

# SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

*Il nostro domicilio filologico è la terra*

*Erich Auerbach*

LVII (2017/2)

Pacini Editore

*Direttore responsabile*

Francesco Stella (Univ. di Siena)

*Coordinamento redazionale*

Gianfranco Agosti (Sapienza Università di Roma), Cecilia Bello Minciocchi (Sapienza Università di Roma), Alessandro De Francesco (Bruxelles), Antonella Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze), Mia Lecomte (Univ. Paris III), Niccolò Scaffai (Univ. de Lausanne), Paolo Scotini (Prato), Andrea Sirotti (IIS A.E. Agnoletti, Sesto Fiorentino), Lucia Valori (Liceo "Pascoli", Firenze), Fabio Zinelli (École Pratique de Hautes Études, Paris)

*Comitato di consulenza*

Prisca Agustoni (Letteratura brasiliana, Univ. Juiz de Fora), Massimo Bacigalupo (Letteratura angloamericana, Univ. di Genova), Maurizio Bettini (Filologia classica, Univ. di Siena), Gregory Dowling (Letteratura inglese, Univ. di Venezia), Martha L. Canfield (Letteratura ispanoamericana, Univ. di Firenze), Antonio Carvajal (Letteratura spagnola, Univ. di Granada), Francesca M. Corrao (Letteratura araba, Univ. LUISS Roma), Annalisa Cosentino (Letteratura ceca, Sapienza Università di Roma), Pietro Deandrea (Letteratura angloafricana, Univ. di Torino), Anna Dolfi (Letteratura italiana, Univ. di Firenze), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia romanza, Univ. di Siena), Gabriella Macrì (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:* Cecilia Bello, Giuseppe Bertoni, Daniela Claudi, Alberto Comparini, Nicola Contegreco, Riccardo Donati, Stefano Giovannuzzi, Andrea Giusti, Mark Jakoblev, Francesca Latini, Frank Leibovici, Fabrizio Miliucci, Claudio Panella, Fabrizio Petorella, Gilda Policastro, Francesca Santucci, Giovanni Solinas, Teresa Valentini, Ambra Zorat.

*Si studiano:* Kenneth Goldsmith; Jack Spicer, uncreative writing, poesia recitata, poesia italiana, Annelisa Alleva, poesia russa, il tango della Década de oro, Peter Waterhouse, poesia tedesca.

*Si recensiscono opere di:* Amedeo Anelli, Maria Borio, Franco Buffoni, Mariano Bàino, Francesco Bargellini, Stefano Carrai, Federico Cinti (cur.), Marco Corsi, Federica Giommoni (cur.), Simone Giorgino, Fernando González Muñoz, Vincenzo Guarracino (cur.), Mariangela

## Uncreative poetry

Premessa <i>di Alessandro De Francesco</i>	3
Problemi dell' <i>Uncreative Writing</i> di Kenneth Goldsmith <i>di Alessandro De Francesco</i>	4
Voce, <i>voicing</i> , corpo e testo-immagine: tra performance e installazione nell'epoca dei media digitali <i>di Gilda Policastro</i>	8
des pratiques d'écritures qui ne disent pas leur nom <i>di Franck Leibovici</i>	13
Jack Spicer <i>A book of music</i> (1958) <i>a cura di Antonella Francini</i>	18
<b>Saggi</b>	
Tutte le facce dell'amore <i>di Mark Jakoblev (Jakob Margolis)</i>	26
Malena, Grisel, María: un nome di donna nel tango della Década de oro <i>di Nicola Contegreco</i>	34
<b>Inediti: poesia in lingua tedesca</b>	
Peter Waterhouse <i>a cura di Camilla Miglio</i>	50
<b>Rassegna</b>	
Poesia classica e medievale	52
Poesia Italiana	58
Strumenti e comparata	77
<b>Riviste / Journals</b>	84
<b>Abstract</b>	90

Guatteri, Jolanda Insana, Simone Lenzi, Francesca Nencioni, Camillo Neri (cur.), Sandro Penna, Gian Luca Picconi (cur.), Giancarlo Pontiggia, Pietro Rapezzi, Andrea Raos, Enrico Rosso (cur.), Saffo, Edoardo Sanguineti, Luigi Socci, Michele Marullo Tarcaniota, Enrico Testa, Rodolfo Zucco.

*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.

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

*e-mail:* semicerchiorpc@libero.it

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

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

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

*Amministrazione:* Pacini Editore Srl, via Gherardesca, 1  
56121 Ospedaletto - Pisa, Italia - tel. +39 50 313011  
[www.pacineditore.it](http://www.pacineditore.it)

*Abbonamenti:* Pacini Editore  
abbonamento annuo: euro 40,00  
singolo fascicolo: euro 22,00

ISSN 1123-4075  
ISBN 978-88-6995-470-2

*Realizzazione grafica*



Via A. Gherardesca  
56121 Ospedaletto (Pisa)  
[www.pacineditore.it](http://www.pacineditore.it)

*Fotolito e stampa*  
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di settembre 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:  
Pascal Dombis, *Text(e)~Fil(e)s*, 2010  
Installation view, Palais-Royal, Galerie de Valois, Paris. Site-specific floor print installation, pigment print on vinyl floor, 252 x 1.30 m  
(© Pascal Dombis / ADAGP)

#### **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.

# Premessa

Alessandro De Francesco

Le ricerche presentate in questo dossier, per quanto diverse tra loro, hanno un punto in comune: la concezione della poesia come una pratica dotata di potere cognitivo al pari di altre pratiche di tipo scientifico o sociologico. Nei modelli presentati o discussi, seppur talvolta in modo critico, viene proposta dunque una visione innovativa che consiste nel situare la poesia al di fuori della sfera estetica, o piuttosto oltre la distinzione tra estetica, etica ed epistemologia. Nelle riflessioni del presente dossier, queste tre istanze abitano dunque il discorso poetico sullo stesso livello ontologico.

Spesso in questi interventi tale visione della poesia è dispiegata a partire da un'interrogazione approfondita sul ruolo del soggetto, sia nel senso dell'autorialità e del soggetto scrivente, che in quello della presenza della soggettività nel testo poetico: nelle pratiche esplorate da questo dossier il soggetto è un fattore problematico, che il superamento della distinzione tra etica, estetica ed epistemologia obbliga a ridefinire, a ridurre o a disperdere. Se la poesia vuole interrogare la stratificazione complessa – anche in senso epistemologico – del reale e della società, essa deve rendere conto di una molteplicità di materiali verbali che trascendono le singolarità soggettuali.

Tali questioni sono affrontate in modo molto diverso dai quattro interventi che seguono. Antonella Francini ne esplora le premesse storiche nella poesia di Jack Spicer. Se nel testo critico che accompagna le sue traduzioni queste tematiche emergono in modo netto sul piano della poetica, nella poesia di Spicer si scorge invece ancora un divario immenso rispetto ai processi attuati da autori contemporanei quali ad esempio Kenneth Goldsmith, Vanessa Place e Franck Leibovici. Goldsmith, padre della nozione di *uncreative writing*, è presente in modo più o meno esplicito in molte riflessioni che abitano il presente dossier. Il mio intervento tenta di illustrare i limiti della sua posizione proprio in relazione a una visione contemporanea del superamento poetico tra estetica, etica ed epistemologia. La riflessione di Franck Leibovici, primo capitolo inedito di un libro a venire, è volta essa stessa a proporre un modello più sofisticato e attuale dell'*uncreative writing*, e ha allo stesso tempo il pregio di proporre una lettura storica. L'intervento di Gilda Policastro si concentra sulla dimensione vocale e performativa e sulla poesia italiana contemporanea, mostrando un'altra linea possibile di analisi ma anche la differenza del panorama poetico italiano rispetto alle questioni affrontate dalla linea franco-americana.

# Problemi dell' *Uncreative Writing* di Kenneth Goldsmith

Alessandro De Francesco

La poesia ha forse da sempre tentato di ampliare i confini della soggettività. Forzando di fatto tutti i limiti del rapporto linguaggio-mondo, il soggetto è inevitabilmente parso alla poesia come esso stesso un limite da valicare, o da disperdere. Dal Novecento in poi, il problema del soggetto in poesia è diventato un tema centrale, un oggetto di dibattito poetologico, nel senso della “morte dell'autore” barthesiana, così come del ruolo della soggettività all'interno del testo poetico. Lo smembramento del cosiddetto “io lirico”, uno dei processi cari all'avanguardia, ha coinciso con la ridefinizione – e talora con il rifiuto – della nozione stessa di “poesia lirica”. Forse una delle espressioni più felici per definire la soggettività poetica moderna è stata coniata da Antonio Porta, che in un'intervista ha descritto la sua visione del soggetto in poesia come un “campo di tensioni”:

All'io tradizionale si sostituisce un “campo di tensioni” in cui il linguaggio può agire indisturbato, per così dire. L'io diventa il punto delle interazioni, come lo definisco oggi, anche linguistiche, in funzione di una nuova conoscenza.<sup>1</sup>

Questa concezione dell'io come “campo di tensioni” è, mi sembra, ancora molto attuale, se non altro perché la problematizzazione della soggettività poetica è ancora oggi una delle preoccupazioni fondamentali della poesia, ed è alla base di uno dei più influenti tentativi contemporanei volti a rendere il linguaggio, ap-

punto, “indisturbato”: l'*uncreative writing*, secondo il termine – difficilmente traducibile in italiano – proposto da Kenneth Goldsmith<sup>2</sup>.

Con questa nozione, il poeta e studioso americano critica innanzitutto l'ideologia *espressiva* e lo psicologismo alla base della “scrittura creativa” come essa è insegnata nelle università anglosassoni, iscrivendosi altresì in una tradizione che non è solo quella del modernismo, ma anche e soprattutto della scrittura concettuale, ovvero di tecniche poetiche di tipo processuale – ancora troppo poco conosciute in Italia –, sviluppate, più che da poeti, da artisti che a un certo punto della loro carriera, spesso e volentieri negli anni 1970, hanno scelto sistematicamente il medium della scrittura: Vito Acconci, Robert Barry, Yoko Ono, Bernar Venet, per citare, tra i tanti possibili, alcuni degli artisti particolarmente cari a chi scrive.<sup>3</sup>

Ma il modello dell'*uncreative writing* mi interessa soprattutto qui perché, lungi dal volersi proporre quale nozione teorica volta a sussumere l'intenzione d'insieme alla base della scrittura concettuale così come essa si è configurata una cinquantina di anni fa negli Stati Uniti – anche perché esso non sarebbe adatto a tale scopo, dato che soltanto alcune forme di scrittura concettuale possono essere dette “non-creative” e “non-espressive” nel senso di Goldsmith (si pensi come controesempi al lavoro di Yoko Ono, Robert Barry, Douglas Huebler e molti altri) –, esso è da concepirsi piuttosto, secondo il poeta americano, quale vero

e proprio cambio di paradigma per la scrittura del XXI secolo. Con un *parti pris* il cui radicalismo ha qualcosa di flaubertiano, per Goldsmith lo scrittore del presente deve diventare un mero “word processor”, ovvero un *passeur* di materiali verbali già esistenti. L'intervento della soggettività scrivente è così limitato alla trascrizione e alla riorganizzazione di linguaggio già prodotto. Nella sua raccolta di saggi del 2011 *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, Goldsmith si pone la seguente domanda: cosa può diventare la scrittura in un'epoca di *big data*? Come può reagire la poesia all'ipertrofia dell'informazione, verbale quanto iconografica, che cresce ogni giorno in particolare nel web? Riorganizzando appunto questi dati anziché aggiungendone di nuovi, rifiutando la visione romantica dello scrittore ispirato e vedendo invece la poesia come una tecnica di filtraggio critico dell'informazione per dare a vedere connessioni che non verrebbero altrimenti notate.<sup>4</sup>

Ora, se il rapporto della scrittura con l'informazione e la tecnologia non può essere trascurato nel XXI secolo, così come non si può certo snobbare – come invece è stato fatto in Italia – l'importanza della scrittura concettuale e processuale nell'evoluzione della poesia degli ultimi decenni, e se in generale è impossibile ignorare l'influenza ormai profonda della tesi di Goldsmith, ritengo – sia come poeta e artista, anche “concettuale”, che come teorico – che la nozione specifica di *uncreative writing* sia in realtà inadatta a proporre un paradigma poetico in grado di emanciparsi dall'*anxiety of influence* proveniente dal secondo Novecento e di entrare infine nel contemporaneo, e vorrei spiegare la mia posizione in questa sede.

Come detto, nell'*uncreative writing* la necessità di ripresentare criticamente e sotto una luce diversa un certo contenuto è finalizzata a rivelare connessioni e implicazioni politiche più o meno nascoste in esso, senza per questo assumere una postura esplicitamente giudicante che scaturirebbe da una maggiore presenza di soggettività nel testo. Di conseguenza, l'*uncreative writing*, nelle sue forme iniziali, consiste sostanzialmente in una serie di azioni più o meno elaborate di copia-incolla. Per fare due esempi tratti dall'opera dello stesso Goldsmith, si pensi a *Day* – un libro costituito dalla trascrizione integrale dell'edizione del *New York Times* di venerdì 1 settembre 2000<sup>5</sup> – o al più recente *Capital*, una collezione di più di novecento pagine di citazioni eterogenee sulla città di

New York, organizzate in sezioni con titoli diversi quali “Sex”, “Gentrification”, “Advertising” e “Mapplethorpe”<sup>6</sup>. Tra gli esempi possibili di altri autori che praticano l'*uncreative writing* e su cui Goldsmith si sofferma nei suoi saggi, uno dei più degni di nota è certamente *Statements of Facts* di Vanessa Place<sup>7</sup>: in quest'opera l'autrice ha trascritto fedelmente gli atti di vari processi penali per aggressione sessuale ai quali ha partecipato in quanto avvocato, sopprimendo soltanto i nomi delle persone implicate per ovvie ragioni di privacy, e trasformando il font con le grazie tipico dei documenti dei processi in un libro sperimentale con un font senza grazie. Secondo Goldsmith, il semplice atto di trasferire questo materiale verbale in un volume di poesia e in sans serif mostra il suo contenuto da una prospettiva completamente nuova e lo consegna altresì a una comunità ricevente totalmente diversa (Goldsmith 103 s.).

Se l'esempio di Vanessa Place è ben più articolato rispetto ai processi di *cut-up* piuttosto tradizionali, in fondo, rappresentati dall'opera di Goldsmith poeta e da altri *uncreative writers*, e se varrebbe certo la pena di analizzare sistematicamente in altra sede un numero ampio di esempi, d'altro canto mi sembra che vi sia un problema metodologico generale nella scelta esclusiva dell'*uncreative writing* quale gesto poetico contemporaneo, risiedente innanzitutto in un rischio formalista palese. Il formalismo situa dogmaticamente il rapporto tra scrittura e soggettività, e il rifiuto del cliché romantico rischia di essere sostituito con un altrettanto antiquato processo di scrittura fondato su regole e temi interni. Contro un tale approccio potrebbe essere diretta l'affermazione critica di Christian Prigent secondo la quale lirismo e formalismo sono “les deux faces de la monnaie dont la poésie fait le plus souvent son commerce”<sup>8</sup>.

Un secondo problema, in fondo anch'esso legato a questo formalismo più o meno riconoscibile, a seconda dei casi, dell'*uncreative writing*, è che una volta messi in atto questi processi non mi sembra che si possa andare molto più avanti di così, cioè non vedo come una scrittura in cui il gesto poetico è relegato unicamente all'organizzazione di materiali preesistenti, per quanto le permutazioni possano essere infinite, possa evolvere e modificarsi ulteriormente in qualcosa d'altro; una prerogativa che dovrebbe invece essere, credo, la condizione *sine qua non* di un vero e proprio cambiamento di paradigma, come all'epoca

della scrittura concettuale stessa e delle avanguardie testualiste: si apre una via, e quindi non si sa dove porta. Mentre qui si sa benissimo, perché il metodo impiegato è di fatto chiuso in se stesso.

Ma queste, si potrebbe dire, sono considerazioni tutto sommato personali. Da un punto di vista storico-critico, la teoria di Goldsmith presenta tuttavia un problema ancora più visibile. Secondo Goldsmith, e su questo gli si può forse dare ragione, la letteratura è rimasta storicamente arretrata rispetto alla pratica artistica. In arte, già Marcel Duchamp e Andy Warhol – le cui pratiche rispettive sono alla base dell'*uncreative writing* (Goldsmith 125 s.) – hanno notoriamente prodotto opere a partire da oggetti, immagini e processi preesistenti. Secondo Goldsmith, l'*uncreative writing* deve oggi operare similmente a Duchamp e Warhol, ma rispetto al linguaggio anziché rispetto agli oggetti e alle immagini, riallineando quindi la letteratura ad un approccio che invece è già storia nel mondo dell'arte moderna e contemporanea. È, anche qui, chiaramente impossibile ignorare il cambio di paradigma rappresentato innanzitutto dall'opera di Duchamp e può certamente essere fruttuoso applicare tecniche di *cut-up* e *readymade* alla scrittura poetica, una via che io stesso ho tentato di praticare nel mio progetto di *Scrittura aumentata*<sup>9</sup>. Ma, al di là del fatto che questa convergenza – e certo per questo anche trasfigurazione rispetto ai loro usi iniziali – di *cut-up* e *readymade* verbali esiste già in opere di scrittura come ad esempio i *Dépôts de savoir & de technique* di Denis Roche, pubblicati nel lontano 1980<sup>10</sup>, ciò che mi sembra paradossale è il tentativo di attualizzare la pratica poetica con metodi sviluppati nelle arti visive appunto molti decenni fa, metodi certo ancora attivi ma da tempo non più unici nella definizione della creazione artistica contemporanea. Non più unici perché – ed è forse qui il segreto dell'"uscita" dall'*anxiety of influence* avanguardistica – siamo, mi sembra, arrivati ad un punto in cui non abbiamo più bisogno di prescrizioni o teorie circoscritte per procedere. Insomma, le metodologie dell'*uncreative writing* sono a mio avviso ancora attuali e significative soltanto quando possono coabitare con altri paradigmi e non diventare prescrittive. La contraddizione nella tesi di Goldsmith, consistente dunque nel voler attualizzare la pratica poetica nel XXI secolo facendo uso di metodologie sviluppate nelle arti visive molti decenni fa, rimane anche quando l'*uncreative writing* si misura con materiali contemporanei quali so-

*cial networks* e *data clouds* (Goldsmith 175 s.), perché il problema sta in realtà visibilmente nell'approccio e non nelle sue applicazioni.

Vi è infine un ultimo elemento problematico che vorrei evidenziare in relazione all'*uncreative writing*, un elemento più strettamente poetico in un certo senso: quello dell'*emozione*. Non è mia intenzione ovviamente opporre un lirismo trito all'*uncreative writing* – coloro che conoscono il mio lavoro lo potranno facilmente immaginare –, ma piuttosto mettere in evidenza quanto la dimensione emotiva generata da un processo di linguaggio poetico possa essere di una complessità e potenza la cui controparte concettuale non è peraltro sfuggita ad artisti come quelli menzionati sopra. In poesia, proprio perché il centro è nel linguaggio, emozione e concetto non sono separati, ma si informano reciprocamente in permanenza. Ridurre l'atto poetico a una pura organizzazione di materiali preesistenti – con il pretesto di criticare la soggettività da un lato e l'informazione dell'altro – mi sembra che comporti il rischio di ridurre a una dimensione molto limitata le potenzialità emotive e quindi concettuali, concettuali e quindi emotive, del testo poetico.

È invece forse possibile immaginare oggi dei dispositivi poetici più sofisticati, nei quali la coscienza della necessità innanzitutto politica di disperdere e criticare la soggettività, l'identità, l'ideologia, l'emotività codificata, l'informazione e la concezione – in effetti molto limitata e limitante – del linguaggio come comunicazione non è messa da parte o sostituita da un ritorno a forme poetiche meramente liriche o da canzonetta, né a rimembranze moderniste, ma non è allo stesso tempo relegata a una postura che trova come sola via contemporanea l'imitazione letteraria di una forma specifica di arte concettuale postmoderna. Non si tratta di riaffermare una soggettività forte o ideologica nel processo poetico, né di rivendicare – come è stato spesso fatto in questi ultimi tre decenni – una visione anti-avanguardistica reazionaria, anzi revisionista, della poesia, ma di trovare piuttosto una terza via di emancipazione dall'avanguardia nella coscienza della rivoluzione del soggetto e dell'oggetto che essa ha generato in poesia (e al di fuori della poesia).

Questa via, pur non escludendo l'*uncreative writing* tra le sue pratiche possibili – e sarebbe forse a questo punto necessario trovare un altro termine per descriverla –, non potrà, a mio avviso, limitarsi ad essa. Si tratta di superare i tentativi di riattualizzazione di dogmi

postmoderni destinati a spegnersi nel loro proprio fuoco, e di pensare invece dei dispositivi molteplici, dove la soggettività e la tecnologia possano assumere più ruoli a seconda delle esigenze. Se c'è qualcosa che la poesia può imparare dall'arte contemporanea, è appunto la scoperta della possibilità di utilizzare una grande diversità di media, tecniche, approcci, senza limitarsi ad un'unica regola per definire il proprio campo di azione. Ci troviamo, da questo punto di vista, in poesia come in arte, in una situazione di libertà in un certo senso appassionante quanto terrificante, perché non sappiamo più, in fondo, qual è l'innovazione da operare in quanto non sappiamo più qual è la tradizione da combattere. E forse in parte il cambio di paradigma sta proprio nel tentativo di assumere una posizione multidimensionale, insomma di gettarsi nel vuoto<sup>11</sup>.

## Notes

- <sup>1</sup> Intervista tra Luigi Sasso e Antonio Porta, "Il Castoro", n. 166, ottobre 1980.
- <sup>2</sup> Kenneth Goldsmith, *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011.
- <sup>3</sup> Goldsmith è lui stesso il co-autore di una peraltro molto discussa – in quanto storicamente e cronologicamente lacunare – antologia di scrittura concettuale intitolata appunto *Against Expression* (Kenneth Goldsmith & Craig Dworkin, *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern University Press, 2011). Per riflessioni critiche su questo lavoro, cfr. Richard Kostelanetz, *What is Conceptual Writing?*, in <https://www.utsanga.it/kostelanetz-what-was-conceptual-writing/> (consultato il 17 giugno 2018) e Jennifer K. Dick, *The Pros and Cons of Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, in « Drunkenboat », n. 15, 2012 : <http://www.drunkenboat.com/db15/against-expression.html> (consultato il 17 giugno 2018).
- <sup>4</sup> *Ibid.*, *passim*. Da ora in poi citato nel testo con "Goldsmith" più numero di pagina.
- <sup>5</sup> Id., *Day*, Great Barrington (MA), The Figures, 2003.
- <sup>6</sup> Id., *Capital*, New York, Verso Books, 2016.
- <sup>7</sup> Cfr. <http://www.ubu.com/contemp/place/index.html> (consultato il 17 giugno 2018).

- <sup>8</sup> Christian Prigent, *Ne me faites pas dire ce que je n'écris pas. Entretiens avec Hervé Castanet*, Paris, Cadex, 2004, p. 8.
- <sup>9</sup> Cfr. Alessandro De Francesco, *Augmented Writing – Scrittura Aumentata*, Roma, La Camera Verde e [www.augmentedwriting.com](http://www.augmentedwriting.com), 2013.
- <sup>10</sup> Denis Roche, *Dépôts de savoir & de technique*, Paris, Seuil, coll. "Fiction & Cie.", 1980.
- <sup>11</sup> Non è questa la sede, né vi è abbastanza spazio rimasto, per sviluppare adesso un discorso sui miei propri modi di affrontare e ricercare questa "terza via", per i quali rinvio ad alcuni miei articoli recenti che trattano diffusamente della questione anche in riferimento alla teoria di Goldsmith. Cfr. in particolare: Alessandro De Francesco, *Experimental Poetry in the Digital Space*, in Kirsten Langkilde (ed.), *Archives, Values, Futures*, Basel, Christoph Merian Verlag & Hochschule für Gestaltung und Kunst, 2018, pp. 43-53; Id., *Poésie et poïèsis. Degrés de matérialité du langage, de l'objet et de l'image*, in Fabien Vallos (ed.), *Arts & Langages*, Paris, MIX / Arles, École Nationale Supérieure de la Photographie & Fondation LUMA, 2018, pp. 99-108 (video della conferenza corrispondente: [https://www.youtube.com/watch?v=19FUo8-\\_5g4](https://www.youtube.com/watch?v=19FUo8-_5g4)); Id., *Poetry as Artistic Practice*, in "L'Esprit créateur", Johns Hopkins University Press, 2018, in uscita. Nella nozione di "poesia come pratica artistica", che utilizzo ormai sistematicamente per descrivere il mio lavoro, ma non, a differenza di Goldsmith, anche quello di altri poeti, l'equazione arte contemporanea - poesia è ribaltata rispetto al modello di Goldsmith: anziché utilizzare metodologie dell'arte moderna per definire il campo di azione della poesia contemporanea, concepisco invece la pratica poetica come una delle pratiche artistiche possibili nel contemporaneo. Ciò permette – riattivando l'attenzione concettuale per il linguaggio e per mezzo di dispositivi specifici (letture collettive, elaborazioni digitali della voce parlata, particolari forme di design tipografico, ridefinizione delle figure retoriche e dei rapporti semiotici e semantici, ecc.) – di utilizzare il linguaggio come reazione critica alla società dell'immagine e dell'oggetto, e di fare interagire altrimenti l'immaterialità del concetto e dell'emozione con la materialità del testo, senza limiti dogmatici e nel rifiuto totale del formalismo. La ridefinizione del soggetto, l'oggettivismo e l'eredità avanguardistica, come anche porzioni stesse di *uncreative writing*, non sono assenti da queste pratiche, ma non per questo le guidano, non ne sono il fondamento. Forse queste pratiche non hanno fondamento, o forse invece il loro fondamento è semplicemente nell'esplorazione dell'ignoto e in una concezione della poesia come esperienza.

# Voce, voicing, corpo e testo-immagine: tra performance e installazione nell'epoca dei media digitali

di Gilda Policastro

1. Da quando esiste la stampa, leggere è un'attività silenziosa e solitaria: leggere un romanzo, ad esempio, è operazione che si compie nella nostra testa, con la voce interiore o quel suo "effetto" che i teorici americani chiamano *voicing*<sup>1</sup>. Vi sono esperienze di letture collettive, ad esempio in occasioni celebrative, ma di solito la lettura avviene in solitaria, anche se non necessariamente nella cameretta tradizionalmente deputata. La poesia, viceversa, è costitutivamente orale, ci ricordano i più strenui sostenitori della *spoken word* in Italia, da Lello Voce alle ultime generazioni (il poeta veneto-albanese Julian Zhara, il performer veneziano Alessandro Burbank, il collettivo Zoopalco di Bologna, tra gli altri): nasce orale e ritorna ad esserlo anche dopo l'invenzione della stampa, in particolare con la diffusione dei media elettrici, in quel nuovo regime che si definisce di «oralità secondaria» a partire, in Italia, dalle teorie esposte da Gabriele Frasca ne *La lettera che muore* e arrivando a esperienze molto recenti, che si rifanno alla scena francese o angloamericana (ma anche alla poesia sonora italiana degli anni Settanta)<sup>2</sup>. La lettura ad alta voce non è solo un rito, ma una modalità intermediale, che convoca le arti più diverse, dal teatro alla musica alla videoarte all'installazione. Per un periodo, ricordava in occasione di un dibattito Sara Ventroni, in Italia hanno circolato «più performance che dattiloscritti». E qual è questo periodo? Grosso modo tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Zero, in cui ai poeti era richiesto di saper leggere, stare sul palco,

portare il proprio corpo sulla scena e renderlo disponibile all'incontro diretto col pubblico, anche nelle forme controverse (fischio libero e lavagnetta in pugno) dei famigerati *poetry slam*. Si era ancora prigionieri, in qualche modo, della retorica di Castelporziano, del poeta mescolato fisicamente con gli ascoltatori, proprio come nel festival-feticcio tenutosi sulla spiaggia laziale nel '79, che nel suo farsi aveva provato a smentire la tesi di uno dei suoi stessi organizzatori, Franco Cordelli: ovvero che il pubblico della poesia coincidesse, alla fine, con i poeti stessi e che di una lettura poetica non potesse darsi un ascolto esteso e generalizzato come per la musica o altri tipi di esperienze artistiche. Quella che fu invece la scommessa di Simone Carella, anche con qualche sotterfugio da organizzatore *trickster* qual era: ad esempio invitare sulla spiaggia della Woodstock nostrana, tra un Allen Ginsberg e un'Amelia Rosselli, proprio una rockstar internazionale come Patti Smith<sup>3</sup>.

2. La poesia, tralasciando Omero, gli aedi e i menestrelli, la poesia, intendiamo, pensata e scritta per un supporto cartaceo (o digitale, ormai) ha sempre avuto bisogno dell'interpretazione-matrice, ossia della lettura ad alta voce del proprio poeta-autore? O a partire da quando si è diffuso l'obbligo del reading, degli slam, della lettura come esecuzione del testo, quasi si trattasse di una "partitura"? E, soprattutto, se la tesi del testo come partitura può essere considerata una delle più innovative della neo e post avanguardia (del

Gruppo 93 e di Tommaso Ottonieri in particolare), ha senso che in tale concezione il testo si leghi indissolubilmente all'esecuzione personale del singolo autore o non sarà, piuttosto, tanto più inverata, tale definizione, quanto meglio il testo riesca a svincolarsi dal suo interprete primario? Leggevano le loro poesie i poeti del primo Novecento, da T.S. Eliot a Ungaretti a Montale: le leggevano con un'intonazione variamente teatrale, una retorica pronunciata, un'attitudine generalmente estroflessa. Leggeva teatralmente Elio Pagliarani, nel secondo Novecento, con quei gesti che scandivano e modulavano la ritmica del testo, leggeva in modo altrettanto studiato, pur nella scelta il più possibile neutra della pronuncia e della scansione, Edoardo Sanguineti, che lavorava volentieri coi musicisti (da Luciano Berio a Stefano Scodanibbio a Andrea Liberovici a Aureliano Cattaneo), cui offriva i suoi testi perché ne facessero «ciò che volevano, rispettando la lettera delle parole», così Nanni Balestrini e tutti i poeti delle generazioni a seguire<sup>4</sup>. È solo dalla fine degli anni Novanta, però, che si diffonde l'idea obbligatoria della performance come sapiente gestione della voce e del corpo da parte del poeta, ed è nei primi anni Novanta che, curiosamente, tale attitudine viene esibita soprattutto da poeti-donne. Vado a offrirne tre esempi, tra i più interessanti della scena performativa di quel periodo, tre esempi che sono, tra l'altro, emblematici di una tendenza ritenuta ormai storicizzata dalle stesse protagoniste, che hanno sempre più asciugato la loro lettura in pubblico, mutando, in contemporanea, la stessa scrittura. Sara Ventroni è poco più che ventenne quando inizia a partecipare a festival e a collaborare con musicisti (jazz o elettronici) non solo in Italia (Roma, Torino, Catania, Civitanova, Macerata, tra i primi e i tanti che si succedono negli anni), ma in diversi paesi europei: dal Festival internazionale di poesia di Zagabria a letture e incontri a Vienna (dove conosce la sua traduttrice tedesca Julia Dengg e l'artista Gertrude Moser Wagner), a Berlino, Lubiana, Rotterdam, Belgrado. «Ho ascoltato voci e lingue diverse. Ho ascoltato ogni genere di poesia. Ho osservato la presenza, la voce, i testi», ricorda Ventroni, che non è un'attrice e non interpreta se stessa sul palco (come accade ad esempio a Patrizia Valduga, a partire dal caratteristico abbigliamento di scena): la dizione è scandita, precisa, aderente, la voce allenata e modulata, ma non si tratta di recitazione o di esibizione spettacolare, semmai di una verifica del testo, della sua solidità e delle possibili risonanze,

al di là della gabbia tipografica, costitutivamente limitata (e limitante). «Non sentivo sempre corrispondenza tra i versi e la voce. Provavo e capivo che l'estetica della pura vocalità non mi corrispondeva. Capivo anche che per scrivere, per finire di scrivere, avevo bisogno di ascoltarmi e sentire quanto di troppo c'era in quello che scrivevo. [...] Per ogni mia ispirazione avevo bisogno di trovare una voce. Non mi esaltavo e non mi vergognavo. La scrittura non poteva fare a meno di una prova». Rispetto a quel periodo la posizione di Sara Ventroni non è sostanzialmente mutata, anche se il suo modo di leggere si è progressivamente adattato a un testo divenuto nei contenuti sempre più epico, sebbene formalmente meno poematico rispetto agli esordi del totemico ed eliotiano *Nel gasometro* (uscito per le Lettere nel 2006, dopo anni di letture in pubblico). Al movimento delle voci risponde ora una dizione più asciutta, meno modulata sulla teatralità intrinseca agli scambi dialogici presenti, ad esempio, nell'ancora inedito *Le relazioni* o nell'ultimo libro, *La sommersione* (Aragno, 2016). «Le letture sono state e continuano a essere il principale contatto con il pubblico e il più efficace strumento di ascolto del testo durante la composizione di un'opera: aiutano a essere impietosi, a togliere, a definire, a formare. Le letture fanno parte del processo di composizione piuttosto che di esibizione. Ma c'è chi intende il contrario. E non è un peccato mortale»<sup>5</sup>.

3. Anche Lidia Riviello esordisce in contesti precocemente performativi (sia pur non espressamente e nominalmente), antesignani della nuova modalità di lettura dal palco, molto diversa dalla dizione estroflessa di un'ampia tradizione novecentesca: «performammo tutti, appena fu possibile alla nostra generazione entrare nelle dinamiche e nei contesti della poesia sonora, della poesia visiva o elettronica e interagire con queste esperienze, in cui la componente della nascente fibra performativa era già in embrione. La mia "teatralità" nell'interpretare i testi era allenata da un tour sostanzioso di reading e improvvisazioni, tra cui le *Sfide in versi* tra giovani e poeti che si tenevano presso il locale *TuttiFrutti* su iniziativa di Filippo Bettini alla fine degli anni Novanta. Ma penso anche alla redazione, con Carlo Bordini e Giancarlo Ferretti, di una rivista elettronica bilingue (così si chiamavano allora), "Italian Poetry" (1995), in cui oltre ad accogliere e pubblicare testi di poeti italiani sperimentavamo nuovi modi di "leggere" in pubblico, tra linearità spezzata e performance». Quasi controcorrente rispetto all'emersione e all'esplosione

della scena più propriamente performativa, anche Lidia Riviello tenta (e in misura forse maggiore rispetto a Sara Ventroni) una via diversa di scrittura, prima che di lettura, a partire dalla consapevolezza della distinzione tra *voicing* (inteso come “effetto di vocalità”, giusta la definizione di Culler) e testualità primaria (mentre lo slam, per sua natura e tradizione, tende a privilegiare l'improvvisazione o l'esecuzione con ampio margine di variazione, oltre a escludere dal campo delle possibilità performative l'accostamento ad altri strumenti espressivi, come il video o la musica): «negli anni ho pensato alla performance come verifica “in diretta”, cercando quasi di “riscrivere oralmente” con prove, studi e ricerche personali di esperienze (soprattutto statunitensi: Kennet Koch, uno per tutti), spezzando, minando e sfidando la tenuta del testo nel tempo attraverso il colloquio col pubblico, complice e non testimone passivo entro una dimensione tradizionalmente frontale». Anche le esperienze “vocali” di Riviello nei festival e in contesti italiani e internazionali sono numerosissime, da Romapoesia (di cui è curatrice e coordinatrice per diverse edizioni) a InVerse al Mulino di Bazzano (2009) al carcere di Volterra a Radio Tre fino alla Emory University in Georgia, ma a sorprendere, oltre alla varietà, è la precocità di tali esperienze, favorita probabilmente dalle ascendenze familiari: «sono figli di un poeta “performer” che ha molto lavorato sulla “messa in scena” e sull’“improvvisazione” e ho conosciuto e ascoltato fin dall'infanzia grandi voci, da Rosselli, Costa, Spatola, Pagliarani, Sanguineti a voci più giovani nel loro nascere come Frasca, Ottonieri, Bàino. Questa varietà di ascolto mi ha influenzato moltissimo, con la fatica conseguente di trovare una *mia* voce». Fatica passata attraverso esperienze e contesti non esclusivamente poetici, con quella fertile mescolanza di ambiti che è tipica della sperimentazione e delle aree di ricerca (ancor prima che la teoresi contemporanea le perimetrasse in luoghi e pratiche talvolta eccessivamente rigide e discriminanti con quella che altrove ho definito “sindrome di Albinea”, dalla città emiliana in cui si sono svolti gli incontri del gruppo Ex.it): «a partire dalla fine degli anni '90 tutte le forme di “avances spettacolo” si nutrono di pratiche e procedimenti solo in parte (e non nella massima) provenienti dalle tradizioni delle neoavanguardie italiane e dalle loro ramificazioni e periferie. Penso a quello che è forse il festival dei festival e cioè Romapoesia (anno di nascita: 1997) che memore dei precedenti esperimenti di Milano Poesia (Festival

Internazionale di Poesie e Performance, 1982) ospitò i più grandi interpreti e performer della scena italiana e (soprattutto) internazionale, finendo per declinarsi negli anni in Indiapoesia, Giapponeoesia, Russiapoesia, Poesia del Mediterraneo e aprendo le porte, nel 1998, a tutte le forme, lingue, tradizioni e interpretazioni della “parola performata”». Riviello propone infine una distinzione interessante tra performance pensata come tale e performance *percepita*: «le mie letture sono state ritenute performative (con una declinazione più o meno marcata e affermativa) per anni: dai primi inediti letti in pubblico al primo libro, *Aule di passaggio* (1988), all'ultimo di quella stagione, *Neon '80* (2008). A partire dal 2012, ovvero dalle prime stesure e riscritture che hanno preceduto il mio ultimo libro, *Sonnologie* (2016), l'impianto testuale si è fatto più simile a quella che si viene definendo installazione che alla performance in senso stretto». La scrittura e la dizione acquistano in questo nuovo corso un senso che si distanzia dalla piacevolezza connessa alla dimensione performativa propriamente intesa: «le mie primissime letture erano già ‘disturbate’ interferite da quella scienza inesatta che era la performance. La voce e la performance non avevano l'obiettivo di assalire il testo ma di mediare, di spaesare, di disturbare: ecco, il gusto della mia performance sta nello spaesamento, nello straniamento, oggi raffreddatosi non per congelamento ma per “conoscenza” di nuove possibilità e modalità di esecuzione».

4. Anagraficamente di poco precedente è Giovanna Marmo, vera pioniera della lettura performativa in Italia, in alcuni dei contesti già nominati, dai grandi festival alle piccole o medie realtà su base inizialmente locale (come gli slam del collettivo torinese Sparajurij, da cui poi si sarebbe staccato uno dei più vivaci e innovativi performer della scena italiana e internazionale, Sergio Garau, tra i fondatori della LIPS – Lega Italiana Poetry Slam). L'opera di Marmo nasce da subito nel segno dell'intersezione tra le arti, interpretando in modo precoce e originale quella tendenza all'iconotesto volentieri poi percorsa da poeti coetanei, da Marco Giovenale a Laura Pugno a Alessandra Carnaroli e oggi quasi “di tendenza” (anche grazie all'uso e abuso delle immagini nei romanzi contemporanei, a partire da *Austerlitz* di Sebald). *Occhio da cui tutto ride* (No Reply, 2009) è tra i primi libri di poesia di questo ventennio a corredarsi di disegni, di mano della stessa autrice, che replicano la natura comica e infantile di una te-

stualità scabra e apparentemente favolistica, con un segno straniato e perturbante che la dizione ad alta voce (e a memoria) rende nella sua pienezza espressiva: ciò anche attraverso il ricorso a inserti di vocalità asemantica e col supporto di una precisa gestualità cui Marmo andrà rinunciando nei testi a seguire, pensati ancora su uno sfondo visivo che si trasferisce però definitivamente dal paratesto (e dalla messa in scena orale) al solo tema (come nell'ultimo libro *Oltre i titoli di coda*, uscito nel 2015 per Aragno)<sup>6</sup>. Più recente è invece l'esperienza performativa di alcune autrici nate tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta, tra cui si segnala Jonida Prifti per l'originalità della scrittura e della performance. Se i testi si caratterizzano per bilinguismo (l'autrice scrive indifferentemente in italiano e albanese) e influenze dichiarate come la poesia sonora (da Stratos a Lora Totino) e la scrittura verbovisiva di Patrizia Vicinelli, la performance si fa davvero estrema, accogliendo le rivisitazioni o deformazioni sonore del noiser Stefano Di Trapani (con il quale Prifti ha fondato il duo Acchiappashpirt nel 2008) e altre interferenze come la musica elettronica, il crossover e soprattutto l'improvvisazione scenica, in una tenzone tra parola e suono che si propone di superare l'aspetto definitorio e prescrittivo delle categorie tradizionali<sup>7</sup>.

5. In un segno molto più radicale rispetto al ripensamento delle performer della generazione degli anni Settanta avviene la dichiarata rinuncia e opposizione alla performatività da parte dell'area di "poesia di ricerca", che storicamente muove dal Gruppo Gamm, attivo in rete dal 2006, e arriva ai più recenti autori di una testualità pensata primariamente per la pagina, e anzi, per la condivisione digitale. Pur con qualche oscillazione terminologica e conflittualità interna, la nuova messa in opera della poesia, la dimensione orale che si perpetua nei reading e nelle presentazioni singole o collettive di quest'area, ha preso a definirsi «installazione», sul modello delle arti visive. Il capofila di questa nuova tendenza è Christophe Tarkos, poeta francese morto nel 2004 poco più che quarantenne, padre ideale (o fratello maggiore, per anagrafe) dei poeti di Gamm, da Andrea Inglese ad Andrea Raos a Marco Giovenale a Michele Zaffarano. Pur essendo decisivo per la sua generazione e quella a seguire, Tarkos ha circolato fino a tempi recentissimi quasi clandestinamente ed è rimasto a lungo un poeta culto per i soli autori di "prosa in prosa": è a quasi 20 anni dalla composizione che il traduttore Zaffarano riesce

a pubblicarne, sia pur per un piccolissimo editore, *I soldi* (*L'argent*, 1999), testo in cui, oltre alla postura ironica già apprezzabile nei materiali finora disponibili online, della scrittura di Tarkos emerge un aspetto non meno rilevante di quello performativo o installativo, ossia la modalità di "vociferazione" del pensiero, nel superamento tanto di un'idea di impegno seriamente avanguardista quanto della clownerie da messa in scena verbale dello sciocchezzaio quotidiano<sup>8</sup>. Nella sua stessa formulazione teorica (dispersa in appunti e saggi ancora poco circolanti in Italia) la poesia non è un setaccio della vita, ma una rappresentazione che non debba elidene gli aspetti miserrimi o apparentemente insignificanti, come un barattolo sulla tavola con le sue deprimenti caratteristiche<sup>9</sup>. Tarkos, lo ha ricordato Andrea Inglese, non è isolato in questa ricerca, ma si accompagna a un contesto fatto di riviste e di poeti che si riappropriano del concetto di enunciazione, ponendo in essere la centralità del linguaggio e delle forme (o del loro superamento) nella scrittura poetica e postpoetica, come avrebbe poi teorizzato Jean-Marie Gleize<sup>10</sup>. È ancora Inglese a sottolineare come sulla pagina di Tarkos la presa di parola avvenga nel segno dell'enunciazione comune «quale affiora negli scambi più banali e elementari della vita quotidiana. Il terreno prediletto dell'invenzione poetica è [...] quello dell'enunciazione, del passaggio all'atto di parola, che non è certo privilegio della poesia, ma condizione costante di ogni essere umano»<sup>11</sup>.

6. Quanto di questa idea sia passata ai poeti coevi, innanzitutto proprio al traduttore di Tarkos Zaffarano, è evidente dalla curvatura dell'iniziale rigetto della performatività come esibizione in favore di un suo rinnovamento o riproposta attraverso una nuova forma di interpretazione straniante del testo: la scansione metallica e comica di Zaffarano, ad esempio, aderisce perfettamente alla natura combinatoria e ontologica dei suoi testi, mentre Marco Giovenale è l'autore che mantiene più vivo (anche all'interno della sua stessa opera) il conflitto tra l'introversione della lettura in stile Novecento e l'esuberanza performativa, retaggio dei primi anni Zero. Un suo recente esperimento di *action poetry* prevede la lettura ansiogena (sebbene non enfatica) di un testo intitolato tautologicamente *Phobos 2'34"* (o è piuttosto la lettura nel tempo suggerito dall'indicazione posta a titolo a generare nello spettatore il timore ansioso che l'impegno annunciato venga disatteso)<sup>12</sup>. In realtà l'idea di installazione viene più

propriamente riferita dal Gruppo Gamm a una serie di opere che hanno come sede naturale la rete, per la loro natura anomala, debordante quanto a dimensioni e testualità iperespansa, riprendendo la definizione ormai classica dei teorici americani, da Liz Kotz a Robert Smitshon, di *words to be looked at* (parole fatte per essere guardate – nemmeno più *lette*)<sup>37</sup>. Si tratta di una testualità verticale, di elenchi, serie di parole (come in Kervinen o Leftwich, tra gli altri autori citati da Giovenale), difficilmente riproducibili in un testo tipograficamente ingabbiato. Com'è evidente negli scritti teorici e nelle opere di quest'area, le scritture installative hanno perciò più a che fare con la videoarte che con la performance in sé, dunque con l'inafferrabilità del flusso di immagini più che con una determinante enunciativa o assertiva, con la totalità del mondo più che con la pretesa di decidere quali spaccati siano maggiormente degni di riproduzione. Non solo la poesia perde l'aura, ma anche la sua caratteristica brevità e configurazione grafica: poesia e testo non sono più un combinato di pratiche interpretative (vocali, attoriali, gestuali) ma un'ambizione di riassetto continuo e senza filtri. Non opera-mondo, ma mondo-opera: ".rar" o "expanded version", non è ancora (del tutto) passato in giudicato.

## Note

- <sup>1</sup> J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard UP, Cambridge 2015
- <sup>2</sup> G. Frasca, *La lettera che muore: la letteratura nel reticolo mediale*, Meltemi, Roma 2005 (riedito da Luca Sossella, Bologna 2015).
- <sup>3</sup> Cfr. F. Cordelli, *Il poeta postumo: manie, pettegolezzi, rancori* (1978), a c. di S. Chiodi, le Lettere, Firenze 2008.
- <sup>4</sup> Si cita da un commento orale riferito in particolare alla collaborazione con Andrea Liberovici per Rap (in scena al Teatro della Tosse, Genova 1996).
- <sup>5</sup> Traggo le osservazioni di S. Ventroni e, a seguire, di L. Riviello, oltre che da una serie di note risalenti ai seminari di EscArgot, gruppo di poeti e critici romani attivo fra il 2009 e il 2016, dall'incontro avvenuto nell'ambito della rassegna *La poesia è un'intelligenza*, a c. di M. Giovenale e M.T. Carbone, disponibile in video qui: <https://www.youtube.com/watch?v=Gsq2ekGq0go&t=3s>
- <sup>6</sup> L'indagine sulla performatività andrebbe estesa, come qui si può solo accennare, all'area generazionalmente più recente della poesia contemporanea, ad esempio a un'esperienza come quella di Poverarte web slam, esperimento di contaminazione delle arti (video, danza, musica, teatro), che ha avuto come piattaforma di lancio Facebook (già sede da qualche anno di un'esperienza di scrittura estemporanea come il Poetry web slam de *La punta della lingua*, a cura di Luigi Socci).
- Pur consapevoli della natura ancora laboratoriale della loro ricerca, Eugenia Galli e Toi Giordani di Zoopalco hanno le idee molto chiare su ciò che distingue lo spazio della sperimentazione infra-genere dall'esibizione spettacolare: «Ciò che funziona nell'attimo dello spettacolo, che genera empatia e intrattiene, non sempre è capace di durare più del tempo dell'applauso. Per questo, prima di darci regole di contenuto (il superamento dell'io lirico, di una poesia diaristica, in vista di una sorta di narritività poetica), è necessario per noi creare un futuro "spaziale" per la poesia orale e performativa, dove non solo il prodotto-poesia o il prodotto-performance esistano, ma dove questi processi possano generarsi e perdurare nel loro sviluppo, nella ricerca intermediale che li distingue dal semplice fatto di avere qualcosa di bello da dire con un bel ritmo» (da un documento di poetica più ampio e ancora inedito, che qui si anticipa per cortese concessione degli autori).
- <sup>7</sup> Una dichiarazione di poetica unita alla rassegna dei festival e dei contesti cui l'autrice ha partecipato come Acchiappashpirt si trova qui: <http://www.jonidaprifiti.com/portfolio/acchiappashpirt/>
- <sup>8</sup> C. Tarkos, *I soldi*, coll. «ChapBooks», Tic Edizioni, Roma 2018. Si tratta del primo testo integrale che abbia visto la luce in Italia, dopo la circolazione parziale del testo *Anachronisme*, uscito prevalentemente in rete e in una versione ridotta, col titolo *7 anacronismi* per Arcipelago, Milano 2007.
- <sup>9</sup> Su questo mi sia consentito rimandare al mio *Comicità del quotidiano nelle scritture di ricerca contemporanee: una prima ricognizione tra Italia e Francia*, in «il verri», 60, 2016, pp. 44-57. Quanto agli scritti teorici di e su Tarkos, se ne trova una selezione in *Ecrits Poétiques*, a cura di K. Molnant e V. Tarkos, con pref. di C. Pigent, Gallimard, Paris 2008, ancora non tradotto in Italia.
- <sup>10</sup> Cfr. J.-M. Gleize, intr. a F. Ponge, *Nioque de l'avant-printemps ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera*, traduzione e cura di M. Zaffarano, "Benway Series", Tiellecti, Colorno 2013.
- <sup>11</sup> Sulla fortuna di Tarkos in Francia e sulla "necessità" di leggerlo per «fare diversamente della poesia, ma anche a parlarne e a pensarla in modi meno ottusi», cfr. A. Inglese, *Interférences # 19 / Christophe Tarkos, l'installatore performativo* su «Alfabeta2», 10 giugno 2018 (<https://www.alfabeta2.it/2018/06/10/interferences-19-christophe-tarkos-linstallatore-performativo/>).
- <sup>12</sup> La storia del testo è piuttosto elaborata: nato per la serie *Oggettistica*, parzialmente uscita per il momento solo in siti internet (da «Nazione indiana» a «Le parole e le cose»), viene letto come inedito nella rassegna Ex.it di Albeta (2013), qui il video: <https://vimeo.com/76502712>. Viene poi eseguito in altre occasioni con titolo diverso, *Phobos 2' 27'*, in conseguenza al modificarsi della performance, ed esce poi come solo testo, col titolo di *Phobos*, come quinto titolo nella collana dei "fogli" Benway Series alla fine del 2014 (<https://benwayseries.wordpress.com/2014/11/04/marco-giovenale-phobos-foglio-5/>).
- <sup>13</sup> M. Giovenale, *Gioco (e) radar, # 09 Scritture installative-prima parte*, <https://www.alfabeta2.it/2015/03/15/gioco-e-radar-09-scritture-installative-prima-parte/>

# des pratiques d'écritures qui ne disent pas leur nom

di Franck Leibovici

*legend has it this way.* les genres sont habituellement répartis ainsi : un texte scientifique rapporte des vérités scientifiques, découvertes antérieurement à la publication et existant indépendamment de cette dernière ; un article de presse rapporte des faits qui se sont déroulés antérieurement à la rédaction de l'article, un texte de poésie exprime la subjectivité de son auteur, par un travail de mise en mots, pour dire avec exactitude le ressenti d'un corps. pour répandue qu'elle soit, cette conception fait toutefois du texte un véhicule neutre d'informations pré-existantes et indépendantes de leur écriture. suivre cette conception a malheureusement pour conséquence d'engendrer un certain nombre de problèmes dont on ne saura plus se dépêtrer, quelques coups plus loin.

considérons maintenant l'écriture non comme un *medium* pour exprimer des idées ou une subjectivité, mais comme une activité, comme une pratique. qu'on écrive une fiction ou de la théorie, un même type de gestes sera accompli : il faudra disposer d'un certain mobilier (chaise, ordinateur, table, lunettes, imprimante), d'un certain environnement (du silence, pour les uns, de la musique, pour d'autres), pour se mettre au travail. selon le genre d'écrit, peut-être certaines médiations ou agents seront à modifier (la nature des livres mobilisés dans une bibliothèque), mais il y aura probablement moins de différences entre écrire une

fiction et écrire de la théorie qu'entre écrire un roman et faire un film. en effet, bien que les deux objets relèvent du genre « fiction », leurs gestes respectifs ne se recoupent que peu : filmer implique d'être debout, entouré de gens, accepter que la situation prime sur le script initial, quand l'écriture implique d'être assis, produit une temporalité où il est toujours possible de revenir en arrière, où généralement seules deux mains agissent sur un clavier. en ce sens, du point de vue de la pratique, les divisions traditionnelles entre les genres d'écrits tombent : l'idée d'un écrit qui serait un métalangage analysant réflexivement un autre type d'écrit perd tout son sens : en écriture, il n'y a pas de métalangage, il n'y a que des activités d'écriture constituant des pratiques.

en considérant l'écriture comme une activité pratique, il devient alors possible d'étudier, de décrire ses différentes dimensions, ses différents traits, et de considérer son rapport à l'action autrement que dans l'impasse d'un art engagé. écrire politiquement ne repose pas sur un thème, mais sur une manière de faire. « ne pas faire des films politiques », disait jean-luc godard, « mais faire des films politiquement ». l'adverbe pointe ici non un aspect topique, mais les composants d'une pratique. non pas « de quoi ça parle ? » mais « comment c'est fait ? », quels processus sont impliqués pour produire un tel objet ? qu'a-t-il fallu mettre en action ?

## i. pour ne pas écraser

### a. l'écriture augmentée

*recopier, découper-coller* (ou, aujourd'hui, « *copier-coller* » électroniquement), *compiler*, ou *transcrire* sont des pratiques différentes. à dessein, le terme de pratique est préféré à celui d'opération pour ne pas mettre l'accent sur la dimension logique, mais sur une action s'inscrivant dans une durée. on peut ainsi mettre au jour toutes les difficultés, les embarras, les surprises et les inattendus qui peuvent surgir au cours de l'exercice (quand le terme d'opération annule complètement le caractère gymnastique de la chose : on y pense... c'est fait !), et s'apercevoir que la manipulation entraîne toujours une modification de *formats*, même au sein de ce qui pourrait paraître un simple copier-coller.

les travaux qui nous occupent ont ici en commun d'utiliser des matériaux pré-existants. voilà qui est étrange, pourrait-on penser, alors que l'objet de ce livre<sup>1</sup> semblait porter sur l'écriture. l'écriture n'est ici pas envisagée comme la production d'énoncés originaux par un sujet singulier, mais comme un ensemble d'activités incluant la production de documents, leur mise en circulation et leur efficace performative lorsqu'ils agissent en situation. en ce sens, les activités de compilation, d'archivage, d'édition<sup>2</sup> – aussi bien au sens anglais de sélection, correction, montage, qu'au sens français de publication – ou de diffusion relèvent, d'une certaine façon, de l'écriture.

si l'écriture est une pratique, et qu'une pratique peut elle-même se décrire comme un ensemble de (sous-)pratiques, alors, les auteurs mettront l'accent, selon leur intérêt ou leur recherche, sur des moments différents de cette pratique : les uns se caractériseront par un travail soutenu sur le moment d'archivage, d'autres sur des formes particulières de publication ou de publicisation de leurs documents. l'idée qu'un texte se définit comme la production d'énoncés originaux par un sujet singulier, et qu'un texte, ainsi défini, particulièrement bien écrit, relève de la *littérature*, n'est donc, d'un point de vue logique, qu'une position parmi d'autres, dans le champ de la *literacy*, et une position, il faut bien l'admettre, extrêmement normative. pourtant, malgré cette place mineure qu'elle devrait occuper au vu des possibilités innombrables que recèlent

les inventions de pratiques, cette conception de la littérature domine à peu près tout le champ de la littérature dite « commerciale » : les grandes maisons d'édition ne jurent que par elle, les prix littéraires lui rendent grâce annuellement, et l'on va jusqu'à traquer toute tentative de s'en démarquer en évaluant publiquement les risques éthiques ou juridiques que ces torsions impliquent. avec raison, paradoxalement. car si toute pratique implique, par nature, des choix politiques et éthiques, si on ne fait pas des « films politiques », mais « des films politiquement », alors on peut dire que la littérature générale a invisibilisé ces dimensions au profit d'une conception prônant l'autonomie de l'art ou du texte, en faisant porter tout le poids de ces questions uniquement sur le topique (le sujet du livre) et en faisant disparaître les façons de faire. or, on aura beau faire un film « politique », la façon de faire le film, même non thématisée, n'en restera pas moins disponible à une explicitation future qui fera entrer en contradiction le sujet du film ou du livre avec ses manières de faire effectives.

inclure dans les pratiques d'écriture des activités d'archivage, de montage, ou de publicisation permet ainsi d'élargir considérablement notre cadrage perceptuel et d'inclure alors toutes une série de documents et de phénomènes qui restaient jusque-là hors de toute saisie, hors de toute réflexion, c'est-à-dire hors de toute *accountability* : ce qui n'est pas rapporté, ce pour quoi on ne produit pas de rapport, n'a aucun compte à (nous) rendre. inclure ces activités dans l'écriture les rend *accountable*. elles relèvent soudainement de questions de poétique.

à la suite de mallarmé, la poésie moderne s'est interrogée sur sa matérialité (la page, la double page, le pli, la disposition spatiale des mots), avant de monter en généralité pour spéculer sur des abstractions comme « texte » ou « écriture », ou « poésie ». peut-être est-il temps aujourd'hui de faire une mise-à-jour, un *update*. car en 120 ans, les inscripteurs se sont multipliés par leurs genres et leurs formats. aussi, toute réflexion sur les pratiques d'écriture doit-elle prendre en compte les modes de fonctionnement propres aux pdf, *e-books*, mp3, mpg, doit rendre compte des voies de circulation, de leur chemin de téléchargement. impossible de faire l'impasse sur les entreprises qui s'occupent de la diffusion, distribution des livres, des normes standardi-

sées de formats, des portails de téléchargements, des technologies de *files-sharing*, des sites de partage.

\*\*\*

## b. au-delà du *readymade*

*recopier, découper-coller, compiler* ou *transcrire*, ces procédures ont pu être repérées dans un courant parfois désigné du nom malheureux d'« appropriationnisme », sous prétexte que des matériaux préexistants étaient réutilisés. mais loin de n'être que des descendantes de la longue lignée des *readymades* duchampiens et des pierreménarderies borgésiennnes, ces procédures touchent à d'autres enjeux que la question des indiscernables (sur le mode : quelle différence entre un porte-bouteille du bhv et un porte-bouteille signé marcel duchamp? entre un quichotte de cervantès et un quichotte orthographiquement identique de pierre ménard ?).

les pratiques dont il est question procèdent souvent par des re-publications ou des re-publicisations de documents (*ie*, qu'elles rendent, de nouveau, public, elles re-fabriquent un public du problème, par republication). republier un document semble formellement proche de la tautologie ou du *readymade*, mais cette action peut produire une redescription supérieure à celle d'une simple tautologie (répéter un énoncé, pour quoi ?). il serait insatisfaisant de qualifier de simple *readymade* un écrit qui serait reproduit à l'identique mais qui produirait néanmoins une redescription. car la redescription produit cette chose paradoxale, consistant à *transformer un objet tout en le laissant intouché*. voilà pourquoi dire « décontextualisation » ou « recontextualisation » d'un objet, comme on a l'habitude de le faire pour l'opération duchampienne, c'est aujourd'hui ne plus en dire assez. si une telle description pouvait avoir une efficace en 1913, cette dernière s'est perdue 100 ans après. il ne s'agit pas de dire, comme a pu le faire arthur danto, que par "transubstanciation", un objet *readymade* gagne soudainement un supplément d'âme en se dotant d'un fonctionnement esthétique. de même pour la fameuse *implémentation* de nelson goodman (l'activation d'un objet dans un nouveau contexte). ce terme, d'origine juridique (on implémente une loi à l'assemblée : votée, elle devient effective et peut alors être appliquée) décrit un effet, mais ne nous dit en rien comment cette opération s'effectue.

la redescription est productrice d'un savoir sur le

monde. elle ne se contente pas de modifier l'ontologie de l'objet *readymade* ni de révéler la dimension instituante de l'institution<sup>3</sup>. le processus de redescription ne se réduit en aucune façon à une logique appropriationniste de *readymade*, ni à une logique documentaire, au sens disciplinaire du terme (le néologisme « documentaire » le distingue ainsi du genre référencé). les vertus requises pour étudier le fonctionnement de ces documents impliquent ainsi des qualités fort différentes de celles mobilisés pour le *readymade*. elles jouent sur la vitesse et l'immersion : il faut *ralentir* (selon l'expression de jean-marie gleize) pour apprendre à connaître, pour assimiler, pour s'accoutumer, s'imprégner. « implémenter, comment ? » précise notre question. par quelles procédures ? par quels gestes ? il faut donc s'arrêter sur les pratiques réelles, laborieuses, séquentielles de ces opérations, qui sont toujours des transformations (les opérations sont des actions).

les termes de *readymade* ou de *found text* sont insuffisants : ils ne permettent pas de discriminer entre différentes pratiques d'écriture. leur usage actuel a un effet écrasant : « si ce n'est pas du collage, c'est du *cut-up*, si ce n'est pas du *cut-up*, c'est du détournement ». mettre en avant uniquement la dimension préexistante des matériaux originaux dissimule le fait que l'écriture est une activité, c'est-à-dire qu'elle opère des transformations, ici non pas sur des énoncés, mais sur des énonciations. elle produit ainsi un nouveau public, un nouvel espace public.

dire de façon pavlovienne *readymade* face à des pratiques documentales gomme également le fait que les documents ne se réduisent pas à des artefacts fixés et monolithiques, des « monuments », mais sont d'abord, telle une partition, un ensemble d'actions, une feuille de route permettant une série d'actions et impliquant des collectifs. en situation documentaire, il s'agit donc plutôt de se demander quelle est la meilleure technique pour « dégeler » un document (*unfreeze*) – en référence aux « paroles gelées » de rabelais – et en faire saillir les traits les plus pertinents (ses populations, les pratiques qui l'ont produit et qui lui permettent de circuler). cette question annule la distinction entre producteur et lecteur, car elle est commune aux deux instances. quelle vision faut-il mobiliser pour faire fonctionner les traits d'un document comme des actions ? nous appellerons *forensiques* les poétiques qui développent, d'abord et avant tout, une attention

aux saillances des documents et aux arènes qui les contiennent et qu'ils contiennent réciproquement.

### c. le matériau et son terrain

l'attention se déplace du signifiant du texte aux propriétés du document.

il s'agit de saisir ce qui du document originel peut être transporté. car c'est dans l'opération même de transport que se produit un savoir<sup>4</sup>. du matériau pré-tendument « brut » (les ethnologues diraient « du terrain »), sont sélectionnés et prélevés uniquement les traits jugés pertinents : la production de savoir consiste, d'abord et avant tout, à traduire des éléments en données (*data*) au moyen d'une série d'inscripteurs disposés en cascade. la pratique ordinaire d'un spécialiste des sols pourrait se décrire ainsi : extraits d'un terrain en forêt, des échantillons de terre sont placés dans les cases d'une boîte portable, ces cases sont étiquetées, la boîte est rapportée au laboratoire, les différents échantillons sont analysés, un tableau synthétise les différents résultats, le tableau donne un graphique, le graphique produit un texte paraissant dans une revue, le texte est débattu par d'autres textes, et ainsi de suite. à chaque étape, une technologie d'écriture spécifique opère une traduction ou une conversion d'un langage vers un autre, d'un régime sémiotique vers un autre. si le passage d'un tableau statistique à un graphique ou d'un graphique à un texte paraît évident, l'opération première de *sélection* et de *distribution* des échantillons de terre dans les cases adéquates de la boîte relève également d'une opération de traduction. car la distribution dans les cases implique l'élection préalable de certains traits du matériau brut, comme traits pertinents à rendre saillants (charles goodwin appelle cela *highlighting*). enfin, leur classement dans ces mêmes cases implique déjà une première organisation et hiérarchisation par différenciation des échantillons et production de catégories. on a donc ici une opération d'écriture, rendue possible par un dispositif matériel, sans pour autant que la moindre ligne d'un texte n'ait été écrite. jack goody appelle cela « technologie intellectuelle »<sup>5</sup>.

d'une certaine façon, on pourrait dire que, dans ce type d'approche, *il n'y a pas de matériau brut*. « brut » n'existe que rétrospectivement, par rapport au moment de sélection des traits jugés pertinents. un matériau brut n'est pas une essence, mais un moment

d'une séquence plus large. à l'inverse de ce que l'on pourrait penser, un matériau brut n'est pas sans point de vue. au contraire, il n'y a pas de matériau brut sans perspective : c'est depuis l'instrument choisi et depuis le type de savoir que l'on cherche à produire que certains traits d'un matériau seront considérés comme pertinents, et partant, qu'un matériau sera redéfini dans son brutalisme comme un matériau en soi, *ie* un matériau recelant des potentialités non encore exploitées, riches de traits à rendre saillants.

le transport du terrain au laboratoire peut s'effectuer au moyen d'un simple cahier, d'une prise de notes, d'une suite de schémas, d'un enregistrement audio ou vidéo : toute technique de notation (*ie*, de traduction) permettant de rendre *accessibles* et *manipulables* des blocs qui, avant d'être extraits de leur terrain d'origine, ne l'étaient qu'au prix d'efforts importants, nécessitant un investissement conséquent de temps et parfois d'argent. on ne peut pas toujours retourner sur le terrain et revivre la même expérience. de même, on ne peut publier l'intégralité des matériaux produits par une situation. l'investissement serait démesuré, ce serait comme demander aux autres de vivre notre propre vie. qu'ils accordent la même attention que j'aurai su déployer, qu'ils consacrent autant de temps à mon étude pour penser ce que j'ai pensé. un dispositif poétique, en produisant une représentation de ces matériaux, se pose comme un économiseur de complexité<sup>6</sup>.

il en est de même avec les documents. il n'y a jamais de documents bruts. ces derniers sont toujours insérés dans des chaînes et des circulations, dans des modes d'agir. le travail documentaire auquel se livrent certains poètes et artistes relèvent alors, pour utiliser l'expression d'olivier quintyn, d'un travail de *remédiation* car les documents étudiés sont toujours-déjà saturés de médiations. le terme « remédiation » n'implique pas un éloignement toujours plus grand du réel. il s'inscrit au contraire dans une conception où le réel même se constitue dans une infinité de médiations, où un ordre institué se définit par une sélection, organisation, hiérarchisation de certaines médiations au dépens d'autres. une remédiation propose ainsi un autre type d'articulations.

le terme habituellement utilisé pour cette opération est celui de « décontextualisation ». ce n'est pas l'intégralité du matériau qui est transporté, mais seulement certains traits, de certains échantillons, considérés

comme représentatifs, ou suffisamment riches pour *tenir lieu* du reste. s'opère alors un procès de sélection, qui sera propre à chaque auteur (charles reznikoff et vanessa place, de ce point de vue, n'ont aucun rapport dans leur manière de faire).

un des premiers enjeux porte sur la question du terrain, de son accès et des matériaux qui le composent. c'est parfois la plus grande difficulté du travail. pas nécessairement comme le laisseraient entendre les affaires de *wikileaks* ou d'edward snowden, en raison d'un matériau classé « confidentiel », mais simplement parce que nous n'aurions jamais imaginé qu'un tel matériau pouvait exister. sait-on ainsi que l'état du texas collecte et publie sur son site officiel les *ultima verba* des condamnés à mort avant leur exécution ? (pourquoi ? dans quel but ?), que tous les *filibusters* performés par des sénateurs américains sont soigneusement enregistrés et transcrits dans les archives du sénat, et disponibles à la lecture ? de même, les minutes et les éléments de preuve de nombre de procès de la justice internationale sont accessibles en ligne, mais le monde du droit les laisse intouchés après s'en être servis pour leur caractère probatoire. le matériau reste largement sous-exploité malgré la richesse qu'il renferme<sup>7</sup>. pourtant, par les inscripteurs qu'elle met en place, la justice internationale permet une finesse de description des conflits encore jamais atteinte à ce jour. ses matériaux portent en eux la possibilité de transformer radicalement les représentations de la guerre contemporaine.

il existe ainsi une énorme quantité d'inscriptions, de situations enregistrées auxquelles il devient possible d'accéder, à distance, malgré un éloignement dans le temps ou dans l'espace. et selon la nature des inscriptions, on s'interrogera sur les modalités de fonctionnement des inscripteurs : quelles machines sont nécessaires pour procéder à ces enregistrements ? quelle situation légale, juridique, institutionnelle et quels acteurs sont nécessaires pour la rendre possible ? bref

quelle écologie faut-il mettre en place pour permettre la production de tels documents ?

d'autres matériaux sont aussi difficiles d'accès parce qu'il est nécessaire d'être membre du groupe (au sens large) pour pouvoir s'en rapprocher : les sites de propagande sont légions sur internet, mais il est nécessaire de disposer des bons mots-clés pour les faire apparaître sur google. tous les chants et les poèmes de propagande disponibles sur *youtube*, ou encore les instructions pour fabriquer soi-même des bombes depuis sa cuisine, sont aisément accessibles, mais encore faut-il savoir par quels mots-clés y accéder. or connaître les mots-clés, ie disposer du vocabulaire adéquat, utilisé par les groupes liés à ces matériaux, équivaut à commencer à parler la langue de ces groupes et, d'une certaine façon, commencer à en faire partie.

#### notes

- <sup>1</sup> NdR : ce texte est le premier chapitre d'un livre à venir, des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom.
- <sup>2</sup> étymologiquement, « éditer » signifie « mettre au jour », « dévoiler », « rendre public ».
- <sup>3</sup> arthur danto, *la transsubstantiation du banal*, trad. c. haryschaeffer, paris, éditions du seuil, 1989. nelson goodman, *langages de l'art*, jacqueline chambon, nîmes, 1976. Sur la redescription, voir franck leibovici, *des documents poétiques*, al dante, coll. forbidden beach, 2007.
- <sup>4</sup> ce processus a été décrit en détail aussi bien par charles goodwin que par bruno latour. charles goodwin, « professional vision », *american anthropologist*, n° 96/3, 1994, p. 606-633, bruno latour et steve woolgar, *la vie de laboratoire*, la découverte, paris, 1976, et « le topofil de boa vista ou la référence scientifique – montage photo-philosophique », *raison pratique* n°4, 1993, p.187-216, 1993.
- <sup>5</sup> jack goody, *la raison graphique*, minuit, 1976.
- <sup>6</sup> sur les représentations comme économiseurs de complexité, voir franck leibovici, *des formes de vie – une écologie des pratiques artistiques*, questions théoriques / les laboratoires d'aubervilliers, 2012.
- <sup>7</sup> cornelia vismann, *files – law and media technology*, trans. geoffrey winthrop-young, stanford university press, 2008, p. 13. je remercie olivier quintyn de m'avoir signalé cette référence.

# Jack Spicer, *A book of music* (1958)

A cura di Antonella Francini

«*The poet is a radio...*»

Jack Spicer compose *A Book of Music* nel 1958, un anno dopo la pubblicazione del suo primo libro, *After Lorca*, quel testo centrale, e sicuramente il più conosciuto di questo poeta californiano, che diede avvio a una serie di sperimentazioni per lo più rimaste inedite fino al 1975. Fu allora che, a dieci anni dalla sua morte, ebbe inizio la riscoperta di uno dei maggiori protagonisti della cosiddetta *San Francisco Renaissance* con la pubblicazione di tutta la sua poesia in un'edizione curata dall'amico poeta Robin Blaser. I più recenti volumi *The House That Jack Built: The Collected Lectures of Jack Spicer* (1998) e *My Vocabulary Did This To Me: The Collected Poetry of Jack Spicer* (2008) hanno segnato la rivalutazione contemporanea dell'opera teorica e in versi di un autore sempre più studiato e influente negli Stati Uniti<sup>1</sup>.

Nato nel 1925 a Los Angeles, Spicer è stato insieme a Blaser e a Robert Duncan, con i quali formò un sodalizio fin dagli anni universitari a Berkeley, una figura di spicco dello sperimentalismo statunitense del secondo dopoguerra. Di quell'eccezionale ed eccentrico trio della Bay Area di San Francisco lui era il più ribelle, lontano sia dalla cultura ufficiale che dalla controcultura. Anarchico, omosessuale dichiarato, avverso a ogni *establishment*, era un erudito linguista e uno studioso delle variazioni vocaliche nelle città della California, una passione che lo accompagnò fino a poco prima della morte a soli quarant'anni, stroncato dall'alcol e da comportamenti autodistruttivi. La sua breve vita fu caratterizzata anche dal ruolo di docente e mentore dei giovani

poeti iscritti ai suoi workshop che, grazie alla stima di cui godeva negli ambienti letterari e artistici, gli venivano di tanto in tanto affidati. Animatore della vita bohémien della Bay Area, insieme a cinque pittori californiani nel 1954 contribuì alla fondazione della mitica 6 Gallery dove, l'anno successivo, Allen Ginsburg avrebbe letto *Howl*. Ma dai Beat Spicer prese le distanze non condividendone la poetica, risentito, inoltre, per la notorietà che l'esposizione mediatica aveva dato loro oscurando l'opera dei poeti autoctoni. Dopo un breve soggiorno all'Est nel 1955, fra New York e Boston, si riconobbe profondamente californiano e rafforzò la sua decisione di pubblicare la sua poesia solo per piccole case editrici indipendenti e riviste della California, spesso accompagnata da illustrazioni di amici pittori. Il titolo del volume che raccoglie tutta l'opera in versi di Spicer - *my vocabulary did this to me* - riprende le sue ultime parole prima di spirare: 'tutto questo è colpa del mio vocabolario', di una passione assoluta e distruttiva per la lingua.

Oltre alla poesia edita e inedita, Spicer ha lasciato un romanzo e dei testi teatrali, alcuni saggi e la registrazione di quattro conferenze fatte nei mesi precedenti la sua morte a cui si ricorre come a un testamento della sua originale poetica. Uno dei principi su cui essa si basa è il ruolo neutro del poeta che secondo Spicer, influenzato da W.B. Yeats, dalla scrittura automatica surrealista e dall'*Orfeo* filmico di Cocteau, scrive sotto dettatura quanto gli viene trasmesso da un'alterità aliena che chiama «Outside» o, ironicamente, «Martians», Marziani. Egli non

è che una radio ricetrasmittente che diffonde messaggi provenienti da un Altrove censurando le «intermittenze», ovvero la soggettività del poeta. Il quale è un «empty vessel» che aspetta di essere invaso o visitato da fantasmi. Come è stato scritto, si tratta di una riformulazione della questione della Musa ispiratrice, ma Spicer l'attualizza con l'immagine tecnologica della radio e degli emissari dall'etere, allora esplorato dai primi viaggi nello spazio. In questa sua teoria dell'impersonalità, il poeta pretende di scomparire rinunciando a ogni diritto di autore sulle parole che il corpo-macchina trascrive per conto di chi parla per suo tramite. «I really honestly don't feel that I own my poems, and I don't feel proud of them», affermava in una delle sue conferenze rafforzando l'idea della lingua poetica come un mezzo autonomo non controllabile dallo scrittore. L'appropriazione di frasi o versi altrui per reinterpretarli, riscriverli o emularli – dai classici alla poesia medievale, a Dante, Whitman, Rimbaud, Cocteau e i poeti della sua generazione – è la tecnica privilegiata da Spicer. Il caso più noto è appunto quello di *After Lorca*, un pseudo-epistolario con il defunto poeta spagnolo, il quale 'introduce' il libro ed è il 'destinatario' delle lettere in cui Jack gli espone la sua poetica alternandole a traduzioni, pseudo-traduzioni, riscritture e originali travestiti da traduzioni o composti alla maniera di Lorca o alla maniera dei poeti cui sono dedicati. Teoria e pratica si contrappongono e sovrappongono in un sistema di corrispondenze di voci che, come onde di stazioni radio, attraversano il suo corpo. «The poet / takes too many messages», scrive ricorrendo al linguaggio del pugilato in *Language* (1963-65), il libro pubblicato poco prima della morte, «The right to the ear that floored him / in New Jersey. The right to say that he stood six rounds with / a champion».

Il concetto di corrispondenza, nel doppio senso di scambio epistolare e sensibilità affini, è altrettanto centrale in Spicer come espediente, di ascendenza baudelairiana, per definire anche cosa significhi *tradizione*. La tradizione, scrive in una delle lettere a Lorca,

means generations of different poets in different countries patiently telling the same story, writing the same poem, gaining and losing something with each transformation – but, of course, never really losing anything [...] Invention is merely the enemy of poetry.

Il suo Altrove è dunque un luogo ben definito, addirittura letterariamente convenzionale: una comunità di poeti di ogni tempo assemblata secondo il suo gusto

che si aggira in una città di morti i cui spettri («spooks») portano messaggi, aperti a più interpretazioni, da un aldilà infernale. In un'altra lettera 'spiega' a Lorca il suo processo creativo mediato dalla traduzione:

When I translate one of your poems and I come across words I do not understand, I always guess at their meanings. I am inevitably right. A really perfect poem (no one yet has written one) could be perfectly translated by a person who did not know one word of the language it was written in. A really perfect poem has an infinitely small vocabulary.

La ricorrente figura di Orfeo è una delle immagini letterarie più care a Spicer per raffigurare questo Altrove esoterico da cui nasce la poesia dettata da forze parassite e aliene, che per lui è un gioco intertestuale complesso e raffinato.

Se la poetica di Spicer da un lato ricorda il concetto di impersonalità di T.S. Eliot e, per la traduzione, il *make it new* di Ezra Pound, dall'altro non si allontana molto dalle sperimentazioni delle avanguardie a lui contemporanee, a cominciare dalle teorie di Charles Olson sul processo creativo basato sul respiro dell'autore e sulla poesia come oggetto autonomo. Non è troppo lontano neanche dalle teorie di John Cage che nelle sue composizioni di musica aleatoria sospendeva la volontà dell'artista per far entrare i suoni già esistenti nell'ambiente; oppure dalle sperimentazioni pittoriche degli anni Cinquanta e Sessanta di Robert Rauschenberg che coi suoi *White Paintings*, tele completamente bianche sensibili alle ombre dei visitatori e alle fasi del giorno, e coi suoi *combine*, fatti di materiali quotidiani, di radio e TV, cercava di mettere in pratica il concetto di pittore-reporter affinché oggetti e suoni avessero un ruolo paritario, se non superiore, a quello dell'artista. Nell'accogliere e 'trascrivere' le voci dei suoi Marziani come fossero onde trasmesse da una radio, anche Spicer sposta l'atto creativo nel mondo della comunicazione di massa e della nascente società multimediale del dopoguerra e crea *collage* lirici in modo apparentemente casuale. L'unico problema nel comparare un poeta a una radio, scrisse in *Language*, «is that radios don't develop scar tissue».

Con Robert Duncan, Spicer elaborò un altro concetto centrale alla sua poetica: il «serial poem» o «composition by book», cioè il libro come misura poetica minima composto per frammenti in serie. I singoli testi dovevano per lui «echo and re-echo against each other», come scrive a Blaser in una lettera inserita nel

suo secondo volume di poesia *Admonitions* (1957); dovevano esistere in strutture a tema, creare ciò che oggi definiremmo degli ipertesti, elaborando delle corrispondenze all'interno di sistemi preesistenti. *A Book of Music*, di cui pubblichiamo la prima traduzione italiana, è costruito secondo questo modello e il tema è il rapporto fra musica e poesia. Le prime parole che il Marziano detta al poeta provengono da una riflessione di Edgar Allan Poe in *Marginalia*: «indefiniteness is an element of the true music». Spicer se ne appropria e la riproduce nel primo testo di questa serie poetica per dare avvio alla sua composizione sulle contraddizioni e le corrispondenze fra le due arti. Come sempre nei suoi scritti, il linguista e il poeta si sovrappongono nella disquisizione di un argomento che, tipicamente, Spicer sviluppa giocando con strutture linguistiche idiosincratice, etimologia delle parole, improvvisazioni e virtuosismi per giungere a una sua sinfonia. Gli 'strumenti' sono immagini ricorrenti nei suoi versi: Orfeo, il football, il gabbiano, l'oceano e la spiaggia, l'amore e gli amanti, gli scacchi, l'inferno, gli alieni e i fantasmi. Scrisse a Blaser nel 1958 a proposito di questo libro:

The Book of Music was written by a poet (not myself any longer) who wanted to explore the way that the contradictions of words and sounds ("indefiniteness is an element of the true music") make themselves felt in the twin worlds of the intellect and the emotions. The lines of the poem do not progress. One must be willing to read them forwards and backwards, to become trapped in them.

E infatti si rimane intrappolati in un discorso statico, che si attorciglia su se stesso senza sciogliere il rapporto fra musica e parola. Ma la bellezza di questo 'concerto' in 14 parti svolte simultaneamente come fosse una sola esecuzione (una sorta di sonetto alla fine), sta negli strumenti propri del poeta – metafore, giochi di senso, allusioni, suggestioni e ogni altra risorsa che la lingua offre, quella «mobilia» facile da spostare, come diceva

### **A BOOK OF MUSIC (1958)**

With words by Jack Spicer

#### **Improvisations on a Sentence by Poe**

"Indefiniteness is an element of the true music."  
 The grand concord of what  
 Does not stoop to definition. The seagull

Spicer, che il Marziano o il fantasma trova quando entra nella stanza da allestire. Del resto, lui sapeva bene che la poesia è anche musica e il poeta è un Orfeo.

Non sembri azzardato vedere oggi in Spicer un involontario precursore del fenomeno contemporaneo del plagiarismo creativo, dell'arte del taglia-e-incolla, dell'appropriazione e manipolazione più o meno originale di materiali altrui reperibili in internet di cui la *Flarf poetry* è l'avanguardia più recente del XXI secolo. Benché il suo *serial poem* fosse il sofisticato gioco di un linguista che amava etimologie, fonemi, grafemi e morfemi, e benché il materiale altrui che i suoi Marziani gli dettavano riprendesse la più canonica tradizione occidentale, il suo ironico uso della tecnologia e dell'astronautica segnarono un passo avanti nella poetica del frammento e del *collage* avviata dai modernisti. Come nella musica e nell'arte, anche in poesia la generazione di Spicer dovette fare i conti con il veloce sviluppo della comunicazione multimediale da San Francisco a New York, dove autori come John Ashbery e Frank O'Hara elaboravano i loro informali montaggi di voci e immagini riprese dai media e dalle conversazioni quotidiane trascrivendole sulla pagina senza un apparente coinvolgimento personale. Vale anche ricordare che una decina d'anni dopo, un'altra avanguardia, la *Language Poetry*, teorizzò la centralità della lingua come sistema di segni depotenziando il ruolo dell'autore e delle sue emozioni. Certo è che il linguista Spicer avvertiva già l'inevitabile impatto della tecnologia sulla creatività ed elaborò una poetica che faceva uso delle immagini nuove provenienti dalla multimedialità e dalla comunicazione di massa rifondando il rapporto fra autore e atto creativo, un rapporto che, a tre anni dalla sua morte, Roland Barthes avrebbe sviluppato nel celebre saggio *La mort de l'auteur*. Il fatto che oggi agenti esterni come internet e l'intelligenza artificiale abbiano finito per dominare l'immaginazione, minacciando di distruggerla, è una storia diversa che Spicer, forse, non avrebbe apprezzato.

### **UN LIBRO DI MUSICA (1958)**

Con testi di Jack Spicer

#### **Improvisazioni su una frase di Poe**

«L'indefinito è un elemento della musica vera».  
 Il grande accordo di ciò  
 Che non s'inchina alla definizione. Il gabbiano

Alone on the pier cawing its head off  
Over no fish, no other seagull,  
No ocean. As absolutely devoid of meaning  
As a French horn.  
It is not even an orchestra. Concord  
Alone on a pier. The grand concord of what  
Does not stoop to definition. No fish  
No other seagull, no ocean—the true  
Music.

### **A Valentine**

Useless Valentines  
Are better  
Than all others.  
Like something implicit  
In a poem.  
Take your all Valentines  
And I'll take mine.  
What is left is better  
Than any image.

### **Cantata**

Ridiculous  
How the space between three violins  
Can threaten all of our poetry.  
We bunch together like Cub  
Scouts at a picnic. There is a high scream.  
Rain threatens. That moment of terror.  
Strange how all our beliefs  
Disappear.

### **Orfeo**

Sharp as an arrow Orpheus  
Points his music downward.  
Hell is there  
At the bottom of the seacliff.  
Heal  
Nothing by this music.  
Eurydice  
Is a frigate bird or a rock or some seaweed.  
Hail nothing  
The infernal  
Is a slipping wetness out at the horizon.  
Hell is this:  
The lack of anything but the eternal to look at  
The expansiveness of salt

Solitario sul molo grida a squarciagola  
Per nessun pesce, nessun altro gabbiano,  
Nessun oceano. Completamente vuoto di significato  
Come un corno francese.  
Non è nemmeno un'orchestra. Accordo  
Solitario su un molo. Il grande accordo di ciò  
Che non s'inchina alla definizione. Nessun pesce  
Nessun altro gabbiano, nessun oceano –  
La musica vera.

### **Un biglietto di San Valentino**

I Valentini inutili  
Sono migliori  
Di tutti gli altri.  
Come una cosa implicita  
In una poesia.  
Prendi tutti i tuoi Valentini  
E io prenderò i miei.  
Quel che resta è migliore  
D'ogni immagine.

### **Cantata**

Ridicolo  
Che lo spazio fra tre violini  
Possa intimorire tutta la nostra poesia.  
Ci raggruppiamo come lupetti  
Scout a un picnic. Alto un grido.  
Minaccia la pioggia. Quel momento di terrore.  
Strano come ogni nostra certezza  
Scompaia.

### **Orfeo**

Come una freccia affilata Orfeo  
Scocca laggiù la sua musica.  
L'inferno è là  
In fondo alla scogliera.  
Non risani  
Nulla con questa musica.  
Euridice  
È un uccello di nave o una roccia o un'alga.  
Non fermi nulla  
L'infernale  
È una carezza umida all'orizzonte.  
Inferno è questo:  
L'assenza di tutto eccetto l'eterno cui guardare  
La generosità del sale

The lack of any bed but one's  
 Music to sleep in.

**Song of a Prisoner**

Nothing in my body escapes me.  
 The sound of an eagle diving  
 Upon some black bird  
 Or the sorrow of an owl.  
 Nothing in my body escapes me.  
 Each branch is closed  
 I  
 Echo each song from its throat  
 Bellow each sound.

**Jungle Warfare**

The town wasn't much  
 A few mud-huts and a church steeple.  
 They were the same leaves  
 And the same grass  
 And the same birds deep in the edge of the thicket.  
 We waited around for someone to come out and  
 [surrender  
 But they rang their church bells  
 And we  
 We were not afraid of death or any manner of  
 [dying  
 But the same muddy bullets, the same horrible  
 Love.

**Good Friday: For Lack of an Orchestra**

I saw a headless she-mule  
 Running through the rain  
 She had the hide of a chessboard  
 And withers that were lank and dark  
 "Tell me," I asked  
 "Where  
 Is Babylon?"  
 "No," she bellowed  
 "Babylon is a few baked bricks  
 With some symbols on them.  
 You could not hear them. I am running  
 To the end of the world."  
 She ran  
 Like a green and purple parrot, screaming  
 Through the sand.

L'assenza di un letto eccetto la propria  
 Musica in cui dormire.

**Canto di un prigioniero**

Nulla nel mio corpo mi sfugge.  
 Il grido di un'aquila che si tuffa  
 Su un qualche uccello nero  
 O la tristezza d'un gufo.  
 Nulla nel mio corpo mi sfugge.  
 Ogni ramo è chiuso  
 Io  
 Faccio l'eco a ogni canzone dalla sua gola  
 Grido ogni suono.

**Guerriglia nella giungla**

Il paese non era granché  
 Poche capanne di fango e un campanile.  
 Erano le solite foglie  
 E la solita erba  
 E i soliti uccelli nascosti nella proda del boschetto.  
 Aspettammo lì intorno che uscisse qualcuno  
 [ad arrendersi.  
 Ma suonarono le loro campane  
 E noi  
 Non avemmo paura della morte o d'un modo qualsiasi  
 [di morire  
 Ma delle solite pallottole fangose, il solito orribile  
 Amore.

**Venerdì Santo. In mancanza di un'orchestra**

Ho visto una mula decapitata  
 Correre nella pioggia  
 Aveva la pelle d'una scacchiera  
 E il garrese era liscio e scuro  
 "Dimmi", chiesi  
 "Dov'è  
 Babilonia?"  
 "No", urlò  
 "Babilonia è una manciata di mattoni bruciati  
 Con dei simboli incisi.  
 Non li potresti sentire. Io corro  
 Verso la fine del mondo".  
 Correva  
 Come un pappagallo verde e viola, gridando  
 Attraverso la sabbia.

### Mummer

The word is imitative  
 From the sound mum or mom  
 Used by nurses to frighten or amuse children  
 At the same time pretending  
 To cover their faces.  
 Understanding is not enough  
 The old seagull died.  
 There is a whole army of seagulls  
 Waiting in the wings  
 A whole army of seagulls.

### The Cardplayers

The moon is tied to a few strings  
 They hold in their hands. The cardplayers  
 Sit there stiff, hieratic  
 Moving their hands only for the sake of  
 Playing the cards.  
 No trick of metaphor  
 Each finger is a real finger  
 Each card real pasteboard, each liberty  
 Unaware of attachment.  
 The moon is tied to a few strings.  
 Those cardplayers  
 Stiff, utterly  
 Unmoving.

### Ghost Song

The in  
 ability to love  
 The inability  
 to love  
 In love  
 (like all the small animals went up the hill  
 [into the  
 underbrush to escape from the goat and the  
 [bad tiger)  
 The inability  
 Inability  
 (tell me why no white flame comes up from  
 [the earth  
 when lightning strikes the twigs and the dry  
 [branches)  
 In love. In love. In love. The  
 In-  
 ability  
 (as if there were nothing left on the  
 [mountains but

### Mummer /Mimo

La parola è imitativa  
 Viene dal suono *mum* o *mom*  
 Usata dalle nutrici per impaurire o divertire i bambini  
 Allo stesso tempo fingendo  
 Di coprirsi il viso.  
 Comprendere non è abbastanza  
 Il vecchio gabbiano è morto.  
 C'è tutta un'armata di gabbiani  
 In attesa dietro le quinte  
 Tutta un'armata di gabbiani.

### I giocatori di carte

La luna è legata a poche corde  
 Che loro tengono in mano. I giocatori di carte  
 Siedono là rigidi, ieratici  
 Muovendo le mani solo per amore  
 Del gioco delle carte.  
 Nessun trucco di metafora  
 Ogni dito è un dito vero  
 Ogni carta vero cartone plasticato, ogni libertà  
 Ignara di legami.  
 La luna è legata a poche corde.  
 Quei giocatori di carte  
 Rigidi, completamente  
 Immobili.

### Canzone fantasma

L'in  
 abilità d'amare  
 L'inabilità  
 d'amare  
 In amore  
 (come i piccoli animali salirono tutti su per la  
 [collina nel  
 sottobosco per sfuggire alla capra e alla tigre  
 [malvagia)  
 L'inabilità  
 Inabilità  
 (dimmi perché nessuna fiamma bianca spunta  
 [dalla terra  
 quando il fulmine colpisce gli sterpi e i rami  
 [secchi)  
 In amore. In amore. In amore. La  
 In-  
 abilità  
 (come se non ci fosse rimasto nulla sulle mon-  
 [tagne eccetto



To its slack-jawed music? This  
 Slack-jawed music?  
 Each of ten thousand people playing it.

It follows me like someone that hates me.

Oh, my heart would sooner die  
 Than hear its slack-jawed music. They  
 In those other cities  
 Whose hearts would sooner die.

It follows me like someone that hates me.

Or is it really a tree growing just behind my throat  
 That if I turned quickly enough I could see  
 Rooted, immutable, neighboring  
 Music.

### A Book of Music

Coming at an end, the lovers  
 Are exhausted like two swimmers. Where  
 Did it end? There is no telling. No love is  
 Like an ocean with the dizzy procession of the waves'  
 [boundaries  
 From which two can emerge exhausted, nor long  
 [goodbye

Like death.  
 Coming at an end. Rather, I would say, like a length  
 Of coiled rope  
 Which does not disguise in the final twists of its lengths  
 Its endings.  
 But, you will say, we loved  
 And some parts of us loved  
 And the rest of us will remain  
 Two persons. Yes,  
 Poetry ends like a rope.

La sua musica stupefatta? Questa  
 Musica stupefatta?  
 Ognuna delle diecimila persone che la suona.

Mi segue come uno che mi odia.

Oh, il mio cuore preferirebbe subito morire  
 Che lasciare la sua musica stupefatta. Loro  
 Nelle altre città  
 I loro cuori preferirebbero subito morire.

Mi segue come uno che mi odia.

O è davvero un albero che cresce proprio dietro la mia gola  
 Se mi volto veloce abbastanza potrei vedere  
 Piantata, immutabile, ravvicinata  
 La musica.

### Un libro di musica

Venendo alla fine, gli amanti  
 Sono esausti come due nuotatori. Dove  
 Era la fine? Non si può sapere. Nessun amore è  
 Come un oceano nella vertiginosa processione di  
 [bordi d'onde  
 Dove due possono emergere esausti, né un lungo  
 [addio

Come la morte.  
 Venendo alla fine. Piuttosto, direi, è come una lunghezza  
 Di corda avvolta  
 Che negli ultimi grovigli della sua misura non maschera  
 I suoi finali.  
 Ma voi direte, abbiamo amato  
 E hanno amato alcune parti di noi  
 E il resto di noi rimarrà  
 Due persone. Sì,  
 la poesia finisce come una corda.

### Notes

<sup>1</sup> 1 *The Collected Books of Jack Spicer*, edited and with an afterward by Robin Blaser, Los Angeles, Black Sparrow Press, 1975; *The House That Jak Built: The Collected Lectures of Jack Spicer*, edited and with an afterward by Peter Gizzi, Honover and London, Wesleyan University Press, 1998, che raccoglie le tre celebri Vancouver Lectures del giugno 1965 e la conferenza *Poetry and Politics* tenuta il 14 luglio dello stesso anno alla University of California at Berkeley; *My Vocabulary Did This To Me: The Collected Poetry of Jack Spicer*, edited by Peter Gizzi and Kevin Killian, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2008. *A Book of Music* (uscito postumo per White Rabbit Press a San Francisco nel 1969

con la copertina disegnata da Graham Mackintosh) è incluso in questo volume alle pagine 169-179. Ad oggi, l'unico studio monografico sull'opera di Spicer è del critico Daniel Katz, *The Poetry of Jack Spicer*, Edinburgh University Press, 2013. Le citazioni riportate in quest'introduzione provengono dai volumi sopraindicati. Per un approfondimento sullo sperimentalismo americano nel secondo dopoguerra si veda A. Francini, «La poesia dal secondo dopoguerra agli anni Settanta: l'imperativo sperimentale (1950-75)», in *La letteratura degli Stati Uniti. Dal Rinascimento americano ai nostri giorni*, a cura di C. Luli e P. Loreto, Roma, Carocci Editore, 2017, pp. 271-293.

# Tutte le facce dell'amore

di Mark Jakovlev (Jakob Margolis)

Saggio sulla raccolta poetica *A memoria/Naizust'* di Annelisa Alleva pubblicato in italiano e in russo a San Pietroburgo dalla casa editrice Puškinskij Fond nel 2016 ([www.pushkinfond.ru](http://www.pushkinfond.ru)).

*Perdonami tutto, tutto,  
 Amore mio, – che t'ho fatto!*  
 Marina Cvetaeva

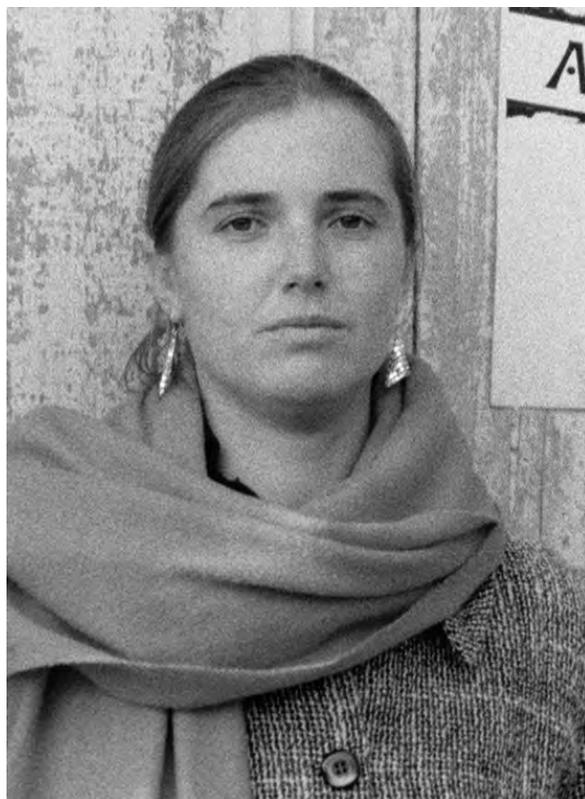
L'ispirazione di tutti questi versi – è Brodskij.  
 Questo significa che il famoso poeta per me è  
 stato anche una Musa.

Annelisa Alleva  
 dalla postfazione di *A memoria/Naizust'*

Annelisa Alleva è autrice di nove raccolte. Il suo ultimo libro è un'antologia di poesie d'amore, dal titolo *A memoria/Naizust'*. Scritto nel corso di 30 anni, merita un discorso a parte per la sua unicità. Il libro è stato diviso dall'autrice in due parti: «Prima» – i versi fra il 1981 e il 1989 – e «Poi» - quelli che vanno dal 1996 al 2012, ma, a mio parere, si compone di cinque parti. Leggiamo attentamente queste cinque parti del libro.

È difficile dire perché il padre di AA, medico, all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso avesse trovato per sua figlia di sette anni un'insegnante di russo, la lingua di Puškin e di Tolstoj, fortemente esotica in quegli anni. Forse suo padre era un sostenitore del paese che aveva sbaragliato il fascismo, che aveva lanciato il primo uomo nel cosmo, e che aveva costruito «un futuro luminoso» per tutti gli uomini sulla Terra? No, mi assicura lei: suo padre voleva semplicemente che la figlia studiasse una lingua difficile, che avrebbe potuto renderla una persona singolare. E credo che abbia raggiunto il suo scopo: lo studio del russo ha reso effettivamente sua figlia una persona singolare.

L'insegnante, come racconta Annelisa nella postfazione del suo libro<sup>1</sup>, era una paziente del padre,



un'anziana signora polacca con le piume sul cappello, che aveva perso tutti i parenti in guerra e viveva con difficoltà, e forse il dottore, senza fare ulteriori progetti sulla carriera della figlia, aveva voluto semplicemente aiutarla. E così facendo le costruì una vocazione.

La bambina era molto sensibile e dotata per le lingue, imparò piuttosto presto l'alfabeto cirillico, e cominciò a leggere e a scrivere in russo: s'innamorò della lingua, e più tardi di tutta la letteratura russa. Diventata adulta, scrive:

«Non ho mai capito che cosa venisse per primo: mi ero innamorata di un poeta russo perché innamorata di quella letteratura, o il contrario?»<sup>2</sup>

La risposta è semplice ed è contenuta nella Bibbia: «Al principio fu la Parola», e la parola fu... «*avtobus*», autobus in russo. Questa fu la prima parola che apprese nella lingua di Dostoevskij e di Čechov, perché cominciava con la lettera «A». Evidentemente la sua insegnante aveva un metodo tutto suo, diverso da quello che si praticava in Russia. Come vedremo più avanti dai versi di AA, il metodo dell'insegnante si rivelò giusto, e «*avtobus*» non fu solo la prima parola russa imparata, ma il luogo del suo addio a un grande amore.

Il tratto fondamentale del carattere della bambina era l'attenzione costante al suo mondo interiore e il desiderio di preservarlo dai genitori e dai fratelli più grandi, perché si vergognava di parlare con loro di quello che occupava la sua immaginazione infantile.

Confidava i suoi segreti di ragazzina solo al foglio bianco di carta del diario, che teneva dall'infanzia, chiudendosi a chiave in camera sua. Per nascondere i suoi segreti ad occhi estranei, la bambina scriveva in italiano, ma coi caratteri cirillici, usando l'alfabeto russo. Al padre non piaceva che la figlia si chiudesse in camera sua e, quando era già un'adolescente, le sequestrò la chiave. La chiave presa dal padre aprì la strada al suo diario segreto.

Evidentemente tutti i figli nella famiglia di AA erano dotati filologicamente, e i due fratelli, poco più grandi di lei, «giovani esploratori», erano capaci non si sa come di decifrare gli appunti russo-italiani nel diario, che riuscivano puntualmente a trovare nella stanza della sorella. Questi, ridacchiando, si mettevano più tardi a raccontare i suoi segreti in pubblico, a pranzo, davanti al padre e alla madre, mentre la bambina arrossiva dalla vergogna.

La chiave sequestrata dal padre alla figlia rappresenta il divieto di tenere un proprio segreto nascosto alla famiglia. Forse *A memoria/Naizust'* è una reazione

nella donna già adulta a un trauma infantile. Forse nasce anche da questo il suo desiderio di radiografare coi versi da parte a parte la propria anima. Se in casa non c'è segreto, non c'è un angolo tuo nel quale poterti raccogliere in solitudine, la casa è rotta. Tutta la vita cerchiamo quel che abbiamo perso durante l'infanzia, quello che ci mancava. Per AA – è la chiave perduta.

Il tema della «chiave perduta» è cominciato nel percorso poetico dell'autrice non da oggi, non da questo libro. Già nel 2010 aveva pubblicato il libro di versi *La casa rotta* (Jaca Book, Milano 2010, Premio Sandro Penna) e la «chiave perduta» è metafora di molti suoi versi.

Adesso, al computer, mi scrive al contrario: in russo, ma coi caratteri latini – per lei è più semplice, mentre io, come una volta i fratelli maggiori «giovani esploratori», devo lambiccarmi il cervello per decifrare il contenuto dei suoi messaggi al computer.

Naturalmente, finita la scuola, Annelisa ha proseguito gli studi scegliendo il corso di laurea in Lingua e Letteratura russa alla Facoltà di Lettere dell'Università di Roma La Sapienza.

Prima d'incontrare il poeta Josif Brodskij, AA aveva scritto solo diari e racconti, e da ragazzina si esercitava a scrivere in rima. Lui diventò sua Musa e maestro.

Si conobbero a Roma nell'antica Villa Mirafiori il 10 aprile 1981, dove IB leggeva la prefazione alla nuova edizione americana in due volumi delle poesie e dei poemi di Marina Cvetaeva, mentre AA si era appena laureata e aveva finito proprio allora di tradurre lo cve-taeviano *Racconto su Sonečka*.

Avrebbe voluto domandare al poeta visto per la prima volta quale fosse il significato di un verso di Marina Cvetaeva: «Poiché, poeta, una volta/Che ti è data la voce, il resto – è preso», ma si vergognava di farlo in un'aula universitaria.

Dopo la conferenza Annelisa, insieme con altri ascoltatori, si avvicinò a IB per un autografo, ma lui chissà perché firmava i libri di quelli che stavano in fila dietro di lei, e a lei fece capire con un gesto che doveva aspettare. Come ha raccontato nella straordinaria intervista a Valentina Poluchina a Venezia nel 2004:

«Poi mi fece l'autografo, aggiungendo a questo il suo numero di telefono. Immediatamente mi diminuì l'appetito e peggiorò il sonno».<sup>3</sup>

IB partì per Londra e AA sentì la necessità di perfezionare il suo inglese proprio a Londra; alla fine dell'estate

tornò in America e andò lì anche lei con tre amici italiani. Seguendo le tracce di lui, s'avvicinò alle sue radici, ai suoi genitori: vinse una borsa di studio e fu mandata, questa volta casualmente, a Leningrado. Lì andava a trovare i genitori anziani di IB, e poi più tardi scrisse su questa frequentazione la poesia *Dai Brodskij* (1987)<sup>4</sup>:

*Cominciai a tornare ogni giovedì.*

Nella prima poesia di questa raccolta antologica la figlia del dottore si è fatta da sola una diagnosi e ha previsto il corso della malattia:

*Noi a spicchi, riflessi nello specchio  
 dell'armadio socchiuso.  
 Una lunga crepa si snoda sul soffitto.*

Londra, giugno 1981

Si potrebbe concludere che il libro di versi *A memoria* è un armadio socchiuso a due ante, nel quale si specchiano poeticamente a turno il Poeta e la Musa, e sono presenti tutte le facce dell'amore. Al suo interno la poesia *Specchio*, pensata come un dialogo, finisce con l'inevitabile conferma del suo alter ego:

*Io sono il tuo specchio.*

La prima poesia è breve, filosofica alla giapponese, e profetica alla Čechov: se nel primo atto è attaccato al muro un fucile, nell'ultimo sicuramente sparerà! Il soffitto è crollato dopo circa otto anni, nel gennaio 1989.

Nella poesia *Specchio* (1988) AA scriverà:

*Specchio mio bello...*

e quello le risponderà:

*Ti dico picche.*

Ma quel tempo è ancora lontano. I versi di Brodskij volavano nel 1974 da Ann Arbor a San Pietroburgo<sup>5</sup>: «Da nessun posto con affetto addi/del mese di martembre [...]», mentre Annelisa appuntava nel suo diario nel 1981, poco dopo averlo conosciuto:

*Questo quaderno  
 si sta trasformando piano piano  
 in un campionario di pensieri.  
 A ogni pagina  
 vorrei scrivere di te, e non oso.  
 L'amore, la gelosia*

*si possono confessare solo a chi rima. [...]*

Roma, settembre 1981

*Il tuo passato appicca il fuoco al mio futuro.*

Roma, novembre 1983

IB ha scritto tre poesie legate ad AA: *Notte, ossessionata dal biancore della pelle* (1983), *Elegia* (1986) e *Aria* (1986), ma lei si riconosce anche nella poesia *Dedica su un libro* (1991), *Ricordo* (1995)<sup>6</sup> ed è presente nella sua prosa: in *Fondamenta degli incurabili* (1989) è la ragazza «con gli occhi di senape-e-miele»<sup>7</sup>, nella *Lettera a Orazio*, in *Dolore e ragione* (1995)<sup>8</sup>, IB la vede in sogno.

AA ha scritto più di settanta poesie legate a IB, a cominciare con *Noi a spicchi, riflessi nello specchio* (1981) e a finire con *Jusupovskij Sad*, scritta a Pietroburgo nel maggio 2012, e prima inedita in italiano.

L'unicità del libro *A memoria* sta nel fatto che il Poeta e la Musa si sono invertite le parti: il Poeta IB è diventato la Musa, mentre la Musa AA si è trasformata in Poeta. Seguire quest'unica metamorfosi non kafkiana, durata per 30 anni, è di grande interesse. Tanto più che l'autrice del libro ha ordinato tutte le poesie dando loro una data (mese e anno) e ha indicato il luogo preciso in cui sono state scritte, cosa che aiuta molto il lettore a capire come avvenisse la trasformazione della Musa in Poeta, come il verso diventasse sempre più profondo e libero, come cambiassero le metafore e gli altri tropi nel corso di 30 anni. Questo caso è unico, non conosco un altro esempio di trasformazione della Musa in Poeta.

Molti contemporanei hanno dedicato a Brodskij ricordi, versi, interviste, ma un libro di versi, a parte lei, non gliel'ha dedicato nessuno.

Un paradosso del libro consiste nel fatto che l'autrice, che nascondeva dall'infanzia il suo mondo interiore, trasformandolo nel segreto di un diario personale, a un tratto dischiuda il proprio cuore, spalanchi la propria anima. Non temerò di dire che una tale assenza di difesa e di pietà cvetaeviana, prima di tutto verso se stessa, e poi verso l'amata Musa, non le ho mai trovate in nessun altro. In una delle poesie più belle della raccolta, *Lettera in forma di sonetto* (1985), AA scrive:

*Come tutti i nativi dei Gemelli  
 sei doppio, bugiardo, volgare e ladro.  
 Ti piace lasciare spalancato  
 l'abbraccio di un lucchetto violato,  
 dopo avergli sottratto il cuore.*

*Ora ne hai due, ma che dico! Cento.  
 E non ami nessuno. Collezioni.*

AA dice nell'intervista con Valentina Poluchina:

«Secondo me dietro tutta questa nebbia Iosif nascondeva una certa insicurezza. Attirava a sé e spariva. Rubava amore agli altri per nascondere la sua insicurezza»<sup>9</sup>.

*Dalla strada, la pioggia, sempre tornavo a te,  
 ma tu mi lasciavi alla porta.*

*Allora cominciai a pensare a un'altra casa.*

Roma, maggio 1985

«La presenza di Iosif nella mia vita in effetti era la sua costante assenza. Giocava proprio con questo: appariva e spariva, ma non del tutto, mi teneva con la corda lenta. La corda era il telefono»<sup>10</sup>.

E non importa dove si trovi il telefono: la sostanza non cambia. Che si tratti di un telefono pubblico o privato, coi fili o senza, il telefono è una corda lenta, alla quale ti tiene l'amore.

Di proferire un tale giudizio alla Musa del cuore non sarebbe capace chiunque, e più avanti, sempre nella *Lettera in forma di sonetto*, c'è un verso quasi cvetaeviano, sonante come un manrovescio, che fa capire tutto:

*Il mio amore è esclusivo quanto il tuo non lo è.*

Lo sguardo infantile fisso sul proprio mondo interiore non è sparito, perché un quarto di secolo dopo si fa sentire in una donna. Scrive nella «Lettera»:

*[...] Dovrei  
 scrivere di me, che uso i morsi della  
 nostalgia come dita frettolose in cerca  
 di un motivo, sulle note di uno zufolo,  
 su e giù.*

Nell'intervista con Valentina Poluchina l'autrice del libro afferma:

«Con Iosif non c'era amicizia, ma semmai la guerra. Domandavo a me nel diario e a lui nelle lettere: "Chi siete? Un amico o un nemico?"... E allo stesso tempo studiavo il suo comportamento, cercavo di capirlo, scoprirlo e fronteggiarlo, per proteggermi in qualche modo, salvarmi, liberarmi di lui»<sup>11</sup>. Sempre dalla *Lettera*:

*Perché voglio restituirti quello che non m'appartiene,*

*è tuo; di te mi vorrei in qualche modo liberare.  
 Se tu scrivi non è a me che t'indirizzi,  
 ma al pubblico tutto. I tuoi versi  
 ingioiellano un'altra, che ispirando è spirata.  
 È a lei che dedichi i tuoi versi.  
 A lei. Per fortuna nella tua lingua  
 il tradimento vuole dopo di sé il dativo,  
 ed è giusto: meglio differenziare anche  
 nella grammatica quell'atto di deviazione,  
 e lasciare solo all'odio e all'amore l'accusativo.*

Come si fa qui, per l'ennesima volta, a non ricordare Aristotele, che diceva che dall'amore all'odio c'è un passo? Da *Chi varca questa porta* (1997):

*Più volte quando ti amavo fui tentata  
 di spingerti giù per una scala stretta,*

Come si fa qui a non ricordare Cvetaeva<sup>12</sup>:

*Oh, il grido delle donne di tutti i tempi:  
 «Amore mio, che t'ho fatto?!»*

«Tutti noi traiamo origine dall'infanzia», disse un aviatore francese. E Annelisa conservò sempre il suo senso di vergogna, dall'infanzia in poi, per tutta la vita. A metà degli anni Ottanta IB era a casa di AA a Roma, lei uscì per qualche motivo, e quando tornò a casa vide che IB, senza turbarsi affatto, sfogliava il suo diario scritto in italiano. Lei dominò il suo senso istintivo di vergogna all'idea che lui comunque non avrebbe capito, al massimo avrebbe contato quante volte il suo nome figurasse fra le pagine.

Leggendo il libro *A memoria/Naizust'* ho avuto la sensazione di leggere la continuazione di un altro diario poetico molto personale. A volte infantilmente innocente e aperto, perché i poeti sono bambini mai cresciuti fino in fondo.

Ma la cosa più importante nel libro non è la vergogna: la lettura della lirica amorosa, in fin dei conti, è sempre uno spiare attraverso il buco della serratura, perché un vero poeta scrive solo per sé e della sua anima. Qui si acuisce la metafora delle "chiavi perdute". In *Dalla strada, la pioggia, sempre tornavo a te* (1985):

*[...] Così simile a te  
 doveva essere il mio amore, che ancora  
 una volta tornai a te, senza le chiavi.*

La cosa più importante di questo libro è che vi rico-

nosci e ritrovi i tuoi sentimenti. Questo vuol dire che il poeta si è sollevato a un'altezza tale da consentirgli di abbracciare con lo sguardo le sorti degli altri. E le citazioni sopra riportate tratte dai classici russi sono solo la conferma di questo.

La bambina è diventata grande, ma il sentimento di vergogna non è sparito. Nella postfazione al libro *A memoria/Naizust'* l'autrice scrive: «Certo, ero sicura di vivere un'avventura folle e allo stesso tempo eccezionale; scomoda quanto unica. La vergogna continua; mi sento ingannata, e anche di questo mi vergogno»<sup>13</sup>. Nella *Lettera*:

*Ti devo tutto. Sei capace, anche nelle righe,  
 di trasformare in rimpianto il mio rancore.*

Quante donne riconosceranno se stesse in questi versi?

«Era una relazione di carta fra un uomo che spariva continuamente e una donna che si poteva permettere il lusso di svolazzare da un libro all'altro, come fanno le farfalle con i fiori. Anche di questo mi vergognavo...»  
 Ancora:

*Ti tratto come se fossi vivo, amandoti,  
 e non da cadavere ambulante;  
 ti dò le mie speranze, la mia tenerezza.*

«C'incontravamo di rado, ma ci scrivevamo e ci telefonavamo. Avevamo pochi testimoni. Era un amore vissuto in solitudine, sia quando eravamo ognuno per conto proprio, sia in due»<sup>14</sup>.

Per scrivere versi purtroppo serve questo: il tormento lacerante dell'amore e della solitudine, «ognuno per conto proprio, e in due». Le persone felici non scrivono versi e sicuramente non ne leggono...

Forse quelli che sto per citare sono i versi più forti e profondi contenuti nel libro *A memoria*, che si possono riferire a tutti gli innamorati della Terra. Sempre dalla *Lettera*:

*Morremo entrambi. Della giustizia,  
 qualche volta, si può fare a meno.*

La morte livella tutti – i felici e gli infelici, i ricchi e i poveri, quelli che amano e quelli che non amano. È giusto. Ma se tu ami davvero, la «giustizia divina» ti sembra inadeguata. Sei pronto a dare all'amato la tua vita, purché l'amato viva, sia pure senza di te, e conti-

nui oltre – *continue, continue, continue...*

Da *Chi varca questa porta* (1997):

*Ogni notte invocavo giustizia:  
 «Dai vita solo a chi la merita, o Signore».*

Da «Procida e Ischia» (2001):

*(...) Non volevi tornare.  
 Per te Ischia restò sempre l'isola felice.  
 Io invece volevo la terraferma,  
 per fare dell'isola una vita.*

Se non ci sono figli, al loro posto nascono e rimangono i versi, o i quadri, o la musica, se resta il ricordo di te. L'ingiustizia suprema è quando non resta niente di un amore.

AA ha anticipato tutti: 30 anni prima dell'uscita dell'antologia *Fra quelli che non mi hanno dimenticato*<sup>15</sup>, che comprende i versi di vari poeti dedicati a IB, l'autrice del libro *A memoria/Naizust'* aveva già scritto:

*E anch'io morirò, senza dimenticarti.*

Anche colei che non dimentica scomparirà, ma rimarranno i suoi versi su di lui e i versi di lui su di lei, quasi fossero la loro continuazione...

AA ricorda nell'intervista a Valentina Poluchina:

«Ogni trionfo è sempre in qualche misura una forma di tirannia. Ricordo che Josif mi chiamò da Londra il giorno in cui seppe di aver ricevuto il Premio Nobel e mi pregò con voce un po' lamentosa: "Per favore, dimmi che sei contenta". Io risposi: "Certo che sono contenta. Siete stato bravo"»<sup>16</sup>.

Nelle sue ultime tre parole è contenuta una punta d'ironia difensiva e di una preoccupazione che stringe il cuore: che il soffitto dell'amore, che grava sulla crepa fin dal primo verso del libro, possa non reggere ai suoni delle trombe di rame, delle fanfare della vittoria, e crollare, semplicemente sprofondare, cosa che in seguito sarebbe successa.

Tuttavia il primo verso di Annelisa dopo l'annuncio della «buona novella» non contiene una goccia di pathos nei confronti della Musa amata, diventata una celebrità: c'è solo un'infinita tenerezza e tristezza, come se tutto fosse rimasto com'era, e non fosse successo niente:

*Dalla teiera fredda il tè schizzato  
sui bordi del lavello in porcellana  
ricrea le tue lentiggini sul viso.  
Lavarle via diventa una carezza.*

Roma, novembre 1987

La sorpresa del libro di AA è nel fatto che i suoi versi siano totalmente indipendenti dai versi del suo maestro. Questo si può chiamare «il fenomeno di Frieda Kahlo»: quando, pur trovandosi accanto a un grande maestro, la Musa riesce a conservare la sua indipendenza creativa, una sua propria scrittura, che non somiglia a quella del maestro.

*Prima che il mare avanzi andrò in cerca  
di conchiglie, uniche a custodire nell'interno  
la bianca cavità delle tue braccia. Sono  
piccole schegge; ne serviranno due tasche  
per ricomporre in un mosaico la tua eco.*

Brighton, luglio 1988

In una delle ultime poesie, *Specchio*, scritte prima della rottura, AA scrive:

<i>Tu m'inganni</i>	<i>Come tutti.</i>
<i>Tu mi tormenti.</i>	<i>La felicità non esiste.</i>
<i>Sì, il biberon sbattuto a terra dal neonato, che sbava latte sul tappeto.</i>	<i>I versi.</i>

Il libro *A memoria/Naizust'* attira, viene la voglia di rileggerlo. Di fargli orecchie, di sottolinearne i versi, di mettere punti interrogativi ed esclamativi, di tenere a mente qualcosa e d'impararlo a memoria.

È scritto da una donna e sembrerebbe rivolto soprattutto alle donne, ma è interessante che tutti e cinque i traduttori siano uomini, così come l'autore del saggio e della recensione al libro. Quindi il libro attira tutti.

Qualsiasi persona che ha amato (e chi non ha amato?) conosce questo tempo vuoto – «la vita senza di te». Paul Eluard ha scritto<sup>17</sup>:

*Potrei vivere in solitudine  
senza di te  
chi lo dice  
chi può vivere senza te  
in solitudine  
chi*



*vivere a dispetto di tutto  
vivere a dispetto di sé.*

Parafrasando Paul Eluard, insieme con Françoise Sagan, che sto per citare, l'autrice del libro di versi *A memoria/Naizust'* tutto il tempo «senza di te» tace, e noi sentiamo l'eco di questo «silenzio fertile»<sup>18</sup>:

*E vedo te, ti perdo, soffro, e la mia sofferenza è simile  
al sole nell'acqua gelida.*

Nella sezione «Poi» tornano spesso i ricordi di quello che è stato «Prima». Come ha detto Sergej Esenin<sup>19</sup>:

*Faccia a faccia  
non vedi la faccia.  
Ciò che è grande si vede a distanza.*

Da «Ma la tua specialità erano gli angeli»:

*Ora voliamo a corona sopra le tue ceneri.  
Dopo la prima diffidenza ci teniamo per mano.*

Roma, febbraio 1996

Per mano si sono prese molte persone, che hanno conosciuto IB, ma con quelle che non lo hanno dimenticato si potrebbe formare una città.

*Incarnavi tutto l'amore, eri un pasticcio,  
eri le prove generali prima che la vita  
esplodesse, e a ogni frammento si desse un nome.*

Roma, febbraio 1996

Nella bellissima poesia *Chi varca questa porta*, scritta a Cetona nel luglio 1997, AA scrive della porta del Cimitero sull'Isola di San Michele, che è metafora dell'ingresso nell'altro mondo. Di questa porta scrisse Dante nella *Commedia*, attraverso questa porta è appena passato il vecchio amore:

*Chi varca questa porta  
 è reciso dalla terra  
 come i fiori che porta.  
 Qui riposa un uomo senza terra. [...]*

*Senza astio né passione ora ti vedo,  
 senza speranza, senza paura, senza attesa.  
 Io ti vedo com'eri, io non ti velo.  
 Io ti vedo anche se non sei più.  
 Io vedo un incantesimo rotto  
 e una terra smossa che si richiude più rossa.*

AA nell'intervista a Valentina Poluchina<sup>20</sup>:

«Certo, nella vita non seguiva le regole che predicava. Allora molte affermazioni di Iosif complicavano il fatto che potessi capirlo. Mi disorientavano. Oggi mi sono rimaste una forza e una ricchezza straordinarie. Sia allora che adesso quello che m'interessava era Iosif poeta, poeta russo, quello che lui pensava della vita, delle cose più semplici, per me era importante la sua esperienza».

Sempre da *Chi varca*:

*Se eri nube, vapore,  
 come posso ora piangerti?  
 Apparivi e sparivi,  
 oscuravi e davi luce,  
 eri cortina al sole.*

AA nell'intervista a Valentina Poluchina:

«In virtù di questo sopportavo tutto il resto. Hegel ha scritto nell'*Estetica* che ogni uomo dovrebbe imitare Cristo, ripercorrerne la vita attraverso le sue tappe. Ecco, Brodskij è stato il mio Calvario. Puškin ha scritto che la sofferenza è una buona scuola, ma che la felicità è la migliore università. Brodskij è stato la mia scuola<sup>21</sup>».

In *Chi varca* scrive ancora:

*Ma passata l'età eletta  
 dell'autolesionismo, come si può  
 rimpiangere una nube?  
 Arida la terra, secco il ciglio.  
 Eri una nube che non piovve mai.  
 Sotterrano un amore fatto di parole.*

L'originalità del libro *A memoria/Naizust'* è anche nell'assenza di questo cliché, nella sua naturalezza, nel fatto che non si capisce come siano «cuciti» questi

versi nella loro assenza di 'fattura'.

Forse per questo sono stati scritti così a lungo, per 30 anni, finché tutto non si è rimarginato, tutto non è tornato a posto:

*Finalmente tutto funziona.  
 Sei diventato una strada  
 percorsa da molti,  
 e anch'io vi cammino.  
 Sei diventato un pozzo  
 dove non manca acqua per molti,  
 e anch'io vi attingo il secchio.  
 È finito il tempo maledetto  
 in cui ti volevo per me sola  
 e piangevo perché eri di molti.  
 Ma tu stesso ormai non sei più uno.  
 Ti sei trasformato in specchio.*

Roma, 2000

In questi versi AA realizza quello che Anna Achmatova aveva insegnato a Brodskij, e lui di conseguenza a lei: il perdono e la riconciliazione.

Nell'articolo *Il silenzio fertile* AA ricorda<sup>22</sup>:

«Per me Iosif era l'ingresso in un altro mondo, più grande del mio». [...]

«Iosif, al contrario, amava in me l'innocenza, la purezza, la giovinezza. Ricordo che una volta, a Londra, fu turbato dal fatto che gli raccontai di aver comprato dei biglietti scontati della metropolitana riservati agli studenti, mentre non ero più studentessa. Mi disse che era una bugia, e che se ero capace di dire una bugia simile, avrei potuto anche tradire mio marito. Cercai di spiegargli di no, che le due cose non erano paragonabili, ma ricordo tuttora questa discussione e la sua delusione. Iosif cercava l'innocenza, perché non aveva questa qualità. Un giorno, tempo dopo, mi scrisse: "Se ho motivi per pensare di essere buono, è per Voi"» [...].

«Ora, molti anni dopo, capisco che la tenerezza di Iosif verso di me era totalmente sincera e, a volte, anche disperata» [...].

«A lungo è stato la mia Musa, anche se la cosa può suonare strana. Io non gli dedicavo i miei versi, ma era lui che me li ispirava. Ne ho scritti molti, dove Iosif era il mio 'tu' poetico, anche se nella vita gli davo del Voi» [...].

La morte di Brodskij alla fine di gennaio del 1996 è per lei un grande dolore: il febbraio 1996 è il periodo in cui ha scritto più versi su di lui. In questo periodo ri-

compone il passato e crea un ponte fra la prima parola russa imparata, 'avtobus', e l'ultimo addio, «incerto, come un vero addio»:

*Te ne sei andato sul finire di gennaio,  
 sette anni dopo il nostro ultimo incontro.  
 Salii senza salutarti sul sessanta  
 fermo al capolinea, tirando fuori il biglietto.  
 Davanti alla porta mi fissavi le gambe  
 dalle calze scure. T'invitai a salire,  
 ma tu facesti cenno di no con la testa.  
 Poi salisti un gradino, poi l'altro,  
 poi tornasti indietro, poi continuammo  
 a guardarci per lunghissimi istanti.  
 Poi sparisti nella notte, poco prima  
 che l'autista rimettesse in moto.  
 Fu incerto, quell'addio, come un vero addio.  
 L'autobus singhiozzò prima di prendere l'avvio,  
 rabbrivirono i vetri. Quella notte sul finire  
 di gennaio si arrestarono le nostre lancette.  
 Così, coi primi freddi, si esauriscono le batterie.*

Roma, febbraio 1996

Questo fu l'addio per sempre. Noi non possiamo prevedere, citando il poeta Tjutčev<sup>23</sup>, non solo «che eco avrà la nostra parola», ma anche quale addio sarà l'ultimo. Seppure, che cosa significa l'ultimo?

La mattina seguente alla morte di lui, Annelisa camminava lacerata per il corridoio del suo appartamento a Roma, quando dall'alto le parve di sentire la sua voce. Lui ripeteva in inglese: «*Continue, continue, continue...*»

Lei percepì questa parola come un testamento; ha rispettato le sue volontà e ha continuato a scrivere versi:

*Canto per salvarti dall'oblio del tempo.*

«Prima» a lui, come a un melomane raffinato, piacevano i versi liberi di lei, il suo ragionamento «diritto, mentre lui, al contrario, aveva un modo di procedere circolare, labirintico», scrive Annelisa. Speriamo che anche «Poi», lassù, «il melomane», citando l'ultimo verso della poesia di IB «Aria», dedicata ad AA, nell'ascoltare la voce di lei, «si rallegri al canto dell'orfano»<sup>24</sup>.

Traduzione dal russo e note a cura di Annelisa Alleva

## Note

- 1 «In qualità di postfazione», da *A memoria/Naizust'*, Puškinskij fond, Spb 2016, pp. 202-209.
- 2 *Ibid.*, p. 205.
- 3 *Annelisa Alleva, Maggio 2004, Venezia*, intervista di Valentina Poluchina *Iosif Brodskij glazami sovremennikov* [Iosif Brodskij attraverso gli occhi dei contemporanei], «Zvezda», Spb 2006, pp. 306-322, poi uscita in italiano nel libro di saggi e ricordi di Annelisa Alleva *Lo spettacolo della memoria*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 361-378.
- 4 Le poesie citate, qui e oltre, sono tratte dall'antologia poetica *A memoria/Naizust'*.
- 5 Iosif Brodskij, «Lettere», da *Fermata nel deserto*, Mondadori, Milano 1979, a cura di Giovanni Buttafava, p. 145.
- 6 Le cinque poesie di Brodskij sono uscite insieme con altre nella traduzione di Annelisa Alleva nel già menzionato *Lo spettacolo della memoria*, pp. 271-285.
- 7 Iosif Brodskij, *Fondamenta degli incurabili*, Adelphi, Milano 1991, traduzione di Gilberto Forti, pp. 58, 75, 95.
- 8 Iosif Brodskij, *Lettera a Orazio*, in *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano 1998, traduzione di Gilberto Forti, pp. 49-82.
- 9 Dall'intervista di Valentina Poluchina ad A. Alleva già menzionata, tradotta nel volume di saggi *Lo spettacolo della memoria, ibid.*, p. 367.
- 10 *Ibid.*, p. 368.
- 11 *Ibid.*, p. 367.
- 12 Marina Cvetaeva, «Moj milyj, što tebe ja sdelala?» [Amore mio, che t'ho fatto?], in *Soč. v dvuch tomach* [Opere in due volumi], Narodnaja Asveta, Minsk 1988, vol. 1, p. 134.
- 13 Annelisa Alleva, da «In qualità di postfazione», *ibid.*, p. 207.
- 14 *Ibid.*, p. 209.
- 15 Valentina Poluchina, a cura di, *Iz ne zabyvšich menja, Iosifu Brodskomu In memoriam* [Fra quelli che non mi hanno dimenticato, A Iosif Brodskij in memoriam], Tomsk 2015.
- 16 Dall'intervista, *ibid.*, p. 370.
- 17 Paul Eluard, «Vivre ici», in *Le poète et son ombre*, Melisender, Paris 2009; in italiano: *Poesie*, Mondadori, Milano 1969.
- 18 Questi versi di Paul Eluard sono stati scelti come epigrafe del romanzo di Françoise Sagan *Un peu de soleil dans l'eau froide*, Flammarion, Paris 1969; in it.: *Un po' di sole nell'acqua gelida*, Feltrinelli, Milano 2011.
- 19 Sergej Esenin, *Licom k licu* [Faccia a faccia], *Sobr. soč. v pjati tomach* [Opere complete in cinque volumi], Chud. lit., Moskva 1967, vol.3, p. 58.
- 20 Dall'intervista, *ibid.*, pp. 372-373.
- 21 Dall'intervista, *ibid.*, p. 373.
- 22 Annelisa Alleva, *Molčanie, dajuščee žizn'* [Il silenzio fertile], in Valentina Poluchina, a cura di, *Iz ne zabyvšich menja, Iosifu Brodskomu In memoriam* [Di quelli che non mi hanno dimenticato, A Iosif Brodskij in memoriam], Tomsk 2015, pp. 355-361.
- 23 Fedor Tjutčev, *Nam ne dano predugadat'* [A noi non è dato prevedere], *Stichi, stat'i, pis'ma* [Versi, articoli, lettere], Russkaja kniga, Moskva 1933, p. 21.
- 24 I. Brodskij, *Aria*, nel libro di saggi di A. Alleva *Lo spettacolo della memoria, ibid.*, pp. 281-282.

# Malena, Gricel, María: un nome di donna nel tango della *Década de oro*

di Nicola Contegreco

## 1. Nome di donna, nome di tango: breve excursus dalle origini agli anni '40

Il tango, una donna, il suo nome: la presenza femminile ha rappresentato nel tempo, anche perché radicata nell'immagine stereotipata dell'abbraccio con l'uomo, una delle fonti più prolifiche per la poesia del tango. Una galleria variegata e multiforme di amanti, *minas* e madri (ma di queste ultime non ci occuperemo in questo saggio) ha segnato il cammino frastagliato e sentimentale dell'esperienza dell'uomo, inteso come maschio, finendo per occupare una parte sostanziale all'interno dell'infinito canzoniere dei *letristas* argentini. Si parte dalla prima in assoluto di queste figure di donna che fu *La morocha*<sup>1</sup> di Ángel Villoldo del 1905, seguita a ruota da molte altre a contribuire con i propri brandelli di vita a questa vasta mitologia del tango e alla costruzione di un immaginario universale intorno al simbolico femminile, comunque quasi sempre filtrato da una prospettiva maschile. Solo una piccola parte dei testi è, infatti, declinata al femminile e il capostipite, anche in questo caso, è sempre *La morocha*, cui seguirono *Haragán*<sup>2</sup> di Romero ed Herrera, *Madreselva*<sup>3</sup> di Amadori, e *Guapo sin grupo*<sup>4</sup> ancora di Manuel Romero, fino alla *Arrabalera*<sup>5</sup> di Cátulo Castillo del 1950, in «una sorta di educazione sentimentale per la compagna del guappo»<sup>6</sup> come scrisse la studiosa Meri Lao. Tale era, infatti, la rappresentazione della donna nei versi del tango delle origini.

Lo scenario preferito è quello di una Buenos Aires multietnica ed in continua espansione urbanistica e culturale: qui sarà soprattutto il *lunfardo*, idioma fortemente contaminato dalla lingua degli emigranti, in primo luogo italiani, e già gergo dei sottoproletari portuali – nonché dei carcerati e dei diseredati –, a prestare il suo caratteristico vocabolario funzionando come una sorta di lingua ufficiale della musica rioplatense<sup>7</sup>. Le eroine che di volta in volta prendono vita in questi versi muovono le loro esistenze grame e spesso desolate in ambienti che saranno raccontati e celebrati da molti poeti e scrittori tra i quali un posto di rilievo è quello occupato da Celedonio Flores<sup>8</sup>, uno dei maggiori osservatori della realtà di periferia e dei suoi protagonisti. Nei versi di *El negro Cele*, i personaggi femminili non sono esattamente delle educande e le relazioni che intrattengono sono quelle che le vedono legate sentimentalmente con il personaggio maschile più influente dello scenario *arrabalero*<sup>9</sup> ovvero il boss del quartiere, quasi sempre protettore e magnaccia. Ecco, quindi, che il tango attinge a piene mani a questa patria concreta e lirica allo stesso tempo, connaturata alle radici di Buenos Aires, plasmando nell'utero metropolitano di questa città complessa<sup>10</sup> il teatro ideale per una sfilata di personaggi archetipici, figure e ombre che si articolano in un immaginario mitico-simbolico: sono personaggi femminili come la *milonguera*<sup>11</sup>, ma anche maschili come il *guapo* e il *compadrito*.

Nonostante la funzione mitopoietica dell'*arrabal* e l'ampio impiego delle sue componenti fisiche ed umane, in questa prima fase storica le parole del tango restano ancora molto relegate ai margini di una cultura non specificamente popolare e, prima che la letteratura colta possa degnarsi di una qualche minima attenzione nei confronti della lirica tanghera, dovranno ancora passare molti anni. In sostanza, si dovrà attendere il decorso di una serie di sviluppi diversi intorno a questo genere, non solo a livello musicale – pensiamo alle grandi orchestre di Troilo e Canaro o a Francisco Fiorentino, Edmundo Rivero, Héctor Mauré e Nelly Omar (solo per citare i cantanti più rappresentativi) – e coreutico, ma in special modo nelle intenzioni del *letrista*, ovvero nella forza lirica delle parole. Ciò avverrà gradualmente nei lustri successivi, in quella gloriosa epoca che verrà denominata proprio *Década de oro* del tango (periodo che si fa risalire agli anni Quaranta ma che, verosimilmente, trova le sue origini a partire dalla seconda metà degli anni Trenta): in questi anni si determineranno i cambiamenti che porteranno alla fondazione del tango moderno, soprattutto attraverso la generazione di poeti come Homero Manzi, Cátulo Castillo, José María Contursi e Homero Expósito<sup>12</sup>, il cui lavoro va ad affiancarsi a quello di Discépolo e Cadícamo, due importanti autori che avevano già creato testi esemplari diversi anni prima<sup>13</sup>. La grande poesia del tango, quella che riscatterà definitivamente questo genere, è indissolubilmente legata ai loro nomi: si tratta di intellettuali influenzati dalla poetica del modernismo e dalla tematica del *barrio* introdotta in poesia da Evaristo Carriego<sup>14</sup>; la loro attenzione verterà sulla trattazione di temi come l'amore e la solitudine, l'abbandono e la nostalgia, in una comune reinvenzione, attraverso il codice espressivo delle passioni, della musica popolare argentina. Tale estuario cui giunge la poesia del tango parte in realtà da sorgenti più lontane nel tempo. Allo sviluppo della direttrice poetica che trova nell'autore di *Misas herejes* e de *La canción del barrio* un tramite determinante, avevano infatti già contribuito in modo notevole due nomi tra i più rappresentativi della generazione precedente, modificando da dentro il soggetto e la struttura formale del tango e arrivando alla formulazione del cosiddetto tango-canción: il già citato Celedonio Flores e Pascual Contursi<sup>15</sup> che rappresentano, dunque, il punto d'origine da cui, come scrive Oscar Conde «volvió a surgir el espíritu de Carriego [...] Lo significativo a mi modo de ver es,

por cierto, que los primeros letristas se mirasen en el espejo de la poética carrieguana»<sup>16</sup>.

Il tango, nel fiorire della *Década de oro*, va proseguendo il proprio processo di evoluzione, esce dai bordelli, dai bassifondi e dalle periferie urbane, così come dai cabaret dell'epoca, per espandersi attraverso tutti i ceti sociali nei diversi ambienti cittadini e per radicarsi, infine, anche in Europa, a Parigi soprattutto; pure il mondo del teatro si accorge di questo fenomeno sempre più popolare, ed è così che un poeta e scrittore raffinato come Discépolo, che ha letto Pirandello e conosce la carica rivoluzionaria del linguaggio delle avanguardie letterarie, inizia a scrivere testi di canzoni in cui emerge una particolare attenzione per tematiche di tipo sociale. Il tango e la letteratura continueranno ancora ad intrecciarsi, sino ai giorni nostri, attraverso l'attenzione di poeti e scrittori del calibro di Borges, Cortázar e Ferrer<sup>17</sup>, e la produzione di testi lirici inerenti a motivi conduttori diversi, ma quasi sempre riconducibili ad una matrice esistenzialista ed intimista. Allo stesso modo anche l'immagine della donna verrà a riformularsi uscendo dai cliché e dalla proiezione maschilista dei primi decenni ed elevandosi a profonda materia ispiratrice, corpo d'amore impenitente, 'potenza' che può frantumare semplicemente con il suo essere il 'potere' istituzionalizzato del maschio.

Uno dei punti di osservazione privilegiati nella poetica del tango è quello che vede l'immagine della donna fortemente connaturata con il tema dell'assenza. È un binomio che costituisce uno dei motivi più sentiti, uno di quelli che caratterizzano meglio questa musica, anche sotto il profilo degli stereotipi, poiché in grado di rendere la poesia e la musica del tango un sistema di segni che va al di là delle latitudini australi del Sudamerica e che può diventare linguaggio universale. L'assenza rende più struggente la fine del sentimento nutrito verso l'oggetto che sparisce; nell'assenza si concretizza meglio il senso di quello che c'è stato, essendo essa stessa, come ci ricordano le parole del filosofo Jean Baudrillard, nucleo e forma della seduzione<sup>18</sup>:

Effetto prismatico della seduzione. Altro spazio di rifrazione. Essa consiste non nell'apparenza semplice, non nell'assenza pura, ma nell'eclissi di una presenza. La sua unica strategia consiste nell'esserci/non esserci, assicurando così una sorta di lampeggiamento intermittente, di dispositivo ipnotico che cristallizza l'attenzione al di là di ogni effetto di senso. Qui l'assen-

za seduce la presenza. [...] nella seduzione la donna non ha corpo proprio, né desiderio proprio. Ma cos'è il corpo e cos'è il desiderio? Lei non ci crede, ci gioca. Non avendo corpo proprio, si fa apparenza pura, costruzione artificiale in cui il desiderio dell'altro si lascia prendere<sup>19</sup>.

Il tema del tempo che non torna, del corpo amato che diventa fantasma che la memoria non trattiene, del malessere che fa sentire perduti di fronte all'assenza e alla distanza, rimanda all'antico dolore del *nostos* poiché «in ogni nostalgia l'anima è straniera sulla terra»<sup>20</sup>. In termini agostiniani si direbbe che è il "passato del presente" a costituire il background tematico della nostalgia. Attraverso la poesia si possono cogliere gli abissi in cui l'anima sprofonda nel dolore del ritorno e dai quali riaffiorano le ombre e le luci degli eventi di ciò che il passato ha cercato di tenere nascosto. Tale possibilità si realizza percorrendo la direzione che porta al cuore attraverso il lavoro della memoria: ricordare, infatti, significa proprio questo, riportare al cuore (*re e cordis*). Ma nel tango ciò che incancrenisce il sentimento alla fine di una relazione è quella variante relativa della nostalgia che chiamiamo rimpianto. Vediamo di rilevarne le differenze. La nostalgia è un sentimento che sembra connaturato in maniera radicale all'essere *porteño*, cioè all'abitante di Buenos Aires. È la sua stessa natura di abitante di una terra la cui umanità è il prodotto di diverse e continue migrazioni da altri continenti a ricostruirsi dentro un'identità plurale. È l'espressione di un altrove che, attraverso la separazione dalla propria origine, trova radici in un humus che gli è senza dubbio vitale ma che, allo stesso tempo, ne modifica la natura primitiva: «La condizione umana di un qualsiasi soggetto suppone l'attraversamento dell'esperienza traumatica della separazione, ossia l'essere umano non è mai uno, ed inoltre, la divisione è fondamento e condizione per la costituzione soggettiva di qualsiasi persona»<sup>21</sup>. Mentre la nostalgia è la dimora del passato che non torna, è il desiderio profondo e struggente di persone, luoghi e contesti trascorsi che si vorrebbe far rivivere, il rimpianto, pur possedendone le stesse tonalità acute e dolorose se ne discosta in alcuni tratti. Se consideriamo il desiderio di un'esperienza umana ormai passata che ci ha trasmesso gioia e benessere, nel caso del rimpianto non si può non ricondurre quella perdita ad una componente di responsabilità propria: nel rimpianto, infatti,

si ricorda piangendo poiché si rimpiange<sup>22</sup>, appunto, quel passato che avremmo potuto mantenere anche nel presente, ma che non siamo stati in grado di preservare dall'impeto della nostra *pars destruens*, dalla superbia o dall'inefficienza ad amare. Certo, la comprensione dei fatti e delle contingenze prima o poi arriva, ma spesso solo quando è troppo tardi per tornare sui propri passi: nel rimpianto non è solo la nostalgia a tormentarci poiché c'è una lacerazione più profonda che ci affligge ed è quella della colpa. La persona che si è perduta attraverso questo meccanismo infelice rivive col suo essere, pervicacemente e saldamente, dentro il segno che meglio la rappresenta, ovvero il proprio nome, ma anche attraverso la rielaborazione poetica che esso riesce ad articolare sull'esperienza e sulla memoria, poiché è propria della poesia la capacità di rendere concreta e vitale la relazione tra parola e cosa nominata: «Solo là dove per una cosa è stata trovata la parola, la cosa è una cosa. Solo così essa è. Dobbiamo perciò sottolineare: nessuna cosa è dove la parola, cioè il nome, manca. È la parola che procura l'essere alla cosa. [...] l'essere di qualunque cosa che è abita nella parola»<sup>23</sup>.

E dunque quali sono i nomi di donna che hanno legato il loro ricordo al mondo del tango? Si potrebbe partire da lontano, dalla *Ivette*<sup>24</sup> di Pascual Contursi, ad esempio, *mina* che in un tango del risentimento datato 1919 rivive nei ricordi fumosi di un uomo abbandonato, o dalla *Beba*<sup>25</sup> di Celedonio Flores, oggetto del desiderio che frantuma ogni illusione, cui si affiancano la bella *Margot*<sup>26</sup>, anche lei uscita dalla penna di *El negro Cele* (e dalla musica di Gardel e José Razzano), in cui le parole del vecchio magnaccia sputano rancore *lunfardo* su colei che lo ha piantato nel tentativo vano di scalare la società, e l'indimenticabile *Madame Ivonne*<sup>27</sup> di Cádiz, maîtresse d'alto bordo che lascia la sua Montmartre per seguire un insincero amore argentino: qualcuno, infatti, le dirà che *la Cruz del Sur [...] fue como el sino de tu suerte* e ora che il tempo ha ormai logorato la sua bellezza, di ciò che era stata non resta altro che un'ombra desolata. La lunga galleria potrebbe continuare e far riaffiorare dal mantice del bandleón altre creature fascinosi ed enigmatiche come la seducente *Claudinet*<sup>28</sup> di Julián Centeya, che scompare coi suoi grandi occhi neri nella bruma notturna di una Parigi del '40, o come la misteriosa *Mariana*<sup>29</sup> di Homero Manzi che tanto ricorda la famosa *Malena* dello stesso autore. E poi ci sono anche la *Verdemar*<sup>30</sup>

di José María Contursi, figura simbolica di un autore per cui la perdita della propria donna - meridiana e ago magnetico - ha significato disorientamento esistenziale, la *Rubí*<sup>31</sup>, ancora di Cadicamo, dove si narra, su un'articolata melodia composta dal fedele Cobián nel 1944, dei tempi ormai andati, ma utilizzando in chiave lirica il comune struggimento del 'noi', come nel capolavoro *Los mareados* degli stessi autori, e *Rosicler*<sup>32</sup>, del poeta Francisco García Jiménez, il cui ricordo nella mente di uomo disperato si muta in parole come *La vida es este río que me arrastra en su corriente, blando y yacente, lívida imagen*, ma in questo fiume di ombre, che scorre senza argini, ve n'è ancora un'ultima di parola: il nome di lei, *dulce nombre de un amor*; fino ad arrivare, scorrendo i decenni, a quella *Alejandra*<sup>33</sup> del grande scrittore Ernesto Sábato (tango scritto su musica di Aníbal Troilo) che riprende l'oscuro e complesso personaggio femminile del suo *Sobre héroes y tumbas*<sup>34</sup>, vasto e metafisico romanzo del 1961, forse la sua opera più nota.

In questo elenco mancano però tre figure di donna che hanno dato vita ad altrettanti capolavori del tango entrando, ormai di fatto, nella leggenda. *Malena*, *Gricel* e *María*, incarnano forse in maniera più completa il senso della poetica del tango della *Década* e, proprio per questo motivo, nei paragrafi che seguono, sono stati scelti per un'analisi di più ampio respiro che guarda allo stesso tempo alla forma, al testo e al contesto in cui sono nati.

## 2. Malena, l'umore del tango

Malena canta el tango como ninguna  
 y en cada verso pone su corazón.  
 A yuyo del suburbio su voz perfuma,  
 Malena tiene pena de bandoneón.  
 Tal vez allá, en la infancia, su voz de alondra  
 tomó ese tono oscuro de callejón;  
 o acaso aquel romance que sólo nombra  
 cuando se pone triste con el alcohol...  
 Malena canta el tango con voz de sombra,  
 Malena tiene pena de bandoneón.

Tu canción  
 tiene el frío del último encuentro.  
 Tu canción  
 se hace amarga en la sal del recuerdo.  
 Yo no sé .  
 si tu voz es la flor de una pena,

sólo sé  
 que al rumor de tus tangos, Malena,  
 te siento más buena,  
 más buena que yo.

Tus ojos son oscuros como el olvido;  
 tus labios, apretados como el rencor,  
 tus manos, dos palomas que sienten frío;  
 tus venas tienen sangre de bandoneón.  
 Tus tangos son criaturas abandonadas  
 que cruzan sobre el barro del callejón  
 cuando todas las puertas están cerradas  
 y ladran los fantasmas de la canción.  
 Malena canta el tango con voz quebrada,  
 Malena tiene pena de bandoneón<sup>35</sup>

*[Malena canta il tango come nessuna/ ed in ogni verso mette il suo cuore./ Di erbacce di sobborgo la sua voce profuma,/ Malena ha la pena del bandoneón./ Forse una volta, nell'infanzia, la sua voce di allodola/ prese quel tono cupo dei vicoli,/ o magari quell'amore che ancora nomina/ quando diventa triste con l'alcol.../ Malena canta il tango con voce d'ombra,/ Malena ha la pena del bandoneon.// La tua canzone/ ha il freddo dell'ultimo incontro./ La tua canzone/ si fa amara nel sale del ricordo. /Io non so/ se dalla tua voce fiorisce una pena,/ so solo / che al suono dei tuoi tanghi, Malena,/ ti sento più buona,/ più buona di me.// I tuoi occhi sono scuri come l'oblio;/ le tue labbra serrate come il rancore,/ le tue mani sono due colombe infreddolite;/ nelle tue vene scorre sangue di bandoneón.../ I tuoi tanghi sono creature abbandonate/ che attraversano il fango della strada/ quando tutte le porte sono chiuse/ e latrano i fantasmi della canzone./ Malena canta il tango con voce spezzata,/ Malena ha la pena del bandoneón]*<sup>36</sup>.

Con *Malena* ci troviamo di fronte ad uno dei più pregevoli tanghi della *Década de Oro* degli anni Quaranta. Sia la capacità espressiva dei versi che la musica, nella sua compiutezza formale, donano a questo brano una tessitura densa ed ispirata, cui contribuisce il fatto che il personaggio cantato nel tango è la rievocazione fisica e spirituale di una donna realmente vista e sentita in un anonimo, fumoso locale notturno, nascosto in chissà quali vicoli.

La *Malena* del tango di Homero Manzi (nome d'arte di Homero Nicolás Manzione Presterà), poeta che «en lugar de ser hombre de letras he decidido hacer letras para los hombres»<sup>37</sup> può essere riconosciuta con

molta probabilità nelle sembianze di María Elena Tor-  
teloro, figlia di genitori spagnoli ma nata nella provincia  
di Santa Fe in Argentina il 30 aprile del 1913<sup>38</sup>. Con  
il nome d'arte di Malena de Toledo si esibiva come  
cantante in giro per locali e cabaret e fu proprio in uno  
di questi, probabilmente a Porto Alegre, dove si era  
trasferita fin da bambina a causa del lavoro di console  
spagnolo conferito al padre nella città brasiliana, che  
Manzi, di ritorno da un viaggio in Messico verso la fine  
del 1941, ne ascoltò la timbrica insolita e l'approccio  
profondo al tango. Il poeta era impegnato nel parteci-  
pare, in giro per l'America Latina, a conferenze sui temi  
del nazionalismo e dei diritti che autori e compositori  
avrebbero dovuto acquisire per proteggere il loro la-  
voro intellettuale. Fu proprio la lontananza da Buenos  
Aires, forse, e la tensione emotiva di trovarsi ad ascol-  
tare la musica della propria terra tra gente straniera  
a rendere quella famosa notte insolitamente magica  
e foriera di suggestioni e ispirazioni. Profondamente  
colpito da quell'ascolto, Manzi crollò sotto le frasi e  
il lirismo esecutivo della giovane donna e, attraverso  
quel sentimento così estemporaneo, calò la propria  
ispirazione in un testo a lei dedicato. I versi nacquero  
durante il viaggio di ritorno in aereo, poi furono pre-  
sto inviati al pianista Lucio Demare, insieme al quale  
poco prima aveva confezionato *Negra María*, una mi-  
longa di grande successo, per tirarne fuori un tango  
che raccontasse di quella esperienza ma, innanzitutto,  
che parlasse di quella donna e della sua capacità di  
cantare il tango *como ninguna*.

Demare si dedicò alla partitura con sorprendente  
alacrità. La celebre melodia, la cui idea iniziale ricorda  
le prime battute dello *Choro n. 1* per chitarra di Heitor  
Villa-Lobos, scaturì fluidamente dalle sue mani in po-  
chissimo tempo, tanto rimase influenzato dalle parole  
che Manzi aveva messo a punto. Fu un'alchimia mi-  
racolosa, un sortilegio: le frasi musicali, gli accordi, la  
natura del ritmo, sembrarono fuoriuscire dalle sillabe  
sofferenti, la musica dalla poesia come in un'algebra  
ermetica ora incredibilmente decifrata. Così racconta  
in un'intervista Lucio Demare:

A mí me gustaba componer sobre textos ya realiza-  
dos, tenía la facilidad. La mayoría de lo que hice con  
Manzi fue así. [...] La música de *Malena* la hice en  
no más de 15 minutos. Manzi me había entregado  
los versos unos diez días atrás. Pensé: "Esta noche  
va a venir Manzi y por lo menos le voy a decir cómo

empieza el tango". Entonces me senté en un café  
y lo escribí de corrido, sin pulir y sin cambiar nada.  
Fue en el verano de 1941, en El Gran Guindado, un  
bar de Acevedo y Libertador, frente al zoológico, ya  
lo tiraron abajo. [...] Manzi era una persona de una  
gran perfección, era músico escribiendo. No escri-  
bía cualquier cosa. Algo muy característico en él  
era que primero colocaba el título y después hacía  
el poema. Teniendo el título lo demás caminaba<sup>39</sup>.

Il testo e la musica definitiva furono così consegnati  
per la prima esecuzione all'orchestra diretta dallo stes-  
so Demare ed al cantante Juan Carlos Miranda che la  
incisero nel gennaio del 1942.

La narrazione è quella sensuale e appassionata di  
una cantante di tango che in un idioma poetico in-  
edito viene descritta da Manzi ricorrendo ad una serie  
di metafore immaginifiche. La voce di Malena ha un  
tono scuro, è voce di ombra che ha il profumo dell'er-  
ba umida e stantia della periferia e, allo stesso tempo,  
il sapore freddo dell'ultimo incontro, ciò che ne rima-  
ne dopo averla ascoltata. A livello testuale con *Male-  
na* accade qualcosa di molto particolare nel tango: si  
apre una nuova dimensione prima quasi mai esplorata.  
L'uso consapevole e moderno del linguaggio con cui  
si esprime Manzi è innovativo, divergente e lirico, de-  
bitore tanto dei surrealisti francesi quanto di Evaristo  
Carriego e della sua poetica del *barrio*, carico di una  
certa visionarietà che nonostante maschere e attraversi  
il significato, sfocia comunque in un percorso verba-  
le dove gli elementi sono in contatto in maniera non  
abituale, fino a sfiorare quelle vertigini metaforiche e  
accumulative che influenzeranno e caratterizzeranno  
generazioni nuove di poeti, il massimo dei quali rimane  
ancora oggi Horacio Ferrer. La sintassi si snoda lineare  
lungo i versi ma le immagini hanno un portato seman-  
tico che fa entrare in congiunzione elettrica elementi  
non correlati. Homero Manzi è ormai un poeta maturo:  
il suo stile può procedere oltre le influenze, pure così  
importanti, oltre a quelle sopracitate, di poeti come gli  
amati Baudelaire e dei simbolisti, del *payador* José  
Betinotti<sup>40</sup> e del folklore argentino, di Lorca e dell'Ul-  
traismo<sup>41</sup>; la sua lingua si muove adesso in consape-  
vole equilibrio lungo un cammino di sintesi e di criteri  
formali del tutto personali. Potremmo dire che Man-  
zi ha forse, con questo testo, il grande merito di aver  
definitivamente introdotto, attraverso un uso audace,  
evocativo e funzionale al lirismo del testo, la metafora  
nella poesia nel tango<sup>42</sup>.

Dal punto di vista della metrica la struttura del testo risulta precisa e solida e si coniuga perfettamente con la scrittura compositiva. Come una tenaglia narrativa, sospinta dall'armonia in minore, le due strofe di dieci versi ciascuna stringono in mezzo un ritornello molto più fluido e libero dai vincoli metrici e la cui sonorità, nella modulazione in maggiore, conduce ad un territorio di serenità intima in cui il poeta ora si rivolge direttamente alla donna per dirle ciò che sente per lei. La strofa si muove su una cadenza ferrea di emistichi, un settenario ed un quinario piani alternati ad un settenario piano ed un quinario tronco, in maniera da cadenzare – a ciò contribuisce anche la scelta di utilizzare una rima (con diverse assonanze) alternata – perfettamente il ritmo del tango che si muove sotto e che, ormai, non ha più la supremazia sul testo come avveniva nelle scritture precedenti alla *Década*. Quel diretto e familiare legame connotato dalla seconda persona, con l'estesa presenza di aggettivi possessivi prosegue nella ripresa della seconda strofa per poi terminare all'ottavo verso e lasciare, invece, gli ultimi due conclusivi versi ancora alla terza persona come a voler reificare la donna nella presenza quasi astratta del nome che la rende entità distaccata e intoccabile.

La Malena di Homero Manzi, però, oltre ad essere una figura passionale di donna, creatura misteriosa la cui *voz de alondra* dell'infanzia si è mutata nel segreto della carne e del dolore della vita in *voz de sombra*, oltre a raffigurarsi in timbro, corpo e sentimento che denudano fino alle viscere le parole dei tanghi che canta, rappresenta forse l'essenza stessa del tango<sup>43</sup> che si incarna nella sua autenticità fisica e spirituale. La sua voce è un'emanazione del borgo e respirando il suo odore sembra di respirare il profumo della periferia, del *suburbio*, dell'origine stessa dei luoghi e dell'anima del tango vagante *sobre el barro del callejón* e spremuta nell'espressione del proprio sentimento: l'alcol che rende triste, l'oblio di due occhi scuri e le *venas tienen sangre de bandoneón*, la pena del bandoneón – l'assonanza significativa tra *pena* e *Malena* –, l'abolizione della distinzione tra passato e presente, l'evocazione nostalgica dei paesaggi perduti dell'infanzia. Quest'ultima dimensione poetica è molto presente nei tanghi di Homero Manzi che la realizza spesso nell'enumerazione di oggetti, luoghi e odori caratteristici come il fango, la Pampa, l'argine, il temporale, la bottega del fabbro – si pensi a *Barrio de tango* del 1942 e al capolavoro *Sur*, del 1948, entrambi su musica di Troilo. Il poeta aveva,

infatti, vissuto la sua giovinezza nel quartiere di Boedo che formava un sobborgo semi-rurale e che progressivamente era stato fagocitato dalla rapida espansione di Buenos Aires tra la fine del XIX secolo e l'inizio del successivo. E Manzi non fece altro che cercare di ricostruire attraverso la lingua della poesia ciò che stava irrimediabilmente perdendosi: ecco perché attraverso una grafia di segni archetipici i suoi versi «recrearon los barrios de tango con el farol balanceando en la barrera y el codillo llenando el almacén, se nutrieron de los compadres del Café Dante las muchachitas de Alsina a la negra María, consolaron a la mulata abandonada, convocaron al papá Baltazar de los chicos pobres»<sup>44</sup>.

La grande popolarità che in seguito il brano acquisì fece nascere diverse leggende ed interpretazioni sul testo poetico e, in particolare, sull'identità del personaggio principale raccontato da Manzi. Così, oltre alla versione che vede in Elena Tortolero la protagonista e più probabile destinataria delle parole del tango, ne circolarono altre tra cui una delle più accreditate ed attendibili fa riferimento alla celebre interprete Nelly Omar<sup>45</sup>. Come musa ispiratrice di una canzone così densa di sfumature passionali, la cantante ed attrice argentina aveva più di una ragione per vedersi identificata in questo ruolo: il suo timbro particolare, caldo ed inconfondibile, il suo stile interpretativo, la sua bellezza e il fatto che Homero Manzi ebbe con lei una lunga relazione d'amore. Ma il poeta non volle mai rivelare pubblicamente a chi fosse dedicato il tango, lasciando filtrare tra i diversi spunti esegetici un velo definitivo di irrisolutezza, come è giusto che sia quando si parla di un tango dal lirismo così vibrante e così potente.

### 3. Grisel, la colpa che distrugge

No debí pensar jamás  
 en lograr tu corazón...  
 y sin embargo te busqué  
 hasta que un día te encontré  
 y con mis besos te aturdí  
 sin importarme que eras buena.  
 Tu ilusión fue de cristal,  
 se rompió cuando partí,  
 pues nunca, nunca más volví...  
 ¡Qué amarga fue tu pena!

«No te olvidés de mí,  
 de tu Grisel»,

me dijiste al besar  
 el Cristo aquel...  
 Y hoy, que vivo enloquecido  
 porque no te olvidé,  
 ni te acuerdas de mí,  
 ¡Gricel! ¡Gricel!

Me faltó después tu voz  
 y el calor de tu mirar,  
 y como un loco te busqué  
 pero ya nunca te encontré  
 y en otros besos me aturdí.  
 ¡Mi vida toda fue un engaño!  
 ¿Qué será, Gricel, de mí...?  
 ¡Se cumplió la ley de Dios  
 porque sus culpas ya pagó  
 quien te hizo tanto daño!<sup>46</sup>

[*Non avrei mai dovuto pensare/ di potermi prendere il tuo cuore.../ Ma ti cercai lo stesso/ finché un giorno ti incontrai,/ ti stordii con i miei baci/ e non mi importò che eri buona./ La tua illusione fu di cristallo,/ si rompe quando me ne andai,/ poiché mai, mai più ritornai.../ Che amara fu la tua pena!// "Non dimenticarti di me,/ della tua Gricel",/ mi dicesti baciando il crocifisso.../ E oggi, che vivo come un pazzo/ perché non ti scordai,/ tu non ti ricordi di me,/ Gricel! Gricel!// Mi mancò poi la tua voce/ e il calore del tuo sguardo,/ e come un pazzo ti cercai/ senza mai trovarti,/ e in altri baci mi stordii./ Tutta la mia vita fu un inganno!/ Che sarà di me, Gricel...?/ La legge di Dio si è compiuta/ perché ha pagato le sue colpe/ colui che ti fece tanto male!]*

José María Contursi<sup>47</sup>, nato a Lanús, sobborgo meridionale dell'estesa landa di Buenos Aires, il 31 ottobre del 1911 era, come Cátulo Castillo, figlio d'arte. Il papà, Pascual Contursi era considerato una specie di mito del tango, niente di meno che colui il quale, rivoluzionando il linguaggio preesistente, scrisse il primo esempio di tango-canción<sup>48</sup>. Osservando dal nostro presente queste due figure e il loro linguaggio ci sembra quasi che esista una linea ereditaria di sangue e passione romantica che dall'Italia del Sud (Francisco Contursi e Catalina Maurino, genitori di Pascual, erano partiti dalla Campania intorno al 1880) si spinse, oltrepassando l'oceano, fino a Buenos Aires e infondendo nel tango, attraverso due generazioni, versi scolpiti con il cesello del rimpianto e del rancore.

L'adolescenza di José María fu densa di incontri

con altri importanti parolieri del tango che frequentavano insieme al padre i circoli a base di sigari ed alcol di inizio secolo e conducevano quella vita *bohemiène*, fatta di sbandate amoroze, sbronze notturne e scommesse all'ippodromo, cui il giovane si sentì da subito ben predisposto. Già nel 1933, ancora poco più che ventenne, Contursi realizza il suo primo brano, *Tu nombre*, un *vals*<sup>49</sup> su musica di Raul Portolés Peralta, a quasi due decenni dagli inizi in Montevideo del padre Pascual, scomparso l'anno precedente quasi ad indicare, anche simbolicamente, una sorta di passaggio di testimone tra due grandi nomi della poesia tanghera legati dallo stesso sangue. Il Contursi figlio però si muove in un ambito diverso da quello del nobile genitore che aveva attraversato con la sua vena poetica non solo le tinte buie dell'amore perduto, ma anche i bordelli malfamati della periferia e i quartieri economicamente e culturalmente disagiati ritraendone degli acuti bozzetti di cronaca sociale; aveva, inoltre, fatto un discreto uso del *lunfardo* – oltre che di termini pittoreschi e dal taglio volgare – per preferire maggior efficacia alle immagini di quel tipico paesaggio e renderle conseguentemente icastiche all'interno dei propri testi. José María Contursi, invece, attraversa quasi per intero la landa umida e melmosa dell'amore distrutto e tradito, ma anche non consumato, l'amore che poteva essere e non è stato, una terra misturata di lacrime e dolorosa amarezza: è un tema largamente inflazionato all'interno della letteratura tanghera, ma la sua voce rimarrà oltre ogni dubbio una delle più rappresentative riguardo a come è stata trattata la materia dei versi. Si erge quindi a totem della sua poetica il rimpianto per il passato che si è gestito male e che ora si riversa, come visione e sembianza nostalgica, dentro un presente (e in un futuro) che mantiene ferma la forza espressiva e dirompente del desiderio che non si lascia corrompere dallo scorrere del tempo.

È sotto questa prospettiva che il poeta vivrà la sua arte in stretta, organica aderenza con la propria esistenza: sarà infatti il protagonista di una delle più straordinarie ed emblematiche storie d'amore legate al tango, narrazione complessa e composita che si esplicherà lungo l'arco di decenni e che vale la pena raccontare, poiché è stata la principale fonte di ispirazione per i testi di indimenticabili brani come *Cristal*, *Sin lágrimas*, *Toda mi vida*, *Si de mí te has olvidado*, *En esta tarde gris*, *Tabaco*. A questi si aggiunge, natu-

ralmente, il tango *Gricel*, dal nome di colei che fu musa e amante perduta e ritrovata, la Susana Gricel Viganó, che grazie ai versi di Contursi vide il suo personaggio legato indissolubilmente alla tradizione e all'immaginario romantico di tutti gli appassionati di tango nel mondo<sup>50</sup>.

Fanciulla dall'indole amorevole e dalla bellezza delicata – come si evince da alcune fotografie dell'epoca –, di origine italiana per parte di padre come Contursi, Gricel Viganó<sup>51</sup> dovette lasciare la sua Buenos Aires (era nata nel quartiere *porteño* di San Cristóbal il 15 aprile del 1920) per le montagne di Capilla del Monte a causa di una malattia dei polmoni che aveva colpito la madre. Nel piccolo paese, lontano da ciò che era stato fino a quel momento il suo mondo e dalle amicizie adolescenziali, la vita scorreva monotona, sempre uguale, scandita da eventi rituali come una lezione di pianoforte o il complimento di un autista che si fermava alla stazione di servizio di famiglia. Quand'ecco che, ad un certo punto, come accade nello stemperarsi di certi racconti da romanzo, il destino decise di metterci una mano: un giorno le sue tre più care amiche – tra le quali anche Nelly Omar, allora già cantante professionista – invitano con una lettera Gricel a Buenos Aires per uno spettacolo e per trascorrere qualche giorno insieme. È proprio nella densa e umida aria *porteña* che, tra caffè, ristoranti, negozi e audizioni alla radio la giovane Gricel incontra, nelle vesti di un annunciatore impomatato, il giovane poeta José María Contursi, chiamato Catunga dagli amici. È amore a prima vista: lei ha 15 anni, lui 23 ed alle spalle un già discreto curriculum di affermato seduttore. Quei giorni felici, però, terminano troppo presto e il ritorno a Capilla del Monte diventa, relativamente agli stati d'animo, devastante. Come una *rêverie* che balugina tra i vapori mentali, lo sguardo interiore di quella ragazzina conosce un'unica direzione: solo quell'uomo ormai popola con la sua presenza la memoria sullo sfondo dei tramonti malinconici dei monti di Cordoba e delle lacrime per quella distanza e quell'assenza.

Ma il destino si ripresenta. Contursi, tre anni dopo quell'incontro, è invitato dal suo medico a partire proprio per quella stessa zona, proprio verso quella *Capilla del Monte* la cui aria salubre e fresca lo avrebbe aiutato a guarire e rimettersi in sesto dopo una forte febbre intestinale. Il poeta, che intanto ha una moglie e una figlia, parte controvoglia e da solo per quel luogo ma non si è completamente dimenticato della timida

e innocente Gricel e, una volta arrivato, cerca di incontrarla. A questo punto l'amore nasce veramente, anche se non ha lo stesso peso per l'uno e per l'altra. Infatti Contursi, dopo qualche tempo, torna dalla moglie lasciando in lacrime la povera Gricel per poi ripensarci e tornare ancora da lei dopo aver trascorso un breve periodo con la famiglia ed essersi inventato una nuova febbre intestinale.

Ad aspettarlo c'è ancora quella timida e semplice ragazza. Nessuno può nulla contro questo amore che sembra superare distanze e legami famigliari, neanche Alina Zárate, la moglie di Contursi, neanche il padre di Gricel che in un primo momento aveva cercato di ostacolare la relazione. Sembrerebbe un lieto fine ma il richiamo della bohème di Buenos Aires nonché il rimorso per aver abbandonato la famiglia convincono José María Contursi a fare ancora una volta un passo indietro, spinto anche dalla sua fede religiosa con la quale la sua situazione di adulterio contrasta pesantemente. A questo punto Gricel si fa forza, questa volta ha capito, non piangerà più, andrà avanti per la sua strada: si sposa con un altro uomo, mette al mondo una bimba insieme a lui, in seguito divorzia dopo l'ennesimo tradimento alle sue spalle, ma è un'ottima madre ed è quello che preferisce fare fino in fondo. La notizia, però, non rasserena affatto l'indole inquieta di Catunga che a quel punto, affogando il veleno della sua acre nostalgia dentro litri di balsamico whisky, continua a scrivere testi pieni di dolore, pentimento e rimorso per la donna che dentro sentiva veramente di amare. È proprio in quegli anni, nel 1942 per la precisione, che con il fidato amico, pianista e compositore Mariano Mores scrive il tango che, senza alcun mascheramento e raccontando la loro storia, reca il suo sentimento direttamente alla donna cui è dedicato. *Gricel* diventa un tango di grande successo, trasmesso in tutte le radio nelle incisioni di Eduardo Adrián con l'orchestra di Francisco Canaro o nella versione di Aníbal Troilo con la voce di Francisco Fiorentino, solo per citarne le prime. La giovane donna ne è turbata e lusingata allo stesso tempo, ma rimane ferma nella sua decisione, ha troppo sofferto. Intanto il brano la rende così famosa agli occhi della gente che tutti la chiamano ormai «*Gricel, la del tango*».

Tutta la forza tensiva del racconto fatto dal personaggio che dice 'io' è ben codificata dall'uso massiccio di versi tronchi (prima settenari, dopo ottonari): la sensazione è sia quella di caduta del tempo, di perdita

della materia e degli affetti, di porzioni di vuoto che vengono ad invadere le parole e, quindi, il passato, sia quella di una musicalità molto accentuata in aderenza al ritmo del brano. Così, l'appoggio sui pochi versi piani (novenari) risulta significativamente molto rilevante per permettere al racconto di procedere; sono infatti versi rimati tra loro, mentre a livello melodico la voce ricalca segmenti di melodia ascendenti fino alla sillaba accentata per poi scendere sull'ultima nota-sillaba: «sin importarme que eras bue-na;[...] Qué amarga fue tu pe-na! [...] ¡Mi vida toda fue un enga-ño! [...] quien te hizo tanto da-ño!» Come si può notare sono tutte proposizioni esclamative in cui, di volta in volta, vi è rimpianto, rimorso, dolore, accettazione del destino. Gricel era buona – ma, non a caso, in una visione a posteriori degli eventi anche Malena sembra *más buena* del protagonista e María, come vedremo, ha «manos buenas» che «regresaban presentes, para curar mi fiebre desteñidas de amor» – per questo non doveva soffrire, né subire inganni come invece è accaduto. Ora, invece, è solo mancanza: mancanza della voce, del calore dello sguardo, mancanza che porta senza scampo alla pazzia perché il ricordo non smette di tormentare la coscienza («Y hoy que vivo enloquecido, porque no te olvidé»), mancanza che si cerca di colmare in altri sguardi e in altri baci, ma senza risultato se non quello di accrescere la disperazione. Ormai quella stessa Gricel che gli aveva detto e, quasi supplicato baciando il crocifisso: «No te olvidas de mí, de tu Gricel» è cresciuta, ha deciso di smettere di soffrire e di andare avanti. E il sintomo più grave di questa scelta è proprio il non ricordarsi più di lui. La sconfitta umana e psicologica del personaggio maschile trova in questo tango una delle sue manifestazioni più significative: è il collasso definitivo della figura ipermaschilista dei personaggi di Villoldo<sup>52</sup> e dei tanghi dei primi del Novecento e la reificazione dell'amante che si strugge nel rimpianto, il cui archetipo trae origine proprio da quella *Mi noche triste* di Contursi padre, in cui Oscar Conde individua:

[...] la radiografía de un perdedor. A partir de aquí quedaría establecida una primera matriz sobre la cual se cimentaría la estructura toda del sistema literario de las letras de tango: la feliz concreción de una tragedia contada en tres minutos. La importancia de Contursi se deriva de haber logrado recrear una sensibilidad, asentada en personajes que se animan a ser fracasados, sentimentales, y

representan la contracara de aquellos compadritos prepotentes y triunfadores de Villoldo<sup>53</sup>.

Nella vita reale, per fortuna, le cose, col passare degli anni, ed anche a seguire l'evento della morte della moglie di Contursi, sono andate diversamente. Il destino ha deciso di rendere questa storia unica nel suo romanticismo dualistico e bizzarro e così ci ha rimesso le mani sopra: dopo quasi trent'anni, un giorno dell'anno 1962, il bandoneonista Ciriaco Ortiz passa da Capilla del Monte, conosce per caso la donna e le annuncia che José María Contursi, poeta, è vedovo. Sembra incredibile, ma i due si rincontrano e cominciano a rivedersi e a frequentarsi, ora a Buenos Aires, ora a Capilla del Monte facendo sbocciare nuovamente quell'amore che sembrava sepolto da anni. C'è addirittura il tempo per sposarsi, il 16 agosto 1967. Nel 1970, poco più che sessantenne, José María Contursi muore, dopo soli 4 anni di matrimonio, per le conseguenze del suo stile di vita spesso influenzato dall'uso di alcol, ma da allora molti dei suoi tanghi, pieni di rimpianto e rimorso per Gricel, sono rimasti nella storia.

#### 4. María, il paesaggio della malinconia

¡Acaso te llamaras solamente María...!  
 No sé si eras el eco de una vieja canción,  
 pero hace mucho, mucho, fuiste hondamente mía  
 sobre un paisaje triste, desmayado de amor.

El otoño te trajo, mojando de agonía,  
 tu sombrerito pobre y el tapado marrón...  
 Eras como la calle de la Melancolía,  
 que llovía...llovía sobre mi corazón...

¡María..!  
 En las sombras de mi pieza  
 es tu paso el que regresa...  
 ¡María..!  
 Y es tu voz, pequeña y triste,  
 la del día en que dijiste:  
 «Ya no hay nada entre los dos...»  
 ¡María..!  
 ¡La más mía... la lejana...!  
 ¡Si volviera otra mañana,  
 por las calles del adiós...!

Tus ojos eran puertos que guardaban ausentes

su horizonte de sueños y un silencio de flor...  
Pero tus manos buenas, regresaban presentes,  
para curar mi fiebre, desteñidas de amor...

Un otoño te trajo... Tu nombre era María,  
y nunca supe nada de tu rumbo infeliz...  
Si eras como el paisaje de la Melancolía,  
que llovía...llovía sobre la calle gris...<sup>54</sup>

[Forse ti chiamavi soltanto Maria! Non so se eri  
l'eco di una vecchia canzone,/però molto, molto  
tempo fa fosti profondamente mia/ dentro un triste  
paesaggio scolorito dall'amore.// L'autunno ti ha  
portata, bagnando di agonia/ il tuo umile cappello  
e il cappotto marrone.../ Eri come la strada della  
malinconia,/ che pioveva... pioveva su questo mio  
cuore...// Maria...!// Tra le ombre della mia camera/  
c'è il tuo passo che ritorna...// Maria...!// E la tua  
voce, triste e debole/ quel giorno in cui mi disse:  
«Non c'è più niente tra di noi...»//Maria...!// La più  
mia, ... la più lontana...!// Se tornasse un giorno/ per  
le strade dell'addio...!// I tuoi occhi erano porti che  
custodivano assenti/ orizzonti onirici e silenzi di fiori.../ ma le tue mani buone ritornavano presenti/ per  
curare la mia febbre indebolite dall'amore...// L'au-  
tunno ti ha portata... Ti chiamavi Maria.../ e non  
ho mai saputo qual era il tuo destino...// Perché eri  
come il paesaggio della malinconia/ che pioveva...  
pioveva sopra la strada grigia...]

Il nome di Cátulo Castillo<sup>55</sup>, poeta e *letrista* nonché compositore, si lega al tango per le note questioni che da sempre attanagliavano questa musica: la nostalgia dolorosa per ciò che è stato e non potrà più ritornare, la sofferenza in amore e il degrado della vita. Figlio di José Gonzáles Castillo<sup>56</sup>, drammaturgo di talento con idee anarchiche (scelta che gli procurò diversi problemi fino all'esilio per alcuni anni a Valparaíso con tutta la famiglia), viene da quest'ultimo e dal grande poeta nicaraguense Rubén Darío ampiamente influenzato fin dalla prima giovinezza. È inoltre persuaso culturalmente anche dal simbolismo francese e dalla lezione stilistica di Evaristo Carriego, ovvero di colui che seppe trovare nella vita, nei personaggi e negli odori del quartiere – nel suo caso, il grande *barrio* di Palermo – la formulazione di una nuova tematica poetica; questi aspetti, come abbiamo visto, erano condivisi<sup>57</sup> con l'amico e coetaneo Homero Manzi (che era nato nel 1907, un anno dopo Castillo), così come era comune ai due poeti la nostalgia per la Buenos Aires che fu e

una visione dell'«amore come lacerazione e perdita»<sup>58</sup>. Quando deciderà di abbandonare definitivamente la carriera agonistica di pugile, che pure lo aveva portato sui ring di diverse città fino a raggiungere il titolo di campione argentino nella categoria dei pesi piuma, la sua conversione verso la parola poetica comincerà a dare i frutti migliori. I toni elegiaci sono quelli che preferirà e che svilupperà fino alla fine perseguendo nella scelta di non contaminarli mai con quelli più aspri e satirici che caratterizzavano, nello stesso periodo di attività, l'acume compositivo, ad esempio, di un'altra grande voce poetica come quella di Enrique Santos Discépolo.

Nella sfilata di addii concreti e fatiscenti<sup>59</sup> che costellano i suoi testi si intravede spesso un profondo anelito di compassione per i protagonisti, abbandonati a se stessi e alla propria disfatta, figure sbiadite dalla perdita e dalla malinconia che non disdegnano di corrucchiarsi in via definitiva nei medicinali dell'alcol<sup>60</sup>. La sua 'malattia' della nostalgia diventa pandemica e contagia ogni aspetto della vita reale come si evince da una serie di brani che, non a caso, portano nel titolo la presenza dell'aggettivo 'ultimo': *El último cafiolo* (L'ultimo magnaccia), *El último farol* (L'ultimo lampione), *El último café* (L'ultimo caffè), quasi a voler mostrare una estrema possibilità di attaccamento vitale a brandelli di esistenza che hanno ancora ragione di essere in qualche dimenticato angolo dello spazio e della materia, e a significare ancor più densamente che suoi lavori erano «rivolti ad indagare possibili risposte, a cercare nella descrizione di ambienti del passato il recupero di un'epoca felice»<sup>61</sup>. Ma è il poeta stesso a soccombere alle proprie intime velleità, a constatare amaramente quanto sia labile il suo gioco di intrappolare il passato in un sistema di ibernazione dei sentimenti che è destinato sempre e comunque a fallire: un'altra "ultima", *La última curda* (L'ultima sbronza) questa volta descrive bene questo stato d'animo di fallimento attraverso il dramma dell'addio alla vita, un disperato monologo interiore sulla solitudine e l'alcol che nella scrittura dei versi si trasforma in un dialogo ubriaco tra chi parla ed un bandoneón: *Ya sé, no me digás,/ tenés razón:/ la vida es una herida absurda,/ y es todo, todo tan fugaz/ que es una curda, nada más,/ mi confesión* (Lo so, non dire niente,/ hai ragione:/ la vita è una ferita assurda,/ ed è tutto, tutto così fugace/ che è una sbronza, nient'altro,/ la mia confessione).

La María di Castillo è un'altra figura della lontananza, una forma cristallina di ricordo che si frantuma man

mano che la memoria cerca di trattenerla e di recuperarla, lasciando di sé solo brandelli di percezione sensoriale o impressioni livide di gesti e di esili parole.

L'occasione per la scrittura del testo poetico nacque da un incontro con Anibal Troilo che aveva composto un tango per sua moglie, come racconta Héctor Ángel Benedetti: «Anibal Troilo compuso dos tangos de regalo para su amada Zita: Toda mi vida, con versos de José María Contursi, y María. Troilo le pidió una letra a Cátulo Castillo nada más que para que tubiera un tango llamado María, porque le sorprendía que existiendo uno llamado Claudinette no tuviera uno con el más común de los nombres de mujer, el que a él más le agradaba»<sup>62</sup>. Tra le diverse famose versioni è da ricordare quella di Julio Sosa, per la CBS, del 15 novembre 1962 per il rilevante fatto che Sosa introduce il brano facendolo precedere da una breve narrazione, di cui è autore, affinché risulti probabilmente ancora più palpabile lo smarrimento del protagonista di fronte all'abbandono da parte di una donna che era stata *profondamente sua* molto tempo prima.

Que vieja y cansada imagen me devuelve el espejo  
 ah! si pudieras verme  
 solo aquí en la gris penumbra de mi pieza  
 de este cuarto nuestro que parece tan grande  
 desde que faltas tú  
 sabe Dios por qué senderos de infortunios pasearás  
 [tu tristeza  
 y yo solo, con tu adiós golpeándome el alma  
 mientras la madrugada febril de mi desesperanza  
 me trae el eco alucinado de tu paso pequeño que se aleja  
 y la música triste de tus palabras  
 que se van adelgazando hasta el silencio...

[*Che immagine stanca e vecchia mi restituisce lo specchio/ ah! se riuscissi a vedermi/ qui da solo nella penombra grigia della mia stanza/ in questo nostro angolo che per la tua assenza sembra così grande/ Dio solo sa per quali sentieri di disgrazie va la tua tristezza/ e io solo, con il tuo addio che mi colpisce l'anima/ mentre la febbre dell'alba della mia disperazione/ mi porta l'eco allucinata del tuo breve passo che si allontana/ e la musica triste delle tue parole/ che si assottigliano fino a diventare silenzio...*]

Tornando al testo principale, Castillo, servendosi anche delle sue competenze di compositore delinea una struttura articolata su quattro quartine di perfet-

ti alessandrini, alternati in piani e tronchi, così come alternata è la rima; al centro, tra la seconda e la terza di queste strofe, seguendo il classico schema a due parti<sup>63</sup> ABA, si sviluppa il ritornello che, a differenza degli esempi di *Malena* e *Gricel*, pur godendo, rispetto ai versi delle strofe, di una scrittura meno lineare e vincolata dal punto di vista ritmico, riesce a rimanere comunque fortemente in tensione senza cedere ad una pausa di respiro più largo, senza modulare in tono maggiore e persistendo, quindi, su una dimensione di dinamismo concitato che ben trasmette il senso contenuto nelle parole. È una scrittura, quella di *María*, che gode di una costruzione intima del processo compositivo nella sua interezza e di un'esemplare e compiuta sintesi tra testo e musica, qualità, quest'ultima, che diventa ancora più esemplare se si pensa che la metrica dei versi è stata adattata ad una melodia preesistente. Da questo punto di vista, è da aggiungere come l'abilità del poeta si profili nell'uso lucido e musicale dei suoni che vanno a *cantare* col nome della donna: la forma piana della parola *María*, come un potente denominatore, è di volta in volta riesumata da termini che semanticamente conferiscono con l'essenza nostalgica dei sentimenti provati dal protagonista: *hondamente mía*, *agonía*, *melancolía*, e poi ancora *la más mía*.

Se volessimo servirci di una rappresentazione visiva, potremmo fare riferimento a quella suggestiva e carica di onirismo, come è nello stile del regista, e che ben incarna la vena poetica delle parole del tango di Castillo e Troilo, ovvero la rielaborazione che ne fa Fernando 'Pino' Solanas nel suo *Sur* del 1988, pellicola che gli valse la Palma d'oro alla miglior regia<sup>64</sup>. Alla penombra di un semplice lampione, nello spazio intimo ed elementare dell'*esquina* di un vecchio *barrio* si stagliano le due figure di Roberto Goyeneche – anche attore nel film – e del bandoneonista Néstor Marconi seduto al suo fianco: tra cartacce che svolazzano irrequiete al vento del sud, dentro i fumi di una nebbia posticcia, la caratteristica voce roca del 'Polaco' equilibra il suo peso timbrico con le infiorescenze del bandoneón di Marconi mentre, attraverso la meccanica tipica dei videoclip degli anni '80, il montaggio intervalla scene dal racconto sentimentale di Floreal (Miguel Ángel Solá), uscito di prigionia con la fine della dittatura, e Rosi (Susu Pecoraro), sua moglie. Sono ricordi che riaffiorano, sensualità e tenerezza vissuti intensamente nel tempo della giovinezza prima dell'avvento della ferocia dittatura. Nei cinque anni di detenzione dell'uomo

per motivi politici, però, Rosi non è riuscita ad eludere la propria solitudine e la propria angoscia, e succede così di trovarla arresa alla consolazione degli abbracci di Roberto, il migliore amico di Floreal. La María di Castillo (come la Rosi di Solanas) è la ricostruzione interiore di un personaggio che vaga nel territorio fisico della città tanto quanto in quello spirituale del rimpianto infinito, non solo per ciò che si è perduto, ma anche per come le cose sono cambiate nel corso del tempo che le ha rese, nel presente, quasi irriconoscibili. Il suo nome viene invocato, urlato, quasi a cercare e riprodurre, attraverso la formulazione di quelle tre sillabe, la fisicità carnale del suo essere ricordato dall'immagine archetipica del primo, fortuito incontro quando un autunno bagnò di agonia il suo *sombrero pobre y el tapado marrón*. Ma è ormai un fantasma di cui si possono udire soltanto ancora i passi, quegli ultimi passi, come ultimi scampoli di presenza, che il suo corpo ha lasciato come un'eco dentro la stanza (*En las sombras de mi pieza/ es tu paso el que regresa...*).

L'autunno, stagione che evoca tinte e sentimenti che si cristallizzano in ognuno di noi fin dall'infanzia, ha portato María dentro l'esistenza del protagonista, ma nella forza evocativa del tango la natura semantica dell'autunno sembra pervadere questa figura fino ad impossessarsene, fino a personificarsi dentro di essa. Così i suoi occhi<sup>65</sup> diventano «puertos que guardaban ausentes su horizonte de sueños y un silencio de flor» mentre María stessa muta il suo essere in paesaggio e, in un'eco 'verlaineana'<sup>66</sup>, in pioggia, pioggia tiepida e fitta d'autunno che colora di grigio e di malinconia le strade bagnate in cui si specchia il cielo: «eras como el paisaje de la melancolía que llovía... llovía sobre la calle gris».

La persona amata, ciò che si è perduto e a cui si ritorna nel paesaggio della memoria, è quasi sempre evocata da un passato senza ritorno ed assume i tratti di un fantasma. Questa entità, pur riesumata, non riesce ad amalgamarsi al presente e alla realtà che, come un contorno di sarcastica indifferenza, sembra risucchiare il poeta nella lacerazione del rimpianto. È così che il tempo diventa un'ombra nemica che porta via con sé qualche altro scampolo di vita nel vuoto della distanza. Il cuore, invece, impara giorno dopo giorno che «il passato è il ricordo, il futuro è un'illusione, il presente una beffa: il tango esprime l'ineluttabilità dello scorrere del tempo [...]» anche se, infine, paradossalmente, «il vero nemico non è

il tempo, ma l'oblio, che amaro come la morte si oppone ai sogni. La poesia del tango recupera dall'oblio momenti di vita, materializza il passato, rende atemporale il tempo, non fissandolo in modo definitivo in un concetto, ma proprio, come un sogno, facendo rivivere l'esperienza nel suo scorrere»<sup>67</sup>.

## Riferimenti bibliografici

- Abálsamo E. J., *Crónicas de tango*, Margus Ediciones, Buenos Aires 2004
- Astarita G., *Pascual Contursi. Vida y obra*, Ediciones La Campana, Barcelona 1981
- Árraga M., *Poética del tango*, Corregidor, Buenos Aires 2004
- Baudrillard J. (1979), *Della seduzione*, SE, Milano 1997
- Benedetti H. A. (Selección, prólogo y notas), *Las mejores letras de tango*, Booktet, Buenos Aires 2012
- Bevacqua H. D., *Celedonio Flores*, Margus Ediciones, Buenos Aires 2007
- Bevacqua H. D., *Los Poetas del tango*, Margus Ediciones, Buenos Aires 2007
- Brunamonti M., *Il tango, musica e danza*, Auditorium, Milano 2007
- Collo P. e Franco E. (a cura di), *Tango*, Einaudi, Torino 2002
- Conde O., *La poética del tango como representación social*, Jornadas de Hum.H.A., Bahía Blanca 11-13 agosto 2005
- De Concilio N., *Tango: testi e contesti. L'elemento italiano nella poesia tanguera (1870 - 1930)*, Edizioni del Faro, Trento 2011
- Ford A., *Homero Manzi*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1971
- Fumagalli M. M., *Borges e il tango*, Abrazos, Stuttgart 2012
- Gamba D., *A occhi chiusi*, in Leopoldo Carra e Daniela Gamba (a cura di), *Tango. Quella melodia di noi due*, Salani, Milano 2004
- García M. A., *El arrabal en el tango*, su «TangoReporter» (2007) anno XII, n. 132, Carlos Groppa Editor.
- Gobello J., *Letras de tango. Selección (1897 - 1981)*, Centro Editor de Cultura Argentina S.A., Buenos Aires 1999
- Gobello J., *Mujeres y nombres que hicieron el tango*, Librerías Libertador, Buenos Aires 2004
- Gobello J., *Palabras perdidas*, Ediciones Amaro, Buenos Aires 1973
- Gorin N. (1990), *Astor Piazzolla*, Di Giacomo, Roma 1995
- Hatem F., *Malena*, «La Salida», (aprile-maggio 1999) n.13,
- Heidegger M. (1959), *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973
- Jiménez F. G., *Así nacieron los tangos*, Losada, Buenos Aires 1965
- Juárez O., *Poeta, libretista y hombre de tango*, «TangoReporter» (dicembre 2005), anno X, n.115.
- Lao M., *T come Tango. Un invito a muoversi al di là degli stereotipi*, Melusina Editrice, Roma 1996.
- Lopa R., *Cátulo Castillo. Un porteño de Boedo*, Agebe, Buenos Aires 2011
- López I., *Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», (2010)
- Mandrini E. (Selección de), *Los poetas del tango*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2000

Montenegro R. F., *Amor en el tango: Grisel – José María Con-tursi*, Ediciones Del Dragon, Buenos Aires 2006  
 Pau A., *Música y poesía del tango*, Trotta, Madrid 2001  
 Pirozzi M., *Tango de arrabal. Arte e vita nei sobborghi*, Sigillo Edizioni, Lecce 2003  
 Salas H. (1986), *Il tango*, Garzanti, Milano 1992  
 Salas H., *Las mejores letras de tango. Desde sus orígenes a la actualidad*, Ameghino Editora, Rosario 1999  
 Soriano O., *Entrevista a Lucio Demare*, «La Opinión», (27 gennaio 1974).  
 Tribolo E., *Contesto storico*, in Luis Castro, Franco Finoc-chiaro, Evangelina Tribolo, *Vivir abrazados. Tre saggi sul tango*, Edizioni Greco, Catania 2004  
 Vásquez M., *Las mujeres en el tango*, «Club de tango», (luglio-agosto 1999) n.37  
 Volli U., *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002

**Notes**

<sup>1</sup> *La morocha* (1905). Testo: Ángel G. Villoldo. Musica: Enrique Saborido. Per l'ascolto di alcune tra le più importanti versioni ved. <http://www.todotango.com/musica/tema/417/La-morocha/>.  
<sup>2</sup> *Haragán* (1928). Testo: Manuel Romero. Musica: Enrique Del-fino. Per l'ascolto di alcune tra le più importanti versioni ved. <http://www.todotango.com/musica/tema/582/Haragan/>.  
<sup>3</sup> *Madreselva* (1931). Testo: Luis C. Amadori. Musica: Francisco Canaro. Per l'ascolto di alcune tra le più importanti versioni ved. <http://www.todotango.com/musica/tema/467/Madreselva/>.  
<sup>4</sup> *Guapo sin grupo*. Testo: Manuel Romero. Musica: Salvador Merico.  
<sup>5</sup> *Arrabalera* (1950). Testo: Cátulo Castillo. Musica: Sebastián Piana. Alcune versioni di questo tango sono reperibili su <http://www.todotango.com/musica/tema/1136/Arrabalera/>. Per i testi e per maggiori notizie sulla genesi e sui temi relativi a questi tanghi ved. José Gobello, *Letras de tango. Selección (1897 – 1981)*, Centro Editor de Cultura Argentina S.A., 1999 e Héctor Ángel Benedetti (Selección, prólogo y notas), *Las mejores letras de tango*, Booktet, Buenos Aires, 2012.  
<sup>6</sup> Meri Lao, *T come tango*, Melusina Editrice, Roma, 1996, p. 121.  
<sup>7</sup> José Gobello (Buenos Aires, 1919 – 2013), storico del tango e ancora oggi considerato il massimo studioso di *lunfardo*, spiega nel suo libro *Palabras perdidas* che esso consiste in un «repertorio de términos que el pueblo de Buenos Aires tomó de entre los que, a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, trajo la inmigración, e incorporó a su propio lenguaje, con intención festiva, cambiándoles a veces la forma y el significado». J. Gobello, *Palabras perdidas*, Ediciones Amaro, Buenos Aires, 1973, p. 24.  
<sup>8</sup> Celedonio Esteban Flores (Buenos Aires, 1896 – 1947), soprannominato *El negro Cele*, è stato poeta e *letrista* di numerosi tanghi, una ventina dei quali scritti su musica di Carlos Gardel e da egli stesso incisi in seguito. Utilizzò spesso un linguaggio scarno e naïf adoperando molti vocaboli del *lunfar-*

*do*, visse gran parte dei propri anni da *bohémien* ed ebbe in vita un discreto successo. Tra i suoi tanghi più famosi vanno ricordati almeno *Margot*, *Mano a mano* e *Pan*. Cfr. H. D. Bevacqua, *Celedonio Flores*, Margus Ediciones, Buenos Aires, 2007 e E. Mandrini (Selección de), *Los poetas del tango*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 2000.  
<sup>9</sup> *Arrabal* traduce la parola sobborgo, periferia. Soprattutto nei primi decenni del Novecento i sobborghi di Buenos Aires rappresentano lo scenario privilegiato dai poeti (*letristas*) per l'ambientazione dei propri tanghi. Si tratta di un luogo dove le esperienze di personaggi quasi proto tipici si fondono con le questioni esistenziali legate alla condizione umana dentro i meandri del labirinto urbano che in quegli anni si andava costruendo, diversificando con sempre maggiore nettezza le classi sociali benestanti da quelle più basse. Per questa tematica nel tango si vedano il lungo articolo di Miguel Angel García, *El arrabal en el tango*, uscito sul n. 132 della rivista «TangoReporter», Carlos Groppa Editor, Los Angeles, anno XII, maggio 2007 e il volume di Mariela Pirozzi, *Tango de arrabal. Arte e vita nei sobborghi*, Sigillo Edizioni, Lecce, 2003.  
<sup>10</sup> «Tango e Buenos Aires possono essere sentiti come due topografie complementari, simmetricamente percorribili dall'immaginazione di uno stesso viaggiatore», in Collo e Franco (a cura di), *Tango*, Einaudi, Torino, 2002, p. VIII.  
<sup>11</sup> Cfr. I. López, *Morochas, milongueras y percantas. Representaciones de la mujer en las letras de tango*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», Universidad Complutense de Madrid, 2010, disponibile all'indirizzo <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/mutango.html>.  
<sup>12</sup> Cfr. H. Salas (1986), *Il tango*, Garzanti, Milano, 1992, E. Mandrini (Selección de), *Los poetas del tango*, cit. e H. D. Bevacqua, *Los Poetas del tango*, cit.  
<sup>13</sup> Enrique Santos Discépolo (Buenos Aires, 1901 – 1951) ed Enrique Cadícamo (Luján, 1901 – Buenos Aires, 1999) sono considerati due tra i maggiori poeti e autori della storia del tango. Oltre ad essere entrambi anche compositori e autori di opere teatrali, i loro nomi sono legati al cinema (nel caso di Discépolo che fu regista e si cimentò al termine della sua breve vita anche come attore nel suo *El hincha* del 1951) e alla storiografia del tango (per quel che riguarda Cadícamo con opere come *Historia del tango en París* del 1975 e *Bajo el signo del tango* del 1995, entrambi per Corregidor di Buenos Aires). Discépolo è autore, tra gli altri, di tanghi come *Malevaje*, *Yira yira*, *Cambalache* e *Cafetín de Buenos Aires*; tra gli oltre mille tanghi scritti da Cadícamo, invece, ricordiamo almeno *Los mareados*, *Nostalgias*, *La casita de mis viejos* e *Niebla del Riachuelo*.  
<sup>14</sup> Evaristo Carriego (Paraná, 1883 – Buenos Aires, 1912), la cui notorietà al di fuori dell'Argentina è legata soprattutto all'opera che gli dedicò Borges nel 1930, fu un poeta criollo, testimone dei paesaggi, delle figure emblematiche e degli odori di quella periferia popolare a cavallo tra XIX e XX secolo, la cui sottocultura si sarebbe poi estinta con l'avvento dell'industrializzazione. Nella sua breve vita riuscì a pubblicare soltanto due sillogi poetiche, *Misas herejes* (1908) e *La canción del barrio* (1913), ed una raccolta di racconti, *Flor de arrabal* (1927). Pur non avendo scritto il testo di nessun tango i temi,

gli scorci pittoreschi ed emozionali e le visioni nostalgiche dei versi di Carriego divennero presto fonte di ispirazione per diverse generazioni di poeti che si dedicarono al tango.

- <sup>15</sup> Pascual Contursi (Chivilcoy, 1888 – Buenos Aires, 1932), figlio di emigranti campani, fu drammaturgo, musicista e autore di una quarantina di tanghi tra cui *Bandoneón arrabalero*, *Ivette*, *Ventanita de arrabal* e soprattutto di *Mi noche triste* (su musica di un precedente tango strumentale, *Lita*, scritto da Samuel Castriota). Questo brano, in cui per la prima volta si viene ad individuare una delle tematiche fondamentali come quella dell'abbandono da parte della donna amata, fu registrato dalla leggenda del tango Carlos Gardel nel 1917 rivelandosi subito come un grande successo. Ancora oggi *Mi noche triste* risulta essere un tango emblematico per quel che riguarda gli sviluppi della poesia del tango *tout court* e la nascita del cosiddetto *tango-canción* (di cui viene considerato il primo esempio) ovvero quella forma in cui si dava maggiore importanza al rapporto tra musica e poesia, dove l'espressività melodica e armonica richiamava quella del contenuto testuale e la prospettiva narrativa diventava intimista, F. G. Jiménez, *Así nacieron los tangos*, Losada, Buenos Aires 1965, J. Gobello, *Letras de tango. Selección (1897 – 1981)*, cit. e J. Gobello, *Mujeres y nombres que hicieron el tango*, Librerías Libertador, Buenos Aires 2004.
- <sup>16</sup> Oscar Conde, *La poética del tango como representación social*, Jornadas de Hum.H.A., Bahía Blanca 11-13 agosto 2005, p. 6.
- <sup>17</sup> Il rapporto di Borges col tango è sempre stato in qualche maniera problematico e incostante, soprattutto per quanto riguarda le sue opinioni in merito ad un fenomeno così rilevante per la cultura argentina. Secondo Meri Lao egli «ha avuto le idee più diverse, si è contraddetto spesso, ha manifestato opinioni erronee, prive di fondamento» (*T come Tango*, Melusina Editrice, Roma, 1996, p. 130). La visione del tango in Borges è limitata a quello delle origini, dei sobborghi popolati dai criolli, alle *equinas* dei *compadritos* e dei pugnali. È qualcosa di fortemente legato alle radici della propria patria multietnica, ma la sua sostanza pare appartenere sempre ad un passato senza tempo fatto di strade, cortili e case come quelle del suo quartiere Palermo di cui si ritrovano numerose tracce nella prima e nella terza raccolta di poesie, *Fervore di Buenos Aires* del 1923 e *Quaderno di San Martín* del 1929. In maniera diretta ne ha sicuramente parlato in alcune opere tra le quali possiamo citare *Evaristo Carriego* (1930), *Manoscritto di Brodie* (1970) o la poesia *El tango*, contenuta nella raccolta *L'altro, lo stesso* (1964), musicata da Astor Piazzolla e pubblicata in forma di tango cantato nel 1965, sul controverso album del celebre bandoneonista che porta lo stesso titolo (per approfondire la storia e gli esiti della collaborazione tra queste due grandi figure si veda Natalio Gorin, *Astor Piazzolla*, Roma, Di Giacomo, 1995, pp. 75-76); nel caso di Julio Cortázar, invece, il tango è elemento emotivo presente in diversi suoi racconti e soprattutto nella seconda parte del suo capolavoro *Rayuela* (1963), nonché in alcuni testi poetici intensi e tormentati come *La Cruz del Sur*, *Tu piel bajo la luna* e *Veredas de Buenos Aires* musicati da Edgardo Cantón nel 1979; per Horacio Ferrer, infine, il discorso è diverso poiché il

suo nome è profondamente legato al tango sia come autore di capolavori scritti insieme ad Astor Piazzolla (pensiamo soltanto all'opera *María de Buenos Aires* del 1968 e alle famose *Balada para un loco* e *Chiquilín de Bachín* incise su disco l'anno successivo), che come autore storiografico (*El Tango: su historia y evolución*, 1959, *El Libro del Tango. Arte Popular de Buenos Aires*, tre volumi, 1980).

- <sup>18</sup> Nel tango l'assenza, la mancanza della persona amata e il desiderio fremente di riaverla rappresentano un topos fondamentale poiché strettamente collegato con temi essenziali quali l'amore, il tempo, il divenire. La figura dell'amata, il suo sembiante fisico ed emotivo rivive in maniera costante e dolorosa nel ricordo dell'uomo abbandonato e attraverso il racconto della sua voce in prima persona: è proprio il vuoto lasciato dalla donna a farsi presenza, a ricostituirsi come funzione del desiderio inteso come spazio in cui «nominiamo la *mancanza*, l'insufficienza d'essere, caratteristica essenziale della condizione umana» (U. Volli, *Figure del desiderio. Corpo, testo, mancanza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2002, p. 17). Tra i numerosi tanghi in cui è possibile rintracciare tali aspetti possiamo citare almeno *Ausencia* (1920, testo: Francisco Bianco, musica: Carlos Gardel e José Razzano), *Soledad* (1934, testo: Alfredo Le Pera, musica: Carlos Gardel), *En esta tarde gris e Grisel* (1941 e 1942, testo: José María Contursi, musica: Mariano Mores), *María* (1945, testo: Cátulo Castillo, musica: Aníbal Troilo), *Mi canción de ausencia* (1966, testo: Roberto Pansera, musica: Roberto Lambertucci), *El último café* (1963, testo: Cátulo Castillo, musica: Héctor Stamponi).
- <sup>19</sup> Jean Baudrillard, (1979), *Della seduzione*, SE, Milano 1997, pp. 90-91.
- <sup>20</sup> E. Borgna, *Il tempo e la vita*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 62.
- <sup>21</sup> Evangelina Tribolo E., «Contesto storico», in Luis Castro, Franco Finocchiaro, Evangelina Tribolo, *Vivir abrazados. Tre saggi sul tango*, Edizioni Greco, Catania 2004, p. 23.
- <sup>22</sup> E. Borgna, cit., pp. 71-72.
- <sup>23</sup> Martin Heidegger (1959), *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1973.
- <sup>24</sup> *Ivette* (1920). Testo: Pascual Contursi. Musica: Augusto Berto e Julio Roca. Per l'ascolto delle versioni più famose su <http://www.todotango.com/musica/tema/175/Ivette/>. Per i testi, la genesi e i contenuti dei tanghi citati in questa sezione ved. José Gobello, *Letras de tango. Selección (1897 – 1981)*, cit., e Héctor Ángel Benedetti (Selección, prólogo y notas), *Las mejores letras de tango*, cit.
- <sup>25</sup> *Beba* (1924). Testo: Celedonio Flores. Musica: Edgardo Donato. Per l'ascolto delle versioni più famose vedere <https://tango.info/work/beba>.
- <sup>26</sup> *Margot* (1921). Testo: Celedonio Flores. Musica: José Ricardo e Carlos Gardel. Per l'ascolto delle versioni più famose vedere <http://www.todotango.com/musica/tema/100/Margot/>.
- <sup>27</sup> *Madame Ivonne* (1933). Testo: Enrique Cadícamo. Musica: Eduardo Pereyra. Per l'ascolto delle versioni più famose vedere <http://www.todotango.com/musica/tema/61/MadameIvonne/>.
- <sup>28</sup> *Claudiette* (1942). Testo: Julián Centeya. Musica: Enrique Delfino. Per l'ascolto delle versioni più famose vedere <http://>

- www.todotango.com/musica/tema/14/Claudinettes-/-.
- <sup>29</sup> *Mariana* (1942). Testo: Homero Manzi. Musica: Ricardo Malerba e Francisco Caso. Per l'ascolto delle versioni più famose vedere <http://www.todotango.com/musica/tema/844/Mariana/>
- <sup>30</sup> *Verdemar* (1943). Testo: José María Contursi. Musica: Carlos Di Sari. Per l'ascolto delle versioni più famose vedere <http://www.todotango.com/musica/tema/802/Verdemar/>.
- <sup>31</sup> *Rubí* (1944). Testo: Enrique Cadícamo. Musica: Juan Carlos Cobián. Per l'ascolto delle versioni più famose vedere <http://www.todotango.com/musica/tema/505/Rubi/>.
- <sup>32</sup> *Rosicler* (1946). Testo: Francisco García Jiménez. Musica: José Basso. Per l'ascolto delle versioni più famose vedere <http://www.todotango.com/musica/tema/485/Rosicler/>.
- <sup>33</sup> *Alejandra* (1966). Testo: Ernesto Sabáto. Musica: Aníbal Troilo. Per l'ascolto delle versioni più famose vedere <http://www.todotango.com/musica/tema/2155/Alejandra/>.
- <sup>34</sup> E. Sabáto, *Sobre héroes y tumba*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires 1961.
- <sup>35</sup> Per l'ascolto delle versioni più famose di *Malena* ved. <http://www.todotango.com/musica/tema/29/Malena/>.
- <sup>36</sup> Le traduzioni in italiano di *Malena*, *Gricel* e *María* sono di chi scrive.
- <sup>37</sup> Eugenio Mandrini (Selección de), *Los poetas del tango*, Ediciones Colihue, Buenos Aires 2000. p. 21.
- <sup>38</sup> H. Á. Benedetti (Selección, prólogo y notas), *Las mejores letras de tango*, cit., p. 544.
- <sup>39</sup> Osvaldo Soriano, *Entrevista a Lucio Demare*, «La Opinión», 27 gennaio 1974.
- <sup>40</sup> José Luis Betinotti (Buenos Aires, 1878 – 1915), figlio di immigrati italiani, fu chitarrista, compositore e *payador*, ovvero autore e interprete di *payadas*, termine con cui si riferisce ad una forma poetico-musicale di origine spagnola (ma diffuse nel tempo soprattutto in Argentina, Uruguay, Paraguay e Cile), in rima, spesso improvvisata ed eseguita con il solo accompagnamento della chitarra. L'arte ed il linguaggio del *payador* si possono avvicinare a quelli del cantastorie. Betinotti, autore di *Pobre mi madre querida* portata al successo da Carlos Gardel che la incise nel 1919, venne considerato *El último payador*, titolo con il quale lo stesso Manzi, nel 1950, gli dedicò un film scrivendone la sceneggiatura e affidando la regia a Ralph Pappier.
- <sup>41</sup> Horacio Salas, *Il Tango*, cit., Aníbal Ford, *Homero Manzi*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1971.
- <sup>42</sup> Pensiamo alla descrizione dei due protagonisti in *Fuimos* (1945), su musica di José Dames: *Fui con una lluvia de cenizas y fatigas/ en las horas resignadas de tu vida,/ gota de vinagre derramada sobre todas tus deridas.// Fuiste con mi culpa golondrina entre la nieve,/ rosa marchitada por la nube que no llueve*; si vedano anche i versi di *Che bandoneón* (1947) scritto insieme ad Aníbal Troilo: *El duende de tu son, che bandoneón,/ se apiada del dolor de los demás,/ y al estrujar tu fuelle dormilón/ se arrima al corazón que sufre más./ Esthercita y Mimí, con Ninón,/ dejando sus destinos de percal,// vistieron al final mortaja de rayón/ al eco funeral de tu canción.* (M. Lao, *T come tango*, cit. p. 224 e p. 194).
- <sup>43</sup> Cfr. l'articolo di Fabrice Hatem, *Malena*, in «La Salida», n.13, aprile-maggio 1999, p.13.
- <sup>44</sup> Osvaldo Juárez, *Poeta, libretista y hombre de tango*, «Tango-Reporter», Los Angeles, Carlos Groppa Editor, anno X, n.115, dicembre 2005.
- <sup>45</sup> Nilda Elvira Vattuone (Guamini, 1911, Buenos Aires 2013) con lo pseudonimo di Nelly Omar fu cantante, attrice e compositrice di tango e folklore, «da molti considerata la più grande in assoluto» (M. Lao, *T come Tango*, cit., p. 118). Il grande e duraturo successo di cui godè in vita le fece meritare addirittura l'appellativo di «La Gardel con polleras». Fu lei nel 1948 a lanciare il tango *Sur*.
- <sup>46</sup> Per l'ascolto delle versioni più famose di *Gricel* ved. <http://www.todotango.com/musica/tema/93/Gricel/>.
- <sup>47</sup> Pascual y José María Contursi, *Cancionero*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1977 e E. Mandrini, *Homero Manzi*, in *Los poetas del tango*, cit., pp. 23-24.
- <sup>48</sup> Il riferimento è al tango *Mi noche triste*. Cfr. nota 15 del presente testo.
- <sup>49</sup> Forma di tango in 3/4 in cui il ritmo ternario è ben scandito dall'accento forte sul primo dei tre tempi, caratteristica che funge da codice di riferimento anche per la coppia di ballerini. Il *vals* universalmente più noto è *Desde el alma* scritto in giovanissima età dalla pianista e compositrice Rosita Melo (Montevideo, 1897 – Buenos Aires, 1981) tra il 1911 e il 1917, al quale Homero Manzi nel 1948 aggiunse le parole.
- <sup>50</sup> Ancora oggi nella capitale, Barrio de San Cristóbal tra Avenida San Juan e La Rioja, vive e respira il ricordo ancora intriso di stati d'animo contrastanti di quella storia d'amore tra le mura della milonga «Club Gricel», spazio magico che ricostruisce l'aria delle storiche milonghe di una volta, ben contaminando il mood popolare con l'eleganza e lo stile.
- <sup>51</sup> R. F. Montenegro, *Amor en el tango: Gricel – José María Contursi*, Ediciones Del Dragón 2006.
- <sup>52</sup> Ángel Gregorio Villoldo Arroyo (Barracas, Buenos Aires 1861 – 1919) fu musicista e compositore, uno dei maggiori autori di tango della sua epoca. I suoi brani sono abbastanza lineari riguardo alla struttura e alle armonie così come i testi che li accompagnano rappresentano bozzetti e ritratti spesso satirici e pittoreschi, che offrono un'importante testimonianza della Buenos Aires degli inizi del Novecento. Oltre alla citata *La morocha* (di cui scrisse solo il testo), ricordiamo *La budinera*, *La caprichosa*, *El farrista*, *El pimpollo* e la musica di una melodia tra le più famose di sempre, *El choclo*.
- <sup>53</sup> Oscar Conde, *La poética del tango como representación social*, cit., p.5
- <sup>54</sup> Per l'ascolto delle versioni più famose di *María* ved. <http://www.todotango.com/musica/tema/69/Maria/>.
- <sup>55</sup> Ricardo Lopa, *Cátulo Castillo. Un porteño de Boedo*, Agebe, Buenos Aires 2011.
- <sup>56</sup> José González Castillo (Rosario, 1885 – Buenos Aires, 1937) fu drammaturgo, autore di testi per il cinema oltre che di numerosi tanghi tra cui vanno ricordati almeno *Griseta* del 1924, scritto con Enrique Delfino, e *Silbando* del 1925, la cui musica fu composta dal figlio Cátulo e da Sebastián Piana.
- <sup>57</sup> Cfr. E. Mandrini, *Cátulo Castillo*, in *Los poetas del tango*, cit., pp. 19-20.
- <sup>58</sup> Horacio Salas, *Il tango*, cit., p. 280.

- <sup>59</sup> «“Lo nuestro terminó”/ dijiste en un adiós/ de azúcar y de hiel.../ ¡Lo mismo que el café,/ que el amor,/ que el olvido!/ Que el vértigo final/ de un rencor sin porqué... », da *El último café* (M. Lao, *T come Tango*, cit., p. 220).
- <sup>60</sup> «Un poco de recuerdo y sinsabor/ gotea tu rezongo lerdo./ Marea tu licor y arrea/ la tropilla de la zurda/ al volcar la última curda./ Cerrame el ventanal/ que quema el sol/ su lento caracol de sueño./ No ves que vengo de un país/ que está de olvido, siempre gris,/ tras el alcohol», da *La última curda* (E. Mandrini (Selección de), *Los poetas del tango*, cit., p. 80).
- <sup>61</sup> Horacio Salas, *Il tango*, cit., p. 332.
- <sup>62</sup> Héctor Ángel Benedetti, *Las memore letras de tango*, cit., p. 546
- <sup>63</sup> Ved., a proposito della struttura dei tanghi, M. Brunamonti, *Il tango, musica e danza*, Milano, Auditorium, 2007, pp. 16-17.
- <sup>64</sup> Fernando Ezequiel “Pino” Solanas (Buenos Aires 1936) dirige la pellicola come secondo capitolo di una trilogia dedicata al proprio paese e alla situazione politica inerente al regime di Videla (Solanas fu in esilio a Parigi dal 1976 al 1983), oltre

che al tango. Gli altri due capitoli sono rappresentati da *Tangos – El exilio di Gardel* del 1985 e da *El Viaje* del 1992, tutti fotografati dall’occhio onirico di Félix Monti e accompagnati dalla colonna sonora di Astor Piazzolla.

- <sup>65</sup> La tematica dello sguardo e degli occhi che in funzione metonimica rappresentano uno dei centri propulsori più potenti della seduzione femminile è presente anche in *Malena (Tus ojos son oscuros como el olvido)* e in *Gricel (Me faltó [...] el calor de tu mirar)*. Scrive ancora Baudrillard: «La seduzione degli occhi. La più immediata, la più pura. Quella che rende superflue le parole, solo gli sguardi si impegnano in una sorta di duello, di subitaneo abbraccio all’insaputa degli altri e del loro discorso: fascino discreto di un orgasmo immobile e silenzioso» (*Della seduzione*, cit., p. 83).
- <sup>66</sup> Cfr. I versi di *Il pleure dans mon cœur* nella raccolta del 1874 *Romances sans paroles*.
- <sup>67</sup> Daniela Gamba, “A occhi chiusi”, in Leopoldo Carra e Daniela Gamba (a cura di), *Tango. Quella melodia di noi due*, Milano, Salani 2004, pp. 10-11.

# Peter Waterhouse e *Versatorium Asylum neglectum*

a cura di Camilla Miglio

Versatorium. Laboratorio di scrittura e traduzione collettiva coordinato da Peter Waterhouse

Peter Waterhouse, tra i maggiori autori di lingua tedesca contemporanei, anglo-austriaco, vive a Vienna. Traduttore impegnato sul fronte della poesia quanto su quello di una politica che rimetta al centro la consapevolezza (pluri)linguistica.

Il gesto dell'ospitalità, insito nel tradurre, non cancella la diversità dell'altro, ma se ne fa carico, creando un linguaggio nuovo. Tradurre è il contrario di alzare muri. Il gesto del traduttore è quello dell'accoglienza. Waterhouse ha fondato a Vienna *Versatorium* ([www.versatorium.at](http://www.versatorium.at)), un gruppo di lavoro intorno al testo delle *Supplici* di Eschilo nella versione tedesca di Elfriede Jelinek. Del gruppo fanno parte migranti da ogni luogo del Mediterraneo e del Vicino Oriente, e giovani viennesi. Il testo è tradotto in diverse lingue, montate insieme in una nuova polifonia che accoglie un coro di voci di "richiedenti asilo". Sono i giovani viennesi a dover fare lo sforzo di capire suoni e parole ignoti, non i migranti a doversi adattare alla lingua dominante. Il risultato è un testo apparentemente incomprensibile, in cui risuonano il greco, il tedesco, l'inglese lingua franca, insieme alle lingue di chi viene dalla Siria, dalla Libia, dalla Georgia o dal Kurdistan. Ne è venuta fuori una performance al Burgtheater di Vienna. I richiedenti asilo hanno invitato il pubblico della città più tranquilla d'Europa ad ascoltarli, a confrontarsi col paradosso di una comprensione che viaggia su binari diversi da quelli della semantica, e parli attraverso il suono delle voci, la presenza dei corpi. La rappresentazione, che ha

avuto luogo nel 2015, ha fatto sensazione sui media, e ora è oggetto di dibattito e ulteriori sviluppi (<http://winkelwiese.ch/2015-16/programm/die-should-sea-be-fallen-in>).

Di questa esperienza è disponibile ora una pubblicazione, in cui possiamo leggere in diversi alfabeti la riscrittura delle *Supplici*, ma anche trascrizioni in versi di fatti politici. Il titolo si legge in molti modi. *Die Schutzbefohlenen* (*Le richiedenti asilo*) diventa *Die Should Sea be Fallen in*, in cui, attraverso la mimesi fonica del titolo in tedesco voluto da Jelinek per il greco *Hikètidēs*, si possono intrasentire, con sensibilità translinguistica, in *should*: il dovere, o l'ipotesi (che risuonano in inglese), la colpa (in tedesco *Schuld*); e in *sea – fallen* (caduti in mare, ancora in inglese).

In un tempo in cui si chiudono i porti ai richiedenti asilo, la poesia e la traduzione collettiva diventano praxis, coraggio civile, momento di aggregazione e accoglienza concreta. Non si tratta solo di apertura a chi ci chiede "Schutz", (protezione), ma anche di mettersi in cammino verso il territorio linguistico di chi arriva. Saremo noi a dislocarci nei luoghi geografici, immaginari e linguistici altrui, nello spirito suggerito da Alessandro Leogrande nel suo libro sulle storie dei migranti (*La frontiera*, Feltrinelli 2015) e testimoniato da *Versatorium*.

La poesia che qui presentiamo in traduzione è tratta dal volume.

## Asylum neglectum

Clinamen della colpa  
Sottoporlo a test di libertà tensiva.

Eseguire il test su ogni polo e lato  
scattered society –

“pulcini che vanno sterminati”  
Numero effettivo di bestie  
ha ceduto compatto.

Una grande struttura con incastri minimi.  
Pubblico ammonito.

Azzardo politico  
con errore di impostazione di  
procedimento penale, a scelta.  
Arbitrio in ordinamenti e disposizioni.

“La minestra non solo è liquida  
ma anche annacquata”.

country outletter –  
Dublin2, feccia in custodia cautelare.  
Doppio Heinrich, ..  
Emil, ...  
Ida, ....  
Jutta, .....  
Konrad; - - - -  
la promozione della ditta deve proseguire coerente.

Riciclaggio di resti di 30 soggetti da ricercare.  
Se di 3 riusciamo ad averne 1 o 2  
è come averne nessuno.

.Auto fantasma conspirative.

Sono interdetti coraggio civile e concessione d’asilo.  
Caccia alle streghe criminale,  
questione di punti di vista, in ogni senso.  
La valutazione avviene nello spazio  
Giuro sulla giustezza delle misure adottate  
Giudici giurati.

(traduzione di Camilla Miglio)

## Asylum neglectum

*Neigungswinkel der Schuld  
Auf Spannungsfreiheit prüfen.*

*Allpolig und allseitig abführen.  
scattered society –*

*„kücken die geschlachtet werden sollen“  
Faktische Viehzahl  
Konsistent zugestanden.*

*Ein großes Gefüge mit kleinstem Zahnrad.  
Ermahntes Publikum.*

*Politisches Hochspiel  
Mit Falschsetzung über  
Strafverfahren zur Wahl.  
Willkür in An und Zu Ordnung.*

*„Die Suppe ist nicht nur zu dünn  
sondern aus Wasser.“*

*Country outletter –  
Dublin2, Dreck in Schubhaft.  
Doppel Heinrich, ..  
Emil, ...  
Ida. ....  
Jutta, .....  
Konrad; - - - -  
Förderungshandlung muss kausal sein.*

*Restlverwertung von 30 Auszuforschenden.  
Wenn wir von 3 nur 1 oder 2 haben  
haben wir gar nichts.*

*.Konspirative Phantomautos.*

*Schutzunterlassung und Zivilcourageverbot.  
Verbrochene Verhetzung, eine  
Wertungsfrage in jederlei Gesinnung.  
Ermessung spielt im Raum.  
Schwör um Richtigkeit  
Schwurgericht.*

# Rassegna di poesia internazionale

a cura di GIANFRANCO AGOSTI Sapienza, Università di Roma (poesia greca); FRANCESCO STELLA Università di Siena (poesia latina antica e medievale); NICCOLÒ SCAFFAI, Université de Lausanne (strumenti di comparatistica); FRANCESCO STELLA, Università di Siena (strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (poesia italiana).

**SAFFO, Poesie, frammenti e testimonianze. La prima traduzione italiana di tutti i frammenti anche inediti e tutte le testimonianze,** introduzione, nuova traduzione e commento a cura di Camillo Neri e Federico Cinti, Rusconi, Ariccia 2017, pp. CLXXXVIII + 480, € 18,00



La produzione di articoli, libri, edizioni e traduzioni della poesia di Saffo nell'ultimo secolo è stata praticamente immensa, soprattutto dopo che le scoperte papiracee hanno progressivamente arricchito la nostra conoscenza della poetessa. La pur ricchissima bibliografia che accompagna questo volume (più di cinquanta pagine!) non è, per stessa am-

missione degli autori, che selettiva anche se «si propone di raccogliere tutto l'essenziale, in particolare per quanto riguarda la copiosissima produzione 'saffologica' dell'ultimo quindicennio» (p. XV). Annotazione sufficiente per togliere ogni dubbio sulla necessità di un'altra edizione di Saffo. Ma il lettore di questo commendevole libro troverà ben altre sorprese. Accanto alla Saffo più nota sono stati raccolti e tradotti per la prima volta in italiano tutti i frammenti minori omessi anche in prestigiose edizioni accademiche, nonché tutte le testimonianze (una parte cospicua del volume, pp. 144-267), più i *dubia* e gli epigrammi; a tradurre è C. Neri: ciò che permetterà allo studioso di avere una comodissima raccolta completa, e al lettore colto o semplicemente curioso di poter navigare con guida sicura nell'ampio mare della fortuna antica di Saffo. E i frammenti (pp. 1-143, tradotti da F. Cinti) contengono i nuovi frammenti delle collezioni papirologiche di Colonia, Londra e Oklahoma City, che tanto clamore e interesse hanno suscitato anche presso il largo pubblico (fra cui il carme della vecchiaia, qui fr. 58c). Così questa edizione, anche se non provvista di apparato critico (che sarà nell'annunciata *maior*), ma con un testo greco sempre meditato e restituito con sicurezza di gusto e giudizio, è attualmente la più completa che si possa trovare. L'imponente strumentario critico, una *Introduzione* locupletata e un *commento* (pp. 281-479), entrambi curati da C. Neri che a Saffo e alla lirica greca da anni sta dedicando studi ponderosi, renderanno molti servizi all'intelligenza dei versi di Saffo. L'introduzione è ricchissima di informazione

e al contempo di apporti originali: alla prima parte è dedicata la ricostruzione della Saffo storica, del contesto sociale e politico dei suoi carmi, il pubblico, e le caratteristiche linguistiche e stilistiche. Nella seconda una minuziosa ricostruzione della fortuna e delle 'immagini' (in senso proprio e figurato) che le varie epoche, fino al Novecento, hanno costruito della poetessa (par. 8, pp. LXXV-CXXXI). Il commento è attento soprattutto a fornire tutta la documentazione e le ipotesi interpretative di ogni frammento, a ricalibrare ipotesi azzardate e a dare resoconto del lavoro critico, senza ovviamente rinunciare a prendere posizione ove necessario o a proporre nuove esegesi. Il tutto è sempre presentato nell'ottica di una lettura consapevole di quanto resta di Saffo, la cui poesia è liberata da molte sovrainterpretazioni e errori di prospettiva. La traduzione, coerentemente, vuol essere di supporto alla lettura, il più possibile vicina al testo: la leggibilità che è la cifra complessiva potrà essere giudicata una scelta minimalista, ma era forse l'unica possibile in un volume il cui scopo è ridisegnare l'immagine della poetessa secondo le nuove acquisizioni. La necessaria erudizione non fa mai agio sulla leggibilità e questo è un pregio raro. L'impressione finale è di un ritorno (o un approdo) a una Saffo più vera, e ancor più ammaliante: «ma la raffinatezza io amo, questo sappiate (?) e a me / l'amore del sole ha concesso in sorte splendore e bellezza» (fr. 58d).

(Gianfranco Agosti)

**FEDERICA GIOMMONI,**  
**Νέης γενετήρες αοιδής. Gli**  
**epigrammi dei "minori"**  
**del Ciclo di Agazia,**  
 introduzione, testo critico,  
 traduzione e commento,  
 Alessandria, Edizioni dell'Orso  
 2017 (Hellenica 67), pp. 272,  
 € 32,00



Gli studi sulla 'rinascita' del genere epigrammatico in età giustiniana si arricchiscono di un nuovo contributo, destinato ad affiancare i numerosi lavori dedicati, negli ultimi anni, ai più illustri poeti del *Ciclo* di Agazia. Con questo volume, una rielaborazione della sua tesi di dottorato, recentemente discussa presso l'Università degli Studi di Firenze, Federica Giommoni getta nuova luce sui versi dei poeti 'minori' della silloge, offrendone «un commento esauritivo e scientificamente organizzato» (p. VII). All'opera esegetica, di grande utilità per comprendere meglio una realtà letteraria del tutto peculiare, l'autrice affianca un infaticabile e accurato lavoro di edizione critica e traduzione, che rende il libro pienamente godibile per il filologo come per l'appassionato di poesia (ed anzi unisce rigore scientifico e qualità artistiche in una piacevole osmosi).

La prima parte del volume, suddivisa in tre capitoli, ha lo scopo di introdurre il lettore meno esperto alle principali pro-

blematiche connesse con lo studio della silloge agaziana. Dopo aver descritto le caratteristiche salienti della raccolta, l'autrice ricostruisce i complessi rapporti che gli epigrammisti 'minori' intrattengono con i loro modelli più importanti, tracciando un quadro variegato della loro formazione scolastica e mettendo in luce il loro debito nei confronti del nuovo stile inaugurato da Nonno di Panopoli. L'ultima sezione dell'introduzione ospita alcune preziose osservazioni sulla versificazione dei 'minori', frutto di un'attenta analisi metrica, a cui si aggiungono tre tabelle che permettono di conoscere ad un primo sguardo i *pattern* più diffusi nell'opera di un determinato poeta.

La seconda parte del libro accoglie l'edizione, la traduzione ed il commento dei 76 epigrammi, divisi per autore. Ogni sezione è aperta da un breve profilo biografico, che consente al lettore di accostarsi con consapevole spirito critico ai componimenti, mettendoli in relazione con l'ambiente storico-culturale e sociale in cui nascono. Nello stesso solco si inserisce la scelta di corredare i singoli testi di introduzioni agili, ma esauritive, a cui Federica Giommoni premette un titolo moderno. Quest'ultimo particolare sembra suggerire uno scopo divulgativo, certamente non trascurabile all'interno di un volume dedicato ai poeti meno noti della silloge agaziana. Nonostante l'autrice dichiari di rifuggire da qualsivoglia intento artistico, la traduzione risulta non solo fedele al dettato originario di ciascun epigramma, ma anche di piacevole lettura, come si può notare dai versi del curioso epitafio che Damocaride, probabilmente con vena parodica, dedica alla pernice domestica di Agazia (AP 7.206): «Collega dei cani divoratori di uomini, gatta malefica, / sei una dei cuccioli di Atteone. / Dopo aver mangiato la pernice del tuo padrone Agazia / piangi, come se avessi sbranato il padrone in persona. / E mentre tu ti perdi dietro alle pernici, ora i topi / ballano approfittando del tuo palato raffinato.»

Il commento riprende e sviluppa am-

piamente i punti-chiave indicati nei capitoli iniziali del volume. Particolarmente apprezzabile è l'interesse che l'autrice dimostra per la cultura scolastica condivisa dagli autori e dai loro primi lettori; in quest'ottica, i testi analizzati si caricano di un valore storico, oltre che letterario, divenendo fonti privilegiate per conoscere l'influsso esercitato dalla *paideia* tardoantica sulla poesia e sulla società che attraverso di essa si esprime. La giovane studiosa dedica inoltre notevole attenzione all'affascinante problema del rapporto tra componimenti libreschi ed epigrafici, consentendo al lettore di cogliere la complessità della natura dell'epigramma, che in età giustiniana conosce un proliferare di incisioni su pietra composte da più o meno abili versificatori. Sul piano testuale, colpisce il gran numero di echi letterari che Federica Giommoni ha saputo rintracciare, tanto da ricostruire per ciascun epigramma una fitta selva di rimandi ad opere precedenti. Una ricerca indubbiamente stimolante, che non si trasforma mai in una mera accumulazione di *loci*: l'autrice motiva ampiamente le sue scelte, offrendo a studiosi ed appassionati la vivida immagine di un fitto dialogo tra i 'minori' ed i principali esponenti della poesia antica e tardoantica.

Il volume offre, dunque, un'esegesi completa di opere letterarie trascurate dalla critica, contestualizzandone le qualità all'interno della silloge agaziana e colmando un vuoto nello studio unitario della Tarda Antichità. Ma il rigore scientifico che anima il lavoro di Federica Giommoni non fa che esaltare il valore letterario di questi epigrammi, che ora può essere pienamente apprezzato anche dai lettori meno esperti di poesia tardoantica. In questa multiforme antologia, fatta di statue, bagni termali, danzatrici e funzionari di corte, si può ancora cogliere, ripulito della polvere del tempo, il gusto estetico di un'epoca tutt'altro che 'decadente'.

(Fabrizio Petorella)

**Poeti cristiani latini dei primi secoli** a cura di **VINCENZO GUARRACINO**, Bornago, Mimep, pp. 363, € 15,00



Fra i patrimoni immateriali che i tagli all'università e la rigidità dei programmi scolastici gentiliani rischiano di cancellare c'è quella che è stata definita "poesia cristiana latina", cioè la produzione poetica dell'Europa occidentale dal secolo III al VII circa, che abitualmente non viene letta nei corsi di Letteratura latina di nessun ordine di studi e sopravvive, per iniziativa di pochi resistenti, in qualche laurea magistrale. Negli anni '70 e '80 era riuscita a conquistare una sua riconoscibilità sia nell'ambiente accademico internazionale, grazie agli studi di specialisti di alto livello come Fontaine, Charlet e Michel in Francia, Mohrmann in Olanda, Smolak in Austria, Roberts e Nodes nei paesi anglofoni, Herzog e Thraede in Germania Federale (e perfino Kirsch nella DDR, che sviluppò una geniale lettura marxista della ristrutturazione delle forme letterarie dovuta al cristianesimo), mentre in Italia si consolidava una nicchia all'interno del settore disciplinare "Letteratura cristiana antica". La sua visibilità nel panorama culturale è sempre stata orientata e insieme minata dallo stesso fattore che ne aveva determinato l'autonomia accademica: il collocamento in un limbo settoriale che la sgancia dal rapporto con la poesia latina e con le letterature moderne e che sembra riservarne la fruizione ad appassionati di ambito devozionale. Per questo la pubblicazione dell'antologia di Guarracino può essere sa-

lutata come un recupero prezioso, che sviluppa e articola panorami sintetici come quelli inclusi nelle grandi raccolte messe insieme da Spitzmüller negli anni '70 o da Ugo Trombi del 2002. A Guarracino si devono già esperimenti di straordinario interesse come l'antologia di poesia latina Bompiani nella quale i testi, che coprivano anche la latinità tarda, erano tradotti da poeti italiani, con risultati in qualche caso memorabili come il Marziale di Ceronetti, gli *Aenigmata Bernensia* di Ronchey-Magrelli, il Catullo di Sanguineti, il Properzio di De Angelis, l'Orazio di Fortini, l'Ausonio di Conte. Il metodo polifonico è applicato anche qui, ma il gruppo di traduttori è più ridotto, pur includendo personalità riconosciute come, fra gli altri, Marco Beck, Flavio Ermirini, Gio Ferrì, Bianca Garavelli, Gilberto Isella, Stefano Lanuzza, Giorgio Luzzi, Giancarlo Pontiggia, Paolo Ruffilli, Mario Santagostini. L'impostazione della scelta e dunque dei temi risente della collocazione socioculturale che abbiamo descritto e punta su aspetti auto-identitari fortemente caratterizzati in senso religioso: la poetica della luce, la simbologia della croce, l'inno dia ecclesiastica, la figura di Maria, le dichiarazioni di fede, espressioni spesso potenti ma inevitabilmente cristallizzate in formule che, poco variate di autore in autore proprio per la loro sacralità, rischiano di risultare ripetitive a un lettore seriale e non necessariamente sensibile a questi contenuti. Il rischio di monotonia è sventato in parte dall'ampissimo raggio delle scelte, che vanno dal *Magnificat* al poemetto sulla luna del re Sisebuto: rinunciando anzi al testo a fronte, questa di Guarracino diventa probabilmente la più ampia antologia esistente di poesia dei primi secoli. Da una parte dunque la mancanza dell'originale latino (oltre che di annotazioni) e la migliorabilità di alcune fonti (troppo spesso si attinge alla *Patrologia Latina* anziché alle più o meno recenti o edizioni critiche), qualche collocazione ambigua (gli *spuria* inseriti nel capitolo dell'autore a cui erano stati erroneamente attribuiti in passato, come nel *Carmen adversus Marcionitas* pseudo-terulliano o i carmi pseudo-claudiane o il *De anima* citato da Agostino ma non suo), l'eccessiva presenza di autori la cui cultura cristiana è un dato indimostrato (Tiberiano, anche Ausonio e Boezio) e la mancanza di alcuni caposaldi (come l'*Eptateuchos* di Cipro poeta) la rendono poco utilizzabile

per gli studenti, dall'altra però per i curiosi e gli appassionati l'estensione della scelta consente scoperte di generi e toni inconsueti, di autori altrimenti ignoti e di prime traduzioni spesso assolute: l'ingresso nella fruizione poetica delle epigrafi sepolcrali, la suggestiva *Fenice* di Lattanzio nella versione di Roberto Sanesi; il gioiellino delle anonime *Laudes Domini* che raccontano la sepoltura congiunta di marito e moglie chiedendosi come uno ha potuto percepire l'altro dopo la morte; l'astratta innografia del filosofo Mario Vittorino, convertito tardivo, e del teologo Ilario di Poitiers che, dopo Lucrezio – ma meno felicemente – tornano a far scaturire poesia dall'argomentazione dialettica. Di particolare valore informativo sono gli estratti sulle invasioni germaniche in Francia, la terra da cui, insieme all'Africa, proviene la maggior parte di questi autori: ci informano sui catastrofici effetti materiali e sociali di quelle migrazioni armate la cui portata oggi si tende a minimizzare, e sulle devastazioni che i cristiani interpretavano come castigo divino e occasione di prova morale, lasciandoci testimonianze preziose sui giochi perduti dell'aristocrazia gallica, comprese le divagazioni sessuali e gli amori ancillari descritti fra IV e V secolo dall'*Eucharisticos* di Paolino, nato a Pella ma vissuto a Bordeaux. Altrettanto "nuove" suonano le traduzioni dei centoni, i poemetti che cucivano emistichi virgiliani piegandoli all'espressione di temi cristiani, strumento di formazione di una lingua poetica risemantizzata in chiave religiosa: del collage della nobile Proba, Guarracino offre un'ottima prova di verso italiano dattilico, conservando anche nel tono e nel lessico la matrice virgiliana, a confronto con la soluzione endecasillabica scelta invece, per la stessa poetessa, da Maria Luisa Vezzali. Il volume ci permette anche di entrare in contatto con i primi testi in versificazione ritmica (matrice della poesia europea moderna), come lo *Psalmus Responsorius* (prima metà del IV secolo), scoperto nel 1965 in un papiro ora a Barcellona, e lo *Psalmus contra partem Donati* di sant'Agostino, una sorta di rap di propaganda, scritto per contrastare il rischio di scisma dei donatisti, che inaugura anche l'uso della rima sistematica, e che Landini tenta di tradurre in forma appunto rappata: "Risolta è la questione finalmente. Perché non state in pace, brava gente?". Altrettanto fresca appare la scelta dei bucolici cristiani: il centone anonimo *Versus ad*

*gratiam domini*, del quale Paolo Dainotti estrae con eleganza i passi più virgilianamente lucreziani in un verso dattilicamente disteso e ondeggiante e il *De mortibus boum* di Endeleshio, di cui Rodolfo Di Biasio umanizza efficacemente il dramma dell'epidemia animale. Brillante l'idea di proporre, dal solitamente noiosissimo Sidonio Apollinare, vescovo per caso, un rifiuto "a lodare ciò che canta il Burgundo / crapulone dai rancidi capelli unti di burro" che "rutta aglio e intrugli di fetida cipolla", in un luogo in cui la Poesia (romana) è ormai "sconfitta dai plettri barbarici". Apprezzabile anche la deriva lessicale con cui Guido Oldani cerca di tener dietro allo sperimentale Ennodio, acrobaticamente lanciato in un impasto lessicale che, fra "grevume", "necrario" e "disgraziarsi largo", sarebbe piaciuto a Sanguineti. Proporzionalmente la selezione è più parca e quasi crudele per le figure maggiori, come Prudenzio di Calahorra, capostipite dell'epica morale e autore di poemetti innodici sui santi che nascondono capolavori narrativi fra lo splatter e il lirico come il *Peristephanon* III su sant'Eulalia straziata dai carnefici. Ci sarebbe voluto qualcosa del *Contra*

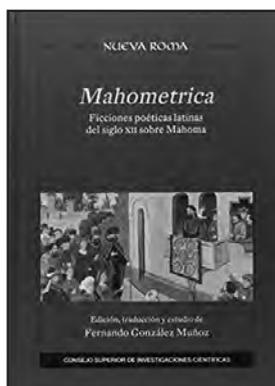
*Symmacum*, di cui qualcuno ricorderà la traduzione su «Semicerchio» del 1989, documento dello scontro contro il politeista romano in cui affiorano accenti vigorosi di una critica della tradizione che sfocia in una esaltazione della razionalità universale e della legge del progresso umano che ha fatto parlare di "illuminismo cristiano", contrapposto al conservatorismo "etnico" del console. Di Avito, autore del *De spiritalis historiae gestis*, un ambizioso poema sui primi libri della Bibbia, è ben scelto il passo in cui anticipa Milton (che lo lesse) immedesimandosi nel sentimento dei primi uomini privati dell'Eden ("così il Paradiso perduto è amato d'immenso amore"... "e ancora piangono per gli astri / sospesi a un cielo fattosi remotissimo"), ma la sua invenzione di un metodo compositivo basato sul passaggio continuo da un oggetto o personaggio all'immagine che ne rappresenta il significato biblico e al sovrasignificato esegetico di questa e così via, in una vertigine simbolista che lui teorizza come "nuova bellezza", avrebbe meritato uno spazio più ampio. Anche di Venanzio Fortunato, morto già nel VII e qui inserito come limite penultimo dell'arco cronologi-

co, ci auguriamo che progetti meno vincolati a orientamenti paraliturgici (qui perfettamente glorificati nel *Pange lingua* e nel *Vexilla regis* noto a ogni dantista) rendano giustizia alla sua vena pittorica, fonosimbolica e drammatica: la partenza della principessa Galswinda da Toledo, descritta dal punto di vista della madre che la vede allontanare metro dopo metro in una sequenza cinematografica, è uno dei capolavori della poesia altomedievale che meriterebbe una riscrittura poetica moderna, così come la meriterebbero le liriche alla regina Radegonda che creano una nuova forma di elegia d'amore "spirituale".

Chiude, a sorpresa e quasi fuori tempo massimo (pieno VI secolo), l'irlandese Colomano, di cui Guarracino si diverte a trasporre sia, in quinari rapinosi, la metariflessione sulla scelta di un metro così insolito (il verso "bipedale" usato già in Boezio) in una lettera metrica scritta a 72 anni all'amico Fidoio, sia l'inno dei rematori (*celeuma*) con tanto di ritornello in "olà", per uno dei simboli più popolari del codice cristiano e dell'avventuroso monachesimo celtico.

(Francesco Stella)

**FERNANDO GONZÁLEZ MUÑOZ (cur.)**  
**«Mahometrica». Ficciones poéticas latinas del siglo XII sobre Mahoma**, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) 2015 pp. 289 (Nueva Roma. Bibliotheca Graeca et Latina aevi posterioris 42)



Maometto muore nel 632, dopo avere trasformato le tribù nomadi e idolatre dell'Arabia felix in un popolo monoteista in grado di trovare nella nuova religione un elemento fortemente coesivo anche sul piano politico. Notizie sulla biografia di Maometto e sul *Corano* circolano nei territori orientali ai confini dell'impero bizantino, anche se relativamente poche sono le informazioni che giungono fino in Occidente nei primi anni dell'islamismo. L'atteggiamento emotivo e culturale degli occidentali davanti all'Islam è destinato a cambiare radicalmente con le conquiste arabe della Palestina e della Spagna: Gerusalemme cade in mano islamica nel 638, al 711 risale la presa di Cordova, al 712 quella di Toledo, al 714 quella di Saragozza e nel 732 si combatte la famosa battaglia di Poitiers in cui Carlo Martello arresta l'avanzata islamica in Francia. Maometto e l'Islam sono adesso una presenza ben più concreta nel mondo occidentale e anche se le dominazioni arabe dei territori spagnoli sono ricordate dagli storici per numerosi aspetti positivi - per

l'impulso economico e culturale derivante dagli arabi e la relativamente pacifica convivenza di cristiani, ebrei e islamici - i Saraceni sono guardati con sospetto in Europa. Uno dei motivi che ha reso complessa la razionalizzazione occidentale dell'Islam è il forte legame che esso esibisce con la Bibbia: la presenza dei personaggi della storia sacra cristiana nel *Corano* e certe affinità della biografia di Maometto con le vicende narrate nell'Antico e nel Nuovo Testamento connotano la ricezione dell'Islam da parte dei Cristiani, che tentano di ricondurlo nel loro spazio ideologico e teologico, interpretando il fenomeno o come un'eresia da combattere oppure, secondo una visione millenarista e escatologica, come segnale della prossima fine del mondo (proprio a partire da questi elementi sincretici si giocherà, non a caso, il rovesciamento dissacratorio di Maometto). Nonostante la lunga dominazione araba dei territori spagnoli, ancora nel secolo XII l'Occidente ignora i contenuti esatti delle dottrine islamiche tanto che, mentre Bernardo di Clairvux

prepara la seconda Crociata, Pietro il Venerabile, abate di Cluny, fa un viaggio in Spagna e promuove la *Collectio Toletana*, la traduzione di una serie di opere tra cui il Corano per conoscerne il contenuto di prima mano e poter combattere con la dialettica la guerra *contra nefandam sectam Saracenorum*. La Spagna mozaraba è, almeno dal X secolo, un territorio di contatti anche culturali con il mondo arabo, tuttavia le biografie dissacratorie di Maometto composte in occidente nel periodo delle prime due crociate (sec. XI e il XII) provengono dall'ambito franco-germanico benedettino, sono elaborate sulla scorta di fonti per lo più latine, spesso orali, e interpretano in senso antiagiografico alcuni punti salienti della vita di Maometto: sono la *Vita Mahumeti* di Embricone di Mainz, gli *Otia Machometi* di Gualtiero di Compiègne (su cui si basa il *Roman de Mahomet* di Alessandro du Pont), la *Vita Machometi* di Adelphus e il breve racconto contenuto nei *Dei Gesta per Francos* di Guiberto di Nogent (*Liber* I, cap. III-IV).

A questi testi è dedicato *Mahometrica*, volume che fin dal titolo, originale e accattivante, allude (*metrica*) alla prospettiva prevalentemente letteraria con cui verranno analizzate queste pseudobiografie poetiche latine elaborate nel secolo XII. Lo studio si compone di un capitolo introduttivo dedicato alle fonti cristiane su Maometto dei secoli VIII-XI, notizie di varia provenienza che saranno parzialmente utilizzate nei quattro testi poetici, analizzati ciascuno in un capitolo, secondo uno schema costante: autorialità, motivi narrativi, fonti, *fortleben*, manoscritti e edizioni. Le più antiche tra queste fonti si sviluppano in area siriana e palestinese, territori a contatto con il mondo islamico, e qui germogliano i temi che nutriranno anche la successiva propaganda antisalmica occidentale: nel *Liber de haeresibus* di Giovanni Damasceno il Profeta è in relazione con un monaco ariano mentre nelle opere che fanno riferimento a Bahīrā (la più nota è l'*Apocalipsis*, di cui si conservano varie redazioni in siriano, arabo e una traduzione parziale in latino) Maometto è un asceta istruito nelle dottrine cristiane (nestoriane nella versione siriana) che scientemente, con l'aiuto di un monaco astuto, opera una sorta di *pastiche* di elementi cristiani, motivato dal

desiderio di potere e ascesa sociale. Temi analoghi si leggono anche nella *Risāla* di al-Kindī (IX secolo), di cui si conservano redazioni nestoriane e giacobite. Una più marcata confutazione della dottrina islamica è evidente nei polemisti bizantini come nella *Chronographia* di Teofane, tradotta in latino da Anastasio Bibliotecario (sec. IX), un testo che influenzò numerosi scrittori orientali e occidentali, mentre scarsa circolazione ebbero il *Liber apologeticus martyrum* di Eulogio e l'opera di Paolo Alvaro, entrambi autori di Cordova vissuti nel secolo IX (la cui eco si avverte successivamente in Embrico). Il coevo *Tultusceptum*, in cui si narra l'origine diabolica dell'Islam, ebbe una certa diffusione nella penisola Iberica e, forse, in Francia. Nell'*Historia Compostellana* Maometto è avvicinato ai nicolaiti, come si legge anche in alcune glosse ai manoscritti della *Vita Mahumeti* di Embricone, pure se Pietro il Venerabile aveva confutato questa tesi nel suo libello antisalmico (*Summa totius heresis Saracenorum*). Conclusa la parte introduttiva, comincia lo studio dedicato alle quattro biografie, intessute di notizie confluite in questo nucleo leggendario che si è venuto formando nel corso dei secoli (Maometto istruito da un cristiano eterodosso, l'uso del matrimonio come emancipazione sociale, le visioni introdotte per mascherare l'epilessia, i falsi miracoli, etc.), elaborate secondo schemi più o meno fittizi, dovuti all'intenzione autoriale e al genere letterario praticato.

La *Vita Mahumeti*, scritta in distici elegiaci da Embrico di Mainz, conobbe una certa diffusione attestata da numerosi codici, in cui spesso viene copiata insieme in antologie poetiche; degli *Otia de Machomete* (legati all'opera di Guiberto di Nogent) rimangono invece solo tre manoscritti, in cui il testo è associato ad opere di contenuto storico-morale, e un importante volgarizzamento francese (*Roman de Machomet*). I *Dei gesta per Francos*, basato sugli anonimi *Gesta Francorum* e sull'*Historia Hierosolymitana* di Fulcherio di Chartres, trae le notizie su Maometto da fonti probabilmente orali rielaborate in forma satirica; la *Vita Machometi* attribuita ad Adelfo è trasmessa da un unico manoscritto: gli episodi della vita di Maometto rimandano a Guiberto di Nogent e, per alcuni aspetti, a Embricone e Pietro il

Venerabile. Il capitolo conclusivo propone una cronologia relativa delle opere analizzate: il testo di Guiberto si data al 1109, quello di Embrico intorno al 1120, quello di Gualtiero dopo il 1137 (o forse più tardi, ma prima del 1155); quello di Adelfo intorno alla metà del secolo XII. Per quanto attiene agli elementi pseudobiografici che connotano i quattro testi si rileva che Embrico interviene in modo molto personale sui materiali comuni: è l'unico che pone al centro dell'azione un maestro cristiano, che con l'astuzia porta Mamucio sul trono; cita l'epilessia come viaggio celeste, invece che come visione dell'Arcangelo e i falsi miracoli sono finalizzati solo all'ascesa politica del protagonista; inserisce il tema della morte infamante legata all'interdizione alimentare della carne suina, cita il sepolcro sospeso grazie a forze magnetiche contrapposte (tema molto fortunato, ripreso anche da Gualtiero). Negli *Otia* si parla di Maometto come di un cristiano molto colto ed esperto oratore, dote di cui si serve spesso nel corso del poema e a cui deve la sua ascesa sociale; non c'è la morte ignominiosa e i precetti coranici vengono dispensati con tono apostolico; si pone l'accento sulla libertà sessuale, intesa come ritorno al giudaismo premosaico. In Guiberto si mescolano fonti orientali e europee: ritroviamo il precettore (qui un eremita) che briga per l'ascesa politica e religiosa di Maometto; viene ripresa la morte infamante da Embrico, si pone al centro della discussione teologica la libertà sessuale, il monoteismo antitrinitario, la deroga alle leggi tanto cristiana quanto giudaica. Nella *Vita* di Adelfo, che riprende la struttura dall'opera di Guiberto, si osservano vari elementi comuni ad altri testi del *corpus* pseudobiografico (epilessia messa in relazione con l'Arcangelo, il sepolcro sospeso) ma anche a testi islamolatini come quelli della *Collectio toletana*. Conclusa l'analisi, comincia la parte del volume che ospita i testi precedentemente analizzati. Dalla gestione dei materiali e dal commento si nota che l'interesse dell'autore è prevalentemente tematico: analizza i *topoi* delle leggende su Maometto e verifica quali di loro costituiscono l'ossatura narrativa dei testi presi in esame. Le notizie filologiche sono relativamente scarse perché l'autore, anche quando elenca i manoscritti, segue sempre un'edizione moderna, inter-

venendo sul testo con minime varianti che vengono segnalate alla fine del paragrafo (2 per gli *Otia*, 7 per Embrico, nessuna per Guiberto né per la *Vita Machometi*). L'apparato che accompagna i testi accoglie i *loci similes* e le note esplicative sui fatti o personaggi; gli esponenti di nota si trovano nel testo tradotto, mentre per i *loci similes* si legge un rimando al numero del verso latino. L'aspetto filologico è trattato in maniera un po' desultoria (in copertina si parla di "edizione, traduzione e studio", ma di fatto non si affrontano problemi ecdotici); è pur vero che dei testi analizzati sono disponibili edizioni critiche relativamente recenti e - per ammissione dello stesso studioso - sostanzialmente corrette, che giustificano la sintesi di aspetti decisamente specialistici. Se si deve esprimere un rammarico, quindi, questo verte piuttosto sul mancato confronto tematico e culturale con il mondo occidentale: per esempio sarebbe stato auspicabile mostrare il rapporto di questa materia pseudoislamica con i testi storiografici (almeno per Guiberto), narrativi o fantastici, indagare se e come venga

seguito e rovesciato lo schema delle opere agiografiche, osservare in modo comparativo il trattamento dei topoi agiografici sia sul piano tematico (l'uso del miracolo, la morte, la sepoltura, etc.) che linguistico (presenza o meno di elementi parodici, analogia o scostamento del lessico rispetto alle coeve opere agiografiche, uso caricaturale o neutro del linguaggio etc.). Visto il taglio prevalentemente non specialistico, inoltre, sarebbe stata utile anche una maggior contestualizzazione storica di alcuni autori (Pietro il Venerabile, per esempio) e almeno un indice generale. La traduzione, in versi liberi, cerca di rispettare il più possibile la struttura del testo originale, osservando la corrispondenza tra verso tradotto e verso latino, agevolando la lettura sinottica delle due versioni. Tentando un breve bilancio, il volume ha comunque grandi meriti: primo fra tutti avere raccolto insieme, commentato e analizzato, questa produzione così singolare, prima dispersa in varie edizioni, adesso doppiamente fruibile grazie alla traduzione spagnola. L'autore infatti, probabilmente consapevole dell'appeal che

l'argomento riveste, ha scelto di presentare i materiali in maniera utile agli studiosi, che possono trovare informazioni sulle edizioni e sulla tradizione manoscritta dei testi, ma soprattutto accessibile ai semplici appassionati, che possono seguire agevolmente il filo tematico del volume e scoprire - perché per molti lettori questa sarà una scoperta - testi poco noti fuori dalle accademie. Un ulteriore merito dell'autore è quello di aver mostrato come si possa trattare un tema di forte attualità in maniera scientifica e critica, senza cedere ad eccessi emotivi o sbavature *politically correct*. Il volume, anche per questo, risulta un'operazione di grande valore culturale, equilibrato, intelligente e godibile che svela, attraverso questi testi sui generis, aspetti interessanti del *fortleben* islamico occidentale. Un libro da elogiare, che tratta temi complessi ponendo correttamente il dibattito ideologico sul piano culturale e predispone ad un atteggiamento di *sana curiositas* letteraria, sinceramente auspicabile e condivisibile.

(Elisabetta Bartoli)

**MICHELE MARULLO**  
**TARCANIOTA, *Poesie d'amore*. Testo latino a fronte**, a cura di **PIETRO RAPEZZI**, pref. Silvia Rizzo, Società Editrice Fiorentina 2017 (Ungarettiana 12), pp. 143, € 15,00.



Secondo cimento del latinista cecinese sul grande poeta-soldato umanista di origine greca, morto appunto a Cecina nel 1500 a 47 anni, dopo le *Elegie per la patria perduta e altre poesie* del 2014, che si inserivano a loro volta in un momento di più intensa attenzione critica e traduttoria per Marullo, come abbiamo riferito in *Semicerchio* LII (2015). Questa volta la raggiera tematica è più focalizzata, perché la scelta dei 36 testi è basata solo sui quattro libri di *Epigrammata* (1489-1497), sempre dall'edizione di Alessandro Perosa già riutilizzata e aggiornata da Charles Fantazzi nel 2012, e l'argomento unico è l'amore per le donne della sua vita: la bellissima giovinetta Alessandra Scala, figlia del cancelliere Bartolomeo, che divenne sua moglie e ne restò vedova, e una serie di amanti dal nome classico (Leucothoe, Neaera, Petra, Glicera ecc.) la cui identificazione pare incerta e confusa. Di Neaera si sa che era toscana e di stirpe regale e il rapporto con lei descrive all'interno di questa antologia un micro-canzoniere che parte da un amore ricambiato fino all'impegno matrimoniale, poi sfumato a

causa di una misteriosa separazione che in alcuni casi sembra dovuta a un cambiamento nell'atteggiamento di lei, ma che nel conclusivo epigramma IV 34, in morte di lei, sembra dimenticata e assorbita da un rimpianto senza ombre. Il mutamento di dedica da Neera a Camilla di due carmi sembra però svelare, nella pratica di reimpiego, un'osmosi indistinguibile fra esperienza reale e modellizzazione letteraria. Proprio per questo è abbastanza aleatorio utilizzare i testi poetici come documenti biografici o descrizioni fisiche fedeli alla realtà, tanto più che lo schema celebrativo per Marullo comprende sempre gli stessi elementi: la bellezza, dipinta con figurazioni topiche come il dolce riso degli occhi o il candore del viso o la porpora delle labbra; l'ingegno e le doti culturali; i valori morali, soprattutto la castità. Il tutto espresso in moduli scolasticamente - ma elegantemente - catulliani e petrarcheschi che danno a ogni componimento un fortissimo sentore di *déjà vu*, comune peraltro a larga parte della poesia umanistica. Spicca per maggiore originalità (o minore tasso imitativo)

l'epigramma Il 39 a Neera che diventa una sorta di modernissimo inno femminista: «Oggi invece si nutre per le donne / tale onore e rispetto, tale stima / della loro saggezza ed onestà, / che ormai nessuno spera di godere / di un diritto negato ad una donna». Anzi, a differenza di prima la nascita di una bambina non è più fonte di ansia per i genitori. Altrove più che il tema piacciono i dettagli scelti per le descrizioni, come i «capelli accolti / in alto» di Alessandra Scala quindicenne in III 41, o il quadro postumo di IV 4, un vasto «inno alla santità delle Muse» sempre per la Scala, che immagina una ricezione remota nel futuro della sua fama: «Dunque giorno verrà, quando il tuo nome / e i tuoi costumi le vecchiette tremule / ricorderanno alle figlie e gran parte / delle giovani spose al fioco lume / della fiaccola, a tarda ora, daranno, / raccontando di te, alle stanche mani / qualche sollievo, forse anche confusa / l'origine paterna nelle trame / imperscrutabili del tempo, te / celebreranno le generazioni (...).», che in modi imperscrutabili fa venire in mente il supremo *When you are old, and gray, and full of sleep* di Yeats. Altrettanto graziosa la IV 24 sulla *Perfidia femminile* descritta alle «selve del Morello», in una delle poche monumentalizzazioni letterarie del monte dietro Firenze e di altri dintorni poco pubblicizzati della città del Fiore (Rimaggio). Emergono talora dal linguaggio formulare

perle isolate come il verso quasi dantesco «che non le muove amore né preghiere» o, nella IV 34 al mecenate Giovanni di Pierfrancesco de' Medici che chiude il libro, «a lungo andammo e sempre nelle tenebre / andremo errando». Il rinascimentalista Alessandro Polcri nella quarta di copertina esalta la «bellezza meditativa delle parole trascinate» di questa «pensosa ed elegante poesia», individuandovi un nucleo riflessivo che soverchierebbe la levigatezza dei sentimenti lirici, all'apparenza così brillante di residui imitativi. L'introduzione di Rapezzi, dopo aver doverosamente recuperato l'avventurosa biografia dell'autore già esposta nel libro precedente, presenta un'analisi letteraria che non nasconde le fortissime matrici «classiche» della poesia marulliana, sia latine (Catullo) sia italiane (Petrarca, il cui tono e frasario veramente si sente dietro ogni verso), talora combinate in figurazioni di massima compatibilità.

Ma il tasso talora fastidioso di materiale da riporto e di imitazione smaccata dell'originale è comunque riscattato dalla traduzione di Rapezzi: come autorevolmente osserva Silvia Rizzo nella prefazione, «il miglior servizio reso alla comprensione del poeta sono le sue traduzioni metriche (tutte in endecasillabi, tranne V 28, in cui il dimetro giambico è reso col quinario doppio), che riescono a compiere il miracolo di una traduzione poetica in

una lingua perfettamente contemporanea e di tono medio, senza vocaboli elevati o arcaici e inutili preziosismi, del tutto adeguata allo stile di Marullo in questi componimenti, che è anch'esso uno stile medio, a volte colloquiale, caratterizzato da una predilezione per il diminutivo» (p. 12). La Rizzo estrae anche alcuni casi emblematici di traduzione «esegetica», o addirittura acquisti filologici come la corretta distribuzione delle battute in Il 19 a colloquio con Amore, e commenta con acume esemplare l'adattamento di due imitazioni da Catullo 65, già italianizzata da Foscolo, e Marziale VIII 64 al contesto biotico del Marullo autore e personaggio. A prezzo di pochissime rinunce (il gioco di parole su *numero* in III 4, il rovesciamento del soggetto alla fine di IV 28) riesce a dare non solo una uniformità di tono linguistico in senso medio, come sottolinea la Rizzo, ma anche una fluidità magistrale nel dominio del verso e soprattutto del rapporto delle inarcature fra un verso e l'altro, producendo una naturalezza elegante che rende sopportabili anche i momenti più enfatici (come la sequenza di domande retoriche di Il 44 e III 35) e lascia sperare che questa dote sia utilizzata in futuro anche per poeti più originali di Marullo.

(Francesco Stella)

**MARIANO BÀINO, *Prova d'inchiostro e altri sonetti*, Torino, Nino Aragno, 2017, pp. 96, € 12.00.**



Il titolo di questo libro edito da Aragno si riferisce all'azione sulla lingua sperimentata dal poeta mediante la forma metrica tradizionale più riconoscibile, quella appunto del sonetto, inteso in senso comico come cliché. In una prospettiva di questo tipo non è privo di importanza che il focus della prova, rispetto ai lavori precedenti di Bàino, si sia ora rovesciato, spostandosi sull'asse dell'effetto metrico/stilistico di uno scanzonato classicismo moderno. Azione contraddittoria dunque, come vedremo meglio più avanti – al modo di questo notevolissimo autore votato alla qualità dell'opera singola, che mai si ripete, lavorata di volta in volta secondo il progresso della tecnica letteraria (e Bàino, occorre ricordarlo, è stato cofondatore del Gruppo '93 e della rivista «Baldus»): azione qui condotta con la strumentazione del

sonetto, che il poeta dichiara di aver sperimentato attraverso l'esperienza lunga di «un laboratorio aperto da quindici anni», come avverte la nota conclusiva del libro. D'altra parte: «Un formalista indignato è una definizione che una volta ho usato per me [ha spiegato l'autore nel corso di un'intervista del 3 dicembre 2017 pubblicata online sulla rivista «alfabeta2» ([www.alfabeta2.it](http://www.alfabeta2.it)), dove compaiono alcune dichiarazioni significative che utilizzerò come chiavi di lettura della raccolta (l'intervista è stata rilasciata a Patricia Peterle ed Elena Santi, italianiste dell'Università di Florianópolis in Brasile)]. Quindi [puntualizza Bàino], in qualche modo, oppositore del mondo. Non nella sistematica totalità brechtiana (mancherebbe in ogni caso il sostrato di un progetto [non sfugga l'importanza di questo particolare dell'intervi-

sta, che il nostro poeta sottolinea in una civile prospettiva autocritica), ma per effetto della *contraddizione*, la legge che domina la realtà. La poesia – riconosce in conclusione l'autore alludendo qui alle prospettive originarie ancora aperte sul finire del secolo breve, e in effetti oggi nebulosamente disattivate – non cambia il mondo, ma il poeta ha il dovere di capire, di non fare il sonnambulo di fronte alle cose. Benjamin parlava di *giusta qualità* e di *giusta tendenza*. Se anche vi è stato il togliimento della seconda nozione, resta un esistente da criticare, verso cui non essere acquiescenti (i corsivi sono miei). La lunga citazione dall'intervista di Bàino, con i concetti correlati di giusta qualità e di giusta tendenza, allude certamente allo scritto politico di Walter Benjamin *L'autore come produttore*, un discorso serrato, tenuto dal filosofo di fronte all'uditorio dell'Istituto per lo studio del fascismo il 27 aprile 1934, a Parigi. È un'analisi sociologica in cui Benjamin sosteneva che «la tendenza di una poesia può essere politicamente giusta solo se è giusta anche letterariamente. E cioè che la tendenza politicamente giusta include anche una tendenza letteraria». In breve, col suo discorso parigino Benjamin superava il problema sterile del rapporto tra forma e contenuto, introducendo nella sua critica 'rivoluzionaria' lo strumento della prospettiva dialettica: attraverso cui l'oggetto poetico veniva tolto dal suo isolamento, per essere collocato nel vivo dei rapporti sociali. E poiché questi venivano dati nell'ottica della dimensione sociale condizionata dai rapporti di produzione, il problema della produzione poetica veniva posto da Benjamin in termini materialistici, come problema di produzione artistica sul piano della tecnica. «La tendenza letteraria – ecco le conclusioni stringenti di Benjamin – può consistere in un progresso o in un regresso della tecnica letteraria». In questo quadro va certamente letta anche la relazione introduttiva al 1° incontro del Gruppo '93 (svoltosi in occasione della VII edizione di Milanopoesia, 3-4 febbraio 1990), nell'ambito del quale veniva affermato il medesimo «criterio della tendenza, in assenza di orientamenti gerarchicocronologici (o di genere) del campo letterario inteso come intertestuale e sincronico» – cito dal sito web di Lello Voce ([www.lellovoce.it](http://www.lellovoce.it)), cofondatore del gruppo sperimentale con

Biagio Cepollaro e Mariano Bàino. Senza ripercorrere i punti della discussione su avanguardia e sperimentazione – a cui presero parte tra gli altri Sanguineti, Giuliani, Pagliarani, Balestrini, Leonetti, con i giovani poeti Bàino, Voce, Cepollaro, Ottonieri, e Frasca –, possiamo dire che le posizioni del Gruppo '93 ruotavano attorno alle strategie della contaminazione, che ormai subentravano alla «dicotomia tra lingua ordinaria e lingua seconda: [nel senso che] alla contrapposizione tra norma e scarto – così si legge nella relazione introduttiva all'incontro –, si preferiscono diverse strategie di contaminazione in considerazione del fenomeno dell'estetizzazione propria alla comunicazione sociale». Come si vede, si tratta di dichiarazioni fondate su alcuni concetti fissati da Benjamin con gli studi sulle avanguardie e sui fenomeni artistici nella moderna società di massa. Ma non è difficile scorgere dietro queste notevoli considerazioni una questione storica essenziale, di cui lo stesso Bàino parla nell'intervista apparsa su «albeta2», ricordando il significato della sua esperienza col collettivo sperimentale e della collaborazione alla rivista «Baldus». Intendo il fenomeno storico che Bàino individua nel «venir meno di molte antitesi del moderno [...], fra cui la coppia norma-scarto – punto fondamentale per il Gruppo '93, come abbiamo visto, che ritorna qui nel discorso del nostro poeta –, con la perdita di forza della parodia [altro punto essenziale, questo, se si considera quale importanza abbiano avuto appunto per il gruppo le tecniche della contaminazione]. L'indebolimento della polarità avanguardia-tradizione l'avevamo recepito chiaramente», ha infine spiegato l'autore napoletano, aggiungendo inoltre che il suo gruppo era ben consapevole sia della funzione distruttiva, ma vitalistica, esercitata dalla neoavanguardia, sia di quella «costruttiva e autocritica» portata avanti dal Gruppo '93. Rispetto a queste premesse, la novità di *Prova d'inchiostro e altri sonetti* è giocata allora su un piano del tutto eccentrico, messo in risalto con l'ultima sezione del libro, costituito da sonetti in settenari intitolati a un *carnevale minore*: specchio comico in allegoria, che ci restituisce alcune immagini veneziane della moderna società liquida di cui ha parlato Zigmunt Bauman. Ed è, quella di Bauman, una prospettiva di analisi avanzata, nei sui

ultimi anni invocata come direzione condivisibile proprio da Umberto Eco, teorico maggiore della neoavanguardia. Sia lecito riportare buona parte di un sonetto carnevalesco, notevole anche per il rovesciamento allegorico della conclusione, con la dissacrante scoronazione di una maschera regale. «c'è un deserto assoluto, / non un'anima [...] // [...] in assoluto / niente c'è al mezzo – eccentrico // idealizzarsi d'onde / nella piazza san marco / – rotola di un monarca // la corona – nascondere / che è di plastica, no, / non lo so se si può». Ritorniamo ora alla questione iniziale. Come accade tipicamente in Bàino, il titolo di ciascuna opera rivela uno spessore metapoetico: attiva una narrazione attorno al laboratorio del poeta (di cui ora l'inchiostro sparso della prova è evidentemente figura). I titoli delle opere di Bàino, inoltre, sono in linea di massima il prodotto di un montaggio realizzato attraverso il principio dell'interruzione – «il pezzo montato interrompe il contesto in cui viene montato», ha spiegato Benjamin nel suo discorso politico –; si pensi ad esempio all'eccellente *Pinocchio (moviole)*, dove la tecnica del montaggio agisce, nella prospettiva critica di Bàino, sul modello assoluto di un riconoscibilissimo capolavoro per ragazzi. Ancora, leggiamo in questo senso i seguenti versi, dove è facile individuare il tema dell'eros frustrato, trattato nel secondo dei quattro blocchi organizzati a compartimenti stagni, in cui sono sistemati i sonetti. «[...] noi adesso siamo i visi / senza incontro di un giano e sto da solo // con lo *spaniel* che invecchia sul mattone / tiepido [...]». Il testo è stato realizzato montandovi all'interno alcuni versi tratti dalla raccolta *Lettera da casa* (1951) di Attilio Bertolucci, «[...] // A quest'ora meridiana / lo spaniel invecchia sul mattone / tiepido [...]». Si noti che i frammenti dell'originale sono stati manipolati, presumibilmente con l'obiettivo di ricavare un effetto ulteriore di ossificazione. Con quale scopo? Ciò che probabilmente ha voluto fare Bàino realizzando un montaggio di questo tipo è rimettere in moto il tradizionale effetto novecentesco dell'inarcatura – l'enjambement dall'energica infilata ritmica alla Montale, per intendersi, che è precisamente il modello del testo di Attilio Bertolucci: inarcatura che nella prova sperimentale è conservata nella sua identica forma originaria. Leggendo il libro di Bàino

è facile intuire che uno degli obiettivi del laboratorio è ridare smalto precisamente a simili soluzioni tecniche. In ogni caso occorre notare che nei versi del testo di Baines che abbiamo preso in esame, l'interruzione del contesto, con il procedimento del montaggio teorizzato da Benjamin, agisce alla rovescia, nel senso che ad es-

sere interrotto nel sonetto è il decorso poetico del libro. Ciò accade proprio perché non ha più peso la «dicotomia tra lingua ordinaria e lingua seconda», e la tradizione non costituisce più il bersaglio centrale. Possiamo invece ipotizzare – nel caso del titolo di questo ultimo libro di Mariano Baines, *Prova d'inchiostro e altri sonetti* – che

abbia agito, nel sommerso della memoria poetica, il fiero, metapoetico, indimenticabile attacco che si legge nel romanzo in versi di Elio Pagliarani *La ballata di Rudi* (1995), «proviamo ancora col rosso».

(Daniele Claudi)

**FRANCESCO BARGELLINI, Platone!, prefazione di Alessandro Fo, Torino, Nino Aragno Editore, 2016, pp. XXXIII + 168, € 15,00.**



Nel VI sec. d.C. il filosofo alessandrino David nel suo *Commento all'Isagoge di Porfirio* distingue quattro tipi di falsi (una categoria che aduggiava la produzione antica in misura più rilevante di quanto di solito si creda): i falsi per omonimia (attribuzione accidentale a un altro autore con lo stesso nome), i falsi per amore di gloria (che porta ad attribuire il proprio scritto a un autore celebre), i falsi per avidità (cioè per vendere un prodotto apocrifo: la tipologia che noi moderni conosciamo meglio) e infine i falsi per amore del proprio maestro, in omaggio al quale gli allievi con devozione gli attribuiscono le proprie opere. Credo che non dispiacerà troppo al platonico Francesco Bargellini se definisco preliminarmente il suo ultimo libro secondo una categoria antica – l'ultima, evidentemente. Poeta di sicuro ingegno ed eleganza, ma anche antichista e fine traduttore di poemi tardoantichi spruzzati di neoplatonismo, Francesco Bargellini ha avuto un'idea folgorante, che porge

al lettore con risultati sorprendenti a ogni pagina: *tradurre* in versi liberi l'amato Platone, prendendosi la piena libertà e la responsabilità di far emergere dal tessuto della sublime prosa la poesia nascosta fra le pieghe, badando meno (o per nulla) «al continuum del ragionamento» e liberando invece «intero il potenziale della parola» (p. 10). Ecco dunque che *Fedone, Fedro, Simposio, Repubblica, Teeteto, Gorgia*, e infine *Apologia* sono pregati da Bargellini di parlare una lingua diversa, nuova e inaudita, ma che altro non è se non l'emergere del nascosto nella prosa del maestro. Con devozione Bargellini si assume il compito di portare alla luce la parte nascosta della grande prosa platonica. Il risultato è vertiginoso (quelle vertigini che indicavano lo stato dell'anima rapita, secondo i neoplatonici), per purezza di resa e anche *fedeltà* (lo può misurare il lettore scettico comparando le innumeri traduzioni con quelle qui presenti) e per la capacità di far arrivare il dettato platonico direttamente al cuore di chi legge. *Platone!* però reca la parola del filosofo quanto quella di Bargellini e le due si sovrappongono, si fondono, o meglio si ritrovano come le due metà del primitivo androgino di cui è questione nel mito del *Simposio*. Bargellini parla attraverso Platone. Ma non si deve vedere in questo una inedita declinazione del mégarismo: piuttosto, la mentovata quarta categoria di David coglie lo spirito dell'operazione bargelliniana. Quale omaggio maggiore al maestro di vita che adottarne in toto le parole, senza però rinunciare a personissima vivisezione?

Lo scopo di questa raccolta è sublimamente didattico. Platone per Bargellini mantiene intatta la sua autorità di maestro di vita. Nella illuminata introduzione l'autore spiega l'intima ragione e la struttura del libro. Platone come *remedium* e antidoto ai mali d'oggi, in una «antologia» divisa in nove sezioni («numero che non è stato

programmato ma ha il suo carisma»): la scrittura, le visioni dell'anima non discesa, la ricerca e la filosofia, l'etica, la poesia, l'amore, il ruolo dell'uomo, l'esaltazione dell'anima, l'allegoria del tragico e del comico (secondo un passo notissimo del *Simposio*). La lettura dei versi bargelliniani porta a continue scoperte: la meraviglia della filosofia, l'etica nella vita politica, la resa di passi del mito della caverna (che ognuno crede di conoscere, ma che Bargellini è capace di far rivivere di luce nuova), lo screezio fra filosofia e poesia, lo sguardo taurino di Socrate, il suo essere torpedine il destino di chi va e di chi resta. Pagine notissime e angoli meno attesi innervano le poesie di Bargellini. La sapienza musicale del 'traduttore-poeta' è messa al servizio di un frammentismo che nella ricreazione della poesia antica nel Novecento ha dato risultati memorabili. Ad esempio, *Le ali* (p. 81, da *Fedro* 251c) «Succede quel che succede / ai bambini che mettono i denti / se appena sono loro spuntati, / che danno prurito e gengive irritate / Così di chi inizia a produrre le ali fermenta / l'anima, si irrita e pizzica / mentre le nascono»; o *L'enigma* (p. 105, da *Apologia* 42c) «Per noi tutti è ora tempo di andare. / Io morirò, voi vivrete. / Chi adirà miglior esito / è oscuro per tutti, / eccetto che per la divinità»; o ancora *L'esortazione* (p. 112, da *Leggi* 5.727c) «Bene vi esorto a onorare, / dopo la signoria degli dei e il loro seguito, / l'anima propria. / Nessuno rettamente la onora / per dire così / ma crede di farlo». La lingua tersa, che non ha tema di usare espressioni corrive, della lingua più quotidiana e financo familiare (spunta persino un 'babau'), ha una indubbia eleganza e forza che ogni lettore toccherà con mano. Platone e Bargellini hanno scelto di parlare diretto, senza lirismi ma con la misura della poesia della verità. *Platone!* è un libro che suscita il pensiero: il lettore è chiamato alla necessità di esercitare

quest'arte («Ma per terrore della morte gli uomini, / persino calunniano / i cigni, / dicono che è un canto doloroso / il loro, di deplorazione alla morte / e non pensano», p. 100, da *Fedone* 85a).

*Platone!* è un libro da leggere e rileggere. Il lettore deve avere la pazienza di partecipare alla consuetudine con i testi platonici che ha permesso a Bargellini di risentirli come propri e di offrirli a ognuno di noi. All' 'antologia' segue un' 'appendice' di testi in prosa, in cui il platonico prende

interamente la parola e riflette sul senso dell'operazione. Platone come guida, come necessità per comprendere il senso delle cose, come *pharmakon*. Quanto la 'traduzione' di Bargellini sia riuscita lo mostra la preziosa prefazione di Alessandro Fo, simpatica e profonda. Da parte mia vorrei sottolineare il valore *didattico* di questo libro. Raramente ho sentito, da antichista di professione, l'antico rivissuto in modo così sincero ed efficace, senza retorica alcuna, ma con un senso della

continua presenza del passato e della sua utilità per il mondo moderno. Farei leggere *Platone!* in ogni pubblica discussione sul ruolo dell'istruzione classica. Veramente, la sapienza di Bargellini-Platone provoca nell'anima del lettore il ricordo delle cose celesti e la consapevolezza di quanto ci servano nel mare tempestoso dell'informe mondo materiale. Si può chiedere di più a un libro di poesia?

(Gianfranco Agosti)

**MARIA BORIO, *L'altro limite*, Faloppio, LietoColle, 2017, pp. 72, € 13,00.**



Diviso in quattro sezioni numerate (I, II, III, IV), *L'altro limite* di Maria Borio è un ipertesto poetico, una forma della trasparenza («un ritmo che lega gli uomini nella mia mente», p. 18) costantemente *in fieri* che si muove tra gli spazi dell'editoria cartacea e digitale, tra le «cose di vento, / cose che chiamano» (p. 13) e le «curve del tempo vuoto» (p. 64): «*L'altro limite* è il primo di un lavoro più ampio suddiviso in tre tempi: *Il puro, L'impuro, Il trasparente*. Il trasparente è la sintesi, il puro e l'impuro sono la tesi e l'antitesi. La sintesi del mondo digitale è il *grande vetro* attraverso cui traspiono il puro e l'impuro mescolati, l'uomo e la tecnologia senza ruoli, l'io e il tu senza ruoli, la velocità e la prospettiva senza ruoli. L'uno altro limite dell'altro» (p. 67). Sospeso tra il quaderno *Vite unite* (XII, Marcos y Marcos 2015) e una raccolta di prossima pubblicazione presso la collana 'Lyra giovani' curata da Franco Buffoni per le edizioni Interlinea,

*L'altro limite* esperisce la fenomenologia di una «casa senza io, gli altri l'accumulo / degli anni» (p. 30) che entra in contatto (fisico e telematico, umano e biologico – essere l'uno 'altro limite' dell'altro) con i «frammenti degli altri» (p. 16), «vite in frammento», «immagini / disordinate nell'etere» che si muovono nell'«altro limite», quell'«immagine» (p. 18) entro la quale tempo e spazio, essere e divenire, sono categorie «sospese» (p. 27) di una «linea curva» dove «ognuno abita come pensare» (p. 36). Come scrive Heidegger nella *Lettera sull'«Umanismo»* (1947), «il linguaggio è la casa dell'essere. Nella sua dimora abita l'uomo. I pensatori e i poeti sono i custodi di questa dimora». Lungo questa direzione 'umanistica', cui si deve aggiungere la polarità dialettica tra arte e tecnica che regola la tensione tragica dell'«abitare» umano, Maria Borio assegna all'ascolto della parola un valore ora etico, ora pragmatico, volto a trascrivere un'analitica dell'essere intorno al pensiero poetico secondo le modalità conoscitive della lirica e della prosa – modalità che l'autrice alterna, in maniera volutamente non sistematica, nelle quattro stazioni dell'*Altro limite*.

Al centro di questo percorso vi è un soggetto multiforme che trascende, laicamente, le posture grammaticali e sintattiche dell'io («mio sangue mio / che non può parlare né suggerire, / ma lascia un'emozione in ognuno / di voi, per finire con me / all'interno, ma sempre meno / sempre meno fino a sparire, / nessuna traccia di me», p. 38; «Se sapessi quale filo invisibile, / quale corda tesa e bugiarda... / anch'io sotto l'alluvione, / sotto al peso incalcolabile? / anch'io vorrei smettere di dirmi / io», p. 47) per

abbracciare una realtà nodale, un sistema di *personae* («Del bene infinite tra te e me / senza che io tu, tu io // possiamo almeno per un momento capire *chi* tu, *chi* io. Apparire nella strada interna l'uno dell'altro», p. 46) che si muove «dalla linfa alla foglia dall'arenaria alla terra, / dall'edificio alla casa, da io e te, / a una persona, un'altra persona, / [...] dal mondo al mondo / a un altro mondo, senza storia / eppure lungo nella storia, un mondo / attraverso tutta questa verità / che c'era prima, che c'è sempre stata» (p. 38). La poesia di Borio si muove in un orizzonte ermeneutico della *fatticità* (*Faktizität*), per il quale i processi di comprensione dell'io costituiscono il movimento fondamentale dell'essere, il progetto chiamato a disvelare le infinite possibilità del mondo, il cui compito è di riportare l'esistenza al piano dell'espressione e della relazione (transitiva e intransitiva) tra gli enti testuali che albergano nei limiti della poesia secondo il principio dell'«ἀρμονία» (p. 53): «collegamento, connessione, come viviamo l'era, come dice la solitudine trasmessa, guerra, pace, virtuale» (p. 54). Tale unione non riguarda solamente il rapporto tra io e tu; essa è, soprattutto, un'«esplorazione» del mondo delle «cose», la cui «dizione» (p. 14) è parte integrante della voce del soggetto: «Queste noci hanno fatto rumore, / mi tolgono i pensieri / (nascono e sono già di tutti, / tutti i pensieri...), / mi richiamano al corpo, / a quello che dico sapore / (le idee sono sempre senza corpo, / sono parte di tutti?), / mi trattengono a contare i resti, / a radunarli sul tavolo (e i miei / pensieri chi hanno reso felice?», p. 15). Le cose, allora, nello spettro fenomenologico che Borio coglie e indaga negli interstizi del limite, sono foriere dell'essenza della

verità stessa, racchiusa, come «tutto», nel «segno / in cui frughi per vedere il fondo. / Intorno pieno di niente, / la luce grigioazzurra che arriva / è un mattino e sera / e le cose spogliate dall'ombra / un secondo ti vedono come tu le vedi» (pp. 33-34). La verità, da intendere in questo caso nella sua accezione modale secondo la lezione di Heidegger «come illuminazione e nascondimento dell'ente [...] in quanto accadimento poetato», emerge in tutta la sua potenza ermeneutica attraverso il linguaggio e le esperienze fenomenologiche del mondo che regolano il moto lirico del soggetto, trovando la propria forma nelle stratificazioni simboliche (in senso epistemologico, non estetico) della parola: «Finiranno, finiranno – / ho pensato a questi momenti, / la sospensione, la verità / per tutti – questi secondi nutrienti come il latte» (p. 50). La poesia di Borio è profondamente fenomenologica; essa è il luogo deputato a rappresentare l'espe-

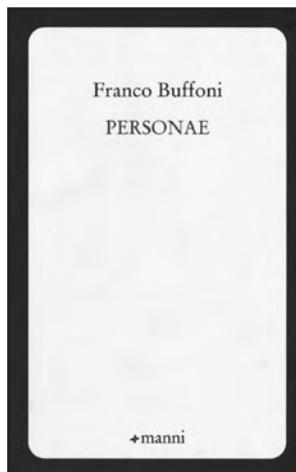
rienza della vita, «nella linea che separa gli oggetti e fa cose / per pensare, per abitare»: dalla rottura di un «grande uovo» nulla «si rigenera», ma la percezione del mondo «è prolungat[a], infinit[a]», a tal punto che «apre un arco, una porta / tra i continenti» (p. 35). Abitando il proprio corpo in senso spazio-temporale («Ho vissuto il mondo nella sfera», p. 37), il soggetto è in grado di «mettersi a guardare / le cose e il mondo, / le cose che potrebbero essere diverse / dal mondo e il mondo / che potrebbe esistere anche senza le cose»: «perché», prosegue Borio in una delle poesie più significative della raccolta, «una poesia identifica / e unisce, quando deve parlare / delle cose e del mondo, / se deve parlare» (p. 37). *Wir wollen auf die Sachen selbst zurückgehen*, scriveva a inizio Novecento Edmund Husserl nelle *Ricerche logiche*; Borio non si richiama esplicitamente o direttamente a tale tradizione filosofica, ma la sua poesia risente,

tra le molteplici suggestioni, dell'esperienza poetica di Wallace Stevens e Vittorio Sereni, le cui opere sono cariche di quella «luce cosmica» che «mescola l'esperienza come energia» e che «velocissima circoscrive la lotta interna» (p. 46).

Quando uscirà la silloge definitiva per Interlinea, avremo modo di leggere e tracciare il percorso poetico fin qui tracciato da Maria Borio. All'altezza de *L'altro limite*, il soggetto che si racconta, si moltiplica, si annulla e partecipa nel mondo finzionale delle possibilità («Allora torna la morte come il cielo / su tutte le cose trasformate», p. 50) registra la fluidità, corporea e lirica, dell'esperienza, dei fenomeni colti nella loro essenzialità percettiva, e diventa espressione di un codice poetico che rivendica il primato della forma per una definizione pura e trasparente dell'essere.

(Alberto Comparini)

**FRANCO BUFFONI,**  
***Personae***, Lecce, Manni,  
 2017, 118 pp., € 13,00.



Appare del tutto naturale che l'intenzione etico-didattica espressa sempre più fortemente nel lavoro recente di Franco Buffoni lo portasse dritto al teatro e in particolare al teatro di poesia. L'arena dialettica della *pièce* vive degli scontri e degli incontri di un quartetto di personaggi sorprendentemente complementari: un professore universitario e il suo compagno (*Narzis*, da Hes-

se ma anche bel nome pasoliniano, e Endy, cioè Endimione 'per gli amici'; la coppia ha dei figli), un prete lefevriano nei panni del grande inquisitore (Inigo, spagnolescamente) e una ricercatrice biologa ucraina, Veronika, 'vera icona' (etimologia esplicitata dall'autore) di un eterno femminino desiderante ma *monco* (tutti lo sono, almeno secondo il parametro rigidamente eterosessuale del personaggio: «cosa ci faccio io con tre uomini monchi?»); nel suo caso si tratta del trauma dell'abbandono da parte del marito gay (ma appunto, trattandosi di eterno femminino: «Col tuo amore Kostia non poteva confrontarsi. / Avrebbe sempre perso»). Quattro maschere, dunque, le *personae* del titolo ma ben presto – ed è una qualità del testo – terminali della nostra irritazione o simpatia. Sorprendente è l'ambientazione del lavoro: siamo nel teatro del Bataclan in un tempo sospeso ma immediatamente successivo alla tremenda mattanza del novembre 2015. I nostri personaggi sono dunque spettri. La mossa può parere sproporzionata, ma non solo a teatro tutto è possibile, è l'incommensurabilità stessa dei fatti a creare la rarefazione necessaria allo sviluppo più vocale che corporeo dei personaggi fantasmici. L'occasione fissa del

resto lo sfondo politico del testo, quello cioè dello scontro di civiltà all'interno del quale si trovano ridicolizzate tanto le tirate sessuofobe e islamofobe (più ferventi le prime) del lefevriano Inigo, che, con condiscendente ironia, le battaglie verbali tra lo stesso e il professore. I due, di fatto, parlano, culturalmente, la stessa lingua. Così infatti commentano i restanti personaggi (p. 43): ENDY «Non ho mai visto Narzis così teso–», VERONIKA «E non si mollano i due sembrano / Ipnotizzati l'uno dall'altro–», ENDY «Come se quel dialogo di insulti / Per anni l'avessero covato / E solo oggi riuscissero–», VERONIKA «Ad amarsi! Endy se fossi in te mi preoccuperei, / Quei due si stanno amando–». Ma altre alleanze e avvicinamenti sono possibili, tanto che, a turno, i personaggi pronunciano tutti la stessa battuta: «Col mio racconto sono riuscito ad allearvi, / Non mi stupisco, / La sconfitta è la mia cifra di battaglia».

Questi contenuto e *décor* della *pièce*. Veniamo al testo e torniamo ad una della battute appena citate: «Per anni l'avessero covato / E solo oggi riuscissero–». Oltre ad apprezzare il procedimento 'classico' per cui una battuta è lasciata in sospeso da un personaggio per essere completata da un altro (che

si somma altrove al procedimento per cui un verso è spezzato in due battute distinte), interessa qui mettere in contatto i due congiuntivi imperfetti pronunciati da ENDY con un ricordo che si legge nel libro/intervista recentissimo di Franco Buffoni e Marco Corsi, *Come un politico che si apre* (Milano, Marcos y Marcos, 2018). L'autore ricorda le sue prime esperienze di spettatore di teatro: «Quando ero ragazzo nei *Sei personaggi* Renzo Ricci scandiva quei congiuntivi imperfetti in doppiopetto da direttore di banca. Assolutamente astratto» (p. 342). La frase descrive a perfezione la scena poetica di Buffoni dove i versi sono spinti dalla pagina scritta al vuoto del teatro. Ci torneremo. Notiamo invece intanto come si moltiplicano i segnali per definire una marcatura del testo come una scrittura veramente teatrale. Lo indicano i momenti in cui gli scambi tendono alla prosa e a una certa trivialità: INIGO «Uteri in affitto per un contatto sensoriale col divino!» NARZIS «Non mi risulta che nessuno mai / Abbia definito mammelle in affitto / Le balie di antica e antichissima memoria». Lo stesso effetto è ricercato con inserti 'checoviano/ibseniani' (NARZIS «Stanotte la notte è così triste / Che qualcuno si è messo a ridere.»; ENDY «Se penso agli anni che due vite avevo / A come s'aprano e si chiudano / Si formino e si disfino le nuvole»). Investe invece l'organizzazione poetica del macrotesto la sua scansione generale, con la classicissima divisione teatrale in cinque atti ripartiti in scene e in 'quadri' tutte e tutti, come poesie, provvisti di titoli. Troviamo inoltre varie poesie *embedded* nel testo e dette a turno dai personaggi (per es. ENDY p. 54 «Al dio del fuoco e delle scosse sismiche, del tuono / Per tre ore urlarono i bambini da sotto le macerie / Sempre più debolmente, poi come ali / Le mani sbatterono sui fianchi per poco. / Quindi fu solo un ammicchiarsi di piccole bare / Con le bandierine nel giardino bianco [...]). Soprattutto è sfruttato lungo tutto il libro un procedimento di farcitura (pratica, riordiamolo, del teatro liturgico medievale), per cui una scena o un quadro prende l'inizio da una cita-

zione, prevalentemente poetica, spesso tradotta (la 'chiave' delle fonti è fornita a fine libro). Per es. (Atto IV, quadro II, p. 75), si veda l'incipit zanzottiano NARZIS «Vien su dragona de arzénto, maga! / Questa la imparai con Endy / Dal *Casanova* di Fellini—», o ancora (Atto IV, quadro VI, p. 89), l'inizio leopardiano coi versi funebri di *sopra il ritratto di una bella donna* quindi tradotti da Pound, che dopo uno spunto quasi pasoliniano del proletario ENDY («Dello stabilimento balneare in primavera / Coi fili d'erba che gli spuntano / Tra grumi di sabbia vecchia dappertutto / E solo un motorino davanti / nell'immenso parcheggio»), NARZIS tenta di commentare: «Che la si usi o no la vita passa / Non lo voglio più dire / Né tradurre». Si medita insomma, anche sulla traduzione, l'altro mestiere di Buffoni (nel citato *come un Politico* lo stesso Buffoni ricorda come la scrittura delle tirate dei personaggi sia stata facilitata da decenni di esercizio traduttorio: il teatro come gesto ventriloquo, in un certo senso). Né manca tra le citazioni, un'immane marcatura teatrale, la versione di *Macbeth* V 5: «La vita non è che un'ombra in movimento, / Un povero attore che si affanna / Per un po' su un palcoscenico / E poi tace per sempre →» («Life's but a walking shadow, a poor player»).

È infine sempre dall'intervista citata che possiamo estrarre il canone buffoniano del teatro di poesia: «Per il teatro di poesia, se devo indicare dei modelli però, rispunta l'anglista che è in me e i nomi sono quelli di Yeats, dell'Eliot di *Cocktail Party* e soprattutto di Auden, del teatro sperimentale degli anni Trenta (*The Ascent of F6*, per esempio) a *The Age of Anxiety*. E naturalmente tutta l'indigestione anni Settanta di *fringe theatre*, col doppio coté italiano e inglese, il Living e Leo De Bernardinis, fino a Kantor. E Bene ai suoi bei di, non certo dopo con quelle orrende voci registrate. Per il teatro di poesia da un punto di vista tecnico, non certo contenutistico, aggiungerei il nome di Mario Luzi. [...] Certamente, un conto è la messa in scena, un altro la pubblicazione dell'opera. Il poeta che fa teatro pensa dap-

prima alla sua opera teatrale come a un libro di poesia.» (p. 341). L'ultima frase, in particolare, pone il problema del passaggio del testo dalla pagina alla scena, non facile (sempre che non si scelga una rappresentazione 'in forma di oratorio'). La parte della poesia, preponderante, fa sì che il tono generale della *pièce* possa tendere perfino ad un *Assassinio nella Cattedrale* rivisitato. Il testo ha comunque sufficienti *ressorts* e tensione per arrivare, in forma 'compressa' (Buffoni si dice pronto a farne una riduzione), al palcoscenico. Risulta soprattutto dal passo citato che all'autore interessava il problema progettuale e estetico posto dalla composizione di *Personae*: fare poesia per il tramite della 'forma/teatro'. Anche il contrario (fare teatro con la poesia) è del resto possibile come prova abbondantemente la vena da predistigatore ripelliniano di Luigi Socci, autore antologizzato nei quaderni buffoniani un titolo del quale (quello della raccolta *Freddo da palco*) è citato (celatamente) nella *pièce*: VERONIKA «[...] ditemi / Se quella luce laggiù porta a un'uscita / O se è soltanto— /» ENDY «L'ho già esplorata, freddo da palco, / Da qui non s'esce, siamo bloccati». Nel libretto di Socci, una poesia, *Ultima prima al Na Dubrovka*, era del resto ispirata ad altra mattanza di spettatori dopo l'intervento delle forze speciali russe nel teatro occupato dai terroristi ceceni. Teatri della crudeltà, appunto. Così che *Personae*, che viene dalla poesia in tutto e per tutto, è insieme il tentativo di calarsi tanto nell'attualità dei fatti che nella resistenza dei testi canonici all'urto stesso dei fatti, insomma, una specie di prova generale sotto gli occhi del poeta/regista, un '*Bataclan* alla prova' potremmo anche definirlo, alludendo al teatro di Testori (non fosse che l'ultracattolico Testori che vive e legge l'omessualità come sofferenza creaturale, è espunto dal pantheon illuminista e militante di Buffoni). La poesia spinta sul palco e fuori dalla pagina deve, per Buffoni, continuare a funzionare come poesia, anzi, è il teatro stesso che rappresenta il prolungamento con altri mezzi della poesia.

(Fabio Zinelli)

**STEFANO CARRAI,**  
***La traversata del Gobi,***  
 postfazione di Niccolò  
 Scaffai, Torino, Aragno 2017,  
 pp. 125, € 12,00.



Nella poesia di Stefano Carrai i luoghi hanno oggettività nitida e densa stratificazione; il carattere evocativo, di cui non sono privi, ha qualità tangibile, sbalzata nei dettagli che condensano frammenti memoriali, aspirazioni, riflessioni esistenziali. Fin dal primo libro, *Il tempo che non muore* (2012), i luoghi sono stati per Carrai coaguli di tempo, grumi di storia familiare e collettiva. Anche quando sono attraversati da una linea limpida che svetta – «se n'è andato quel volo / di cigni che stamani / bucava a pelo d'acqua / un'arcata del ponte», in *Un avvento zurighe* nella prima raccolta – la sostanza del testo rimane fisica, lo spazio percorribile, vetri di finestrini, suoni di tram, piccoli volti hanno un'evidenza toccante e concreta, piena di corpo. Così avveniva, sempre nel primo libro, anche in *New York*, nel suo «sprazzo di deserto» e nei suoi «barboni / distesi nei cartoni», nel «ventre di Penn Station». E così accadeva, similmente, in *Da Gargnano: Villa Feltrinelli*, una poesia che oggettivava la storia e gli orrori direttamente nelle mani di vittime e carnefici, anzi nei polpastrelli, potremmo dire, nelle impronte digitali dei criminali, marche di male, quelle impronte, non apertamente menzionate ma alluse e avvertite con sgomento fin nell'intimo del corpo: «Non sbattere di tacchi / né bandieroni e svastiche / non più / ma le maniglie... / se penso alle dita che le hanno strette mi vengono i brividi». Una delle prime qualità

della poesia di Stefano Carrai è proprio la partecipata attenzione alla storia più recente, la sensibilità per i luoghi che ne hanno subito i passaggi rimanendone impregnati, la fine capacità di ascolto di un passato ancora prossimo ma già messo a tacere, già abraso dall'orizzonte quotidiano. All'efficacissima oggettività delle maniglie di Villa Feltrinelli risponde, nel secondo libro di Carrai, *La traversata del Gobi*, lo spaccato di uno spazio urbano teatro dell'arresto di una partigiana e ora abitato, per lo più, da chi sorseggia «un drink / spensieratamente»: *Paszkowski, una mattina*. Lì si coglie la differenza tra chi non ha memoria e chi, all'opposto, sa rivedere i fatti e, rimpiangendo che «i luoghi non possano parlare / non dicano la storia», riesce invece a farli parlare ancora, e a sottrarre all'oblio la «Toschina» ventunenne catturata, portata via e torturata. Percepire la storia è qui un modo del respiro, un atto quotidiano che anticipa la riflessione morale sottesa a tutto il libro e comunicata al «vecchio amico / senza enfasi / è il sonno della memoria / che genera il sonno della ragione», e il suo derivante corteo di mostri.

Alla centralità reale e metaforica dei luoghi – *Via dello Studio, Bagno Vignoni, Stazione di Ferrara, Spiaggia d'inverno, Alba* «a Instànbul», *Dov'era Seeber* – è legata quella del tempo, delle larve e delle persistenze, delle occasioni esistenziali. *La traversata del Gobi*, dopo il «balcone» *In chiave* che del libro stabilisce la tonalità – l'impossibile «canzoniere» a «ricomporre i tuoi brandelli / anima mia» e la necessità, invece, di «un mago / della sutura» –, è aperto da una sezione che cerca e riporta alla luce vestigia e sedimenti: *Da una campagna di scavo*. Giusta la definizione di «poemetto» data da Niccolò Scaffai nella postfazione, questa prima parte è un ampio teatro esistenziale in cui i contrasti – le escursioni termiche tra «il gelo» della notte e l'arsura, la «terra secca», del giorno – sono correlativi di difficoltà basilari, consustanziali allo svolgersi della vita, di paesaggi scabri, insospitati, fatti di «ossa spolpate / nell'inferno degli stecchi divelti». Sabbie in cui si accampano miraggi, inganni «dell'occhio» che finiscono per rovesciare certezze e stampare l'io, come ombra, su campo inaridito: «erano immagini / sopra uno schermo / forse/ si muoveva il deserto / io stavo fermo», versi

accesi dall'eloquentissimo cortocircuito della rima *schermo* : *fermo*. Questa sorta di auto-archeologia che disseppellisce frammenti avviene nel paesaggio desertico del Gobi che Carrai non ha mai percorso e che non considera «una semplice metafora» – così nella nota al volume – o un «luogo tutto letterario». Lo intende piuttosto come «allegoria del mondo che ha attraversato» e nel quale porta a compimento la sua «biologica migrazione». Una metafora continuata, secondo la definizione che Quintiliano dava dell'allegoria, che inquadra ora la «smorfia d'ebano» e le «orbite infossate» di chi nel deserto vive protetto da un turbante e sputa «una cantilena», ora la «terra rugosa» e il «pietrisco assolato», ora «il ritmo del cammello che ti culla». Ora, invece, i «topolini del Gobi», allegoria nell'allegoria: animaletti che escono la notte e si nascondono il giorno, insidiati dalle aquile e dai felini, capaci di attingere a una conoscenza istintiva, genetica, grazie alla quale ripetono le fughe a zig zag dei genitori senza necessità di apprenderle. E che questo testo abbia funzione nodale, in questa prima sezione, è confermato dall'identità di *incipit* ed *explicit*, «topolini del Gobi», ovvero dalla struttura perfettamente circolare che oggettiva nella forma del testo l'avvicinarsi delle generazioni, la ripetizione di «movimenti / irriflessi», le naturali fughe dei topolini giovani sulle spoglie dei vecchi.

Il libro traccia davvero un itinerario se il testo conclusivo, *Morgue*, è prefigurazione dell'*exitus*, sguardo dall'esterno al corpo e all'esistenza «di ciò che è stato / stefanocarrai», con distanziamento letterario e sorridente, abbassato con garbo nel calco dal crepuscolare «guidogozzano».

Ma prima che il corpo venga adagiato «sul tavolo ghiaccio» – si noti il livello piano, il colore locale del participio passato a suffisso zero –, lungo la *traversata* del «paese di crete / crepe / tagli / buche» si rintracciano i segni del tempo e le prove (e le testimonianze) dell'esistenza: se ci si ferma e ci si concede un sogno, poi «si riparte col proprio / sacchetto di reperti», o si procede in carovana portando «con noi / sotto l'ultimo sole / pochi avanzi di vita in un fagotto». Il libro è popolato da figure care, benché in parte già ombre. Basti *Spiaggia d'inverno*, il compianto per Rossana Bettarini e le sue «eleganti spiega-

zioni / tutte tremito / alla lavagna...», con la prefigurazione di quando Carrai, che insegna Letteratura italiana a Siena, lascerà le aule e la vita sarà «come questa sera / che l'onda / fa spiaggiare e ammarare / pezzi di legno / corde / brandelli di rete». *Rottami*, avrebbe detto Montale prima degli *Ossi di seppia*. Talvolta l'accensione memoriale è improvvisa, colpisce alle spalle e riporta nel magazzino del babbo con etichette e stagnole, fa scattare l'*Intermittenza* del cuore e il realismo crudo della storia: la «gamba amputata / buttata ancora calda dai guardiani di Schweinfurt / tra i rifiuti», garanzia d'impiego per il padre e di studi per il figlio. I dati oggettivi offrono aperture elegiache o liriche senza nulla perdere della loro fisicità, del loro nitore di rivelazione. Il piano emozionale, pur dominante, è sempre tenuto, il senso della misura – che nel respiro e nel ritmo è novecentesca – non viene mai a mancare. L'occasione esistenziale condensa i fili narrativi in esatti tagli di sguincio, in particolari finemente profilati, carichi di un'evidenza toccante, spesso attenuata da un sorridente, garbato abbassamento: «non sono un luminare / sono un poeta neocrepuscolare». Esempio di rima baciata in odore di dichiarazione tra altre numerose, curatissime riprese foniche, rime al mezzo, assonanze e consonanze, sempre investite di valore semantico, come nell'allitterante «immenso / ingordo / incessante / ingoiare strati / su strati» sequenza franta e disposta a scalini, o

come in *lenoni* : *Berlusconi* che illumina crudamente e stigmatizza un'Italia non donna di province.

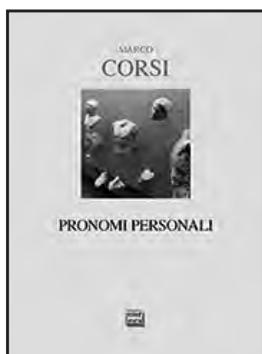
Alla poesia di Carrai è cara la ruminazione, la *passeggiata* (titolo ricorrente nei due libri, confermato qui da alcuni attacchi: «Camminando per via»; «Cammino sulla spiaggia...»), e l'inclinazione a interrogare luoghi e ricordi. Nei suoi versi non c'è illusione ma commozione, coscienza *pietas*: «che pena fanno le ore che spariscono / e le giornate / insieme / con le tracce graffite // nella gola del Tempo-Minotauro».

A questa frana del tempo c'è però un possibile argine personale e morale: finemente Scaffai ha notato la frana dei versi sulla pagina e la corrispondenza di questa scelta formale «alle ragioni cruciali della scrittura di Carrai: la consapevolezza che, nel suo franare, il tempo lascia tracce e reliquie da salvare [...]»; e la necessità o il desiderio di recuperare quei frammenti e ricombinarli». Il terreno che permette di contenere lo sfaldamento, lo strumento che rende possibile il recupero, è per Carrai la letteratura. Qui si saldano ragioni biografiche e storiche, qui parole e gesti, testimonianze del passato e percezione del presente possono convivere, sia pure con attriti e prese di distanza. Ha carattere fatale, in virtù di reminiscenze pirandelliane, il titolo di una delle sezioni centrali, *Il fiore in bocca*. Ciò che fiorisce e al tempo stesso è terminale, ciò che è fine ultimo (e s'intende 'fine', qui, in una delle acce-

zioni gaddiane, l'estrema e irrevocabile, di *Tendo al mio fine*), è la lingua. È l'idioma, come recita l'epigrafe da Zanzotto: «Idioma, non altro è ciò che mi attraversa». Quelli di Carrai sono versi tramati di letteratura – Gozzano Saba Montale Sereni Caproni, ma anche il meno vulgato Soffici –, versi colti e decantati, dai quali si schiude un gusto poetico compiuto che predilige nitore di immagini e di lessico, sintassi piana, levigata onestà del dettato. Il Novecento letterario italiano, qui, è tutto *attraversato*, nel senso in cui Montale intendeva l'attraversamento di un autore. E per quanto la letteratura abbia contribuito ad ammaestrare la lingua, a sovrascrivere il vernacolo dell'infanzia, a offrire camuffamenti, pure non l'ha spuntata, non è riuscita a risolvere tutto in sé. Ove questo libro è nuovo rispetto al precedente, è proprio nella sezione *Il fiore in bocca*, testo di consapevolezza non pacificata, autoanalisi lucida e altrettanto lucida professione di poetica: «la mia lingua / addomesticata / ammaestrata a forza / logopedizzata / autocontrollata», vibrante e scoscesa e «tutta metamorfosi», lingua «passione», lingua un po' «da robivecchi» un po' «mutilata», certo sedimentata nel profondo, piena di incrostazioni, «infestata / da mille babelici parassiti», e lingua però «non d'altri / mia / che dà voce a cuore e cervello e polmoni solo miei».

(Cecilia Bello)

**MARCO CORSI, *Pronomi personali***, Interlinea, Novara 2017, pp. 124, € 12,00.



Che *Pronomi personali* sia il frutto di una generosa rimessa in discussione della parola poetica e di un meditato assetto dell'opera ce lo dimostrano tanto l'armonica compagine a cui Marco Corsi perviene – il libro è costituito da tre parti (veri movimenti di concerto), le prime due conformemente divise in cinque sezioni (I: *le acque; parti di quagga; primi crediti; docili stelle ignare; sfumato*; II: *un sanguinamento eccessivo; baby blues; das Glück; caravanserraglio; una vita più gentile*), la terza (un poemetto in prosa) scandita su tre temi (*qualcosa che sembra la neve; debole, selvatico, nell'azzurro chiaro; fine delle trasmissioni*) – quanto il *labor limae* a cui sono sottoposte molte delle liriche confluitevi: e quelle apparse solo due anni

prima in *Da un uomo a un altro uomo*, silloge accolta da Franco Buffoni in *Poesia italiana. Dodicesimo quaderno italiano* nel 2015, e i tre testi davvero profondamente mutati di *baby blues*, unità per la prima volta pubblicata sul n. 64 di «Nuovi Argomenti», dicembre 2013.

È, quella di Corsi, una poesia che si sostanzia dell'attualità più universale come del più intimo biografismo. Quest'ultimo andrà però inteso non tanto come diario centrogravitato sull'io, quanto piuttosto come microscopia della vita (nelle sue due nature di *bios* e *zoè*) delle persone care, mai menzionate attraverso nomi, categorie lessicali dell'ambito familiare, ma per mezzo di quei 'pronomi personali' che danno titolo all'opera.

È il caso, per esempio, del 'noi' di «fine delle trasmissioni», una collettività che si raffronta al 'tu' protagonista del calvario ospedaliero, narrato sì da un io astante, che è però voce rappresentativa di un intero coro che presenza, consapevolmente dell'esito, allo svolgersi del dramma. Quanto alle notizie che provengono da un mondo globale – l'ottica per un poeta nato a ridosso della caduta del Muro non può più essere quella del cittadino di un'unica nazione, realtà non più una, neppure di lingua e di memorie – colpisce come gli eventi di cui più responsabili appaiono gli uomini siano narrati per frammenti minimi e sempre su prassi da *Nouvelle Histoire*. Difficile rintracciare il singolo episodio che si nasconde dietro le allusioni all'oggi o a un'epoca da poco trascorsa; il lessico si fa infatti per la cronaca antropica volutamente a grado zero («catastrofe», «guerra», «agitazioni di massa») e solo in pochi casi è possibile ricondurre entro i confini forse più ristretti dell'Italia, o almeno dell'Europa, il corso degli eventi richiamati (parlano del paese o della comunità di appartenenza, voci, in ogni caso di generica terminologia governativa, come «pil», «salute», «crescita», «onnivora sanzione», «contumacia», in e come *potevamo noi creare*, seconda lirica di «docili stelle ignare», la sezione più dischiusa alla fenomenologia sociale, sempre comunque scrutata per campioni collettivi e rappresentativi; di rilievo le parole testamentarie del soggetto parlante su cui si chiude la sezione: «davvero non ti accorgi / di quanto sono diverse le persone / delle sette da quelle delle otto? / dimostrano scarsa ragionevolezza / sono ombre più deboli ogni giorno / hanno il fuso in assetto di guerra / si ostinano nelle permutate / sono la nostra specie finita...»: la classificazione dell'umanità in due categorie, diversificate per orario di 'accensione', riferisce, senza facili patetismi, l'implacabile adattamento della specie ai 'tempi moderni').

Ma se Corsi sceglie per guardare e riferire il bios, dei singoli individui o delle masse, un linguaggio intenzionalmente 'sfumato', l'esistenza corporale, la zoè, è indagata, fino alla sua natura più elementare, e riferita col lessico più tecnico delle scienze post-copernicane-darwinianemendeliane. Così la condizione di «piccoli sussulti del creato» che condividiamo con

gli altri infiniti mondi ha in *ci guardano intorno dalla terra* un indubbio trattamento diegetico che non si sottrae a un prevedibile colloquio col Leopardi della *Ginestra*, tuttavia l'intera sezione, «primi crediti» (e in parte «docili stelle ignare»), parla la lingua delle ultime scoperte astronomiche. Corsi si avvale infatti tanto direttamente del vocabolario settoriale – si pensi a una coordinata spaziale come quella riferita in *oltre la nube di oort, in questa* – quanto del patrimonio teorico della disciplina specifica, utilizzato in chiave figurata: è il caso del «cavaliere sull'orbita polare / nero» su cui si apre la seconda lirica di «primi crediti», figura di un flagello, interiore o esteriore poco importa sapere, che se recupera le immagini di *Apc* 6, 1-8, trova il suo correlativo oggettivo nel Black Knight, il «presunto satellite che si muove attorno all'orbita polare della Terra», come Corsi spiega nelle note che accompagnano alcune delle sezioni del libro, informando il lettore soprattutto dei referenti scientifici a cui tante metafore si attengono, o da cui discendono formule tecniche. Accanto all'astronomia ravvenano di nuove espressioni la lingua di *Pronomi personali* altri saperi: la medicina soprattutto, mondo di una ricerca direttamente applicata per la cura dell'umanità (l'esperienza del dolore altrui che si incida nella propria carne – nessun conforto dall'ecolalica nenia dei dottori «la vita si aggiusta», poiché «la vita si aggiusta da sola» finendo – è materia di molte parti della raccolta, come già riferito, in «fine delle trasmissioni», ma anche in «un sanguinamento eccessivo»), da cui provengono termini come «curva glicemica» (idea traslata e applicata ad altra realtà naturale: «la curva glicemica del cielo» di *disastroso questo disagio di mar*), «cortisone», «arteria radiale» (a riferire realmente la devastante terapia della protagonista di *anonima luce di sospetto, anodina* e di «fine delle trasmissioni»), o *baby blues* (titolo di una sezione che assieme alla forma musicale rimanda, come sempre ci informano le note, alla depressione *post-partum*, così chiamata nella vulgata parascientifica, idioma che smotta propriamente nel gergo popolare, da cui Corsi recupera in *nell'elemento k del tuo affetto* quelle curiose «termolisi», che in un binomio allitterante ed apparentemente assurdo con «termopili», diventano insegna della nostra più irrimediabile

essenza di vinti). La biologia è l'altro importante campo scientifico da cui Corsi deriva voci e cognizioni, come l'ibrido ricostruibile in laboratorio, ma con esito incompleto già noto, di *parti di quagga*, tropo di un paradosso universale: l'indicibilità dell'«intelligenza della materia». Sempre alla biologia rimanda la classificazione dei «piccoli sentimenti» in «eucarioti» e «procarioti», potenziali datori di forma o distruzione all'io poetico, invocati nella lirica proemiale, *dove siete stati a cancellarmi*; ancora alla genetica fa riferimento il concetto di «mitosi» applicato alla storia in *per tutto questo vorticare di situazioni schiarenti*. Anche la paleoantropologia rientra nell'ampio spettro figurativo di Corsi, che in *non per questo porteremo godimento* porta a paragone di quella forma di felicità a cui è intitolata la sezione *das Glück* (gioia piena – insegna Isherwood –, espressa col suono gutturale del termine tedesco, per cui «la voce scivola giù nella gola, è acqua che scorre senza annunciare ritorno») i sentimenti su cui «s'addormentò» l'uomo di Tollund, reso beato nell'andare a morte dal dono allucinogeno dell'ergot (le affinità tematiche con *The Grauballe Man* di Seamus Heaney, che il poeta in nota dichiara di aver letto solo successivamente, confermano la piena appartenenza di Corsi a un panorama letterario che non può più essere circoscritto e valutato in un ambito strettamente nazionale).

Poesia volta a un continuo, aperto colloquio con l'attualità; ma *Pronomi personali* è anche un libro che si raffronta, più celatamente, con la poesia e la letteratura novecentesca. Non stupisce anche in questo caso che, sui quattro nomi enunciati nelle note dal poeta, tre siano stranieri, i già ricordati scrittori d'area anglofona, Isherwood e Heaney (il secondo appartenente alla più prossima contemporaneità), e con questi il grande Mandelštam del *Viaggio in Armenia*, a cui si ispirano le liriche di «caravanserraglio». Il quarto nome a cui Corsi si appella è quello di Giovanni Raboni, sulla cui *Parti di Requiem* Corsi dice di aver esemplato il titolo di *parti di quagga*, un rapporto che così palesato ci permette di comprendere la funzione pienamente metaletteraria del richiamo alla nuova tecnica scientifica: anche *parti di quagga*, come già *Parti di Requiem* («I primi testi sono dei recuperi

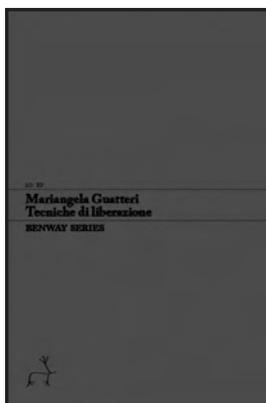
che ho aggregato [...]» così Raboni confessava a Concetta Di Franza), è il tentativo del poeta di mettere in atto il suo esperimento di *breeding back* per 'riportare in vita' con improbabili suture «la somma dei nostri destini felici». A differenza di tanta poesia contemporanea che sceglie la via del più aperto citazionismo, andrà infine constatato come Corsi ricerchi sentieri più riposti per il suo dialogo letterario, che tuttavia è pietra d'angolo di alcuni testi di *Pronomi personali*. Per fare degli esempi, un alto grado di riconoscibilità si raggiunge con un titolo come *docili stelle ignare*, che induce almeno a una lettura parallela

della sezione con Leopardi, soprattutto il poeta delle *Ricordanze*, per metonimia recuperate sull'eco dell'apostrofe iniziale. Più palese ancora il richiamo all'incipit quasimodeo di *Alle fronde dei salici* in *e come potevamo noi creare*. Ma ben più lievi e riposti sono di solito i segni di questi rapporti intertestuali, dove spesso è l'anomalia rispetto al modello a trasmettere il dato più rilevante, come denuncia, per esempio, il recupero del modulo antico dell'*ubi est* in *dove siete stati a cancellarmi*, nel cui cambio di tempo verbale si concentra tutta l'essenza della domanda d'attacco: non più sbigottimento inerme

per un presente di desolazione, bensì ricerca ostinata di un 'a monte' responsabile della fallita forma dell'oggi. Analogamente l'incipit di *Rvf 35*, «Solo e pensoso i più deserti campi», è nel contempo verso alluso e contraddetto in *i più deserti, i più desiderati spazi*, giacché tanto la claustrofobica ubicazione del racconto, quanto l'incuria di una «qualunque forma di sorveglianza» del 'tu' protagonista della lirica di Corsi appaiono chiaramente riscrivere in negativo il noto canovaccio petrarchesco.

(Francesca Latini)

**MARIANGELA GUATTERI,**  
***Tecniche di liberazione,***  
***Colorno (PR), Tielleci***  
 Editrice, 2017 (Benway  
 series, 10), 152 pp., € 15,00.



Ogni testo di ricerca ben fatto si dà le sue regole proprie. Sono le citazioni poste in esergo che ci danno qui la chiave, in virtù di un processo analogico che avvicina cose di natura o classe distinte, di come deve leggersi il libro. La prima, tratta da un manuale di yoga del XVI secolo (*Swātmārāma, Hathapradīpikā*), descrive un particolare esercizio corporale-meditativo: «Messo un piede fermamente contro il perineo e fissato l'altro sopra il pene, appoggiare il mento fortemente al petto e rimanere immobili con i sensi controllati e gli occhi fermi, guardando fra le sopracciglia. Questo è chiamato Siddh sana che apre sicuramente le porte della liberazione». Il fine dell'esercizio è dunque la

liberazione che passa per il dominio armonico del corpo. Le posizioni, posture, punti d'appoggio e di sforzo dell'esercizio sembrano corrispondere alle 'posizioni' compositive (ma anche di lettura) del libro. Movimenti e concentrazione richiesti dall'esercizio descritto corrispondono visivamente e fisicamente ai movimenti versali, così come possiamo definire le 'stringhe' di verso/prosa che costituiscono la parte scritta del libro. Questa è però solo una parte del congegno. Il libro è infatti un montaggio 'metrico' tra poesia e fotografia, un prosimetro vivo in cui alla discontinuità prosa/verso si contrappone quella 'scritto'/immagine. Le foto (dell'autrice stessa e di Barbara Ferretti) in un bianco e nero 'argenteo' (come è argentea la copertina), rappresentano campi arati, campi innevati, un corpo (femminile/androgino), alberi e rami, nuvole, secondo una scansione di immagini intere, dettagli (rami, braccia) o montaggi in sequenze (quasi come versi). Le immagini possono essere sole sulla pagina (i versi mai) oppure intercalate ai versi: questi sembrano a volte didascalie di quelle e quelle illustrazioni di questi. Fotografie ridotte a strisce allungate si alternano, come versi, ai versi. Si noti infine un elemento metrico/spaziale 'esterno', caratteristico di altri libri di Benway, la ripetizione speculare e rovesciata del libro stesso (testo e immagini), ma nella traduzione francese di Michele Zaffarano. Il libro intero è dunque trasformato in una sorta di camera oscura dove tutti gli oggetti rappresentati sono messi a fuoco contemporaneamente, ma, annullata ogni lunghezza focale specifica, non del tutto.

Come si vede, la descrizione del funzionamento del libro equivale di per sé

quasi a compiere l'esercizio, ad assimilare e praticare una tecnica di liberazione. Veniamo dunque alla seconda citazione, tratta da René Daumal, *Speculazioni indiane sul linguaggio*: «le scienze del linguaggio sono prime tra i mezzi di liberazione». Il salto analogico che abbiamo cercato di descrivere è compiuto: il libro infatti è fatto di linguaggio, ci sono le parole, e le immagini sono esse stesse un linguaggio. Delle scienze del linguaggio è evocata esplicitamente la più antica, a cui è intitolata l'ultima delle quattro sezioni del libro: la *grammatica*. Culmine dell'itinerario di liberazione, la grammatica investe tutti i livelli della lingua. Dal nesso interiore (cognitivo) di vocabolario e sintassi – «Si formula un livello interiore (parole – frasi). / Estesa, l'unità della frase» – si passa a esprimere apertamente (non dimentichiamo la descrizione dell'esercizio di yoga evocato) una mimesi corporale: «Gli scambi attraverso la parola; le congiunzioni. / Gli scambi fondati sulla frase; la percezione della congiunzione. // Processi; intuizioni»). A questa tende anche una 'fonetica' propria intesa come scienza sperimentale dell'impatto fisico dei fonemi: «L'impatto dell'aria sugli organi, i suoni». Gli elementi primari del linguaggio sono analogicamente congiunti a gesti primari: «Il dormire sulla terra nuda; il rimanere in acqua; il digiuno. // Frutti particolari. Visibili, invisibili. // Punti di articolazione (lettere; parole; frasi). Divisioni». Ma soprattutto è al corpo che la grammatica punta come al soggetto primo di ogni liberazione, lui che è rappresentato come corpo scritto: «Il corpo fatto di versetti (al di là della chiarezza e delle tenebre)», e ancora «Liberato vivente il corpo eccetera non è ostacolo / in un attimo il

senso che scoppia si offre breve in tutta la sua realtà. // La grammatica l'impronta nel pensiero / la forma dell'oggetto il pensiero che è questo oggetto // nudo concreto».

Ma *grammatica* è la fine del libro. A ritroso, è forse adesso più facile rintracciare i segni del percorso di liberazione. Nella terza sezione, *La propria grandezza*, esplicitamente, leggiamo di «Un modo di essere nuovo e paradossale», «(metodo che comporta molteplici tecniche); // caratteristiche antiumane; confino del respiro. Liberazione». E tracce grammaticali/corporee e auto-linguistiche si trovavano già nella sezione 'dietropaesaggistica' e di microscopia del paesaggio, *La modalità vegetale*: «Passivi: pensati dagli oggetti. Parole; memoria; emozione» e «Sensazioni specifiche di mobile, agitato. Aritmico». Se continuiamo la lettura spostandoci sulla pagina a fronte leggiamo quindi: «Cinque classi produttivi di stati». Ma cosa sono le *classi*? Elementi di classificazione probabilmente. Cinque sono gli elementi del verso citato («Passivi: [...]» etc.) e la stringa fotografica interposta è composta di cinque immagini/dettaglio poste in sequenza (nuvole, campi, rami, ginocchia, gambe con torso) peraltro difficilissime da mettere in contatto diretto (non analogico) con le cinque 'parti' del verso. D'altra parte, possiamo da qui provare ad

annodare un percorso che ci porti alla prima sezione del libro intitolata *Il loro suicidio* e non sappiamo di chi. Qui l'ambiguità grammaticale è assoluta. Il soggetto della terza persona plurale che distingue la maggior parte degli attacchi di questa sezione (e in buona misura anche della successiva) non è esplicitato: «Hanno origine nella memoria. È una continua scarica. / Forme di azione e di pensiero create dal gioco. / È doloroso». Oppure: «Possono essere riconosciute, controllate e bruciate: passione, sentimento di individualità; l'attaccamento e la volontà di vivere. / (Le classi sono dolorose)». Sono dunque le classi il soggetto? E in queste solitudini dell'appennino reggiano (quasi petrarchesche e sicuramente ospitanti zanzottiane ricerche semantiche tra campi innevati), dove la purezza tecnica e ragionativa del libro diventa una purezza 'liberata' dove è forse annidata una forma poetica di 'sublime', parliamo, finalmente, di politica? Non è escluso. Proprio su «Semicerchio» (54, 2016/1), l'autrice ha pubblicato un lungo testo, *Villino svizzero*, dove la parola *classe* ha un senso preciso: «[...] Ci sono repressi provvisori, casuali e superiori; ci sono sottoprodotti di classe stabilmente destinati, inferiori. / Ogni malanno di classe si abbatte su delle masse in modo obiettivo: una condizione che ricomponi gli atteggiamenti / per ciò che si è dentro. / Un metodo per i

comportamenti». Qui il testo è apertamente politico. È possibile che l'amara conclusione sia qui che *classi* sono sì anche classi sociali ma che è il loro suicidio che le contraddistingue? Sovrainterpretazione? Oppure una possibilità reale offerta dall'esercizio analogico? È possibile, e allora come effetto percettivo dell'efficacia di queste tecniche di liberazione e, su un piano stratamente analogico, la politica è sempre un effetto secondario della sintassi («Gli scambi attraverso la parola; le congiunzioni»). Come in ogni camera oscura che si rispetti le cose sono dunque a fuoco tutte insieme ma nessuna singolarmente. Così il francese metta a fuoco e sfuoca il testo italiano, così come il cronotopo argentato delle immagini scolpisce e sfuoca campi, colline e dettagli ripetuti. Del resto, se torniamo a Daumal, prendendo adesso quel piccolo capolavoro incompiuto che è *Il monte analogo*, opera in cui non solo la mitica montagna ma la scrittura stessa è analogica (aperta a strati di comprensione multipli), vediamo che il sottotitolo dell'opera recita *Roman d'aventures alpines, non euclidiennes et symboliquement authentiques*, perfetto tanto per la 'grammatica' che per l'appennino reggiano di Mariangela Guatterri.

(Fabio Zinelli)

**JOLANDA INSANA,**  
***Cronologia delle lesioni***  
**2008-2013**, Luca Sossella  
 editore, Roma, 2017, pp. 93,  
 € 12,00.



L'ultimo libro di Jolanda Insana (1937-2016) esce postumo, ma è stato con-

cepito dalla stessa poetessa e raccoglie versi scritti tra il 2008 e il 2013. Il titolo *Cronologia delle lesioni* sottolinea il susseguirsi ineluttabile delle ferite, scandisce il tentativo di dire – e in tal modo arginare – i mali della vita. Il disegno della poetessa scelto per la copertina sembra esserne una metaforica esemplificazione: una china risalente al 1976 mostra infatti una figura geometrica spaccata, di cui resta però visibile l'ordito, il dettaglio dell'intessitura, come ad indicare simultaneamente ciò che si spezza ma anche ciò che si ordina e costruisce. Il volume si apre con un'introduzione di Maria Antonietta Grignani che rende omaggio alla poetessa scomparsa soffermandosi sui principali temi della raccolta. Un'utile nota bio-biografica stilata da Anna Mauceri è invece inserita in chiusura e traccia il percorso di Jolanda Insana mostrando come la fertile attività poetica sia stata accompagnata e nutrita da un'intensa attività traduttiva, in particolare dal latino e dal greco. Il superamento della dimensione

lirica in nome di una più forte attenzione al reale, tipici della concezione poetica di Jolanda Insana fin dagli esordi, vengono qui fissati dall'epigrafe: «dissi il suo / poi che il mio si tacque». Il doppio valore, temporale e causale, della congiunzione «poi che» – con grafia staccata come nell'uso antico – sottolinea come il rifiuto dell'autoreferenzialità («il mio si tacque») sia indispensabile premessa all'apertura all'altro («dissi il suo») e dunque alla tensione civile della raccolta.

Il volume è diviso in quattro sezioni. La prima s'intitola *Bocca immonda* ed è costituita da un'invettiva contro un'entità che inghiotte, distrugge e inganna, una bocca «ammaialata» per dirla con un neologismo della poetessa che ben illustra la creatività linguistica e la forte incisività del suo dettato. Le frequenti coppie di aggettivi («immonda e vischiosa», «putrefatta e puzzolente», «infame e calunniatora») e di forme verbali («si riempie e si svuota», «si spalanca e si sganascia», «s'ingota e soffia») riprendono uno stilema già collaudato

nelle opere precedenti, qui usato per insistere sulla bassezza morale di chi offende e sulle sue devastanti azioni. La denuncia di privilegi e mazzette in contesto italiano si allarga a uno scenario internazionale tramite riferimenti alle dure condizioni di vita delle donne in paesi in cui le spose sono bambine e le adultere vengono condannate alla lapidazione. Una voce esterna segnala a guisa di ritornello nuovi casi di femminicidio. La bocca immonda diventa simbolo delle violenze perpetrate da chi detiene il potere, ma anche degli inganni e delle truffe che servono a giustificare tali oltraggi. La seconda sezione della raccolta – *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina* – è dedicata al sisma che all'inizio del Novecento colpì la città siciliana provocando migliaia di vittime. I testi, uno per pagina al centro del foglio, fissano come un'istantanea il momento spaventoso in cui gli individui si confrontano con la morte e la devastazione. La prima poesia della sezione presenta in siciliano il grido di una madre – «accurriti accurriti gente / me figghia me figghia / portate una scala / me figghia» – che suggerisce come al tono dell'invettiva sia ormai subentrata la compassione. I versi rievocano di volta in volta la sorpresa di chi – per caso o per miracolo – si è salvato, lo spavento che spinge alcuni sopravvissuti a lasciare per sempre la città, l'orrore generato da infernali «cataste di corpi gementi e sanguinanti», il silenzio e la follia che minacciano coloro che dopo la tragedia vagano come

«spettri sbiancati / non più essere umani». Ma la catastrofe non occulta la responsabilità morale dei singoli: accanto alla vedova che fa da madre ai figli ormai orfani che il marito ha avuto con l'amante vengono rappresentati anche i saccheggiatori che cercano oro tra le rovine depredando impietosamente i cadaveri. La predica *Contro l'assedio delle ceneri* è stata presentata nel 2008 alla manifestazione Napoli Teatro Festival Italia. Nel testo il soggetto poetico si erge contro «ciò che offusca lo sguardo», ciò che porta a spiare l'attualità senza realmente guardare. Si riferisce ai migranti che «s'incaretano per mare in gusci di noce / scivolano scivolano in acqua / e affogano», alle innumerevoli morti bianche e infine ai giovani che non trovano lavoro in una società basata sulla «meritocrazia raccomandandicia / escrementizia». Il genere della predica esalta la funzione conativa. I versi si rivolgono a un destinatario abilmente variato: una seconda persona singolare («E a te dico e ti chiamo per nome»), una seconda persona plurale («Chiedo a voi uno per uno») oppure una prima persona plurale («Ma noi che facciamo?»). Tramite l'imperativo si incoraggia una reazione concreta e rigeneratrice: «tu che puoi / rinnovella la vita» o ancora «togliete la cenere dai vostri occhi / togliete la cenere dalla testa dei maltrattati / e guidateli alla fonte». Nella parte conclusiva, con una serie martellante di esortazioni, l'io poetico spinge i giovani a scendere in piazza e afferma il proprio pieno e personale appoggio: «Io in galera

vengo con voi». L'ultima sezione si intitola *Terra / Luna: un'infinita risonanza*. In corsivo sono indicati i versi che alludono al secondo degli *Idilli* di Teocrito e in particolare alle pene d'amore che l'incantatrice Simeta confessa a Selene, personificazione della luna piena. Nelle altre strofe è la luna a prendere la parola ribaltando la prospettiva. Se Simeta interroga Selene per capire l'origine della passione amorosa «Da dove mi venne questo amore», la luna ribatte «Da me non venne nessuno». Il motivo leopardiano del dialogo con la luna è ripreso in modo parodico: «e tutti li a domandarmi / che faccio io / pallida luna in cielo / vercondo raggio / eccetera eccetera». Adesso è la stessa luna a domandare «che fai tu terra / terra di misfatti e di torture?» Il motivo lunare spogliato dalla dimensione lirica è riletto in chiave civile. La luna, da oggetto di contemplazione diventa soggetto che lucidamente guarda e giudica la terra: «ti vedo / sono il tuo occhio satellitare e t'insegua / sono la tua telecamera». Gli affondi poetici che denunciano i soprusi si placano nel lieto sorriso dei versi finali dove la luna dichiara «e tu / proteggi / Terra / gli orfanati e le partorienti / custodisci il grano la vigna e l'ulivo / e io sarò ridente». Mancherà ai lettori il tono appassionato e battagliero della poetessa, capace di ricordare come necessario compito della poesia sia confrontarsi con il mondo, denunciare le ingiustizie per cercare di ripararle.

(Ambra Zorat)

**GIANCARLO PONTIGGIA,**  
*Il moto delle cose*, Milano,  
 Mondadori, Collezione Lo  
 Specchio 2017, pp. 160,  
 € 18,00.



La dinamica di un moto, un «urto contro urto» di suggestione lucreziana delle cose, della «cosa che si fa cosa» («vortica, l'infinitesima / frazione delle cose»), si sgrana lungo un tempo senza tempo («folgora / come al tempo dei tempi / cognizione»), in uno stato di apparente dormiveglia, disseminata di rovine di neoclassica, quasi neogotica memoria («grondanti muffe di un inominabile ade»), dove qua e là divinità estranee depotenziate di aura mitologica fungono da simulacri archeologici («grebo ctonio / sui cavalli del sole») di un passato che ritorna ciclico («O tempo / come vento / chiuso tormento / sempre cresci e decresci, lento / esercizio dei secoli»), senza sciogliere il nodo della «natura delle cose, polvere / su pol-

vere, ombra / che si disfa in ombra». Il «mondo che si ripete, / incessante», «il mondo / (il mondo!)» che «t'illudi» «giochi a tuo favore», quel «mondo» col suo «frastornante rumore», con le sue «mura incendiate», con le sue «muraglie» che «smottano», le «folate di mondo», «su un orlo qualsiasi di mondo», «dell'inintelligibile / mondo», «l'odore di un mondo non tuo, / chiuso, impervio», «da un punto / smemorato del mondo», risulta essere qualcosa di esterno, di estraneo, visto passare e scorrere, come le ore, da una condizione e fase di immobilità o di resa immobile («t'immoti», «t'incateni») quasi in contemplazione estetica ed estatica, «sospesi fra due mondi / indifferenti, lontani. Eppure niente li separa / se non te, che guardi», con movimento circolare

di tensione ascendente e – in forza, per così dire, di una attrazione gravitazionale psichica – di ricaduta verso il basso: «per quanto / il nostro animo si volga / oltre, si espanda / in pensieri celesti, vorticosi, niente / se non per poco / lo appaghi, // e subito / la noia lo prenda, e si resti / come un bastimento in panna.» Il pensiero, annidato nella mente, offre occasioni di difesa e di protezione da un «mondo / che si disfa in mondo, cosa / che ritorna cosa», da questa sorta di corruzione lucreziana della materia, con i «sensi / petrosi, sepolti / in una voragine di fuoco», strati piroplastici di un inferno *en plein air* («quante fiamme che bruciano, in alto»; «l'anima s'infiamma / nella materia, vaga, / del cielo»). È la «cantina della mente», è il «cavo / della mente» e il suo «covo» e «caverna», la sua «calotta» e il suo «ovario» il luogo in cui «s'intana», «s'incavedia», «s'inventrano» pensieri dell'anima, immagini «gremballi» di accoglienza e custodia ancestrale, «pensieri troppo scuri, gravi, / frantumati» messi al «vaglio», al «crivello» della mente stessa, coniando anche voci verbali sul calco di sostantivi.

L'esordio del libro, una epifania onirica e orfica, sembra proporre in forma

allegorica un dialogo fra la poesia («ed è lì, lei, fa un cenno / l'ombra funesta troppo amata») e chi sta e la sta sognando, colui che di essa dovrebbe farsi carico creandola: «di' tu, piuttosto, di' / qualcosa che valga / per me, per noi, che ti guardiamo», «e fa cenno, nel non so dove del sonno, nel / ben maturato senno della mente / a qualcosa che si cela, s'infima / in brividi [...], verbo / che s'intana // in una lingua di troppo gelo, di solo, forse, // vuoto?» Si viene così a porre in essere un curioso contrasto nel contenuto testuale, in quanto i componimenti più 'reali', vividi, concreti, narrativi di qualcosa di 'vissuto' appaiono quelli ambientati nel sonno e di descrizione di un sogno, a fronte di quelli di allestimento desto e vigile, di argomentazione e sviluppo più meditativo, esposto fino a confini escatologici: «Ho sognato il tour. Ero io [...] In fuga, o, forse, / sempre più lento, imballato, alla deriva [...] nel sonno, la macchina / degli occhi si muoveva / verso i colli, le gioaie, i cieli / altissimi, impredibili / *des Pyrénées sauvages*», tra «sudore dei polpacci» e «bava / alla bocca che si disfa»; «Resta nel tuo vallo / di fiamme e di tempo / che cola, lento, e non è // cosa che lo argini, né dito /

che saldi la fessura, immane». Il congedo del volume, poi, non a caso intitolato «Il tuffatore (Prima di ogni epilogo)», riferito all'affresco di Paestum, fa i conti con il possibile vuoto esistenziale al centro della vita, richiamando il vuoto verbale del componimento iniziale. «Una svolta, fine, poi. È quel poi che lo assilla. [...] Buttarsi non / buttarsi.» Si chiude dunque quel movimento circolare già più volte comunicato, ad esempio, nel «Chi s'incammina, / già pensa al suo ritorno. / Ma chi resta, // salpa ogni giorno», oppure nel «Tutto è natura, anche la fine [...] il soffio / che da noi evade, / scatta, sale, / sormonta / il giogo immenso del tempo, poi / sbatte, precipita, / s'infima / nella cortecchia delle cose, // fumo, fuga, / impronta di ciò che fu, ultima // ruga»: come se l'imbocco di una tangenziale accogliesse la salvezza di un gattino nelle mani casuali di un automobilista, e poi l'imbocco sul confine opposto della città di quella stessa tangenziale, per mano di un'altra, inconsapevole, vettura, constataste tempo dopo di quello stesso gattino, ormai cresciuto, l'inevitabile, fortuito, schianto.

(Giuseppe Bertoni)

**ANDREA RAOS, *Le avventure dell'Allegro Leprotto e altre storie inospitali*, Osimo (AN), Arcipelago itaca edizioni, 2017, pp. 156, € 15,00.**



Uno dei dati immediatamente visibili dell'ultimo libro di poesia di Andrea Raos è la propensione della sua scrittura a stabilire un rapporto imprescindibile con l'ordine dell'accadimento. Nell'introduzione in versi al capitolo iniziale della raccolta, intitolato *In un battito spiega le ali*, l'autore spiega: «Il primo capitolo, questo, è uno spazio esposto / alla trasformazione: il suo titolo esprime l'apertura al possibile». E ancora: «Il mio obiettivo è che da qui qualcosa riesca / in un battito a spiegare le ali; /e che questo volo invisibile / apra la via per ciò che verrà dopo». Come si vede, la vocazione evenemenziale sembra declinarsi, qui, secondo una modalità specifica: l'idea del testo come *apertura*, slancio, gesto che si affaccia verso il non conosciuto, verso lo spazio del possibile; o ancor meglio: la parola come impulso che intende provocare,

che fa accadere ed assieme si espone (come qualsiasi azione si dia nel presente) a ciò che ancora non è.

A questa propensione, che costituisce una dominante dell'intera raccolta, se ne oppone però una di segno apparentemente opposto. Ne risulta una duplicità che comincia a delinearci già dal primo capitolo, con le poesie giapponesi di Yoshitsune. Si tratta di poesie che Raos ha studiato nella sua tesi di dottorato, e che ripropone qui tradotte, riservando loro quasi l'intero spazio del capitolo. Yoshitsune le ha scritte secondo la modalità compositiva dello *honkadori*, termine che significa – spiega Raos – «ripresa di una poesia appartenente al canone». I componimenti dialogano, dunque, con dei testi classici di cui rappresentano le variazioni. Non solo: l'autore giapponese organizza poi la sequenza delle

sue riprese in modo da suggerire una storia (la vicenda sentimentale di due amanti), una «narrazione per isole fluttuanti / in cui si alternano pieni e vuoti». Bisogna infine considerare che tutte le poesie erano già state scritte in precedenza dal loro autore: ripresentandole, quindi, egli racconta anche la propria storia, e la sequenza dei suoi testi diviene anche «autografia», «antologia di sé». Tre livelli, dunque, su ognuno dei quali si attiva una dialettica specifica, quella fra l'ora scritturale e la dimensione del passato: «Le poesie e le parole sono isole», suggerisce Raos. Il bianco che le circonda è innanzitutto lo spazio vuoto entro cui si costruiscono le ipotesi e le interpretazioni del lettore sulla storia dei due amanti («tra questi due attimi sta al lettore immaginare cosa accade»). Da un lato, dunque, il testo-isola, visto come impulso, come ciò che accadendo fa accadere, poiché genera connessioni, rapporti di senso che si costruiscono, al momento della lettura, nel mare bianco degli intervalli. Dall'altra il passato, il racconto, di una storia accaduta ed insieme della storia dell'autore attraverso la sua scrittura (l'autografo). Così come, su un altro piano, da una parte ci sono i testi depositati nel canone, dall'altro l'adesso delle variazioni che li riattiva. Si annuncia insomma qui, la dinamica che pare innervare l'intero libro di Raos: il binomio tra il farsi, al presente, della scrittura – la sua energia di flusso che travolge il lettore senza direzione prestabilita apparente – e il racconto del già accaduto, lo sguardo retrospettivo, la storia di un mutamento.

I setti capitoli del libro sono aggregati attorno ad un tema maggiore, così descritto da Raos: «[...] il ridiventare un umano / dopo essere a lungo stato un animale». Per niente semplice cogliere le manifestazioni del tema così annunciato. Esistono tuttavia delle tracce: prima fra tutte la presenza di un animale, il leprotto, sorta di figura di mediazione dell'autore. Ogni capitolo è introdotto da un episodio che lo vede protagonista, a tratteggiare ironicamente una favola, in cui l'ire-

nismo fiabesco si rovescia spesso nell'espressione della disillusione, della caduta dall'incanto (a partire dalla sua prima apparizione, quando il leprotto decide di scoprire «com'è fatto il cielo» scoprendo che «dietro» la sua volta «C'erano solo il freddo e il niente»). E non è forse un caso che nell'ultimo capitolo il leprotto scompaia, e Raos lasci spazio ad una rievocazione esplicitamente autobiografica. In ogni caso, se un processo di mutazione può essere individuato, questo non si dà certo nella forma del racconto inteso nella sua accezione ordinaria. E non solo per la natura esplosa ed antilineare del libro, ma perché all'idea della narrazione come riproposizione del concluso, si oppone, appunto, la forza sprigionante del linguaggio. Si guardi ad esempio alle sequenze in prosa che occupano i capitoli tre e quattro. Nella prima, un impianto narrativo riconoscibile dà conto di un fatto biografico (la visita del personaggio narrante all'ospedale). Ben presto la scena diventa scena del linguaggio ed assieme della deriva analogica del narratore: «Sputo finalmente ed è bagnato e doloroso come se piangessi dalla bocca. Cola al suolo una palla vischiosa [...] con al suo centro un centro minuscolo nero di buio, buio di niente, cavo di nero. Chino lo sguardo in avanti incastonato nello sputo // Lo guardo e si allarga a trasformarsi in giada nera. // lo guardo ancora e diventa un masso di pietra pomice liscia dal fuoco // Continuo a guardarlo è l'ambulanza di fronte, la porta a vetri e il banco informazioni...». La forza di trazione del racconto non è più la coerenza rappresentativa, ma una sorta di processo anamorfico in farsi, lo slittamento fino alla con-fusione delle identità delle cose, dove protagonisti diventano forme e colori vicini all'astrazione. Da notare, di passaggio, come sia il sovrapporsi delle identità, sia la volontà di nominare il colore e la materia del percepito, rappresentino due motivi costanti del libro.

La dialettica accennata sopra si fa ancora più evidente nelle pagine de *La ruota dentata*, ripresa dell'omonimo

racconto lungo di Ryunosuke, di cui Raos ricalca l'onirismo della narrazione. Il racconto si costituisce come una sequenza di incontri, di apparizioni, fantasmi, che convocano riferimenti alla realtà biografica dell'autore, alla cultura pop, alla tradizione letteraria italiana: accadimenti successivi, che sorgono imprevisi allo sguardo del personaggio, e, con lui, del lettore. Anziché configurare il racconto il narratore è assediato dagli individui e le forme che lo abitano, esposto a ciò che la lingua, di volta in volta, schiude: «così sono guardato / mai guarito dalle cose» conclude una delle poesie del sesto capitolo, *Come mai*, dove appaiono quasi esclusivamente poesie in versi. Ed è interessante notare come in quelle di maggiore trasparenza semantica, torni a livello tematico il riferimento al presente come continua disposizione al non prevedibile («Vado a dormire forse torno domani / se ritorna domani»), l'idea dell'esistenza come esposizione a ciò che muta incessantemente («...e vedo / che le cose accadono / e non sono mai le stesse»). Altre poesie sono composte secondo modalità di disaggregazione del linguaggio tendenti a quella forma installativa propria alla recente poesia di ricerca. Si accampano, così, nella pagina singoli termini isolati, come si volesse abolire l'espressione dei nessi logici fra le parole, oppure sintagmi più estesi. Altrove, accanto a più spiazzanti forzature morfosintattiche (ad esempio: «avevi annienta»), è il singolo verso a presentarsi come stralcio, estrapolato da un prima ed un dopo testuali scomparsi («apertamente come non so scegliere / nel cielovuotoveleno»). Forte è la tentazione di applicare l'immagine dell'isola, utilizzata da Raos per i componimenti giapponesi, agli elementi linguistici di queste poesie: parole come isole, fra le quali chi legge è indotto a gettare ponti, a rispondere all'interpellazione del senso.

(Giovanni Solinas)

**LUIGI SOCCI, *Prevenzioni del tempo***, Livorno, Premio Ciampi Valigie Rosse 2017, con una nota di Paolo Maccari e tre disegni di Riccardo Sevieri, pp. 48, € 10,00.



Con *Il rovescio del dolore* (2013), Luigi Socci licenziava un bandolo che lo tratteneva da tempo, una costellazione di testi già apparsi in varie sedi editoriali e digitali ma soprattutto 'eseguiti' dal vivo in occasione di letture pubbliche e che attendevano di essere riuniti in volume. L'elegante *plaqueette Prevenzioni del tempo* prosegue nel solco del libro precedente ma apre verso nuovi e più complessi scenari. L'agile volumetto è composto da una sezione contenente otto componimenti, intitolata *Imprevisti e probabilità*, cui fanno seguito quattro liriche: l'eponima *Prevenzioni del tempo*, *Che cos'hai da non dire?*, *Poesia visiva* e *Poesia di 3 minuti per un poetry slam*. Mentre, nell'affrontare la dicotomia Caos-cosmo, vero grande nodo dell'età atomica, il Novecento pittorico e poetico ha quasi sempre scelto la strada probabilistica, affidando all'arte il compito di orientare la caoticità imprimendole un equilibrio (attraverso la rivendicazione, ad esempio, dell'attimialità, dell'io-esserci irripetibile), nella sua opera il poeta marchigiano pare negare il ruolo costruttivo del tempo per affidarsi con impassibile rigore all'opzione

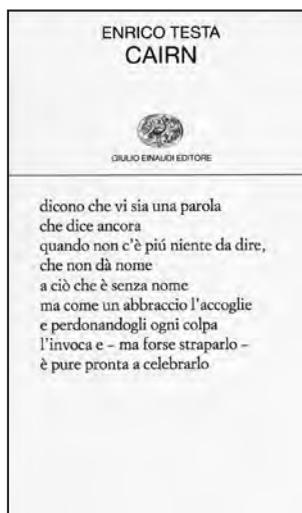
disperato-giocosa dell'improbabilità. L'inatteso, l'incongruo, l'illogico-reversibile (il nastro degli eventi che si riavvolge, il dolore capovolto, il mutevole che si fissa in una posizione) sono convocati sulla pagina per spazzare via con un soffio di *flatus vocis* l'idea del divenire come principio di sensatezza del reale. In continuità con le prove precedenti, i versi di Socci confermano la loro vocazione dinamitarda, di edifici verbali che deflagrano ma da dentro, per implosione del senso, e proprio in questo consiste la loro natura *divertente*: nel fatto che divergono tanto dal senso comune quanto dalle pratiche creative correnti (ereditate e non). Non li definirei sapidi paradossi, e tantomeno disforie sarcastiche; semmai, congegni verbali per la deregolamentazione dell'ovvio o, che è lo stesso, per la normazione dell'assurdo: «Il trucco sta nel farsi / colpire a effetto / sorpresa trasecolare per tutto / restare a bocca aperta con le mosche / che ci volano dentro esterrefatti / per la scoperta dell'acqua calda / per il fiato mozzato / che basta la parola / e si rinsalda».

Prevale ovunque il sentimento della disappartenenza, e l'idea di linguaggio come sofferto esorcismo e ilare sragionamento, in una continua oscillazione tra comico e malinconico, da smalzato poeta-saltimbanco che conosce a fondo l'arte clownesca: suggestiva l'immagine di Fabio Zinelli, secondo cui «il verso è sbriciolato e ricomposto come un orologio dopo una vera martellata per finta», dove a imporsi è ancora l'a-topia d'una (im)possibile reversibilità. Forse ancor più che nel libro d'esordio, in *Prevenzioni del tempo* si accentua la natura performativa del testo, e la componente illusionistica della prestidigitazione verbale (non a caso dita e mani sono figure ricorrenti della *plaqueette*), con forte accento sulla recitazione metrica. Il «virtuosismo vocale» indicato da Massimo Raffaeli come dato caratterizzante la figura di Socci non solo si conferma ma si rinsalda: tanto è vero, scrive Paolo Maccari nella *Nota* conclusiva, «che spesso un'eco della voce o un fantasma di gesto sembrano impigliati nei carat-

teri tipografici: piccole allucinazioni che derivano dal taglio monologico dei testi, con i suoi impliciti suggerimenti relativi alla prossemica e alla scansione recitativa». L'autore non teme il ricorso a soluzioni quasi canzonettistiche (come, per esempio, le rime identiche nella lirica eponima, cui segue la reiterata e insistita pratica di contaminazione di luoghi comuni ed echi della tradizione alta: «Dicono che non c'è / più religione / insistono col fatto che non c'è / mezza stagione / che non ci sono più le morte / stagioni di una volta, la presente / viva e sepolta non è imminente»), oppure a riprese di quel gusto neo-surrealista che già era evidente ne *Il rovescio del dolore* («Senti come una testa nella testa / una testa più piccola all'interno / di una testa custodia»; «Una delle due teste ti fa male. / Non sai quale»), senza però mai sconfinare nel puro gusto ludico. Altro forte elemento di interesse, e per certi versi di novità, è la dimensione quasi teorica dei due componimenti conclusivi. *Poesia visiva* è una partitura rap, o jazz – lo *scatting* è un'evidente tentazione sotterranea di questo autore – sulla natura dell'atto scopico e più esattamente sull'ambiguo statuto ontologico delle immagini evocate *per verba*; un sorta di saggio filosofico travestito da *nonsense*, fortemente debitore di una certa tradizione della nostra letteratura d'avanguardia, come certifica l'esergo da Corrado Costa. *Poesia di 3 minuti per un poetry slam* è invece il brano più esplicitamente teatrale tra quelli sinora pubblicati da Socci, un dialogo tra il performer e il pubblico che per certi versi fa pensare a *4'33"* di John Cage, dove la provocazione consiste nell'esplicitare quel ritmo scenico che dal vivo, sul palco, è tutto, ma che tradotto in termini di indicazioni tipografiche diventa bizzarria, inadeguatezza, comica improbabilità, appunto. Accompagnano la pubblicazione alcuni disegni a matita di Riccardo Sevieri che nella loro stilizzata e persino sognante evocatività fanno da felice contrappunto alla nervosa nitroglicerina del poeta-dicitore.

(Riccardo Donati)

**ENRICO TESTA, *Cairn*,**  
Torino, Einaudi, 2018,  
pp. 120, € 11,00.



A trent'anni esatti dal suo esordio (*Le faticose attese*, San Marco dei Giustiniani, 1988) Enrico Testa torna con un sesto libro di poesia per la collezione Einaudi. Il tono di questa nuova raccolta è dovuto al senso di una disillusione incallita nella quale non è più possibile trarre beneficio nemmeno dall'abbassamento della materia. Il poeta di *Cairn* scopre che il potere di svelamento della poesia non conduce alla liberazione dal peso degli anni e dal fastidio delle vecchie cicatrici, «Tutt'al più si può sotto le dita sentire / come uno sbrego dolente / nel rovescio di un antico tappeto» (p. 22). L'effetto più immediato e allarmante di questa condizione è la scomparsa del nesso tra significato e segno: i nomi delle gallerie si accavallano nelle direzioni di andata e ritorno («Apparizione Maltempo Coronata / E anche in direzione inversa: Coronata Maltempo Apparizione», p. 13), i numeri del sudoku ricalcati sul piano del tavolo svaniscono di prima mattina («un 7, un 4 e un 3 / (quasi del tutto cancellato però) / e poi, opachi, altri numeri in fila. / Una cabala coniugale», p. 20), i nomi delle persone dimenticate o scomparse non si leggono più («ha un braccialetto con scritto / (ma leggo male) / Valeria o Caterina al polso», p. 25). Questo misto di sogno e morte, ricordo e identità, cui si oppongono pochi e incerti segni, come il bacio degli spazzolini nel bicchiere del lavandino o le

rose che fioriscono nell'anniversario di una scomparsa, è un presupposto ben definito già nelle prime due sezioni della raccolta (*Ora e qui* e *Spinarosa*) dove si dipinge con chiarezza lo scenario di ritorno e immaterialità in cui la raccolta, lungo dialogo con chi non è più, deve essere recepita: «la luna e un pronome. / Di numero singolare / e di genere ancora indistinto. / Si profila nel sonno. / È solo – abolito ogni nome, / proprio o comune – un pronome. / Pura tenue tenace / esistenza verbale. [...]» (p. 27).

Dalla piattaforma della sua postumità poetica, chi dice io nei versi di *Cairn* asseconda la tentazione di travalicare i confini della lettera, della retorica («M'è venuto il terrore dell'allegoria», p. 40) per intercettare fra apparenza ed essenza, svelato con un guizzo dell'anima in *Ultima lezione*: «E quanto – e non è poco ci divide / in realtà – per poco – ora anche ci unisce; / e trasforma la compita cortesia di prima, / il mio scontento della fine / nella nuda verità di un'altalena / che con una fune strappata / a rilento attorcigliandosi / volteggia deserta al vento» (p. 41). I segni possono anche essere insufficienti o sbagliati – sembra ammonirci l'autore, facendoci partecipi del suo sorvegliatissimo (auto) sospetto –, lo spettro delle cose invisibili alla nostra coscienza è molto più vasto di quanto i poveri strumenti umani possano raccogliere. Testa rifonde i suoi dubbi più profondi ricorrendo alle tessere di una fede poetica incrollabile ma problematizzata, in dialogo, chiamata a raccolta. Senza che siano nominati, nei suoi versi si colgono echi e movenze di una lunga tradizione di maestri. La violenza, quella verbale dell'invettiva o quella fisica simbolizzata dal sogno, è la prima e più evidente ricaduta di questa interruzione di segnale fra parole e cose. Lo «starmale» (p. 46) del poeta si definisce in un feroce grido di condanna che risuona nella rima «senza/scienza» (p. 47) in cui sembra di scorgere l'eco della caproniana *Dies illa*. La possibilità di una comunicazione si può riaffidare solo all'estrema funzione fatica di un'ingolfata e faticosa traduzione simultanea: «Piega inquieta di voci remote: / stirpe, spezzoni di parola, / gutturali richiami, / fossile dialettale, / sillabe isolate / e un "ehi!", un "ohilà" un "mi senti?"» (p. 65). La difficile continuità di sangue fra chi ci ha preceduto e noi prende forma attraverso il riferimento

di un'indicazione che non sbaglia. Cairn: mucchi di pietre che hanno la funzione di antichi monumenti sepolcrali e di moderni segnavia montani. Ecco l'oggetto misterioso che dà titolo all'opera.

Una quotidianità abissale si svolge sull'orlo dell'anti-rivelazione. Sono le giornate tutte uguali, le notti passate a vendicarsi dei vecchi torti, il treno del pendolare a ridurre a zero la metafisica del viaggiatore-osservatore, transitante nel fiume dei suoi simili o rifugiato nel cuore verde di una natura addomesticata e sviata in ritagli di giardini periferici popolati di incontri ravvicinati con esseri minacciosi ed emblematici. La natura conserva forse l'unico autentico spiraglio di salvezza nell'immaginario testiano, come nel caso di *Felci* (p. 88), in cui lo schermo di una vegetazione amica può dare l'opportunità di un attraversamento felice, «E questa è la salvezza». Il poeta di *Cairn* partecipa al lento e sofferto (ma inesorabile, lui lo sa) cammino della natura che si riappropria millimetro dopo millimetro del centro urbano, effetto dell'invadenza umana. Nella sequela dei suoi giorni, egli osserva il fiorire di una lobelia su un marciapiede di Savona e di un capelvenere in una stazione di Genova con palpitante e segreta partecipazione (*Lobelia, muschi*, p. 93). Ciò che lascia la lettura di *Cairn* è una paradossale ansia di vita. Il poeta-viaggiatore – sono moltissime le ambientazioni e le specifiche toponomastiche – indica la vastità dell'inganno con un gesto consumato e dettagliatissimo, carico di suggestioni culturali e linguistiche (se ne dà conto parziale nella *Nota* conclusiva) descrivendo la pienezza articolata dell'essere («Il vuoto lasciamolo al dopo / e ai suoi falsi, interessati profeti», p. 97) che come l'altalena di *Ultima lezione* si concretizza nell'oscillazione imperfetta. La presa d'atto circa l'impossibilità della conoscenza è radicale ma non arida. Il desiderio di una fede è ricercato per negazione in ogni dettaglio della vita trasognata e disillusa cui il poeta è destinato. L'immagine della morte, della propria morte, diventa così l'ossessione che può sciogliere il nodo, oltre che il memento di un evento doloroso e triste: «Abbiamo finito molte e molte volte. / Non una volta sola. / E ora possiamo finire di nuovo. / E ancora e ancora. / Senza un nuovo inizio» (p. 116).

(Fabrizio Miliucci)

**Tredicesimo quaderno italiano**, a cura di Franco Buffoni, Marcos y Marcos, 2017, pp. 318, € 25,00.



«XIII Quaderno significa ventisei anni di vita» (p. 11). Misurando l'età di questa vera e propria istituzione della nostra poesia contemporanea, Franco Buffoni inaugura il *Tredicesimo quaderno italiano*, presentando una piccola schiera di giovani poeti e poetesse, tutti nati dopo il 1980, formata da Agostino Cornali, Claudia Crocco, Antonio Lanza, Franca Mancinelli, Daniele Orso, Stefano Pini e Jacopo Ramonda. Cerchiamo allora di seguire il filo di questa sottilissima narrazione collettiva cominciando dal primo (in ordine alfabetico) e ripromettendoci di dedicare qualche parola ad ognuno dei partecipanti.

*Camera dei confini* di Agostino Cornali (presentato da Niccolò Scaffai) rappresenta un viaggio morbido nei paesi del bergamasco (*Martinella, Redona, Gazzaniga*, etc.) i cui nomi sono messi come epigrafe – al posto del titolo, quasi come in dedica – in ognuno dei ventisei brevi componimenti che tracciano questo itinerario territoriale e sentimentale. Cullato dalla dolcezza di un paesaggio maestoso e domestico, Cornali ripercorre «i sentieri / tracciati dai padri» (p. 26) e snocciola a memoria «tutti i paesi / da Mozzanica a Valbondione» (p. 30). La sua è una questione di memoria e di sangue. Davanti il paesaggio della sua infanzia e della sua adolescenza, il poeta coglie i segni di un enigma che si incarna nel sublime irrazionale, culminante nella rappresentazione di fantasmi e streghe, come nella poesia consacrata a *Romano di Lombardia*: «Qui dicono che in certe sere / guardando in alto si vede ancora

/ il corpo fatto a pezzi di Ambrogio di Vismara / appeso ai merli della torre» (p. 41). Le leggende medievali e le superstizioni contadine diventano così il correlativo di un sentimento antico e misterioso, eternamente riflesso nei casi di questa solitaria provincia dell'anima, in cui ad antenati longobardi con «le spade e gli scramasax in mano» (p. 33) si affiancano «ragazzi / con mandibole diverse / migranti coribanti / che attraversano i deserti» (p. 45).

Con *Il libro dei volti* (presentazione di Massimo Gezzi), Claudia Crocco ci porta in un romanzo di trame inconcluse e accavallate, sguardi incrociati, reazioni spiate, per scoprire il mistero di qualcosa che è come dimenticato, sommerso dalle tante precarietà di cui non possiamo non fare parte: quella dello studio che non si fa mai lavoro, quella del sesso che non si fa mai amore, quella dell'amore che non si fa mai verità. I suoi versi diseguali raccontano saltando dalla prima alla seconda alla terza persona. Le situazioni, vere o idealizzate, mescolano momenti di cronaca e diario in una specie di elegia impossibile, giocata sui due estremi della sensualità e del lutto, entrambi caricati di un'intensità che amplifica l'esperienza fino a renderla trauma, osservazione del trauma. Una vera e propria struttura di sguardi sorregge *Il libro dei volti*. Questa sostanza filtra anche attraverso il ricorso al nuovo vocabolario tecnologico che pure non rappresenta la vera sostanza della poesia di Crocco. Anche se complicata dalla speciale ipersorvegliatezza di una mente estremamente lucida, ci troviamo di fronte una poesia di passione. Dal gemito al singulto, il lettore è indotto a rivivere ogni sobbalzo di questa musica.

*Suite Etnapolis* di Antonio Lanza (letto da Fabio Pusterla) accompagna il lettore in un piccolo romanzo in versi ambientato in un centro commerciale, Etnapolis appunto, in cui seguiamo le voci, i pensieri e le (in)azioni di commesse, baristi, sorveglianti e tutti gli altri personaggi che popolano questa specie di necropoli del commercio e del consumo. Ma più che essere poesia del consumo, *Suite Etnapolis* segue il modellarsi della materia umana negli intervalli regolari di scaffalature e giorni. La vita costretta a mescolarsi su turni di otto ore, sette giorni su sette, è il vero soggetto della narrazione in versi di Lanza, che delinea i contorni di personaggi con aspettative, rancori e segreti. Il senso di alienazione che si esperisce nella frequentazione quo-

tidiana di un non-luogo è il suo tema. Lanza cantilena la brutalità della reiterazione, scandita meccanicamente dal susseguirsi indistinto dei giorni, dall'accavallarsi delle voci registrate e delle voci interiori, dalla confusione fra l'idolo del profitto e quello della felicità individuale.

Altri toni tenta invece Franca Mancinelli con il suo *Tasche finte*, in cui si danno due piccoli saggi dalle prime raccolte della poetessa più una sezione finale di brevi prose poetiche. Leggiamo dalla presentazione di Antonella Anedda: «*Pasta madre, Mala kruna, Tasche finte* sono finora i tre titoli del percorso di Franca Mancinelli: parole composte che spiazzano chi legge, a partire dalla loro ambiguità come 'mala' che in serbo-croato significa 'piccola' e in latino e spagnolo 'cattiva', mentre 'kruna', omofono di cruna, significa 'corona'. Ogni parola è concreta ma, impastata alla successiva, cresce davvero come il grumo della pasta nella nostra mente» (p. 147). Seguendo ancora le indicazioni di Anedda, si coglie come la poesia di Mancinelli mescoli il senso di una concretezza tattile e la materialità impalpabile del vuoto. L'impasto linguistico della poetessa accavalla sensazioni e dati reali, raffredda la passione in uno sguardo asettico e partecipe, usa materiali comuni per evocare la puntura dell'idea che si distende sull'ordine accidentale delle cose. «Quest'alternanza – prosegue Anedda – tra elementi pungenti e materia, tra spina e legno, tra accoglienza e ritrazione crea una continua incertezza su chi dice io e chi dice tu, su chi sia l'amante e l'amato, ma anche l'umano e la bestia» (p. 148). Leggiamo dall'ultima sezione: «Le frasi non compiute restano ruderi. C'è un intero paese in pericolo di crollo che stai sostenendo in te. Sai il dolore di ogni tegola, di ogni mattone che cade. Un tonfo sordo nella radura del petto. Ci vorrebbe l'amore costante di qualcuno, il suo lavorare quieto che risuona nelle profondità del bosco. Tu che finalmente ritorni. Disfil la valigia, ti scordi di partire» (p. 190).

Quinto poeta del *XIII Quaderno* è Daniele Orso, che presenta il suo *Muri portanti*, brevemente introdotto da Flavio Santi. La poesia di Orso, conscia della lezione di Giovanni Giudici, nume tutelare di questi versi, sembra proseguire la linea crepuscolare di una adesione alle piccole cose (piccoli ricordi, piccoli dolori) ironica e drammatica, anche se animata da un rigore intransi-

gente. La provincia, la lateralità geografica e biografica, la periferia mentale: questi sembrano essere i termini della dimensione in cui muove chi dice io, catalogando con amara lucidità gli argomenti dell'indimostrabile, dell'assurdo storico ed esistenziale. Animo scettico e romantico, Orso passa dall'universale al particolare mescolando i piani con rime facili e quasi cantabili, come in *I romanzi*: «[...] La verità è che i romanzi / Sono sempre così pietosamente / Ostili alla ragione: / Che succedeva a Dachau, Dachau-paese, // Mentre poco distante l'Essere / Scompareva nei forni del campo / E l'Agnese andava pedalando, / Come fosse niente, a morire?» (p. 237).

*Sentimentale Jugend* di Stefano Pini è presentata dalle parole di Milo de Angelis: «Poesie invernali, nebbiose, vestite di brina e galaverna. La luce è velata, ferita, mai piena; è la luce "rotta", scrive Stefano Pini, dove emergono come minuscoli palombari i giorni della giovinezza. E infatti la giovinezza che appare nel titolo è un tema ossessivo di questi versi. La giovinezza con le sue partite di calcio giocate nel primo campetto, lontano dai centri sportivi e dalle porte regolari: "pali improvvisati e niente / traversa"» (p. 241). Con le poesie di Pini ci troviamo di nuovo immersi nella provincia lombarda, fra Treviglio e Milano, anche se non mancano tappe europee (Berlino, Lisbona) al suo taccuino di impressioni e memorie. Come nota de Angelis, la brina è per Pini una metafora luminosa del velato apparire e scomparire dell'idea poetica. Uno strano senso di appartenenza alla

propria vita, un «tempo del tempo» (p. 278) in cui tutto sembra essere doppio, facoltà possibile della percezione. La percezione di Pini, appuntata al paesaggio non metafisico della campagna lombarda, industriale e contadina, gioca con le referenze di una realtà decostruita dallo spirito analitico del poeta, che cerca la quadra di una domanda non posta, specchiandosi nella sua materia, guardandosi osservare.

Ultimo della serie è Jacopo Ramonda, con le prose-poesie del suo *L'inappetenza*, presentato da Umberto Fiori. Fra protagonisti e comparse, di cui seguiamo serialmente le vicende, Ramonda guarda con occhio disincantato ai casi intimi di una serie di personaggi – *noi* e *loro* si accavallano – le cui piccole vite sono messe, per così dire, al microscopio. Le trame di queste brevi prose sono essenziali, asciutte, interiori. Diario, memoria e cronaca privata servono a Ramonda per cristallizzare sulla carta alcuni minimi episodi apparentemente insignificanti. Le relazioni sentimentali, le aspirazioni individuali, il trascorso professionale di una vita, ogni espediente è buono per operare un'incisione sul corpo vivo di personaggi difettosi e andare in profondità. La profondità è l'ossessione di questo sistema poetico in cui alla complessità della trama (il feticcio del romanzo di cose) si contrappone la complessità dei caratteri, figure apparentemente ferme che, riga dopo riga, assumono una dinamicità nuova. Il meglio è nella freddezza con cui il poeta riesce a considerare i casi propri e altrui, sco-

prendo spazi in cui il dolore ha smesso di essere la ragione principale (di qui forse la caduta del canto) e le ragioni *pro* e *contro* si contano come in un bilancio aziendale. Da *Enfant prodige*: «Durante gli anni delle elementari, io e mio fratello minore siamo cresciuti con la sensazione di essere destinati a qualcosa di grande, ad un futuro radioso. Il nostro comportamento e le nostre parole suscitavano commenti e reazioni sperticate, apprezzamenti sproporzionati rispetto alla nostra ordinarietà, e ovviamente preferivamo crederci speciali, piuttosto che viziati. [...]» (pp. 308-9).

Il *Tredicesimo quaderno italiano* fornisce alcune importanti e utili indicazioni sulla strada che i giovani poeti stanno intraprendendo, a cominciare dall'incontro fra poesia e prosa, argomento tornato di grande attualità nell'ultimo decennio, nel complesso panorama del rinnovamento lirico cui anche le esperienze riunite in questa raccolta sembrano dare adito. Ma al di là dei veri e propri esempi di poesia in prosa, offerti da Mancinelli e Ramonda, tutti gli autori antologizzati in questo *Quaderno* sembrano tentati dalla funzione descrittiva, analitica e narrativa della poesia, dimostrando di volersi appropriare di una sezione della nostra complessa realtà tramite i versi, lo strumento apparentemente meno adeguato a tale scopo. Il lavoro di Franco Buffoni e dei suoi collaboratori continua a produrre senso, nonostante il quarto di secolo sia ormai alle spalle.

(Fabrizio Miliucci)

**RODOLFO ZUCCO,**  
**Bubuluz**, Milano, edizioni del verri, 2017, pp. 95, € 12,00.



Rodolfo Zucco organizza le poesie di *Bubuluz*, sua raccolta d'esordio, attraverso una *ratio* centonaria: il «ritaglio», il frammento, la citazione vengono assemblati e ibridati ai versi dell'autore, talvolta in forma di «*pastiche* o *fragment*», delineando un «esercizio di scrittura secondo la tecnica che il Genette di *Palimpsestes* chiama *versification*» – come indicava già Zucco in occasione della prima uscita in rivista di alcuni testi. L'oggetto poetico prodotto assume una dimensione estremamente plastica: le scritture e riscritture di *Bubuluz* risemantizzano, edificano un senso nuovo rispetto a quello assunto dall'ipotesto; la dinamica è resa esplicita nella poesia *Busto*, efficace *mise en abyme* del gesto: «Privo di corpo, di ambiente, di legami / con un tempo e uno

spazio definiti / il volto diventa una maschera / atemporale – e // la modella ridente / del busto originario / è ormai solo il ricordo / in cui si solidifica una forma».

La raccolta è divisa in due parti, *Distrazioni*, *restituzioni* e *Distrazioni prime e ultime*, le quali dispongono le poesie rispettivamente nelle sezioni *Dove eravamo prima*, *Umwälzung*, *Roland*, *Schulz* e *Undici*, *Maniera nera*. I «ritagli» si configurano come variazioni, lacerti di conversazioni, messaggi e corrispondenze privati, politici che declinano uno stesso tema, esercizi di stile. Il minimo comune divisore di un materiale così eterogeneo si trova nella frammentazione della forma: l'uso di discorsi diretti, parentetiche, caratteri corsivi, puntini di sospensione (spesso a inizio o fine componimento), ellissi e strofe

sfrangiate, ostenta una frattura interna al testo, palesandolo come oggetto scomponibile. È l'emersione di queste crepe a suggerire due caratteri propri delle poesie di *Bubuluz*: l'inibizione del dialogo tra gli individui, che confina al monologo le voci di soggetti sconosciuti che non ricevono risposta dal 'tu' o dal 'voi' ai quali si rivolgono; e la negazione di un'individualità monolitica, di una definizione identitaria, lasciando piuttosto al lettore assistere alla scomposizione del soggetto, che diluisce nelle parole degli altri sé stesso («E spii, spii come parlano / gli altri esseri umani»), confondendosi dentro a un 'noi', rendendo impraticabile la ricostruzione esatta di una biografia. La variazione viene assunta anche nel verso, che si fa inclusivo, oscillando dal monosillabo incipitario alle parole isolate, passando per i versi della tradizione italiana fino ad arrivare a endecasillabi a cavallo tra due strofe e a versi-frase di 15 sillabe. Si profila un'attenzione formale annunciata talvolta dal testo stesso, una funzione mimetica che porta, per esempio, al seguirsi scalare di decasillabo, novenario e ottonario dove i versi recitano «*costruita dentro una salita – / con una trama che saliva / e un finale che*

*scendeva*», e all'isometria dichiarata, con la ripetizione del settenario: «ripetute secondo / un unico modello». Esercizi come questo corroborano un'istanza di straniamento che struttura l'intera raccolta: in molti casi, il *collage* dà per risultato un accostamento di scritture apparentemente irrelate, anacronistiche, cortocircuitate; la sottrazione di un'identità riconoscibile e unitaria («*Mi posi davanti / allo specchio per annodarmi la cravatta, / ma la sua superficie, / come uno specchio concavo, / nascondeva al suo interno la mia immagine*») destabilizza e consente al verso un'assertività non vincolata; il *pastiche* linguistico affianca lingue straniere, dialettali e forme arcaiche all'italiano standard, ma anche lacerti di conversazioni private tra sconosciuti possono darsi come linguaggio estraneo («*Senza capire / una parola di quel linguaggio straniero, / ascoltavamo con rispetto quella / conversazione cerimoniosa, piena / di sorrisi, di strizzatine / d'occhio, di affettuosi e delicati / colpetti sulle spalle*»); sono molte, infine, le poesie di carattere patentermente manieristico, enciclopedico e saggistico (si veda il testo *Domare*, che verifica i significati del lemma così come verrebbero indicati da

un dizionario; o il testo eponimo, *Bubuluz*, breve cronaca quotidiana: «Sul prato / di prima Bubuluz ottiene / grandi successi: acciappa / rapidamente, uno / dopo l'altro, tre grossi topi / di campagna»). Tutto ciò è tanto più straniante se si considera l'attrito tra queste poesie e quei versi eminentemente lirici, intimistici, nei quali emerge fugacemente, dal caleidoscopio di voci, la prima persona dell'autore («*Ero seduto dove era stato spesso / papà e fumare mi sembrava / la cosa giusta da fare / secondo un senso delle cose / che aveva cominciato a insinuarsi in me*»). Le poesie di *Bubuluz* sono state scritte tra l'estate del 2013 e la primavera del 2015. La nota dell'autore, in fondo al volume, indica alcuni antecedenti di questa forma in Toti Scialoja, Elio Pagliarani, Jolanda Insana, ai quali aggiungerei certi *ready made* linguistici di Valerio Magrelli. Zucco non fornisce al lettore alcuna indicazione circa le fonti dei suoi *fragments*, nessun ausilio per districarsi tra le sue costruzioni; e, d'altra parte, sarebbe superfluo farlo: «Dovrei spiegarLe / le circostanze, ma forse / guasterebbe l'effetto, non Le pare?».

(Francesca Santucci)

**SIMONE GIORGINO,**  
**Poeti in rivolta. Lavoro**  
**e industria nella poesia**  
**italiana contemporanea,**  
 Avellino, Edizioni Sinestesie  
 2018, pp. 175, € 15.



*Poeti in rivolta* di Simone Giorgino si propone di colmare una lacuna negli studi sulle rappresentazioni letterarie del lavoro, da alcuni anni molto in voga, ma dedicati in prevalenza alla narrativa. Il vo-

lume è strutturato in due parti. La prima si presenta come un corposo saggio introduttivo che restituisce profondità storica all'emergenza del tema del lavoro operaio nella poesia italiana tra XIX e XX secolo, sondando le reazioni alla tardiva industrializzazione ottocentesca rinvenibili nei versi di autori quali Leopardi, Carducci, D'Annunzio; affronta poi il fenomeno peculiare degli intellettuali detti da Giorgino «integrati-apocalittici», perché inseriti con varie qualifiche nelle aziende del boom economico ma in modo critico; e si spinge infine sino agli anni Duemila e a una contemporaneità sempre più post-industriale. La seconda raccoglie invece cinque capitoli, focalizzati su altrettanti poeti attivi nel cuore del Novecento: Vittorio Sereni, Giovanni Giudici, Elio Pagliarani, Pier Paolo Pasolini e Luigi Di Ruscio.

La prima parte non è unicamente un prelude alla successiva ma si rivela un compendio utile sia a ricostruire la storia delle relazioni tra i letterati italiani e il mondo delle fabbriche sia soprattutto a valutare come esse si sono articolate nell'ambito di una più generale critica al neocapitalismo

e all'industria culturale con cui tanti scrittori del secolo scorso si sono confrontati personalmente. Difatti, la serie di riferimenti convocati da Giorgino (con saggi noti di Zolla, Venè, Asor Rosa, Tessari, Camon, Piccone Stella, Ferretti, seguiti dagli atti del convegno *Letteratura e industria* tenutosi a Torino nel maggio 1994 e dai più recenti studi di Giuseppe Lupo) riassume bene in particolare le posizioni critiche in campo negli anni Sessanta e Settanta, a partire dal dibattito avviato da Vittorini sul «menabò» – che coinvolse direttamente alcuni dei poeti poi analizzati più distesamente nella seconda sezione del libro – e dalla comune esperienza olivettiana di molti di quegli autori. Le composizioni in versi di questi ultimi vengono oggi ricordate assai meno che le loro prose, eppure la poesia era forse il mezzo di espressione più intima e cogente per Fortini, Bigiaretti, Volponi e Ottieri, per non dire del quasi dimenticato Noventa. Se dunque in tale rassegna si può rilevare una presenza scarsa di studi rivolti in modo specifico alla poesia – che perdura ancora oggi, con poche eccezioni notevoli tra cui il «Semicerchio» 48-49 (2013/1-

2) dedicato per l'appunto alla *Poesia del lavoro* – Giorgino ci ricorda come l'uno e l'altro aspetto della produzione degli autori citati vadano studiati congiuntamente, attribuendo semmai ai loro versi la capacità di illuminarne anche le prose più di quanto non valga il viceversa.

*Poeti in rivolta* conferma altresì l'esiguità di una letteratura italiana autenticamente operaia. In Francia, per esempio, la medesima storia si sarebbe potuta compilare citando in maggioranza autori di estrazione proletaria, mentre per avere un corpus consistente di testi firmati da poeti operai italiani bisogna scavare nelle riviste,

nelle pubblicazioni estemporanee o nell'inedito. A tale rammarico – non mitigato da figure come quelle di Ada Negri per cui l'anelito rivoluzionario è definito da Giorgino un «pretesto artistico» (p. 21) – si deve la scelta nient'affatto casuale di concludere il volume con il saggio su Di Ruscio: dopo il prezioso capitolo su Sereni – che tra l'altro riporta per intero *Una visita in fabbrica* con un puntuale commento autoesegitico dell'autore tratto da una lettera a Mario Boscelli del 1961 – e dopo le «impiegatizie frustrazioni» di Giudici, l'«estetica dell'opposizione» di Pagliarani e la «rivoluzione come sentimento» di Pasolini, l'«io reso furioso

dal mondo» del poeta-operaio marchigiano pone proprio l'antagonismo come chiave per frantumare il topos dell'«industria inespressiva» di cui scriveva Ottieri in un appunto del novembre 1954 poi raccolto in *La linea Gotica*. Giorgino conferma così l'«importante funzione di presidio civile e libertario» e di «radicale antagonismo nei confronti dell'ordine neocapitalistico» (p. 10) che assegna ai poeti da lui selezionati fin dalla premessa del proprio volume, giustificandone pienamente il titolo.

(Claudio Panella)

**SIMONE LENZI, *Per il verso giusto. Piccola anatomia della canzone***, pref. di Francesco Bianconi, Marsilio 2017, pp. 155, € 15,00.



La produzione di libri sulla canzone, soprattutto sulla storia della canzone italiana e dei cantautori, si è intensificata a un livello quasi insostenibile negli ultimi anni, per soddisfare sia un'esigenza di culto dei cosiddetti fan sia, ormai, per il riconoscimento del peso che la musica un tempo chiamata «leggera» ha sul profilo sociale di un'epoca e sulla storia personale di un individuo. Questa pubblicistica comincia ad avere una destinazione anche didattica, man mano che l'argomento comincia ad entrare nei syllabi universitari come popular music, etnomusicologia o altro:

ampia risonanza ad esempio ha avuto nei media locali e nazionali l'insegnamento che abbiamo istituito nell'anno accademico 2017-18 al corso magistrale di Lettere Moderne dell'Università di Siena su *Storia e forme della canzone*, dai *Carmina Burana* (anzi, dagli inni ambrosiani e dai ritmi carolingi) a Bob Dylan e Fabrizio De André, del quale Siena conserva l'archivio depositato dalla famiglia e dalla Fondazione omonima. La stragrande maggioranza di queste pubblicazioni segue però impostazioni giornalistiche che privilegiano il dato sociale e l'aneddoto personale e divistico, o nel migliore dei casi si soffermano sull'analisi di qualche testo, anche nei suoi rapporti letterari reali o presunti, evidenziando come uno dei problemi per un approccio analitico all'argomento sia l'assenza di un metodo critico e di fondamentali riconosciuti per la comprensione storica e formale dell'oggetto «canzone». Proprio mentre continuavano a uscire raccolte e analisi di testi Paolo Conte e Francesco De Gregori, in interviste recentissime, hanno ribadito la loro posizione, che è quella di tutti i cantautori, secondo cui se i testi diventano memorabili è soprattutto grazie alla musica che li supporta, li rende gradevoli e/o li trasforma in emozioni, fino al punto di sostenere, come disse paradossalmente Conte in *Poesia e canzone*, che quando si lavora a un testo l'obiettivo è principalmente quello di «non dar troppo fastidio alla musica».

A questo panorama, che riduce la canzone a fenomeno sociale o letterario, fanno eccezione pochissimi studi di maggiore serietà: fra questo il volume di Paolo

Talanca (*Il canone dei cantautori italiani: la letteratura della canzone d'autore e la scuola delle età*, Carabba 2017, pp. 416), che propone un suo schema generazionale ma soprattutto una sua definizione di «codice» della canzone nel quale il testo è solo una delle cinque o sei componenti. Pochi mesi prima era uscito l'aureo libretto di Simone Lenzi, artista poliedrico come cantante e compositore del gruppo rock *Virginiana Miller*, coi quali ha vinto un David di Donatello per colonne sonore, scrittore (premiato anche dal Ceppo Narrativa 2016), sceneggiatore di film per Paolo Virzi (*Tutti i santi giorni*) e Francesco Bruni, traduttore di poesia latina (Marziale, insieme al docente di Princeton Simone Marchesi). *Per il verso giusto*, introdotto da una spiritosa prefazione di Bianconi dei *Baustelle*, si apre con una formulazione che non lascia scampo ai cliché riduzionisti (tipo «la canzone è poesia»): «Una canzone è fatta di parole e musica, certo. Ma non è poesia messa in musica. E non è musica con l'aggiunta di qualche orpello di parole. Non dobbiamo lasciarci ingannare: i testi delle canzoni finiscono nelle antologie scolastiche, ma c'è di che esserne felici e di che scuoterne la testa (...) la canzone è un «tutto» che vale più della somma delle parti. » (...) Da qui il titolo: «Le canzoni, insomma, vanno prese per il verso giusto, senza trasformarle in ciò che non sono o, peggio, ignorando ciò che sono davvero: un amalgama di testo e musica che tende alla simbiosi».

Di questo connubio Lenzi analizza in ordine documentato, ma con brio e leggerezza alcuni aspetti o casi esemplari,

partendo da una dimostrazione di come testo e musica si armonizzino rafforzando la comunicazione complessiva del brano in *Michelle* dei Beatles. Il secondo capitolo fonda la terminologia madrigalistica con cui Lenzi definisce un connubio simbiotico fra testo e musica, esemplificandolo in maniera magistrale con il *Lamento della Ninfa* di Monteverdi, dove la dissonanza Fa/Mi su “suo dolor” incarna perfettamente il sentimento del testo e le sospensioni di ¼ fra “gran... sospir... dal cor” sembrano imitare in suoni e pause il gesto fisico del sospiro, e spiega questo meccanismo onomatopeico sulla base di espressioni platoniche e agostiniane relative al ritmo e all’armonia che penetrano *eis tò entós tès psychés*, “nell’intimo dell’anima” più di quanto potrebbe fare il testo col suo appello alla razionalità. Dal capitolo seguente si entra ne *Gli strumenti dell’autore di canzoni*: dalla melodia, al ritmo, all’arrangiamento (o produzione), con esempi di grande efficacia che vanno dal *Somewhere over the rainbow* sempre citato nei manuali sulla canzone per il suo salto di un’ottava (sulla nota di *whe*) “sopra l’arcobaleno”, così come è spesso citato Battiato per la sua oscillazione sull’intervallo di seconda in *Centro di gravità permanente*) proseguendo con i Platters, con *Little boxes* di Pete Seeger fino a *Cuore matto* cantato da Little Tony con

la pulsazione furiosa delle battute iniziali. Non senza passare dal capolavoro dei capolavori, *Il cielo in una stanza*, qui citato per la derivazione della sua linea melodica iniziale dal *Te deum* gregoriano (sì, ma quale? Ci sono molte interpretazioni storiche divergenti), e recentemente fatto oggetto a Siena di una illuminante lezione di Simone Marchesi a proposito del suo ipotesto leopardiano (*L’infinito* e le pagine dello *Zibaldone* sul concetto). Il capitolo seguente si ferma invece su un aspetto abitualmente trascurato dai manuali esistenti, quella “grana della voce” che rende una canzone di Leonard Cohen o Vasco Rossi o Jovanotti, ma soprattutto Battisti, quasi impossibile da eseguire o trasporre in cover di qualità convincente, e, come altrove su Platone o Agostino, fonda queste osservazioni sulla teorizzazione di Roland Barthes, che all’epoca, come sappiamo, fu condivisa e sviluppata da Paul Zumthor nel paradigmatico *La lettre et la voix*. Se ne conclude che la stessa canzone cantata da due voci diverse sono due canzoni diverse, come dimostra *Una giornata al mare* del primo Paolo Conte confrontata con quella dell’ultimo Paolo Conte e con la versione di Vandelli-Équipe 84. Gli ultimi capitoli, più brevi, sono dedicati rispettivamente alla introduzione di discontinuità connotative nella composizione, nel *Lied* “*Im Dorfe*” di Schubert come

nelle ballad americane (con excursus sulla struttura verse/chorus/bridge che forse avrebbe meritato più spazio nell’economia del volume) e alla “politica della canzone”, cioè al suo rapporto col pubblico che ne fa sempre una forma d’arte collettiva, destinata alla condivisione di massa, nella convinzione che ogni canzone sia politica, così come nelle pagine iniziali si era provocatoriamente sostenuto che ogni canzone è canzone d’amore.

Un libro, come annota Bianconi, che si aspettava da tempo e dunque colma una lacuna (o comincia a colmarla) e inaugura forse un nuovo approccio, un libro da ascoltare (col dito puntato sugli audio della canzoni citate, pena una fruizione mutilata e distorta) ma anche da gustare nel suo stile ironico e leggero, capace di superare la difficoltà di spiegazioni musicali da pentagramma e schema metrico con chiarezza informata ma per così dire trasparente. Nel panorama della disciplina nascente di Storia e forme della canzone, *Per il verso giusto* rappresenta un avvio promettente ed esemplare che ci auguriamo sarà seguito da sviluppi adeguati alle esigenze di un fenomeno la cui influenza sulla nostra memoria, sul nostro linguaggio e sulla nostra identità si sta dimostrando potente e duratura come nessun altro.

(Francesco Stella)

**FRANCESCA NENCIONI,**  
**La prosa dell’ermetismo.**  
**Caratteri e esemplari,**  
 Firenze, FUP 2016, pp. 267,  
 € 13, 90, (Premio ricerca  
 «Città di Firenze» 2015).



L’importanza che la terza generazione dà al linguaggio è assoluta, differenziando/accostando la ‘parola’ poetica a quella narrativa: ciò è evidenziato da Francesca Nencioni in un bel libro che confronta mediante un’analisi semantica dei testi quattro opere narrative e poetiche coeve di Alessandro Parronchi (*I giorni sensibili* – sezione lirica/sezione narrativa: *Al di qua di una sera* – 1941), Mario Luzi (*Avvento notturno* – ‘40 -, *Biografia a Ebe* – ‘42), Alfonso Gatto (*Morto ai paesi* – ‘37 -, *La sposa bambina* – ‘43), Piero Bigongiari (*La figlia di Babilonia* – ‘42 -, *La donna miriade (romanzo mancato) 1939-1940* – ‘75). Sovente le due scritture si condizionano: alcuni stilemi, parole-chiave, immagini travasano da un genere all’altro creando al contempo uno scarto e un *continuum* evidenti. La «semantica generazionale» che accomuna (*caratteri*) e specifica (*esemplari*) i quattro autori è

scandagliata dalla Nencioni in due momenti e un intermezzo. Nella prima parte l’analisi è indirizzata alle valenze spaziotemporali: i momenti del giorno (sera, notte, alba: cap. 1, pp. 25-74), la luna, le stelle, le comete (cap. 2, pp. 75-97), le stagioni, i mesi, i giorni (cap. 3, pp. 99-130), i quattro elementi (acqua, fuoco, terra, aria: cap. 4, pp. 131-171). Tra i dati significativi che emergono (schematizzati dalle concordanze apposte a conclusione di ogni capitolo) rileviamo la predilezione ermetica per i momenti meridiani (la sera), per la riflessione notturna mediata dalla presenza della triplice dea (la lieve, placida, inquietante/comfortevole... luna), per l’autunno silente, mite, ventoso, per il ruolo preminente (e in prosa e in poesia) dei quattro elementi empedoclei (affini, *ab origine* della poesia, alle «quattro radici» teorizzate da Macri) variati/incastonati nei diversi autori: l’acqua – segno di «vita/

morte, amore/discordia, insidia/calma» -, il fuoco (Bigongiari), la terra (Gatto), l'aria (epifanica in Luzi). L'intermezzo (cap. 5, pp. 175-188) dà conto delle varianti della luziana *Biografia a Ebe* e della *Sposa bambina* di Gatto: entrambe le prose saranno riviste dai due autori per le successive ristampe ('74, '82 *BaE*; '63 *SB*) secondo il tracciato della *via negationis*, ricorrendo alla soppressione (della patina ermetica arcaica), alla sostituzione (privilegiando forme colloquiali), all'inserimento, al fine di agevolare la comprensione

**SANDRO PENNA, *Poesie, prose e diari*, a cura e con un saggio introduttivo di ROBERTO DEIDIER**, Cronologia di Elio Pecora, Milano, Mondadori, 2017, pp. CLII + 1420, € 80,00.



Fra Joseph Bédier e Gaston Paris, probabilmente oggi opterei per Bédier: ovvero per la storia, contro la fiducia ottimistica di rintracciare l'originale. Può sembrare bizzarro partire da questa constatazione per parlare di Penna e dell'edizione integrale di un contemporaneo. In realtà che l'edizione di un contemporaneo sia agevole è una dottrina scarsamente verificata. Le condizioni finiscono per essere non molto diverse da quelle di un testo medievale, rese persino più intricate da ciò che a prima vista potrebbe sembrare un vantaggio: l'abbondanza di documentazione permette di seguire nei dettagli l'affollarsi dei progetti,

(Luzi), alla scarnificazione del dettato narrativo, privilegiando un maggiore realismo (Gatto). Nella terza parte la Nencioni propone la lettura di due *topoi* della poesia/prosa ermetica: la donna (cap. 6, pp. 191-222) e la caducità (cap. 7, pp. 223-257). Lo stilema muliebre è quello della donna «persefonica», aderente alla mitologia classica (Proserpina, Euridice, Persefone), dea-fanciulla-madre che, pur mantenendo un nucleo originario inalterato, subisce, sdoppiandosi/rifrangendosi, un transfert sul «nastro orizzontale» (pia-

tra cui però non è sempre facile orientarsi. Pubblicare non è il passaggio scontato in tipografia di un progetto autoriale: nel contesto dell'editoria moderna (e poi industriale) l'autorialità ha veramente mutato faccia. È anzi legittimo domandarsi fino a che punto autorialità e volontà d'autore possano essere gli unici criteri di riferimento, o non rischino di risolversi in petizioni di principio che sfiorano l'arbitrarietà, considerando la materialità dei processi attraverso cui si costituisce il libro. E, va aggiunto, la contrattazione autore-editore che questo comporta. Un interventismo sempre più massiccio della redazione, e in termini di omologazione a modelli predefiniti dalle case editrici, coincide con una deriva del paradigma tradizionale di autore e volontà d'autore. Autorialità (volontà d'autore) e storia dell'opera non sono perciò punti di osservazione sempre sovrapponibili e il loro intreccio va affrontato non ideologicamente. Il caso di Penna è davvero esemplare.

Il corpo testuale tradito della sua poesia si identifica come deposito della storia editoriale. Una vicenda che è stata variamente discussa, spesso derubricando il ruolo effettivo giocato da Penna, ma che, osservata senza preconcetti, rivela una linea di coerenza e stabilità nell'intero suo sviluppo. Dal 1957 Garzanti è stato l'editore di riferimento: le *Poesie* del 1957 raccolgono tutta l'opera precedente con l'aggiunta di una corposa sezione di inediti, *Poesie 1938-1955*, che diventa il baricentro del libro. *Tutte le poesie* 1970 non fa che aggiungere al libro del 1957 l'unica raccolta successiva, *Croce e delizia* 1958, e un ulteriore nucleo di poesie inedite (o apparse solo in rivista), *Altre [1936-1957]*, fissando le coordinate

no del *récit*) e una metamorfosi nel «tempo lontano» rendendosi assente nell'*hic et nunc* poiché nell'*illuc et olim*. Il senso del caduco è dato dall'alternanza giorno/notte, dal susseguirsi delle stagioni, dalla luce precaria (Parronchi), dalla morte (Luzi), dalla febbre, dal delirio, dalla pazzia (Bigongiari), dalla decadenza del volto delle città e degli amici dispersi-perduti-irricognoscibili (Gatto). Temi significativi che caratterizzano la stagione ermetica.

(Andrea Giusti)

cronologiche della scrittura: oltre il 1957 Penna ritorna sui testi, ma con buona probabilità non scrive più (o quasi più). La nuova edizione, *Poesie* 1989, più volte ristampata, aggiunge le due raccolte posteriori al 1970: una sistemazione che si doveva forse evitare, non essendo certamente d'autore, tenendo *Stranezze 1957-1976* e *Il viaggiatore insonne* ben distinte dall'asse *Poesie - Tutte le poesie*. La precisazione, però, non cambia molto: uno strato dopo l'altro, l'opera coincide davvero con la sua storia editoriale, secondo un modo di procedere molto conservativo che lo stesso Penna legittima certificandone l'autenticità con una *Nota*, nel 1957 e poi di nuovo nel 1970. I fatti sono estremamente limpidi: qualche sconcerto può nascere da un titolo come *Stranezze 1957-1976*, le cui date non sembrano fare sistema, ma per il resto il quadro non è dei più controversi e irriducibili. Certo, se per un attimo accantoniamo il falso problema dell'autorialità.

L'edizione curata da Roberto Deidier per Mondadori parte invece da un diverso ragionamento: fermare un testo che rappresenti la volontà (o meglio l'ultima volontà) dell'autore, perché la storia editoriale è un susseguirsi di tradimenti e i libri il risultato di manipolazioni arbitrarie da parte di amici, consulenti, editori. L'impostazione non ammette deroghe – tutti i libri di Penna sono manipolati – e si traduce in un impianto altrettanto netto del «Meridiano». L'unico libro sulla cui autorialità non sussisterebbero incertezze sarebbe l'auto-antologia *Poesie* 1973, anch'essa pubblicata da Garzanti, e pertanto l'edizione dell'opera poetica di Penna in *Poesie, prose e diari* si organizza in due sezioni: *Poesie scelte e raccolte dall'autore nel*

1973 (= *Poesie 1973*, con l'aggiunta di *La vita... è ricordarsi un risveglio*) e *Poesie 1922-1976*, ovvero la lunghissima campata che raccoglie tutto il rimanente. È il caso però di precisare che *Poesie scelte e raccolte dall'autore nel 1973* non è un titolo autoriale – lo decide il curatore – e che la sezione (o il libro: si resta in forse) non combacia con *Poesie 1973: La vita... è ricordarsi un risveglio* non è presente in quel volume, ma secondo un appunto di Penna (che l'editore assume come attestazione d'autore incontrovertibile) sarebbe stata esclusa 'proditoriamente' dall'editore. Ci si domanda se, a rigore, non sarebbe stato meglio ripubblicare un libro che è esistito (ancora Bédier), *Poesie 1973*, col suo titolo e dare notizia della poesia 'espunta' in apparato: anche il lettore meno provveduto intuisce dai documenti che Penna ha il vezzo di lamentarsi, sempre e comunque, e non è proprio un campione di attendibilità. Non è un po' ingenuo prendere per buone le sue parturnie, immaginando che Livio Garzanti gli sottragga di nascosto uno dei testi più famosi? con quale vantaggio? Fatta la scelta opinabilissima di intervenire, e sulla base di una dichiarazione inverificabile, *Poesie scelte e raccolte dall'autore nel 1973* diventa un libro collaborativo – e per di più in assenza forzata dell'autore – non meno di tutti gli altri. Il che conferma, implicitamente, la storia da cui si vorrebbe riscattare un Penna autentico e *compos sui*: che non si dà mai libro di Penna senza un qualche intervento esterno e una forte mediazione editoriale. Il che non vuol dire in modo automatico prevaricazione.

L'autorevolezza di un libro non si incrementa tautologicamente marcando nei dintorni del testo che il libro è autorevole: *Poesie scelte e raccolte dall'autore nel 1973* non equivale a *Poesie* (il titolo del 1973). E non lo traduce in termini più chiari. È un titolo che rispecchia l'intenzione del curatore e semmai rappresenta un elemento di fragilità nell'intero edificio: non basta creare un'etichetta forte (in realtà una formula retorica) perché automaticamente l'operazione si carichi di forza. La retorica non surroga una materialità facilmente verificabile. *Poesie 1973* è un'auto-antologia condotta su *Tutte le poesie 1970* (basta controllare l'indice): non si tratta affatto di un progetto originale, ma dipende direttamente dall'ultima edizione disponibile,

ovvero è il frutto tardivo della storia editoriale di Penna. In un circolo vizioso, proprio quella storia che si vorrebbe cacciare dalla porta rientra dalla finestra. *Poesie scelte e raccolte dall'autore nel 1973* implica un altro rischio: puntando tutto sul 1973 fa del libro il prodotto di quello che potremmo definire il gusto momentaneo di Penna. Una cosa a cui Penna tiene molto, ma che non rappresenta un criterio: quale sarebbe stato il gusto di Penna nel 1974? È evidente che è il riflesso di un'autorialità decentrata e in continua fluttuazione, come per gli altri libri. E inoltre, se tutta la storia di Penna è una storia di tradimenti, il tradimento si insinua anche nella tarda antologia d'autore: manca *La vita... è ricordarsi un risveglio*. *Poesie 1973* è, come ogni raccolta, imperfetta, dal punto di vista in movimento del suo autore: il nodo è infatti un'autorialità che non si ferma mai in una costruzione convincente e stabile di sé; inseguire un'autorialità del genere significa imboccare una deriva senza fine, entrando nel terreno insidioso dell'attendibilità o della «sincerità» di Penna e di una biografia così variabile, che a ogni svolta riorienta una possibile lettura dell'opera, senza mai cristallizzarne una, come abbandoniamo l'asse *Poesie - Tutte le poesie*. Non si tratta dunque di inseguire Penna – non si approda a nulla –, ma di mettere a tema la questione come uno dei grandi nodi della poesia novecentesca, non solo di Penna. Con tutta franchezza, secondo quali criteri di autorialità si dovrebbe ripubblicare oggi Sbarbaro? Oppure Gatto? Ma intorno a Sbarbaro o a Gatto non si è creato il mito dell'originalità che assedia Penna.

Il ritratto più efficace dell'automatismo che scatta quando Penna si trova alle prese col libro è narrato da Garboli – con Pasolini uno dei grandi mistificatori – nella *Postfazione a Stranezze 1976*, di cui vale la pena di riportare un estratto un po' ampio (pp. 36-37):

«Così è difficile datarle le poesie di Penna. Fuori dai periodi cronologici in cui vengono iscritte in occasioni delle grandi mostre, ciascuna di esse o databile stilisticamente, o si perde in una vita che non ha date. E le periodizzazioni di Penna sono poi attendibili? Vai a sapere se [...] *Muovonsi opachi coi lucenti secchi* [...] sia stata scritta realmente dopo il '70. Non appartiene a 'prima' tutta quella luce, quel battere di panni? Ma Penna è irremovibile, non sente

ragioni, e invano gli faccio notare che *Muovonsi* è uno dei pochissimi testi non manoscritti, ma dattiloscritti, per giunta sopra un foglietto ingiallito. Da questo *Muovonsi* è nata una lite. E un'altra, devo confessarlo, è nata dal fatto che Penna non ama questo libro, al punto che pretendeva – quando era già in bozze – che io lo aiutassi a non pubblicarlo. E come potevo? E poi, era sincero, Penna? Penna è un uomo strano. È come le donne e i bambini. Tutto il suo essere, tutta la sua faccia sprigiona sincerità. Ma non sai mai, quando parla, se dice il vero o il falso. Così ho spiato a lungo, nel suo volto, i suoi pensieri, la sua volontà, come Brunilde la spiava sul volto di Wotan. Era sincero? [...] Penna ha sempre fatto così, con ogni raccolta, disprezzandola, avvilendola in confronto allo splendore irrevocabile delle poesie di 'prima'».

Il passaggio è illuminante e non si capisce proprio per quale ragione Deidier non lo riporti in apparato al «Meridiano», almeno in stralcio: perché è evidente che rimette in discussione il suo intero 'impianto accusatorio'. Riassumiamo le tappe. Penna decide la disposizione delle poesie di *Stranezze 1976* secondo gli estremi 1957-1976, Garboli osserva che le date non gli tornano (molte poesie sono sicuramente anteriori al 1957), Penna si impunta sulle date perché *Stranezze* vuole rappresentare una nuova fase della sua poesia – il «poeta del "mistero"» – e i due litigano. Le date non rispecchiano una cronologia reale, si capisce; marcano simbolicamente nel tempo una divergenza che invece è nello stile: sono questioni tutt'altro che marginali, che non dovrebbero essere trascurate, se vogliamo davvero comprendere le dinamiche interne al sistema Penna. A volume ormai in bozze Penna vorrebbe che Garboli facesse interrompere la stampa: Garboli – ovviamente: ci sarà stato un contratto – non gli dà ascolto, come hanno fatto tutti gli editori precedenti. E sempre con qualche ottima ragione.

Garboli dice che *Stranezze* è costruito come lo ha voluto Penna: secondo criteri che lui non ha condiviso. In una pagina che è un capolavoro di sottintesi (e per questo criticamente molto discutibile) Deidier lascia intendere (non lo dice) che il libro reca la mano di altri: essendo due – Penna e Garboli –, di chi se non Garboli? Deidier contro Garboli. Garboli sottolinea che le «periodizzazioni» del libro sono di Penna (e

non attendibili). Deidier dice che le «date sia sulla sovracoperta che nel frontespizio» sono la «riprova di una volontà (non autoriale) di contiguità cronologica con *Tutte le poesie*» (*Poesie, prose e diari*, p. 942). Di nuovo Deidier contro Garboli, con un corollario che però va almeno enunciato: Garboli avrebbe inventato una storia parecchio complicata per nascondere il modo in cui ha truffato Penna (e di questo Penna si sarebbe accorto in bozze)? Anche questa è una mera illusione, certo: Deidier non dice nulla di simile. Se l'operazione critica del «Meridiano» punta a dimostrare che tutti i documenti contengono le prove delle clamorose manipolazioni subite da Penna, la lettura spassionata dei documenti, anche quelli che il «Meridiano» riporta, sembra però dimostrare esattamente l'opposto. E anche la fatica che il curatore deve compiere per far quadrare conti che comunque non tornano.

Lo scenario di *Stranezze* si ripete ad ogni raccolta, e in alcuni casi è davvero palese che Penna «dice il falso» o non è «sincero». Meno moralisticamente: ha cambiato idea, per un'incapacità sistemica di riconoscersi nel libro che lui stesso ha impostato. È la vera questione, che andrebbe posta al centro della riflessione e non continuamente aggirata, come fa il «Meridiano», in cerca di un'autorialità che non esiste nei termini in cui la pone Deidier. Per Penna e per molti altri: è bene insistere,

Quello che Penna scrive nel 1960 di *Poesie* 1957 è un mezzo ripudio: «Il libro era uscito quasi a forza, per volontà dell'amico Pier Paolo, al quale poi rimproverai addirittura dei tradimenti» (E. F. Accrocca [a cura di], *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 325). Se però prendiamo la *Nota* dello stesso Penna a *Poesie* 1957, il tono è molto diverso: «E come perdonarmi di non avere affatto ritoccato le poesie di *Appunti* e di *Una strana gioia di vivere*, anche se qui si tratta di due volumetti ("marginali") che sono stati da qualcuno apprezzati così com'erano, in blocco? E allora c'è forse in me la speranza (non più "segreta", dunque) di non perdere quei pochi, troppo affettuosi, riconoscimenti?» (*Poesie, prose e diari*, p. 928). La scelta di ripubblicare *Appunti* e *Una strana gioia di vivere* invariati è dunque sua: così come, va aggiunto, la struttura del libro

centrata sul grosso nucleo delle poesie inedite, *Poesie* 1938–1955, l'ha pensata lui. Parlano di libri diversi, ma nella circostanza della responsabilità autoriale ciò che racconta Garboli coincide con quello che scrive Penna. Anche per *Poesie* 1957 la *Nota* offre una chiave d'interpretazione d'autore della struttura del libro così complessa che è impensabile ignorarla: ma di nuovo, non essendo pregiudizialmente di Penna, *Poesie* 1957 non può che essere testimonianza di conflitto e disordine. Considerando tutti gli elementi disponibili, è davvero la soluzione meno economica.

A partire da *Poesie* 1939, e a seconda dei documenti disponibili, lo psicodramma di Penna vittima della congiura si rinnova di raccolta in raccolta. Per *Croce e delizia*, ad esempio, che sarebbe un vero scempio: Naldini, che cura la «Collana di poesia» per Longanesi (e dopo *Croce e delizia* chiude bottega) impazzisce dietro ai mutamenti di umore di Penna. E tuttavia, malgrado il suggerimento esplicito di Pasolini, non sottrae la raccolta all'autore: «Segna quelle che desideri che siano pubblicate – delle 14 poesie aggiunte – con tutte le correzioni chiarissime» (2 maggio 1958). Niente di esorbitante, insomma, rispetto a un qualunque rapporto di collaborazione con uno scrittore bizzoso e indeciso. Il libro è il risultato di una contrattazione fra autore e curatore della collana: tutto qui, non è manipolato.

Anche quando le cose sembrano filare liscio, l'atteggiamento di Penna ha un rapporto con la propria opera a dir poco singolare. A proposito di *Una strana gioia di vivere* 1956 scrive: «A questo punto debbo dire che l'ideale dell'editore è stato, per me, Vanni Scheiwiller». Ma come è nata la raccolta del 1956? Dalla rinuncia consapevole a introdurre correzioni nelle poesie e a ordinare il libro; compiti che Penna delega al tipografo: «Io rinunciavo ad ordinarle (le poesie) a modo mio con l'idea di dare meno lavoro al tipografo, una volta che le ha numerate» (15 marzo 1956). Più chiaro di così: salvo poi rimproverarsi, nella solita *Nota* a *Poesie* 1957, di non aver rivisto i testi di *Appunti* e *Una strana gioia di vivere* prima di ripubblicarli. Però è l'autore che ha deciso di non farlo, e per ragioni che sono sue: in assenza di altri documenti, è una soglia che il critico non varca.

Fondare su accertamenti del genere la non autorialità dell'opera edita di Penna

è metodologicamente fuorviante: i documenti dicono sempre altro, e possono essere letti con minor sforzo come indizi di autorialità. Un'autorialità debole e contraddittoria, prona ai consigli altrui forse, ma che nei momenti decisivi – *Poesie* 1957 e *Tutte le poesie* 1970 – coincide sempre con una piena assunzione di responsabilità nei confronti dell'opera. Qualcosa vorrà dire. È inoltre un caso così anomalo – che merita di essere isolato – nel panorama editoriale del Novecento, oppure se facessimo una campionatura un po' più estesa, Penna sarebbe una delle possibili modalità di contrattazione del libro? E dunque di autorialità. La fenomenologia post-traumatica (dove il trauma per Penna è il libro a stampa) riguarda la sua peculiare autorialità – che poi tanto peculiare non è –, ma non intacca minimamente l'attestazione di paternità dell'opera. Verificare il contrario, significherebbe portare delle prove che nei documenti disponibili non ci sono: nessuna sconfessione aperta dell'opera. Che per Penna il libro come si è realizzato non rispecchi il libro che avrebbe voluto realizzare ha altre implicazioni, molto più complesse, che la non autorialità dell'opera. Anche in questo caso, un'attenuazione dell'apparente eccezionalità potrebbe venire da una prospettiva meno angusta, monografica, della filologia novecentesca.

La nozione di autore e di libro accreditata dal «Meridiano» non offre una migliore legittimazione dell'opera e finisce per annullarne la complessa stratigrafia pubblica – che resta l'unico dato certo e documentabile –, in nome di un'autorialità astratta, che riflette il teorema del curatore, ma risulta del tutto estranea ai modi in cui si è formato il deposito storico dell'opera e alla sua ricezione. Oltre a trascurare come la ricezione di un libro possa aver influenzato la costruzione dei successivi: nel caso di *Stranezze* e del «poeta del "mistero"» questo è chiarissimo. Confinare la storia in apparato, ma con lo stigma di sottoprodotto della sistematica adulterazione dell'originalità di Penna, non compensa lo stravolgimento del corpo testuale. Un'autorialità così mobile (debole?) non sta nelle forme monumentali dell'*editio ne varietur* – fosse anche *Poesie* 1973 –, ma proprio nel fluttuare della sua storia. Neppure nella metafisica dell'originale.

Optare per *Poesie* 1973 significa privilegiare un prodotto laterale nella costru-

zione dell'opera, che peraltro condensa senza un vero criterio decifrabile *Poesie* 1970. Pur avendo il *corpus* a quella data completo, che ha la sua ragion d'essere storica, se ne predilige una selezione che non cambia affatto la sostanza dell'opera – quella appunto fissata in *Poesie* 1970 –, ma schiaccia tutto il percorso di Penna su un'immagine che non è il 'vero' Penna, bensì una delle possibili versioni di sé e della propria opera. Senile e derogatoria: *Stranezze* è sicuramente il libro fondamentale degli anni Settanta. Averlo eliminato non è decisione di grande intelligenza critica. L'atto magico di cancellare la storia di Penna non produce nessun valore aggiunto: spazza invece via la storia del sistema di relazioni che Penna intrattiene con il resto del Novecento. Ne fa un'isola priva di ogni relazione col mondo che la circonda: il «Meridiano» ripropone un impianto idealistico per un verso e per l'altro è costretto a recuperare la storia come una sorta di magma in quell'enor-

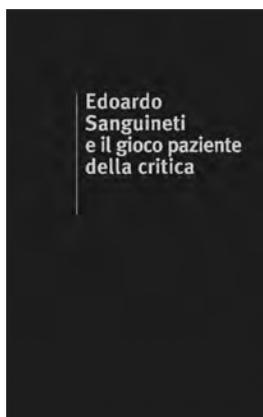
me contenitore che è l'invenzione di *Poesie* 1922–1976. Non essendo spesso possibile indicare la data di composizione dei singoli testi, Deidier è costretto a pubblicarli secondo la data della loro prima comparsa in rivista o in raccolta: in questo modo la storia delle singole raccolte, come storia di una sistematica falsificazione ai danni dell'autenticità inespressa di Penna, resta comunque la struttura portante del «Meridiano»: con una scelta che però la rende meno evidente, oscurandola. Col risultato di un coacervo in cui è faticoso orizzontarsi, dal momento che obbedisce a due criteri in Penna inconciliabili: data di composizione o data di pubblicazione in raccolta.

Un'operazione del genere rende la storia di Penna quasi del tutto impraticabile. Tradotta poi in un tascabile è semplicemente impensabile. E tuttavia può avere un'utilità, se comincia a far riflettere sui paradigmi (o sulla mancanza di paradigmi) a cui l'editoria obbedisce per restituire

l'opera degli scrittori contemporanei. Soprattutto dei poeti. La mancanza di una visione d'insieme, a cui spesso corrisponde la fretta di mettere insieme il libro, per una qualche ricorrenza, e la percezione di ogni autore nella prospettiva inadeguata della monografia, finiscono per produrre distorsioni, appiattimenti e una formidabile perdita di memoria. In modi diversi – per fare due esempi – *Poesie, prose e diari* di Penna o *Tutte le poesie* di Benedetti (Milano, Garzanti, 2017), che fa cominciare la vicenda poetica di quest'ultimo con *Uma-na gloria*, pongono sul tappeto una questione di metodo e una visione d'insieme che andrebbero finalmente affrontate. Non lasciandole risolvere dal calcolo del mercato editoriale o da imperscrutabili criteri soggettivi: pena la riduzione all'illeggibilità del Novecento e dei suoi processi.

(Stefano Giovannuzzi)

**GIAN LUCA PICCONI, ERMINIO RISSO (a cura di), Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965,** Milano, edizioni del verri 2017, pp. 328, € 23,00.



*Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica* è il frutto a oggi più importante di un lavoro – che si prolunga oramai da diversi anni – dei curatori Gian Luca Picconi ed Erminio Riso. La loro ricerca prese il via nel 2011 nell'ambito di un Progetto dell'Ateneo genovese intitolato *Per*

la *bibliografia degli scritti di Edoardo Sanguineti* e diretto dal Prof. Franco Vazzoler, il cui primo esito, limitato al segmento cronologico 1948-1969, è raggiungibile all'indirizzo <http://www.bibliografiasanguineti.unige.it/> e il cui proseguimento è tuttora in corso di elaborazione.

Il volume stampato nella collana blu delle edizioni del verri raccoglie una serie di scritti di Edoardo Sanguineti, apparsi su varie testate dal 1948 fino al 1965 e in maggioranza rimasti da allora sostanzialmente inediti, seguiti da alcuni interventi critici sul Sanguineti storico della letteratura presentati nel corso di una Giornata di Studi tenutasi a Genova il 5 giugno 2013 (quelli firmati da Luigi Surdich, Giordano Rodda, Niva Lorenzini), scritti appositamente per questa pubblicazione (Simona Morando, Paolo Zublena) o tradotti ora per la prima volta in Italia (Tommaso Ottonieri).

Oltre a essere gli esemplari più antichi della bibliografia sanguinetiana, gli articoli raccolti da Picconi e Riso testimoniano ampia parte delle relazioni biografiche e le principali tappe geografiche della giovinezza dell'autore. Ciò vale innanzi tutto per i due testi editi sul «Sempre Avanti!» e per i cinque tratti dalla rivista «Numero». Per l'edizione torinese del quotidiano socialista era stato regolarmente critico cinematografico, dal

1945 alla fine del 1947, quel Guido Hess Seborga che tanto influì sulla formazione di Sanguineti ragazzo, e non sembra un caso che questi abbia esordito su quelle pagine il 16 ottobre 1948 proprio con un articolo sul Neorealismo, il primo dell'antologia, cui seguì una settimana dopo una recensione del volume di Ungaretti *Da Góngora e da Mallarmé*. La collaborazione con il quotidiano sarebbe probabilmente continuata, anche grazie ai legami che Sanguineti aveva con l'associazione torinese Italia-URSS, ma il giornale cessò le pubblicazioni con la fine del mese di ottobre di quell'anno. Per la rivista fiorentina «Numero» vi fu un altro tramite torinese: infatti, fu il suo illustre professore di Liceo Albino Galvino a introdurre il giovane poeta al pittore Gianni Bertini che gli presentò poi la direttrice Fiamma Vigo. I testi qui riproposti – datati 1951-1953 – sono commenti e analisi di opere di Brecht, Foscolo, Kafka, Robert Warner e altri, ma di Sanguineti uscirono sulla rivista anche alcuni versi che anticipavano *Laborintus*.

Seguono quindi dodici scritti apparsi su «il verri» (tra il 1957 e il 1960) e quattordici provenienti da «marcatré» (tra il 1963 e il 1965). Com'è noto, dopo l'invito – del 1956 – di Luciano Anceschi a collaborare con la sua rivista, Sanguineti ne fu un contribuente assiduo curando anche al-

cune rubriche: il primo scritto ritrovato è una presentazione degli ultimi numeri del periodico «Film» (ancora il cinema, quindi, tra i suoi interessi precisi), nei successivi si segnalano recensioni a *Poesia straniera del Novecento* curata da Attilio Bertolucci, a *La casa di Arlecchino* di Gianandrea Gavazzeni e a volumi del maestro Getto o di Landolfi fino alla risposta a un' *Inchiesta sulle nuove tecniche narrative*. Per la rivista genovese di Eugenio Battisti, Sanguineti inizia invece a scrivere nell'anno fatidico 1963 e già dal primo numero appare come responsabile della sezione *Letteratura*. Un lungo resoconto sul convegno del Gruppo 63 a Palermo, non firmato, gli viene qui attribuito in modo definitivo, accompagnato dalle recensioni a *Come si*

*agisce* di Nanni Balestrini e a *Letteratura e capitalismo in Italia* di Venè, dai commenti alle ultime prese di posizione sul 'romanzo' di Moravia e Robbe-Grillet e a un intervento sulla situazione culturale che Eco aveva pubblicato su «Rinascita». Lo stesso è al centro anche dell'appendice a questa sezione del volume curato da Picconi e Risso, la trascrizione di una tavola rotonda tenutasi alla Casa della Cultura di Milano il 24 ottobre 1963 con Spinella, Eco, Venè, Aymone, Ferrara e Sanguineti.

I saggi critici che chiudono il volume s'intrecciano in più modi con i precedenti ripercorrendo gli studi e il confrontarsi di Sanguineti con l'opera del Boccaccio (nel caso di Surdich), con il plurilinguismo folenghiano (da parte di Rodda), con il manieri-

simo e il Barocco (Morando), con Ungaretti (Lorenzini) e Landolfi (Zublena). Quest'ultimo è accompagnato da un più tardo esempio della pubblicistica letteraria dell'autore, una sua recensione a *Il gioco della torre* apparsa su «Il Lavoro» il 28 febbraio 1987. Il ricordo di Tommaso Ottonieri intitolato *Magister Hypertrophiae. Una piccola memoria*, rievocando alcuni suoi incontri con Sanguineti, ne problematizza il ruolo di maestro che rifiutava ogni discendenza e si pone come chiusa adeguatamente aperta all'antologia e al lavoro di recupero del complesso dell'opera sanguinetiana, che prosegue.

(Claudio Panella)

**AMEDEO ANELLI, *Oltre il Novecento. Guido Oldani e il realismo terminale. Con nove poesie inedite e un'intervista a Guido Oldani.*** Voghera, Libreria Ticinum Editore, 2016, pp. 60, € 10,00



*Oltre il Novecento. Guido Oldani e il realismo terminale* è un omaggio critico che il poeta Amedeo Anelli offre all'amico di "epica zanzara" Guido Oldani. Si tratta di un peculiare manifesto di poetica per interposta persona, le cui coordinate principali sono tutte già sottese in quell'*Oltre* del titolo specchio non a caso nell'aggettivo *terminale*. *Terminale* "indica la direzione di un percorso in epoca

di globalizzazione", parola fraterna a un *Oltre* riferito alla mutazione antropologica che ispira la poesia di Oldani. Il suo verso è cioè testimone dell'ondata di cambiamento che pur essendo emersa nella seconda metà del Novecento si intensifica e sfoga ben *oltre* gli argini novecenteschi, rovesciandosi sull'era 2.0. È un mutamento di "percezione della realtà"—come sottolinea bene Anelli—ormai iper-determinata dai prodotti, dagli artefatti, dagli oggetti che hanno spodestato l'uomo dalla posizione centrale nella nuova "rivoluzione copernicana" della 'Roba'.

L'urbanizzazione e la metropolizzazione hanno portato a un ammassamento degli oggetti sull'umanità, che innalza questi ultimi a propri modelli. Ma una volta che "la costituzione di questo stadio universale dell'esistere", di "questa Torre di Babele sotto forma di una costellazione di metropoli brulicanti" è stata realizzata—sottolinea Oldani nell'intervista inedita inclusa nel volume—la sua poesia viene a coincidere con tale meccanismo nella *similitudine rovesciata*. Ancora una volta un'altra forma di *oltranza*, sia nel senso di un superamento della poesia del Novecento in favore di una poesia con "forti radici corporee," sia nel senso di un ripiegamento dell'*Oltre* su se stesso nell'istante in cui la similitudine non rimanda più a un trascendente *beyond*, ma ricade sull'immanente artefatto. Le poesie inedite presenti nel volume si fanno carico di esemplificare le parole dei due amici in conversazione: così il "punto di matita" sul muro non assomiglia più

alla vita, e "un chiodo nella fornitura" non assomiglia più all'anima, ma viceversa, "*forever it will be the vice versa.*" (Oldani, G. "Terminal realism." *Annali d'Italianistica*. 29 (Annual 2011))

Ponendo l'accento sull'*Oltre*, Anelli scopre la chiave di volta che gli permette di enucleare lucidamente i punti cardine della poesia di Oldani, ma soprattutto di rivelarne la tensione etica. Tale carica affonda le sue radici in un hegel-marxismo che Oldani reinterpretava alla luce della sua visione ironica sul mondo: "Marx voleva emancipare le masse umane mentre noi si vuole liberare le masse sempre moltiplicanti di prodotti, del quale l'uomo può essere al massimo un badante." L'intento conoscitivo della poesia di Oldani, che testimonia la condizione di asservimento dell'umanità agli oggetti creati, che apre "nel distanziamento ironico [a] interrogazioni ulteriori," è, tuttavia, nota bene Anelli, sempre sottoposta alla missione etica di chi intravede in questa forma di alienazione oggettistica una possibilità di rinascita. In *Oltre il Novecento*, Anelli riesce nel compito fondamentale di mostrare come la poesia di Oldani, senza mai scendere nella ottimistica utopia, lasci il campo alla possibilità che l'*Oltre terminale* del processo di addomesticamento dell'uomo operato dagli oggetti consista nelle "future Colonne d'Ercole, *al di là* delle quali, o Ulisse troverà la morte o Cristoforo Colombo scoprirà l'America."

(Teresa Valentini)

# RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

**TESTO A FRONTE. Teoria e pratica della traduzione letteraria**, dir. F. Buffoni, P. Proietti, G. Puglisi. N. 56 (2007/1), Milano, Università IULM, pp. 191 € 25,00.

Fra gli articoli di spicco in questo volume un saggio dallo stile piuttosto giornalistico e colloquiale di Jürgen Trabant (*Plurilinguismo nell'Europa unita. Really?*), che però coglie acutamente tutti i nodi di un problema di fondo dello spazio europeo: il plurilinguismo vs monolinguisma anglofono della documentazione ufficiale della Commissione Europea e in generale della comunicazione culturale nel continente. Di impostazione più filologica, ma con accattivanti risvolti teorici, la documentata analisi che Rosella Mallardi propone sulle traduzioni inglesi ottocentesche dei *Promessi Sposi* (*Sul controllo della distanza in traduzione*). I promessi sposi in inglese: le due versioni "gemelle" del 1834 e il trasferimento di Padre Cristoforo) ma interessanti anche il contributo di Piero Sorrentino sul rapporto di Italo Calvino con la teoria e la pratica della traduzione (*Solo al 45%. Calvino e le fatiche della traduzione*) e quello autorevole di Peeter Torop *Sulla traducibilità di uno scienziato: il caso di Lotman*, a sua volta tradotto in italiano da Bruno Osimo. Monumentale la versione italiana del *Fauno* di Mallarmé ad opera di Lorenzo Carlucci, mentre fra le prove poetiche si segnala un esemplare *Tractors* di Heaney versato da Marco Sonzogni e un nuovo Wordsworth *Lines composed upon Westminster Bridge, Sept 3, 1802* nell'abituale verso lar-

go che Franco Buffoni usa nelle sue rese della poesia romantica. [Francesco Stella]

**Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura**. Rivista semestrale, a. XXIX, terza serie, n. 76, luglio-dicembre 2017, G.B. Palumbo Editore, pp. 208 € 19,00.

Apri il volume uno studio innovativo di Paolo Desigus su *Pasolini, L'abiura e il "nuovo fascismo"*. *Rivoluzione passiva di Gramsci e stile indiretto attraverso Il fiore e Salò*, che sviluppa un tipo di analisi comparativa fra influssi letterari e adattamenti cinematografici, mentre fra gli altri saggi incrociano gli interessi di *Semicerchio* (poesia e comparatistica) Tommaso Meozzi, *Il tema dello sguardo nella distopia: Huxley, Orwell, Nothomb* e Damiano Frasca *Tra antefatti e frammenti. Sul primo Raboni*. Chiude la consueta sezione sulla linguistica e la didattica dell'italiano contemporaneo, seguita dalla breve ma utilissima rassegna di recensioni. [F.S.]

**Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura**. Rivista semestrale Anno XXIX, terza serie, n. 75 gennaio/ giugno 2017, G.B. Palumbo Editore; contatti: baldini@unistrasi.it, pp. 157 € 19,00.

Nella sezione «Teoria e critica» si legge il saggio di William Marx *Avanguardia e retroguardie: per una complessità del futuro* in cui lo studioso si sofferma sul rap-

porto tra estetica del risultato e estetica del superamento in relazione alla poesia primonovecentesca e, in particolare, alla crisi postsimbolista. La complessità del movimento modernista, sviluppatosi alla vigilia della Grande Guerra in un periodo di crisi del romanzo e del simbolismo, generò due differenti atteggiamenti, quello di un nuovo ritorno al classicismo e quello delle avanguardie (futurismo, simultanesismo, orfismo...) talvolta in polemica reciproca, ma tese entrambe verso la modernità. Questa spaccatura che vede contrapposte avanguardia e retroguardia nascerebbe dalla crisi – non a caso parola tematica in molti simbolisti francesi – ottocentesca e rappresenterebbe una lotta al corso della storia da cui mossero entrambe le risposte successive: quella avanguardistica (*Futurismo* in primis) e quella classicista (*Rinascimento classico*). Caratteristico di entrambe è il programmatico superamento del rapporto con la tradizione letteraria, ma dove le retroguardie «promuovono un'estetica anteriore» le avanguardie cercano di immaginare un futuro che non sia all'insegna della continuità con il passato. Un aspetto caratteristico di questa fase storica in Francia fu proprio il rapporto ambiguo con l'eredità simbolista, che si voleva rivendicare ma per decretarne il superamento, come dimostrano i due primi numeri della *Nouvelle Revue Française*: il primo del novembre 1908 firmato da Léon Bocquet decisamente di rottura (vi si lodava un attacco del neoclassicista Jean Marc Bernard a Mallarmé uscito qualche mese prima su

«Société nouvelle»), il secondo del febbraio 1909, firmato da Schlumberger, che prende le distanze dal neoclassicismo e riconosce la filiazione della poesia d'avanguardia dal simbolismo, conciliando «la posizione del risultato con quella del superamento». Secondo l'autore, infatti, uno degli elementi centrali del modernismo è costituito proprio dal «rapporto straziato con il tempo, con il passato, con la storia. Un rapporto straziato tra un'estetica del risultato e un'estetica del superamento» (p. 34). *Literature and Language between Fiction and non Fiction: a Matter of Commitment* è il titolo dell'intervista che Angela Cordello e Tiziano Torraca hanno fatto a John Searle sul complesso e antico problema del rapporto tra parole e cose (si veda in particolare il concetto searliano di *figurality*, pp. 47-8). La relazione tra linguaggio e realtà investe un coinvolgimento del soggetto che parla o scrive, secondo differenti gradi di impegno che comportano maggiore o minore finzionalità (p. 50). Nel corso dell'intervista, in cui vengono posti al filosofo numerosi quesiti su oggetti e personaggi letterari, da Don Chisciotte a Gregor Samsa, Searle sottolinea alcune questioni rilevanti: il valore semantico prodotto nella finzione letteraria (cioè quanto di vero e reale viene riversato nelle storie fittizie); il fatto che la letteratura non debba usare un linguaggio specifico, settoriale (pp. 41-2); l'interesse che egli nutre per il rapporto tra letteratura ed esperienza, in cui la letteratura riuscirebbe a individuare la realtà proprio attraverso un'intermittenza tra reale e fittizio. In proposito sarebbero particolarmente affascinanti i casi in cui i due elementi sono mescolati, come in *Slaughterhouse-five* di Kurt Vonnegut, in cui alcune esperienze reali del narratore vengono descritte con il filtro della fantascienza, ma il lettore percepisce immediatamente che si tratta di una concessione e che i consueti vincoli del realismo narrativo sono qui deliberatamente accantonati. La sezione «Il presente» discute di *The Complete Works of Primo Levi*, i tre volumi usciti negli Stati Uniti e in Gran Bretagna nel 2015, con tre contributi, rispettivamente di Franco Baldasso, di Ann Goldstein, di Domenico Scarpa. Nel primo Baldasso indaga la ricezione di Levi nella cultura anglofona precedente l'uscita del libro, così da poter valutare il peso

che questa operazione sortisce nella cultura internazionale. La preparazione dei *Complete Works* ideata dall'editore Robert Weil ha avuto una gestazione di 16 anni e ha coinvolto dieci traduttori, un'operazione complessa dedicata ad uno dei pochi autori italiani discusso, letto e frequentato in America al di là dei circuiti accademici: «un'anomalia per il mercato editoriale americano» (p. 55), sia per l'intento canonizzante che per il mercato, e tuttavia l'accoglienza, anche da parte dei principali quotidiani, è stata entusiastica. La scelta della coordinatrice delle traduzioni Ann Goldstein – nota anche per le versioni anglofone di Elena Ferrante – e della prefatrice, la Nobel Toni Morrison, dimostra la ricerca di un'audience vasta, ma anche la collocazione dell'opera di Levi nel filone più moderno degli studi sulla Shoah, che si affiancano a quelli sul post colonialismo (le polemiche citate nella parte conclusiva del saggio dimostrano l'ambivalenza della figura di Levi nel mondo anglofono e alcuni stereotipi che ne hanno connotato la ricezione). Questa prospettiva – che avvicina Levi alla Arendt e che investe soprattutto i *Sommersi e i salvati* – rischia di stemperare l'unicum della vicenda rappresentata dallo scrittore nel più vasto mare di un dibattito generale sugli umanismi e di trasformare Levi «in una sorta di baluardo dei diritti umani in generale, un'ennesima riduzione in qualche modo consolatrice» (p. 60). Sul piano della ricezione ideologica vengono mosse anche critiche più dirette: si rimprovera allo scrittore l'eccesso di speculazione, la sua visione attenta alle sfumature quando sarebbe stato preferibile contrapporre con maggiore enfasi i termini della questione (Rothstein, Rosenbaum). Il secondo contributo consiste in un'intervista di Baldasso alla traduttrice dei *Complete Works*, Ann Goldstein. Levi è accolto con favore dagli intellettuali americani – ricorda Baldasso – per l'inquadramento morale, per i cambi di registro, per la duplice matrice umanistica e matematica del suo pensiero e non a caso la Goldstein afferma di aver incontrato particolare difficoltà con l'aspetto scientifico della prosa di Levi, non tanto per il lessico specifico, quanto per la descrizione dei processi scientifici. Rispetto ad alcune traduzioni già comparse in lingua inglese queste hanno cercato di aderire maggiormente

all'originale, colmare alcune lacune, tra cui l'umorismo leviano che a volte era stato sacrificato, o il plurilinguismo: mentre nei saggi di argomento linguistico il dialetto viene tradotto, in *Se questo è un uomo* le lingue diverse dall'italiano sono state tutte lasciate come nell'originale, per comunicare al lettore la sensazione babelica voluta dall'autore. Le riflessioni della traduttrice hanno investito non solo il senso ma anche il suono della prosa; dopo la lunga frequentazione con le opere dello scrittore la Goldstein sottolinea l'emergere di un Levi filologo, estremamente interessato alla lingua e che dimostra questa sua inclinazione in più di un testo (*Clamore vorticoso, Lo scoiattolo, Sistema periodico, la Tregua...*): alcuni di questi vengono tradotti adesso per la prima volta, elemento che potrebbe concorrere a una maggiore attenzione dei lettori verso questo aspetto fino ad oggi tendenzialmente trascurato dalla critica anglofona. Il terzo contributo è un'intervista di Anna Baldini a Domenico Scarpa, del Centro Internazionale di Studi Primo Levi di Torino che ha curato per i *Complete Works* la sezione Notes on the Text. Nell'intervista si discute della grande opportunità scientifica rappresentata dai *Complete Works* e della visibilità che lo scrittore guadagna sul piano internazionale; si tratta poi più in generale delle pubblicazioni recenti, anche italiane, delle opere di Levi come quella curata da Belpoliti per Einaudi nel 2016. Tra le maggiori novità Scarpa è fiducioso in un probabile incremento della conoscenza dello scrittore che potrà venire in futuro dalla maggiore disponibilità mostrata di recente dagli eredi e dallo spoglio di quello che definisce *il terzo settore* delle opere di un autore, cioè quei testi pubblicati a stampa in sedi peregrine e perciò non censiti perché fino ad ora sfuggiti all'attenzione degli studiosi. Gli scritti di Levi riemersi negli ultimi anni possiedono una «forza perturbativa» (p. 82), come dimostrano alcune tesi sulla responsabilità, la colpa o il perdono trattate in un articolo praticamente sconosciuto confluito in una miscellanea dal titolo *Il Girasole* edita da Garzanti nel 1970. L'intervista si conclude con l'anticipazione del tema della annuale *Lezione Primo Levi* che Einaudi pubblica in italiano e in inglese: la prossima verrà tenuta da Alberto Cavaglian e Paola Valberga e tratterà del

rapporto di Levi con le radici ebraiche, le tradizioni e i linguaggi della sua stirpe.

**Anterem. Rivista di ricerca letteraria**, a. XLII, n. 95, giugno 2017. Direttore Flavio Ermini, direzione e redazione: via Zambelli 15, 37121 Verona. Contatti: direzione@anteremedizioni.it, pp. 91, € 20,00

Il secondo fascicolo del 2017 è dedicato all'altrove poetico; i versi in copertina sono di un grande del '900 italiano, Giorgio Caproni (da *Il franco cacciatore*): «Se volete incontrarmi, / cercatemi dove non mi trovo. / Non so indicarvi un altro luogo», che sarà da leggere insieme all'altra citazione, quella in esergo all'editoriale del Direttore, che si apre con l'amatissimo Rilke. «Fiorire e inaridire sono a noi ugualmente noti» perché la ricerca poetica aspira a dire insieme l'uno e il molteplice, vivendo però anche della tensione tra i due poli: «materie sepolte nel tempo, atomi dispersi (...) nasce un universo che si fa e, mentre si realizza, si disfa, e si dispone in un gioco di iridescenze», scrive Aldo Trione, evocando *Le cimitière marine* in *Postrem*, breve ma densa riflessione in cui coinvolge anche Poe e Mallarmé. La poesia è permanenza nel movimento, la parola poetica è in grado di restituire l'essenza delle cose perché riesce a comunicare il significato altro, quello della vita anteriore: all'altrove e alla ricerca della parola poetica si affianca l'altro grande tema, quello della Natura («Der Frühling», «La primavera» di Holderlin, a p. 91 «Es wundert sich der Mensch, und neue Worte streben» «Stupido è l'uomo e con parole nuove» nella traduzione di Giampiero Moretti a p. 7 e p. 40), o della *Prosodia della Natura* (a p. 11 un breve pensiero di Antonio Prete). L'altrove, nel tempo e nel luogo, è motivo letterariamente fecondo, in quanto elemento poetico e mitopoietico insieme, ma è soprattutto peculiare della riflessione condotta nella Rivista, come dimostra questo ricchissimo numero. Arduo scegliere tra i tanti brani proposti, dove gli autori si chiamano e si rincorrono in un sapiente intreccio di rimandi: da Paul Celan (Tübingen, *Jänner/Tubinga*, Gennaio, orig. e trad. Luigi Reitano, pp. 12-13) a Hölderlin, Rilke, Heidegger, Ungaretti tradotto da Celan (*Ultimi cori per la terra promessa*, *Letzte*

*Chöre für das verheißene Land*, pp. 63-4), la Dickinson tradotta da Amelia Rosselli passando per i classici (*Etica a Nicomaco*, Orfeo), un percorso ben segnato dal *fil rouge* dell'esclusività dell'atto poetico che, pur mosso dal profondo sentire individuale, trascende il soggetto poetante per attingere l'universale, l'essenza, il vero. La ricerca poetica può denunciare la crisi di senso, ricorda Ermini nel suo commento a Giacomo Menon, ma la poesia vive anche di queste lacerazioni, riprodotte dal ritmo spezzato e sincopato del poeta friulano, di cui si leggono in questo numero alcuni testi inediti del 1988 (testi che, unendoci all'auspicio del Direttore, meriteranno qualche approfondimento): «non voleva l'interno le trasparenze intervenute / vedeva il suo oscuro scavo la sua fonda terra il suo recinto solitario»; «gli interpreti le scritture scuri inchiostri carte inquiete / era come i venti nella notte essi che scuotono foglie che battono /muri» (Giacomo Menon, 50. 3353 e 58. 4340 secondo l'inventario del Fondo Menon presso la Biblioteca Joppi di Udine).

**Erba d'Arno**. Rivista trimestrale. Primavera-estate 2017, nn. 148-149. Direttore: Aldemaro Toni. Sede: P.zza Garibaldi 3, 50054 Fucecchio. info@ederba.it, tel e fax 0571 22487, pp. 142. € 10,00.

Il ricco numero della Rivista, che ospita come di consueto contributi di narrativa, poesia, cinema, arte si apre con una gradevole prosa autobiografica di Marino Buffoni in cui si racconta l'incontro, avvenuto quando era studente, con Giovanni Comisso; segue un breve racconto di Aldemaro Toni che uscirà nella raccolta *Al Sara hotel e altri racconti* in autunno. La «Ragione delle lettere» contiene, oltre ai racconti di Massimo Rizza, Riccardo Cardellicchio e Massimo Cipollini intercalati a due riproduzioni a colori (una di Capogrossi del 1959 e una di Dova del 1956), poesie di Maldola Rigacci e Angiolino Bandinelli. Le prime sono presentate brevemente da Marco Romanelli, che offre al lettore alcune coordinate di lettura: un'apparente semplicità pascoliana verso le piccole cose, cura formale, lampi visionari. Potremmo aggiungere come suggestioni personali alcune evocazioni che la lettura richiama, in un lungo anda-

re dall'Ottocento (incluso il melodramma) alla poesia contemporanea: *Novembre*, pascoliana fin nel tema dell'estate dei morti, riesce però leggera, quasi senza peso: «si corre ancora fra i corbezzoli / che illudono fra bacche e bocci. (...) Ancheggerei frivola / come respiro che non bada agli esiti / e non si inquieta / di quest'autunno in fiore /che si acquatta solo un po' / dopo il sacro dell'estate». Nella poesia di Rigacci ci sono l'estate, le camelie, le rose (Sereni?): «prometti amore mio infinito / lascia la vite ingiallire, la camelia avvizzire, / non ti sentire più giardinere dell'ultima rosa /» ci sono gli oggetti ormai desueti (Gozzano): «gli attrezzi appoggiati /disordinati sotto il biancospino / (...) non ti sentire solo in questa casa / senza più la pendola da aggiustare, /le porte da chiudere la notte, la pioggia da tenere fuori/»; negli ultimi quattro versi, con Leopardi in posizione rilevata, c'è - come in *Novembre* - l'apertura del verso finale: «e il buio mai ti spaurì, /perché / amore mio infinito / sarò io quaggiù a segnarti le stelle» (*La Mappa*). Altrove la poetessa impiega sonorità quasi scanzonate, contemporanee e nonostante la parola tematica sia così connotata nella lirica novecentesca, riesce a farla sua: «L'allegrìa è una geometria bambina /con angoli chiari e un po' sprecisi» (*Verde*). La poesia di Bandinelli, di cui leggiamo una piccola antologia, sembra procedere ora per aforismi, ora per guizzi di immagini efficaci e tese a provocare disagio nel lettore: «Nessuno arriva a / scrivere / l'ultima pagina / dell'autobiografia. I curiosi / si accalcano, avidamente, sul cadavere /ormai/ cereo / (...) l'afa scioglie dai cuori /ogni residuo di virtù, scava / pozzi di nera calamità, morde»; le «intemperanze della notte» fanno spazio a un'alba che non è propriamente tragica (non ne ha la potenza epica), è disperante - perché la morte è passaggio necessario - e tuttavia sommessamente liberatoria: «l'ora del risveglio dei fuggiaschi / (...) l'ora delle morti sublimi / delle rinascite in terre sconosciute. / L'ora dei gabbiani che riprendono il mare / (...) dei becchini che indossano guanti neri / per chiudere il sipario della notte». Tra i contributi di «Note e rassegne» Maria Teresa Tarsitano dedica alcune pagine di prosa alla biografia di T.S. Eliot (*alias 'cousin Tom'*) prendendo spunto da un aneddoto familiare; Vittorio Santoianni (*Le*

«Nuovissime città» di Giovanni Papini) dedica qualche pagina a Gog, volume che nel quindicesimo capitolo descrive alcune città immaginarie futuribili e spesso inquietanti in cui spunti fantascientifici si intrecciano con allusioni più o meno celate al dibattito architettonico e urbanistico di quegli anni: «tali città utopiche possono essere interpretate come una parodia dell'idea di città elaborata dal Movimento Moderno e (...) di certi eccessi demiurgici presenti in progetti (...) già all'epoca reputati visionari», p. 88.

**Kamen'. Rivista di poesia e di filosofia.** anno XXVI n. 50, Gennaio 2017, Libreria Ticinum Editore, Voghera. Sede: Viale Vittorio Veneto 23, 26845, Codogno. Contatti: 0377 30709. Direttore responsabile Amedeo Anelli, pp. 114, € 10,00.

Il numero 50 viene salutato da una breve nota che ripercorre momenti salienti della storia di «Kamen'», Rivista nata nel 1991 e interessata fin da subito alla prospettiva internazionale, prima europea e poi mondiale, della letteratura e della poesia, con particolare attenzione al legame tra testi, filosofia, etica. La dimensione multiculturale, che permette di dialogare con saperi contigui, dall'Arte al Diritto fino alle Scienze Dure, si è progressivamente accentuata, come dimostrano sia il comitato scientifico - decisamente internazionale -, sia le sezioni monografiche (Poesia, Filosofia, Materiali, Teoria della Letteratura, Critica, Poetiche) in cui si promuovono spesso autori poco noti in Italia. L'intento della Rivista per gli anni a venire è ancora quello che ne originò la fondazione: alimentare il dibattito culturale con temi trascurati nel panorama italiano e favorire il dialogo delle letterature europee con quelle del resto del mondo. La sezione *Letteratura e Giornalismo*, curata da Alessandro Zaccuri, è dedicata a Giuseppe Bonura, narratore e critico militante dell'«Avvenire» scomparso nel 2008. La sezione *Materiali*, curata da Daniela Marcheschi, si occupa di Ariberto Migoli, civilista e esperto di Diritto commerciale. La sezione di Poesia, curata da Erika Nicchiosini, ospita Remo Paganelli (1955-1987), poeta e critico letterario marchigiano morto suicida. Numerosi ri-

conoscimenti hanno segnato la sua breve carriera, da quelli di poesia - *L'Orto Botanico* (Premio Montale 1985) - fino a quelli per gli studi su Vittorio Sereni (oggetto della tesi di laurea e presentissimo nei versi di Paganelli poeta: nell'antologia qui proposta incessante il dialogo specialmente con *Gli strumenti umani*). La sua attività di esegeta (ha scritto contributi su Penna, Fortini, Doplicher) illumina e approfondisce i temi e i percorsi della sua poesia, che si dispiega in un linguaggio denso ma non criptico, attento alla forte tensione morale, al senso profondo e all'impegno che la poesia rappresenta nel mondo contemporaneo: «-Vorresti farmi credere / Che il gesto, l'atto finale del troncamento, / (...) vale di più /della parola o di tutte le parole /spese per testimoniare?», elementi che condivide con i suoi modelli (Sereni, Caproni, Montale, Luzi, Zanzotto). Paganelli non cerca nella poesia l'autocompiacimento intimistico, ma intima e soggettiva è la ricerca, il dialogo - sereniano - con il Grande amico («Mia ombra, mio doppio /talvolta amico ma più spesso /straniero che mi infuria ostinato»), evocato anche in *Nella Wunderkammer*, con le *Apparizioni e incontri*, con il mondo dei morti, coi fantasmi: «Vorrei fare una lunga vacanza sulla terra» che ricorda l'esergo dei *Versi a Proserpina*, o ancora «Per una probabile cecità: (...) tu non torni / e solo nel sogno le ombre danno spago / mentre si contorcono nelle rivelazioni». Ma la prospettiva sereniana è rovesciata, perché il lemure è sempre il poeta: «dopo starò a guardavi, come da un esterno / si guarda un interno», «Ci incontreremo di nuovo / e sarà un modo diverso di vedersi / e di toccarsi (del resto i nostri corpi /non erano cose da vedere nemmeno in vita) (...) comunque spero di stare solo, senza / nessun intermediario» «si sa bene che nella vita e anche dopo / tutte le cose finiscono»; la poesia di Paganelli non è esente da motivi scritturali, prevalentemente veterotestamentari, che non sortiscono pensieri salvifici: ««Riprova Zaccheo, risalì sul sicomoro», «Non so niente, ironica rosa / ironico fuoco che parli /crepitando lieve» (Da *Nella Wunderkammer*), «Chiedo all'angelo ventoso (dello sterminio) / la cui bellezza è offuscata, / di finirmi presto». Paganelli possiede anche un registro ironico e malinconico (Caproni): «Amore, non scansarmi alme-

no nel finale, /parlotta, chiacchera, vedi ch'è in vista il mare, / (ma se il finale è tutt'una menzogna!). / Soffia, con soffi che sai, dai giardini frondosi; / l'eleganza sconcia dell'elegia, la sua malinconia, / almeno nomina il mio nome, prima che arricchisca / le spoglie già notevoli del tuo magazzino». Chiudono il numero i somari dei numeri precedenti.

**L'area di Broca, Semestrale di letteratura e conoscenza (già "Salvo Imprevisti")**, anno XLII-XLIII, numero 104-105, luglio 2016-giugno 2017, pp. 28. € 8,00. Contatti: e.bettarini.broca@gmail.com

Il tema di questo numero è *Solitudini*, declinato in forma poetica o in brevi prose, narrative o di riflessione.

La solitudine è condizione necessaria per avere un intenso dialogo con sé stessi; per questo è indispensabile all'esercizio delle lettere, come ricorda Alessandro Franci nell'introduzione al numero. La scelta del titolo al plurale serve a ricordare anche altre solitudini, quelle che non desideriamo (abbandono, malattia, isolamento) e che spaventano; ma chi è abituato ad ascoltare il proprio mondo interiore va incontro alla solitudine, come i tre scrittori richiamati qui a emblemi: Marguerite Duras, che parla della solitudine della scrittura, Giuseppe Berto con il suo esilio volontario davanti alle coste siciliane e infine Petrarca, il poeta del *De vita solitaria* e della solitudine come privilegio, esperienza reversibile e perciò non temuta ma anelata (il poeta torna anche nella riflessione di Davide Puccini, p. 17).

Le riflessioni di Franci terminano qui, lasciando spazio ai brani dedicati ora alla paura, ora alla ricerca della solitudine. Solitudine in chiave contemporanea nella lirica di Annalisa Macchia, *Tremo*: «Ora l'antico terrore / in occhi di uomini, di donne in fuga / stretti l'un l'altro, vecchi e bambini / ognuno a pregare / che ancora non cada la scure / tra lui e il resto del mondo» e in quella di Roberto Mosi, *La solitudine del cavaliere*: «Castello incantato / la meta di ogni sera /all'ultimo piano. Lega / il ronzone al fanale / della strada, sale in alto / con le storie degli eroi». Solitudine e noia in Anna de Noailles: «Quoi! Vais-je m'attristerd'un long jour solitaire? /

Reprocherai-je au sort son indigent éclat?  
/ Plus poignant est l'ennui, plus il est sa-  
lutaire; /Aidon le doux réseau du temps  
à se défaire» («Cosa! Mi sto rattristando  
per un lungo giorno solitario? / Oserei  
incolpare il sorgere del suo stentato lu-  
core? / Più la noia è commovente, più  
è salutare; / aiutiamo la dolce trama del  
tempo a disfarsi», trad. Giuliano Brenna).  
La solitudine interrotta: Enrico Zoi, *È tutto  
il mondo fuori*: «ire e rumori del silenzio /  
rancidi rancori rincorrono / soli t'odono,  
t'odiano / ire, nel silenzio, i rumori / (...) gli  
assensi scalfiti dai brusii / sii te stesso e te  
stesso conosci / eri in errore, eri nell'or-  
rore, perso/ i timori ti lasciano esanime /  
ti raggiunge la prosa, il senso, e dici sì / il  
varco si riapre / si frantuma / il / verso».  
A conclusione di questa breve esplorazio-  
ne, in forma ciclica, tornerai su Petrarca, il  
poeta che esalta la solitudine dello scritto-  
re ma anche quella del lettore. Si celebra  
compiutamente con Petrarca il passaggio  
della lettura da esperienza collettiva, qua-  
le era stata per quasi tutto il medioevo, a  
quella forma *moderna* e *silenziosa*, anche  
in questo molto diversa da quella medie-  
vale che spesso si faceva a voce alta, e  
ormai connotata dal rapporto privilegiato  
del Lettore col Libro.

#### QdR7. Didattica e letteratura.

Letterature e letteratura delle origini: lo  
spazio culturale europeo, cur. Giuseppe  
Noto, n. 7 del 2018, Loescher editore,  
Torino, pp. 121. € 8,50.

Questo numero della Rivista affronta  
questioni dibattute da anni tra gli speciali-  
sti: la letteratura medievale è un fenomeno  
europeo, imprescindibile per la compren-  
sione delle letterature sviluppatesi nelle  
“lingue nazionali” e tuttavia è sempre  
penalizzata nei programmi scolastici. Nel  
saggio di apertura Giuseppe Noto sinte-  
tizza alcuni nodi della questione, prima  
tratteggiando elementi della cultura me-  
dievale che connotano anche la nostra  
epoca (universalismo culturale, comuni-  
cazione scritto-orale o *multimediale* - si  
pensi al ruolo anche didattico dell'ico-  
nografia medievale -, importanza delle  
opere diegetiche in versi), poi ricordando  
la centralità della filologia come metodo  
di conoscenza, passando per Jauss e la  
sua ancora attuale disamina della let-

teratura medievale all'insegna della alte-  
rità e modernità, fino a soffermarsi sulle  
straordinarie possibilità comparatistiche  
che la letteratura medievale - specialmen-  
te quella romanza, a lui particolarmente  
cara - offre. La comparazione è il punto di  
partenza di ogni medievista o, se si vuole,  
della disciplina stessa, come insegna  
Curtius, e Noto ne sta tentando l'applica-  
zione in percorso diacronico tra lettera-  
tura contemporanea italiana e letteratura  
romanza.

L'esercizio comparatistico e tema-  
tico vero, non quello *facilior*, descritto  
con condivisibile avversione dall'autore  
 («quello che si fa comparando elementi  
eterogenei sulla base di generiche *acco-  
stabilità*, come “la donna nella lettera-  
tura”: orrore...», p. 21) - ci permettiamo di  
ricordare - potrebbe estendersi senza dif-  
ficoltà anche alla letteratura mediolatina,  
almeno per licei e università: solo per fare  
pochi esempi collocando la *Monarchia* di  
Dante nel dibattito *de regimine* (da Egidio  
Romano a Giovanni di Parigi), mostrando  
la ricchezza della poesia mediolatina nelle  
sue espressioni più note (*Carmina Bu-  
rana*, i poeti della Loira) o un po' meno  
batutte dai non specialisti (la poesia car-  
olingia o quella innografica e liturgica in  
genere, sulla cui importanza formale per  
gli esiti romanzi e volgari si era sofferma-  
to Avalle), cercando anche nei testi me-  
diolatini, oltre che romanzi o germanici,  
l'emersione letteraria degli archetipi del  
fantastico (Gervasio di Tilbury e Walter  
Map, autori non a caso attivi alla corte  
trilingue di Enrico II), o approfondendo -  
come già alcuni docenti fanno - rapporti  
diacronici tra autori (Saxo Grammatico e  
Shakespeare o Paolo Diacono e Manzoni  
e così via). Osservazioni interessanti con-  
tenute nel saggio investono poi una pos-  
sibile ricezione (scolastica ma non solo)  
à *rebours* della letteratura delle origini  
partendo dal Novecento, da basarsi per  
larga parte sul *canone continuato* (la linea  
«petrarchesca» portata avanti da Pasolini  
e «Officina» e il pluristilismo dantesco che  
vanta illustri continuatori moderni - Gad-  
da, Pizzuto,...) integrato, con Antonelli,  
dalle istanze carducciane e leopardiane. Il  
numero offre poi saggi di specialisti dedi-  
cati agli argomenti chiave della letteratura  
due/trecentesca: quello di Marco Grimal-  
di sul Duecento, quello di Donato Pirova-  
no sul Dolce stil novo (che discute della

linea Guinizzelli-Cavalcanti-Dante, conte-  
stualizzandola anche all'interno dei can-  
zonieri manoscritti, discutendo le aperture  
di Guinizzelli e Cavalcanti alla lirica dottri-  
nale e biblica e la polemica guittoniana),  
quello di Carmelo Tramontana su Dante,  
quello di Sabrina Stroppa su Petrarca,  
in cui si mette in discussione la maniera  
generalmente obsoleta di presentare il  
poeta nelle classi, partendo dal titolo dei  
RVF, che *Canzoniere* non è in nessun  
modo, fino all'appiattimento mortificante  
di tutta la complessa vicenda intellettuale  
di Petrarca raccontata nelle «rime sparse»  
al solo ed esclusivo amore per Laura; il  
saggio si chiude sull'invito ad approfondi-  
re la struttura del sonetto petrarchesco,  
perché anche la forma è veicolo privile-  
giato del senso (in questo caso della *fuga  
temporis* che segna tutti i RVF, *in vita e in  
morte*). Concludono il volume una propo-  
sta didattica per la lettura del *Decamerone*  
(Simone Giusti) e un contributo sulle  
questioni di didattica della letteratura delle  
origini nei licei (Marzia Freni, Maria Edoar-  
da Marini).

**Xenia. Trimestrale di letteratura  
e di cultura.** Anno III, numero 1, marzo  
2018. Direttore Gianfranco De Ferrari,  
Contatti: rogiango@tin.it; guidozavano-  
ne@yahoo.it; pp. 72.

In apertura di questo numero si leggo-  
no Tre poesie di Corrado Calabrò, poeta  
e giurista calabrese i cui testi sono stati  
tradotti in oltre venti paesi. Le tre liriche,  
indicative del mondo poetico dell'Auto-  
re, sono dedicate la prima all'amore e le  
altre due al mare. *Verrà l'amore ed avrà  
le tue labbra* richiama solo nel titolo una  
nota poesia di Pavese, per sviluppare poi  
il tema dell'amore in maniera meno dram-  
matica rispetto al modello: l'amore esiste,  
per vederlo basta solo saperlo guardare.  
Nel verso conclusivo la ripresa del tema  
iniziale, con il rovesciamento prospettico:  
«metti gli occhiali da luna. / Vedrai veni-  
re - lo vedrai tu sola - venire a te lungo  
un binario ignoto / l'amore entrato in fase  
con la luna / e senza che tu dica una  
parola / tu gli offrirai tremante le tue lab-  
bra.». Le altre due sono dedicate al mare,  
una presenza costante e necessaria al  
mondo poetico dell'autore. In *Entangle-  
ment* si narra un passaggio in traghetto

nei luoghi della giovinezza del poeta, tra Reggio e Messina; la vista, in lontananza, della casa materna, non riporta alla memoria immagini felici, ma quella traumatica della morte della madre e, insieme, la consapevolezza dell'allontanamento in qualche modo definitivo dai luoghi del cuore, distanza nel tempo e nello spazio: «Si può scorgere forse la casa / con tante stanze in cui mia madre è morta. / (...) *To leave or not to leave?* / Così vicina e non ci sono tornato». L'ultima, *Mi manca il mare*, è quella in cui più forte emerge il legame con l'elemento. Si tratta di nostalgia dai luoghi amati, un'allusione discreta al mare come metafora del *viaggio*, ma soprattutto di una mancanza fisica, narrata con dolce e garbata intensità: «Se non sognassi non avrei un passato / Non appartiene al navigante il mare / che ha solcato / Non trattiene chi nuota / altro che il sogno / del mare che ha abbracciato.» Il testo di Gian Paolo Marchi, *Franco Riva incontra Montale*, ci porta in un luogo di delizie, che gli appassionati di poesia novecentesca conoscono bene: le piccole ma importantissime realtà editoriali che, con i loro torchi, hanno caratterizzato una stagione culturale (penso a Franco Riva, a Vanni Scheiwiller, a Giorgio Devoto). Le plaquette, spesso illustrate, rigorosamente in piccole tirature, con le loro carte filigranate, con il particolare

colore dell'inchiostro, rappresentano per i cultori veri oggetti del desiderio, appagamento sinestico (al tatto, all'occhio, alla lettura) se pure un po' snob, simbolo di un passato non troppo remoto che pure oggi ci appare glorioso (viventi Montale, Sereni, Caproni...). Nel gradevole saggio di Marchi viene ripercorsa la corrispondenza tra Montale e Riva per la pubblicazione – bassissima tiratura – degli *Xenia I*, le correzioni apposte alle bozze, l'approfondimento su certi luoghi del testo e la discussione sulle illustrazioni: Riva propone Manzù, che ha illustrato le *Georgiche* tradotte da Giulio Caprin, Officina Bodoni 1948 e l'*Edipo re* tradotto da Manara Valgimigli, Officina Bodoni 1968, ma alla fine si stampano alcune acquaforti di Montale, una delle quali è riprodotta anche nella copertina della Rivista. Presente con tre poesie anche Claudio Pozza, noto poeta e musicista, ideatore e direttore del Festival Internazionale di Poesia di Genova. *Una vita fuoriposto*, lirica sul disagio esistenziale: «ho lasciato una scia umida e nera / come lumaca ulcerosa e maledetta. / (...) forte con i forti / debole con i deboli», *La donna dalle lacrime dolci*, ritrosa come un felino «sei il gatto che fugge poi ritorna», pietra filosofale «quanti alchimisti hanno perso i polmoni / inseguendo i fumi del tuo corpo sudato», *Natura e Madre Terra, Amore e Psiche*, sintesi cosmolo-

gica, salvifica e dirompente insieme, fine ultimo della Creazione «Sei la donna che detta il ritmo alle stagioni / che dimezza l'attesa tra un mio battito e l'altro / sei Venere che sorge da una colata di lava / sei Psiche che tiene sempre accesa la luce / (...) Per i tuoi capelli il vento sta ringraziando Dio / per avergli donato uno scopo di vita». Chiude questa rassegna *Epicedio*, componimento in quattro strofe in cui il distico d'apertura gioca un ruolo rilevato: i primi versi di ogni strofa rimano tra loro, il secondo verso è sempre uguale a costruire un climax semantico: [strofa I] «Non sento orti / dentro di me; solo steppe e tunda (...) [strofa II] Non sento porti / dentro di me / solo navi bombardate (...) [strofa III] Non sento morti / dentro di me / solo schelerti e silenzi (...) [strofa IV] Non sento forti / dentro di me / solo tende strappate». Il disvelamento del senso di ogni strofa è quindi affidato al terzo verso, che chiarisce l'opposizione incipitaria rafforzando il senso nichilista, la battaglia perduta, la lacerazione del soggetto che sembra compiuta nell'ultima immagine (ma potrebbe nascondere un rovesciamento: il vento = *flatus vocis* = poesia?): «nessuna casa (...) / nessuna chiesa (...) Soltanto ponti che percorre solo il vento / e solo il vento un giorno potrà ritornare».

# Abstracts

ALESSANDRO DE FRANCESCO

## **Problemi dell'*Uncreative Writing* di Kenneth Goldsmith**

While recognising its historical relevance and integrating it among the most important contemporary poetic practices, this article aims at criticising some of the core aspects of Kenneth Goldsmith's notion of *uncreative writing*. What is questioned in this notion is precisely its grasp of contemporaneity, since, as this article shows, *uncreative writing* is based on models coming from the 20th century avant-garde in the visual arts, such as those of Marcel Duchamp et Andy Warhol. The article thus proposes at the end a different and more nuanced perspective, in which uncreative writing and subjective writing do not need to be opposed anymore.

GILDA POLICASTRO

## **Voce, voicing, corpo e testo-immagine: tra performance e installazione nell'epoca dei media digitali**

L'articolo parte da una riflessione sulla pratica di lettura ad alta voce e fornisce una prima mappatura della poesia contemporanea attraverso le testimonianze di alcuni protagonisti della scena performativa (soprattutto poetesse). Ne deriva un'idea molto mobile di oralità,

che non esclude il testo poetico nella sua versione tradizionalmente scritta e anzi considera la performance una specie di verifica in atto della tenuta della parola sulla pagina. L'installazione, che viene alla nostra area di ricerca dalle esperienze dei poeti e teorici francesi e americani, ha invece una natura più propriamente ipertestuale e per la sua stessa conformazione si muove nel territorio della rete più che in un orizzonte performativo. Nella declinazione dei nostri poeti resta comunque l'idea di una necessità della parola come veicolo di contatto con un pubblico che per la poesia è sempre più astratto e indecifrabile.

The paper investigates the contemporary poetic scene in Italy, in particular the so called "voicing", or the practices of both intimate and aloud reading, which has emerged along other forms of spoken poetry practiced since the 1990s. Interviews with the most representative poets (in particular women) of the performative scene, help the author to focus on an approach which doesn't undermine the traditional primacy of the written poetic text: performance, for these poets, is essentially a verification method, more than a spectacular form. The installations, often based on the experiences of French and American poets and critics, are instead based on an hypertextual foundation, and their natural location is the internet, for which they are conceived, rather than the page. For the Italian poets the need of a constant interchange between the poet-

ic language and the public remains anyway essential, even in an increasingly difficult context.

franck leibovici

### **des pratiques d'écritures qui ne disent pas leur nom**

premier chapitre d'un livre à paraître, intitulé *des opérations d'écriture qui ne disent pas leur nom*, ce texte propose, à partir de travaux de poésie contemporaine, une définition élargie de l'écriture, au-delà de la simple production d'énoncés originaux. dans cette perspective, les expressions de "readymade" ou de "texte trouvé" sont à éviter car elles écrasent ou lissent une multiplicité hétérogène de pratiques d'écriture qui n'ont en commun que d'utiliser des matériaux préexistants. une des premières caractéristiques de ces écritures porte sur le choix du terrain où prélever des matériaux – un choix aussi déterminant que celui qu'effectue un ethnologue. car au-delà même du texte, il s'agit de faire confiance aux matériaux pour en faire saillir les propriétés proprement documentales.

first chapter of an upcoming book, titled *on writing techniques which do not look like as such*, and based on a study of contemporary poetry works, this paper would like to formulate an expanded definition of "writing", going beyond the mere production of original utterances. in that perspective, labels such as "readymade" or "found text" should be avoided as they flatten heterogeneous writing practices, whose single common share is only to use preexisting material. one of the first characteristics of those writing practices lays on the choice of the material – a choice as important as a social scientist's field. as, beyond the text itself, it is through letting oneself being driven by the material and its specifically documental features that a new poetics would emerge.

ANTONELLA FRANCINI (A CURA DI)

### **Jack Spicer, *A Book of Music* (1958)**

First Italian translation of Jack Spicer's *A Book of Music*, with facing text and a brief introduction by Antonella Francini, who is also the translator of this American poet's 1958 poem on correspondences and contradictions between music and poetry.

MARK JAKOBLEV (JAKOB MARGOLIS)

### **Tutte le facce dell'amore**

Mark Yakovlev's essay *All the Faces of Love* is devoted to the book of poems *The memory* by Annelise Alleva. All the poems of this book are addressed to the poet and Nobel laureate Joseph Brodsky. Alleva's book is divided into two parts: "Earlier" and "Later". At the same time, Mark Yakovlev detects other three hidden parts in it. The memory and the author's secret seem to obscure them and Mark Yakovlev attempts to reveal them to the reader.

NICOLA CONTEGRECO

### **Malena, Grisel, María: un nome di donna nel tango della *Década de oro***

This article proposes an overview of tango poetics linked to the woman name as a representation that embodies the most intimate image of love narration. Among the several folkloric songs of Rio de la Plata which title bares a woman's name, the article focuses on the analysis of three famous tangos of the 40's, the so-called *Década de oro*, a key period for the evolution of this musical genre, during which the poetical sensitivity of the *letristas* is characterised by an innovative and more introspective approach.

# 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.

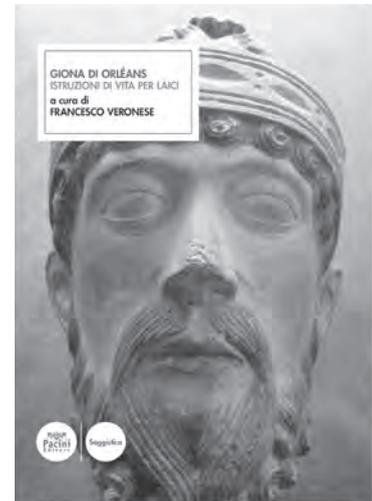
## Ultimi volumi pubblicati



**L'assedio di Lisbona**  
Paolo Garbini (a cura di)



**Abbone di Saint-Germain.  
L'assedio di Parigi**  
Donatella Manzoli (a cura di)



**Giona di Orléans  
Istruzioni di vita per laici**  
Francesco Veronese (a cura di)

## Di prossima pubblicazione

Gualtiero di Châtillon, *Alexandreis* (2019)