'universo jabesiano: «Ebraica è la domanda che si interroga senza fine nella risposta che provoca» (p.65). Le domande, il deserto, il silenzio si ricompongono nel movimento generatore del dialogo. «L'lo è il miracolo del Tu» (p.35) si legge in un passaggio di questo volume, strumento fondamentale per i lettori italiani di Jabès, impreziosito dall'intro-

duzione di Antonio Prete, le cui parole sono rivelatrici non solo di una straordinaria padronanza dei testi di Jabès, ma anche di una grande amicizia. Nella mirabile traduzione si intravede, infatti, in filigrana, un altro dialogo, quello tra lo scrittore e il suo traduttore, basato sull'affinità poetica, su un percorso esistenziale e generazionale condiviso. «Tradurre quel libro consegnatomi dattiloscritto dall'autore poco prima della sua scomparsa, scrive Prete, fu per me l'esperienza dell'addio ma anche di un dialogo che si riapriva nell'assenza, un dialogo che poteva ritrovare le parole e i silenzi dell'interlocutore ma nello spazio e nel tempo della mia lingua. Tradurre è ospitare l'altro nella casa della propria lingua» (p.10). In questo caso, tradurre significa anche custodire le memorie di un mondo scomparso, le macerie di un universo dissolto, la ferita dell'esilio, ferita latrice di un'interrogazione perpetua: «Ah! Quel colore giallo della sabbia che rinasce! Il mio passato in gran parte è lì. Quel che persiste, lo recupera la scrittura, a frammenti. Scrivere, scrivere, scrivere per ricordare» (p.72). Tradurre per ospitare; scrivere per ricordare; studiare e insegnare Edmond Jabès alle prossime generazioni per rammentare che lo studioso di cose letterarie è un *ṭālib*, o un saggio errante, alla ricerca non della prima certezza disponibile, ma della prossima domanda. Forse.

(Michela Landi)

(Tiziana Carlino)

## Seamus Heaney, due poesie postume

Claudio Pasi



Philip Edward Thomas, 1916

### 1. *In a Field*

La poesia è apparsa sul quotidiano «The Guardian» il 26 ottobre 2013, a meno di due mesi dalla scomparsa dell'autore, avvenuta il 30 agosto di quell'anno. In occasione delle celebrazioni per il centenario della prima guerra mondiale, Carol Ann Duffy, poeta laureato d'Inghilterra, aveva chiesto ad altri poeti un contributo originale che fosse però ispirato a un testo, più o meno noto, scritto durante il periodo della guerra.

Con *In a Field* Seamus Heaney compie una rivisitazione di *As the Team's Head-Brass*, «forse la mia poesia preferita di Edward Thomas», come in precedenza aveva dichiarato. Sullo sfondo di un paesaggio agreste che il reclutamento di massa ha ormai spopolato e privato di ogni atmosfera idilliaca, si svolge un dialogo piuttosto frammentario tra un contadino che spinge l'aratro lungo il campo e il poeta, ormai in procinto di partire per il fronte francese. Nell'aprile del 1917, circa un anno dopo la stesura di questi versi, egli sarebbe morto in trincea.

La figura di Edward Thomas già era stata evocata da Heaney nella poesia

*Edward Thomas on the Lagans Road* (in *District and Circle*, 2006) dove, con un irreal salto di tempo e di spazio, la sua immagine si materializzava proprio in uno degli indimenticati toponimi d'infanzia del poeta irlandese. Simile a un fantasma, qui di nuovo egli riappare, «arrived / from nowhere», stretto nella divisa un po' stazonata degli *Artists' Rifles*, proprio come nella fotografia che anche Heaney avrà di sicuro osservato, con le gambe fasciate dalle mollettieri e il rigido berretto d'ordinanza.

Al centro della scena c'è il poeta, che ha seguito in dettaglio le fasi conclusive dell'aratura, «Last of the jobs». Egli sembra volersi riappropriare dell'antica e frequentata metafora che equiparava l'atto di arare con quello dello scrivere: il suolo e il foglio, l'aratro e lo stilo, i semi e l'inchiostro. Come si legge nel celebre *Indovinello veronese*, «Alba pratalia araba / et albo versorio teneba, et negro semen seminaba» e il versoio dell'aratro rimanda al *versus* della poesia e cioè, letteralmente, al solco, che procede nella terra e ritorna al proprio inizio. Gli esempi in proposito sono innumerevoli. Uno è in Pascoli, con il quale nell'ultimo Heaney si può cogliere una notevole affinità: *Il piccolo aratore* è un bambino che scrive sotto lo sguardo compiaciuto della nonna e «guida l'aratro con la mano lenta; / semina col suo piccolo marrello: il campo è bianco, nera la sementa». Scrivere, incidere, scavare. È questo il programma poetico di Heaney, ben chiaro e delineato fin dalla raccolta d'esordio, *Death of a Naturalist* del 1966. Dice infatti nel finale di *Digging*, forse la sua poesia più famosa: «Tra l'indice e il pollice / Ho la penna. / Scaverò con quella» (trad. di F. Buffoni).

L'interesse per Pascoli risulta poi attestato dalla traduzione dei sedici madrigali della sezione *L'ultima passeggiata*, in *Myrica*, anch'essa pubblicata postuma (*The Last Walk*, The Gallery

Press, 2013). Alcuni raffronti intertestuali appaiono davvero immediati: già il primo verso di *In a Field* «And there I was in the middle of a field» rinvia all'*incipit* di *Lavandare* «Nel campo mezzo grigio e mezzo nero»; il secondo «The furrows [...] still with their gloss» riprende «Qualche zolla [...] / luccica al sole» (*Di lassù*, vv. 7-8); quasi alla fine, «Through the same old gate [...]» sembra riecheggiare il pascoliano «Cigola il lungo e tremulo cancello» (*In capannello*, v. 1).

Poi, quasi presentando l'ora del proprio distacco e l'imminente separazione anche dalla poesia, silenziosamente il poeta esce fuori dal perimetro del campo arato, ricalcando le tracce che già vi erano impresse. Lo guida allora il soldato *revenant*, tenendolo per mano come un nuovo Virgilio, ed insieme discendono la baulatura del terreno. Forse la loro ultima passeggiata percorre ancora, per l'ultima volta, quella Lagans Road dove Edward Thomas era inopinatamente apparso e che Heaney ricordava come «una di quelle stradine di campagna con erbacce nel mezzo, cigli erbosi e alte siepi su entrambi i lati e tutto intorno palude, giunchi, arbusti e betulle». E più oltre ne aveva svelato il significato simbolico, dopo aver letto, dice, «il resoconto di come gli indiani del nord-ovest del Pacifico si figurassero il loro arrivo nella terra dei morti – un sentiero attraverso la foresta dove, sui cespugli, stavano sparsi gli abiti smessi degli altri viandanti, le voci di persone che ridevano e chiamavano» (in *District and Circle*, trad. di L. Guernerri). Quelle persone sono i morti, coloro che già sono arrivati a destinazione, verso cui i due poeti stanno camminando, è la folla delle ombre che si assiepa nello slargo di un cortile, e che li attende dove la strada ha termine e dove il loro *nóstos* infine si conclude.

*In a Field*

And there I was in the middle of a field,  
 The furrows once called "scores" still with their gloss,  
 The tractor with its hoisted plough just gone  
 Snarling at an unexpected speed  
 Out on the road. Last of the jobs,  
 The windings had been ploughed, furrows turned  
 Three ply or four round each of the four sides  
 Of the breathing land, to mark it off  
 And out. Within that boundary now  
 Step the fleshy earth and follow  
 The long healed footprints of one who arrived  
 From nowhere, unfamiliar and de-mobbed,  
 In buttoned khaki and buffed army boots,  
 Bruising the turned-up acres of our back field  
 To stumble from the windings' magic ring  
 And take me by a hand to lead me back  
 Through the same old gate into the yard  
 Where everyone has suddenly appeared,  
 All standing waiting.

*In un campo*

Ed ero in mezzo a un campo, i solchi detti  
 un tempo "graffi" ancora luccicanti,  
 velocità inattesa del trattore  
 con il vomere alzato, che ringhiava  
 lungo l'andana. Ultimo lavoro,  
 le tornature erano state arate,  
 tre o quattro volte rovesciati i solchi  
 ai quattro lati della terra ansante,  
 segnando i bordi. Adesso in quel confine  
 cammino sulla terra grassa, dietro  
 le orme rimarginate di qualcuno  
 giunto dal nulla, un reduce, un estraneo  
 in uniforme kaki e anfibì lustrì,  
 che calpestando il suolo smosso esce  
 fuori dal cerchio magico del campo,  
 mi prende per la mano e mi riporta  
 oltre il vecchio cancello nel cortile  
 dove tutti, comparsi all'improvviso,  
 stanno aspettando.

2. *Banks of a Canal*

Si tratta, probabilmente, dell'ultima poesia di Seamus Heaney, anch'essa scritta su commissione. Per celebrare infatti il centocinquantenario della National Gallery of Ireland, ad alcuni scrittori irlandesi era stato chiesto di illustrare, ciascuno con un proprio testo, una delle opere d'arte presenti nel museo. In seguito venne poi pubblicato il volume antologico *Lines of Vision. Irish Writers on Art*, a cura di Janet McLean (Thames & Hudson, 2014).

La scelta di Heaney era caduta su un paesaggio di Gustave Caillebotte intitolato *Bord de canal, près de Naples*, databile intorno al 1872, all'epoca del viaggio in Italia dell'allora giovane pittore francese. Il quadro sembra diffondere un senso di sospesa e quasi metafisica staticità: la geometria aurea degli spazi, la linea diagonale del canale, la prospettiva falsata dalla curva dell'ansa e, esattamente al centro, due pilastri sbiancati di calce come un emblematico punto di passaggio fra la terra e

l'acqua. È un paesaggio assai lontano dalla solarità mediterranea, ma aveva forse ricordato al poeta certi luoghi a lui familiari, di cieli annuvolati e prati e torbiere, che qui egli credeva di poter riconoscere: «I know that clay, the damp and dirt of it».

Questa *ékphrasis* in forma di sonetto muove anzitutto da una suggestione sonora («that final vowel»), da un fonema che fa scaturire le immagini e innesca un intimo processo di rammemorazione, come già in un'altra poesia in cui Heaney rievocava un luogo del suo passato: «Anahorish, soft gradient / Of consonant, vowel-meadow» (*Anahorish*, in *Wintering Out*, 1972). Ma qui sopra ogni cosa si distende un'atmosfera di onirica attesa: il tempo rallenta, il mondo si ferma, il flusso della corrente si affievolisce fino ad assopirsi, e di ciò che è stato non rimane che una sorta di parodia archeologica. Tutto sprofonda nel silenzio. L'unica voce è lo sciabordio appena percettibile di un'acqua parlante, un'acqua che possiede quasi una

virtù lustrale, un'acqua immobile, letea, che sembra dischiudere allo sguardo un qualche arcano ultimo segreto.

E anche se Heaney ha dichiaratamente inteso fare proprio quel paesaggio, escludendo quindi dal titolo la parte che fa riferimento all'Italia, non va tuttavia dimenticato che «près de Naples» era situato, secondo gli antichi, l'ingresso dell'Averno e che le sponde verdeggianti dipinte da Caillebotte avranno forse richiamato alla mente del poeta i *prata recentia rivis* abitati, come Museo spiega alla Sibilla nel sesto libro dell'*Eneide*, dalle anime beate dei defunti. Terminata da Heaney pochi giorni prima della morte, la poesia appare allora come un oscuro presagio, una meditazione conclusiva sul senso dell'intera sua parabola umana ed artistica. È il consuntivo di un'esperienza individuale e al medesimo tempo condivisa, quella che ci fa attraversare il mondo e dalla terra dell'origine ci conduce oltre confine («stray beyond»), verso un nuovo inconoscibile altrove.



Gustave Caillebotte (1848-1894)  
*Bord de canal, près de Naples*, 1872 ca.  
 Dublino, National Gallery of Ireland

*Banks of a Canal*

Say 'canal' and there's that final vowel  
 Towing silence with it, slowing time  
 To a walking pace, a path, a whitewashed gleam  
 Of dwellings at the skyline. World stands still.  
 The stunted concrete mocks the classical.  
 Water says, 'My place here is in dream,  
 In quiet good standing. Like a sleeping stream,  
 Come rain or sullen shine I'm peaceable.'  
 Stretched to the horizon, placid ploughland,  
 The sky not truly bright or overcast:  
 I know that clay, the damp and dirt of it,  
 The coolth along the bank, the grassy zest  
 Of verges, the path not narrow but still straight  
 Where soul could mind itself or stray beyond.

*Rive di un canale*

Di' «canale» e quell'ultima vocale  
 trascina via il silenzio e fa più lento  
 il passo sull'alzaia, contro il cielo  
 un biancore di case. Immoto il mondo.  
 Sembra antico quel rudere in cemento.  
 «Qui il mio luogo è in un sogno» l'acqua dice,  
 «è in quiete. Come torpida corrente,  
 nulla mi turba, pioggia o tetra luce».  
 Terreni arati fino all'orizzonte,  
 non è nuvolo il cielo né splendente:  
 conosco quell'argilla nera e umida,  
 la riva fresca, il gusto d'erba ai bordi,  
 l'ampio e dritto sentiero dove l'anima  
 pensa a se stessa o si disperde oltre.

**MARINA AGOSTINACCHIO,**  
**Statue d'acqua,**  
**illustrazioni di Elena**  
**Candeo, Venezia, Centro**  
 internazionale della grafica di  
 Venezia, 2015, pp. 38, s.i.p.



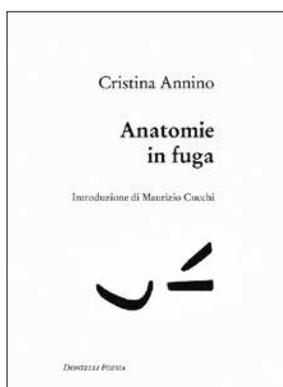
Marina Agostinacchio Nei 14 quadri di *Statue d'acqua* Marina Agostinacchio dimostra di aver trovato un ritmo suo: un libero alternarsi di endecasillabi e doppi senari, sia pure con reiterata facoltà di deroga; un ritmo che sarebbe facile, in relazione alla materia del poemetto, paragonare se non proprio identificare al ritmo

delle bracciate che servono a percorrere lo spazio di questa vasca. A una considerazione retrospettiva e ricapitolativa del poemetto, la vasca somiglierà a una piscina probatica, al luogo che purifica e risana. In quel perimetro il movimento del nuotatore non si svolge da un punto di partenza a un qualsivoglia traguardo e viceversa. Non c'è infatti gara, non c'è esibizione: la sfida consiste nel conseguire un equilibrio, e mantenerlo, fra l'abbandonarsi all'elemento – in una sorta di ipnosi prodiga di possibilità – e la tensione utile a tesaurizzare tutto ciò che del poemetto costituisce poi l'argomento. È una successione di testi che parrebbe addirittura *pensata* nell'acqua: fra progettazione e realizzazione dell'opera non sembra che si frapponga un intervallo di assestamento, di riflessione demandata alla razionalità. La fantasia del lettore vede anzi sull'umido bordo della piscina le ancor umide «statue», e fra tutte colei che se ne fa voce designata (Marina, autrice del poemetto), vivere immediatamente, con tuttora la pelle bagnata, il privilegio di quella immersione, di cui ho ipotizzato la virtù taumaturgica, 'probativa'. Il privi-

legio consiste nel tanto di liberatorio di cui usufruisce chi crede (e cede) alla spinta, al *sostegno* delle acque: una libertà – inimmaginabile in altra situazione – di assemblare quel che normalmente ci si porge diviso e dissociare quel che di solito percepiamo come unitario. In altri termini, la permanenza nell'elemento ha scatenato il *poetico*, beninteso in chi vi si sia immerso con la necessaria fiducia e confidenza. Per questo, e in un dilagante regime d'ipnosi, nulla di realistico ci trasmettono i versi di Marina; per questo il suo codice lirico è anche e primamente un cifrario, al quale corrispondono con bravura le illustrazioni di Elena Candeo, che di quel codice deve aver *capito* la segretezza arcaica. D'altra parte l'emotività che lo ispira e governa reclama da chi legge innanzitutto un'adesione sensibile, quell'iniziale scatto di empatia, mancando il quale (ce l'hanno insegnato i grandi poeti) si non nasce in noi il desiderio di sviscerare un testo, di farlo *nostro* coll'approfondirne l'interpretazione.

(Silvio Ramat)

**CRISTINA ANNINO,**  
**Anatomie in fuga, Roma,**  
 Donzelli, Roma 2016, pp. XII,  
 116, € 16,00.



Nel libro dei debiti della poesia italiana del secondo Novecento certamente fino a qualche tempo fa figurava il nome di Cristina Annino; o, meglio, forse compariva soltanto un avviso per la mancata ufficializzazione di un talento già ricono-

sciuto e condiviso. E ora forse è giunto il momento di un sostanziale riparo, a otto anni di distanza da *Magnificat*, prima antologia non troppo nota dell'autrice curata da Luca Benassi per l'editore Puntocapo. Sarà stato forse per la qualità di scrittura «sempre / in bilico tra educazione e catastrofe» – togliendo un sintagma da *Záfiro* –, oppure per la mancanza di coordinate disponibili nella lettura di una voce che si contraddistingue per indomite e concretissime sferzate. Lo stesso Maurizio Cucchi, nell'introduzione che accompagna questa nuova scelta compiuta con *Anatomie in fuga* – vecchi testi con inediti e movimenti sussultori –, indica come modello, pur «nella piena modernità di questo libro», l'«esemplarità assoluta di Ezra Pound», aggiungendo il nome di Antonio Porta. Forse, possiamo aggiungere con qualche sicurezza, l'Antonio Porta di *Invasioni*, quello che volta le spalle alla stagione più intransigente e avanguardista per abbracciare forme diverse e più distese di comunicatività. Anche Cristina Annino ai suoi inizi ha avuto contatti con l'avanguardia,

attraverso le edizioni Tèchne che pubblicarono nel 1969 il suo primo libretto, *Non me lo dire, non posso crederci*: l'avanguardia «calda» di Miccini e Pignotti, del Gruppo 70, meno scientifica e chirurgica della coeva, canonica esperienza dei Novissimi. Ma ad altri nomi dobbiamo rivolgerci se ancora oggi leggiamo Cristina Annino – lei che appunto con voce esclamativa dichiara: «ché si scrive / sulle Papaie, non ermetici né anarchia!», né tradizione né avanguardia. Da Walter Siti, che la include nel terzo volume dei *Nuovi poeti italiani* di Einaudi (1983), a Michelangelo Coviello che, attraverso Porta, di lei pubblica nelle edizioni di Corpo 10 un libro fondamentale, subito apprezzato da Giovanni Giudici: *Madrid*. Tuttavia, il modo più sincero per saggiare la temperatura di questa che si configura come una vera e autonoma raccolta, è la lettura. Una lettura che renda chiara la centripeta mania di Annino di gettarsi fuori dalla pagina attraverso il *camouflage*. C'è un trucco nelle parole di questo poeta (usiamo volutamente il maschile, perché maschile – o neutra – è la voce di chi parla

nei testi) che esibisce sotto la superficie lucida gli inestetismi selvaggi di una soggettività autentica, quasi grottesca nella sua leggerezza. Ed è questo il miracolo. Basta leggere la centralissima *Caos* per capire ciò cui Cucchi allude quando parla di «di-saggio» e «attriti dell'esserci»: «Premettendo / che è sempre doloroso impalare / l'anima in un discorso / scrivere / un diario, lettere, versare / iride nella tinozza di un colloquio. / A quest'età e con i tempi che corrono, / io siedo sul bordo dell'orecchio / universale; dico / 'biondo, marziale cieco cielo' / dove il tempo è rotondo: la verità / è orrendo cannocchiale». / Poi mi rivolto, ascolto chi parla, / annuso odore di vero nel parziale / gesto di chi mi appaia. Credo / a tutto; a quest'età si è un cimitero / abbastanza paziente». Qui troviamo tutti gli elementi che servono a fare il punto sulla sperimentazione involontaria eppure cosciente di Cristina Annino, provocata essenzialmente da una regressione animalesca nelle cose, nella piena immersione sensoriale che si esplica già nel titolo della prima sezione: *Area del disgusto* – quella, come si legge nella nota che accompagna l'omonima poesia dedicata a Pound, dove «cresce l'erba evitata da un cavallo perché circonda i suoi escrementi». Niente di rabelaisiano, qui siamo in preda a un istinto che sa riconoscere (o misconoscere) la forma, e lo dimostra attraverso l'uso inavvertito e

sfrontato della retorica tradizionale, attraverso lo stridore inusuale di certi passaggi e accostamenti (basta aprire l'esemplare *Ottetto per madre* e ci si trova dentro a un campo di forze imprevedibile e indecifrabile se non a mezzo di un abbandono vigile: «Senza pace, con pena e senza girarmi / mai, pestando / mica pepe o caffè ma gardenie, io amo / la mamma e i topi; li metto insieme chissà / perché»). E anche certa ricorsività in Annino non serve a insistere, ma la sua scrittura torna spesso su anafora o riprese insistendo col carattere ripetitivo dell'esperienza. Esperienza ancora animale, appunto. Dalla quale non si riesce a cavare niente, nessun dato certo o prescrizione. In fondo, dice Annino con una certa disinvoltura, tutto accade come nella più ovvia delle considerazioni: «Si fa così / ogni parola più del silenzio perché ancora torna / in su dal basso e taglia / come la luce senza nulla né bocca, l'acqua». C'è molto disinteresse, c'è forse anche una paventata vacuità in questi versi: la poesia di Annino sembra tuttavia approfittarsi di questa condizione per arrivare dritta alla sua meta. A una ragionevole emotività che non è di tono ma di sensazione: allora persino tutto il gravame su cui sembra tornare più volte – gli affanni dell'individuo, il tramonto stesso della condizione umana, la labilità degli incontri con persone che non hanno niente di riconoscibile – scivola

in una sorta di incanto terribile che ora è figuratività chagalliana, ora muto discorso alla Schiele. La funzione del poeta è quella di tenere la muscolatura in esercizio («scrivere», variamente declinato, è un verbo frequente), grazie al potere di imprevedibili sciabolate o esercizi di evidente oscurità: una oscurità affabile e atterrita, che non conosce mediazione se non col temperamento forte di un soggetto visionario. Perché Annino, lo ha ricordato anche Sitti di recente, «è di una razza [...] che soffre personalmente la disumanizzazione e non si esime dal sentimento quando riemerge depurato dagli stereotipi». Si legga allora per intero e nel suo vago sentore leopardiano la prosa leopardiano-proustiana intitolata *Il tritacarne*, oppure ci si lasci precipitare nel gorgo indistinto di un *Profumo*: «L'accaduto / accade; ma resta un fondo / nella bottiglia. Mi balenò insomma che / dovessi vedere *quel* corpo perché / il profumo toglieva *nullismo*. Di qua / di là nella stanza, bevi il resto / del turco, l'idea di *condividere* me ne fregai, / la testa però respirava. Mica poco, che / si viva un'idea! Giacché ogni persona / di questa vita, ogni Cosa / che incontro mi toglie identità, / mi precipita, voglio dire, mi dà crampi / di invidia e non trovo servile essere meno».

(Marco Corsi)

**SONIA BERGAMASCO,**  
**Il quaderno**, Roma, Sossella,  
2014, pp. 92, € 10,00.



Ogni scrittura creativa contiene memoria di scritture anteriori: è il luogo del doppio e della rifrazione, specie quando

riscrive la vita in un ostinato tentativo di avvicinamento al reale e alle sue deformazioni. La poesia per alcuni è l'esatto equivalente di una partitura musicale. Non vi è tutto annotato. La voce e il timbro non possono essere fissati. Ognuno cerca di utilizzare al meglio le proprie possibilità vocali, per fare uscire dal testo un tono incontestabilmente nuovo. Eppure, la voce si sovrappone al testo, irriducibile alla lingua che si legge in esso, una lingua di altro tipo: né messianica né originale ma piuttosto tessuta in un dispositivo singolare. La poesia d'essenza fonetica, asemantica del *Quaderno* di Sonia Bergamasco, riesce a catturare particelle vocali, facendo aderire il segno grafico alle labbra e ai muscoli della bocca. Potremmo parlare di una dilatazione

sonora della sua poesia, che si allarga al corpo, luogo di incontro tra il linguaggio e il mondo. Come resuscitare questa ignoranza assoluta? La scena di partenza è semplice. Seguendo la scia di una mano d'inchiostro, impastato di suoni e immagini, Sonia Bergamasco rintraccia i modi per sfuggire dal peso di un lascito, che dovrà essere interpretato come segreto d'infanzia o contemplazione dell'istante. Una linea ondulata della memoria, in cui è facile osservare come, accanto a forze tematicamente centrifughe (i motivi dell'annullamento e dell'abbandono), insistono forze che parlano di coesione dei frammenti, di vita di un *Pesciolino*, affezionato come l'Autrice alla familiare presenza degli affetti e al contempo esposto alla vertigine che dissolve ogni purezza. La vita

è spesso un'infelice contraddizione, con desideri infiniti ma scorte limitate; un'irregolarità nello sviluppo della specie, in cui trucchiamo le carte a favore dell'uno o dell'altro. Potenzialità infinite che possono manifestarsi attraverso la regia di una ragazzina pallida e tremante. Per sfuggire al peso del ricordo, Sonia Bergamasco non si ferma ai piani alti della declamazione. Scende nel seminterrato, non teme il trabocchetto del palcoscenico. Le piante dei suoi piedi lo conoscono misura per misura, ed è logico che sia così. La topologia del piano, basata sulla polarità chiusura-apertura, alto-basso, buio-luce è al centro del percorso narrativo di questa raccolta, piegata a una tonalità accentuatamente metafisica. Il disorientamento nel tempo va di pari passi con un disorientamento nello spazio e l'incombenza opaca delle ore si risolve in un baleno finale. Legge e riscrive «pagine e pagine di commento a una visione», seguendo il tratto di una «linea ondulata», che conserva il «brivido felice di quella scoperta». Lo presenta come un lavoro di riscrittura, meglio di traduzione di una traccia nata da sollecitazioni esterne (una presenza umana, un amico, una richiesta), sempre limitate a poche parole.

Ci muoviamo entro versi pacati, versi d'attesa, di appostamento. Se ogni cosa sembra destinata allo sgretolamento, già qualcosa di illuminante c'è. Scrivere del proprio desiderio sotto forma di epifania, sostenerlo attraverso il «pensiero di *mondo*», di un pensiero in grado di *pensare il mondo* è comunque segno di un modo di essere lontano da chi si dilunga in una miriade di osservazioni. Dal mestiere di attrice e musicista, quello della scansione dei suoni e della direzione del corpo, Sonia Bergamasco attraverso millimetrici spostamenti rivela i vuoti nel linguaggio di ogni giorno. Resta in attesa di una voce e di un suono, come una x dentro il corpo («IL MIO CORPO È TUTTO QUELLO CHE HO / E TUTTO QUELLO CHE NON HO»). A volte esso è in allarme, effimero, corpo che cerca corpo, ferito, desiderante, secondo l'ospitalità concessa alla voce, in un onnivoro plurilinguismo, che comporta

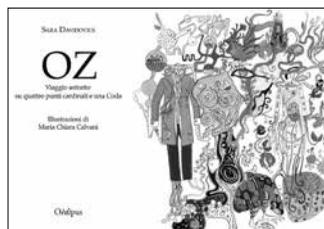
forme colte e forestierismi, un impasto che si abbassa vertiginosamente di tono per ampliare il repertorio del dicibile (*Amleto senza lingua*). Una musica bassa, apparentemente prosastica («[...] Le ciglia ripiegate sulla tastiera, suonavi il violoncello con un gesto trattenuto», una poesia che dovrebbe tendere al mutismo «per le troppe agonie» ed è pur costretta a parlare.

«Ma se il modo è nel fare – nello spazio del fare – perché ricerco i nomi, le parole. Perché?». Sa bene, Sonia Bergamasco, che la fantasia è denunciata nella sua invenzione di spazi immaginari che essa apre, per essere tentati e percorsi. Come Alice che si fa grande e si fa piccola, sa che la performance attoriale arriva sempre in un gioco di scelte e messinscena, per cercare di dire di più e far perdere alle cose la loro usuale apparenza. Trattenuta e minimale, più esatta e incerta, ella evita il discorso forte del primo piano, della presenza imposta («Quando io giudico, sento che perdo. Letteralmente io *cado in pezzi*. [...] perdo il mio corpo, la sua origine astrale»). Il suo dire si avvicina più alla forma del sussurro, in cui il non detto è più importante del detto: «Perché? (un fiore che per giunta scopriamo non è il solo, ma rosa fra le rose di un immenso giardino)». Sonia Bergamasco sembra concentrarsi sull'oggetto di sempre, su un tratto aspirante, omettendo i dettagli. Ne deriva un'investigazione profonda che preferisce l'implicito, i confini tra il bianco e il nero della pagina, per muovere i sentimenti al loro culmine e tacerli. Meglio restare «dalla parte del segreto, nel retro del banco. / Dalla parte degli zoccoli e di quelli che danno. / Farina e odori, pasta ardente alle narici. / Distanza dalle braccia e dalle facce degli altri»: perché quello che potrebbe essere interpretato come il segno di un turbamento emotivo – «forse mi vedono, / forse sorridono – furto o leggenda, / romanzo infantile» – non è che il retro dei frammenti di cui si dimenticano «solo i tratti essenziali» (*Il panettiere*). Una disperazione sedata che al sistema degli opposti preferisce la nudità del refferto, l'autentico all'inautentica «giostra – costante principio del male». E allora lo

schema dei contrari, con cui solitamente si descrive la vita, si rivela una finzione, o «bugie per rivivere il luogo» (*Revisione*). In questa prospettiva, che è anche quella dell'*Altalena* che «oscilla vuota», mentre l'io lirico procede «nell'antro», la condizione umana non appare tanto diversa da quella delle ombre o dei miraggi («Ponte Umberto I, la cupola e gli archi. / Roma fianchi morbidi si espone allo sguardo», *Miraggio e urbanistica*) e la centralità del vivente resta intrappolata negli anni che «ci sospingono senza incrudelire l'uno dentro l'altro fino a coincidere. Rotazione muta, noi pedine dello sguardo». Che il mondo non coincida con quanto accade sotto i nostri occhi («Immagine sfocate nei dettagli di un sogno», *ivi*) è una delle convinzioni su cui si svolge la poesia, quando al ricordo unisce il dubbio sull'esistenza («[...] Titolo, trama, montaggio e poi fine»). Un'autobiografia lirica che può essere attraversata con la registrazione della voce a lei dovuta, impressa su un cd, dove sottotraccia corre la consapevolezza di un desiderio, sciolto e nudo, provvisorio padre dei contrasti, prima sguardo necessario ad accogliere «la vita di cui muoio / [...] di cui è giusto sorridere». Sono indizi appena abbozzati, sicuramente e la tessitura incrociata di questi rimandi è volutamente complessa. Solitamente le verità artistiche si riferiscono alla consistenza di opere finite, che sublimano ogni percezione: musica per l'udito, poesia per la parola. Qui alla poesia è dato il compito di preservare la verità del soggetto, che sperimenta il mondo non partendo dall'Uno ma dall'Altro, nell'accettazione di uno sradicamento quotidiano. Se si spinge a fondo lo sguardo oltre alla puntualità di alcune riprese, questo *Quaderno* ha saputo affrontare l'eccedenza delle situazioni personali e sa, con la sua scansione musicale, mettere alla prova il dubbio del vivere obbligandolo a spostamenti minimi, che tracciano sulla superficie bianca del foglio faglie insinuanti e sottili, sospese tra recupero della memoria e visione udibile.

(Carlo Albarello)

**SARA DAVIDOVICS, OZ. Viaggio astratto su quattro punti cardinali e una Coda, Illustrazioni di Maria Chiara Clavani, Salerno-Milano, Oedipus, 2016, pp. 95, € 14,00.**



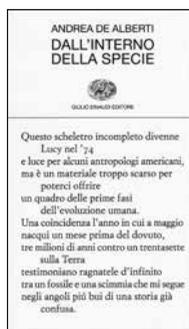
Il lavoro di Sara Davidovics è fuori e dentro la poesia. Fuori, perché tende proprio ad abitarlo, il fuori, attraverso *happening*, azioni teatrali, eventi di arte diffusa e partecipata. Dentro, perché il fuori viene abitato da un sistema di forme che sono innanzitutto sonore e ritmiche. Fuori e dentro la poesia è anche questo *OZ*. *Viaggio astratto su quattro punti cardinali e una Coda*, pubblicato assai bene dalla Oedipus (la cui ragione sociale in questo caso viene resa dalla grafia Oèdipus, non senza un gioco di parole col titolo dell'opera) con delle notevoli illustrazioni di Maria Chiara Clavani. Fuori della poesia, perché il progetto si è esteso allo spazio esterno della realtà, realizzando «una rimappatura dei luoghi [...] estesa a diversi quartieri di Roma» (dove l'autrice vive). Dentro la poesia, perché questo «romanzo» è realizzato sfruttando la gran parte dei dispositivi della poesia contemporanea: dalla

dimensione visiva (con la distribuzione delle parole nello spazio) a quella propriamente tipografica (giocando coi segni diacritici e la diversa densità iconica delle pagine); dallo sfruttamento di rime, paronomasie e martellamenti fonici d'ogni tipo, all'agglutinazione nel testo di parole e sintagmi e in intere strofette provenienti da canzoncine per bambini e in genere dal repertorio tanto *pop* quanto popolare. Ovviamente, il rimando è ai romanzi di Frank Baum e soprattutto al celeberrimo film di Victor Fleming (1939), in cui si narra il viaggio di Dorothy insieme ai suoi scalagnati e imperfettissimi compagni (lo spaventapasseri, senza cervello; l'uomo di latta, senza cuore; il leone, senza coraggio). Sebbene non si possano rinvenire citazioni esplicite (o almeno esse sono tutte sfuggite al presente recensore), andrà considerato che la stessa orchestrazione del racconto sulla centralità dei punti cardinali non può non ricordare la presenza delle due Streghe cattive, dell'Est e dell'Ovest (la vera persecutrice della storia) con la quale la bambina deve confrontarsi, confortata dalle Streghe buone del Nord e del Sud. Ma c'è un ulteriore aspetto che ci può guidare dentro il poemetto-«romanzo» di Sara Davidovics. Alla fine del libro viene proposto un disegno («piccolo appunto grafico») che riassume il sistema itinerante proposto lungo il «racconto». Vi si vede un serpente uroboro che cinge una Z, giungendo quasi ad afferrarsi la coda con la bocca (essendo appunto «uroboro»). Il cerchio – che va seguito in senso antiorario da Nord a Est (*Viaggio astratto su quattro punti cardinali*) – però non si chiude, in quanto tra i due estremi del serpente si apre la regione delle

acque, che costituisce la zona che può essere superata solo a patto di «immergersi nell'acqua» (cfr. la nota *Cos'è OZ?*). Questa immersione è la *Coda* annunciata alla fine del titolo, la «Coda» del «regno», oltre il quale non si può fare altro che *seguire* il soggetto che ha guidato il racconto («: : : : : seguimi», p. 80). È forse qui un implicito e prezioso riferimento alla canzone cantata da Judy Garland nel film di Fleming, in cui si aspira a un luogo situato oltre l'arcobaleno. Non che il libro ci proponga un qualche consolatorio capannuccio arcadico *Over the rainbow*, ma si esso è costruito come un viaggio iniziatico che si volge *anti-clockwise*, così da azzerare il tempo verso un ricongiungimento fetale, nelle acque del prima. Lasciata la terra, superata la fissità dei confini e la certezza regolata dei punti cardinali, il soggetto narrante e l'altro soggetto cui è accoppiato e col quale stabilisce un rapporto di provocazione e di dipendenza («Oltre l'est ti camminerò, mi camminerai», p. 73) si ritrovano a tentare una strada inedita e pertanto imprevedibile; un percorso in cui la continua mutazione delle identità e delle stesse conformazioni corporee, sperimentata nel corso del precedente tragitto, è portata al suo punto ultimo. Camminando all'indietro, il soggetto (Lacan lo scriveva «S» con dentro una barra «/», quasi come qui nel disegno di Sara Davidovics) si riconosce nella sua più vera identità, svelata infine nella nota conclusiva: «OZ è la prima e la quarta lettera della parola 'zero' contratta e scritta alla rovescia» (p. 91).

(Giancarlo Alfano)

**ANDREA DE ALBERTI, Dall'interno della specie, Torino, Einaudi, 2017, pp. 88, € 10,00.**



Penso che il modo migliore per avvicinare il quarto libro di poesie di Andrea De Alberti (che lega palesemente coi primi due, *Solo buone notizie*, Interlinea 2007, e *Basta che io non ci sia*, Manni 2010; mentre il terzo, *Litalia*, uscito nel 2011 per le edizioni d'arte La Grande Illusion, è per il momento un interessantissimo percorso laterale, che presta ad alcuni passaggi dell'opera più recente gli strali dell'invettiva), sia sospendere ogni generalizzazione concettualizzante e ogni sorvolo topografico delle sue sei sezioni e misurarsi il più attentamente possibile con qualche testo, basando semmai su queste analisi locali qualche ispezione a

raggio un po' più largo. In questa maniera si asseconda quella che mi pare una delle caratteristiche salienti dell'opera, ovvero il procedere per piccoli spostamenti successivi e non lineari, lasciando che le diverse piste di senso si traccino poco a poco, in lenta divergenza, per poi operare delle sintesi che invece di riunificare ordinatamente quelle direzioni le accavallano e le capovolgono. La lettura resterà dunque parziale, centrata com'è su alcuni procedimenti costruttivi del libro e sul loro senso più che sulla sua complessiva unità; ma questo mi pare un male minore, se consente di mettere in evidenza la varietà complessa e studiata di un'opera

che, rifuggendo lo stile razioinante, simil-narrativo e parasaggistico di tanta post-lirica (giusto per intenderci), e ancor più l'enfasi di una pronuncia verticale e tendenzialmente chiusa in sé stessa, rischia di sembrare al lettore frettoloso molto più semplice e meno stratificata di quanto è.

Prendiamo dunque la terz'ultima poesia del libro, *L'evoluzione è altruista*: «L'evoluzione è altruista, / a sopravvivere sono esseri buoni, / un bimbo di un anno ci informa di una presenza. / Leggo un articolo di giornale in un giorno qualunque / di un attimo senza destino, / tengo le braccia conserte nel caldo pomeridiano, / sfioro una luce invogliata da un domopak lampeggiante. / lo che per anni avevo creduto all'egoismo di natura, / mi trovo ad essere chiamato giraffa d'altruismo. / Mi chiedo se ho sviluppato il collo solo per guardare / meglio in faccia una persona che non conosco». Fin dai primi versi incontriamo una delle arterie tematiche più importanti del libro, quella in cui scorre il filo, o piuttosto il frondoso cespuglio, del processo di ominazione, durato milioni di anni; qui si fa riferimento alle teorie neurobiologiche e paleoantropologiche sostenute da molti scienziati secondo le quali comportamenti 'moralì' come la generosità e la cura dei più deboli avrebbero costituito un vantaggio evolutivo per gli esseri che li mettevano in atto. Altrettanto conta, però, la maniera con cui questo tema viene presentato: la formula svelta e semplificata che mira all'effetto subitaneo, quella 'bontà' accattivante piazzata nella frase un po' superficialmente, fanno pensare allo stile giornalistico, e meglio ancora ai titoli, spesso redazionali, degli articoli di quotidiani e periodici. E la poesia conferma, subito a seguire, questa impressione. C'è proprio un io che legge il giornale, e dunque l'enormità dell'argomento, che senza esitazioni si può definire fondamentale per l'esistenza stessa del genere umano come si è evoluto, si trova concentrata, anzi pressata e schiacciata nelle strette colonne di una pagina a stampa, per di più di rapido consumo (un giornale appunto, e non il volume di un paleoantropologo o di un primatologo), e offerta alla lettura di un singolo uomo, perfettamente insignificante, in quanto individuo, rispetto alla storia del genere. Tracce evidenti di linguaggio giornalistico si rilevano in quasi tutte le poesie in cui

De Alberti tratta in maniera esplicita di evoluzione umana. Gli elementi in gioco, così, sono già tre: la lunghissima gittata dell'evoluzione dell'umanità a partire dalle scimmie, l'unità psicofisica di un soggetto individuale che esiste 'adesso' (e le due scale temporali che a questi fattori corrispondono, la profondità delle epoche e il presente-adesso), e la sfera dell'informazione che in questo caso fa da mediatrice (banalizzante quanto si vuole) tra i primi due. Ma bisogna leggere ancora: cosa vuol dire il verso 3, con quel «bambino di un anno» che «ci informa di una presenza»? Sembra che anche questa stringa verbale, come le due precedenti, sia stata prelevata dal pezzo giornalistico, ma, forse a causa del taglio, o più probabilmente per una voluta manipolazione, il suo significato rimane sfocato, sospeso. E se la scena di lettura si svolge su un fondale totalmente ordinario, un interno domestico in un pomeriggio assolato, un secondo segnale di sfasatura, stavolta cronologica, vi è subito connesso, perché il testo afferma che ci troviamo in un attimo che contiene un giorno, e non il più prevedibile contrario. Sarà pur vero, dunque, che giorno e attimo, «qualunque» e «senza destino», fanno parte del tempo privo di eventi significativi e della vita addormentata nelle sue ripetizioni (cullata dal massaggio continuo a bassa intensità dell'informazione), ma è altrettanto vero che non occorre poi molto, forse uno sguardo appena più attento, per prendere coscienza dell'enormità delle forze in gioco, in azione, in ciascuno di questi giorni-negli-attimi che ci toccano in sorte. Guardiamo poi quella formula che qualifica la luce nel verso 7, «invogliata da un domopak lampeggiante»; in un tessuto verbale fin qui aggiustato senza sussulti sul registro medio e praticamente privo di metaforicità, questa è l'unica eccezione, come una debole trazione o tensione esercitata sul pannello grigio, quasi una piccola carezza animatrice, una 'coccola' fatta al linguaggio. E per finire l'explicit, dove partendo, probabilmente, da un altro segmento prelevato dall'articolo di giornale («giraffa d'altruismo»), e grazie a un altro, stavolta più sensibile, slittamento metamorfico-metaforico, il soggetto che parla nel testo arriva a formulare un'ipotesi in cui la sua (breve) storia personale entra nello stampo di una (lunga) vicen-

da evolutiva riconfigurandone le fattezze secondo lineamenti leggermente surreali: riuscire a sostenere lo sguardo dell'altro, a guardarlo mentre ti guarda, e dunque a conoscerlo e ad esserne conosciuto, è descritto come l'esito di un allungamento del collo, di una modifica della struttura anatomica; ma ovviamente qui viene fatto giocare anche il senso ordinario in cui si dice 'allungare il collo', ossia alzare la testa per vedere meglio, e a dare l'avvio a tutto lo spostamento sta, non esplicitamente nominato ma presente, il lungo collo della giraffa.

Leggiamo ora un secondo testo, intitolato *Manhattan* (sesto della terza sezione): «Resta il dubbio che vada bene un po' per tutti / questa lunga cerniera di informazioni gridate / per una rubrica personale al limite dell'assurdo. / Mi fa sembrare un druido nella posizione / più sbagliata dei pianeti, non si capisce perché, / o un consiglio superficiale per non cadere / nella trappola dell'immaginazione o dello specchio. / Sono questo, guarda, / una figurina ai tempi di facebook, / una faccia senza citofono, / crescono i peli sul mio petto, / assomiglio a King Kong se mi ci metto. / Sono un uomo diviso in anima e corpo, / un terzo dell'una, due parti dell'altra, / la testa come una ciliegia nell'alcol». La poesia può essere considerata parte di una serie all'interno della sezione, e stabilisce inoltre relazioni con testi più lontani e sparsi della raccolta; potremmo definirla la serie-costellazione dello scimmione, il cui protagonista può essere il King Kong del film datato 1976 (remake dell'originale del 1933), un orango visto allo zoo, o un gorilla di cui si legge sui giornali ancora a proposito di evoluzione e parentela con l'uomo: figure dunque immaginarie o reali, presenti o passate o lette o ricordate, in maniera vaga o distinta (il tempo, in questo libro, è perennemente *out of joint*, e lo spazio è organizzato in zone di limpidezza, tranquilla o allucinata, e fondali sfuggenti e indeterminati). Nel caso in questione, il personaggio della grande scimmia serve a costruire un ritratto di chi dice io nella poesia. Ma se si comincia a leggere il testo sulla scorta delle convinzioni maturate attraversando i testi precedenti, e si intende quindi il titolo, *Manhattan*, come la zona di New York dove sorgevano le Twin Towers (sostegno dell'arrampicata di King Kong nel film di John Guillermin), ci si

rende conto strada facendo che la poesia ci porta con sé in una forte traslazione di senso: la somiglianza tra io e King Kong è inscenata come inconsistente, ed è invece al cocktail chiamato Manhattan che, più seriamente, l'io arriva a paragonarsi, con tanto di testa-ciliegina in immersione (come, altra diversione analogica, la foto del viso nel box di un profilo facebook). È proprio in virtù di questi poco appariscenti scarti orizzontali, di questi depistaggi, che la catena della raccolta si inanella via via: potremmo dire che la connessione si realizza tramite anelli mancanti. E anche le frequenti riprese e variazioni dei titoli (una per tutte: la sequenza *Sapiens – Oasi – Gorilla – Sapiens sapiens – Lucy*, nella prima sezione), non vanno lette solo come massicci montuosi tematici, ma anche come formazioni nuvolose in costante imprevedibile cambiamento.

Dalle poesie qui analizzate si possono estrarre due ipotesi, la cui pertinenza si estende, pur se con distribuzione non uniforme, all'intera raccolta. Per prima cosa, De Alberti presenta sulla pagina un'immersione completa nell'ordinario e

nel quotidiano, e negli incessanti flussi di informazione e intrattenimento che lo modellano; questo comporta l'accettazione dei linguaggi più comuni, e anche triti e stereotipi, che vengono assunti sulla pagina senza alcun distanziamento ironico, e manipolati sì ma non secondo criteri di taglio e montaggio straniante. Anziché distanziarsi da questo linguaggio, si cerca qui di muoversi al suo interno e tramite questi piccoli movimenti rimodularlo, per macchie, deboli scintillamenti discontinui. La forza motrice che opera tale rimodulazione, o ricarica, è un inappariscen- te pensiero associativo che basandosi sull'equivocità e la vaghezza della lingua comune lavora alla produzione di senso nuovo («Non lasciate i figli a casa a smusare l'ironia degli spigoli [...], a scegliere sul divano le pietre di paragone»). Secondo: anche dei due sostantivi che troviamo nel titolo della raccolta, interno e specie, vengono attivati i numerosi sensi e usi possibili. Abbiamo a che fare con interni imbricati l'uno nell'altro, e messi in relazione con i rispettivi esterni; poesia per poesia, è compito del lettore capire su

quali livelli il testo lo stia impegnando. È un interno il *Sapiens*, lo è la sfera della vita quotidiana, lo è l'ambiente domestico, lo è il gruppo familiare con le sue perdite e i suoi nuovi ingressi (questo è anche un libro sulla morte dei padri e la nascita dei figli, o meglio ancora sul divenire padri e figli insieme in un vortice psichico del tempo), lo è il soggetto individuale, lo è infine il singolo testo. E specie? Direi che di questo termine venga fatto valere il senso più generale, e etimologico (che ovviamente comprende anche quello tassonomico), la manifestazione di una sostanza che si offre alla vista; ed è proprio un'offerta di contatto, e anche di ospitalità (anni fa Paolo Zublana coniò per la sua poesia la categoria di «chiusura ospitale»), quella emerge dalle poesie di De Alberti: «eppure, dall'interno della specie, / ognuno tenta di lenire il proprio male con una scheggia, / con le prove concepite fuori da ogni possibile / orizzonte di stupore».

(Federico Francucci)

**ROBERTA DURANTE, Nella notte cosmica, libro + CD, Boca (NO), Luca Sossella, 2016, pp. 87, €10,00.**



Considerando a volo d'uccello, e senz'alcuna pretesa di esaustività, il panorama di generi, temi e stili disegnato dalle opere di poesia pubblicate negli ultimi anni in Italia, sembra che emerga una singolare risultanza nell'analisi della poesia 'neo-' o 'post-lirica': una tendenza più

generalmente riduzionistica – riscontrabile sia a livello retorico (si pensi di esempio alle chiusure gnomiche che risolvono tanti testi in chiave moraleggiante o sapienziale) sia sul piano tematico-ideologico – si associa, come d'altronde le conviene, ad altre tendenze che sono invece marcatamente entropiche. In questo scenario, diviene paradossalmente possibile osservare come un'opera che rientra nella categoria della 'post-lirica' e nondimeno le sfugge come *Nella notte cosmica* di Roberta Durante possa ricorrere ad alcuni dei *topoi* più abusati nella storia canonica della lirica – il volo sul mondo, il dialogo con la luna – evitando, però, di cadere in un armamentario linguistico-retorico trito e ritrito e rinnovandone quindi la potenza.

Se, infatti, l'associazione tra le topiche menzionate rimanda senz'altro al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Giacomo Leopardi, Durante non lascia trasparire, con il suo tono leggero e incantato, eppure mai naif, alcuna corrispondenza con il motto leopardiano «a me la vita è male». La sfida alle leggi della gravità, infatti, è anche una sfida alla *gra-*

*vitas*, a quella dignità e serietà che porta molta altra poesia contemporanea, come si diceva, a esiti di tipo moraleggiante. Come si legge nel primo testo del libro, infatti, ci si sente «proprio nello spazio» (p. 7) – parafrasando: si ha proprietà di sé nello spazio – soltanto quando manca la gravità, ossia la dignità correlata al dover mantenere una posizione o un ruolo – anche quello del poeta, in ultima istanza – a prescindere dalle coordinate spaziali che si stiano esplorando. Inoltre, mentre il volo sul mondo, in Leopardi, è soltanto vagheggiato («Forse s'avess'io l'ale / Da volar su le nubi...»), il viaggio proposto da Roberta Durante attraversa il cielo e si conclude, infine, con un allunaggio riuscito. Non del tutto, però: come ha osservato Luca Rizzatello in una delle poche recensioni di cui ha finora goduto il libro (pubblicata nel blog *Librobreve* il 10 aprile 2016), nella terza e ultima sezione del libro – intitolata *Luna*, dopo *Terra* e *Cielo* – l'allunaggio è compiuto, ma la luna scompare. In questa odissea cosciente dello spazio, ma priva di un approdo spaziale certo, resta il viaggio, sospeso tra le diffe-

renti dimensioni dell'onirico, del fiabesco e dell'avventuroso (non senza qualche incursione nell'estetica postmoderna), e calato all'interno di quella che è la 'notte cosmica' che dà il titolo al libro. L'onirismo del libro, tuttavia, resta perlopiù apparente: se il viaggio della voce poetica è compiuto in pigiama, come si ripete in più testi (p. 28, p. 38), ciò non implica che si elimini completamente il dubbio di stare viaggiando ad occhi aperti. Né sogno, dunque, né sonno (la dimensione, in qualche modo anti-psicanalitica, esplorata in almeno due libri usciti tra il 2015 e il 2016, come *Stesura* di Manuel Micaletto e *Sonnologie* di Lidia Riviello); ma fiaba e avventura, certamente. Immediate e fortunate, di conseguenza, le allusioni già operate da Rizzatello nella sua recensione del libro, da *De la terre à la lune* (1865) di Jules Verne a *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) di Frank Baum.

Se questa è la *Stimmung* generale del libro, come in ogni fiaba o avventura che si rispetti, angosce e inquietudini non sono del tutto espunte. Paradigmatica, allora, risulta essere la copertina, basata sull'*Ascesa all'Empireo* di Hieronymus Bosch; una promessa paradisiaca di luce che, al tempo stesso, non elimina il riferimento – per contrasto – alle altre tavole che compongono le *Quattro visioni dell'Aldilà* (1500-1503) e alla loro rappresentazione abnorme delle creature infernali, tratto distintivo della produzione del pittore olandese. La poesia di Durante coltiva tale rovesciamento secondo modalità molto sottili e argute: è così, ad esempio, che i versi «e quando la distanza non finisce / sparisce ogni pericolo» (p. 63) sembrano a una prima lettura consolatori, all'interno di un viaggio che è anche un modo di 'colmare' la distanza tra la Terra e la Luna. Si evoca, tuttavia, un pericolo che rimane costantemente presente

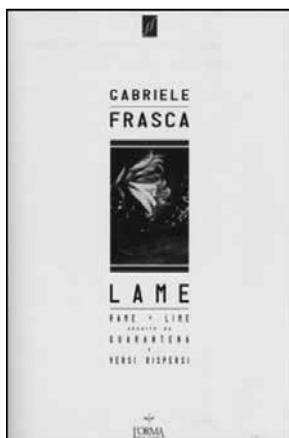
all'interno del libro e che l'autrice non risolve affatto secondo il famoso motto hölderliniano, da *Patmos*, per il quale «là dove è il pericolo, cresce / anche ciò che salva». Anzi, il pericolo continua a squadernarsi, in sottotraccia (si ascolti a tal proposito il CD che accompagna il libro, seguendo la consolidata tradizione della collana Vivavox di Sossella), a causa, in un primo momento, della crisi identitaria sofferta dalla voce poetica e, in seguito, del confronto con il silenzio. Nel primo caso, pare di assistere, qui sì, a una riproposizione idiosincratca, ma non del tutto innovativa, del dramma identitario della lirica moderna, inaugurato dal *je est un autre* rimbaudiano (si prenda, ad esempio, la variante: «avevo formato una squadra di me», p. 58). Anche se non vi è compiuta innovazione, quel che è certo, nel qui e ora, è che una voce poetica come quella inscenata da Durante si trova ad affrontare una «vita da *shapeshifter*» (p. 8), secondo una molteplicità di livelli, che possono andare, ad esempio, dalla posizione socio-economica alla costruzione dell'identità di genere.

Nel secondo caso, il confronto tra parola e silenzio si configura come una costante del libro: in «un teatro già vivo e già morto» (p. 12), la parola si scontra con la sua alterità, che è anche la sua possibile fine materiale, generando, allo stesso tempo, la speranza o la rassegnazione, più volte espressa, che tutto ricominci daccapo. Unicamente in chiusura di libro si avverte la possibilità che il ricominciamento avvenga «senza parole» (p. 87): nel resto dell'opera, invece, questo scontro tra parola e silenzio non produce altro che un ulteriore rafforzamento della parola poetica, sia a livello strutturale (i vari testi sono frammenti di una più grande unità poematica, divisa nettamente in tre sezioni) che a livello micro-linguistico (attraverso la facondia

tipica delle paronomasie, per esempio). La possibilità di ricominciare a parlare «senza parole» interviene soltanto in chiusura di libro, allora, non soltanto per questioni di explicit, ma anche perché nella terza e ultima sezione, com'è stato accennato, l'allunaggio si compie, ma la luna scompare. Resta il viaggio e, più concretamente, su questa luna-non-più-luna, resta il mirto, già segnalato in precedenza come «frutto di altre metamorfosi» (p. 26). Il richiamo mitologico non sembra essere tanto all'episodio di Venere che si nasconde dietro a un mirto per evitare la concupiscenza di un satiro (il rovesciamento della figura della «bambina in pigiama» viene comunque attuato da una poesia che conserva una discreta carica erotica, ad esempio qui: «il nostro era stato soltanto un gioco di sguardi», p. 60), quanto a quello di Myrsine – l'atleta (donna) uccisa per invidia dall'amico dell'atleta (uomo) da lei battuto nei giochi e poi trasformata ed eternata in forma di pianta da Pallade. Questo chiaro riferimento alla dimensione di genere, traslato in campo mitologico, porta con sé il giusto sospetto che, con la proposta di questo viaggio, Roberta Durante attraversi, in realtà, anche il campo socio-simbolico della poesia italiana contemporanea; in altre parole, che si suggerisca – non senza una punta di malizia, anch'essa discretamente erotica – che vi potrà essere un nuovo inizio «senza parole», e quindi in modo del tutto rinnovato, soltanto superando le impasse culturali e politiche che continuano ad attanagliare la scena poetica italiana e avventurandosi, per contro, in un nuovo viaggio astolfiano verso la luna, contro ogni *gravitas* o gravità. Per recuperare infine il senno, o almeno il mirto.

(Lorenzo Mari)

**GABRIELE FRASCA,**  
**Lame. Rame + Lime**  
**seguite da Quarantena e**  
**Versi rispersi, postfazioni**  
**di Giancarlo Alfano e**  
**Riccardo Donati, Roma,**  
 L'Orma, 2016, pp. 468, €  
 32.00.



Questo volume di Gabriele Frasca esce nella nuova serie della collana «fuoriformato» dell'editore L'Orma: una collezione intelligente – diretta da Andrea Cortellessa – che accoglie, lo ricordiamo, «testi italiani irriducibili a convenzioni di genere, impaginazione, stile». In una simile prospettiva di lettura importa sottolineare subito che il titolo del volume sta a rappresentare il meccanismo dell'atto mancato studiato da Freud (il cosiddetto lapsus), con cui continua la serie di titoli 'sbagliati' dati da Frasca alle edizioni a stampa delle sue quattro raccolte, *Rame* (1984 e 1999), *Lime* (1995), *Rive* (2001), *Rimi* (2013), senza contare l'antologia *Prime* (2007). Si tratta di una sequenza ad oltranza di atti mancati, che 'girano attorno' all'opposizione fonemica dell'esordio: opposizione del corrosivo *Rame* al letterario (rimosso, naturalmente) 'cavalcantiano' *Rime*. Nel nuovo volume il lettore trova raccolti i primi due libri: appunto, *Rame* (pubblicato nel 1984 presso Corpo 10, poi riproposto nel '99 da Zona in una versione rimaneggiata) e *Lime* (nel '95 edito dall'Einaudi), i cui materiali testuali sono stati ora riordinati dall'autore nella prospettiva avanzata di un progetto che libera i versi dalla passata riduzione tipografica.

I materiali, ora in parte perfezionati, sono stati montati assieme in modo da dare corpo a una raccolta ulteriore – ma si tratta come vedremo di una costruzione provvisoria – con altri versi accolti (o liberati) nella prospettiva mobilissima dell'archivio. È infatti un lavoro di archivio (*file*) – e si pensi all'archivio come modello dalle strutture dialettiche oggi costituito da *Faldone*, il «quadratico *work in progress*» a cui lavora incessantemente Ostuni ([www.faldone.it](http://www.faldone.it)), poeta da Frasca stimatissimo – articolato su quattro distinti blocchi di versi: *Rame*, *Lime*, *Quarantena*, *Versi rispersi*. Se quest'ultimo è il blocco più libero, come dice esplicitamente il titolo, che chiude e allo stesso tempo apre il volume, il blocco intitolato alla *Quarantena* rappresenta invece un progetto nel progetto – il primo non tipografico, spiega Giancarlo Alfano nella sua utile postfazione (a cui fa seguito quella di Riccardo Donati) –, che al momento della pubblicazione di *Lame* comprendeva cinque canzoni. Ma a questo proposito si consulti il sito web dell'autore, [www.gabrielefrasca.it](http://www.gabrielefrasca.it), dove ora compare l'*Indice (sempre) provvisorio* di una prossima 'raccolta' – *Mire* (ancora un lapsus) è il titolo del libro che raccoglierà con i testi di *Lame* i materiali tra l'altro delle due ultime raccolte di Frasca, *Rive* (2001) e *Rimi* (2013) –, indice provvisorio in cui è inserito un sesto testo, offerto al visitatore in formato audio. Immerso oggi nel contesto di una cultura mediale che evolve incessantemente, e in cui il prodotto a stampa sembra sul punto di essere sorpassato, *Lame* (come l'arduo *work in progress* di *Faldone*), funziona per 'immagini dialettiche', fondato com'è sul principio del montaggio teorizzato da Walter Benjamin, il quale sosteneva appunto che di fronte all'evoluzione mediale contemporanea, la forma del libro avrebbe dovuto essere completamente ripensata lavorando sul modello mobile dello 'schedario'. Ora in *Lame*, come in *Faldone*, le poesie sono come tessere di un mosaico, frammenti di un passato, che se montati in una costruzione adeguata diventano improvvisamente 'leggibili', mostrando tutta la loro attualità: in modo che sia la vita stessa del materiale a presentarsi alla fine come una costruzione a priori. È, si badi, l'uso capace di rendere giustizia dei materiali testuali a renderli improvvisamente leggibili metten-

doli in relazione con il presente attraverso un'immagine dialettica. E in questo senso un montaggio ben elaborato rende possibile l'attivo coinvolgimento del lettore. L'immagine è la dialettica nell'immobilità, o, per dirla con le parole del Frasca lettore di Beckett, un 'fremito fermo'. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini, e il luogo, in cui le incontra il lettore, è il linguaggio. Anche Alfano spiega che la «complessiva operazione di *Lame* [...] sistema la prima storia poetica di Frasca in una 'edizione critica d'autore' [attenzione, non in un'ottica monumentale], ma mobilitandola nell'effettiva esperienza poetica, giacché, per riprendere un gioco di parole caro al nostro poeta almeno sin dai primi anni Novanta (si legga [nel nostro volume] *ritornello*: "finché i fatti / ritornano faccende, o i loro scarti"), trasforma nuovamente in "faccende" (cioè – argomenta Alfano – in valori dinamici: qualcosa che non è stato ancora definitivamente conseguito) quelli che avrebbero dovuto ormai essere considerati dei "fatti" (cioè dei valori statici)». Occorre pertanto chiedersi che ruolo giochi esattamente il lettore in una prospettiva di (ri)costruzione come questa, che gli assegna una posizione centrale. Torniamo per un momento alla questione dell'aura cavalcantiana a cui si accennava all'inizio – questione, come vedremo, che si ricollega al compito che spetta al lettore. Riccardo Donati, nella sua postfazione a *Lame*, ha rintracciato quelle che egli definisce le «emozioni culturali», i modelli che agiscono alla base della scrittura poetica di Frasca, spiegando come Cavalcanti appaia decisivo per quanto riguarda i debiti del poeta napoletano nei confronti del Medioevo romanzo. Donati ci informa che lo stesso Frasca si è pronunciato sulla questione – sollevandola, in verità – con una comunicazione privata in cui ha dichiarato che Cavalcanti dev'essere considerato «il duca e maestro di *Rame* e di *Lime*». Qual è il senso esatto di queste parole? Lo studioso si spinge «a ipotizzare che *Donna me prega*, lirica in cui alla dolorosa caoticità del reale così come esperito dai sensi risponde la fissità senza scampo di una percezione raggelata, rappresenti una delle matrici stesse dell'opera di Gabriele Frasca». Allo stesso modo, Alfano rintraccia nella celebre canzone filosofica un «modello rigorosamente materialistico», a cui può essere ricondotto il

tema erotico che circola nel nostro volume. Si tratta di un punto importante. Per approfondirlo possiamo fare un'ipotesi. Possiamo supporre che di *Donna me prega* Frasca abbia fatto una lettura matura nell'edizione, sempre feconda di stimoli, dell'amatissimo Contini, il quale – a proposito di una delle domande sulla natura dell'amore a cui risponde la canzone cavalcantiana – chiosa magistralmente che «non la vista in quanto tale produce l'amore, bensì la fissa immaginazione». Amore, discute Cavalcanti, «prende suo stato» in quella parte «dove sta memora», «Vèn da veduta forma che s'intende, / che prende – nel possibile intelletto, / come in subietto, – loco e dimoranza». «Amore – chiosa Contini – viene da una specie visibile, che, astratta e fatta intelligibile, s'imprime [...] nell'intelletto possibile [è la zona della capacità di intendere]: il quale è subiectum o *materia* di siffatte forme» (il corsivo è mio). Si legga a questo punto Frasca, che interpreta Cavalcanti con Freud: «via lo sappiamo che non c'è

materia che un'allucinazione non ridesti dal sonno al sogno» (un passaggio rapido ma denso di implicazioni, in un testo che si trova nel blocco dei *Versi rispersi*). Tutto questo può essere colto da un altro punto di vista, se consideriamo ciò che Frasca sostiene nel corso di una lunga intervista concessa a Claudia Crocco (nella prima parte, apparsa l'11 giugno 2013) sulle pagine web di «Nuovi Argomenti» ([www.nuoviargomenti.net](http://www.nuoviargomenti.net)). Il poeta, invitando alla lettura dei suoi testi ad alta voce, dichiara che il suo uso del «punto fermo – ne abbiamo appena letto un esempio – è una notazione musicale, un neuma». E precisa che «l'unica via per giungere al lettore [...] non può che passare attraverso la momentanea condivisione di una parte del suo corpo. Proprio lasciando risuonare la membrana della carne. È una cosa un po' erotica». Credo che quest'ultima affermazione possa essere intesa proprio come suggestione cavalcantiana in un'ottica avanzata (appunto freudiana). Sulla questione del punto fermo, in ogni

caso, non si può che rinviare al fine contributo critico di Fabio Zinelli su *Rive* (in «Semicerchio», 28, 2003/1), dove si spiega che «l'addentellato del punto metrico [come] espediente prosodico/tipografico (già in *Lime*) [...] suggerisce l'esistenza di una sorta di *bjp* sovrasegmentale rispetto al numero, quasi appartenendo al fondo stesso della lingua ed emergente ad incontrare, nella forma, il metro». Per concludere, l'intenzione di Frasca è quella di non assumere alcuna posizione autoriale. «Non c'è soggettività possibile in poesia, se non all'impersonale. Non c'è nemmeno oggettività – portarsi dentro la cosa, il reale, è stato un mito, spiega altrove Frasca –. La posizione che occupa il poeta, se vuole fare della lirica, è quella di chi se ne sta a lato. Il punto di vista della poesia non è né oggettivo né soggettivo: è *abietivo*». E importantissimo: «Io tolgo il mio soggetto, ma non il soggetto. C'è un soggetto che non sono io».

(Daniele Claudi)

**CARMEN GALLO,**  
**Appartamenti o stanze,**  
 Napoli, edizioni d'if, 2017, pp.  
 54, € 16,00.



Nella nota al testo che chiude *Appartamenti e stanze*, si dice che «Questo libro racconta una storia»; se solitamente i paratesti servono ad esplicitare genesi e contesto di un'opera (spesso con riferimenti alle occasioni empiriche che hanno dato vita alle poesie), qui anche il testo esplicativo viene presentato come parte della narrazione, in quanto l'enunciazione è affidata alla prima persona plurale che è anche la principale voce narrante della storia che

abbiamo letto («nella prima sezione siamo noi a descrivere i personaggi. Noi siamo la terza persona»). Con questa strategia, l'autrice consegna al lettore, prima di chiudere il libro, l'idea di scrittura che fonda queste pagine: la poesia come una stanza, un ambiente in cui installarsi e ascoltare le storie delle voci che ci abitano. D'altro canto, la stessa epigrafe da Emily Dickinson (la cui parte finale recita: «la mente ha corridoi che superano i luoghi materiali») va in questa direzione, e l'oggettivizzazione dei fantasmi psichici sembra essere la funzione principale di questa narrazione in versi e prose.

La poesia, dunque, come 'storia di un'anima di petrarchesca memoria (e le stanze del titolo alludono forse anche alle 'strofe'), ma fuori dalle strutture tipicamente liriche (io/tu), che pure non mancano, significativamente, in conclusione. L'unità del soggetto si scinde in molti personaggi, identificati non da un nome, ma da una scarsa referenzialità denotativa (*la donna con i capelli neri, la donna bianca, l'uomo con il vetro, l'uomo, le donne ecc.*); ciò che possiamo definire un processo di soggettivazione diventa teatro, messa in scena di movimenti e interazioni. La voce narrante,

come detto, è affidata ad un noi, che, da un lato, assume le fattezze di un coro che descrive le scene, dall'altro, è anche materializzazione di angosce e ricordi della protagonista principale, la «donna dai capelli neri» che prende la parola nelle quattro poesie dell'ultima sezione (*La caduta più del salto*). Rivelatrici della natura del 'noi' sono le prose della sezione centrale (*Noi siamo qui*), in cui queste figure dell'ossessione (memoriale e psichica) narrano la loro vita all'interno dell'appartamento dell'«uomo» e della protagonista, mentre quest'ultima vuole sottrarsi alla loro presenza («adesso dice che vuole vedere, ci morde le mani») oppure alle loro storie («Noi iniziamo a raccontare una storia [...] La donna non vuole ascoltarci»), sebbene sia continuamente attratta da loro («La donna è venuta a cercarci»).

Potremmo infatti dire che la narrazione è suddivisa in tre parti, in cui si gioca la partita fra il noi delle voci e la donna: nelle prime tre sezioni (*L'aria adesso, La donna scava, Solo fuori è freddo*) il coro ci mette di fronte a scene di ricordi o traumi, molto spesso coincidenti anche con personaggi (ad esempio, «l'uomo col vetro» che apre il libro, immagine di instabilità e suicidio;



a citazioni in greco e in inglese –, la città è descritta con un climax: «[...] remplies / de cris, de mort et de / miracles, assise sur le vide / de ses sentiers qui se perdent / en points brûlants et lumineux // Marseille remplie de prophétie, assise / sur la lumière de notre / absence [...]» (p. 107).

La raccolta si chiude con un *Piccolo canzoniere* (5 liriche) dedicato ad un bambino non-nato, ove si ritorna alla forma della poesia antica per cui dalla perdita nasce il canto: «io voglio e prego e grido / che nemmeno un po' di questo / mi abbandoni» (*Zakhor*, p. 129). Ritorna l'enumerazione per polisindeto, che scandisce

un movimento a climax, con la funzione di rallentare il ritmo, mentre l'assenza dà origine a delle immagini a tinte forti: «[...] verde e rossa è la tua casa nel mio ventre, / ma l'hai lasciata, e la mappa / della tua vita ignota è una strana / striatura colorata // [...] Il letto / è una vela nell'azzurro [...] / [...] il fuoco / del tuo buio animale che è un bianco / più innocente di ogni cosa [...]» (*Colori (la vita fuori dalla storia)*, p. 132). La gamma di colori disseminati nella raccolta è ampia: predominanti il nero, il blu, il verde, il giallo e il rosso, ma presenti anche il bianco, il grigio, il viola, il rosa e l'azzurro, che contribuiscono a creare immagini cro-

matiche molto forti. *Viaggio mentre morivo* è un libro composito, e «impervio» anche, come lo definisce Giancarlo Pontiggia nell'introduzione, in cui la poetessa mostra al lettore la «bestia irrazionale», la vita, che si sta incamminando verso la sua fine: «[...] passa / il contemplare ultimo che è un gesto / dimenticato tra le erbe, come Socrate / ha lasciato / un'ultima aria suonata con il flauto prima / di morire» (*Passaggio*, p. 32). Così la vita se ne va, com'era nata, lasciando dietro di sé solamente un suono lontano e leggero nell'aria.

(Laura Toppan)

**MARCO GIOVENALE,  
 Il paziente crede di essere,**  
 Gorilla Sapiens, 2016, pp.  
 140, € 14,00.



Nel presentare la sua recente raccolta di prose *Il paziente crede di essere* Marco Giovenale accenna alla sua modalità «lunare e vagamente nera, di taglio Cortazariano». La descrizione contiene già gli elementi essenziali dell'opera: da una parte il carattere surreale di molte delle figure e delle situazioni presenti nelle sue pagine, dall'altro un tipo di comicità che trova nella tradizione più alta dell'humour noir (da Swift in poi) il proprio modello prioritario. Come tale tradizione ha insegnato, i testi di Giovenale giocano innanzitutto con le coordinate logiche, e accessoriamente morali, che presiedono alla percezione ordinaria delle cose. Le forzano o le mettono in parodia, facendole girare a vuoto,

o inserendo delle sfasature nella loro consecutività. A ciò si accompagna un corredo immaginario che spesso pare iscriversi entro la linea genealogica della parola 'crudele' novecentesca, ma il cui carattere spietato, a volte mortuario, è comunque quasi sempre filtrato e riscattato dall'intenzione comica che lo sottende.

Il modo migliore di rendere un'idea delle prose contenute nella raccolta è probabilmente quello di descrivere alcune – le più significative – delle loro modalità di costruzione.

Innanzitutto ci sono i testi che prendono quasi l'aspetto dei congegni a contrainte, in cui l'autore costruisce l'immagine a partire da una sorta di protocollo, di regola di funzionamento che presiede allo sviluppo della scrittura. Un esempio sono le prose in cui si parte da un'effrazione della logica consuetudinaria, o comunque da una situazione immaginaria, surreale, per poi descriverne le conseguenze, o specificarne il contesto nel rispetto di una logica del tutto consequenziale. In *Fragilità del felice* la situazione iniziale «Compro orologi guasti per sincronizzare gli orologi guasti che tengo in casa, tutti fermi, alcuni senza più ingranaggi» diventa la premessa di una micronarrazione paradossale: «Una volta seduto alla scrivania svoltolando pacchi poi le scatoline in sequenza, scopro con malanimo che uno degli acquistati funziona. Mi è inutile». La versione gotica di questo genere di ingranaggio, per fornire un altro esempio, la si trova ne *Il primo*, in cui un indefinito personaggio compie le normali azioni immediatamente successive al risveglio

fra mucchi di ossa e di cadaveri, sangue e carogne. Altrove, la regola di composizione viene già annunciata nel titolo: è il caso di *Progressio (1)* e *Progressio (2)*, dove il criterio guida consiste evidentemente nel restituire il graduale precipitare di una situazione, sia che la linearità della progressione sia comicamente ostacolata e parzialmente svuotata da continui corti circuiti della razionalità causale («In ambulanza la situazione precipita: ha una crisi gravissima e giocoforza si fermano al bar per una pausa» *Progressio (2)*), sia che essa finisca per configurare una sorta di allegoria profetica e apocalittica, dove la miseria e la disperazione iniziali si ribattono in aggressività e violenza («Prima della capitolazione per fame, e che la terra si copra di facce, alcuni dei quasi morti ammazzano alcuni altri – appena un po' più morti di loro», *Progressio (1)*).

Il nesso fra l'effrazione logica *spirituelle* ed un immaginario che può pescare ugualmente nelle zone dell'oscuro e in quelle dove lo spunto sadico-lugubre è contenuto dallo scarto comico, lo si ritrova anche in prose più brevi, quasi aforistiche. Un esempio del primo caso può essere *Filmetto ma solo 1 scena*: «Parcheggia molto vicino al bordo, troppo vicino al bordo, al punto che aprendo lo sportello si sbilancerebbe tutto verso il baratro. Quindi esce dall'altro sportello, ma allora è il baratro che gli si sbilancia tutto addosso». Una differente modalità è poi quella – meno frequente – che si potrebbe definire dell'onirico mostruoso, imperniato non più sulla dinamica della vertigine logica, ma sul carattere ango-

scioso e perturbante dell'immagine. Ne è un esempio il testo di *Rouge*: «Ha sei anni diciamo cinque, aspetta sulla soglia del parco, ha una testa di cane mozzata in mano. Si scusa con me per i suoi vestiti sporchi [...]». Se qui, però, l'immagine è confinata allo spazio separato e irreali dell'incubo proprio dalla sua natura horror, un'ombra ben più inquietante e dolorosa è quella che gettano sul lettore altre tipologie di testo, forse le più efficaci. Sono testi in cui ci si allontana dalla sfera del paradosso, per accostarsi ad una doppia dimensione, dove coabitano l'inspiegabile (o meglio l'inspiegato) e la necessità, il «non può che essere così». Piuttosto rappresentativa, in questo senso, è la prosa *Difesa*. L'immagine che vi si accampa è quella di un muro di corpi, intrecciati a formare un perimetro difensivo: «Difficile si possano contare. Poi sono migliaia, centinaia di migliaia. Una fascia sterminata: sono tantissimi. Braccia e gomiti legati a difendere. Sono tutti allacciati insieme. // Corpi vincolati come facendo una cortina continua di carne. Sono questo [...]». Oltre alla possibile lettura metaforica, che certo il riferimento al muro incoraggia in un'epoca di flussi migratori e politiche d'esclusione, ad essere

interessante è la fusione fra un'immagine dal referente e dal contesto indeterminato (chi sono i «loro» di cui si parla? A che mondo appartengono? Non è un caso che qui, come in molte altre prose, Giovenale, faccia ricorso alla «terza persona impersonale») e, dall'altro lato, la normalità impietosa di un meccanismo che sembra coincidere con l'inevitabile ordine delle cose: «Si sporgono, a volta a volta sono schiodati via, singolarmente, uno o l'altro, chi perché indebolito, chi perché bruciato dal colorante di un succo di frutta che poi grazie a lui viene bandito, chi per fame (...) Altre volte le stesse autorità fanno pulizia, perché molti defunti o colpiti e comatosi restano abbarbicati [...] Passano i tagliatori, allora, danno un colpo secco con la pala...». Se anche in questo caso il controcanto umoristico non è assente, altrove sembra scomparire sotto il peso dell'alleanza fra l'oscurità di ciò che resta indefinito ed il procedere verso un destino inaggirabile: in *Radici, poi scale* la vaghezza si concentra non tanto sul personaggio (questi racconta alla prima persona, stavolta), quanto sulle figure che lo circondano, prive di referenti certi e rese di scorcio (la «guardia in divisa grigia»). Vi si rappresenta il breve percorso del pro-

tagonista, che cambia strada per evitare le conseguenze di un atto accidentale (un vetro rotto): il *detournement*, altrimenti ordinario, attraverso la topologia di spazi che si supporrebbe riconoscibili (le strade di un quartiere), lentamente diventa un tragitto angoscioso, uno spostamento di fuga segnato da un senso costante di minaccia, in cui più il personaggio si muove in assenza di coordinate certe («Penso non sia una buona idea muovermi così, girare-aggirarmi, si direbbe, *casualmente*, ma non so cos'altro fare»), più sembra procedere verso il proprio destino, verso ciò cui era chiamato, e che alla fine fatalmente lo raggiunge. L'aspetto più interessante della raccolta sta proprio in questo nesso fra contrari, tra la vertigine dell'assenza di riferimenti ed il panico, quasi insostenibile, generato dalla consapevolezza dell'inevitabile, dall'assenza di scappatoie possibili. Un nesso già presente nelle più importanti delle sue raccolte poetiche (si pensi a *Shelter*), e che qui non è più affidato alla disgregazione formale (sintattico-semantic) della lingua, ma ai contenuti e alle situazioni evocate.

(Giovanni Solinas)

**VIVIAN LAMARQUE,**  
**Madre d'inverno**, Milano,  
Mondadori, 2016, pp. 138, €  
19,00.



L'ultimo libro di Vivian Lamarque s'intitola *Madre d'inverno* ed è un omaggio

alla madre scomparsa durante la stagione invernale. La morte, il freddo vuoto che accompagna il lutto e il ricordo della madre sempre vivo nel quotidiano sono al centro di questo denso libro di poesia. Non si può non ricordare come altre due poetesse contemporanee abbiano scritto versi commoventi per la morte di un genitore: Patrizia Valduga con la raccolta *Requiem* (edizione numerata Crocetti 1992, poi in versione ampliata Einaudi 2002) dà voce al pianto e al dolore per la scomparsa del padre, mentre Jolanda Insana, nelle prime sezioni de *La tagliola del disamore* (Garzanti 2005), rievoca in modo struggente ed incisivo la figura materna e le azioni che la madre non potrà più compiere. Imprescindibile punto di riferimento per Vivian Lamarque è però la raccolta *Il seme del piangere* (Garzanti, 1959) che Giorgio Caproni dedica alla madre Anna Picchi: non a caso alcuni versi caproniani, così linguisticamente congeniali alla poetessa milanese per l'uso di rime semplici e per la musica-

lità del dettato, vengono citati all'inizio di una sezione di *Madre d'inverno*.

Certo Vivian Lamarque manda in stampa un libro di fortissima tenuta sia ispirativa che strutturale. I lettori che da diversi anni aspettavano una sua nuova pubblicazione, dopo l'uscita del volume *Poesie per un gatto* (Mondadori, 2007) e della silloge in dialetto milanese *Gentilèssa* (Stampa, 2009), si vedono ora prodigalmente ricompensati per la lunga attesa. L'ultima raccolta sviluppa infatti in modo originale temi cari alla poetessa e in primo luogo il motivo dell'abbandono e dell'adozione, ovvero «la frattura / la sostituzione il cambio di madre» per dirla con alcuni versi tratti dalla prima raccolta *Teresino* (1981). Mentre in quel primo libro la sezione di apertura intitolata «Conoscendo la madre» evocava il rapporto con la madre biologica incontrata all'età di 19 anni, la raccolta del 2016 registra invece un cambio di focalizzazione ed è dominata dall'espressione dell'affetto per la madre adottiva. Anche il tema della

morte con le sue forti radici autobiografiche – la poetessa ha perso il padre adottivo all'età di quattro anni – era già stato sviluppato in precedenza, in particolare nella raccolta dal titolo dickinsoniano *Una quiete polvere* (Mondadori, 1996) in cui la morte, ricollegata alla complessa storia familiare poiché «La Morte è una Madre che abbandona», si apriva a una riflessione più universale, per non dire metafisica, con l'introduzione, per esempio, del personaggio della «Morte Giardiniera» sempre in agguato. Vale la pena inoltre di rammentare che nella sezione *Il giardino dell'aldilà* del già citato volume *Poesie per un gatto* (Mondadori, 2007) la morte di Zarina, la gatta della vicina, dava avvio a una serie di vividi dialoghi tra il soggetto poetico e il gatto Ignazio intorno al tema della morte e del ricordo dei morti. In *Madre d'inverno*, il tema luttuoso struttura l'intera raccolta: le prime nutrite sezioni sulla morte della madre adottiva diventano il solido e necessario pilastro da cui si dipartono i componimenti successivi, risonanze di quella centrale e definitiva separazione.

La prima sezione *Poesie ospedaliere* è dedicata al progredire della malattia della madre – Maria Rosa Provera – e all'arrivo della fine. Si tratta forse dei versi più toccanti della raccolta che mescolano immagini ospedaliere fatte di lenzuola, cuscini, infermiere, flebo, con descrizioni di paesaggi invernali, riferimenti al mondo vegetale e animale. Il tormento e l'angoscia vengono talora sospesi da improvvise e semplici gioie – «Dal centro del dolore / mi hai fatto un sorriso / come un sole» (p. 16) – ma anche da comici equivoci «Basta basta dicevi a occhi chiusi / a Myriam. / Basta soffrire? / No! Basta carezze! / Basta carezze sulla fronte!» (p.19). Tra incontri e incomprensioni, addii e riavvicinamenti, arriva il gelo che chiude fatalmente ogni speranza. Basta una telefonata a mandare in frantumi un mondo intero: « Poco prima a casa sentivo / un gelo una Siberia / mi ero fatta un tè. Bollente / mi si era rovesciato sul ventre, / sulla mano, sullo squillo del telefono / già in giro per l'aria» (p. 24).

La seconda sezione intitolata *Ritratto con neve* mostra come il ricordo della madre scomparsa faccia parte integrante del vivere quotidiano. Il ritratto materno appeso nel salotto e continuamente osservato si modifica infatti con lo scorrere del tempo e delle stagioni: in primavera appare inondato dai riflessi dei fiori del balcone, mentre in autunno vi si proiettano, come una gabbia, sbarre di ferro ormai spoglie. Un dialogo sembra instaurarsi anche tra il ritratto materno e i quadri e le fotografie appese accanto o di fronte, in un gioco di sguardi, che sfocia nel rimpianto: «ti guardano / che li guardi / mentre io guardo te / diventata quadro» (p. 30).

La terza sezione si riferisce a ciò che la madre ormai scomparsa ha lasciato: oggetti da conservare amorevolmente, una casa da svuotare, cose da regalare, beni da vendere. Ma l'eredità oltre che materiale è soprattutto invisibile e spirituale. Nel componimento *Compro Oro* la poetessa si rivolge direttamente alla madre scusandosi per la vendita di un gioiello con la consapevolezza che «tanto la tua spilla – / ce l'ho infilata nel petto, mi sanguina, però / ora che l'ho posata qui sulla carta / un poco meno (sai così facciamo noi poeti)» (p. 44). E nella poesia *Manna* la madre, generosa in vita perché «Da casa tua si usciva sempre tutti / a mani piene», viene ringraziata perché, dopo morta, diventa magnanima fonte di ispirazione poetica: «PS. E ancora mi dai: poesie su poesie / mi piovono dal tuo cielo, manna / di mamma» (p. 54).

A raggiera, a partire da questi versi sulla figura materna, si innestano delle notazioni su altre morti. Non poteva mancare una breve sezione sulla madre naturale scomparsa prima di quella adottiva. In *Madre l'altra*, il fare distante e deludente della madre biologica accentua per contrasto la tenerezza della seconda e più vera madre alla quale l'io lirico confessa: «ora avevo solo te / (ma anche prima)» (p. 73). La serie *Ipotesi sul dimenticare* sviluppa invece una riflessione su chi in vecchiaia comincia a dimenticare e dunque a morire entrando in «quel muto /

mondo addormentato / dove – forse – nessuno chiama / né è chiamato» (p. 83), un mondo di bambini-vecchini che non sanno parlare, smarriti, simili ai fiori perché «Anche i fiori / del prato non sanno dire prato» (p. 85). Dopo le poesie 'Dedicate' a familiari e a poeti, l'ultima sezione *Coinquillina poesia* mostra il saldo legame tra morte, vita e poesia. La poesia aiuta a vivere e a resistere alla morte, nasce in modo misterioso e non esiste senza i lettori perché «chi mi leggerà poi / se per caso il mio Lettore muore?» (p. 133). Lamarque ribalta infine il titolo della raccolta d'esordio di Patrizia Cavalli, *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi, 1974), raccolta aperta da un componimento con cui la poetessa originaria di Todi sottolineava il valore forte della poesia come gioco, come attività estranea alla storia. Lamarque, approfondendo il campo semantico invernale che domina la raccolta, arriva invece alla conclusione che «Invece sì, invece forse sì, / le mie poesie lo cambieranno un poco / il mondo. / [...] ma come un nevicare lento lento lento.» (p. 134).

Alla coesione della raccolta contribuisce la capacità della poetessa di rovesciare il tono disarmante e semplice dei suoi versi in un senso tragico dell'esistere. Ma i suoi testi suggeriscono anche al lettore la possibilità di trovare nella poesia un po' di consolazione alla morte e alla crudeltà della vita. Forse per questo uno degli stili stilistici più importanti della scrittura della Lamarque, accanto al ricorso alle parentesi, è il frequente uso del punto di domanda: spia di una predilezione per lo stile parlato e dunque di una forte tensione comunicativa, segno di un dialogo tra voci diverse, spesso attraversato da impennate di stupore, ma anche, soprattutto quanto è usato a fine componimento, constatazione dell'impossibilità di spiegare il vivere e le sue ferite, o ancora possibilità aperta di guardare e sentire il mondo in modo diverso, «in punta di vita» (p. 127).

(Ambra Zorat)

**MIA LECOMTE, Al museo delle relazioni interrotte,** Faloppio (CO), LietoColle, 2016, pp. 60, € 13,00.



C'è una parola, in questo nuovo libro di Mia Lecomte, che riassume un certo modo di procedere per elencazione ed esposizione, ma che poi indica anche la propensione a sottrarre gli oggetti dalla loro storia, raffreddandoli ancora vivi, quasi per timore di scottature o per urgenza di passare oltre.

**ROSARIA LO RUSSO, Nel nosocomio,** Milano, Effigie, 2016, pp. 91, € 12,00.



Il nosocomio di Rosaria Lo Russo è un posto a metà fra l'ospizio di lusso e la clinica degradata, un reclusorio *soft* dove trascorrere in perfetta clausura il decorso di una vita intesa come avanzo; la metafora scoperta di una condizione estrema di benessere morboso e tragico

Questa parola è «collezione», e la troviamo in un testo centrale per l'economia del libro, intitolato *Time capsules* (capsule del tempo), un contenitore in cui vengono depositati certi oggetti e testimonianze del presente, sotterrati, per essere poi eventualmente ritrovati in epoche future. Questa capsula è, dunque, il museo dei reperti/totem depositari di un clima di separazione e perdita – una crisi familiare, la fine dell'amore (Carlo Bordini in una nota) –, ma si veda come, qui, le cose non siano totalmente abbandonate alla loro carne perché, dice Lecomte, «soltanto questa nostra morte / vedrà completata la tua collezione» (p. 33). La scrittura si pone, allora, come necessario cammino espiatorio, da percorrere con la penna in forma di vanga o di tutore, un cammino accompagnato da giaculatorie di parole che chiedono forma, prima ancora di arrivare a una eventuale meta. In fondo, lo dice la stessa Lecomte nella nota che accompagna il testo: «i luoghi [...] non sono quelli della scrittura – che avviene sempre altrove – ma quelli dove si è acceso lo spunto, sollecitato da un presunto accadere». Il tempo, come sappiamo, non è solo una dimensione dell'accadere ma anche dello

spazio. Spazio/tempo che investe la poesia di una dimensione sospesa tra l'esigenza di raggelare, o rallentare, e il rischio della dispersione, la perdita della 'cosa', cioè della parola stessa. La poesia ha dunque la forma di un canto sospeso, di uno zenit, o di un equilibrio, in cui la parola può ancora immaginare che «quel fermo immagine ci coglierà insieme di sorpresa / mentre staremo godendo stretti dell'attimo in eccesso / tu farai in tempo a dire ci si potesse amare qui per sempre / io a dire che un secondo a volte è più che sufficiente» (p. 27).

Resta il fatto che, prima della teca, della vetrina espositiva, intercorre uno spazio sospeso tra un passato prossimo ancora da definire, e un presente assai ambiguo, che forse è anche il tempo delle allucinazioni e dei fantasmi, oltre che del compito e della resa. Gli oggetti, insomma, assumono il peso drammatico degli stessi corpi, di un essere che è non in quanto pensiero, ma carne, sostanza, resistenza a s/ffiorire: «Eppure le rose erano tutte bianche / una carezza ancora possibile per noi» (p. 24).

(Sebastiano Aglieco)

che porta a un'alienazione sicura e radicale: «nel nosocomio quindi, ovviamente, / lasciare che i degenti conservino il loro stato / di salute, precario sì, ma di buona salute» (p. 9). Seguendo i frammenti di voce compresi nei tre capitoletti (*Fine pena mai; Non luogo; Dal dormitorio*) sembra di aggirarsi fra i corridoi semi-deserti di una enorme struttura in cui si incontrano a ogni svolta gli indizi di una vita quotidiana soppressa e inquietante: i cartelli affissi al muro con le regole di comportamento da tenere, il borbottio degli infermieri che ripetono come automi i dettami del direttore e le politiche aziendali («Farti risparmiare pur godendotela è un nostro must. / Passa a trovarci uno di questi giorni, il punto info / è sempre a tua disposizione», p. 8) e infine, naturalmente, le voci dei degenti che, come in una *Antologia di Spoon River* di semivivi, raccontano le loro storie ed esprimono paure e frustrazioni mescolando realtà e *fiction* della programmazione serale: «Tu che sei nell'alto di Sky, aiutami, Dottor / Casa, fa' che non mi caccino proprio ora / che non

ho più soldi, dal nosocomio, ormai / mi sono affezionato, disinvestirò altri soldi / ma tu aiutami, Dottor Casa [...]» (p. 15).

Anche dal punto di vista linguistico Lo Russo fa alcune scelte precise, estendendo a tutta la raccolta una bassa frequenza retorica che estende il dettato a una sorta di cantilena quasi salmodiante compensata dall'inclusione lessicale di termini presi in quantità dal *trash* mediatico e pubblicitario. Su un accento accuratamente monotono e senza scarti, l'autrice ricorre più volentieri a suoni ridondanti che possono ricordare l'incisività calcata del *rap* o dell'*hip-hop*: «Sono una placida nullità che parla senza / sentirsi parlare nell'ora di yoga, come patty pravo / piena di coca» (p. 53); «Calibano, talebano, terzone, noi siamo il ter- / rore, il terrore della terra, del buio, delle viscere piene di / merda» (p. 64); «L'assemblaggio dei pezzi, evidentemente malfatto / non ha retto il pestaggio del mio rodaggio» (p. 67). Il verso è praticamente abolito in favore di un omogeneizzato monologante che prende il largo in una sequela di associa-

zioni più o meno libere virando spesso su una narrativa cronachistica: «Con tanti vecchi schifosi che abbiamo / in Italia, dovevi morire tu, Da- / niele? Diciott'anni, un arresto cardiaco, / caduto sul campo di calcetto a Scandicci. / Potevo esserci io piuttosto che te, Danie- / le, che avevi una faccia simpaticissima, / tanti ricci scomposti, un nasone formidabile, / tu, che a differenza di noi, si vede, che eri u- / no davvero speciale, uno veramente vivo. / Il tuo profilo su facebook è ancora attivo» (p. 69).

L'ambientazione ospedaliera scelta nella raccolta, che detto per inciso vanta una certa frequenza nell'ultima poesia italiana, può far pensare al secondo libro di Amelia Rosselli, anche per il ricorso alla 'serie', ratificato da Lo Russo in pezzi in cui vige la ripetizione sclerotica di pochi ambienti. Ma varrà anche un certo gusto della normalità risentita e abissale caro a Giudici. Il bianco di una sala asettica in cui l'incubo dell'anestesia diventa un'inquietante realtà è reso da una placida quotidianità covata nell'isolamento, nella solitudine e nella chiusura. L'incubo di Lo Russo somiglia a una normalità distorta e paradossalmente paga, in cui tutto è perfetto e deve rimanere quale è, una sorta di apologia in negativo della vecchiaia, un

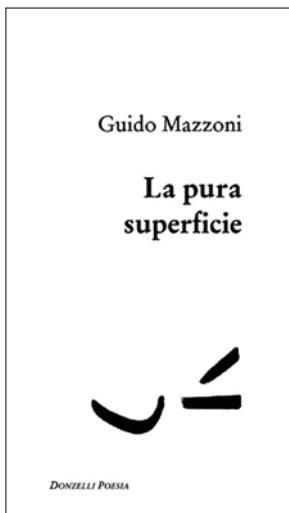
mondo accuratamente volgare fatto di routine stantia ed ultimi grotteschi umori sessuali: «Nel nostro nosocomio puoi farti anche / l'amante a costo zero. Anche se sei grassa, / fiaccida, pelosa e vecchia, o vecchia, secca / e rimbambita che ti trema anche la testa, eb- / bene anche tu puoi accedere senza sovrapprez- / zo alla zona relax, al regno potente dell'umi- / do e, se hai almeno un po' di zucca per sco- / prirlo, ad un potente idrogetto altezza cazzo / o fica» (p. 22).

Come è scritto anche nella quarta di copertina, la raccolta prova a porsi come allegoria scoperta della nostra Italia contemporanea, in cui al bello ed alla sua ricerca si sostituiscono tutti i surrogati più a buon mercato: «Nel nosocomio restituisce, non troppo metabolizzata, l'allucinazione kafkiana di un Paese per vecchi, la protervia disgustosa della volgarità e dell'ignoranza al potere, dove l'amore per la bellezza è sparito nei vapori goduriosi di quei centri di *wellness* teledipendenti che hanno sostituito ogni forma civile di aggregazione sociale, dove l'eterna giovinezza apparente del vecchiume imperante uccide ogni giorno i giovani, con lo scippo e lo stillicidio del loro e del nostro futuro». Diario espressionista di una condizione urlata, la raccolta prova a calca-

re per contrasto i toni di una situazione degradata attraverso la ripetizione e la variazione ossessiva di mantra posticci. Lo Russo non lesina strizzate d'occhio all'indirizzo di un lettore che si suppone istintivamente schierato contro la rovina, dalla parte di una morale dileggiata e offesa. La sua voce non sente distinzioni nel ciarpame della filodiffusione e riproduce l'effetto di fondo di un rumore aberrante abbandonandosi con furore all'incontinenza ed alla logorrea. L'effetto finale è quello di una farragginosa calata nelle viscere di un male pubblico/privato cui non c'è rimedio oltre la memoria che il nostro corpo serba dei momenti felici legati all'infanzia, la *memoria dell'acqua* cantata nella seconda parte del libro con accenti tragici e gai. *Nel nosocomio* ha la peculiare fisionomia di un mito domestico recitato con degnazione e risentimento. La bocca dell'autrice si deforma, per un misto di schifo e commozione e schifo, nel ripetere ed interpretare motivetti *pop* o da musica leggera, mentre il dettaglio insignificante della vacuità quotidiana è preso a feticcio di una brutale condizione comune.

(Fabrizio Miliucci)

**GUIDO MAZZONI,**  
**La pura superficie,** Roma,  
 Donzelli, 2017, pp. 80, €  
 13,00.



L'interesse suscitato dal libro di Mazzoni è testimoniato dal numero di recensioni ricevute. In generale, se ne è sottolineata l'esattezza quasi sociologica: «è uno di noi» sintetizza A. Cortellessa (*Sole24*). E questo è vero non tanto per un'intenzione empatica dei testi (che non c'è) ma soprattutto perché la scrittura creativa di M. si pone come rappresentativa di una *forma di vita* coincidente con quella di un gruppo socialmente riconoscibile, composto da chi pratica o è spettatore attivo di un lavoro culturale, condiviso, oltretutto, dalla quasi totalità del pubblico odierno della poesia. La recensione assai critica di R. Galaverni (*la Lettura*), per cui nel libro troppo pesa l'ombra della scrittura saggistica di Mazzoni, tocca dunque un aspetto costitutivo ed essenziale del libro. Lo fa però facendo appello a una categoria fuori tempo massimo, quella di *poesia e non poesia*, reclamando, di fatto, l'intervento di una voce lirica che nel libro è programmaticamente circoscritta.

Nella saggistica di Mazzoni si trovano le regole per leggere il libro. Non bisogna però cercarvi le linee di una *poetica* organica. Il modulo operativo adottato prevede semmai di puntare sull'ambiguità, dall'effetto disturbante e ricercato (un po' *weird*, un po' *unheimlich*, diremmo, per parlare il linguaggio interno a quella *forma di vita*), derivante dalla sovrapposizione del piano teorico a quello che si può definire senz'altro *diegetico* (o narrativo) e vedremo perché. Dai saggi di Mazzoni recuperiamo dunque due chiavi di lettura fondamentali. La prima (vedi *I destini generali*, 2015) corrisponde alla descrizione del collasso dei legami non solo sociali ma intra-psichici (del soggetto con se stesso) conseguente alla crisi, anche politica, dei «mutamenti psichici e sociali che Internet ha generato». La seconda è estrapolabile dal saggio *Teoria del romanzo* (2012). Il principio di *mimesis*, pilastro portante del genere, è ripensato nei termini dello scioglimento del racconto su livelli distinti

di realtà. Il referente concreto, sociologico, risiede nella *mimesis* di una forma di vita data storicamente e regionalmente in un sistema di «pratiche, rapporti sociali, istituzioni, giochi linguistici, discipline». Su un piano 'conoscitivo', nel discorso narrativo – che compete modernamente in esattezza, col discorso scientifico – «gli esseri umani prendono coscienza di sé in quanto esseri particolari, gettati nel tempo, collocati in un mondo e posti in mezzo agli altri». Il romanzo parla di «esseri particolari [...] esseri inquieti, perché esposti al divenire e al desiderio; esseri che incrociano le proprie vite con le vite degli altri». Succedendo al narratore tradizionale onnisciente, il narratore post-moderno, saturo dei destini delle storie raccontate e da raccontare, finisce per sapere poco di più dei personaggi. È appena il caso di ricordare come per F. Jameson il paradigma post-modernista si definisca in termini di *superficie* (vs. il paradigma della profondità). È dunque in sintonia generazionale e citazionista con questo paradigma che l'autore del libro di poesia può dire della vita, tanto di sé che dei suoi personaggi, «che esiste e scivola, ogni giorno, sulla pura superficie». Separato dagli altri per alterità ontologica costitutiva non gli resta che aderire alla formula corrispondente al titolo di un noto romanzo di Emmanuel Carrère: *Vite che non sono la mia*.

*La pura superficie* traduce in atto tali postulati. Le carte sono mescolate in modo che i testi in versi e in prosa che si alternano nella composizione del libro moltiplicano i punti di vista (deboli, anche razzisti e qualunquisti, a volte volenterosi ma spaesati etc.) e le esistenze: una prima persona maschile o femminile può essere e non essere l'autore, una terza persona non è ma potrebbe essere l'autore. Le vite *minuscole* e frammentate dei personaggi (secondo un procedimento straniante già sperimentato da Alessandro Broggi nelle 'interviste' di *nuovo paesaggio italiano*, 2009), proprio perché si tratta di un libro di poesia e quindi di un genere da cui, per quanto possa volersi oggettivizzante, è insopprimibile la 'funzione dell'autore', si lasciano inevitabilmente assorbire da procedimenti di autodiegesi illusionistica. L'io «cerca riparo in una prima persona plurale» ma l'incontro non è mai luogo della conoscenza:

«Quando provo a raccontarla agli altri, mi sembra chiaro che nessuna vita può essere compresa», «penso agli sconosciuti che dormono sopra il soffitto, ai loro corpi pieni di sangue e di monologhi»; una notte di sesso è senza desiderio (come già nel modello modernista del *Fire Sermon* della *Waste Land*): «Questa persona non significa nulla per te. La penetri per inerzia, per la logica della serata». La formula *Essere con gli altri* che ricorre, come titolo e nei testi, allude al *Mitsein* heideggeriano, ma svuotandolo di ogni contenuto empatico e sottolineando come la relazione essenziale tra alterità e intersoggettività sia bloccata nella forma del proprio *Dasein*. Lo stesso personaggio/poeta, nel testo chiamato heideggerianamente *eigentlich* ('in realtà, di fatto'), si espone, scendendo da un treno con le cuffie da cui sente i *New Order*, a nudo nel proprio *Dasein*: «Sono quello che vedete». Del resto, il confine del soggetto è definito proprio dall'*Essere con gli altri*: «L'opacità degli altri mentre vi vengono incontro / per porre limiti, per definirvi, letteralmente». È un assioma a cui non sfugge soprattutto il testo stesso come estensione simbolica dell'autore: «Ho scritto un testo che non tende a nulla. Vuole solo esserci, come tutti. Ho scritto un testo che rimane in superficie».

Si noterà come risuona in questa proposizione (e altrove nel libro: *Mamma come tante*), un mantra narrativo noto, riconoscibile nel recente «Mi chiamo Walter Siti, come tutti». Le tecniche dell'*autofiction* così evocate, pensate come risposta neo-modernista a un post-modernismo ormai assimilato, prevedono che il *détournement* di sé sia comunque governato dalla regia forte dell'autore. In poesia, l'*autofiction* serve invece a promuovere la marginalizzazione dell'autore che si rappresenta come indebolito proprio nella funzione primaria e identificativa del poeta: quella dello stile. L'indebolimento della rappresentazione è per sua parte ribadito in termini onirici mediante tecniche ossessivamente ripetute di montaggio (categoria novecentesca per eccellenza) e di sovrapposizione o *shifting* di immagini in riferimento tanto al cinema che alla *videoart*: «poi si addormenta, sogna un esame, entra in un'aula piena di alberi e di cani», «quando il movimento del corpo lacera il sogno e lo riporta nel

letto, da questo lato del vero», in un avanti e indietro tra sogno e realtà («Lo psicanalista gli consiglia di non guardare immagini al risveglio, di svegliarsi lentamente "per recuperare il significato della sua propria presenza"»). Naturalmente il sogno si continua nella veglia spinto dal fatto che la presenza delle immagini generate da internet formano ormai un'inconscio collettivo fantasmatico onnipresente. È una foresta di schermi: «Si siede sul divano e guarda la propria epoca venirgli incontro nel plasma», dove i paesaggi globali e glocal si fondono (in un testo fortunato e paradigmatico, *I destini generali*) nel *replay* dell'attacco alle Twin Towers e alla «forma di vita che questa nazione ha imposto al mondo» di cui è complice passivo l'intellettuale che «può scrivere le parole che state leggendo grazie alla forma di vita che questa nazione ha imposto al mondo nella seconda metà del XX secolo». L'iniziativa rimasta al soggetto è del resto tutta dal lato del voyeurismo (lo sgozzamento dei *Sedici soldati siriani* «È un video orribile. È un video molto bello»), dell'uso della pornografia («Dentro il computer c'è la quantità enorme dei porno, come se internet poggiasse su un fondo che tutti conoscono e che nessuno nomina») e dei videogiochi («gioca col telefono, si stanca / di uccidere gli alieni»). Come in un film di Haneke la situazione può essere senza uscita: la conversazione a tavola sul futuro politico dell'America si svolge in parallelo con una scena sadomaso nella mansarda («Poi apro le palpebre su un altro piano di realtà, cerco l'interruttore»). Nella ripetizione ossessiva della tecnica del *merging*, tra video e realtà, tra realtà e realtà, un'immagine triviale si può sovrapporre a un'altra immagine triviale, oppure, con tipica spinta modernista, il triviale può spingersi alle soglie della nostalgia del sublime («Guardo le nuvole sopra di me, sono un'idea ...»). L'orrore del video dell'ISIS si continua in una serata tra 'amici' descritta in termini etologici, con finale a letto in una scena di erotismo abitudinario e astrazione del narratore che chiude con una battuta da *Apocalypse now* «È orribile. È orribile ma non importa».

Tra sogno e veglia, l'autore si muove tra i personaggi e i testi come prigioniero di una forma di sonnambulismo. Ed è un sonnambulismo che, si noti, può essere anche collettivo, come nelle erranze dei

personaggi in *Genova* (con descrizione degli scontri 'dal basso', alla Fabrice del Dongo ...), con inflazione e deflazione finale della coscienza: «per qualche settimana si sentiranno parte di un movimento immenso, un mese dopo si dissolveranno, dieci anni dopo saranno soli e incomprensibili». Ci si può interrogare se non tocchiamo proprio qui, nell'indebolimento della funzione dell'autore/personaggio, un limite del progetto di Mazzoni. Il poeta sonnambulo, perso nella rappresentazione ossessiva e esatta delle forme di vita, delle genealogie e archelogie del quotidiano, convalida il valore documentario del metodo grazie alla rinuncia a una quota importante della propria presenza stilistica e autoriale. L'abbassamento dello stile non insegue però il grande modello para-sociologico della prosa oggettiva, sonnambula e neoclassica della *Société du spectacle* di Debord. Dopo averlo degradato (abbassato di grado e anche vilipeso), Mazzoni decide infatti di non scalzare via completamente il soggetto per entrare nell'oggettività praticata dalla letteratura di ricerca o dall'avanguardia. La scelta invece è di puntare ancora sulla funzione lirica dritto al cuore della grande tradizione. Buona parte delle sezioni del libro si aprono e/o si chiudono con traduzioni di poesie di Wallace Stevens. Vere traduzioni, con piccoli aggiustamenti (autobiografici: «regard the freedom of *seventy years ago*», «Guarda la libertà di *quarant'anni prima*») piuttosto che *imitazioni*, per effetto di presenza suggeriscono l'esistenza di un inarrivabile sublime. È probabilmente una scommessa del libro quella di esibire, per poi cercare di limitarlo, l'effetto di polarizzazione che si viene a creare tra le altezze della lirica e l'insignificanza delle immagini al tempo di internet. La *todayness* ricca di sospensione filosofica di Stevens è peraltro spesso distinta da effetti che la critica ha

riconosciuto come di vero e proprio sonnambulismo (e vedi, nel libro, *An Old Man Asleep*: «the drowsy motion of your river R.», che diventa «il moto addormentato del tuo fiume T.», il Tevere). Soprattutto, il ricorso alla *funzione Stevens* serve come tentativo di aprire una terza via, tra oggettivazione e spazio lirico, quella di una lirica pensante e dotata di un profondo *philosophical insight*. Dove però in un poeta come Stefano Dal Bianco il ricorso alla *funzione Stevens* conduce alla rinuncia programmatica allo stile, nel progetto di Mazzoni, un progetto 'mondo', che ha l'ambizione di attraversare e descrivere forme di vita definite da *giochi di verità* («pratiche discorsive che definiscono che cosa è vero e che cosa è falso» Foucault) e *giochi linguistici* (Wittgenstein), sentiamo la necessità di un investimento maggiore sulla lingua, non foss'altro, in termini mimetici. Tra i momenti migliori del libro si contano comunque alcuni appunti su fatti di linguaggio. Per esempio, la constatazione della sua inadeguatezza storica, quando tra le bastonate di *Genova* un narratore senza qualità si sforza di mettersi a fuoco tra scaglie di linguaggio vetero-politico («Partecipa alle riunioni, parla il linguaggio dei gruppi», «partono gli slogan del Settantasette»). O quando il linguaggio diventa un meccanismo di auto-difesa («incontra le persone le scherma col linguaggio»), semplificazione («stanno per intero / dentro un aggettivo ('simpatico', 'strano' / 'stronzo', 'calabrese)'), rimedio ansiolitico («A volte parlo solo per farmi spazio, / a volte parlo solo perché un'altra persona parla per farsi spazio / e vi ascolto senza capire, / vi ascolto sforzandomi di non capire, ecco»). È un appunto pieno di *understatement* (dopo aver rischiato un incidente stradale riprende la conversazione in automobile): «L'inglese ha un'espressione che mi piace molto, / *small talk*. Sono i discorsi di

superficie, / le parole di contatto, ciò che Heidegger, / in Essere e tempo, chiama la chiacchiera, *das Gerede*. In italiano / nella nostra lingua interna, la parola che usiamo più spesso / per indicare tutto questo è «cazzate»».

Sono scaglie descrittive ma lavorate, dove vediamo come il dato oggettivo, il sistema decostruttivo dei *giochi di verità* del linguaggio, contribuisce a costruire il libro. Il trapianto dell'*autofiction* in poesia è un gioco al raddoppio: il poeta è il doppio dell'io poetico, il sonno è il doppio della veglia, la prosa (che non è prosa poetica) è il doppio della poesia etc. Di colpo, nell'ultimo testo, il raddoppio sembra risolversi a favore del levare l'ultimo velo: un uomo nella sala della chemioterapia in ospedale (un padre?), con un'etica del mondo e del lavoro (il muro non è diritto, osserva), una conversazione triviale (il calcio, la Fiorentina), un finale centrato sull'attimo («Ma oggi non importa, siamo felici di esserci ancora, / di stare insieme qui, i maschi non piangono, le parole non contano»). Potrebbe essere un piccolo pezzo di perfetta 'linea lombarda'. Alla fine di un lungo e a tratti brillante esercizio di decostruzione dei giochi di verità condotto con l'aiuto del *libro di poesia* e spinto al limite del rischio di decostruire anche i presupposti su cui poggia l'istituzione stessa del *libro di poesia*, questo testo ha il valore di una firma e di una riappropriazione. Un salvataggio *in extremis*, insomma, che non basta a dissipare (e in parte non lo vuole) l'impressione di ambiguità inerente a un punto di vista che si attesta soltanto al margine di un uso forte della poesia come critica di un preciso complesso di forme di vita da cui non si smarca però mai del tutto e di cui ha finito, in una sorta di fermo immagine, per bloccare il fantasma sulla pura superficie del testo.

(Fabio Zinelli)

**LAURA PUGNO,**  
**bianco,** Roma, nottetempo,  
2016, pp. 88, € 7,00.



Moltissime poesie di Laura Pugno possono essere collegate, disposte in serie e costellazioni dall'atto di lettura. A incoraggiare queste legature provvisorie stanno fatti di due ordini. Da una parte la persistenza, se non proprio fissità, di immagini, situazioni e processi (per non parlare dei singoli 'oggetti'), di un immaginario e delle dinamiche che lo movimentano, lungo un percorso di scrittura ormai quasi trentennale (le poesie più vecchie di *Tennis*, libro d'esordio in coabitazione con Giulio Mozzi e uscito nel 2002, risalgono al 1991). La mente come luogo-non luogo inviolabile, giardino chiuso o scatola nera; il gelo dell'inverno come temperatura concettuale; il bianco accecante e impregiudicato come non-colore che riveste ogni cosa; la caccia e i rituali ad essa legati come immagine-guida; il processo anzi la mutazione antropogenetica, lo sviluppo del linguaggio e della coscienza superiore, e la destabilizzante permeabilità tra umano e non umano (animale e macchina), e tra linguistico e non linguistico, come macrocornice di riferimento; infine, la tematizzazione discreta ma non per questo meno continua e fondamentale della scrittura stessa, prima di tutto come atto basilico di mettere nero su bianco e di fare segno, e poi proprio come scrittura poetica (il quaderno che aperiodicamente si presenta sulla pagina). Tutto questo si può ritrovare in varie dosi e composizioni quasi in ogni testo. D'altra parte sta una tendenziale invariante (il modificatore serve a scongiurare una rigidità eccessiva)

formale, ossia la vaghezza, il lavoro di alleggerimento, che può arrivare fino alla cancellazione, dei nessi logici e sintattici tra le tessere, e poi tra gli individui, testuali. Le poesie di Pugno sono quasi sempre costruite per scogli verbali, diciamo così, brevi stringhe di sintagmi – affioranti da un elemento latteo – la cui connessione però risulta difficile o irrintracciabile (forse il vertice di questa tendenza è stato toccato con *La mente paesaggio* e con le prime sezioni di *bianco*, dove si ha l'impressione di leggere una poesia senza scheletro, membra senza giunture). Evidenza di oggetti e figure, ottenuta anche tramite massiccia ripetizione e variazione, e eclissi parziale o totale dell'articolazione o alla lettera del senso di quelle figure. Questo stato di cose, se non mi sbaglio, può fornire una prima e povera spiegazione del perché regolarmente la critica abbia fatto ricorso, nel descrivere/interpretare i versi di Pugno, alle coppie di termini opposti, a partire proprio da quelle che designano l'aspetto, la facies, il modo di presentarsi al lettore della poesia in oggetto: chiara e oscura, trasparente e enigmatica; per passare poi alla tipologia di contatto e coinvolgimento (o disinvolverimento) che essa propone: ermetica o comunicativa, mitica o critica. E così via. È certo che una delle ragioni per cui questa poesia, la si accetti o la si rifiuti, si imprime nei circuiti cerebrali di chi legge sta nel suo disarmare, neutralizzare i tentativi di dissezione analitica (sembra che niente 'attacchi', come si dice comunemente), restituendo a chi la percorre l'esperienza di uno stupore basilare. Una parte del quale, per tornare al punto da cui sono partito, si sprigiona dalla percezione della virtualità di un reticolo di nessi aleatori tra testi anche molto lontani, nessi che i testi non propongono, non decidono, ma di cui si limitano per l'appunto a mostrare la possibilità. Un'altra parte, invece, deriva dall'impressione che la voce uniforme, ipnotica, impassibile che si alza dalla pagina a dire violenza, alterazione e metamorfosi non sia attribuibile a un soggetto; che sia qualcosa e non qualcuno a parlare. Una delle vicende cruciali di cui questa poesia si fa latrice è quella in cui la mente fa il suo ingresso nella lingua e acquista la possibilità di dirsi, ma nello stesso tempo, con questo farsi parola tra parole, si divide da sé, in una specie di ur-schizofrenia, con

una parte muta e indicibile che, implacata, ossessiona quella dicibile e parlante, la quale a sua volta cerca di circoscrivere e identificare quella parte, o quella forza, che è ancora sé ma continua a sfuggirle. Se questo è vero, allora diventa più chiaro uno dei motivi per cui la caccia ha un ruolo tanto fondante nelle poesie di Pugno, e ancor di più perché i ruoli di preda e cacciatore risultino così pericolosamente intercambiabili. Il cacciatore viene braccato, e la bella è la bestia.

A partire da *La mente paesaggio* però qualcosa è intervenuto a modificare la conformazione appena tratteggiata, qualcosa che passa come un filo attraverso quella raccolta, si dipana in *bianco*, e fiorisce nelle nuove magnifiche poesie dell'*Alea* (gli inediti che chiudono *I diecimila giorni*, e-book antologico uscito da Feltrinelli nel 2017). Un nuovo punto di reale che riposiziona, senza cancellare niente, l'intero sito di quest'opera in versi; e un progetto autoriale di continuità (magari in parte, come spesso accade, pensato strada facendo e ristrutturato ex post) che, non direttamente enunciato nella postura dei testi, estranei a ogni forma di autoriflessività commentante, emerge però come tale a uno sguardo concentrato sugli indizi. Al prezzo però, sia chiaro fin da ora, di forzare decisamente e in modo indiscreto testi tanto ellittici e sospesi verso ciò che non vogliono apparire, ossia un racconto. Scopro le carte ora, con uno schema necessariamente sommario: *La mente paesaggio* ha per protagoniste due donne, probabilmente madre e figlia, e il suo nuovo punto di reale è la morte per malattia della prima, e l'inizio del lavoro del lutto della seconda; *bianco* è continuazione e completamento di quel lavoro; e *L'alea* segna una rinascita, una primavera, un nuovo patto dei vivi con la memoria dei morti e una nuova alleanza col mondo: valga come esempio meraviglioso la poesia (*il buongoverno*), in una serie che bisognerà leggere a lungo per valutarne adeguatamente bellezza e importanza. Definire semplicemente autobiografico questo nuovo orientamento – anche se *La mente paesaggio* è dedicato alla madre dell'autrice – sarebbe certo grossolano. Tuttavia ho pochi dubbi: il movimento profondo che ha portato la poesia di Laura Pugno a un differente stato di equilibrio corrisponde a una riatti-

vazione della faglia biografica, a un sisma esistenziale; e il riconoscimento, nelle maglie di tale poesia, di un vissuto di base è diventato una strada pervia, senza volerla pensare come unica.

Le cinque sezioni di *bianco* si possono leggere come il diario e l'attraversamento di un inverno; il bianco è quello della neve che ha messo «tutto [...] sotto una coperta di lana», «tutto sembra diventato neve sulla terra». All'inizio della raccolta, che coincide, ne fa fede il titolo della prima sezione, con *l'inizio dell'inverno*, qualcuno, un qualcuno di genere femminile che la voce poetante chiama «tu», forse anche «neve» («neve, / tu sei venuta qui, / sei venuta come la neve»: è l'attacco della prima poesia), e che forse è il processo di disgregazione e caduta lenta che sta toccando a un soggetto impossibilitato a nominarsi («ora, non dici il nome / nevicchi lentamente, / la voce esce soffocata»: così esordisce la seconda poesia; non esistono nomi propri in *bianco*) è arrivato da qualche parte. In seguito questo posto sarà descritto, per ripetuti tratteggi puntuali e senza mai una determinazione complessiva, come un piccolo insediamento sperduto in territorio freddo e inospite, abitato da una comunità di cacciatori e raccoglitori dediti alla loro esistenza elementare. Ma nelle prime due studia-

tissime e fondamentali poesie, dalle quali sto citando, non troviamo altro che l'insistita presenza di «qui», «ora», «questa» come marcatori di luogo tempo e situazione, marcatori che ovviamente segnalano anche l'innesto in un discorso di un'energia enunciante. Intenzione referenziale e effetto di diretta viaggiano inseparabili; quando leggiamo nella prima poesia che «questa è la voce, i rami di ciliegio nudi, / la tua voce ora», e che «la lingua rimasta è poca, / devi con questa, di nuovo ora» (explicit aggettante sul vuoto del secondo testo), ci rendiamo conto che l'itinerario che «tu» affronterà tracciando il cammino dove non c'è cammino (è il motivo per cui è venuta «qui») ci è comunicato insieme al processo di fattura e trasmissione delle poesie che ci scorrono sotto gli occhi. Non per niente, a cammino e raccolta quasi coronati verremo a sapere che «tu» porta e ha sempre portato con sé l'indispensabile «quaderno»; e, possiamo arguire, voce poetante e «tu» sono sdoppiamento – psichico, estetico, terapeutico – di una stessa entità, col tu a compiere il viaggio che gli permetterà di sintetizzare la voce poetante che lo dice mentre compie il viaggio e ve lo avvia: nastro di Möbius o barone di Münchhausen che si solleva dalla palude tirandosi per i capelli. La palude, continuo ad esserne convinto,

è proprio quel lutto registrato, ma ancora non bastantemente lavorato, nella *Mente paesaggio*. Si tratterà di arrivare, con il libro e dentro il suo corso, dalla coltre bianca e dalla voce soffocata, dalla «poca lingua» dell'inizio, a un altro bianco (*di bianco in bianco* è il titolo della seconda sezione), un bianco propizio alla vita («non fa più freddo, dici, / adesso è bianco ma dà calore», si legge in una bellissima poesia della terza sezione, intitolata appunto *dare calore*); a una voce nuova («la voce nuova / è così, / allora è questo // nubi sfilacciate su terra e pianure / l'aprirsi // bagliore, bagliore bianco») che manifesti una mente nuova («nuovamente / bagliore, bagliore / quanto hai salvato?»). Una volta operata questa mutazione, l'ennesima metamorfosi e *mutatio animi corporisque* della poesia di Pugno, «tu» potrà intraprendere il viaggio di ritorno: «cerchi nelle tasche / il necessario per il viaggio // la salvezza i biscotti il quaderno / chiunque abbia occhi / ti vedrà tornare». Forse è proprio quel «tu» che, tornata, avrà potuto scrivere questi versi di (*il buongoverno*) /: «tempo bello e nuovo, bello / buontempo, / la curvatura prende tutte le nubi / tutto quanto perduto, sul fondo / dello stagno, ora / scintillando / sarà ogni volta ».

(Federico Francucci)

**LIDIA RIVIELLO,**  
**Sonnologie**, Zona, 2016, pp.  
 60, € 10,00.



Esce per i tipi di Zona, dopo sette anni di silenzio, l'ultimo libro di Lidia Rivello.

Rispetto alle raccolte precedenti, qualcosa evolve nello stile: si passa dall'accumulazione verbale del catalogo – forma cara alla miglior poesia di 'ricerca' – ad una sorta di regressione del linguaggio, proferito da una zona di dormiveglia paralizzante e asettica. *Sonnologie* si presenta infatti come un decalogo, o meglio un trattato epigrammatico sulla 'Scienza' del sonno. La sua architettura in tre parti, ispirata ai principi della retorica medievale, è ambivalente. Al contempo riconoscibile e irrisconoscibile, tale scrittura predilige lo sviluppo orizzontale del discorso, cui sono affidati contenuti programmaticamente 'prosastici', senza rinunciare tuttavia ad una certa 'fiducia' nel mezzo poetico, ravvisabile – più che nella discreta traccia metrico-ritmica di misure regolari – nel tentativo di costruzione di un 'libro di poesia' dall'impianto articolato, se non addirittura coerentemente 'unita-

rio', malgrado la caleidoscopica varietà di materiali, citazioni e immagini che vi confluiscano. Nella prima di queste tre sezioni ci troviamo in un non meglio specificato «istituto», popolato da «clienti» e «utenti» in preda ad un pervasivo e contagioso sonno. Dormire, ridotti a compratori inconsapevoli, è qui una forma di rinuncia all'essere che comporta la perdita della facoltà di discernere e agire, risultato di un'egemonia democratico-capitalistica che Fukuyama, citato non senza ironia da Rivello, definisce «fine della storia». Dormire è infatti peregrinare in uno stato di semi-incoscienza sonnambolica, che colpisce tanto gli individui quanto la cosa pubblica, condannando uomo e società a muoversi senza sapere dove andare. Dormire significa inoltre non esser desti, e tuttavia non sognare, giacché i «sognatori» che non possono più sognare, come un tempo, «senza produrre» – sono «estinti»

(e a maggior ragione quelli i cui sogni abbiano un qualche – freudiano – «significato»). Dormire è non saper più vedere – se non da sopra un treno che ci lascia meri spettatori del mondo, precludendoci l'esperienza viva del reale («il cane / e il mare saranno visibili solo dai treni») - ma solamente, appunto, essere visti, facendoci «fotografare prima del sonno», ancor meglio se a fotografarci siamo noi stessi, con «autoscatti riabilitativi». Dormire è, anche, «non trov[are] altre immagini che l'essere sulla barca», una barca da cui è scomparsa, come nell'utopia dell'autogoverno di una società digitale, «la definizione di conducente», oltre che qualsiasi idea di meta.

A finire è, a ben vedere, insieme alla Storia, una certa idea di Uomo – e del soggetto, in specie lirico – che lascia il posto ad un interlocutore massificato, senza qualità, non più individuale e non ancora collettivo. Ci troviamo di fronte a una folla umana in costante transizione che abita mercificati e onirici territori urbani. Nella seconda sezione, infatti, alla statica sonnolenza di cui sopra è accostato il *topos* – anche linguistico – della metropolitana, metafora di una «velocità commerciale» in cui ogni grado e scala di priorità risultano azzerati in nome di un appiattimento di oggetti («tanti / oggetti di nessun valore molto cari»), individui (ridotti a «passeggeri») e sentimenti «digitalizza[t]i». Il ritmo accelerato del contesto metropolitano non

deve tuttavia accompagnarsi alla mobilità della mente umana («non desiderare il pensiero d'altri in movimento») perché «la specie se la lasci riflettere determina il controllo della velocità» e non si sa mai che le prenda il raptus di voler scendere dalla «macchina» in corsa, rallentarla, o «manometterla».

Tale tema sarà portato alle estreme conseguenze nella sezione finale, in cui si affronta la condizione del linguaggio, segnato dai vacui modi di dire – parodiati – del mondo della pubblicità e dei media. Nella sovraesposizione semiotica di «un mondo che non potremo più trascrivere», il linguaggio appare dilapidato, oltre che impotente, e parla allora soltanto per frasi fatte e *figées*. Attraverso la critica al linguaggio svuotato di senso, il libro svela dunque un'ulteriore possibile chiave di lettura, un *fil rouge* che attraversa tutte le sezioni e ne detta l'articolazione interna: quello politico. Il mercato del sonno a cui è assoggettata una società che comunica per slogan ha, infatti, come principale conseguenza la seduttiva «colonizzazione dell'inconscio» di cui parla Zinato, nell'utile nota a fine libro. L'apatia sostituisce l'azione, l'immagine la cosa, la persuasione il discorso. Nello stesso modo, l'intrattenimento soppianta l'esercizio del governo («la performance divora l'azione politica») e ne risulta una svalutazione del ruolo di chi è go-

vernato: «una quantità indeterminata di uomini perde peso dentro la macchina, // gli stessi perdono alla schedina, gli stessi perdono un modo un potere di indeterminazione che li rese lieti quando capitava di ballare in forma di squalo».

La massa umana perde: peso, potere (anche d'acquisto). Non rimane nulla, in questo lento processo di spoliamento, se non la nota «liet[a]» di un passato rimemorato, il ricordo di un tempo in cui ancora «capitava di ballare». Tuttavia nemmeno il ricordo potrà salvarci, poiché manca l'agire presente in un mondo «fatt[o] di sola memoria» e l'antica speranza nel fiore del deserto – la leopardiana «ginestra» che china il capo senza spezzarsi – sembra anch'essa ridotta a un'«insopportabile» e illusoria «sconfitta»: «è fatto di sola memoria il mondo che ci lascia nel gruppo, nelle basi della responsabilità di vita e morte, delle ginestre che non usate nelle rivoluzioni materiali sono davvero insopportabili adesso. // tingere di giallo il mediterraneo ha provocato molte sconfitte alle estremità del mondo, anticorpi per gli incendi». A contrastare la perdurante stasi che ci attanaglia sorge, in chiusura, una minuscola e dubitativa luce, ed è la speranza di un risveglio, «la rimessa in moto d'uno stupor per ora appena sgranato».

(Sarah Ventimiglia)

**FEDERICO SCARAMUCCIA,**  
**Canto del rivolgimento**  
**(1995-2015),** Salerno,  
Oèdipus, 2016, pp. 79,  
€ 11,50.



Il percorso poetico di Federico Scaramuccia, iniziato ufficialmente con la pub-

blicazione della raccolta di versi *Ninfuga* (2008) e proseguito con *Incanto* (2010) e *Come una lacrima* (2011), ha raggiunto il suo punto di arrivo – e dunque l'inizio di un nuovo tracciato – con il *Canto del rivolgimento*, opera matura che coniuga una ricerca formale, per non dire diacritica, della poesia, a un uso ricercato della parola, senza che questa ceda a forme patetiche, «innamorate» o retoriche; anzi, nella sua complessità, il *Canto* di Scaramuccia è un flusso di leggerezza che attraversa senza soluzione di continuità le quattro sezioni (*Il fiore inverso*, *Mire*, *Trepiedi*, *Il tempo in lotta*) della silloge.

Una premessa: Scaramuccia, come tanti poeti contemporanei, è laureato in Lettere e ha un dottorato in Italianistica; la filologia, disciplina in cui si è specializzato, è parte integrante della sua attività di critico

e torna, senza soffocare l'intenzione lirica, anche nella sua poesia. Come leggiamo nella nota che chiude il suo libro di versi, la «presenza di alcune varianti in questa edizione determina di fatto una equivalenza: entrambe le versioni, infatti, concorrono paritariamente al senso. Le note, invece, per nulla esplicative, sono da leggersi come una estensione del testo poetico. Questa, almeno, la volontà dell'autore» (p. 79). Questo sostrato ironico che soggiace all'intera struttura compositiva dell'opera deve essere letto secondo la sua etimologia greca: εἰρῴνεια, 'dissimulazione', ma soprattutto 'finzione'; attraverso testo e autocommento Scaramuccia costruisce, decostruisce e riscrive nei suoi versi una storia di un soggetto che, come vuole il titolo del libro, si rivolge e ripensa continuamente, riflette metaletterariamente sulla



una quartina, come a evocare la forma del sonetto.

La sezione successiva si presenta meno compatta (ma non priva di ordine) da un punto di vista visivo: i versi sono disposti a gradino, occupano la pagina secondo una logica diversa rispetto alla sezione precedente, più frammentaria e ondivaga. L'aspetto visivo non è un dettaglio: arte visuale e pratica testuale si sono spesso intersecate nella sperimentazione post-avanguardista italiana (a partire da Emilio Villa e Amelia Rosselli); la combinazione delle due arti è diventata quasi una prassi negli ultimi anni, soprattutto negli autori vicini al gruppo GAMMM ed Ex.it. Testa è interessato all'inserimento della parola poetica nella videoarte, come testimonia il progetto seguito ai *Camminatori* (vincitore del premio Ciampi 2013). In c.g. la disposizione spaziale dei distici accentua l'idea di straniamento sia del personaggio femminile del libro («hai la scelta tra essere felice / o triste / e hai scelto / anche se non sai bene cosa», p. 43), sia del suo sguardo («allontana / l'asimmetria del volto // zooma / sullo sguardo perso / nel pomeriggio», p. 46), sia del punto di vista del lettore. La donna rimane un personaggio sfocato, con qualche punto di contatto con la figura femminile del libro precedente di Testa, *La divisione della gioia* (Massa, Transeuropa, 2010): in c.g. ricorrono espressioni lessicali che ricordano le luci al neon e i colori postindustriali del penultimo libro (ad esempio «verdegrigio» e «grigioazzurro», p. 46; «cenere siderale», p. 50), ed è presente anche una delle parole più frequenti nella

*Divisione della gioia*, «ailanto» (p. 48).

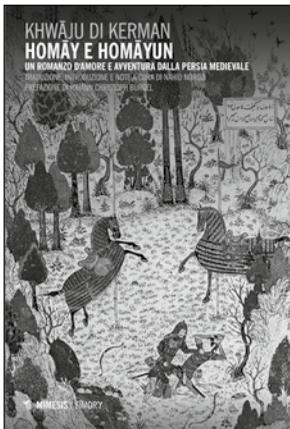
Nella terza sezione, invece, vengono riproposti i *Camminatori* (su cui vedi «Semicerchio» 50, 2014, 1). Si tratta di una sequenza di ritratti anonimi, inizialmente pubblicata come un poemetto. Nella *Nota al testo* dell'edizione del 2013 si legge che i protagonisti del libro sono personaggi osservati in varie metropoli occidentali, a partire dagli anni Novanta; Testa ha iniziato a prenderne nota a Parigi nel 2008. Il libro era accompagnato da immagini di Riccardo Bargellini, ed è stato seguito da un video a cura di Margherita Labbe, Roberto Dassoni e Italo Testa. Le immagini riproducono cupi squarci metropolitani, senza figure umane; nei testi i protagonisti non assumono mai nome né volto. Se ne conosce solo il movimento: «procedono sicuri [...] si sporgono agli incroci [...] / si tendono / pronti a scattare [...] / si vedono / a tutte le ore» (p. 57). All'interno di questa sezione di *Tutto accade ovunque* non è mai usata la punteggiatura: il ritmo è costruito attraverso la disposizione dei verbi e delle parole sdruciole. I protagonisti non hanno identità, rappresentano le vite di tutti: esprimono la componente isterica e disumanizzata di un'antropologia umana che Testa ambisce a rappresentare fin dall'inizio della propria opera. Inoltre, coerentemente con il resto del libro, sembrano sfidare il lettore a riflettere sul concetto di sguardo, inteso da un punto di vista epistemologico. Se tutto accade ovunque e gli uomini contemporanei «ti affiancano / senza mai dire nulla / e rigidi / in linea retta / ti passano» (p. 59), la comunicazione e la conoscenza non

sono possibili se non per frammenti che mutano di continuo.

Questa riflessione continua nell'ultima sezione, *non ero io*, composta solo da prose. Al contrario di quanto accade nelle pagine precedenti, in questo caso il ritmo è interamente affidato all'uso delle virgole, che, creando molti accenti interni, scandiscono il flusso continuo della prosa; ancora una volta, invece, è assente il punto fermo. Un breve esempio: «5. a questa altezza, qui, a volte, solo alcune cose si mostrano, solo alcune, le altre sfarfallano, passano veloci, e scansano, solo alcune cose, se non scartano di lato, se non si sottraggono, solo alcune cose, con tutti i dettagli, le forme precise, le curvature, solo alcune cose, e il resto niente, guarda, solo alcune, che le puoi contare, con tutti i dettagli, le riconosci, solo alcune, a questa altezza [...]» (p. 81). Come è evidente, anche in questo caso l'oggetto del discorso è la relatività della visione umana: «non vedi più niente, tutto scorre, fugge di lato, ma non serve, neanche questo» (p. 84). Con *Tutto accade ovunque*, Testa raggiunge un punto ancora più in là nella sperimentazione sulla forma poetica; al tempo stesso, la divisione in sezioni conferisce al libro una forma di equilibrio e una geometria interna, e approfondisce la riflessione su come la tecnologia abbia cambiato non solo i modi di vivere e le possibilità di conoscere, ma anche ciò che contraddistingue l'essere umano.

(Claudia Crocco)

**KHWĀJU DI KERMAN,  
Homāy e Homāyun.  
Un romanzo d'amore e  
avventura dalla Persia  
medievale, a cura di Nahid  
Norozì e con prefazione di  
Johann Christoph Bürgel,  
Mimesis (collana "Simurgh"),  
Milano 2016, pp. 400, Euro  
26,00**



Khwāju di Kerman è certamente un nome sconosciuto ai più e probabilmente solo a un appassionato di viaggi o di geografia la parola 'Kerman' dice che si tratta di un personaggio che proviene dalla lontana Persia. Siamo nel XIV secolo alla corte di Shiraz, a sud-ovest di Kerman, nella culla dell'iranismo e della lingua persiana, all'epoca in cui principi e mecenati generosamente mantengono a corte poeti e artisti, medici e astronomi. Qui a Shiraz, proprio nel tempo in cui vi soggiornò Khwāju, erano attivi altri autori come il poeta e scrittore satirico 'Obeyd Zākāni (di cui si può leggere in italiano la spassosissima *Dissertazione letifica*, curata nel 2005 per la «Biblioteca Medievale» delle Ed. Carocci dal mio compianto maestro Giovanni M. D'Erme) o il grandissimo Hāfez, l'autore di un celebre Canzoniere (*Il libro del Coppiere* leggibile in italiano nella traduzione completa in tre volumi curata tra il 2004 e il 2011 dallo scrivente per la medesima collana) che in una versione tedesca di inizi incanterà il vecchio Goe-

the e lo indurrà a compiere la sua ultima fatica: il *West-Oestlicher Diwan*.

Siamo in un'epoca difficile e travagliata per la Persia, la corte di Shiraz è teatro di lotte intestine che puntualmente si scatenano quasi a ogni passaggio di potere: il principe Shoajā', per dare un'idea del momento, per affrettare la propria salita al trono, con un colpo di stato depone il padre e lo fa accecare; e all'orizzonte incombe la minaccia del Tamerlano che si abatterà con le sue armate sulla Persia verso la fine del secolo. Khwāju non resterà molto tempo a Shiraz, preferirà viaggiare e sarà a Baghdad – la ex capitale del califfato abbaside, conquistata brutalmente dai Mongoli di Hulagu un secolo prima nel 1258 e ridotta a capoluogo di una provincia dell'impero – che comporrà il suo capolavoro, il poema romanzesco *Homāy e Homāyun* in ca. 4400 distici che qui presentiamo nella sua prima versione in una lingua europea, dovuta al paziente lavoro della studiosa italo-iraniana Nahid Norozì, attiva presso l'Università di Bologna.

Riassumiamo la storia. Un principe persiano, Homāy, durante una battuta di caccia inseguendo un onagro - che si rivela poi essere una fata - finisce in un giardino incantato dove, appeso a una loggia, vede il ritratto incantevole di una principessa cinese, la bella Homāyun, e se ne innamora all'istante. Parte subito alla volta della Cina e strada facendo ha modo di essere incoronato principe di una sorta di 'regno di mezzo' i cui abitanti, per tradizione, alla morte del loro sovrano uscivano dalla capitale e incoronavano nuovo re il primo viaggiatore che arrivasse alle sue porte. In seguito, egli libera dalla prigionia in un castello guardato da draghi e incantesimi un'altra principessa, che si rivelerà essere la cugina della bella Homāyun, e la prende sotto la sua protezione. Dopo varie peripezie e qualche avventura amorosa collaterale, il nostro principe Homāy arriva in Cina e senza indugio si fa presentare alla corte dell'imperatore dove incontra la principessa Homāyun. Seguono banchetti e battute di caccia, durante una delle quali il principe Homāy con una scusa si allontana dal seguito dell'imperatore per raggiungere la bella Homāyun in un suo palazzo privato. Per accedere al quale egli non esita a uccidere brutalmente una guardia, gode quindi delle grazie della

principessa e, sulla via del ritorno uccide altrettanto brutalmente un giardiniere che, intuito l'accaduto, lo vorrebbe arrestare. L'imperatore furioso per il 'disonore' della figlia, dopo altre varie vicende su cui dobbiamo sorvolare, decide di ricorrere a un espediente estremo: fa segregare la figlia disubbidiente nelle segrete del palazzo e contemporaneamente fa annunciare la sua improvvisa morte, sperando di scorggiare definitivamente il focoso principe Homāy. Il quale però non si rassegna, scopre la messinscena, e dopo una battaglia finale in cui l'imperatore viene sconfitto e trova la morte, può finalmente impalmare la bella principessa cinese salendo al contempo sul trono della Cina.

Se questa è la mera trama del poema, la cui vicenda si snoda tra un 'occidente' che coincide con il mondo iranico e un oriente dominato dalla Cina, infiniti sono i motivi di interesse su cui si diffonde dottamente la curatrice e che qui non potremmo neppure sommariamente elencare. I cultori di mitologia e letteratura comparata vi avranno già scorto per fare un esempio, il motivo dell'animale-guida, sul quale ha ampiamente investigato in un ponderoso saggio Carlo Donà (*Per le vie dell'altro mondo: l'animale guida e il mito del viaggio*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003), forse il più grande esperto dell'argomento; anche il motivo «falling in love through sight of a picture» (v. Thompson Index), ovvero l'innamorarsi attraverso la contemplazione di un ritratto, vi compare, riprendendo peraltro quanto già si vedeva nelle *Sette Principesse* (*Haft peykar*) di Nezāmi di Ganjé, un celebre predecessore di Khwāju, leggibile nella bella versione italiana di Alessandro Bausani (Rizzoli-BUR, Milano 1982), nel quale per altro si trova anche il precedente motivo dell'animale-guida. L'elemento magico (fate, draghi, castelli incantati ecc.) offre ulteriore ampio materiale di indagine allo studioso di folklore o di letterature comparate.

Ma la Curatrice, e questo è senza dubbio un merito che Le va ascritto, riesce nella sua ampia introduzione a evidenziare, accanto al lato fantastico e romanzesco-avventuroso, una dimensione più nascosta, una trama sottilmente allegorica che inopinatamente rinvia a una lettura dell'opera in chiave di misticismo sufi. Ecco allora che la quète del principe Homāy, il

suo viaggio a oriente della Persia, appare leggibile anche come una ricerca del proprio Sé spirituale intravisto misteriosamente nell'immagine appesa nel giardino incantato – sotto la quale una scritta sillabina invitava il principe a cercare *oltre* la bella forma del volto contemplato. Siamo qui di fronte a un topos della poesia persiana di intonazione mistica, presente in Hāfēz e teorizzato in quel grande trattato sull'eros mistico del mondo islamico che è il *Savāneh al-'Oshshāq* di Ahmad Ghazālī (tr. it. *Delle occasioni amorose*, Carocci, Roma 2007): il volto dell'amata, agli occhi di chi sa guardare, è identico all'anima dell'amante, coincide con il suo Sé luminoso o spirituale. Del resto i nomi dei due protagonisti rivelano una identità profonda a partire proprio dal loro etimo comune, ma non solo. Con una scelta apparentemente inspiegabile, Khwāju dona al protagonista maschile un nome femminile (Homāy) e alla protagonista femminile un nome maschile (Homāyun), qualcosa che lascia all'inizio alquanto sconcertati. Questa inversione, ci fa osservare la Curatrice, si potrebbe spiegare in modo convincente solo a partire da una lettura che vede nel principe Homāy una controfigura dell'anima, entità femminile per definizione, che va alla ricerca di Dio qui tipificato dalla straordinaria bellezza del volto della principessa Homāyun, la quale porta dunque non a caso un nome tipicamente maschile. 'Dio è bello e ama la bellezza' dice un notissimo hadith, o detto del Profeta conosciuto da tutti i sufi e certamente anche da Khwāju che fu affiliato a una confraternita mistica. Quale incredibile invenzione davvero, questo rovesciamento dei generi del nome che si rivela per noi un segnale prezioso nell'orientare la lettura del poema. Nella cornice di questa lettura in chiave mistica trovano logica spiegazione anche le numerose 'cadute' e deviazioni del protagonista del romanzo, opera che comunque risulta godibilissima anche a prescindere dalla sua cripto-dimensione spirituale.

Il romanzo di Khwāju ci sorprende anche per un altro inopinato aspetto, le numerose scene erotiche, descritte sin nel dettaglio con una panoplia impressionante di elegantissime immagini tolte vuoi dalla mineralogia, vuoi dalla botanica, vuoi dall'astrologia, vuoi dall'arte del cavaliere, vuoi persino da quella del panettiere. I poeti persiani precedenti non si erano

sottratti a questo genere di descrizioni 'spinte' proponendo perlopiù immagini scontate come quella della chiave che entra nella serratura, della freccia che colpisce il bersaglio, o del pesce che guizza nello stagno. Ma Khwāju ha in proposito una inventiva prorompente e inesauribile, che rimarrà insuperata. Eccone un breve esempio basato su immagini botaniche e gastronomiche:

*E ora [Homāy] la mela sua argentea mordeva  
ora il rubino suo dolce assaggiava  
E ora come i capelli cadeva sul suo volto  
ora il petto sul suo petto appoggiava  
E ora il narciso sul gelsomino strofinava  
ora coglieva il tulipano e la rosa recideva  
E ora dal suo labbro chicchi di melagrana assaggiava  
ora invece il fuoco dal suo braciere faceva avvampare  
E ora il pistacchio sul suo zucchero sfregava  
ora invece lo zucchero dal suo pistacchio rubava  
E ora alla rosa canina apriva il petalo  
ora il tulipano metteva là sul vassoio (Khwāju  
2016, vv. 3957-59, 3961-62, 3964)*

Oppure si veda quest'altro brano in cui il primo amplesso e la deflorazione della bella Homāyun sono descritti con una serie di raffinate immagini tratte vuoi dalla mitologia vuoi dai tornei cavallereschi:

*Quando il re [Homāy] il celere cavallo fece balzare  
nel campo  
Dal campo con la punta della lancia fece scorrere  
sangue  
Essendo sotto il suo ordine persino i venti  
Il sigillo del re Salomone cadde nelle sue mani  
Il suo corsiero galoppante quando alzava la testa  
Con un passo solo un miglio di distanza percorreva  
Era tanto veloce il fulvo cavallo del re  
Che per lui erano uguali deserto e pozzo  
Quando quel selvaggio cavallo inalberò il capo  
La lingua della sua gioia si calmò nel godimento  
Si aprì la giostra dei lancieri come nei tornei  
Ad ogni assalto re Homāy infilava un anello!  
(Khwāju 2016, vv. 3992-97)*

Queste scene erotiche sono ambientate in un giardino 'paradisiaco' ricco di colori, suoni e profumi, che evoca gli analoghi giardini dei beati del paradiso coranico, né può stupire che l'amplesso degli amanti venga in questo contesto a sembrare la metafora più pertinente dell'arcana unione del mistico con il suo Dio. È merito particolare di questa cultura irano-islamica, che nella lirica e nel romanzo ampiamente riflette il lascito

neoplatonico, avere guardato all'eros non solo in chiave matrimoniale, naturalistica o persino pornografica – come ci mostrano i trattati scientifici e giuridici arabi o la poesia oscena persiana – bensì anche come a un potente strumento di rivelazione del Soprannaturale. Cosa ben illustrata peraltro non solo dai celebri *ghazal* di Hāfēz, ma anche da quelli di un Rumi (tr. it. *Poesie mistiche*, a cura di Alessandro Bausani, Rizzoli-BUR 1980) che, nell'amata figura di Shams-e Tabriz, scorgeva – direbbe Henry Corbin – un'epifania del Divino 'conforme al proprio essere'.

A Nahid Norozi, la curatrice di questo volume - corredato di una splendida immagine di copertina che illustra un duello tra i due amanti - va anche il merito di aver fornito di questo poema una presentazione impeccabile in eleganti versi italiani, che riproducono con grande fedeltà il dettato originale; e di averlo esemplarmente corredato di oltre 1500 note esplicative e di una introduzione ampia e dettagliata che soddisfano tanto le curiosità dello studioso, del filologo o del comparatista, quanto quelle della persona colta e interessata a esplorare questo angolo della cultura persiana del medioevo. Il volume è poi arricchito da un indice di nomi e luoghi notevoli e soprattutto dalla preziosa introduzione di Johann Christoph Bürgel, decano dell'iranistica e dell'islamologia europea, che costituisce in realtà un vero e proprio piccolo saggio sull'opera di Khwāju. Né il Bürgel se ne interessa qui per la prima volta; era stato il primo studioso europeo nel 1990, a un congresso romano della Societas Iranologica Europaea, a leggere e a fornire un sunto commentato del poema che il lettore italiano ha la fortuna ora di poter leggere in una raccolta di suoi saggi (J. C. Bürgel, «Il discorso è nave, il significato un mare». *Saggi sull'amore e il viaggio nella poesia persiana medievale*, Carocci, Roma 2006). Oggi si pubblicano molte traduzioni in italiano di classici orientali, spesso tuttavia male o sommariamente presentati; questo volume evidentemente costituisce una lodevole eccezione, e va dato atto all'iranista Antonio Panaino direttore della collana «Simurgh» di Mimesis Edizioni, di avere aggiunto un'altra preziosa perla, curata esemplarmente da Nahid Norozi, al proprio già ricco e bellissimo catalogo.

(Carlo Saccone)

**A volte velo e a volte specchio. Liriche (secc. IX-XIX), a cura di Carla de Bellis e Iman Mansub Basiri, ed. San Marco dei Giustiniani, Genova, 2014, pp. 200**



Chi scrive non può né intende dissimulare un affettuoso sorriso di sotterranea complicità quando legge che certe composizioni poetiche persiane, in sempre meno rara occasione offerte da qualche benemerita iniziativa editoriale a un lettore italiano da trainare, fuori dell'acattivante nicchia, verso il doveroso quotidiano allenarsi di una riflessione umanistica meno autoreferenziale che non si usi, sono tra le più "leggadre" di quella malnota produzione e tradizione, di cui è ancora agevole presentarsi come araldi. Io direi che, piuttosto che araldi, noi ne siamo ambigue staffette, come la Candelora lo è della Pasqua: e dico noi anche perché ho condiviso il piacere e l'onore di qualche coinvolgimento – il mio, forse, più peregrino – nell'integralmente leggiadra collana in questione. Trattasi infatti di una tradizione/produzione della quale non si esaurisce, neppure in patria, la mera anagrafe delle voci poetanti nei secoli tra costiera adriatica e arcipelago malese, vale a dire per ogni dove nell'Islam non arabo, privilegiato geniale cadetto e dell'Islam e, per tramite principale di quello, della classicità. Tanto da costringere ad azzardare il provvisorio arrotondamento a diecimila nomi, mille più mille meno. E di tale complesso si fornisce, ogni volta che ne compare un balenio, un rapido, succinto

resoconto formale minimalista, inadatto a depositarsi in maniera stabile nella mente dell'auspicato novello fruitore e a superare un antico generico approccio nostrano oscillante tra fascinazione esotistica e accorata sufficiente constatazione di un cosmico pandidattismo, oltretutto eufuisticamente zuccheroso, in cui di accenti "che davvero vengano dal cuore" se ne scopre, caso mai, uno su cento (comunque non poi tanto pochi, ove si trattasse, su diecimila, di almeno cento). Il cuore in questione è, per forza di cose, quello che più corrisponde immaginificamente a un cuore forgiato in fattezze di autentica genuinità dalla maniera accademica patria di esercitare l'innato buon gusto. Ove quel che si salva si annida nelle pieghe più scontate dell'anacronismo di comune ascendenza. Come dire che, per verità, tutto dipende appunto dall'appercezione: e qui, peraltro, va osservato che i tempi sono oggi più generosi di quelli sia di Italo Pizzi, pionieristico raccogliitore di una prima antologia persiana, nutrita e noiosetta, sia di Francesco Gabrieli, esperto di tal materia per sofferta disciplina professionale, interamente proiettata sull'unico poeta persiano che tutti conoscono ma che poeta non è mai stato, quel Khayyam che rappresenta convenzionalmente l'aspetto melodico per eccellenza della saggezza orientale. Non che si parli ormai persiano con gli italiani proprio con il linguaggio ai nostri giorni comune a tutti, ma almeno secondo modi e mode su ambedue i versanti percepibili con un'indulgente coda dell'orecchio. Che volete? La retorica cultura patria succhiata con latte materno, col cappuccino sorbito nella frettolosa colazione del liceale che scandisce certi versi mandati a memoria, con la merenda stessa, nutriente la ricreazione al liceo, è parsa a tutti, sulle prime, coincidere con la cultura stessa, con la nudità disadorna e sincera dell'anima; ma piano piano siamo riusciti a renderci conto che l'anima altrui, pur altrimenti educata, non è necessariamente ridondante di puri eufuismi (i famigerati e deprecati fuochi che sudano a preparar metalli sono niente di fronte all'inimmaginabile uso della metafora in Persia). In fondo, per avvicinarsi alla cultura basta sospettare, almeno sospettare, la presenza nel vasto mondo di molte possibili iridi. Tanto più quando ci rendiamo conto che quella tradizione poggia su un

giogo gemello di Elicona, pur sorvolata da venti che vanno poi per le loro vie.

Tutto ciò non toglie comunque che siamo ancora, noi qui, impegnati su quel terreno con meri saggi di scavo, quasi casuali, come diceva un maestro quale Alessandro Bausani, confidando un po' sornione sul fatto che il termine sarebbe stato inteso quale pura manifestazione di modestia, e invece aveva una sua precisa tecnicità.

Quanto alla fascinazione esotistica, tuttora in voga anche tra esperti restii ad accogliere il portato di un aggiornamento bibliografico in progressione geometrica, si tratta di un vischioso equivalente estetico, in certo senso compensativo, dell'antico motivo teosofico secondo cui la Linguadoca dei catari e del Santo Graal dovrebbe il suo esoterismo a ondate di dualismo iranico di sapore manicaico. Ferma restando la mancata conclusione della diatriba tra islamisti e filologi romanzati sulla priorità in materia prosodico-metrica. Quanto all'agnizione del cuore più genuino, si tratta di pura buona volontà, ma la chiamata in campo, a possibile paragone, di Melisenda contessa di Tripoli, non è la via giusta.

Comunque va bene: più saggi di scavo ci sono meglio è. Solo un'osservazione sull'abituale, oggi, collaborazione di due autori negli scavi in oggetto: l'esperto del fatto poetico nel momento d'arrivo, e il rappresentante, occasionale, di un messaggio di partenza quasi appartenente a un DNA, tale da far pensare al portatore sano del virus del furore poetico. Non è certamente il risultato finale che auspichiamo per quando avremo finalmente maturato una reale conoscenza professionale, tutti quanti, del terreno comunque smosso; ma, per ora che non solo il divulgatore ben intenzionato ma l'esperto di letteratura persiana non è neppure lontanamente paragonabile al frequentatore di Elicona quanto meno per la mancata disponibilità di strumenti filologici primari, e che gli è occorso, della lingua che coltiva, di tradurre più testi di quanti non abbia letto per suo personale benessere quotidiano, l'operazione è comprensibile. Anch'io, che mi picco *dimidiatus persa* (mezzo scolaro qualunque, non mezzo erudito persiano), lavoro sempre in compagnia, ma con qualche mio studente che, memore di quanto dettogli e ridet-

togli, ha soprattutto la funzione di esercitare il rigore trasmessogli per trattenermi da quelli che oso chiamare ipercorrettismi piuttosto che fughe lungo una tangente. Senza naturalmente che io riesca a capire – colgo la velata critica – come la riformu-

**CARL SANDBURG,**  
**Chicago Poems, a cura di**  
**Franco Lonati, premessa**  
**di Francesco Rognoni,**  
Milano, Sedizioni, 2017, pp.  
376, € 29.99.



Sandburg è un poeta importante che si tende a prendere troppo sottogamba. In Italia ha avuto alcune edizioni parziali, ma non ha mai conosciuto la fortuna (a dire il vero esagerata) del corregionale Edgar Lee Masters. Rimedia all'ingiustizia questa prima edizione integrale dei *Chicago Poems*, apparsi nel 1916 e subito apprezzati per la loro novità, forza, chiarezza. La ripresa di motivi whitmaniani (la democrazia, la città, la vita quotidiana, nonché il verso libero) confermava la vitalità di una tradizione. Ma fra i maestri di Sandburg è anche Stephen Crane. Si leggano nella sezione *Other Days (1900-1910)*, cioè testi antecedenti all'esplosione chicogoana, queste *Lettere a imagisti morti*: «EMILY DICKINSON: / Tu ci hai dato il bombo che possiede un'anima, / Il viaggiatore eterno fra i malvoni, / E come Dio se la spassa nel giardino di un cortile. // STEVE CRANE: / La guerra è gentile e noi non conoscavamo la gentilezza della guerra prima che arrivassi tu; / Né i cavalieri neri e il cozzare di lance e scudi là

lazione meno leggiadra di un originale leggiadro – leggi *letterale* – possa mai essere più vicina al medesimo.

Nella pubblicazione in oggetto apprezzamento molto, in fine, più ancora che presenze inusitate, l'assenza di grandi nomi:

nel mare, / Né i borbottii e gli spazi che si levano dai sogni se li chiami».

Uomo rozzo all'apparenza, lo svedese Sandburg in realtà è ben consapevole dell'imagismo ante litteram che precede quello londinese che Pound propagandava sulle colonne di «Poetry» (la rivista che scoprì entrambi). Non so se Pound ed Eliot si accorsero mai dell'esistenza di Dickinson e Crane, da cui avrebbero potuto apprendere qualche lezione, convinti come erano che l'ultima parola venisse da Parigi e dai provenzali...

Sandburg dunque la sa lunga, e compone un ampio libro di poesie sulla sua città proterva e magnifica. Mentre Whitman celebra Manhattan come una visione di paradiso, specie se la può godere seduto a cassetta accanto a un giovane e amichevole vetturino, Sandburg, più sintetico, insiste molto sugli aspetti cupi, lo sfruttamento, la violenza, che non distrugge la bellezza della metropoli e della sua gente: prostitute, *wops*, lavoratori che maledicono il giorno che hanno messo su famiglia. «Volesse Dio che non t'avessi mai veduta, Mag». *Mag*, ci dice Lonati nell'ampia postfazione (pp. 345-69), è «una poesia d'amore assai anticonvenzionale». (Segnalo che Lonati è anche autore di un ampio e utile commento alla raccolta: *I am the people: Carl Sandburg e i Chicago Poems*, Aracne, 2015.) Si potrebbe aggiungere che *Mag* è un bel risultato: far sentire la voce dello sfruttato senza commentare. Oppure visitiamo i bassifondi di *Harrison Street Court*: «Ho sentito le labbra di una donna / Parlare a una compagna / E dire queste parole: / A una che batte / non resta mai niente / di tutto il suo battere. / C'è chi si prende sempre / quanto mette in tasca sulla strada». Siamo lontani dall'empito whitmaniano, nel mondo del Novecento che Sandburg conosce e rappresenta francamente, senza retorica.

Oltre alle *Chicago Poems* che gli hanno dato la fama, questa corposa rac-

colta del 1916 comprende sei sezioni più e meno 'imagiste': *Manciate*, *Poesie di guerra (1914-15)*, *La strada e la fine*, *Nebbie e fuochi*, *Ombre*, *Altri giorni*. Un poeta si giudica dalla sua tenuta, e si capisce perché questo libro riveli un talento di primordine che resterà al centro dell'attenzione, senza svendersi, per tutta la vita, fino alla collaborazione col cognato, il geniale fotografo Edward Steichen, nella fortunata mostra del 1955, *The Family of Man*. Lonati ci ricorda le sue importanti opere in prosa, la raccolta di canzoni popolari *The American Songbag* (S. era anche musicista ed esecutore di testi suoi e altrui), le biografie di Lincoln. Riporta anche la divertente serie di definizioni surreali della poesia inclusa nella raccolta *Good Morning America (1928)*. Questa prima edizione integrale italiana di uno dei libri più importanti di poesia americana del Novecento è dunque un contributo essenziale, godibile, e ricco di scoperte per chi appunto pensa che ormai su quella straordinaria stagione intorno alla guerra si sappia tutto. L'edizione è introdotta da un'accorta premessa di Francesco Rognoni (pp. 7-13), che è il direttore della collana *Fragmenta* che ospita queste *Chicago Poems*. Collana a dire il vero fin troppo raffinata per queste poesie 'proletarie', qui presentate regolarmente a pagina nuova anche quando si tratta di poche righe. Credo che Sandburg si avvantaggerebbe di una presentazione meno mallarméana, più sobria, delle sue schegge. Ma è già un miracolo oggi che un libro così (in)attuale trovi un editore appassionato e bibliomane, ed è bene che Sandburg sia anche da noi incoronato per quel classico tutto da scoprire che in effetti è.

(Gianroberto Scarcia)

Ecco che nel 1915, quando l'America non s'era ancora gettata nel massacro della Grande guerra, il lucido Sandburg vede l'oscuro scenario creato da governanti e sfruttatori: «Sotto il sole / Ci sono sedici milioni di uomini, / Scelti per i den-

ti splendenti, / La vista acuta, le gambe sode, / E un flusso di sangue caldo e giovane nei polsi, // E un fluido rosso scorre sull'erba verde; / E un fluido rosso bagna

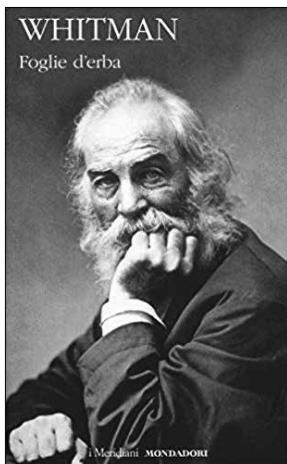
il suolo scuro. / E i sedici milioni uccidono... e uccidono e uccidono» (*Assassini*).

Ora sappiamo perché la poesia americana è così prepotentemente emersa

un secolo fa dando risultati forse non più eguagliati, almeno per quanto riguarda la loro risonanza nazionale e mondiale.

(Massimo Bacigalupo)

**WALT WHITMAN,  
 Foglie d'erba, a cura e  
 con un saggio introduttivo  
 di Mario Corona, Milano,  
 Mondadori, I Meridiani 2017,  
 pp. CLXXXVI+1658, € 80,00.**



Dopo anni di gestazione, i Meridiani mondadoriani ospitano una nuova edizione integrale italiana di *Leaves of Grass*, basata sull'ultima edizione autorizzata da Walt Whitman, che com'è noto non cessò mai di accrescere la prima edizione uscita nel 1855, quando aveva 36 anni. Questa è la terza traduzione integrale dell'opera massima di un poeta «grande, che contiene moltitudini». E moltitudini di versi. La dimensione del volume, che a differenza della precedente versione integrale einaudiana di Enzo Giachino (1950), riproduce anche il testo inglese, è tale da incutere soggezione. E l'apparato non è da meno, visto che a 186 pagine 'romane' di Introduzione (I-CVII) e Cronologia (CIX-CLXXXVI) si affianca un Commento di 238 pagine. Dunque abbiamo a che fare forse col più esteso libro su Whitman che l'Italia abbia prodotto, per quanto egli si legga da noi fin da quando era in vita.

Gli appassionati e i curiosi troveranno qui tutto lo scibile whitmaniano, la sua vita narrata giorno per giorno, la sua famiglia,

i suoi incontri con ammiratori americani e inglesi, i suoi confronti con Emerson e Thoreau, i suoi amori o innamoramenti che mai lo condussero a una relazione stabile. Mario Corona, dati i tempi, è particolarmente attento al discorso omosessuale nelle sue varie declinazioni. Whitman vedeva la democrazia americana come basata anche su un nuovo ideale amore fra i 'compagni' (*camarados*), compagni di strada che però gioiscono di intimità fisica, dormono allacciati. Ai suoi tempi nessun recensore si accorse che questo poteva implicare l'«amore che non osa dire il suo nome», ed Emerson sembra si preoccupasse soprattutto di quelli che gli sembravano eccessi di erotismo eterosessuale. Ma certi lettori inglesi e militanti omosessuali come Wilde, Edward Carpenter e J.A. Symonds vollero riconoscere in Whitman il loro bardo e quando Symonds gli scrisse chiedendogli di dichiararsi apertamente ne ebbe una meritata risposta depistante: «Sebbene non mi sia mai sposato ho avuto sei figli... Voglio sperare che su quelle pagine non si dica neppure una parola che indichi una possibilità di deduzioni morbose... che respingo e mi paiono condannevoli». Paradossi della sorte, questo diventa invece proprio il leitmotiv dell'apparato del nuovo Meridiano.

Il saggio introduttivo si intitola appunto *La gallina furtiva e il gatto dalla coda troppo lunga*. Whitman dice spesso che vuol essere capito ma non capito mai del tutto, ci aspetta e ci sfugge. «Io da qualche parte sto fermo ad aspettarti» è l'ultimo verso (il v. 1346!) di *Song of Myself*. Ma non è così sempre il testo poetico? Una poesia spiegata è una poesia morta, diceva Wallace Stevens. In ogni caso, l'apparato di Corona permette al lettore speleologo di calarsi nella cultura dell'età di Whitman con i suoi grandi eventi (la Guerra civile) e grandi libri, e anche di calarsi nella cultura del *nostro* tempo, che naturalmente crea un suo Whitman, aggiornato ma si spera sempre sfuggente e talvolta illeggibile.

Randall Jarrell diceva che «come po-

chi poeti hanno scritto meglio di Whitman, pochi hanno scritto peggio». Anche Corona è severo con il Whitman fiacco e ipertrofico della maturità, e consente con il giudizio prevalente che l'opera più significativa si arresta poco dopo la Guerra civile e si trova soprattutto nelle prime edizioni fino al 1860. Ciò non impedisce a Corona di tradurre con grande attenzione e sensibilità tutto il corpus, e di darci la possibilità di rileggerlo, mentre nelle note minuziose e discorsive non di rado cita traduzioni precedenti in italiano e altre lingue. Insomma questo Meridiano instaura un lungo dialogo spesso affabile su Whitman col lettore/lettrice... (Whitman è uno dei primi a scrivere quasi sempre 'he or she', cioè a non sussumere il genere femminile al 'he'. Contro la lingua sessista! E ad attribuire alle donne impulsi sessuali che pare fossero tabù. «Stenditi sulla schiena e pensa all'Inghilterra», suonavano le istruzioni prematrimoniali delle mamme vittoriane.)

La copiosità del materiale offerto ci può sì sconcertare. Non è il Whitman migliore in alcune pagine, alcuni versi? (*Alcuni versi di Whitman* era appunto il titolo di Jarrell.) «E basta un'occhiata della giumenta baia a farmi rinsavire». Siamo in *Song of Myself*, ultimo verso della sezione 13: «And the look of the bay mare shames silliness out of me». Disperante (esaltante?) lavoro del traduttore. Letteralmente «to shame silliness out of me» significa «mi dà vergogna della (e libera dalla) mia stoltezza». Dato il contesto esagitato di Whitman, Corona ha scelto una frase più generica. Whitman ammette di essere pazzo e che il contatto con lo sguardo della cavalla lo corregge, lo purifica di tutte le stoltezze e i giochetti dei rapporti umani inautentici. *Silly*, che bella parola quando uno ha il coraggio di dirla di sé. Confrontiamo Giachino (1950): «E lo sguardo della giumenta baia mi fa vergognare della mia stoltezza e l'espelle». Un po' lungo, perché a differenza di Corona che si accontenta di una frase breve e vigorosa qui ogni implicazione viene

esplicitata. Ma una delle funzioni della traduzione è rivelare l'originale tradendolo, cogliendone solo una parte. Ci invita a un'avventura testuale, e poetica.

Ma si diceva dello sconcerto davanti all'ipertrofia delle *Foglie* whitmaniane (*Leaves* è un gioco di parole: 'foglie' ma anche 'fogli!'). In realtà questo Meridiano così massiccio non deve trattenerci dall'addentrarci in esso anche a caso, e allora troveremo versi che non conosceamo, una scena di un arrotino circondato da bambini (p. 892), un incitamento a meglio divenire noi stessi: «Va', caro amico, se necessario rinuncia a tutto il resto e comincia oggi ad allenarti a coraggio, realtà, amor proprio, precisione, elevazione...».

Forse qui siamo un po' troppo nel dichiarativo, nelle frasi da scrivere sul calendario. Whitman è sempre didattico, come forse tutta la letteratura americana, ed è naturalmente molto religioso in senso non confessionale. Usa proprio la parola 'religione' come fatto centrale della sua opera. «Sappi che solo per lasciar cadere nella terra i germi di una religione più grande / Gli inni seguenti, ciascuno di un tipo, io canto. // Compagno mio! / T'invito a condividere con me due grandezze, e una terza che più fulgida sorge e le altre assomma, / La grandezza dell'Amore e della Democrazia, e la grandezza della Religione. // *Melange* mio personale di

visto e di non visto, / Oceano misterioso ove sboccano i rivi, / Spirito profetico della baluginante materia intorno a me cangiante...» (*Partendo da Paumanok*, pp. 49-51). E' quasi impossibile distinguere retorica da visione, ed è giusto che sia così. Fra l'altro in questo Meridiano ogni poesia porta in calce la data di prima pubblicazione e revisione finale, il che subito può permetterci di scegliere il periodo che preferiamo.

Da tanto tempo leggiamo Whitman. Il passo che ho citato sopra si trova già in *Canti scelti di W.W. tradotti da Luigi Gamberale* (Milano, Sonzogno 1890), dove suona così: «Sappi tu: solamente per far piovere sulla terra i germi di una religione più grande, / lo canto questi canti, ciascuno per la parte sua, / – Mio camerata, / A te sta il partecipare con me a due grandezze, e ad una terza altresì, inclusa in esse e più splendida, / Alla grandezza dell'Amore, della Democrazia e con esse alla grandezza della Religione. / E' mia propria questa unione del visibile e dell'invisibile, / Questo oceano misterioso dove le correnti confluiscono...» (manca il verso successivo, forse non c'era nell'edizione consultata dall'ottimo Gamberale).

Mentre la tradizione della traduzione continua a fluire, e continuerà, a noi però è data la possibilità, l'invito whitmaniano, di appropriarci via via di nuove parti del corpus sterminato lasciatoci dal buon

Walt. Per esempio questa bellissima e programmatica *Starting from Pauimnok* (228 versi) non è fra le sue poesie più note a noi che a volte stentiamo già ad arrivare in fondo a *Song of Myself* e sappiamo che le cose migliori sono nelle prime edizioni del 1855 e 1856. (*Partendo da Paumanok* – nome aborigeno di Long Island dove appunto Walt nacque – è del 1860.) Sicché i lettori italiani di poesia del 2000 non sbaglieranno procurandosi la compagnia avventurosa di questo Meridiano, magari dissentendo da certe sue accentuazioni, ma essendo grati a Mario Corona di aver 'parlato tanto' (e bene) di Whitman e di darci una possibilità di riscoprirlo.

Whitman insuperato poeta della corporeità e del tatto, poeta visionario folle, ma anche una grande testa pensante. Si legga il tardo saggio di commiato *Uno sguardo retrospettivo alle strade percorse*, che Corona come già Giachino traduce (con testo a fronte) in appendice. Colpisce il gran buon senso, la fermezza, la nobiltà di questo discorrere. La giumenta baia e la morte hanno ripulito Walt di ogni *silliness*. Ma se non fosse anche per la *silliness* non sarebbe quel grande poeta che è: «Questo profumo delle mie ascelle è aroma più fine della preghiera».

(Massimo Bacigalupo)

# RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

**Anterem. Rivista di ricerca letteraria.** a. XLI, n. 92, gennaio 2016. Direttore Flavio Ermini, direzione e redazione: via Zambelli 15, 37121 Verona. direzione@anteremedizioni.it. pp. 91, prezzo euro 20,00

Questo numero, dedicato alla *Natura del lavoro poetico*, reca in copertina un esergo di Bonnefoy («C'è qui, sull'orlo del chi siamo, / un impensato capire») e indaga la parola poetica come originaria, raccordata pienamente con l'Essere e in quanto tale rivelazione ontologica. La *nominatio* impoverisce la lingua delle cose, la parola poetica deve serbare questa sua peculiarità di ricordo con l'Essere, come ricordano Novalis, Holderlin ma anche i poeti-filosofi dell'antica Grecia, Eraclito e Parmenide, ambito ermenutico molto caro ad Ermini, direttore della Rivista e autore dell'editoriale. «Staniera giunge a noi la parola che forma gli umani»: il lavoro poetico è un ritorno all'autentico e l'attenzione che si deve alle parole poetiche non deve risolversi in pura cura formale, perché la parola poetica è chiamata a restituire l'Essere alla poesia. Il numero ospita saggi di Massimo Cacciari (*L'estrema misura del possibile*), Enrico Gianetto (*La Natura della Poesia, ovvero la Poesia della Natura*), Alberto Folini (*Intorno alla natura della Poesia*), Franco Rella (*Pensare poeticamente*), Remo Bodei (*La patria sconosciuta della poesia*), Romano Gasparotti (*Che cosa fa la poesia?*), Carla Locatelli (*La poesia come ascolto*). Si leggono testi di Angelus Silesius tradotto da Gio Batta Buccioli, Yves Bonnefoy tra-

dotto da Feliciano Paoli, Louis René des Forêts tradotto da Adriano Marchetti (con una nota del traduttore), Flavio Ermini, Giorgio Bonacini, Henri Abril tradotto da Tiziano Salari, Laura Caccia, Rosa Pierno, Ronel González Sánchez tradotto da Carmen Lorenzetti (con una nota del traduttore); Madison Morrison tradotto da Alesio Rosoldi, Giovanni Duminuco, Marcel Bélanger tradotto da Alfonso Cariolato. Le immagini sono di Oscar Piattella. Il numero si chiude con il Premio di Poesia e prosa Lorenzo Montano.

**Anterem. Rivista di ricerca letteraria.** a. XLII, n. 93, giugno 2016. Direttore Flavio Ermini, direzione e redazione: via Zambelli 15, 37121 Verona. direzione@anteremedizioni.it. pp. 91, prezzo euro 20,00

«Venga ciò che ancora / non è mai stato», l'esergo nella copertina è tratto da Paul Celan, il titolo di questo numero è *La poesia non è un genere letterario*. Prosegue anche in questo volume la ricerca della parola poetica e della poesia come esperienza totalizzante, che si oppone fermamente al *logos* e ad ogni forma di razionalizzazione: «la parola è un'attività sottostante al pensiero esplicito», come ricorda Bonnefoy. Il lavoro poetico si svolge al di fuori delle regole linguistiche, non è tecnica, è ritorno all'Essere. Per questo motivo la lingua della poesia non è compromessa col quotidiano, ma è chiamata a dire un'esperienza altra, più profonda. La poesia non è un genere letterario

(tecnica, forma codificata, espressione descrivibile da norme retoriche) ma è il solo mezzo che l'uomo ha per attingere l'Essere. Nell'editoriale di apertura Ermini evoca i poeti e pensatori a lui cari: Rilke, a cui spetta l'esergo «Ma i viventi commettono / tutti l'errore di troppo forte distinguere», Schiller, Hölderlin, Wittgenstein. Il numero contiene testi di Marina Cvetaeva tradotta da Elena Corsino, Camillo Pennati, Mara Cini, Philippe Lacoue-Labarthe tradotto da Alfonso Cariolato, Gabriel Magaña Merlo tradotto da Nanni Cagnone, Ranieri Teti, Claude Esteban tradotto da Lucetta Frisa, Michael Donhauser tradotto da Adelle Netti, Henri Michaux tradotto da Adriano Marchetti (con nota del traduttore), Marco Furia. Saggi di Alfonso Cariolato (su Marina Cvetaeva), Susanna Mati (*Trauma e liberazione del poetico*), Angelo Andreotti (*In opera*), Mauro caselli (*Dal termine ignoto: poesia e segreto*), Massimo Donà (*Orfeo: oltre le afasie del pensiero*), Bruno Moroncini (*L'erba e la roccia*). Immagini di Henry Michaux. Il numero si chiude con il Premio di Poesia e prosa Lorenzo Montano.

**Kamen'. Rivista di poesia e di filosofia.** N.48 Gennaio 2016, anno XXV, Libreria Ticinum Editore, Voghera. Sede: Viale Vittorio Veneto 23, 26845, Codogno. Contatti: 0377 30709. Direttore responsabile Amedeo Anelli, prezzo euro 10,00.

Questo numero è corredato da un comunicato di stampa del Direttore che

annuncia, nel venticinquesimo anno di età della Rivista, il cambio di editore, da Vicolo del Pavone di Piacenza a Libreria Ticinum Editore di Voghera. La sezione Poesia è dedicata a Margherita Rimi, una poetessa contemporanea (nata nel 1957) siciliana che alterna i versi alla professione di neuropsichiatra infantile, come emerge anche dai suoi testi (*Eziologia e patogenesi*: le poesie non stampano in serie / (...) quando escono dal cuore / possono essere aortiche / o toraciche / o / addominali. (...) / La poesia non è / una malattia / e / neanche una nevrosi / (...) il midollo interrotto si congiunge: / la poesia mette le cose a posto»). La rivista ospita una selezione antologica di circa 25 testi tratti dalle raccolte *Un titolo e un titolo vero* (inedita), *La civiltà dei bambini*, Voghera 2015, *Nomi di cosa – nomi di persona*, Venezia, 2015. Come sottolinea lo stesso Anelli nella nota ai testi la poesia della Rimi, così fortemente materata dalla sua esperienza medica, è concreta, vera, personale e, cosa rara in questi ultimi anni, in grado di superare «la condizione di epigonalità diffusa». Gli inserti linguistici dall'ambito medico si appoggiano su un dettato piano, che li avvicina al lettore e dona intensità ai contenuti che spaziano dalla metapoiesia a tematiche di attualità sociale sempre legate preferibilmente al mondo dell'infanzia (*L'albero dei bambini* ispirata a episodi di violenze su minori o *Variazioni di genetica* dedicata a bambini down).

La sezione *Materiali*, che chiude questo numero, è dedicata Ursula K. Le Guin scrittrice americana di importanti romanzi fantascientifici.

**Kamen'.** **Rivista di poesia e di filologia.** N.49 Giugno 2016, anno XXV, Libreria Ticinum Editore, Voghera. Sede: Viale Vittorio Veneto 23, 26845, Codogno. Contatti: 0377 30709. Direttore responsabile Amedeo Anelli, prezzo euro 10,00.

Questo numero della Rivista si articola in tre sezioni. Quella sulla *Poesia* è curata da Luísa Marinho Antunes ed è dedicata a Ana Paula Tavares, una poetessa angolana nata nel 1952 e insignita di vari premi internazionali. La sua formazione accademica, conseguita in parte in Angola e in parte a Lisbona, la conduce ad occuparsi di etnografia, letteratura e sociologia; ha

ricoperto numerosi incarichi legati alla promozione delle attività culturali sia in patria che in Portogallo. L'antologia poetica (testi in originale portoghese con traduzione a fronte) è tratta dalle raccolte *Dizes-me Coias Amargas como os Frutos*, Luanda, 2001 e *Como Veias Finas na Terra*, Lisboa, 2010. La poesia della Tavares si configura come giustapposizione di segmenti narrativi, di immagini icastiche che traggono materia e potenza da riti e miti tradizionali: i testi sono disseminati di oggetti come le *missangas*, perline di vetro che rappresentano le fasi della vita di chi le porta al collo, o il *mirangolo*, frutto angolano simile alla ciliegia; da inserti linguistici come *Kalunga*, che significa Dio, o *ehumbo*, che indica un tipo di casa: (...) Só tua oz se perdeu, amado, / para lá da curva do rio / depois da montanha sagrada / entre os lagos (da *Entre os lagos*) (...) Solo la tua voce si è perduta, amato, / al di là della curva del fiume / dopo la montagna sacra / fra i laghi (da *Fra i laghi*); (...) As canções antigas dos olhos / são oráculos / de linguagem solene / feita do mesmo sangue / da terra deste país; (...) Le canzoni antiche degli occhi / sono oracoli / di linguaggio solenne / fatto dello stesso sangue / della terra di questo paese (da *November without water*). Talvolta le suggestioni della propria terra si mescolano a istanze culturali e sociali (scfr. *A mãe*) che animano il suo impegno di intellettuale, come in *As viúvas* (*Le vedove*) o in *Estrangeiro* (*Lo straniero*): (...) Estrangeiro, / o pano branco na tua cabeça / anuncia a morte / de minha alma gémea; (...) estrangeiro, / afasta de mim teus passos pedidos / e a maledição; Straniero, / il panno bianco sulla tua testa / annuncia la morte / della mia anima gemella; (...) straniero, / allontana da me / i tuoi passi persi / e la maledizione.

La sezione *Filosofia* è dedicata a Giuseppe Rensi, filosofo antifascista morto nel 1941, quella di *Letteratura e Giornalismo*, curata da Caterina Arcangelo, è incentrata su Pietro Gobetti.

**L'area di Broca, Semestrale di letteratura e conoscenza (già "Salvo Imprevisti")**, anno XLII-XLIII, numero 102-103 luglio 2015-giugno 2016, euro 8,00. Contatti: e.bettarini.broca@gmail.com

Il numero è dedicato in memoriam a Gabriella Maletti, scomparsa nel marzo del 2016. Della poetessa, che fu anche redattrice della Rivista nel 1984, viene ricordata la multiforme attività artistica, esercitata in vari ambiti come la poesia, la letteratura (fondò e diresse le Edizioni Gazebo), la fotografia, il cinema... come si evince anche dalla scheda bio-biblio-videografica che precede i testi. Di questa polimorfa creatività la Rivista restituisce un ritratto accurato, presentando insieme all'antologia di testi poetici e di prose - tutti intercalati da fotografie scattate dall'autrice - una rassegna di contributi critici dedicati negli anni ai suoi lavori. Chiude il volume una raccolta di ricordi, per lo più brevi biglietti in prosa o poesia, ma anche collage e disegni, che gli amici le hanno dedicato; tra questi ricordiamo gli inconsueti *Acrostici per Gabriella* di Mariella Bettarini, i versi in morte composti da Silvia Battisti (la dolce e dolente *Impermanenza*), da Giuliano Brenna e Roberto Maggiani (la simbolica *Il segreto dell'agave*), da Rossella Lisi (la bella *Mi dolgo*), da Franco Manescalchi (la profonda "di sorpresa e d'intesa" *Quando venisti a trovarmi in un tempo lontano*) e da Valentina Meloni (la delicata e aperta alla vita *A Gabriella Maletti*).

**Erba d'Arno. Rivista trimestrale primavera-estate 2016**, nn. 144-145. Direttore: Aldemaro Toni. Sede: P.zza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio. info@ederba.it, tel e fax 0571 22487. Prezzo: euro 10,00.

Il numero della rivista, ricco di contributi che spaziano dalla storia dell'arte alla saggistica letteraria, ospita nella sezione dedicata alla poesia testi di Corrado Marsan su Venturi, Gustavo Micheletti (da *Tantummodo Vita*) e Marco Cipolini (da *Santuario*). Il nuovo capitolo di *Ut sculptura poiesis* di Corrado Marsan è dedicato a Venturino Venturi, pittore nato a Loro Ciuffenna nel 1918 e morto a Terranuova Bracciolini nel 2002. Le sue opere sono adesso esposte al museo dedicatogli nella natale Loro Ciuffenna. Ogni testo poetico nasce dal ricordo di un incontro, una mostra o un pomeriggio in un atelier..., a cui poeta ha presenziato: nei versi rivive così l'emozione estetica, il pensiero di amici cari - molti ormai scom-

parsi (Bigongiari, Cancogni, Faraoni, Luzi, Michelucci, Parronchi) -, le suggestive atmosfere evocate nel racconto dell'ultima visita all'atelier dell'amico. Ricordi a cui reminiscenze letterarie (le *stille*, il *ramarò*, il *pastore errante*, le *arche*...) prestano lessico e immagini. Docili alla penna del poeta, benché così connotate, le parole amate dei testi altrui stanno a testimoniare la "prodigiosa tenuta, nel tempo senza tempo, (...) di sofferti inni alla vita".

**Erba d'Arno. Rivista trimestrale autunno-inverno 2016-2017**, nn. 146-147. Direttore: Aldemaro Toni. Sede: P.zza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio. info@ederba.it, tel e fax 0571 22487. Prezzo: euro 10,00.

Il numero si apre con un saggio di Alberto Pozzolin, «Canzoni e cinema dei telefoni bianchi» una carrellata di motivi che hanno accompagnato musicalmente gli anni '30 e (parzialmente) '40 della storia italiana. La sezione «Ragione delle lettere» ospita testi di Lina Fritschi, una collaboratrice di lunga data della Rivista, scomparsa nel 2016. L'antologia pubblicata proviene da *Poesie cristiane*, versi liberi che traggono spunto da frasi o episodi biblici, di preferenza neotestamentari (la Natività, la Pasqua). Di Samata Campigli, vincitrice del premio Affabula 2016 (indetto dal Comune di Fucecchio), vengono pubblicate *Un viaggio verso casa*, *Il mio posto* e *Sacra*, la poesia premiata, di cui si propongono di seguito gli ultimi versi: «Madre del cielo e della terra/ (...) Tu che sei l'eterna metà del cielo, / riempi noi e rendici generatrici di Pace».

**Erba d'Arno. Rivista trimestrale autunno-inverno 2017-2018**, nn. 150-151. Direttore: Aldemaro Toni. Sede: P.zza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio. info@ederba.it, tel e fax 0571 22487. Prezzo: euro 10,00

La sezione «Ragione delle lettere» ospita i testi di tre poeti, intercalati come di consueto a brani di prosa, senza nessuna nota esegetica o informativa. Le prime sono tre poesie (inedite?) di Carlo Gabbani che propongono, in una sorta di climax, una riflessione dell'io lirico sull'a-

more («Principio dell'amore è il nominare / (...) come un incanto che già il suono avvera»), sul tempo che scorre e sul valore della quotidianità («meglio era contentarsi della vita, / bollire il latte, spengere la luce, / lasciarti un breve appunto: tutto qui») e sul compiersi della vita, a cui dare un senso: «per che felicità ci si accalora, / di che piccole gioie si resta savi, / dopo, venuta l'ora della prova, / tra il dire e il mare, la candela e i sassi?». Incontriamo poi le *Corrispondenze* di Valerio Vallini: il titolo, già così evocativo, mantiene le promesse e conduce il lettore nella foresta dei simboli personali del poeta, delle parole amate, dei versi propri e di quelli altrui. Ma per certi aspetti queste brevi liriche sono *Corrispondenze* anche in senso proprio, biglietti che il poeta manda ai suoi poeti, i grandi amici: «Temo, scrivendoti dopo averti letto, / la pochezza dei versi che verranno. / (...) in timorosa attesa di sciuparli, / o ancor più di ingannarli» scrive a Fortini, «Non avere da scrivere nulla / è come non trovare alloggio» commenta con Magrelli, «...mai banale, mai con l'aria di poeta / ...poesia come una semplice cosa», la lezione di Gaber. D'altronde, sembra concludere quasi programmatico in *Come una fede*, la poesia genera poesia: «Non nasce niente che non sia già nato...». Segue una poesia in sette parti di Marco Cipollini, *Metropoli*. All'interno di quello che è un grande filone della lirica moderna, da Baudelaire in poi, il poeta alterna descrizioni espressioniste a momenti di riflessione soggettiva, mantenendo costante, nel sottofondo, il rumore - talvolta assordante - della città, con la sua frenesia, le sue contraddizioni, la perdita di senso, la progressiva e generale reificazione. Lo spazio poetico metropolitano, colonizzato e connotato dal denaro, è invaso da oggetti quasi futuristi (*il telefono vipera-suono; guadagni-eruzioni e clic*); la poesia si snoda producendo un turbinio di immagini da cui emergono reminiscenze di vita vera (cioè letteraria) come il *Dio balena bianca* che sigilla la III parte. Tornando alle origini, la poesia si chiude con l'evocazione di altri paesaggi umanizzati prossimi alla catastrofe: è «l'immondizia il fine dell'universo! / Perciò cresce, cresce a raggiungere il cielo / la torre di Babele dell'immondizia / ...giù franando, / tutti ci / seppellirà».

**QdR. Didattica e letteratura. Barocco e «nuova scienza». Proposte di ricerca didattica per il docente di italiano**, a cura di Pasquale Guaragnella, n. 3 del 2015, Loescher editore, Torino, euro 10,00.

La Rivista nasce dal progetto *Compita, le competenze dell'italiano*: una serie di incontri organizzati dal Miur tra docenti universitari e docenti di scuola secondaria per discutere e aggiornare le tecniche di insegnamento dell'italiano. Questo numero, diretto da Guaragnella, è dedicato al barocco, un periodo spesso sacrificato nei percorsi scolastici. Gli autori di cui si propongono percorsi esemplificativi sono Galileo Galilei, Paolo Sarpi, Gianbattista Basile.

**QdR. Didattica e letteratura. Le competenze dell'italiano**, a cura di Natascia Tonelli, n. 5 del 2016, Loescher editore, Torino, euro 10,00.

Questo numero della Rivista è dedicato ad una serie di temi e percorsi individuati o illustrati nel corso dei seminari del progetto *Compita, le competenze dell'italiano*. Lo sforzo che anima il progetto, di cui si vedono alcuni risultati in queste pagine, è sempre quello di avvicinare gli studenti ai grandi temi della letteratura come processo esperienziale linguistico, trasversale e multidisciplinare. Dopo un contributo introduttivo di Paolo Corbucci, si apre la prima sezione: *Pensare, ragionare, argomentare*, con saggi sull'illuminismo, Primo Levi, Italo Calvino, Cesare Beccaria, le scritture della migrazione. La seconda sezione, *Scrivere, scriversi, riscrivere* si apre con un contributo di Cristina Nesi sugli epigrammisti novecenteschi (Fortini, Pasolini, Fenoglio, Montale) e su come proporre la lettura in classe; seguono un contributo sulla riscrittura parodica a scuola e un saggio dal titolo *Leggersi e scriversi. Breve storia di un apprendistato di lettura, scrittura e vita*, in cui l'autrice, Francesca Vennarucci, espone un suo canone di autori dalla fine del Settecento al secondo Novecento che comunica annualmente con i propri studenti, senza pretese di esaustività ma basandosi sull'elezione personale e sul principio di condivisione. L'ultima sezione, *Navigare, mediare, condividere*, ospita un saggio sul rapporto tra competenze letterarie e competenze digitali (Paolo Giovannetti) e

uno sulla didattica della letteratura e della scrittura ai tempi del web (Luca Cignetti).

**Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum**, Anno XLIII, n. 43/1 June 2016, pp. 370 Akadémia Kiadó - Springer, (14,00 euro). Ed. by J. Pál & P.Hjdu. Redazione: Institute of Literary Studies of the Research Centre for Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Ménesi út 11-13; neohelicon@iti.mta.hu

La sezione tematica di apertura è dedicata alla narrativa cinese contemporanea (*Fictio sinica hodierna*), l'introduzione è firmata da Nig Wang, membro dell'*Institute of Arts and Humanities* di Shanghai che chiarisce preliminarmente il criterio di selezione dei saggi ospitati e l'arco cronologico dei testi analizzati negli otto contributi della sezione. Si prendono in esame testi elaborati dal 1976 (la fine della Rivoluzione Culturale) fino ai nostri giorni, scelta necessaria per valutare la letteratura cinese emancipando il giudizio dal peso della politica e dell'ideologia. In questo modo sarà possibile soffermarsi su aspetti di critica stilistica e narratologia, un approccio raro per la produzione letteraria cinese contemporanea, ma necessario e auspicabile. La storia della cultura cinese del '900 è segnata da due grandi aperture alla letteratura occidentale, che hanno coinciso con la traduzione di numerosi contributi stranieri in lingua cinese: quella del Movimento del 4 di Maggio (1919) e successivamente quella che segue al 1976; la prima di segno modernista, la seconda che possiamo definire postmodernista. I saggi selezionati trattano di narrativa di viaggio, di un racconto di Mo Yan (Nobel 2012) analizzato sul piano della stilistica e dei *gender studies*, dei testi *Serve the People* e *Dream of Ding Village* di Yan Lianke. Un contributo studia *The Seventh Day*, racconto dal sapore avanguardisco di Yu Hua, un saggio è incentrato sul lavoro postmodernista e destrutturato di Xu Yigua *Selected Files*, costituito da una serie short-stories scritte in maniera volutamente casuale e non romanzesca. Il contributo conclusivo è su *We three* di Jang Jiang, un'opera che muove dalla discussione di testo e paratesto proposta da Genette. Tra i saggi

delle altre sezioni si segnala D. Poupard, *Beyond the pictogram: echoes of the Naxi in Ezra Pound's Cantos*, in cui si esamina il metodo ideogrammatico dell'autore americano, in particolare l'uso dei segni Dogba, un sistema ideografico elaborato dalla popolazione cinese Naxi che vive nella zona sud-occidentale di Yunnan. Gli ideogrammi che Pound usa nel *Canto CXII* sono stati ritradotti e vengono qui maggiormente contestualizzati nel metodo creativo dell'autore, permettendoci anche una maggior comprensione di questo sistema di scrittura rituale cinese. S. Park, *Post-Babel language: a condition of Dante's cosmopolitan literary vernacular* si concentra sul passaggio dal latino al volgare nell'opera di Dante. Questo, che era uno dei maggiori problemi culturali del tempo, viene affrontato - secondo l'autore - con la proposta del *volgare illustre* (non la lingua madre ma una lingua *sociale*, veicolo di una raffinata letteratura) e del latino, perpetuo e immutabile, linguaggio-padre delle altre lingue. Park ritiene che il concetto dantesco di lingua vernacolare rechi segni di cosmopolitismo: il passaggio dal latino ai volgari costituisce una diaspora babelica del linguaggio e, anche se il processo è irreversibile (non si può tornare al latino originario), i volgari avrebbero la capacità di mantenere un rapporto orizzontale con il latino originale (cosmopolitismo). Il contributo di K. Kim, *Why not Japanese names? Reader response to character name translation* è dedicato ad un problema di teoria della traduzione che investe i nomi dei personaggi della letteratura per l'infanzia giapponese e coreana. Se la traduzione avviene dall'inglese al coreano i nomi vengono semplicemente traslitterati, mentre vengono sostituiti da nomi coreani in traduzioni dal giapponese al coreano. Sul tema è stato condotto un questionario on line e sono state realizzate varie interviste - sia ai bambini che agli adulti - i cui risultati vengono esposti nel saggio insieme ad alcune considerazioni dell'autore che si sofferma sul carattere ideologicamente orientato con cui gli adulti interpretano la presenza del nome giapponese, inglese o coreano nella narrativa per l'infanzia.

**Neohelicon. Acta comparationis litterarum universarum**, Anno XLIII, n. 43/2 December 2016, pp. 284 Akadémia Kiadó - Springer, (14,00 euro). Ed. by J. Pál & P.Hjdu. Redazione: Institute of Literary Studies of the Research Centre for Humanities, Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Ménesi út 11-13; neohelicon@iti.mta.hu

Questo numero della rivista è dedicato a *factum vs. fictionem*; coordinano la sezione tematica della rivista Yvonne Howell e Françoise Lavocat, che firma anche l'introduzione. Il dibattito sul rapporto tra reale e fittizio ha impegnato negli ultimi anni l'ambito letterario e gli studi cognitivi, a cui si deve anche lo sviluppo di un lessico specifico atto a descrivere l'atteggiamento di chi minimizza il contrasto tra i due poli (*integrazione* secondo Pavel, *digitali* secondo Ryan) e di chi invece ne sottolinea l'irriducibilità ontologica (*segregazionisti* secondo Pavel, *analogici* secondo Ryan). L'approccio usato dagli estensori dei saggi qui pubblicati tiene conto anche di questi sviluppi, ma si dispiega poi in maniera diversa e variegata, specialmente quelli che partono da chiavi di lettura moderniste o postmoderne - in cui possono prevalere strategie di ibridizzazione o di netta separazione tra i due piani. In ogni caso attraverso la selezione dei contributi le curatrici hanno cercato principalmente di storicizzare questo confronto, di descriverlo nelle sue linee diacroniche e dinamiche integrandolo con i risultati delle scienze cognitive prima ricordati. La sezione è suddivisa in tre parti racchiuse tra un contributo introduttivo e uno conclusivo. La prima è *In search of boundary*, in cui si indagano gli aspetti etico-sociali della contrapposizione tra fatto e finzione; la seconda si intitola *Fictions of realism* e vi si analizzano le ambiguità e le prospettive celate nel realismo letterario; nella terza, *Post-modernism: strategies of blurring*, si prendono in esame le finzioni lessicografiche - come l'uso di forme enciclopediche o gli inserti di testo simili a voci di dizionario nella narrativa - e il rapporto tra racconto e giornalismo. Il saggio generale di apertura, scritto da R. Walsh, esemplifica bene questa metodologia centrata su tecniche letterarie ma arricchita dalle scienze cognitive: lo studioso, che ha pubblicato nel 2007 *The rhetoric of fictionality: nar-*

*narrative theory and the idea of fiction*, in cui il rapporto tra fittizio e reale era risolto in maniera pragmatica, adesso si sofferma sul narrato come rappresentazione, ove quest'ultima è interpretata come atto cognitivo basato sulla ripetizione. La riflessività, che afferisce alla ripetizione, investe il fittizio e in special modo la narrativa: il fatto reale e quello fittizio non sono distinti in modo ontologico e la riflessività parla della relazione tra i due, che non è sempre necessariamente oppositiva. Questo tipo di interpretazione anima molti degli studi presentati nel numero. Il saggio conclusivo *Based on a true story*, di Sowon Park, mostra come nell'era post-post-moderna il fittizio sia molto vicino al reale e che la storia non è il solo modo di accedervi, perché il reale può essere percepito anche attraverso storie discordanti. Questo implica l'esistenza di un reale che prescinde dalle sue rappresentazioni, ma anche una riflessione sulla natura del reale che nelle prospettive critiche precedenti non era contemplata. Qui si nota una cesura rispetto alla critica dominante dal 1960 al 2000, il cui intento prioritario era quello di definire ontologicamente, pragmaticamente o narratologicamente la differenza tra reale e fittizio, differenza che muta perché ogni epoca elabora le sue strategie di ibridizzazione dei due poli.

Tra gli altri saggi del volume si segnala *Ethnography and poetic method: Southwest Cina, Joseph Rock, Ezra Pound's "Draft & Fragments: Cantos CX-CXVII"* di J. Mather dedicato alla complessa e discussa ultima sezione dei *Cantos* in cui si ipotizza una nuova articolazione ideologico-politica da parte del poeta, anche in virtù dell'adesione ad alcune ricerche etnografiche condotte nella Cina sudoccidentale e ad alcuni scritti di Joseph Rock. Wei Du, *Aesthetic utilitarianism: heritage of modern Chinese aesthetic*, tratta della nuova estetica cinese, l'utilitarismo estetico, erede dell'esteticismo occidentale e del tradizionale utilitarismo autoctono cinese. L'utilitarismo estetico cinese deroga alla norma principale dell'estetica occidentale, cioè il suo essere disinteressata, inaugurando un modo nuovo di intendere l'utilitarismo applicato all'arte ("*usefulness*

*through uselessness*"). A. Braz, *The uneven world of letters: textual migration, translation, and world literature* discute di come la traduzione sia un mezzo che permette alle letterature periferiche di entrare nella letteratura globale. Talvolta traduzioni troppo libere che re-immaginano il testo fonte invece di tradurlo, come quella che Caeiro-Pessoa fece dello *Sheep's Vigil by a Fervent Person* di Erin Mouré, non permettono di capire se l'opera originale avrebbe avuto la forza di entrare nel sistema della letteratura mondiale. T. Chi Chang in *Unsettling Irish poetic tradition: Eavan Boland's feminist poetics* analizza la recente raccolta della poetessa *Object Lessons* (1994) contestualizzandone lo sforzo femminista nella tradizione generalmente misogina e maschile della poesia irlandese. Zhangbin Li, *Haizi and contemporary Chinese romantic poetry*, analizza la vena neo-Romantica presente nella poesia contemporanea cinese, di solito conosciuta per il suo modernismo o postmodernismo. Questa poesia, specialmente quella del suo massimo esponente, Haizi, poeta morto suicida nel 1989, pone il dilemma tra i temi del Romanticismo e la tradizione culturale cinese, in particolare la centralità del soggetto lirico, così forte nel giovane poeta mentre di solito elemento marginalizzato e dissolto nella collettività in molta lirica cinese contemporanea.

**Testo a fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria**, numero 54-I semestre 2016. Diretto da F. Buffoni, P. Proietti, G. Puglisi. Il segno tradotto. Idee, immagini, parole in transito a cura di Simone Celani, Francesco Fava, Marco Ramazzotti, IULM, Milano. Contatti: testoafrente@iulm.it. Euro 25,00.

Questo numero della Rivista ospita gli atti di un convegno dal titolo *Il segno tradotto. Idee, immagini, parole in transito* tenutosi a La Sapienza di Roma nel 2014. Lo scopo dell'incontro era quello di discutere su una possibile estensione della traduzione che non si risolve nel mero atto translinguistico: traduzione come pas-

saggio dal dato al sema, aperto a svariati ambiti quali l'antropologia, la psicoanalisi, le scienze dure e ricco di feconde implicazioni culturali. I saggi, che coprono argomenti disseminati in un arco cronologico molto vasto (III sec. a. C.-2013), sono stati suddivisi in due sezioni. La I. *I segni di Babele*, con saggi di Valerio Magrelli (*Problemi e poemi. La traduzione come aggregato sfarfallante*), Marco Ramazzotti (*Archeologia e traduzione. Prolegomena alla meccanografia e alla simulazione artificiale del sema*), Maria Giovanna Biga (*Traduzione, trasmissione culturale, traduzione nella Mesopotamia e nella Siria preclassiche*); Antonella Sbrilli (*Dalla pittura, il racconto. Note su Marisa Volpi fra storia dell'arte e narrativa*); Giovanni Greco (*Il teatro della traduzione. Attori e personaggi sulla scena del tradurre*); Angela Albanese (*Una nuova metamorfosi del Cunto di Basile: Il Racconto dei Racconti di Matteo Garrone*); Simone Celani (*Tradurre la storia in letteratura e l'oralità in scrittura: Ualalapi di Ungulani Ba Ka Khosa*). La II. *Le lingue di Babele* ospita saggi di Tim Parks (*Tradurre lo Zibaldone*); Edoardo Zuccato (*Si parva licet: lingue minori, traduzione e world literature*); Bruno Berni (*L'identità, la finzione e la sofferenza produttiva della lingua: tradurre Yahya Hassan*); Franco Nasi (*Vincoli, svincoli e inversioni di marcia: sulla traduzione di poesie per l'infanzia*); Eleonora Gallitelli (*La traduzione come atto di coraggio: Pavese e Vittorini alle prese con i forbidden worldsymbols di Faulkner*); Francesco Fava (*«Un no sé qué que quedan balbuciendo»: l'inesprimibile, l'intraducibile*); Camilla Diez (*Una cavalcata lunga due secoli: (ri)tradurre I tre moschettieri di Alexandre Dumas*); Franco Buffoni (*La centralità della componente ritmica*); Chatsuni Sinthusing e Paolo Euron (*La traduzione dei libri italiani in Thailandia*). I saggi della prima sezione sono quelli in cui si valorizza il *transducere*, dal codice al testo, dalla pittura al racconto, dall'archeologia alla storia etc., mentre nella seconda si prendono in esame casi più canonicamente translinguistici.

ALESSANDRO DE FRANCESCO

## Walter Benjamin's Allegory and Baroque Lyrical Poetry. A Study in Rhetoric

This paper confronts the notion of "allegory" as it is theorised by Walter Benjamin in *The Origin of the German Tragic Drama* to the lyrical poetry – instead of the theatre, as in Benjamin's essay – of two 17<sup>th</sup> century authors: William Shakespeare and Andreas Gryphius. This analytical and theoretical approach allows the development of a reflection on some specific rhetorical devices operating in the poetry of the 17<sup>th</sup> century, under the aegis of an encounter between semantic concentration and polysemy (or, rather, a particular form of *infinite* polysemy that is often defined in this study as *poly-polysemy*). Through textual and iconological close readings, the rhetorical and historical function of Benjamin's notion of "allegory", as well as the baroque definition of "metaphor", is redefined until another complementary notion emerges: the one of "convexity", that is conceived in specific relation to lyrical poetry's rhetorical functioning and in the wake of other theoretical notions defining Baroque aesthetics, such as Gilles Deleuze's "fold", William Egginton's "holes" and "gaps", Francesco Orlando's theory of the baroque metaphor, and Benjamin's "allegory" itself.

**Keywords:** Benjamin, Shakespeare, Gryphius, Egginton, Orlando, allegory, metaphor, poly-polysemy, concentration, lyrical poetry, sonnet, convexity, non-dualism

ALEJANDRO ALVAREZ HERRERA LASSO

## Baroque and Mysticism. Apophasis and Synesthesia in the Poetics of Reversal of Vision in Saint John of the Cross's *Cántico Espiritual*

This work is concerned with a pivotal moment in both the Western mystical tradition and Siglo de Oro poetics. A moment in which the semantics of the senses are deployed "inwards" to elucidate the interiority of the creature that seeks the mystical union, and yet, doing so, are unable to achieve a 'closure' of such interiority; for it soon becomes clear that anything that can be said of the "Presence" found by the creature at the end of its mystical journey is only reflexive and traceable back to elements that are proper and familiar to the creature, while at the same time, anything that can be said about the creature's soul (interiority) only acquires meaning in the vicinity of the "Presence" itself. Proposed as a modest contribution to the description of the emergence of certain tropes and modes of Baroque poetics, it follows the semantic twists of "vision" in the *Cántico Espiritual* of St. John of the Cross. In the opening decades of what was later deemed "Siglo de Oro", a blooming of mystical writing that found in Saint John and St. Teresa its two most notable authors, ushered in, from long-standing mystical tropes and modes, novel operations of production of sense by deploying 'vision' in an operational tension between apophasis and paradox; the condition of possibility for

this deployment is a specific metaphorical mode that dislodges the semantics of vision from their optical/perceptual referents and places them as basal elements of “impossible” operations; what I heuristically call synesthesia. What was at stake in this novel deployment of the semantics of the operations of vision in synesthetic mode was the problem of acquisition of identity at a time when the sources of ontological certainty are known to be undergoing a crisis of sense.

**Keywords:** Mysticism; Paradox; Synesthesia; Apophrisis; Poetics; Siglo de Oro; San Juan de la Cruz; vision; Baroque; desengaño; interior/exterior.

WILLIAM EGGINTON

**Sor Juana and the Subject of Baroque Knowledge: Three Case Studies**

In this paper, I look at Sor Juana not merely in her role as a canonical author of numerous poetic and prosaic works, but rather as an indicator of the epistemological framework of her historical context, a cultural barometer, if you will, for a time of momentous epistemic changes. To this end I have isolated three “case studies” corresponding to the different genres of Sor Juana’s oeuvre, theater, prose and poetry, and have situated them within a context emphasizing their relation to a specific, contemporaneous conceptual framework: in the first study, I examine one of Sor Juana’s plays, *Los empeños de una casa*, in the context of its primary, European influence, the Spanish Siglo de Oro, and, in particular, the work of Pedro Calderón de la Barca, finding in it a desire to soften the tyranny of honor she inherits from that tradition; in the second, I present her famous letter, “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz,” as a creative act of enunciating a public self, a response to an interpellation, offering an example of subjectivity that escapes the restrictive dichotomy between freedom and determination; lastly, I read her best known poem, *Primero sueño*, as the elaboration of a Baroque cosmology, which destabilizes knowledge from its apodictic root in theology without yet being able to ground it in human subjectivity.

MAXIME CARTRON

**Malherbe poète baroque, une (ré)invention anthologique (1911-2009)**

La réception anthologique de l’oeuvre de Malherbe au XXe siècle constitue un enjeu majeur de la construction de la notion de Baroque littéraire. Par le choix et l’organisation des textes, et tout particulièrement par leur investissement axiologique des *Larmes de saint Pierre* - texte renié en son temps par le poète -, les anthologistes s’efforcent de réinventer la figure de Malherbe, et donc de le tirer à eux pour contester le schéma classiciste faisant de ce dernier le poète de l’ordre, de la mesure et de la sobriété, annonçant la génération de 1660. *A contrario*, les anthologistes classicistes réutilisent elles aussi *Les Larmes de saint Pierre* afin de contester le baroquisme du premier Malherbe et de pérenniser la tradition historiographique qu’elles épousent. En définitive, ces affrontements s’apparentent à des inventions historiographiques, qui font apparaître avec force le potentiel de réénonciation de la forme anthologique.

FRANCESCA FAVARO

**Leopardi and the music of silence (with a proposal of comparative reading of the fragment, *Odi Melisso and of the Night song of a wandering shepherd in Asia*)**

The multiple moons of Leopardi’s *Canti* (a collection of poems) constitute not only the voice of the poet, in the lyrical formulation of his thought, but also the musical essence of that thought. Turned into verses, from the idylls of his youth, this voice reveals itself in delicately ample and whispering melodic architectures; with the passing of time, this amplitude expands and fades more and more, eventually reaching the silence. The music culminates in silence.

A poet of silence not because he celebrates it, but because he succeeds in instilling and modeling it into words, Leopardi therefore entrusts his lunar images with the task of suggesting, through the fading of their ‘sound’ itinerary in the sky, the extinguishing of hope of whoever turns to the moon in search for any meaning. However, the interlocutor of the moon - a shepherd, a poet...the man - cannot do anything but appeal to its music of light, more and more subtle, to prevent the

risk of abyss: the fall into the truth which the enchantment of the night, as tenuous as a veil, helps to escape from.

**Keywords:** Giacomo Leopardi, shepherd, moon, music, silence

NAHID NOROZI

### **Il calvario di Gesù nella 'cristologia' di Ahmad Shāmlu, poeta del '900 persiano**

This article examines some texts by Ahmad Shāmlu (1925-2000), among the greatest poets of the 19th century Persian literature, in which the figure of Jesus emerges in the drama of Calvary. The poet in these pieces exposes his original 'Christology', based on a secular and politically committed reading. In these verses of dramatic structure, Christ becomes an emblem of the whole of humanity, considered victims of atavistic oppression and injustice. Curiously, the figure of Judah is re-evaluated as an even more humble and innocent victim of Jesus himself, since, obeying a divine plan, he must guarantee the sacrifice and glorious eternity of his Master by his eternally cursed action.

**Keywords:** Ahmad Shāmlu, Persian literature, Christology, Persian Contemporary Poetry

NORA MOLL

### **«... dahinter schon / das Staunen neuer Wörter»: zweisprachige Kreativität und metapoetische Reflexion im lyrischen Werk von Barbara Pumhösel**

The literary work of the Austrian-Italian poet Barbara Pumhösel, who is also known as a children's book author, can be understood as a polycentric space in which German is alternated with Italian, and in which both languages are mutually enhanced, but not mixed up. Rather than in linguistic hybridisation or in intra-textual bilingualism, the author, who is born in 1959 in

Neustift bei Scheibbs, is interested in elaborating symbolic forms of expression, related to linguistic transgression and transcultural experiences. Therefore, the 'wading' through linguistic rivers, whose implications with regard to the identitarian self-conception of the poet will be analysed mainly in her Italian texts, is embedded in a creative project where the lyric work itself is constantly questioned. Behind the 'contradiction in white' oft the pages therefore appears the 'astonishment of new words', i.e. epiphanies of every day's life, that almost playfully shift boundary lines: not only between the dialect-edging German, which is also the language of education and socialisation, and its later counterpart the Italian, but in the direction of technical languages (particularly of the botany and the zoology), whose lyrically estranged terms light up suddenly and lastingly. In addition to that, by her transcultural linguistic work Pumhösel critically elucidates the stereotypization of the spoken and the literary languages she inhabits, what makes of her one of the most interesting exponents of the contemporary poetry in Italian and German. This article aims to analyse the lyric work of an author with migration background, not only from the point of view of textual and linguistic criticism, but also comparatively, in order to show some differences and common characteristics with other poets being less or more linked with the Italian and European canon.

### **Concha García: straniamento ed estraneità (2012)**

a cura di ARIANNA FIORE

Concha García (La Rambla, Cordova, 1956) is one of the most important voices in the contemporary Iberian poetry landscape. In this dossier we intend to present a selection of her poems from different collections (with both the original text and the Italian translation) and a translated essay in which the poet reflects on contemporary Spanish poetry and the essence of poetical work.

# Scrittori latini dell'Europa medievale



Coordinatore scientifico **Francesco Stella**

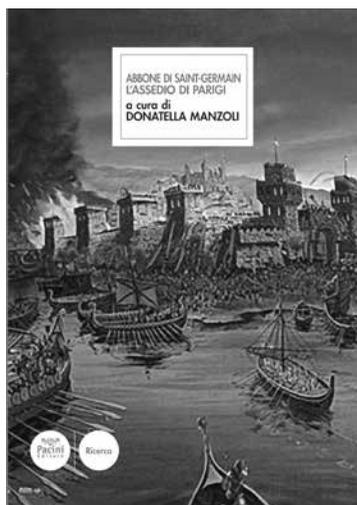
La collana **SCRITTORI LATINI DELL'EUROPA MEDIEVALE**, lanciata nel 2009 come progetto del programma europeo Cultura 2007-2013, propone al pubblico, agli insegnanti e agli studiosi opere di autori importanti del medioevo latino mai tradotte prima in italiano, con originale a fronte criticamente riveduto, ampia introduzione e adeguate note esplicative. Si dischiude così alla conoscenza dei lettori italiani un patri-

monio di conoscenze storiche, scientifiche e geografiche, documentazione inedita, narrazioni istituzionali e individuali, meditazioni religiose e parodie goliardiche, creatività poetica e invenzione fantastica finora difficilmente accessibili, presentati con particolare attenzione alla comprensibilità del testo e alle relazioni con la cultura europea moderna e contemporanea.

## Ultimi volumi pubblicati



**L'assedio di Lisbona**  
Paolo Garbini (a cura di)



**Abbone di Saint-Germain.  
L'assedio di Parigi**  
Donatella Manzoli (a cura di)



**Pietro Alfonsi,  
Disciplina Clericalis**  
Edoardo d'Angelo (a cura di)

## Di prossima pubblicazione

Giona di Orléans, *De institutione laicali* (2018)  
Gualtiero di Châtillon, *Alexandreis* (2019)