

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LVIII-LIX (2018/1-2)

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 (Liceo Internazionale N. Machiavelli. Firenze), 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: Alberto Baracco, Michele Cattaneo, Alberto Comparini, Valerio Cuccaroni, Irene De Angelis, Francesca Del Zoppo, Paola Della Valle, Alberto Fraccacreta, Andrea Giusti, Marie-José Hoyet, Angelica Lo Sauro, Roberto Maggiani, Tommaso Meozzi, Fabrizio Miliucci, Stefano Minotti, Matteo Moca, Cesare Pomarici, Francesca Santucci, Luisa Sarlo, Giovanni Solinas, Carmelo Spadola, Irene Spagnolo, Matteo Saracini, Antonella Sarti Evans, Giovanni Tuzet, Davide Vago, Francesca Valdinoci, Marco Villa, Andrea Volpi, Irene Volpi, Margherita Zanoletti.

Si studiano: Alceo, Homero Aridjis, Giorgio Caproni, Blaise Cendrars, Mário Césariny, cinema italiano contemporaneo, Jorie Graham, Ivano Ferrari, Kathy Jetñil-Kijiner, Michael Longley, Eugenio Monatale, poeti italiani del '900; Valafrido Strabone, Andrea Zanzotto, haiku francesi, Apirana Taylor, Hone Tuwhare, Paolo Volponi

ECOPOETRY

Poesia del degrado ambientale

a cura di Niccolò Scaffai

Premessa
di Niccolò Scaffai 3

Paesaggio degradato come scenario metapoetico
nel *De imagine Tetrici* di Valafrido Strabone
di Francesco Stella 6

Dal cuore del miracolo. Poeti italiani di fronte al boom
di Alberto Volpi 17

Giorgio Caproni: un itinerario "fra terra e storia nel paese guasto"
di Francesca Valdinoci 23

Zanzotto dal simulacro all'oikos
di Luigi Tassoni 30

Tori in fuga e parole cercate. Una lettura "zoopoétique" della poesia di Ivano Ferrari
di Davide Vago 36

L'haiku francese e il tema della natura minacciata
di Tommaso Meozzi 41

«A cast of characters in an unnegotiable drama»:
la voce del vento e il lamento dell'oceano
di Antonella Francini 47

Petali d'orchidea selvatica: le eco-elegie di Michael Longley
di Irene De Angelis 55

Eco-poesia nel Pacifico, ieri e oggi: il nucleare e i cambiamenti climatici
in Hone Tuwhare e Kathy Jetñil-Kijiner
di Paola Della Valle 63

«Nada más natural que subir caminos verdes». L'ecopoesia cosmocida
di Homero Aridjis
di Carmelo Spadola 69

Spira Mirabilis e Bella e Perduta. Ecopoetica del cinema italiano
contemporaneo
di Alberto Baracco 76

Saggi

Il simbolismo autoriflesso in Montale traduttore e tradotto
di Alberto Fraccacreta 89

La traduzione di due versi di Alceo nell'*Antica moneta* di Volponi
di Cesare Pomarici 100

Traduzioni

Mário Césariny 12 poesie da *Manual de prestidigitação*
cura e traduzione di Roberto Maggiani 109

Blaise Cendrars, *Les Pâques à New York*
riscrittura di Giovanni Tuzet 118

The Pohutukawa Tree ed altre poesie
neozelandesi di Apirana Taylor
di Antonella Sarti Evans 126

Rassegna di poesia internazionale 134

Riviste / Journals 164

Abstract 166

Si recensiscono opere di: Antonella Anedda, Corrado Benigni, Maria Borio, Giulio Camber Barni, Maria Clotilde Camboni, Alberto Comparini, Margherita Dalmati, Riccardo Donati, Franco Fortini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Andrea Inglese, Mia Lecomte, Mario Luzi, Oreste Macrì, Giancarlo Majorino, Franca Mancinelli, Stéphane Mallarmé, Donatella Manzoli (cur.), Filippo Tommaso Marinetti, Giulia Martini, Niccolò Scaffai, Francesca Sivo, Marija Stepanova, Carlo Tirinanzi De Medici (cur.), Leone Traverso, Hone Tuwhare.

Direzione: piazza Leopoldo, 9
50134 Firenze, Italia

e-mail: semicerchiorpc@libero.it

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

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

Amministrazione: Pacini Editore Srl, via Gherardesca, 1
56121 Ospedaletto - Pisa, Italia - tel. +39 50 313011
www.pacineditore.it

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

ISSN 1123-4075
ISBN 978-88-6995-558-7

Realizzazione grafica



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

Fotolito e stampa
IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di febbraio 2019

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:
Ha Schult, *Matterhorn People*,
by courtesy of the Artist and
Ha-Schult-Museum.

Illustrazioni interne: altre
opere di Ha Schult.

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

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

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a
queste indicazioni:

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

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

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

- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio»
19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio
Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7.
L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata
con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più
economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37,
1054-108);

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

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

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

Poesia ed ecologia: una premessa

Niccolò Scaffai

La poesia è portatile, esposta alle intemperie, può essere imparata a memoria, può essere incisa su un sasso, nascosta in un bosco. È accaduto. Ha bisogno di mezzi minimi, neanche della scrittura a rigore, è capace di sopravvivere ovunque, come gli scorpioni, con la stessa implacabile natura che alla fine riemergerà
(Laura Pugno, *In territorio selvaggio*)

Nel brano in epigrafe, tratto da un suo libro recente¹, Laura Pugno parla della poesia come di un essere vivente; tenace al pari degli scorpioni, è dotata di una sua 'natura' e di un habitat ideale: il bosco, il «territorio selvaggio» che vale anche come emblema e metafora di una scrittura libera dalle regole e dalle imposizioni cui spesso devono sottostare altri generi letterari, primo fra tutti il romanzo. La resistenza della poesia non è in sé un'idea nuova: «non c'è morte possibile per la poesia», diceva già Montale nel discorso per il Nobel. Originale e notevole è però nelle frasi di Pugno l'adozione di una figura ecologica per definire la poesia: forma che diventa 'specie', vitale anche se esposta ai rischi del degrado di un ecosistema letterario.

L'esempio di Pugno, peraltro, conferma l'importanza e soprattutto la capacità di adattamento dell'immaginario ecologico, cui sempre più spesso si ricorre per definire fenomeni e relazioni che riguardano vari campi del sapere e dell'esperienza. Possiamo dire perciò che nel mondo contemporaneo l'ecologia è una 'struttura di senso', cioè un insieme di idee, conoscenze, valori, rappresentazioni che non riguardano solo la cultura in senso stretto, ma la vita in comune nei suoi vari aspetti: dalle scelte politiche, alle strategie di mercato, dai provvedimenti sociali all'elaborazione dell'immaginario. L'importanza e la pervasività delle questioni ambientali contribuiscono a fare dell'ecologia il contesto di una *grande narrazione* collettiva.

In quest'ambito, il ruolo della letteratura è cruciale;

nei secoli, infatti, la configurazione dell'idea di ambiente e la struttura della relazione tra umano e naturale si sono formate attraverso la letteratura, che ha saputo ricevere e trasmettere contenuti religiosi, filosofici e scientifici. Nella modernità il tema acquista una specifica fisionomia, destinata a precisarsi ulteriormente in età contemporanea, per l'urgenza delle stesse questioni ambientali. Ai giorni nostri, letteratura ed ecologia trovano così elementi di reciproca implicazione. Da un lato, infatti, il discorso ecologico ha adottato forme di rappresentazione tipicamente letterarie; dall'altro lato, la letteratura ha trovato nell'ecologia sia argomenti direttamente legati alle questioni ambientali del nostro tempo (il tema dei rifiuti, per esempio); sia elementi per rinnovare temi classici come quello della fine del mondo.² Lo studio della letteratura in chiave ecologica ha preso piede, soprattutto negli Stati Uniti, a partire dagli anni Novanta; è in quel decennio, infatti, che si è affermato il cosiddetto *Ecocriticism*, oggetto negli ultimi anni di ripensamenti profondi³ che ne hanno messo in luce alcuni limiti. Tre in particolare: 1) la scarsa attenzione al nesso tra i temi e la struttura delle opere, con i procedimenti formali che la caratterizzano; 2) la debolezza della prospettiva storica, spesso sostituita da un'idea acronica dell'ambiente come natura incontaminata e selvaggia (*wilderness*); 3) la subordinazione del discorso critico e letterario alla portata etico-civile dei problemi ecologici.

Nel dossier sull'*ecopoetry* che pubblichiamo in que-

sto numero di «Semicerchio» si riflette appunto sulla relazione tra letteratura ed ecologia privilegiando tali elementi, vale a dire:

1. il nesso tra il tema e la struttura, ovvero tra l'ecologia e una testualità letteraria che trova la sua forma più esplicita e più elaborata proprio nella poesia;
2. la prospettiva storica, che si svolge qui lungo un arco temporale molto ampio, dal medioevo latino (cui ci introduce il saggio di Francesco Stella sul «paesaggio degradato come scenario metapoetico» nel poeta e teologo Valafrido Strabone) fino alla contemporaneità più recente. Tale estensione non suggerisce l'idea che il tema possa essere trattato indistintamente, cioè senza cogliere le grandi differenze storico-culturali che corrono tra un'epoca e un'altra, tra una letteratura e un'altra. L'intento non è infatti quello di interpretare il passato alla luce, talvolta ingannevole, del presente; al contrario, si vuole mostrare come l'attuale discorso ecologico e la letteratura che vi s'ispira si basino anche su prospettive e modelli che hanno un'origine più antica;
3. le possibilità della critica letteraria, e della letteratura stessa, di fronte alla questione ecologica.

La struttura della poesia le permette di esercitare un effetto di straniamento⁴ rispetto al codice della lingua di comunicazione e allo standard della prosa. I valori sonori del verso e la possibilità di accostare in modo inatteso le immagini fanno dell'*ecopoetry* una forma espressiva ideale per rappresentare l'ambiente e riflettere sulle urgenze ecologiche. Linguaggi e assetti della poesia possono così far reagire i temi ecologici con le forme della tradizione, rivelando per esempio come il degrado dell'ambiente non sia uno tra i tanti oggetti dell'attualità, una tra le tante note che producono il rumore della contemporaneità. Quel degrado, invece, una volta che entra a far parte del discorso poetico, una volta che ne impiega o ne forza i codici, rimette in discussione i presupposti dell'intera cultura che li ha prodotti. Li sottopone a un processo straniante, che incide sulla nostra percezione del mondo proprio perché questa si basa spesso su paradigmi e stereotipi, su 'effetti di natura' ereditati dalla tradizione letteraria, specialmente da quella poetica. Basti pensare all'antico motivo del giardino, che continua a essere adottato come metafora per 'leggere' il paesaggio italiano. Ma è precisamente nella poesia, quella del secondo Novecento in questo caso, che si trovano alcune delle

più importanti demistificazioni e forme critiche di rappresentazione di quel *topos*, pur così importante come elemento di una vera o presunta 'identità' italiana.

Gli articoli riuniti nel dossier, dedicati tra gli altri a Pasolini (ne parla qui Alberto Volpi nel saggio sui poeti italiani negli anni del boom, che tratta anche di autori come Giudici, Pierro, Roversi, Risi), a Caproni e a Zanzotto (al centro rispettivamente dei contributi di Francesca Valdinoci e Luigi Tassoni), mostrano come i temi del paesaggio e dell'ambiente siano stati essenziali per i poeti del Novecento, per i quali l'ecologia ha assunto la funzione di una formula o di una metafora attraverso cui esemplificare e descrivere anche dinamiche di tipo storico o antropologico-sociale. Spesso infatti gli autori che hanno assistito, e variamente reagito, al passaggio dalla società rurale a quella industriale del secondo dopoguerra interpretano quelle dinamiche come alterazioni di un ecosistema naturale, storico e culturale.

Se il contesto italiano offre ottimi esempi di relazione tra poesia ed ecologia, gli autori di altre lingue e letterature non sono meno rappresentativi. Dalla Francia (dove ci porta il saggio di Tommaso Meozzi su *L'haiku francese e il tema della natura minacciata*) al Nord America (da dove proviene Jorie Graham, l'autrice di cui scrive qui Antonella Francini) all'Irlanda del Nord (la terra di Michael Longley, le cui eco-elegie sono oggetto del saggio di Irene De Angelis); dal Messico (il paese di Homero Aridjis, autore che unisce l'impegno ambientalista alla scrittura ecopoetica, come illustra qui il saggio di Carmelo Spadola) al Pacifico (l'area in cui l'eco-poesia rielabora il trauma del cambiamento climatico e le conseguenze degli esperimenti nucleari sull'ambiente, come spiega Paola Della Valle), mutano le forme e le idee stesse di 'natura' e 'paesaggio', determinate dalle peculiari stratificazioni culturali delle diverse regioni del mondo. Ma se la materia tematica può conoscere distinte configurazioni, costante è la prospettiva di analisi che tutti i poeti e i testi del nostro corpus richiedono: una prospettiva, cioè, rivolta verso uno studio dell'*ecopoetry* che non consideri il tema come un oggetto per così dire assoluto, ma come un elemento implicato con gli eventi storici, le trasformazioni sociali, le circostanze politiche e le elaborazioni dell'immaginario (non limitate quindi alla sola poesia, ma estese anche ad altre forme e generi letterari, oltre che al cinema, di cui tratta il saggio di Alberto Baracco, che delinea un'ecopoetica del cinema italiano intorno a film come *Spira mirabilis* e *Bella e perduta*).

È proprio per mettere in luce tali implicazioni dell'*ecopoetry*, sia rispetto ai contesti storico-sociali sia rispetto ad altri generi, che si è scelto qui di privilegiare uno dei possibili significati della parola 'ecologia', quello più legato a un'idea ibrida di natura: non di idilli, dunque, si parla in questi saggi, ma di ambienti che accolgono, e più spesso subiscono attraversamenti di soglia, come quelli tra l'umano e l'animale (evocato nel saggio di Davide Vago, che propone una lettura della poesia di Ivano Ferrari in chiave 'zoopoetica'), tra il rurale e l'urbano, tra il naturale e l'artificiale.

La parola 'ecologia' può avere infatti tre significati principali: è innanzitutto lo studio delle relazioni tra gli esseri viventi e il loro ambiente; è poi l'insieme delle attività – come l'agricoltura e l'industria – attraverso cui l'uomo modifica il proprio habitat; infine è la tutela dell'ambiente contro il degrado. A tali accezioni corrispondono altrettante prospettive tematiche, sviluppate nella letteratura antica e moderna. La tematica ecologica, nel senso più ampio, può così riguardare la contemplazione del paesaggio e la compenetrazione dell'uomo nella natura; il rapporto tra ambiente e lavoro; la rappresentazione del rischio ambientale, in chiave realistica o attraverso l'immaginario distopico e apocalittico.

In questo numero di «Semicerchio» abbiamo scelto la terza declinazione del tema, per riflettere sulle rappresentazioni di una natura non trionfante ma minacciata, di 'ecosistemi' in cui il relitto e il detrito assumono un rilievo emblematico. Abbiamo voluto cioè guardare oltre o 'dietro il paesaggio', collocando il punto di osservazione nel territorio ancora poco battuto della poesia. Gli studi di ecologia letteraria, infatti, si rivolgono in prevalenza alle narrazioni; meno frequenti sono gli approfondimenti sui testi poetici che descrivo-

no, in vario modo, un paesaggio degradato e perciò distante dalle convenzioni liriche legate al tema della natura. È tempo insomma che l'ecopoesia riceva l'attenzione che merita, da parte dei lettori e dei critici. Come mostrano gli autori di cui si parla nei saggi qui raccolti (e altri casi recenti)⁵, la poesia ecologica può rappresentare l'ambiente non solo nei suoi aspetti ideali, ma anche nei suoi tratti più realistici e inquietanti. Spesso ritenuta priva della capacità di incidere sulla società, la poesia può trovare invece nell'ecologia un terreno adatto per rinnovare la sua funzione: non solo come espressione lirica di un soggetto che parla di sé, ma anche come 'voce' degli oggetti, come parola della *Umwelt* che abitiamo.

Note

- ¹ Laura Pugno, *In territorio selvaggio. Corpo, romanzo, comunità*, Milano, Nottetempo 2018.
- ² Riprendo qui, e integro, alcune osservazioni che ho sviluppato in *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci, Roma 2017.
- ³ Tra gli studi recenti che propongono nuove modelli di relazione tra letteratura e ecologia, mi limito qui a citare Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism. Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing 2005; Serenella Iovino, Serpil Oppermann (a cura di), *Material Ecocriticism*, Bloomington&Indianapolis, Indiana University Press 2014; Pierre Schoentjes, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Paris, Wild Project 2015.
- ⁴ Per il concetto di straniamento, mi richiamo al celebre studio di Viktor Borisovič Šklovskij, *L'arte come procedimento* (1929), leggibile in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, trad. it. Torino, Einaudi 2003, pp. 75-94.
- ⁵ Si veda in particolare Massimo D'Arcangelo, Anne Elvey, Helen Moore, *Intatto/Intact. Ecopoesia. Eco-poetry*, cura e traduzione dall'inglese di Francesca Così e Alessandra Repossi, prefazione di Serenella Iovino, Milano, La Vita Felice 2017.

Paesaggio degradato come scenario metapoetico nel “De imagine Tetrici” di Valafrido Strabone (829)

Francesco Stella

Paesaggio e poesia mediolatina

Il paesaggio, se si eccettuano alcune opere sui giardini letterari¹, non è mai stato oggetto di studio sistematico nella pur immensa letteratura del medioevo latino, né ad opera di medievisti né ad opera degli storici “generalisti” di letteratura del paesaggio, le cui suggestive ricostruzioni² abitualmente saltano dall’antichità all’umanesimo e all’età moderna, puntando, dietro le orme di Burckhardt, sulla lettera del Ventoso di Petrarca come *turning point* e anzi prima scoperta di una letteratura dell’osservazione naturale. Naturalmente la tematica non è nuova in senso assoluto: da Piero Camporesi de *Le belle contrade: nascita del paesaggio italiano* (Milano, Garzanti 1992) a Simon Schama (*Landscape and Memory*, 1995, trad. it. *Paesaggio e memoria*, Milano: Mondadori, 1997) risalendo ai saggi classici di M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965 e *L’occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989) e altri, l’idea di analizzare e talora storicizzare formazione, persistenza ed effetto della percezione dello spazio esterno ha una sua piccola storia ma, dal punto di vista letterario, oltre al modello, per l’antichità romana, di E. Winsor Leach, *The rhetoric of space: literary and artistic representation of landscape in Republican and Augustan Rome*³, al bel lavoro di Giorgio Bertone⁴ e alla panoramica di Jakob viene in mente, per il medioevo, soltanto il capitolo «Lo spazio dei testi» che Paul Zumthor dedica alla documentazione letteraria nel suo *La misura del mondo. La*

rappresentazione dello spazio nel medioevo (trad. it. Bologna, il Mulino, 1995)⁵.

Un contributo⁶ sperimentale abbiamo cercato di portare in qualche ricerca sulla grammatica dello sguardo del Petrarca latino (specialmente nelle *Epistole*, cioè le cosiddette *Mettriche*, nell’*Itinerarium* e nell’*Africa*), che si innestava su un esile filone di innovativi esperimenti di Karlheinz Stierle⁷ e dello stesso Bertone. Nel lavoro del 2004 (pubbl. 2006) osservavo che “Se nella poesia volgare di Petrarca il paesaggio diventa *Reflexionsraum* del soggetto e insieme sguardo esterno che gli dona una nuova oggettività, in quella latina (...) questa operazione è realizzabile solo entrando in dialogo intertestuale con la tradizione che ne ha generato il linguaggio, col repertorio retorico che ne consente la comunicabilità”⁸. Questo processo di filtro della memoria poetica come condizione di dicibilità e dunque di condizionamento del proprio sguardo sul paesaggio è già attivo in epoche più remote della storia poetica, e raggiunge un suo ancora inesplorato apice nell’età carolingia, quando l’autore della prima visione in versi dell’aldilà (*Visio Wettini*) e del più celebre poema su un giardino reale (*Hortulus*), quel Valafrido Strabone universalmente riconosciuto come il più elegante e innovativo poeta del secolo IX, elegge il paesaggio a ipersegno letterario per rappresentare e stigmatizzare un cambio di poetica che è, ai suoi occhi, un momento di grave declino spirituale dell’epoca che sta vivendo.

Il “De imagine Tetrici” di Valafrido Strabone (809-849)

Questa elaborazione si colloca come scena di apertura del poemetto più enigmatico di Valafrido, il *De imagine Tetrici*, cioè “la statua di Teodorico”, rappresentazione in 268 esametri latini del momento, collocato all’inizio della primavera dell’829, in cui il poeta ventenne viene ammesso alla corte dell’imperatore Ludovico il Pio in Aquisgrana, verosimilmente per diventare precettore del figlio Calvo (destinato a diventare l’imperatore Carlo il Calvo), e saluta i principali personaggi con brevi panegirici simbolici o parabolici. Prima di entrare, il poeta descrive lo spazio esterno in modo da crearne un correlativo simbolico del clima politico che avverte intorno a sé ed eleggere la statua del re Teodorico, che si trovava nel parco della residenza imperiale ed è poi stata distrutta, verosimilmente durante le devastazioni normanne del secolo successivo, a occasione di dibattito intellettuale giocando sulle valenze allegoriche, spesso estese per contiguità, del personaggio centrale (il re goto, di fede ariana e dunque eretico) e di quelli di contorno (un servo di pelle nera e un corteo di figure danzanti), dei materiali utilizzati e dei relativi colori, del contesto architettonico. La figura del re, eretico perché ariano, è dorata e accompagnata da un servitore nero (non presente nella descrizione di Agnello: v. infra p. 11 e n. 32) che suona una campanella: l’oro simbolo di corruzione è messo a contrasto con la purezza, e il rumore della campanella con la musica dell’organo, meraviglia tecnica della corte ludoviciana che dimostra la superiorità dell’impero carolingio su quello romano e bizantino. Segue una serie di ritratti di personaggi della famiglia imperiale (Ludovico e la memoria di suo padre, Lotario, Ludovico il Germanico, Pipino, Giuditta, suo figlio Carlo e l’arcicappellano Illduino, simbolo di lotta religiosa all’idolatria del denaro, rappresentato dall’oro di cui è ricoperto Teodorico, con riferimento possibile ai tentativi di insubordinazione e cospirazione di parte dell’aristocrazia familiare⁹). Il poema si conclude con l’augurio di vittorie di Ludovico sui popoli esterni rappresentati come bestie di un giardino zoologico che richiama la natura bucolica dell’inizio, e lancia un’invettiva contro l’empietà di Teodorico, la cui malvagità è responsabile degli eventuali errori di composizione di Valafrido.

Il testo è formalmente un dialogo, conservato nel solo codice Sangallense 869¹⁰ di poco posteriore all’autore, fra il personaggio *Strabus*, ipostasi formale dell’autore, e *Scintilla*, la sua misteriosa “ispirazione”¹¹, talvolta erroneamente identificata con un personaggio influente

ma estraneo alla corte, più probabilmente un alter ego come la *Ratio* nei *Soliloquia* di Agostino, Agostino stesso nel *Secretum* di Petrarca, che da Agostino dipende.

Il codice iconologico e la statua di Teodorico

Nel suo complesso il poemetto è stato oggetto di molteplici attenzioni, sia per la sua unicità tipologica sia e soprattutto per la sua importanza come fonte storica e storico-artistica. Secondo l’ultimo editore e traduttore Michael Herren¹² (ma non secondo altri studiosi, come Peter Godman¹³) il panegirico associato alla polemica contro ciò che rappresenta Teodorico (avidità e arroganza) viene trasformato in critica costruttiva a Ludovico, il quale sarebbe velatamente accusato di non riuscire a realizzare le promesse di paradiso in terra, e invitato a distaccarsi dall’eredità del padre e a liberarsi dall’idolatria dell’oro rappresentata dalla statua di Teodorico. Unica speranza per lui sarà riprendere il progetto affidandosi ad Illduino-Aronne, la cui veste è agghindata dei *tintinnabuli* sacrali, e in generale alla Chiesa, rappresentata dal tempio di Salomone. Altri interpreti ritengono invece che non ci sia alcuna riserva su Lodovico né contro suo padre, e che i velati accenti



Statuetta di Carlo Magno, Metz, IX s., Louvre

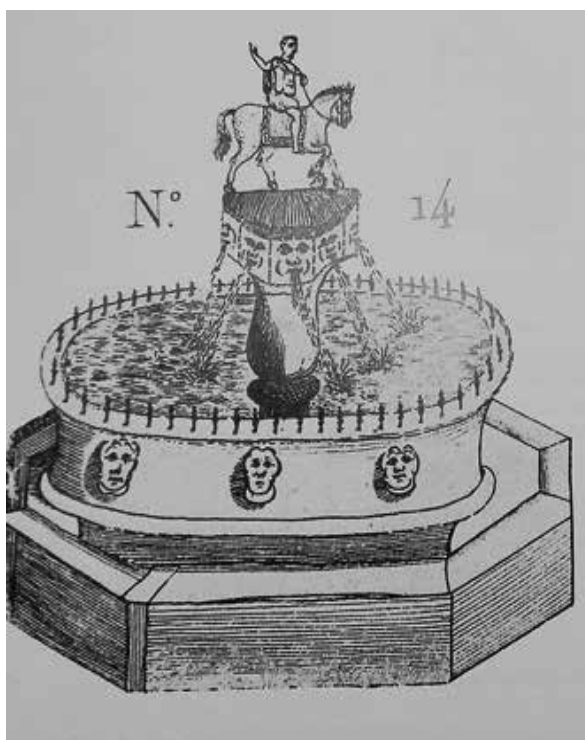
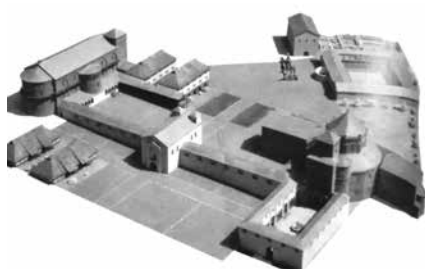


Dittico Barberini, VI sec., Louvre, possibile modello della statua di Aachen

polemici siano rivolti contro il partito antiludoviciano, i nobili e i vescovi in combutta per rovesciarlo o esautorarlo¹⁴.

Gli studi che non si occupano solo del messaggio politico sono per lo più saggi storico-artistici come quello, recente, di Bredekamp¹⁵, che presentano ipotesi sulla collocazione e l'aspetto della statua, ora generalmente considerata come ornamento del fastigio di una fontana, paragonabile all'analoga statua che sovrastava la fontana di Limoges nel IX secolo¹⁶, fondato su un basamento composto di rilievi o bassorilievi di figure in corteo danzante come nel dittico Barberini del Louvre, di fattura bizantina.

La collocazione del monumento in rapporto al parco e palazzo reali è stata disegnata come di seguito da Hugot nel plastico del Museo di Aachen (qui riprodotto



Ricostruzione di una fontana di Limoges del IX sec. (ripr. da Bredekamp)

da Bredekamp):

Le ricerche esistenti affrontano solo cursoriamente il ruolo dell'immaginario naturalistico in questo testo. Smolak¹⁷ ha magistralmente illustrato il ruolo del paesaggio bucolico come *Leitmotiv* positivo, che Valafrido incrocia con l'epos prudenziano come racconto di un conflitto fra bene e male. Helene Homeyer¹⁸ ha fornito un elenco documentato di alcuni dei simboli principali (Teodorico, lo scudiero nero, le colombe, i cigni)¹⁹. Felix Thürlemann ha proposto un tentativo più sistematico di mettere in relazione semiotica il senso ideologico del poemetto con il codice delle immagini²⁰: a suo avviso Teodorico è il contraltare negativo di Ludovico e l'aspetto interessante sul piano semiotico è l'interpretazione di uno stesso oggetto (la statua) in senso diverso in contesti diversi: modello di regalità per Carlo Magno, memoria di un eretico per la chiesa ludoviciana, simbolo dell'avidità di alcuni nobili della corte imperiale, repertorio allegorico di simboli biblici o morali.

Ma nessuna delle analisi finora pubblicate fornisce un'interpretazione unitaria, coerente ed esaustiva (ammesso che il testo lo consenta) di tutto il complesso apparato di immagini, simboli e figure che popolano il

poemetto. La Homeyer ha ipotizzato che il paesaggio positivo, erroneamente identificato da Smolak come bucolico, potrebbe essere legato a quello del chiostro, *hortus conclusus*, la *location* da dove Valafrido proveniva, ragazzino sensibile precipitato nel caos di un parco imperiale. Il poemetto rappresenterebbe dunque lo smarrimento, se non il disgusto, di un giovane e sensibile poeta trasferito da uno spazio sicuro nelle sue coordinate di pace e di rapporto con la natura in uno spazio aperto e confuso, popolato da umanità varia e non ben identificabile, le cui trame sono insidiose e minacciose. Ma se ci si attiene al testo nessun elemento riconduce al monastero: nel quadro iniziale si parla solo di *veteres poetae*, mentre il paesaggio negativo è quello attuale, della folla che usa le terme, chiassosa, sporca, miserabile d'animo, ed è impossibile parlarne (*quia deest locus*), il che impone una comunicazione mediata, la cui decriptazione, come abbiamo visto, sarà delegata alla benevolenza o alla prudenza dell'interlocutore (*argue le-*

STRABUS

*Cur non, dulce decus, quoniam se contulit hora,
Et ver floriferis laetum se subrigit austris,
Magnus et ardentem gradibus legit aethera Phoebus,
Iam spatiis crevere dies, dulcescit et umbra,*
5 *In flores partusque novos et gaudia fructus
Herba recens, arbor datur et genus omne animantum,
Quod mare, quod silvas, quod rura, quod aera tranat,
Quaerere me pateris, te respondere petitis?
Discere namque mihi votum, tibi dicere promptum.*

SCINTILLA

10 *Nec te, credo, latet, veteres quo more poetae
Digna diis terrisque canebant carmina magnis.
Aut etenim abrupti montis iuga sola sequentes,
Aut specubus, fossis aut saltus valle remoti
Omnigenam pharetrata echonem voce ciebant,*
15 *Hirta suis hederis circum bene tempora cincti.
Triste nemus testesque ferae timidaeque volucres,
Mens secura, procul furibundae crapula curae.*

nus, "reply quietly" Herren; "sei nachsichtig" Homeyer).

Il paesaggio dei poeti antichi come ipersegno

I 27 versi del prologo contrappongono nelle parole dei due interlocutori due paesaggi e insieme due mondi poetici. *Strabus* descrive il degrado della poesia contemporanea e del paesaggio che la circonda in confronto alla grandezza dei poeti antichi e alle bellezza della loro natura bucolica. Ne riporto, con modifiche minime, il mio vecchio (1995)²¹ tentativo di traduzione in versi, al momento l'unica esistente in italiano, da *La poesia carolingia* p. 143-5:

STRABONE

Bellezza dolce, dato che già l'ora
È giunta e primavera in festa
Si leva al vento in fiore, e forte sole
Traccia l'etere ardente passo a passo,
e già è cresciuto spazio per il giorno
e già si fa più dolce l'ombra, gioia
si apre per i fiori e i nuovi frutti,
l'erba novella e l'albero e ogni genere
di esseri animati (quello che
traversa il mare o i boschi o i campi o l'aria)
lascia che io ti chieda, e tu rispondi.
A me piace imparare, a te parlare.

SCINTILLA

A te non sfugge, credo, che i poeti antichi
Riuscivano a comporre canti degni
di terre grandi e dèi, e solitari infatti
seguivano i passi di monti scoscesi
oppure si appartavano nelle grotte
o fossi o avvallamenti o nelle gole
muovevan, bene armati, con la voce
Eco potente e vasta, e con le tempie irte
cinte di foglie d'edera all'intorno.
Oscuro li ascoltava il bosco, e belve
e timidi uccellini, anima senza
più inquietudini, lontane sbornie
di furiose angosce.

Nel lavoro del 2001²² Kurt Smolak ha valorizzato, forse anche oltre la consistenza reale, la stilizzazione bucolica di questo inizio, a partire dal verso incipitario *Cur non, dulce decus, quoniam se contulit hora*, che ormeggia Virgilio *Ecl.* 5, 1 (un componimento anch'esso dialogico, connotazione che nel medioevo spesso era sufficiente a collocare un testo poetico nel genere "ecloga"²³): *Cur non, Mopse, boni quoniam convenimus ambo*, traccia poi ripresa e ampliata e raffinata in tutto il corso del poemetto²⁴. Smolak ha ricordato che già in Virgilio il paesaggio (le celebri *myrica*) diviene simbolo di un genere e di un tono poetico, e in fondo anche di una posizione politica defilata, ma soprattutto ha collegato questa scelta all'uso manifestamente metapoetico che di questo genere si era già fatto nella prima età carolingia, in particolare nella prima *Ecloga* di Modoino d'Autun, anch'essa dialogo fra due poeti, l'autore e un anonimo *senex* già stabilizzato a corte (che nella seconda ecloga diventano *Micon* e *Nectylus*), al quale il più giovane contrappone le proprie ambizioni e capacità di comporre poesia politica²⁵ richiamandosi alle carriere brillanti e fruttuose che poeti precedenti, come Alcuino ed Eginardo esplicitamente citati, avevano già percorso con successo. Come ha argomentato Ebenbauer²⁶, il processo messo in scena nell'ecloga è la scelta di questo genere letterario come veicolo di poesia politica attraverso la dialettica interna dell'anziano (identificato da Ebert e van de Vyver con Angilberto detto "Omero"), che prima tenta di inibire il giovane arrivista con il pretesto che la poesia bucolica non può reggere l'impegno pubblico, poi accetta questa possibilità di espansione del genere e dunque di ammissione del novizio nelle complesse dinamiche concorrenziali di una corte multinazionale e quanto mai mobile e competitiva. Quello che non è stato finora osservato è che anche Modoino rappresenta in parte la contrapposizione in forma paesistica: il poeta giovane si rivolge all'anziano in questi termini: "all'ombra di un albero adagiato, o antico vate, / che vesti alloro sulle bianche tempie (...) e vivi in pace nel podere avito" (*Ecl.* 1, vv. 1-3, 6, trad. Walter Lapini)²⁷, con richiamo a Virgilio poi esplicitato.

In realtà, se l'ecloga incombe come ipermodello, il tessuto espressivo del prologo di Valafrido è intarsiato di rinvii a opere di generi diversi ma tutte di età classica come *Georgiche*, *Eneide*, *Metamorfosi*, forse *Amores* e, ha ipotizzato Tino Licht al recente convegno di Heidelberg (settembre 2018)²⁸, perfino al *De rerum natu-*

ra, desaparecido dell'epoca, nascosto dietro l'*expolitio* dei versi 6-7, che usano una formula divenuta comune (*genus omne animantium*, v. 6) ma si tradirebbero lucreziani per la presenza del verbo *tranare* (v. 7) che Lucrezio usa nello stesso passo (il celebre prologo di Venere). Il paesaggio della scena iniziale *non* intende porsi dunque come icona del bucolico, bensì del classico, esplicitamente richiamato con l'espressione *veteres poetae*, i poeti antichi, capaci di comporre carmi per gli dèi e gli uomini, poesia sacra e poesia profana. E quali sono le connotazioni di questi poeti? La più vistosa è appunto la loro associazione a paesaggi solitari come quelli poi amati da Petrarca: passi montani, grotte e valli in cui far rimbombare l'eco²⁹, boschi abitati da fiere ed uccelli. Si tratta di un sistema simbolico di ascendenza remota, come documenta Kambylis³⁰. Ma nel monaco Valafrido questo ipersegno si arricchisce di connotazioni finora sfuggite: natura incontaminata e rapporto spontaneo con gli animali sono gli stessi elementi che nel poemetto sul martire *Mammes* scritto per i chierici di Langres³¹ caratterizza il giovane santo-pastore in una sorta di prefrancescanesimo idilliaco non ancora familiare all'agiografia occidentale.

(cap. 2 ed. Dümmler)

montemque petivit

*Mentem carne sequens, mansit quae semper in alto
Contemplata deum, regumque aequabat opimas
Delicias in lacte gregis; has denique solum*

15 *Ad montem perduxit opes, pascebat ovillum
Ipse pecus, victumque sibi quaerebat ab illo.
Saepius insistens precibus librisque legendis
Otia longa trahens vitam sine crimine duxit.*

Quod montem petiit, monitis consensit lesu,

20 *Excidii qui signa canens, hoc addit agendum:*

*Tunc qui plana colunt, ad summa cacumina tendant,
Maturentque fugam (...).*

Oltre questo passo, tutto il cap. 4 descrive la docile sottomissione degli animali al santo, le cui raccomandazioni essi ascoltano in silenzio orfico e seguono con obbedienza, così come durante la prigionia sarà una colomba a portargli da mangiare e durante l'esposizione alle fiere sarà salutato e servito con affetto da un leopardo e da un leone: questo rapporto di comunicazione e collaborazione col mondo naturale fornirà ai pagani il pretesto per l'accusa di magia.

La semantizzazione del paesaggio “classico” sembra dunque assegnare una plus-valenza di simbologia sacrale della purezza all’iconicità di una rappresentazione idilliaca che doveva esser cara a Valafrido come persona, se si pensa alla sua mitizzazione del giardino claustrale nell’*Hortulus*.

La seconda connotazione, ovviamente associata alla prima, è la *mens secure*, la serenità priva di preoccupazioni e lontana dalla furia di gozzoviglie, qui (v. 17) segnate *ex adverso* dalla presenza di quell’aggettivo *furibundus* che anche nella *Vita Mammetis* identifica il negativo, il persecutore romano accecato dall’odio omicida (6, 1 e 17, 6). Questa, che chi frequenta i classici sa essere una condizione mentale più sognata o rimpianta (da Virgilio bucolico e Tibullo) che descritta, sembra ancor più riflettere una predilezione di segno

*At nos pro silvis, hederis, echone, coturno
Immanes omni ferimus de parte tumultus,
20 Et vix ipsa luto subducit pupula sese
Stercoribusque novissima, pro pudor, omnis inhorret.
Hinc detractorum, sonat illinc clamor egentum
Nudaque stercoribus sordescunt crura nigellis.
Has umquam Musae si dilexere nitellas,
25 Stercora, clamores, caenosa fluent, tumultus,
Respondere tibi nequaquam differo, sed si
Pauca loquar, quia deest locus, argue lenius, oro.*

Il paesaggio attuale, rappresentato come sporco e fangoso, è dominato da una folla che si accalca intorno alla statua del re Teodorico, collocata ad Aachen all’ingresso del viale che porta al palazzo, sopra una fontana. Il trasferimento di questa statua da Ravenna ad Aachen al tempo di Carlo Magno è confermato dal racconto dello storico Agnello di Ravenna (*Liber pontificalis ecclesiae Ravennatis* cap. 94, SRL p. 338)³².

La breve descrizione ambientale si presenta sintatticamente come contraltare della precedente: *at nos*,

personale: anche l’enigmatico e ironico carme 40 di Valafrido, *fabula admonitoria ad quendam*, descrive uno scenario di caduta, morsi di cani, calci di folla inferocita, lungo una strada che non conosciamo ma che da allora in poi il poeta si propone di evitare per non rimanere sommerso dall’onda della ferocia *furibundi gurgitis* (v. 8).

Il paesaggio attuale come simbolo poetico e politico

La contrapposizione, organica alla struttura dialogica (e ai tratti del genere “ecloga” nel Medioevo) si specifica nella descrizione che *Scintilla* fa subito dopo del paesaggio attuale.

E noi, al posto
Dell’eco, di quei boschi, delle edere
E del coturno sopportiamo immani
rumori che ci affliggono da ogni parte,
e a stento la pupilla riesce sola
a liberarsi dal paesaggio nuovo
di sterco e fango e inorridisce tutta
per la vergogna: da una parte
gridano i detrattori e poi dall’altra
i postulanti e queste gambe nude
si sporcano di escrementi neri.
Se mai le muse amaron questi “ori”,
e sterco ed i clamori,
fiumi di fango e strepito volgare,
non esito a risponderti, ma se
parlassi poco perché non è il caso,
ti prego di obiettare con mitezza. (trad. Stella, 1995)

“noi invece” e riassume gli elementi, qui rimpianti in quanto perduti, che simboleggiano ufficialmente la poesia antica: *silvae, hederarum, echo, cothurnus*, con chiaro riferimento ai versi immediatamente antecedenti³³ ma altrettanto chiara paletta di generi (che, grazie al coturno, definito da Modoino *Sophocleus* nella sua ecloga 2, 60, include perfino la poesia scenica). Il nuovo paesaggio è segnato dal fango, che forse sul piano letterale fa riferimento al parco termale di Aquisgrana, mentre su quello allegorico si unisce a *stercum*, ripetuto due volte, per qualificare come rifiuto e sporczia l’ambiente del momento, e



I bagni di Aachen in un'acquaforte di Jan Luyken (1649-1712)

al posto dei *carmina* citati prima descrive *clamores*, urla, attribuendoli a due categorie di produttori: detrattori e postulanti. Non ci sono elementi certi per dire che queste categorie alludono a tipi di poeti e, in caso positivo, è impossibile dire quali, anche se alcune supposizioni di Ebert e Smolak basate sulla *Kontrastimitation* di Ermoldo Nigello, l'autore del poema su Ludovico il Pio scritto forse per essere richiamato dall'esilio a Strasburgo, lo collocherebbero nella schiera degli adulatori, mentre i detrattori sono meglio noti dagli schieramenti politici (Wala, Adalardo, Grimaldo stesso?). Il risultato è la domanda retorica con cui si chiude l'intervento di *Scintilla*: è mai accaduto che le Muse abbiano amato questi "splendori", inteso in senso antifrastrico come "rifiuti", poi dettagliati in "sterco, urla, ruscelli fangosi, confusione"? *Strabus* chiede cioè se si sia mai prodotta poesia, se sia possibile comporre poesia, in condizioni come queste, intendendo ovviamente lamentare l'impossibilità di uno sviluppo delle arti poetiche in un contesto così degradato. E *Scintilla* annuncia una risposta, che per prudenza andrà espressa in forma cifrata, cioè allegorica.

Il serraglio politico e la finestra dall'alto

Tralasciamo per motivi di spazio la prima parte della risposta di *Scintilla* con i simboli, che analizziamo in altra sede, legati alla statua, alle colombe che nidificano nelle froge del cavallo e al servitore nero che suona una campanella. Nella sezione finale della descrizione la foresta di segni, la cui successione qui cerchiamo di semplificare, è enumerata e spiegata da *Scintilla*, talvolta rivolgendosi in seconda persona alla statua, in un catalogo disordinato ma coerente: l'oro è simbolo di avidità, le *frecce* che Teodorico porta nella faretra stimolano alle abituali rapine fianchi altrimenti pigri, il color *nero* della guardia è simbolo della povertà che brucia chi è vittima dell'avidità – anche se resta una forzatura il fatto che la povertà debba *bruciare*, verbo usato spesso per il senso di colpa e per passioni incontrollabili. Le *acque* (termali) che scorrono eternamente sotto la statua significano che l'avidità ha sempre bisogno; le *briglie* mancano, probabilmente in segno di mancanza di freni morali; le *pietre* del basamento figurano la durezza di cuore e il *piombo* e il metallo vuoto (delle tubature che vi scorrono sotto), secondo i *Moralia* di Gregorio 19, 24 l. 14 cap. 25, l'animo pigro e privo di intelligenza.

I nervi visibili sulla superficie percorrono 3 zampe che fanno quasi volare il cavallo e lo faranno apparire fra cigni bianchi (i fedeli cattolici?) che le sue armi macchieranno. Il cavallo ha già sollevato vanamente una³⁴ zampa contro i non meglio precisati “progetti migliori” (probabilmente allusione alla politica di Ludovico il Pio), tanto è vero che quando ha cercato di *coniungere* fra loro (nella congiura antiludoviciana di Bernardo?) qualcuno dei notabili ha incontrato gli ostacoli della nera morte (forse dello stesso Bernardo, morto dopo l’accecamento punitivo inflittogli dall’imperatore) o è stata frenata con moniti oscuri dalla prudenza dei Padri sempre sostenuti dalla *rocca santissima* (cioè dal papato), perché il loro scettro non dirizzerà mai dal seme finché non verrà un re abbagliante su una nube infuocata (cfr. *Gen.* 49, 10 *Non auferetur sceptrum de Iuda... donec veniat qui mittendus est* + *Matth.* 24, 30 e Iuvenc. *Praef.* 23 *cum flammivoma descendet nube coruscans / lude*). Qui a coloro che hanno visto un riferimento politico alla congiura di Bernardo o alla morte di Irmingard (von Bezold) si contrappone chi individua segnali della rivolta dell’830 (Godman), mentre altri (Thürlemann) hanno escluso allusioni politiche e limitato il significato all’interpretazione religiosa.

Al verso 89, almeno nel testo edito da Dümmler, la descrizione simbolica si interrompe e comincia l’encomo in termini biblici dei principi e dei notabili di corte: all’interno di questo brano, al v. 128, subito dopo la descrizione del paradiso terrestre con animali ospitato dagli edifici sacri di Ludovico, riprende fino al v. 146 il quadro delle terme, in un passo che secondo la ricostruzione di Herren è finito qui per errore di trasmissione manoscritta e nel testo originale in realtà seguiva il v. 88. Si ritorna infatti al cavaliere aureo, accompa-

gnato dal soldato a piedi e da persone che suonano alcune un *tintinnus* (‘clochette’, come in Venanzio Fortunato 2, 16 49), altre battono (*pulsant*) degli strumenti (*organa*) in forma tanto dolce che una volta una donna ne è finita in estasi, perdendo la vita. Un organo vero e proprio (l’organo idraulico costruito da Giorgio Veneto di cui riferiscono Eginardo nella *Translatio* I 7, gli *Annales Einhardi* a. 826 ed Ermoldo IV 639-42, come ricorda Dümmler, ma anche Teodolfo nel poemetto 27 sui piaceri della corte), che Valafrido descrive come suonato dall’imperatrice Giuditta in persona, è qualcosa che supera il Colosso di Roma, qualcosa di cui la Grecia andava fiera e che quando suona fa tacere chi batte l’aria col suo plettro.

Se l’interpretazione politica di questi versi, prevalente nella critica, è corretta, la polemica politica si innesta su una contrapposizione morale e religiosa che attacca gli elementi di discordia e di ambizione eccessiva o avidità disonesta, e a questi turbamenti contrappone un quadro ideale di armonia ortodossa il cui slogan, di matrice boeziana e prudenziana, è ben scolpito nel distico finale 256-7: *nunc tandem crevit felix res publica, cum sat / et reges sapiunt et regnant sapientes*.

Questa prospettiva politico-escatologica ha nuovamente un riflesso paesaggistico nel lungo passo (100-127) in cui Valafrido paragona Ludovico il Pio a Mosè e a Salomone. A Mosè in quanto conduce il suo popolo dalle tenebre alla luce e aiuta la comunità, continuando l’opera grandiosa del padre Carlo Magno, la cui eccellenza è paragonabile a quella di Platone. “Fai scorrere latte e miele e fai scaturire acqua dalla roccia, dopo aver ucciso il Faraone”, con parafrasi di *Esodo* 33, 3 e 17, 6. A Salomone, oltre che per la costruzione di templi, per l’associazione a un nuovo assetto naturale:

specularia subter

*dant insigne nemus viridique volantia prato
murmura rivorum; ludunt pecudesque feraeque,
uri cum cervis, timidis cum caprea damnis.
Si quoque deinde velis, saltabunt rite leones,
ursus, aper, panthera, lupus, lince, elephant,
rinoceros, tigres venient, domitique dracones,
sortiti commune boumque oviumque virectum.
Omnia pacatis animalia litibus assunt,
Aeriae summo quercus de vertice laetis
Commodulantur³⁵ aves rostris et suave susurrant.
(117-127).*

E sotto, dalle finestre del tempio

vedono un magnifico bosco e sussurri di rivi
che volano sul prato verde; giocano pecore e fiere,
gli uri coi cervi, le capre coi cerbiatti paurosi.
E se poi vorrai, balleranno anche i leoni,
l’orso, il cinghiale, la pantera, il lupo, le linci e gli elefanti,
verranno rinoceronte e tigri, saranno domati i serpenti
condividendo un pascolo comune bovini e ovini.
Tutti gli animali staranno accanto, senza più combattersi,
e dalla cima dell’alta quercia col becco lieto
canteranno insieme gli uccelli in un mormorio di dolcezza.

Qui l'idillio non è uno sfondo poetico ma un'allegoria politica, esemplata su modello esplicitamente biblico: la celebre visione di *Isaia* 11, 4 ss. (la profezia del regno di lesse): *Sed iudicabit in iustitia pauperes, Et arguet in aequitate pro mansuetis terrae; Et percutiet terram virga oris sui, Et spiritu labiorum suorum interficiet impium. Et erit iustitia cingulum lumborum eius, Et fides cinctorium renum eius. Habitabit lupus cum agno, Et pardus cum haedo accubabit. Vitulus, et leo, et ovis, simul morabuntur, Et puer parvulus minabit eos. Vitulus et ursus pascentur, Simul requiescent catuli eorum; Et leo quasi bos comedet paleas [...]*.

Il primo tratto assorbito dal passo biblico in Valafrido è l'isotopia giustizia sociale-pace naturale, che potremmo eleggere a motivo conduttore di tutto il poemetto. Il secondo è l'elenco delle bestie feroci che diventano mansuete o degli animali abitualmente in conflitto fra loro che convivono in pace e condividono il cibo. Qui l'intervento del poeta è l'inserimento di animali più "familiari" come il cinghiale e forse le linci o più "esotici" come la pantera e gli elefanti, i rinoceronti e le tigri³⁶, e insieme l'innalzamento del registro lessicale, come nel caso di *habitare cum* che diventa *sortiri commune virectum*, quasi una descrizione giuridica di condominio. Ma il tocco dell'artista è evidente soprattutto in due elementi sovrani: uno è il fatto che tutto questo sia un paesaggio visto attraverso i pannelli trasparenti delle finestre del palazzo di Lodovico (*specularia*)³⁷ e dunque sia non una visione profetica ma una scena in *Fernlandschaft* del documentario d'attualità che Valafrido sta girando servendosi di due protagonisti; la realtà naturale (ossia ciò che è rappresentato come tale) diventa allegoria (della condizione politica), con il tipico *shift* valafridiano fra realtà e immaginazione, abitualmente non segnalato da marche testuali, che alimenta il fascino e la difficoltà interpretativa della sua poesia. Il secondo è, al di là del tessuto stilistico, l'aggiunta all'elenco faunistico degli uccelli che condividono il loro canto dalla cima di una grande quercia, che è *aeria* come in Virgilio *Aen.* 3, 680 ripreso da Lucano 3, 434 (anche questo un rapporto sicuro, non registrato finora dagli apparati). Valafrido cioè non rinuncia a uno dei suoi motivi conduttori, l'arredo ornitologico, abitualmente giocato nella poesia carolingia come allegoria dei poeti³⁸, e anzi questa sua chiusa così leggera e solenne insieme ci fa pensare che lo scenario biblico-carolingio di giustizia e pace non possa che culminare in una concordia degli uccelli-poeti che nel paesaggio

degradato si dividevano in detrattori e adulatori, entrambi produttori di una cacofonia adeguata al fango circostante.

Ma la zoologia politica di Valafrido non si accontenta della profezia biblica: pochi versi dopo, quando qualcuno (il re?) gli chiede chi lo abbia mandato, risponde che gli basta dire di essere ispirato da un desiderio durevole di vedere e lodare e invoca Dio perché aiuti il potere del sovrano a conservare le sue vittorie su tutti i popoli e mantenere il prestigio dei suoi avi e del senato per essere assunto nel Senato eterno e "come temono i vostri archi nei boschi l'orso, il cinghiale, la lepre paurosa, i cervi che fuggono, il daino, il lupo e l'enorme branco di buoi dei campi, così sottomettano il collo impaurito alle vostre mani il cane³⁹ Bulgaro e Saraceno, l'ospite ingrato d'Iberia, il brutto Britanno, l'astuto Danese e l'orrendo Africano" (250-255). Qui il giardino zoologico che il poeta presenta come realmente visibile dalle finestre del duomo si tramuta in serraglio di popoli, sconfitti da Ludovico, paragonati alle bestie oggetto di caccia, il passatempo preferito dalla cultura franca (come specifica Eginardo nella *Vita Karoli*), che diventa una delle scene preferite della poesia carolingia⁴⁰.

Il senso ideologico finale di questa nuova scenografia è espresso nei versi immediatamente successivi: *nunc tandem crevit felix res publica, cum sat / et reges sapiunt et regnant sapientes*, modellato su Boezio *Consolatio* I 4 e Prudenzone *contra Symmacum* I 30-32 *Esset / Publica re, inquit, tunc fortunata satis, si / Vel reges saperent ve regnarent sapientes*. Tradotto in termini politici, esprime la stessa tensione espressa da altri intellettuali ecclesiastici come Floro di Lione, Incmaro di Reims, Viviano di Tours, Audrado di Sens e tanti altri: l'impero deve restare unito e può farlo solo se si fonda su una compartecipazione delle gerarchie ecclesiastiche al potere, una sorta di diritto/dovere di consultazione permanente e di cogestione, al quale Ludovico – la cui riforma monastica Valafrido sembrava apprezzare – fu costretto in quegli anni dai vescovi. Perciò Ludovico è Mosè con le corna (*ora ... cornuta* 255) che lo collegano a Dio: perché il re dev'essere ispirato dai principi religiosi, mediati dalla Chiesa. Questo è a mio avviso il senso ultimo del carne e questi sono i riferimenti culturali che ne rappresentano il contesto. E non si tratta solo di una interpretazione di Valafrido, perché nel frammento del sarcofago di Ludovico conservato a Metz viene raffigurato (probabilmente come tipologia dell'imperato-



re ivi sepolto) proprio Mosè.

La prospettiva politica di Valafrido dunque è, dopo la guerra civile strisciante degli ultimi anni, un regno pacificato sotto il dominio di Ludovico, ma l'immaginario che lo rappresenta e lo mitizza è, grazie a un sapiente gioco di sponda fra osservazione diretta, generi letterari e riferimenti culturali (i classici, la Bibbia, l'ecloga politica carolingia) un immaginario naturalistico insieme realista e metapoetico, nel quale animali incompatibili convivono pacificamente e gli uccelli (i poeti?) cantano un canto corale, all'unisono, in uno spazio fonico allietato dalla musica armoniosa dell'organo "imperiale", che si richiama all'eco nobile ma irrecuperabile dei poeti antichi e ai *tintinnabuli* della sacra veste di Aronne e si contrappone invece alle lacerazioni partigiane di una poesia al servizio di mire politiche, consentanea a un paesaggio degradato e cacofonico, squarciato dalle urla antimusaiche di poeti asserviti a progetti politici sordidamente sovversivi e dai tintinnii dionisiaci della campanella che l'oscuro scudiero del re eretico agita per guidare le danze scomposte del suo inquietante séguito plebeo. Tre paesaggi, tre tempi: il passato mitico dei poeti antichi e del loro canto solitario, il presente fangoso e chiassoso dei contemporanei divisi per posizioni politiche, il prossimo futuro pacifico della concordia zoologica e musicale che realizza nel parco di Aachen la profezia biblica dell'età dell'oro.

Note

- ¹ Il caso classico è l'*Hortulus* di Valafrido Strabone, descrizione delle piante del suo giardinetto monastico a Reichenau e dei loro significati culturali ed etici, di cui esistono due edizioni in italiano (la migliore è sempre quella di Cataldo Rocco, Palermo, Herbita 1979) e numerose in tedesco.
- ² Si pensi a Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki 2005. Nella recensione a quest'ultimo in "Semicer-

chio" 23, 2006 scrivevo: "L'eccezionale fascino dei paesaggi nordici dei *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus e della storia ecclesiastica di Adamo da Brema, così come i paesaggi magici di Walter Map, e prima ancora i paesaggi lirici di Valafrido Strabone nel suo incantevole *Hortulus*, e cento altri richiami che si potrebbero fare vengono ridotti al solito schema del paesaggio retorico, che risale a Curtius e ha i suoi fondamenti ma copre solo una parte minimale di un complesso di testi così immenso. La conclusione è ovviamente che 'lo spazio della letteratura medioevale [...] non dischiude alcuna vista sul paesaggio'" (pp. 88-89).

- ³ Princeton University Press, 1988; vd. anche B. König, *Petrarchas Landschaften. Philologische Bemerkungen zu einer neuer Deutung*, "Romanische Forschungen", 92 (1980), p. 231-282.
- ⁴ Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea 1999.
- ⁵ Mentre consegniamo le bozze ricevo notizia dei volumi di A. Classen, *Water in Medieval Literature. An Ecocritical Reading*, Lanham, MD-Boulder, CO-New York-London, Lexington Books 2018 e Estes, Heide, *Anglo-Saxon Literary Landscapes: Ecotheory and the Environmental Imagination*. Environmental Humanities in Pre-Modern Cultures, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017, che non ho quindi avuto modo di consultare ma che testimoniano del nuovo slancio del tema negli studi recenti.
- ⁶ F. Stella, *La grammatica dello spazio nel Petrarca latino: le Epistole metriche*, in *Petrarca, la medicina, le scienze. Petrarca, la medicina, le scienze* (Convegno, Barcelona 21/10-23/10 2004), "Quaderns d'Italia" 11 (2006), pp. 273-89; Id., *Spazio geografico e spazio poetico nel Petrarca latino: Europa e Italia dall'«Itinerarium» alle «Epistole» metriche* in *Incontri triestini di filologia classica* (2006-2007). Atti della giornata di studi in onore di Laura Casarsa, Trieste, 19 gennaio 2007, a cura di L. Cristante e I. Filip, Trieste 2008, pp. 81-94; *The Landscape as a memory construction in the Latin Petrarch in Memory Constructions in the Middle Ages*, ed. L. Dolezalova, Praha 2009, pp. 219 – 239.
- ⁷ K. Stierle, *Petrarchas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftserfahrung*, Krefeld, Scherpe, 1979.
- ⁸ F. Stella, *Spazio geografico e spazio poetico* cit., 277-278.
- ⁹ La sintesi di riferimento su quest'epoca è M. De Jong, *The*

Penitential State. Authority and Atonement in the Age of Louis the Pious, 814-840, Cambridge, Cambridge University Press 2009.

¹⁰ Consultabile all'indirizzo <https://www.e-codices.unifr.ch/it/searchresult/list/one/csg/0869>.

¹¹ Per i meno familiari con questo poeta, sarà utile ricordare che, nella dedica della *Visio* a Grimaldo, maestro di Valafrido a Reichenau e poi suo mentore a corte come cancelliere di Ludovico il Germanico, Valafrido diciottenne rivendica specificamente di possedere una qualche *scintilla* che però *eget fomite*, forse con riferimento a Cicerone *De finibus bonorum et malorum* 5, 3 *in pueris virtutum quasi scintillam videmus, a quibus accendi philosophi ratio debet*.

¹² M. Herren, *The "De imagine Tetrici" of Walafrid Strabo: Edition and Translation*, "Journal of Medieval Latin" 1 (1991) pp. 118-39 e Id., *Walafrid Strabo's "De imagine Tetrici": an Interpretation in Latin Culture and Medieval Germanic Europe: Proceedings of the First Germania Latina Conference Held at the University of Groningen, 26 May 1989*, cur. R. North-T. Hofstra, Groningen, Forsten 1992, pp. 21-41.

¹³ P. Godman, *Poets and Emperors: Frankish Politics and Carolingian Poetry*, Oxford, Oxford University Press 1987, pp. 130-48.

¹⁴ Sulle critiche antiludoviciane vd. ancora M. De Jong, *Admonition and Criticism of the Ruler at the Court of Louis the Pious*, in *La culture du haut Moyen Age: une question d'élites?*, sous la direction de F. Bougard, R. Le Jan, R. McKitterick, Turnhout, Brepols 2009, pp. 315-340.

¹⁵ Horst Bredekamp, *Theoderich als König der Aachener Thermen*, in *Kaiser und Kalifen. Karl der Große und die Mächte am Mittelmeer um 800*, Darmstadt, Ph. von Zabern 2014 pp. 278-89.

¹⁶ Bredekamp, *Theoderich* cit., p. 372.

¹⁷ Vd. n. 20.

¹⁸ Teodorico come leone rappresenta l'avidità del potente, il cavallo rampante è l'arroganza, il nero nudo la spudoratezza e la povertà d'animo, le colombe i poveri che adulano i ricchi, l'acqua corrente significa l'insaziabilità dell'avidità, i cigni candidi volano nelle altezze del mondo cristiano.

¹⁹ Helene Homeyer, *Zu Walafrid Strabos' Gedicht über das Aachener Theoderich-Denkmal*, "Studi Medievali", III^a serie a. XII fasc. II (1971), pp. 899-913.

²⁰ F. Thürlmann, *Die Bedeutung der Aachener Theoderich-Statue für Karl den Großen (801) und bei Walafrid Strabo (829). Materialien zu einer Semiotik visueller Objekte im frühen Mittelalter*, "Archiv für Kulturgeschichte" 59/1 (1977) pp. 25-65.

²¹ F. Stella, *La poesia carolingia*, Firenze, Le Lettere 1995, pp. 142-5.

²² K. Smolak, *Bescheidene Panegyrik und diskrete Werbung: Walafrid Strabos Gedicht über das Standbild Theoderichs in Aachen*, in *Karl der Grosse und das Erbe der Kulturen* (Tagungsakten, Leipzig 1999), cur. Fr. R. Erkens, Berlin, De Gruyter 2001, pp. 89-110.

²³ Vd. P. Klopsch, *Mittelateinische Bukolik*, in *Lectures médiévales de Virgile*, Roma, École Française de Rome 1985, pp. 145-56.

²⁴ Anche *montis iuga* del v. 12 potrebbe essere risonanza di *Ecl.* 5, 76 *iuga montis*.

²⁵ Che a mio avviso si identifica col poemetto *De Karolo rege et Leone papa* del 799: vd. F. Stella, *Fortuna moderna e marginalità medievale del "Karolus magnus et Leo papa" di Mo-*

doino d'Autun in "Filologia Mediolatina" 23 (2016) pp. 23-58.

²⁶ A. Ebenbauer, *Nasos Eclogae*, "Mittelateinisches Jahrbuch" 11 (1976) pp. 11-27.

²⁷ *Tu frondosa, senex vates, protectus opaca / arbore, iam tandem victrici palma potiris*.

²⁸ *Tagung "Walafrid Strabo und die politische Literatur des IX Jahrhunderts"*, Heidelberg, Internationales Wissenschaftsforum 27-29.IX.2018.

²⁹ L'eco in realtà non è tipica della poesia classica se non nella storia che ne racconta Ovidio nel III libro delle *Metamorfosi*: diventa distintiva del paesaggio bucolico in Nemesiano *ecl.* 1, 73.

³⁰ A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik. Untersuchungen zu Hesiodos, Kallimachos, Properz und Ennius*, Heidelberg, Winter 1965.

³¹ Cfr. B. Solinski, *Le "De vita et fine Mammae monachi"*. Texte, traduction et notes, in "The Journal of Medieval Latin" 12 (2002), pp. 1-77.

³² (...) *revertens Franciam, Ravennam ingressus, videns pulcer-
rimam imaginem, quam numquam similem, ut ipse testatus
est, vidit, Franciam deportare fecit atque in suo eam firmare
palatio qui Aquisgranis vocatur. (...) In aspectu ipsorum pi-
ramis tetragonis lapidibus et bisalis, in altitudinem quasi cu-
biti sex; desuper autem equus ex aere, auro fulvo perfusus,
ascensorque eius Theodoricus rex scutum sinistro gerebat
humero, dextro vero brachio erecto lanceam tenens. Ex na-
ribus vero equi patulis et ore volucres exibant in alvoque eius
nidos haedificabant. Quis enim talem videre potuit, qualis ille?
Qui non credit, sumat Franciae iter, et eum aspiciet* (p. 338).

³³ Il verso 14 sull'eco ha un testo tormentato e sicuramente corrotto su cui ci siamo espressi in *La poesia carolingia*, cit., p. 396.

³⁴ Thürlmann confronta questo dettaglio con *Ioh.* 13, 18 *levabit contra me calcaneum suum*

³⁵ Segnalo questo verbo, probabile invenzione valafridiana che si ritrova solo in un altro poeta tardo-carolingio, Radbodo di Utrecht (4, 70: *milis symphonis modulando sacris*).

³⁶ Secondo Smolak, *Bescheidene Panegyrik* cit, p. 97 *rinocer-
os* va inteso come "unicorno" e *serpens* come "drago"; il che sposta la zoologia biblica su un piano anche fantastico, anzi escatologico (se il drago è quello di *Apocalisse* 20, 1-3). Non mi sembra però che il testo autorizzi o richieda questa interpretazione. Certo l'espansione delle specie voluta da Valafrido proietta in uno spazio indeterminato la visualizzazione.

³⁷ Unica attestazione del lemma dopo lo spettacolare verso di Venanzio Fortunato, *Spuria* 1, 55 *Trans uterum matris quasi per specularia cernens* (detto del piccolo san Giovanni battista).

³⁸ E non solo da lui: si ricordino i cigni e i corvi del carne 27 di Teodulfo, che distingue così i poeti buoni dai cattivi.

³⁹ La lettura "cane" rispecchia il testo del manoscritto, che recita *Sic Vulgar Sarraeque cynus*, ma la correzione *Sarracenus* di Dümmler potrebbe avere ottime chances, perché altrimenti i Saraceni sarebbero qui l'unico popolo definito col nome (peraltro greco) di un animale.

⁴⁰ Cfr. *De Karolo rege et Leone papa* 137-52 e Ermoldo Nigello *In honorem Hludovici* 583-94. Bello studio di Peter Godman, *The Poetic Hunt. From Saint Martin to Charlemagne in Charlemagne's Heir. New perspective on the Reign of Louis the Pious*, a cura di P. Godman e R. Collins, Oxford, Clarendon Press 1990, pp. 565-89.

Dal cuore del miracolo. Poeti italiani di fronte al boom

Alberto Volpi

1. La città si dilata: la città si estende. Gli urbanisti e i sociologi, gli amministratori del comune, gli impresari edili, i cultori di statistica, i tecnici dell'acqua potabile, del gas, della luce, dei telefoni parlano di sviluppo della città, redigono grafici in ascesa, contemplan l'incremento di ieri per fronteggiare l'incremento di domani: scrivono incremento, sviluppo. Un certo senso compiaciuto, una speranza colorata di certezza, una sollecitazione aritmetizzante, una disposizione emulatrice (nel sogno): arriveremo anche noi ai tre milioni di Parigi, ai quattro di Berlino, agli otto di Londra: e via via¹.

La prosa di Carlo Emilio Gadda, pur capricciosamente accumulativa, appare però adatta a descrivere, per così dire in tempo reale, un fenomeno in atto nell'Italia del dopoguerra. Il paese, sotto la spinta di una finalmente decisiva industrializzazione, vedeva un potente impulso all'inurbamento: la popolazione residente nei centri urbani con più di 20.000 abitanti era passata dal 19,6 % del 1861 al 47,7 % del 1961; in particolare, nello stesso secolo, il numero dei centri con più di 100.000 abitanti era triplicato, passando dagli 11 dell'Unità a 32. Di qui il vasto e selvaggio proliferare delle periferie che accoglievano i lavoratori dell'industria e presto anche la cosiddetta cementificazione di aree di pregio storico-naturalistico, con un attacco al paesaggio italiano mai prima visto così violento. È noto che la Seconda rivoluzione industriale in Italia arriva in ritardo rispetto al resto dell'occidente

più sviluppato, attesa come un salutare ingresso nella modernità: ecco allora agli inizi del Novecento il primo momento culturalmente improntato a cavalcare il progresso veloce e aggressivo, con le sue «maree multicolori», esaltate da Marinetti nel *Manifesto del Futurismo*, che si muovono vorticosamente nella *Città che sale*. La natura va quindi dominata e utilizzata nella produzione, ma si vuole secondaria, se non eliminata, anche come tema di poesia; la spinta avanguardista in avanti troverà ovviamente accoglienza e rifiuto, magari tra gli stessi intellettuali e artisti (Rebora che scrive sia di «umana industria sacra», sia del «nostro pianeta, riverso / fra piaghe e gonfiori»), proponendo il dilemma tra storicismo fiducioso e cautele conservative divenuto di stringente attualità nel secondo, e culminante, momento della trasformazione. Appunto quello del miracolo economico tra la metà degli anni Cinquanta e i primi Sessanta.

Chiunque fosse uscito dall'eccezionale esperienza della guerra era convinto portatore, come scrisse Calvino nella prefazione a *I sentieri dei nidi di ragno*, di una propria storia degna di essere raccontata. La nazione nuova e multiforme andava riscoperta; la prosa e il cinema paiono i mezzi più attrezzati ad indagare la realtà. Negli anni successivi, sulla scia dell'impegno neorealista, si comincia a mettere a fuoco anche il lato in ombra della crescita: vengono appunto alla mente *La speculazione edilizia* di Calvino (1957) o *Fantasma di Roma* di Pietrangeli (1961), e i tanti ritratti di palazzinari

della commedia all'italiana. Sono di meno le opere in versi che abbiano il motivo ecologico al proprio centro, benché la poesia a dominante lirica ed egoriferita cerchi faticosamente di rinnovare temi e linguaggi. Pasolini ha utilizzato tutti i mezzi per rappresentare la geografia, soprattutto umana, delle borgate attraversate dalle scorribande dei *Ragazzi di vita* (1955) e fissate nell'indimenticabile bianco e nero dei film d'esordio, ricorrendo anche alle terzine narrative di *Le ceneri di Gramsci* (la raccolta del '57, che si apre però con *Appennino* datata 1951). Qui si scorrono le modulazioni del paesaggio lungo la dorsale, con una particolare predilezione, sembra, per la Toscana, dove esso è «più umano nelle cesellate siepi» (V, v.4), ma certo soffermandosi su Roma città e le borgate «tra le infette marane» (VI, v.14). L'attenzione cade più sulla miseria dei borgatari («Un esercito accampato nell'attesa / di farsi cristiano nella cristiana / città», che «occupa una marcita distesa // d'erba sozza nell'accesa campagna» VI, vv. 1-4), ma non sfugge la speranza di abitare «in villaggi ciechi tra lucide chiese / novecentesche e grattacieli» (VI, vv. 9-10). Viene insomma ben rappresentato l'aspetto ibrido della borgata, termine inaugurato nel 1924 per la costruzione di Acilia in zona malarica, a 15 chilometri da Roma: «C'è qualcosa di dispregiativo in questo termine che deriva da borgo: un pezzo di città, cioè, che non ha la completezza e l'organizzazione per chiamarsi quartiere, un pezzo di città in mezzo alla campagna, che non è realmente né l'una né l'altra cosa»². Ne *Il pianto della scavatrice* Pasolini ribadisce: «Povero come un gatto del Colosseo, / vivevo in una borgata tutta calce / e polverone, lontano dalla città / e dalla campagna [...]» (II, vv. 1-4); ne descrive ancora la miseria delle «strade di fango», dei «muriccioli», delle «cassette [...] senza infissi, con tende per porte» (II, vv. 9-10) e «qualche acido, ardente immondezzaio» (II, v. 60), gli abitanti che vivono «ai piedi della storia» e che si fanno simbolo della vita «nella sua luce più attuale» (II, v. 70).

Inerte si presenta nella terza parte la scavatrice, strumento della trasformazione della campagna in nuove borgate: «Presso la mia casa, su un'erba // ridotta a un'oscura bava, / una traccia sulle voragini scavate / di fresco, nel tufo – caduta ogni rabbia // di distruzione – rampa contro / radi palazzi e pezzi di cielo, inanimata, / una scavatrice....» (vv. 18-24). Certo c'è ancora posto, nel deambulare pasoliniano, per i «prati primaverili» nella quarta parte, che paiono riscattare la periferia romana, ma nella chiusa un vibrare mattutino,

crescente con il sole, riporta in primo piano la macchina attorno a cui si danno da fare nel fango «una dozzina d'anziani operai, / con gli stracci e le canottiere arsi / dal sudore, [...]» (VI, vv.9-11). La benna, al modo delle motrici, simbolo ambiguo della Prima rivoluzione industriale, manda «un urlo improvvisamente umano» (v. 20), che poi ridiventa «morto stridore» (v. 24). Il suo agire è cieco: «sgretola», «afferra» (v.18), straziata da tanto straziare pare soffrire con lo sconvolgimento dello sterro e insieme di «tutto il quartiere» (v. 38):

[...] Ciò che era
area erbosa, aperto spiazzo, e si fa

cortile, bianco come cera,
chiuso in un decoro ch'è rancore;
ciò che era quasi una vecchia fiera

di freschi intonachi sghembi al sole,
e si fa nuovo isolato, brulicante
in un ordine ch'è spento dolore.

La poesia si chiude con il «rosso straccio di speranza» degli operai, ma resta la perplessità tra ciò che si acquisisce e ciò che si perde, in termini umani e naturali, perché indubbiamente - e Pasolini non smetterà più di ripeterlo - «[...] La luce / del futuro non cessa un solo istante / di ferirci [...]» (vv. 50-52).

Anche Gadda nel resto dell'articolo citato analizza la nascita di nuovi quartieri, e Milano, una delle due capitali del nord industriale, si andava ampliando nelle aree esterne attraverso un'edilizia economica, spesso con infrastrutture e collegamenti con il centro ancora limitati. Così Nelo Risi con *L'altra faccia* (raccolta in *Polso teso* del 1956), secondo testo, in negativo, che costituisce un dittico con *In crescita* (dove la città «tragicamente debole in ginocchio» dopo la guerra è ora «avida di slancio» e fa sì che il sangue del poeta «accelera / s'innalza s'inacciaia si moltiplica»), rappresenta l'urbanizzazione che si mangia la campagna creando una zona ibrida. Nella seconda parte del testo, che non riportiamo, Risi conferma il suo amore per la città nonostante terra, cielo, figure umane siano tutte rese al nero. Non si può parlare per Pasolini e Risi di coscienza ecologica vera e propria ma, seppur in posizione laterale del corpus poetico, di attenta e non ideologizzata fissazione del problema sviluppo e sue degenerazioni sul paesaggio:

Tutt'intorno, fuori porta
 la città non ha niente di un villaggio
 il moderno stinge presto
 la campagna è sporca
 che l'operaio attraversa con un ultimo sforzo.
 Le motorette prolungano l'industria.
 Lembi di nebbia radono un canale
 qua i detriti, là dei mucchi di letame. La giuntura
 tra la Città che vomita e la Bassa che rumina
 si fa nell'iride delle vacche
 o sul ciglio della strada ora che il cielo
 è tutto in una macchia d'olio.

2. Indissolubilmente legato all'industrializzazione e all'urbanesimo viene negli anni del boom l'inurbamento dovuto alle migrazioni interne, tanto da sud a nord quanto da campagne e montagne, ancora con numeri imponenti se non precisissimi, che oscillano dal milione e ottocentomila persone ai due milioni nel ventennio 1951-71. Anche molti scrittori hanno seguito tale parabola, del resto assai usuale per ogni intellettuale che voglia affermarsi. E però con un surplus di choc metropolitano, per dirla alla Simmel, a causa dell'accentuato stacco tra la città in tumultuoso ampliamento e i paesi ancor ricchi dal punto di vista naturalistico, anch'essi tuttavia destinati (si pensi solo alle riflessioni poetiche di Zanzotto) ad essere intaccate dal medesimo fenomeno. Facili allora il rimpianto, la mitizzazione del luogo d'origine - comunità e forme di vita -, incantato e fermo nel ricordo con una sottolineatura anche di lingua. Il dialetto appare infatti quanto di più radicato nel luogo natale e scavalcato dalla storia di un paese che si avviava proprio allora a diventare compiutamente italofono.

Il mondo naturale del Friuli pasoliniano è estremamente stilizzato: prati ubertosi «di erba viva» (*O me donzel*), cieli dai colori tenui dove si espande il suono struggente delle campane, rondini, allodole, nottole, conigli e rane; molta acqua sotto forma di pioggia sugli alberi e rugiada sul terreno, in pozzi, prodaie, fontane, rogge, fossi, rigagnoli e grondaie. Il mito fondante può essere allora quello di Narciso, più volte citato nella *Suite furlana*, il fanciullo che scopre e nega la propria identità dentro la natura. Già nelle *Poesie a Casarsa*, precisamente in *O me donzel*, si legge: «[...] I nas / tal spieli da la roja.» (Nasco nello specchio della roggia, vv. 4-5) e, in perfetta continuità e unità di rispecchiamenti, ne «la roja selestà / a spiegla la Ciargna soreglada» (la

roggia celeste / specchia la Carnia assoluta, *Ciants di un muàrt*, vv. 2-3). Ne *La not di maj* un giovinetto che canta si specchia nella roggia, poi è il poeta ragazzo a specchiarsi in *Cansoneta*, ma anche gli alberi tremano sul fosso (*Lengas dai frus di sera*); è Narciso, «dut antèir coma un flòur» (tutto intero come un fiore, *Dansa di Narcís*, v. 3), che proclama «Jo i soj na viola e un aunàr» (Io sono una viola e un ontano, *Dansa di Narcís II*, v. 1), i quali a loro volta «a si spièglin ta l'azúr fun / da l'aga [...]» (si specchiano nell'azzurro fumo / dell'acqua, *Dansa di Narcís II*, vv. 16-17).

A fronte di un tale mondo naturale, che fa tutt'uno con il ragazzo, l'arrivo, tra l'altro così biograficamente sofferto, nella città lontana rappresenta l'irruzione del mutamento storico che richiede anche un cambio di lingua. E nell'*Appendice alla Suite furlana*, datata 1950-53, e cioè già con il poeta a Roma, e che di Roma scrive in italiano, Casarsa, unica in tutto il mondo (*Li ciampanis dal Gloria*), diventa ormai il «laju» (laggiù), «dulà che dut a è fer» (dove tutto è fermo, *Cansiòn*), raggiunto soltanto dalla canzone. In quegli anni anche un altro poeta arriva a Roma e cambia lingua, ma con un movimento uguale e contrario: Albino Pierro, che aveva già pubblicato versi in italiano, recupera il tursitano per ricongiungersi al perduto mondo materese. Alla base lo sradicamento dal paese dell'infanzia immerso nella natura notturna: «'A notte prime di parte / mi ni nghianève a lu balcone adàvete / e allè sintije i grille ca cantàine / ammuccète nd'u nivre d'i muntagne. // Na lunicella ianca com' 'a nive / mbianchijàite ll'irmice a u cummente / ma lu pahàzze méje / tutt'i balcune i'èrene vacante»³. Nella poesia *Tutta polvere* Risi racconta d'un generale spegnersi e corrodersi, che cresce poi con potenti immagini naturali a sfondo atomico: «Il cielo è tossico da tempo / gli uccelli hanno smesso le ali // Il mare asciuga il suo plancton / e si svuota di pesci // Il grembo è senza forza / e la segala nei campi è cornuta // Qualcuno libera energia: / la terra si uranizza». E nella parte centrale esercita la sua consueta ironia proprio sui ripiegamenti idillici e nostalgici dei colleghi:

L'Ilisso è buio
 nella sua nuova tomba di cemento
 come lo Stige,
 i poeti lo piangono
 nei bar: «C'era una volta»
 dicono tra un anice e l'altro
 dicono: «Lo sai?

Nell'anno...»
e scrollano fumo e polvere di dosso.
Non guariranno mai.

Anche Giudici in quegli anni porta avanti una poesia narrativa e colloquiale, venata d'ironia. Presenta per esempio un motivo altrettanto tradizionale dell'immutabile mondo campestre in cui rinchiudersi, ovvero la fuga del cittadino, sia esso il provinciale inurbato nella Roma imperiale o l'illuminista Parini, verso salubri plaghe con annesse smanie per la villeggiatura di goldoniana memoria o tentativi di salvezza dell'anima propri alla letteratura russa tanto frequentata dal poeta di La Spezia. Giudici dà quasi per scontato e ovvio il vivere malsano nella città, scrive *Dal cuore del miracolo*, dove anche «un setter non può vivere. / Com'è possibile farlo passeggiare / nel traffico, respirare / nelle puzze del neo-capitale? E poi (altro / che passeggiare!) ha bisogno di correre, / di affinare l'olfatto ai naturali / odori della campagna.» (*Quindici stanze per un setter*, vv. 1-7 da *La vita in versi* 1965). L'anglicismo che dalle città britanniche della Seconda rivoluzione industriale perviene perfettamente adattato all'Italia d'allora è «smog» (*Una casa a Milano* v.1); ed ecco allora la lunga meditazione in versi, pensosa e ironica, sul *topos* *Se sia opportuno trasferirsi in campagna*, che capovolge la nozione di miracolo, riportandolo alla sua vera ed umana essenza:

Gli scherzi, le meraviglie della natura,
i nani, i nidi, le uova con due tuorli,
scoprirli come ti piace – più sicura
ti fanno che un miracolo è possibile,

non qui, ma altrove, dove attraversano
la strada tra bosco e bosco gli scoiattoli,
e la vita è vicina, il tiranno invisibile,
e gli uomini, senza fretta, conversano.

Eppure in quella Brianza, già da Gadda mostrata nell'infestazione quasi lebbrosa delle «ville e villule», Giudici si ritaglia il «[...] piccolo mondo d'un disperso / villino nella schiera uguale» (vv. 80-1), che rima con un faticoso riposo domenicale, raggiunto e lasciato in auto nel week-end, che pare semplicemente, alla propria vigile coscienza, il complemento, del tutto integrato, della settimana lavorativa nell'inquinamento cittadino.

3. Roberto Roversi pubblica nel 1962 *Dopo Campofornio*, una raccolta di poemetti scritti tra il 1955 e il '60, che presentano la campagna italiana fuori da ogni luce arcadica: si tratta di una vita povera e dura, di cui talvolta i fenomeni naturali aggravano la condizione. È il caso della piena del Po – «il fiume che fa paura» (v. 88) – in Polesine del 1951, quando vennero allegati 113.000 ettari di territorio e occorsero 195 giorni per prosciugarli. La prima parte (*Dal silenzio e nell'oro*) mostra il grande fiume nascere dal Monviso e scorrere, largo e benigno, per la pianura spaccata in due come una mela, dopo aver ricevuto l'acqua di molti affluenti (*Schiere opposte*). La presenza umana occupa le parti centrali (*Splendido amore; Alla foce; I fiumi sulle altane; Così passano gli anni*): sono giovani dall'età e dagli amori brevi o vecchi osservati dal passaggio del treno come patriarchi tra le acque del Po, «dove la gente italiana stenta» (II, verso finale), magari facendo «il bracciante sfortunato, / il pescatore di frodo, / il contrabbandiere braccato» (X, vv.16-18). La terzultima poesia, appunto *L'alluvione*, introduce il nostro tema:

I campi sfiorire dentro il mare,
le onde strappare i rami dei cedui,
case crollare, i visi intorno ai tronchi
infuriati di schiuma,
le grida perdersi sulla duna,
cadere il fondo cielo come una piuma.
Gli uomini con la giacchetta scura
e il bavero rialzato,
la cicca sul labbro paonazzo
seduti sulla ghiaia;
e donne ad amare le case
perse nei gorghi,
poca roba raccolta ad asciugare,
rubato l'ordine misero alla giornata,
perduta la pace guadagnata,
anche il pianto ora è vecchio, inutile;
tutto da incominciare

Il lessico piano e la sintassi paratattica non impediscono in nulla un effetto epico, tanto nella visione della catastrofe naturale, da Faulkner di *Palme selvagge*, quanto nelle figure steinbeckiane di donne e uomini tremendamente colpiti ma non domati. Qualcosa di grandioso, come un finale biblico, dantesco o melvillian, si percepisce, più che nello scatenarsi degli eventi, soprattutto nella calma mortale del dopo: «Finito il dilu-

vio per il piano / restano soli nelle piazze / e le pompe travolgono / dal lago di melme foglie morte, / sterpi, rami, biade marce, piume» (X, vv. 6-10). L'ultima poesia (*Un legno alla deriva*) riprende la visione della terra desolata e traghetta dalla presenza animale, «dove nei mattini ventosi, / fra gli acquitrini spenti, / riposano uccelli teneramente vivi / nell'incertezza e nel terrore, / perché pace non c'è né sicurezza / per loro se non nella fuga» (vv. 12-17), all'idea di morte che coinvolge anche l'io poetante, insieme alla gente lì sepolta «come prue conficcate nella melma, / tutti, uomini e donne, insieme» (vv. 22-3).

L'intero ciclo di poemetti – nella seconda edizione einaudiana del 1965 – si chiude con *Iconografia ufficiale*, dedicata all'ondata che nel '63, dalla diga del Vaiont spazza la Val Cellina provocando duemila morti. Il testo esordisce con una descrizione referenziale, piena di numeri, della «diga gioiello d'architettura», rispetto a luogo di costruzione, dimensioni e funzione; poi introduce senza soluzione di continuità l'evento:

per costruirla sono stati impiegati
350 000 metri cubi di calcestruzzo
e mezzo milione di quintali di boiaca.
Crolla la diga del Vaiont
travolgendo interi paesi immersi nel sonno.
Era la più alta d'Europa.
Si cercano le vittime nel fango
il fango ha sommerso cinque borgate
fra i superstiti rassegnazione e
fatalismo: i superstiti non piangono.

Segue il «referto della pronta indifferenza burocratica», come scrive l'autore in nota, con i messaggi del Presidente Leone e delle altre autorità («pregola recare popolazioni colpite tanto flagello» v. 52), che si recano sul posto in contrita visita di prammatica. Si trova il riferimento, consueto per i tempi, alla distruzione di Hiroshima («il paesaggio è di un biancore insopportabile» v. 34), perché, se a tutta prima pare anche questa una sciagura operata da una natura distruttiva e indifferente, è chiaro invece che lo sconsiderato intervento dell'uomo ha creato il disastro: «Gli uomini vivevano sereni ai piedi della diga, / il fianco della montagna che si specchiava nel lago, / era da migliaia d'anni che si ergeva compatta e possente» (vv. 26-8). Tuttavia proprio la trascuratezza della «parte geologica» («[...] approssimative / le prove sulla struttura delle rocce» v.

59, vv. 63-4) viene rinvenuta quale causa dolosa dell'evento. Come visto dalla più ampia citazione sopra riportata il linguaggio non è più epico, ma volutamente cronachistico, le figure senza caratterizzazione: domina la superba stoltezza nel confronto con la natura e le vuote dichiarazioni del dopo. La coscienza ecologica dell'autore, nel raffronto tra i due disastri, pare ormai maturata.

Al termine di questa parziale ricognizione sulla poesia che fronteggia il boom ancora un testo (*Giardino d'Europa*) di Risi, più tardo ma ricapitolativo degli elementi sopra individuati: inurbamento, distorsione ambientale, mossa turistica di ritorno alla natura:

Veniamo tardi siamo
da compiangere –
tutto il ferro è già cavato
ogni tronco fu arso ogni zolla spremuta
ogni sorgente fu spenta, cielo e mare
di un blu senza vita –
pur di trarre un vantaggio immediato
l'italiano pensò mai al risparmio?

O siamo in anticipo:
l'Appennino frana dai due lati
su terre sfollate dove nessuno canta –
tutti in città! ma un'onda
di ritorno torbida scontenta si riversa in cerca
di iodio e clorofilla, è l'esodo
dei profughi del turismo è il tempo
delle vacanze in psichiatria.

Può darsi che un giorno saremo
una pista salutata dai venti
per i lanci su Marte.

Alla chiusa di Risi sul futuro, beffardamente apocalittica, vanno accostate alcune riflessioni di Pasolini, apparse per «Il Tempo» in due articoli del 22 marzo 1969, e molto sue in quanto iscrivono il problema ecologico nella più ampia polemica contro il presente. Nel primo la «trasformazione sacrilega» del titolo si riferisce tanto a Cesarea in Cappadocia che ad Arezzo, dove «su una pianura modestamente coltivata [...] ecco anche qui, a destra, una grande fabbrica, nuova di zecca, sul tenero verdolino del grano. E poi le casette degli operai: casette giudiziose, che riescono a rendere povera la campagna: povera ap-

punto perché appena un po' ricca ». In entrambi i luoghi i tecnici e i giovani rivoluzionari premono per il nuovo a tutti i costi, «facendosi così portatori di un valore neocapitalistico». Nel secondo pezzo – «Italia nostra non otterrà nulla» – aggiunge tra i distruttori inconsapevoli del passato gli operai perché trasformatori del mondo, la borghesia e i politici di ogni schieramento che, sapendo impopolare la battaglia per la conservazione, non la fanno mai propria; infine le piccole élite intellettuali poco disposte a combattere in piazza per coinvolgere il resto della società. Al netto di una ri-sacralizzazione del passato, compresa del paesaggio, soluzione che appare impraticabile e a sua volta ideologica, Pasolini metteva lucidamente sul tavolo un'impasse che è ancora in buona parte la nostra.

Note

- ¹ Carlo Emilio Gadda, *Quartieri suburbani* (1955), in *Saggi, giornali, favole*, I, Milano, Garzanti 1991, p. 1128.
- ² Italo Insolera, *L'urbanistica*, in *Storia d'Italia*, vol. 5, Torino, Einaudi 1973, p. 478. Va ricordato il Piano Fanfani, che diede vita tra il 1949 e '63 a un massiccio finanziamento di case popolari, lasciando tuttavia la responsabilità amministrativa ai comuni, con conseguente speculazione fondiaria ed edilizia, la nascita di nuovi quartieri e di un parallelo abusivismo caratteristico proprio di Roma.
- ³ *Prima di partire*. La notte prima di partire / me ne salii al balcone di sopra / e là sentivo i grilli che cantavano / nascosti nel nero delle montagne. // Una lunicella bianca come la neve / imbiancava gli embrici al convento / ma al palazzo mio / tutti i balconi erano vuoti. Da *A' terra d'u ricorde* 1960. Anche Tonino Guerra nella poesia *I buoi* (*I buoi*, presente in *I scarabócc* del 1946) non se la sente di congedare il «monumento» carducciano del lavoro agricolo italiano per far posto al trattore.

Giorgio Caproni: un itinerario *fra terra e storia nel paese guasto*

Francesca Valdinoci

L'itinerario poetico di Giorgio Caproni è segnato da una frattura per quel che concerne la rappresentazione della natura, protagonista indiscussa dell'intera produzione dell'autore. Se le opere giovanili inscenano quadretti lirico-naturalistici, nelle raccolte della maturità troviamo una rappresentazione di ecosistemi ibridi caratterizzati dall'accostamento di elementi naturali ed antropici in un perturbante scenario postapocalittico nel quale la storia si sostanzia di resti e detriti. Il trauma della guerra e le repentine trasformazioni economiche e sociali che investono l'Italia negli Anni Cinquanta e Sessanta costituiscono quel sostrato esperienziale a partire dal quale Caproni forgerà una ricorrente rappresentazione della natura minacciata, presente in nuce fin dalla raccolta *Passaggio d'Enea* e protagonista nell'universo in dissoluzione del *Muro della terra*.

In *Come un'allegoria* l'autore contempla programmaticamente un'operazione di occultamento della realtà grazie alla valorizzazione della componente allegorico-artistica. Al poeta spetta il compito di inventare «l'erba / facile delle parole», operando una cancellazione della realtà all'interno di quadretti lirici che depotenziano la forza degli elementi naturali inseriti come frammenti all'interno di un paesismo di matrice impressionista¹. Spesso il paesaggio è soltanto lo sfondo sul quale proiettare le inquietudini dell'io poetico, come nel caso di *A Cecco*²; mentre talvolta il soggetto tende a collocarsi in secondo piano, o addirittura ad annullarsi, nella descrizione naturalistica, come avviene in *Prima luce*³. Anche

se il Caproni delle prime raccolte non ha ancora sviluppato una riflessione organica che travalichi la componente impressionistica, il poeta mostra già le prime *inquietudini* poiché «presenta – come sostiene Alessandro Baldacci nel recente saggio *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi* – una vena in definitiva antilirica, in cui l'io è sempre al margine o sullo sfondo, intento nell'osservazione di un idillio che però non si fissa sulla pagina, ma svapora, si stempera, scolora, vola via»⁴.

In *Ballo a Fontanigorda* l'ambiente bucolico lascia spazio a quello marino⁵, così come in *Finzioni*⁶, mentre a partire da *Cronistoria* il paesaggio idilliaco non domina più la produzione caproniana per lasciare spazio a quella natura ibrida e tormentata che diverrà motivo caratterizzante nelle raccolte della maturità. Già nel primo componimento della raccolta l'immagine del mare si ricollega ad un paesaggio dalle tinte infernali: «Il mare brucia le maschere / le incendia il fuoco del sale. / Uomini pieni di maschere / avvampano sul litorale»⁷. Negli ultimi componimenti della sezione *E lo spazio era fuoco...* appare in nuce la dialettica turbata *fra terra e storia*⁸, che si risolve nella rappresentazione di un ambiente naturale sempre più contaminato dall'azione umana posta in relazione con il processo storico che la alimenta⁹.

Tuttavia, solo a partire dalla raccolta successiva, *Il passaggio d'Enea*, emerge un universo tematico che diventerà in seguito portante nell'opera caproniana: la rappresentazione della desolazione del *paese guasto* attraverso immagini ibride di devastazione e degrada-

zione, affini a quelle presenti in *The Waste Land* di T. S. Eliot. Come sostiene Giuseppe Leonelli, è «qui lo spartiacque tra un passato di poeta dignitoso, ma un po' qualunque, e il futuro, così prossimo, ormai quasi presente, della piena individuazione della propria personalità di artista»¹⁰. Enea rappresenta l'uomo solo che deve fronteggiare la catastrofe, ma diviene anche figura di speranza ed attesa. Il secondo conflitto mondiale ha prodotto ferite insanabili, rovine visibili ed invisibili che alimentano il presente e limitano le possibilità future¹¹. La seconda sezione, *Le biciclette*, rappresenta la presa di coscienza dell'impossibilità di un progetto palinogenetico: in 1944, il sonetto d'apertura, è rappresentato il crollo di un mondo sintetizzato dal furore del «disastro dell'alba»:

Le carrette del latte ahi mentre il sole
sta per pungere i cani. Cosa insacca
la morte sopra i selci nel fragore
di bottiglie in sobbalzo? Sulla faccia
punge già il foglio del primo giornale
col suo afrome di piombo – immensa un'acqua
passa deserta nel sangue a chi muove
a un muro, è già a una scarica una latta
ha un sussulto fra i cocci¹².

Nella rappresentazione di questo episodio bellico è evidente la valorizzazione della portata poetica degli oggetti, attraverso i quali il poeta «non affronta direttamente l'orrore della scena di fucilazione, ma lo vede riflesso in un mondo di presenze subumane, – scrive Leonelli – persino tra gli oggetti della spazzatura che ingombra le strade. Si crea una correlazione straniante fra l'incubo e le cose di tutti i giorni, addirittura i detriti più squalidi della vita quotidiana»¹³. In un ambiente postumano sono gli oggetti derelitti ad impossessarsi di una scena nella quale, come afferma Giuseppe Leonelli, «il dolore sembra assumere per voce il fragore delle bottiglie che vanno in frantumi»¹⁴. Un analogo scenario dalle tinte postapocalittiche domina il componimento successivo, *Le biciclette*, elette ad oggetto-simbolo di una generazione defraudata della giovinezza ed ora invischiata in un'impossibile transizione verso il futuro. In queste stanze si susseguono immagini di frantumazione e distruzione in un'«armonia di disastri» che si susseguono nella «scialba / geografia del mondo che sgomenta», di uno spazio infernale costituito da «detriti funesti»¹⁵. Anche nella Genova ritratta in *Versi*, secondo componimento di *Stanze della funicolare*,

possiamo rilevare queste tracce di disgregazione: «è d'improvviso / l'alba che sa di rinfresco dai cocci / e dai rifiuti gelidi, e sul viso / scopre pei finestrini umidi un'urbe / cui marciapiedi deserti già i primi / fragori di carrette urgono. [...] E lentamente, in un brivido, l'arca, / di detrito in detrito, entro la lieve / nausea s'inoltra»¹⁶.

Queste immagini, ancora abbozzate nel *Passaggio*, diventano l'universo tematico di riferimento nel *Muro della terra*, la raccolta della svolta, i cui temi verranno ripresi e variamente declinati fino all'ultima raccolta postuma, *Res amissa*. A partire dal *Muro della terra* «inizia il viaggio senza ritorno della poesia caproniana, il vertiginoso approfondimento della condizione postuma a partire dalla quale l'autore osserva il mondo circostante e i terribili messaggi di una società di massa in cui l'esistenza perde contenuto e la solitudine diviene sempre più lugubre e spettrale»¹⁷.

Nel *Muro della terra* il meccanismo della citazione, già usuale nella produzione precedente dell'autore, assume un ruolo centrale fin dal titolo della raccolta¹⁸, nel quale si fa riferimento al decimo canto dell'*Inferno* dantesco, in particolare ai vv. 1-2: «Ora sen va per un secreto calle / tra il muro della terra e li martiri»¹⁹. La condizione esistenziale dei due poeti è, però, molto diversa, come sottolinea Barbuti: «Mentre Dante, guidato da Virgilio prima e da Beatrice dopo, perviene alla visione ultima di Dio, l'approdo del viaggiatore del *Muro* è il fallimento, il naufragio, la sconfitta della parola di fronte all'orrore contemporaneo»²⁰. Il poeta contemporaneo è perso, annaspa, cerca una guida che non trova²¹, aspetta un messaggero²²; prova ad orientarsi, ma è solo, circondato da una natura solo apparentemente benefica («...Tutto / quel sole. Tutto / quel verde scintillio d'erba / per tutto il vallone»²³), ma in realtà indifferente se non ostile. L'esito finale non può essere che l'approdo ad una condizione di perdita della speranza: «Aveva / perso completamente, / con la speranza, ogni traccia»²⁴. Dichiara lo stesso Caproni:

Io sono un razionalista che pone limiti alla ragione, e cerco, cerco. Che cosa non lo so, ma so che il destino di qualsiasi ricerca è imbattersi nel "Muro della terra", oltre il quale si stendono i 'luoghi non giurisdizionali', dove la ragione non ha più vigore al pari di una legge fuori dal territorio in cui vige. Questi confini esistono: sono i confini della scienza; è da lì che comincia la ricerca poetica. Non so se *aldilà* ci sia *qualcosa*; sicuramente c'è l'inconoscibile.

Il sintagma dantesco assume quello che Lombardi definisce, sulla scia dell'analisi di Adele Dei²⁵, un «valore generativo»²⁶, poiché da espressione letterale si trasforma in metaforica fino a costituire il fulcro dal quale si genera la costellazione di immagini fondamentali ricorrenti nella raccolta. L'espressione «il muro della terra», tratto da un verso del componimento *Anch'io*²⁷, è il primo dei numerosi esempi di ibridazione tra la componente naturale e quella antropica rintracciabili nella raccolta. All'esperienza biografica ed esistenziale del muro si accosta la rappresentazione della guerra, già presente in tanta parte della produzione caproniana, eletta in questa raccolta a metafora universale, «allegoria della condizione umana».²⁸ In una costruzione del paesaggio che rimanda alla Val Trebbia, l'umanità viene collocata in una selva labirintica caratterizzata da condizioni meteorologiche estreme (gelo, neve, nebbia) metafora della guerra continua che attraversa la storia umana. In particolare, nella sezione «Acciaio» i ricordi autobiografici della guerra si trasformano per denunciare la tendenza naturale dell'uomo alla distruzione. La rappresentazione di un paesaggio postumano è motivo ricorrente così come la fine del mondo è denunciata fin da uno dei primi componimenti della raccolta, *Falsa indicazione*²⁹, e percorre interamente la produzione successiva fino a *Res amissa*. Il muro, inoltre, incarna simbolicamente una sopravvenuta estraneità ai luoghi, sottoposti ad un processo di desertificazione che invade gli spazi urbani e i territori naturali.

Ed è proprio il deserto l'ambiente ricorrente più significativo di questa raccolta, la cui importanza viene sottolineata fin dalla citazione iniziale tratta dall'opera di Annibal Caro: «Siamo in un deserto, e volete lettere da noi?». Deserto reale ed esistenziale, luogo un tempo vitale ma ora abbandonato, come nel primo componimento della sezione «Il vetrone» dal titolo *L'idrometra*: «nessuna / libellula sorvolerà / nel deserto, intero»³⁰. In questo ambiente estremo l'io poetico specchia la propria solitudine di uomo rinchiuso in una torre, accerchiato dalle mura della propria prigione, come nel *Murato*: «Fuori, / è il deserto del sole / e delle ortiche – il gelo / abbagliato del giorno / sul ghiacciaio»³¹. Nella sua accezione di luogo abbandonato (dal latino 'desero' ossia 'abbandono') e spopolato, quindi ridotto a deserto, ricorre anche in *Lasciando loco*: «il deserto, / la lampadina a carbone / lasciata accesa nel sole / sopra il deserto»³².

Il deserto avanza intrappolando il poeta nella *terra guasta* del presente, un mondo ormai disintegrato en-

tro il quale l'essere umano si sente postumo a sé stesso come i due personaggi beckettiani protagonisti di *Fin de partie*, sopravvissuti alla catastrofe ma confinati in uno spazio circoscritto, come l'«uomo solo / chiuso nella sua stanza. [...] Solo in una stanza vuota, / a parlare. Ai morti», ritratto in *Condizione*³³. Quest'universo in dissoluzione è protagonista dei quattro componimenti contenuti nella sezione «Tema con variazioni», nei quali viene rappresentato il fenomeno dello spopolamento delle montagne, dilagante a partire dagli Anni Sessanta. Questi traumatici cambiamenti nel paesaggio montano si innestano nell'opera caproniana su quelli già provocati dalla guerra riprendendone e moltiplicandone gli effetti. Non sono poche le affinità a livello di rappresentazione tra *Tutto*, componimento inserito nella sezione «Acciaio», dedicata ai ricordi bellici, e *Dopo la notizia*, inserita in «Tema con variazioni»:

Hanno bruciato tutto.
La chiesa. La scuola.
Il municipio.

Tutto.
Anche l'erba.

Anche,
col camposanto il fumo
tenero della ciminiera
della fornace.

Illesa,
albeggia sola la rena
e l'acqua: l'acqua che trema
alla mia voce, e specchia
lo squalore d'un grido
senza sorgente.

La gente
non si sa più dove sia. [...] ³⁴

Solo la natura si salva e sopravvive alla distruzione, o almeno quella parte di essa che non ha subito un processo di antropizzazione. È quell'*erba millenaria* delle *Biciclette* che testimonia una leopardiana indifferenza della natura nei confronti dei rovinosi esiti ai quali giunge l'umanità. Anche in *Dopo la notizia*, a seguito dello spopolamento, la natura ritorna ad assumere un ruolo nuovamente dominante:

Il vento... È rimasto il vento.
 Un vento losco, raso terra, e il foglio
 (*quel* foglio di giornale) che il vento
 muove su e giù sul grigio
 dell'asfalto. Il vento
 e nient'altro. [...]
 Il grigio
 del vento sull'asfalto. E il vuoto.
 Il vuoto di *quel* foglio nel vento
 analfabeta. Un vento
 lasco e svogliato – un soffio
 senz'anima, morto.
 Nient'altro. Nemmeno lo sconforto.
 Il vento e nient'altro. Un vento
 spopolato. *Quel* vento,
 là dove agostinianamente
 più non cade tempo. ³⁵

In questo spazio desolato il foglio di giornale è un relitto, uno scarto abbandonato che indica il passaggio umano, ma anche la scomparsa dell'uomo, la cui presenza, ormai spettrale, è suggerita anche dall'asfalto privo anch'esso di ogni funzione. In *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* un vecchio, ultimo superstite, riflette sulla possibilità di andarsene: «Eppure, non mi risolvo. Resto. / Mi lega l'erba. Il bosco / Il fiume. Anche se il fiume è appena / un rumore ed un fresco / dietro le foglie». Il bosco è il luogo della terra nel quale vige un tempo altro, che si contrappone a quello della città, il luogo della storia, nel quale il rischio d'inautenticità e disumanizzazione è ancora più elevato, come mostrano i componimenti della sezione «Lilliput e Andantino»³⁶. In *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* il tempo della terra viene contrapposto a quello dell'uomo:

Meglio – lo so – è ch'io vada
 prima che me ne vada anch'io.
 Eppure, non mi risolvo. Resto.
 Mi lega l'erba. Il bosco.
 Il fiume. Anche se il fiume è appena
 un rumore ed un fresco
 dietro le foglie.
 [...]
 (L'acqua,
 da quanti milioni d'anni, l'acqua
 ha questo suo stesso suono
 sulle sue pietre?)

Mi sento
 perso nel tempo.

Fuori
 del tempo, forse. ³⁷

In *Ottone*, un altro componimento del *Muro della Terra* incluso nella sezione «Feuilleton», ritorna ancora una volta il bosco, come luogo della natura nel quale vige un tempo altro rispetto a quello delle vicende umane: «È là, / in quella conca dove / (raro) il fagiano appare / nel bosco, che ora / vorrei finir la partita. / Là dove la vita stagna / (o sembra) senza / spinta di tempo. Il tempo / senza spinta di vita»³⁸. Un ristagno della vita, o una vita ridotta ormai a brandelli, come quella esperita dai ben noti protagonisti beckettiani Hamm e Clov alla cui vicenda esistenziale, interpretata secondo le mosse scacchistiche di un finale di partita, si fa riferimento in questi versi. Adorno, nel celebre saggio dal titolo *Tentativo di capire Finale di partita*³⁹, identifica lo scenario in cui si svolge il dramma con il rifugio che ospita i sopravvissuti alla Seconda Guerra mondiale. In questo mondo tutto è ormai distrutto e i pochi sopravvissuti vegetano in attesa della fine, poiché sono accadute cose a cui in verità non possono sopravvivere nemmeno i sopravvissuti.

A differenza che *Fin de partie*⁴⁰, nel *Muro della terra* non si giunge fino alla constatazione definitiva della fine della natura, anche se risulta chiaro che il ritorno al tempo primigenio nei luoghi deserti e spopolati protagonisti della raccolta è un'utopia. Questa regressione impossibile che si accompagna a quel sentimento di solitudine e straniamento al quale abbiamo già accennato: «Amore, com'è ferito / il secolo, e come siamo soli / – tu, io – nel grigiore / che non ha nome. Finito / è il tempo dell'usignolo / e del leone. [...] Il liocorno / orma non ha lasciato / sul suolo»⁴¹. Pur non potendo parlare di scomparsa della natura, la permanenza di quest'ultima viene altresì messa in discussione anche attraverso immagini ibride degli elementi naturali: «mentre a piombo / [...] nere / fiatavano costellazioni / i Fossi – spazzava il vento / – vuoto – sulle Tre Terrazze / il mio petto: il cemento»⁴²; «si perdeva col mare / d'alluminio – col morto / fumo della ciminiera / della cisterna, nel lampo / fermo che fermo scuoteva / la lamiera»⁴³; «Il viso tagliato dai fili / d'acciaio della pioggia»⁴⁴; «sotto i rottami / del cielo»⁴⁵; «La luce sempre più dura, / più impura. La luce che vuota / e cieca, s'è fatta paura

/ e alluminio»⁴⁶. Queste immagini concorrono a dare vita alla rappresentazione di una natura antropizzata e meccanica, non più dominata da movimenti ciclici, ma in perenne pericolo.

Tuttavia, troviamo anche un componimento nel quale la rappresentazione della catastrofe giunge fino alle sue estreme conseguenze, ossia alla cancellazione della natura, contemplata come realistico presagio per il futuro. A tal proposito Pietro Citati, dalle colonne del «Corriere della Sera» del 16 ottobre 1975 scrive: «Là, il mondo reale esisteva... Ora qualche terribile catastrofe ha colpito il mondo. Non sappiamo quale, e forse perfino il poeta lo ignora... Tutto ciò che possiede un corpo un peso una dimensione, uno splendore sembra scomparso».⁴⁷ Nell'*Idrometra*, il primo componimento della sezione «Il vetrone», il soggetto poetico ci trasporta all'interno di uno scenario desolato, di un mondo postumano, abbandonato da ogni possibile forma, riflesso o prospettiva di vita.

Di noi, testimoni del mondo,
tutte andranno perdute
le nostre testimonianze.
Le vere come le false.
La realtà come l'arte.

Il mondo delle sembianze
e della storia, egualmente
porteremo con noi
in fondo all'acqua, incerta
e lucida, il cui velo nero
nessun idrometra più
pattinerà – nessuna
libellula sorvolerà
nel deserto, intero.

Si tratta di un presagio apocalittico illustrato da un io poetico che vede nella sparizione del mondo, ormai senza più *sembianza* né *forma*, l'unica possibile conseguenza delle scellerate scelte dell'uomo. Scrive Bertone in *Letteratura e paesaggio*: «Alla denuncia della perdita definitivamente appurata [...], così inappellabile e statica nella compostezza dell'enunciato, risponde nella seconda battuta e strofa la dinamica della prescrizione di un compito: il confronto con il 'velo nero', da condurre qui [...] con agilità, eleganza, precisione geometrica, la precisione e l'eleganza dell'idrometra e della libellula».⁴⁸ Questa riflessione, insieme

con l'osservazione del mondo ridotto a deserto, con la dialettica natura/storia e con i presagi apocalittico-palingenetici, è motivo ricorrente anche nelle raccolte degli Anni Ottanta, *Il franco cacciatore* e *Il conte di Kevenhüller*, e nell'opera postuma *Res amissa*. Nella raccolta del 1982 il soggetto poetico si trova ancora una volta nell'impossibilità di oltrepassare il muro che lo circonda, fermo all'ultimo borgo, luogo che «assorbe e vanifica il cammino di chi vi è giunto assieme al mondo stesso. Un tratto ancora segnato dal muro della terra, un'immensa Città di Dite che coincide con la vita stessa e imprigiona deserto e squallore»⁴⁹: «Un tratto / ancora, poi la frontiera / e l'altra terra: i luoghi / non giurisdizionali»⁵⁰. Alla speranza verso un oltre che si rivelerà specchio dell'*aldiqua* si accompagna una rinnovata tensione, anch'essa sempre frustrata, verso la natura come luogo di salvezza dalla storia: «Non / lo sopporto più il rumore / della storia... / Vento / afono [...] Il mare in luogo della storia...».⁵¹ Il tentativo di «sfuggire dal labirinto di sangue e di gelo della storia»⁵², come scrive Leonelli, è votato al fallimento, poiché «La storia è un mostro che vanamente si cerca di scacciare, arginare. [...] L'accecante luce apocalittica che illumina le pagine del *Franco cacciatore* preclude la facile speranza di una palingenesi»⁵³.

Questo rinnovamento, per quanto arduo non risulta per il momento impossibile per l'uomo, come viene dichiarato nel componimento dal titolo *Palingenesi*:

Resteremo in pochi.
Raccatteremo le pietre
e ricominceremo.

A voi,
portare ora a finimento
distruzione e abominio.

Saremo nuovi.
Non saremo noi.
Saremo altri, e punto
per punto riedificheremo
il guasto che ora imputiamo a voi⁵⁴.

Il palingenetico percorso dalla terra alla storia (*Raccatteremo le pietre / e ricominceremo*) non può, però, che trasformarsi in un nuovo percorso di caduta e ricostituzione del *paese guasto* al quale si fa riferimento nei *Versicoli quasi ecologici*. In questo componi-

mento, inserito in *Res amissa*, si compie il definitivo ribaltamento nel rapporto tra uomo e natura, poiché la scomparsa degli esseri umani rappresenta l'unica possibilità di salvezza per l'ambiente.

Non uccidete il mare,
la libellula, il vento.
Non soffocate il lamento
(il canto!) del lamantino.
Il galagone, il pino:
anche di questo è fatto
l'uomo. E chi per profitto vile
fulmina un pesce, un fiume,
non fatelo cavaliere
del lavoro. L'amore
finisce dove finisce l'erba
e l'acqua muore. Dove
sparendo la foresta
e l'aria verde, chi resta
sospira nel sempre più vasto
paese guasto: «Come
potrebbe tornare a essere bella,
scomparso l'uomo, la terra»⁵⁵.

Nel sintagma *paese guasto* ritornano echi sia danteschi⁵⁶ sia eliotiani⁵⁷, è probabilmente però nel raffronto con Eliot che possiamo rilevare, in questo caso, una più profonda affinità di intenti. In *The Waste Land* la poesia si origina a partire da un'ardita operazione di montaggio di immagini letterarie, un *assemblage* che si rivela essere non troppo dissimile da quello compiuto da Caproni stesso. Infatti, nei *Versicoli* trova espressione una prospettiva rintracciabile «nel quadro della cultura e della letteratura italiana del Novecento»⁵⁸, come messo in luce dall'analisi di Scaffai in *Letteratura e ecologia*⁵⁹. In particolare, sono marcate le affinità tra i versi conclusivi di questo componimento ed il capitolo finale della *Coscienza di Zeno*: l'uomo è colpevole di aver *inquinato* la vita, distruggendo l'ambiente con le sue azioni scellerate. La sola possibilità di salvezza del pianeta risulta essere, per Svevo come per Caproni, la scomparsa dell'uomo, colpevole di aver dato avvio ad un perenne stato di conflitto sulla Terra, a causa del quale ogni ambito ha subito devastazione e desertificazione. Come scrive Scaffai, il tema della scomparsa dell'uomo può anche essere messo in relazione con quello caro all'autore della rarefazione del soggetto⁶⁰, però appare meno isolato all'interno della sua produ-

zione se letto in continuità con le immagini postapocalittiche presenti già a partire dal *Muro della terra*. Il tentativo di presa di distanza da un punto di vista antropocentrico per mettere in evidenza la relatività della posizione umana rispetto all'ambiente percorre, infatti, a nostro avviso, buona parte della produzione dell'ultimo Caproni. Seguendo questo *fil rouge* si può evidenziare una trama sottile all'interno di queste raccolte, che dimostra la profonda complessità e l'estrema attualità della riflessione caproniana.

Note

- ¹ È un esempio emblematico di questa tendenza già il primo componimento della raccolta *Marzo*: «Dopo la pioggia la terra / è un frutto appena sbucciato. / Il fiato del fieno bagnato è più acre – ma ride il sole/ bianco sui prati di marzo / a una fanciulla che apre la finestra». *Marzo*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 1998, p. 7.
- ² «Dalla pianura ventosa / della tua terra, ho avuto / quest'aspra volontà. / Lontano dalla mal'aria, / domerò la mia vita...». *A Cecco*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, op. cit., p. 9.
- ³ «La terra, con la sua faccia / madida di sudore, / apre assonnati occhi d'acqua / alla notte che sbianca.» *Prima luce*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, op. cit., p. 13.
- ⁴ Alessandro Baldacci, *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Firenze, Franco Cesati Editore 2016, p. 25.
- ⁵ Si vedano: *Questo odore marino*, *Nudo e rena*, *Triste riviera*, *Venere*, *Al primo galletto*.
- ⁶ Si vedano: *Senza titolo*, *Con che follia*, *Donna che apre riviere*, *Sono donne che sanno*, *Corso Oddone*, *Sonetto d'Epifania*.
- ⁷ *Il mare brucia le maschere*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 67.
- ⁸ *Ma le campane concordì*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 86.
- ⁹ «Così lontano l'azzurro / di tenebra della tua Trebbia / dove ora vivi! / I sassi / soli compagni, gridi, / lo sento, nel tuo silenzio / l'amore cieco – ai nidi / di vipere la tua paura / come un tempo riaffidi. / [...] tu persa in quella terra / di pietra, io solo in questa / silenziosa mia guerra).» *Così lontano l'azzurro*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 87.
- ¹⁰ Giuseppe Leonelli, *Giorgio Caproni. Storia d'una poesia tra musica e retorica*, Milano, Garzanti 1997, p. 27.
- ¹¹ «[...] Nel lamento / vasto che un pianoforte da lontane / stanze nel novilunio gronda, io sento / la tua voce distrutta – odo le trame / in rovina, e l'amore morto. [...] Un madore / di brina, ora il giornale dove i primi / crimini urlano copre, e il tuo cuore». *Strascico*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 112.
- ¹² *1944*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 126.
- ¹³ Giuseppe Leonelli, *Giorgio Caproni*, cit. p. 28.
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ «...Fu così, / dolce amico remoto, unico cuore / vicino al mio

- disastro, che colpi / questa città lo sterminato errore / di cui tenti una storia? Io non so come, / o Libero, in quest'alba veda il sole / frantumarsi per sempre»; «Per le incolte / brughiere, ah! il lungo fischio sulla pietra / e i detriti funesti cui la brina / dà sudori di ghiaccio. Ivi se l'alba / tarda a portare col gelo la prima / corsa di biciclette, ecco la scialba / geografia del mondo che sgomenta / mentre Alcina è distrutta»; «E quale immensa / distruzione a quei raggi lievi – quale / armonia di disastri, ora che senza / cuore preme un tallone sul pedale / come sull'erba ha già calcato un viso / rimasto senza fremito!... Ma fu / storia anch'essa travolta – né ora più / v'è soccorso a quel tempo ormai diviso». *Le biciclette*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 127.
- ¹⁶ *Versi*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 136.
- ¹⁷ Alessandro Baldacci, *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, cit., p. 103.
- ¹⁸ Per uno studio approfondito della citazione nel *Muro della terra* si fa riferimento al saggio di Sara Lombardi, «*Furti metaforici, ovvero la metafora al quadrato. Caproni, Il muro della Terra e la sezione Il murato*», *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 41 (2012), 1, pp. 177-92.
- ¹⁹ Caproni gioca con l'ambiguità di significato della parola 'terra', che nei versi danteschi sta ad indicare la Città di Dite, mentre in questa raccolta assume una pluralità di significati, in primis quello letterale. Al contrario, la parola 'muro' in Dante indica letteralmente le mura della Città di Dite, mentre in questo caso l'immagine è bifronte: da una parte se ne sottolinea la funzione di protezione dall'altra quella di prigione. Il muro non può essere altro che la barriera contro la quale sbatte l'uomo nel tentativo di comprendere la realtà, come sottolinea Caproni stesso durante un'intervista radiofonica: «Questo *muro della terra* evidentemente in Dante non è altro che il muro di cinta della Città di Dite, per me viceversa significa il limite che incontra, ad un certo momento, la ragione umana» (Intervista radiofonica, *Antologia*, 1988, citata nell'apparato critico di Luca Zuliani, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 1537).
- ²⁰ Antonio Barbuto, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri 1980, p. 171.
- ²¹ *Bisogno di Guida*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 322.
- ²² «...e anch'io mi domandavo come, / in tanto sole nero, / ancora non si vedesse, / dal muro, nessun messaggero...», *Aristofane*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 364.
- ²³ *Il cercatore*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 323.
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ Adele Dei, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia 1992.
- ²⁶ *Ibid.*, p. 179.
- ²⁷ «Nessuno/ potrà mai perforare/ il muro della terra», *Anch'io*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 325.
- ²⁸ Stefano Verdino, *Il grande Caproni*, «Resine», 47 (1991), p. 57.
- ²⁹ «*"Confine"*, diceva il cartello. / *Cercai la dogana. Non c'era.* / *Non vidi, dietro il cancello, / ombra di terra straniera*», *Falsa indicazione*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 281.
- ³⁰ *L'idrometra*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 291.
- ³¹ *Il murato*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 341.
- ³² *Lasciando Loco*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 347.
- ³³ *Condizione*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 287.
- ³⁴ *Tutto*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 312.
- ³⁵ *Dopo la notizia*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 348.
- ³⁶ «...la città / sputa in faccia il suo Orgoglio / e la sua dismisura», *Via Pio Foà, I*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 357; «Il cuore della città / è morto, la folla passa / e schiaccia – è buia massa / compatta, è cecità...», *Arpeggio*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 358.
- ³⁷ *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 349.
- ³⁸ *Ottone*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 378.
- ³⁹ Theodor W. Adorno, *Un tentativo di interpretazione di Finale di partita* [1961], in Samuel Beckett, *Teatro completo*, Torino, Einaudi/Gallimard 1994, pp. 658-94.
- ⁴⁰ «HAMM. - La nature nous a oubliés. / CLOV. - Il n'y a plus de nature. / HAMM. - Plus de nature! Tu vas fort. / CLOV. - Dans les environs. / HAMM. - Mais nous respirons, nous changeons! Nous perdons nos cheveux, nos dents! Notre fraîcheur! Nos idéaux!», Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit 1957, p. 23.
- ⁴¹ *Araldica*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 298.
- ⁴² *Toponimi*, in Giorgio Caproni, *ibid.*, cit., p. 301.
- ⁴³ *Batteva*, in Giorgio Caproni, *ibid.*, cit., p. 302.
- ⁴⁴ *In bocca*, in Giorgio Caproni, *ibid.*, cit., p. 309.
- ⁴⁵ *L'esito*, in Giorgio Caproni, *ibid.*, cit., p. 311.
- ⁴⁶ *Via Pio Foà, I*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 357.
- ⁴⁷ Pietro Citati, «Corriere della Sera», 16 ottobre 1975.
- ⁴⁸ Giorgio Bertone, *Letteratura e paesaggio*, Lecce, Manni 2001, p. 132.
- ⁴⁹ Giuseppe Leonelli, *Giorgio Caproni*, cit. p. 65.
- ⁵⁰ *L'ultimo borgo*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 436.
- ⁵¹ *Albàro*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 467.
- ⁵² Giuseppe Leonelli, *Giorgio Caproni*, cit., p. 132.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 130.
- ⁵⁴ *Palingenesi*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 489.
- ⁵⁵ *Versicoli quasi ecologici*, in Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, cit., p. 788.
- ⁵⁶ Dante, *Inferno*, XIV, 94: «In mezzo mar siede un paese guasto».
- ⁵⁷ Thomas Stearns Eliot, *The Waste Land*, New York, Horace Liveright 1922.
- ⁵⁸ Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci 2017, p. 183.
- ⁵⁹ *Ibid.*, pp. 174-218.
- ⁶⁰ *Ibid.*, p. 183.

Zanzotto dal simulacro all' *oîkos*

Luigi Tassoni

Il tempo storico e il tempo geologico

«Fin dall'inizio c'è stata un'identificazione tra il mio ambiente dove parlo e il me che parla»¹: così Zanzotto sintetizza, in una conversazione degli ultimi anni, la proverbiale relazione di osmosi con il proprio scenario naturale. Inteso dapprima come *locus amoenus*, luogo impresso di forti memorie e suggestioni, l'*habitat* via via si scopre come rivelatore di realtà soggiacenti o imprevedibili, che portano il poeta a reinterpretare sia la naturalezza del suo Montello sia la storia in esso tangibile sia il proprio coinvolgimento fisico e psichico di soggetto incluso in quell'immagine. Il primo passaggio avviene dall'«ammirazione del paesaggio», connotata nei primi due libri, al presagio degli irreversibili «deragliamenti»² che orientano diversamente la primitiva percezione elegiaca e il senso dell'avventura in bosco. Ma un più decisivo mutamento avviene quando al poeta si rivela la totalità del luogo come grande contenitore del passato: l'*ingens silva* delle sepolture, dei cippi, delle osterie, degli ossari, degli anniversari, delle reliquie, si costella di monumenti riguardanti un tempo storico in essa sedimentato, e insieme corrisponde all'immagine di una sostanza psichica tangibile come manifestazione sinottica della variabilità ciclica del cosiddetto (così detto dallo stesso Zanzotto) tempo geologico³. Il bosco come insieme e mosaico a vari livelli è il simulacro di vuoti, mancanze, annientamenti, perdite, catastrofi, e contemporaneamente è la dimora rico-

noscibile, è l'*oîkos* resistente, anche se materialmente traumatizzato. Per quanto la lode del cerchio magico nativo, agli esordi, non sia incondizionata e indolore, la spinta iniziale di questa poesia si concentra sull'abitabilità della dimora intesa come sede di equilibri psichici e climatico-ambientali, oltre che effettivamente come tetto, cemento e mattoni. Lo scenario però è destinato ad ampliarsi di pari passo con l'ascolto degli scricchiolii di questa casa Usher, e in sintonia con le incursioni sempre più patologicamente e biologicamente sensibili nel simulacro apparente (bosco-casa-io). Nel 1980, in una delle sue folgoranti prose autoriflessive, Zanzotto spiega che il «corpo-psiche conta qualcosa solo perché è [...] posto di osservazione rispetto all'ecosistema di cui [...] 'esprime', o 'inventa' almeno alcuni significati, o frecce di senso, che altrimenti resterebbero in latenza, e così produce testi»⁴. Basta confrontare questa constatazione della maturità con un eloquente racconto del 1963, intitolato *Premesse all'abitazione*, per avere sott'occhio, e bene in vista, il modo in cui lo specifico della scrittura poetica si forma in una concatenazione di corrispondenze, io-corpo-casa-bosco-mondo, percorribile nei due sensi, laddove il poeta descrive la necessità di

un modo di essere, nemmeno secrezione o escrezione, è come un cemento [...] che per sisma sbalzi da strati; è un dato che al fondo di tanto stare e muoversi arriverebbe allo spogliarsi lucido e completo di un grumo, di un nodo. O meglio, autofilarsi

in bozzolo, ridursi a realtà filata ma compatta senza più nulla al centro, che tuttavia sarebbe un nulla «infinitamente definito»⁵.

La condizione autocosciente di questo modo di relazionarsi all'*oïkos*, con il bagaglio delle proprie instabilità, è realizzata nella scrittura poetica come filatura in senso grafico-visivo e fonico, e racconto del movimento di introspezione entro il paesaggio. Paesaggio, *silva* e *kaosmos*, eletto a simulacro del trauma, dell'inaccessibilità, dell'interdizione al tutto unitario in sé, e dunque tale da mettere in crisi la piena riconoscibilità ontologica di colui che parla nel e con il testo. La manifestazione di questa immagine della biologia umana, proiettata e di ritorno restituita dalla mappa dei riferimenti, procede per deviazioni, depistamenti, intrecci e un presagio di fondo. Lo avvertiamo evidentissimo nelle reazioni oniriche di *Microfilm* alla tragedia del Vajont (la nascita come la morte e la fragilità del mondo), oppure a proposito della strage di Bologna del 2 agosto 1980 (l'identità esplosa, la polverizzazione del corpo, la cancellazione del nome, la masticazione, la riduzione al *burp* dei fumetti e del rutto), oppure riguardo all'incalzante consumo di abitudini surrettizie, fittizie, alla sparizione disorientante di luoghi tradizionali come i mercatini, letteralmente ridotti al silenzio, e il proliferare di iper o super-mercati che li hanno divorati. Il presagio porta il soggetto interno al testo a riflettere in sé e riflettere su un'ecologia intossicata, come parte di una catena, frammento inscindibile (esemplare qui il sonetto IV di *Ipersonetto*, detto *del decremento e dell'alimento*, che insiste sulla catena alimentare dal nutrimento al trogolo). Nell'energia di una tale osmosi con l'insieme, la scrittura trae linfa dalla lettura: molte delle pagine critiche del poeta nascono dalla corrispondenza fra singole poetiche e referenti di tipo biologico, chimico, geologico, meteorologico. Mi limito a pochi istruttivi accenni. Leopardi, per cominciare, spiegato con la «necrosi da capire subendola, con l'ammettere la degenerazione dell'anima in un'esplosione di sue imprevedibili 'varianti', psicosi e neoplasie; col regredire, sempre più giù, lungo i gradi di quella che era stata un'ascesa, fino a una vita di animali, di piante, di strutture unicellulari, di virus»⁶; e Ungaretti: «sa [...] che è possibile il paradosso della parola che è se stessa e insieme corpo-pietra, fin dalle origini, perché partecipa del viscerale, del vissuto, come faglia intrinseca alla natura di esso»⁷; fino a Montale di cui privi-

legia «la scoria, il detrito, il residuo, riscontro di certo modo del vivere che sente se stesso come abiezione», nonché i «resti minerali vegetali e animali»⁸, tanto che per quest'uomo-cosa l'«inferno è il ritrovarsi tra gusci, fanghiglie e frammenti di terra e di pietra in cui viene a risolversi la sua umanità, il sentire che ogni storia finisce col coincidere con quella dei detriti fisici, con la geologia»⁹. Ma c'è di più: la percezione dei nodi e dei vuoti nel simulacro come bosco e nell'*oïkos* (come io-mondo), la sua esplosione, la situazione al collasso, il vaneggiamento, la sillabazione, il coma, divengono altrettante dimostrazioni di un'inaccessibilità aggirata attraverso il marchingegno grafico-fonico e ritmico-narrativo del testo. I rilievi di Zanzotto riguardo alla poesia di Hölderlin confermano certe peculiarità dell'immaginario boschivo e geologico del nostro poeta trasferite semplicemente al percorso interpretativo di un saggio memorabile. Annotiamoli in rapida sequenza: il paesaggio montano capace di salvare chi vi si immerge¹⁰; l'ethos biologico come ricorso a una biodicea minima, e «la 'memoria del futuro' o futuro in cui torna la forza della memoria»¹¹; «i percorsi profondi dell'«essere qualche cosa» vengono [...] tracciati dai residui di questa 'radiazione fossile'»¹²; i freddi paesaggi lacustri che divengono «sopravvivenze preziose, 'eternità' dolorose, trafuggenti»¹³ in una «natura salvata e salvatrice»¹⁴.

Percorsi nelle selve

Echeggiate intorno al testo, così proficue sollecitazioni non possono che farci ripartire dall'insieme della poesia di Zanzotto¹⁵, sin dal suo primo libro, *Dietro il paesaggio* (1951), che dimostra l'esplorazione di un spazio protettivo ideale divenuto, dopo un ventennio, la selva-*hýle* di *Il Galateo in Bosco* (1978), luogo caotico di stratificazioni, sepolture, fioriture, cippi, fughe, furti, erotismo, leggende, rivisitazioni. Ecco, ad esempio, che l'endecasillabo di *Equinoziale*, nel primo libro, «celesti dono del silenzio è il mondo», propone il lascito originario del mondo derivato dal grande contenitore del silenzio. L'equazione dono-mondo è però in sé enigmatica per ciò che nasconde con il gioco allitterante, suggerimento di un ascolto silenzioso, notturno, equinoziale del paesaggio addormentato nella visione di cauta lode nel corteggiamento del corpo-bosco. Diversa evidenza si pone in *Vocativo* (1957), in una poesia molto citata qual è *Esistere psichicamente*, che

porta già l'attenzione sulla dinamica che ci interessa. «Da questa artificiosa terra-carne», attacca un *incipit* che si completa nell'individuazione già netta del simulacro riconosciuto come bosco di elementi e sostanze, che degenerano e rigenerano: «da tutto questo che non è nulla/ ed è tutto ciò ch'io sono: / tale la verità geme a se stessa, / si vuole pomo che gonfia ed infradicia»; «chiarore-uovo / che nel morente muco fai parole / e amori». Gradualmente il simulacro matura verso il disegno dell'*oïkos*, come avviene ad esempio in *IX Ecloghe* (1962); penso alla ecloga VI in cui si immagina il guardante davanti al mare di Jesolo: «un mare di scorie nascite delizie/ mare d'azzurro semifossile / febbricitante fabbrica d'organismi». Così che il primigenio silenzio del dono-mondo impone ora un confronto con «l'informe mondo» di *Prova per un sonetto*, produttore di sostanze promiscue, come succede nei testi di *La Beltà* (1968), là dove si racconta di insidiose prove del caos, come la vigna di Renzo, le fughe menzognere del barone di Münchhausen, la canzone delle mille bolle blu, gli alchechengi, le fucsie, gli eliotropi, un catalogo di ricorsi intertestuali che sono residui di citazioni motivanti il più ampio paesaggio interno e esterno, visivo e mentale: «dietro l'eterno l'esterno l'interno (il paesaggio) / dietro davanti da tutti i lati» (*Sì, ancora la neve*). Diffrazioni, rotture, sospensioni, tagli, nel periodo ritmico-narrativo di Zanzotto, ora più decisamente in *Pasque* (1973), corrispondono a oggetti non dotati di eguali caratteristiche, e sono una chiara risposta teatrale, tragica e autoironica, alla percezione dell'adeguamento all'*oïkos* che si trasforma, mimetico come i versi che lo raccontano. È questa una fase ulteriore di ciò che Zanzotto, leggendo Hölderlin, aveva interpretato come memoria del futuro: un mondo di cataclismi e catastrofi in cui tutto succede in quanto tutto è già successo, e l'aggressione parla già da sé, essendo rimosso il velo rassicurante del simulacro, già interrogato nella ricerca di certezze in *Dietro il paesaggio*. Esempio in questo senso è *chele*, in *Pasque*, che racconta di una passeggiata zanzottiana «tra ragnatele e chele / tra gelsi sopravvissuti» (con ricorso al microscopio delle stratificazioni in bosco), e termina con l'esortazione per gli occhi a stare buoni, a non vedere troppo, e implicitamente lo stesso avviene per le orecchie orientate agli ultrasuoni, «In timpani, in labirinti / in infinita auricularità», come in una sorta di «terapia totale / onnivoca / onnivora», che si riduce nel testo alla sillaba-cellula inscritta in una nuvoletta da fumetto:

«ehi! / sic!». Siamo nel bosco produttore di potenzialità sollecitanti, di interferenze, di deviazioni, che anticipa lo spazio rumoroso, intossicato, promiscuo, «tra tanti segni di intrichi topologici» (*Euganei 2*, in *Conglomerati*), quando avviene il riavvicinamento alla «misura / di tutte le misure». Il riferimento in *Pasque* è a una considerazione globale, ad esempio, di ombre-luci cieli-terre «come in un sogno / di fortissimo ozono» (*Codicillo*), perché c'è corrispondenza e sintonia fra la dinamica introspettiva e quella proiettiva, che si articola nella scoperta delle distonie, dei grovigli, delle mescolanze, delle sparizioni inesorabili. Questo immaginario dell'ambiente, percepito per accumulo, raggiunge l'acme in *Il Galateo in Bosco* tanto che, suggerisce il poeta, «l'accumulo di stili presente in quel libro era icona del bosco stesso»¹⁶. Il fatto è che l'intrico di storie, nature, corruzioni, inquinamenti, manipolazioni, è avvertito come realtà comunque in atto, realtà tangibile di un simulacro possibile come effetto di natura, biologico, storico ed ecosistemico, come scacco alla norma, tradotto in luogo per la necessaria e tragica convivenza e sopravvivenza storica e biologica, fisica e psichica. Ritroviamo l'*oïkos* entro il quale traspaiono le corrispondenze fra corpo, psiche e mondo. Nell'ampiezza delle incidenze e delle declinazioni esemplari del libro, che qui non posso purtroppo ripercorrere in dettaglio, mi limito a segnalare la qualità del riferimento al luogo di tutti i luoghi, che è complementariamente «gnesusulogo», ambiente del niente e dell'annientamento come del tutto e della sopravvivenza, della micro-introspezione come della macro-prospezione; qui, nel bosco di un martoriato galateo, dove si produce una memoria promiscua, proprio la memoria del futuro. Spiega Zanzotto in *Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto*, rivolto a padre e madre: «in quel grandore dove tutti i silenzi sono possibili / voi mi combinaste, sotto quelle catterve di / os-ossa ben catalogate, nemmeno geroglifici, ostie / rivomitare ma come in un più alto, in un al di là d'erbe e d'enzimi / erbosi assunte / in un fuori-luogo che su me s'inclina e domina/ un poco creandomi, facendomi assurgere a». Corpo-ambiente-testo qui formano un organismo unico, essendo ciascuno fuori di sé, ciascuno dentro di sé, come dotati di una memoria, una psiche, una mente coincidenti. Rileggendo oggi il libro, mi accorgo che la trilogia, voluta dal poeta con i due libri successivi, ha confini labili, tanto che se ne potrebbe allargare l'effetto ramificato fino agli ultimi tre libri zanzottiani, per via di un frequen-

te autocitazionismo, della ricaduta di premesse che si rincorrono dal *Galateo* fino a *Conglomerati*, facendo pensare a una inclassificabile doppia trilogia incrociata. In *Fosfeni* (1983) riemerge il tema dell'instabilità dipendente dalla mutabilità dei riferimenti: la percezione del sé, il soma ciondolante incerto sulla neve, la variabilità meteorologica, la percezione di immagini fosfeniche indotte e spontanee. Ne sono esempio eloquente i versi di (*Anticicloni, inverni*): «Dove si forma l'intorno e s'acclima / ad altri sottili doveri e diritti»; «Orientata da folli fierezze e deficienze / e cupi idiomi / precipitata entro l'idioma / a moltiplicare le spine i ghiaccioli». Se nel libro agisce una sorta di discorso della singolarità percettivo-sensoriale, «Logos non intimidente e non sorridente / ma vincente in tutti i singoli fosfenici DNA / di queste tante, attive solitudini» (*Righe nello spettro*), in *Idioma* (1986) la premessa porta al nome «scoppiato e disseminato» (*Il nome di Maria Fresu*), all'indistinzione della vocalità televisiva, ancora a «fosfeni a cascate, acufeni di gloria gloria e gloria» (*Sfere*), all'invisibilità delle figure disegnate in dialetto, *Onde éli* e *Mistièroi*, allo scollamento dei nomi sulle familiari lapidi del XXV aprile, con quel verso apodittico che si leva sull'immagine confine di prati e forre, «e il silenzio non dista dal grido», a significare che il trauma dell'invasività riguarda il corpo, il nome e la parola, sepolti ed esplosi, come l'*habitat*, la memoria, la psiche. Anche qui la ricezione è fosfenica, ovvero, come chiarisce il poeta: «Sono ghiacci, geli, nebbie, galaverne, nevi e colori [...] in cui qualcosa trabocca, guardandolo, oltre la sua stessa presenza»¹⁷. Come in *Fosfeni* agisce una ricezione che impressiona, fotonica, da fotoricettori che impressionano la retina¹⁸, interni alla palpebra chiusa o a occhi aperti, così l'*oïkos* che si configura anche nell'incertezza del riferimento, della nominabilità, accoglie l'indicazione dell'idioma, lo ha ricordato Cacciari, come «comunità (*heilige Gemeinde*, per Hölderlin) di io-noi e paesaggio, di segni e terra [...] e germinante *chaos*»¹⁹. In linea con quanto dico, l'emergenza di *Meteo* (1996) è in bella vista, al posto d'onore nel testo d'apertura, per di più in versione autografa: «Sangue e pus, e dovunque le superflue / superfluenti vitalbe che parassitano gli occhi; / un teleschermo, fuori tempo massimo, / Dirette erutta e Balocchi». L'immaginario riprende le antiche predilezioni, come in un progressivo avvicinamento all'adeguamento conglomerante dell'ultimo libro, e le inserisce nella centrifuga delle associazioni, delle evenienze, là dove il sublime e l'idiota

entrano nella medesima catena evolutiva, degenerativa e rigenerativa. *Meteo*, naturalmente, riprende l'antica ossessione dell'instabilità climatica, e ne emerge la scelta di costanti che dimostrano la possibile ripetibilità dell'esperienza in bosco, la non completa dissoluzione della percezione. La vitalba, il tarassaco, il pappo, i papaveri, i topinambùr, ad esempio, che nuovamente compaiono fino all'ultimo libro, sono le presenze ritrovate con consuetudine familiare, e allo stesso tempo sono apparizioni minime, segnali di confini percepibili del paesaggio, ancora riconoscibile, e con esso di quel qualcosa sepolto sotto, «ricchissimo nihil» (*Quanto mai verde dorme*). Pensate alla contraddizione risolta con quest'espressione: il *nihil* che è come una sedimentazione piena nel luogo degli infiniti e delle demenze-dimenticanze, cioè il bosco dei sentieri e delle piccole passeggiate traballanti, alla Charlot, di colui che ricorda anche le divagazioni e le diversioni sul Ventoso di Petrarca, ma anche il bosco polisemico delle infinite possibilità. Ciò che è raccontato in *Sovrimpressioni* (2001) è sì per continuità l'immedesimazione dell'io nella complessità boschiva, ma in più con un'attenzione particolare all'attrazione e seduzione dell'uomo «assorto-assunto» nei luoghi freddi e inabitati del bosco (*Verso i Palù*). Sovrimpressioni vuol indicare intrecci, grovigli, incisioni (persino tatuaggi), entità invasive, pungenti, ancora stratificazioni. C'è qui una scena emblematica che è quella della carità romana, in *OGM?*, là dove il padre avvelena la figlia che a sua volta lo nutre con il latte tossico, generando una catena intergenerazionale. In una nota il padre-poeta così lo spiega: «Il padre velenoso in quanto possibile interprete di veleni attuali e dei loro linguaggi genererà un ghost, una "figlia" che gli rinvierà col suo latte malsano l'insieme ingigantito dei suoi mali»²⁰. Fra l'altro proprio *OGM?* descrive il mostro alla Frankenstein, la mostruosità di aggregati posticci o promiscui, e quella di figure emerse in modo inquietante proprio dalla natura e che, anche se innaturali, dimostrano comunque la ricomparsa del fantasma, quella «luce shocking» come nelle reazioni chimiche, come via d'uscita, di cui il poeta parla nel seguito della nota appena citata. Si tratta di una conferma e di un ritrovamento, collegati all'invasività operata sulla catena genetica, a una sua destrutturazione e diverso orientamento, capaci di generare sia veleni e mostri fantastici che illusioni vive per la nutrizione, creature di un bosco delle sorprese (e fra esse le meraviglie dell'Angelica ariostesca): «Quale creatura

fu mai quell'enorme / cespuglio di verdissimi capelli spinati», «le sue torsioni di tendini e obliquità e ubiquità / con intreccio di seduzioni e d'insidie- / che lucentezza, che ebbrezza / di rabbiose farmacie, d'invidie»; «In quante specie di combustioni convulsioni / che spingono tutto il mondo intorno / e le cavità caine / a un futuro a un rovescio senza ritorno?».

L'estremo conglomerarsi

Una prosa del 2006, *Il paesaggio come eros della terra*, ribadisce il motivo conduttore della poesia di Zanzotto, ovvero quel «gioco che si svolge all'interno dell'io, all'interno del cervello, che però noi dobbiamo riconoscere a sua volta inserito dentro il paesaggio, orizzonte dentro l'orizzonte: orizzonte psichico (stabilito dal paesaggio percettibile) dentro orizzonte paesistico (inglobante, sempre eccedente, sempre 'più in là' rispetto alle effettive potenzialità dell'esperienza umana)²¹. Davanti, dunque, al sovrappiù di senso connesso al proprio *habitat*, il poeta indica la specificità dell'*oïkos* quando lo definisce *inglobante*, e che è tale a patto che il corpo-psiche dell'io si compenetri in questa entità mai del tutto conoscibile, e perciò stesso inesauribile. Il movimento è a doppio senso: il luogo accoglie in quanto è accolto nell'io che risponde alla «voglia [...] di introiettarli [i luoghi] quasi fisicamente, tanto sono vibranti di vitalità intrecciate e dense»²². Questa reciproca compenetrazione è rispecchiata nel titolo dell'ultimo libro, *Conglomerati* (2009), che descrive il conglomerarsi in varie dimensioni rispetto al bosco, simulacro e *oïkos*, entro il quale, come il poeta intuisce in un'intervista degli stessi anni, «affiora la testa del dinosauro, evocatrice della scommessa tra la nostra storia mediterranea e il senso della storia geologica»²³. La sopravvivenza, lo abbiamo visto, comporta l'introiezione del veleno, l'automasticazione, la masticazione a vuoto, le concrezioni del cataclisma quotidiano, persino «l'istupidimento mediatico e ludico»²⁴, la dimenticanza, la demenza, il cedimento psico-fisico, e all'esterno anche il conglomerarsi dell'abusivismo, la riapparizione di città fantasma come nel caso di *Fu Marghera* (?), annientata e poi riesumata. Il «gruppo o costellazione di massi» sostituisce il labirinto dell'originaria passeggiata in bosco, «centro e peso di un tutto / fratto e irrelato e / maciullato e / accovacciato

in / mille incidenze / ultra-coscienze / ultra-demenze / riallacciati e sciolti» (*Crode del Pedrè. Prima versione*). Di modo che si configura un nuovo passaggio nella poetica zanzottiana: lo scenario del tempo geologico è necessario a rendere meno incerto e traballante, ma anche meno immediato e smemorato, il tempo storico, perché oppone la dilatazione delle ere alla demenza del presente: «Ho camminato per ere / in questo fecondo deresponsabilizzante / elisir di grigiori-dolori» (*Un grigio compatto*). L'immagine del rogo, di cui si parla in *Sovrimpressioni* (vedi *Primizie del primo mese*), diventa immagine di «rogo alchemico e boreale», «che inabissa in passati e in futuri» (*E di notte s'avventa anche il rogo*). Dunque, ritorniamo su *Fu Marghera* (?): il poemetto in 5 movimenti parte dal vuoto inteso come abbandono, «l'abbandono è crollo disarticolazione», del mostro a cui mancano ora i denti, raffigurazione inquietante di «puri colmi di morte della stessa morte», «sotto sputi di Arpie», visibile per gli «scheletri rimasti delle stesse fiamme / paralizzate», là dove la morte stessa è «impegnata / a farsi fantasma di se stessa», ambiente «di chimici spettri». Qui si fa visibile, nel luogo infernale sospeso con i suoi fantasmi, la cosiddetta «muffetta»: «Muffetta del pianeta o grattugiato / pan di legno munito / di un logos comunque sconfitto», che in una nota al poemetto così è spiegata: «Sembra, solo, l'umanità, un'insignificante muffetta che appena sopra lo zero [...] ha attecchito sulla terra, essendosi poi anche rivelata velenosa a sé e a tutto»²⁵. Siamo di fronte alla rappresentazione dell'elemento devastante, infernale, distruttore, che a sua volta viene devastato, svuotato, disanimato, come in una catena di degenerazioni: il fantasma di un fantasma. E tuttavia la poesia stessa continua a essere, fino all'ultimo libro, una risposta al richiamo vocativo, un probabile adattamento alla diversione della storia tesaurizzata in bosco e rivissuta ora nello scarto progressivo e prospettico del cosiddetto tempo geologico. Basti leggere i versi che ci parlano ancora del cortile di Farrò, in *Conglomerati*, rivisitato come «fantasma presente», che si apre a nuove emergenze: «Eppure qui mi convochi / a farmi una ragione / ad accasarmi una ragione nelle ra- / dianti neoformazioni pseudo-collinari». Tentativo che può assumere l'immagine di una realtà riemergente con il riferimento a luoghi privilegiati. Come è Dolle, già in *Dietro il paesaggio*, qui detto «toponimo irrealista di una realtà», «perché sei

/ una cartolina inviata dagli dèi», come le memorie che arretrano travalicando la stessa storicità e biografia: «là dove mille memorie preistorie / con gioia mi vi ti ci partoriscono» (*Forre, fessure 2*). La differente condizione dell'estremo conglomerarsi di quel personaggio che nella scrittura poetica racconta e si racconta, mentre la sua voce ci guida nello spazio vitale tra selve e lagune, abitazioni, cippi, sentieri, appare chiarissima in uno dei testi finali dell'ultimo libro, *Non ho più odio per l'aprile*. È qui che Zanzotto conclude il suo diario, ricapitolando (senza capitulare) l'esperienza di cercatore in un mondo tangibile introiettato e insieme fagocitante, perché in questa poesia il conglomerarsi del personaggio stesso ripercorre la *climax* dell'intera mappa dei riferimenti del poeta: «come un fante / mi rannicchio nel seno più lasso d'aprile». La stagione terribile non fa più paura, non respinge, la reattività si neutralizza, e il fante che si rannicchia ritrova con l'identità del soldatino ungarettiano sul Carso e il gesto leopardiano l'immedesimazione nel suo proprio *oïkos*, docile fibra e indifeso come archeologia da destinare al futuro. E come una concrezione che accoglie ed è accolta nel «volatile / volubile senso» dell'aprile, la stagione infernale delle allergie, del gelo psichico e climatico, non più respinto da «maledizioni-forsizie», ora che è parte costituente delle «avventure horror/ gli eventi strabici d'aprile», nel luogo di tutti gli accadimenti, delle esplosioni, delle metamorfosi, delle sparizioni e dei ritrovamenti. E il corpo, come da manuale «lasso», rivive l'istante di una percezione, forse ancora un antico «pensier di non pensiero», e può ritrovarsi conglomerato fra le cose e in sé come cosa: «E in asso per un istante lascio ogni me stesso», dunque si abbandona, si dona, mentre si ingloba, si riconosce nell'*oïkos* storico e geologico che ha nuovamente ritrovato come dimora finale.

Note

- ¹ Andrea Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Mario Breda*, Milano, Garzanti 2009, p. 19.
- ² *Ibidem*.
- ³ Andrea Zanzotto, *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 61.
- ⁴ Andrea Zanzotto, *Vissuto poetico e corpo*, in Id., *Le poesie e le prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori 1999, p. 1250.
- ⁵ Andrea Zanzotto, *Premesse all'abitazione*, in Id., *Le poesie e le prose* cit., p. 1028.
- ⁶ Andrea Zanzotto, *A faccia a faccia* (1963), in Id., *Scritti sulla letteratura. I. Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori 2001, p. 129.
- ⁷ Andrea Zanzotto, *Testimonianza* (1979-1981), ivi, p. 93.
- ⁸ Andrea Zanzotto, *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia – scatologia)* (1966), in Id., *Scritti sulla letteratura. I.*, cit., p. 21.
- ⁹ Andrea Zanzotto, *L'inno nel fango* (1953), in Id., *Scritti sulla letteratura. I.* cit., pp. 19-20.
- ¹⁰ Andrea Zanzotto, *Con Hölderlin, una leggenda*, in Friedrich Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Milano, Mondadori 2001, p. XIV.
- ¹¹ *Ibid.*, p. XVIII.
- ¹² *Ibid.*, p. XX.
- ¹³ *Ibid.*, p. XXI.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. XXII.
- ¹⁵ Testo di riferimento per le citazioni di versi: Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, Milano, Mondadori 2011.
- ¹⁶ *In questo progresso scorsoio*, cit., pp. 23-4.
- ¹⁷ Andrea Zanzotto, *Verso il montuoso nord* (1996), in Id., *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giancotti, Milano, Bompiani 2013, p. 66.
- ¹⁸ Cfr. Francesco Venturi, *Genesi e storia della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, Pisa, Edizioni ETS 2016, pp. 176-83.
- ¹⁹ Massimo Cacciari, *I classici di Zanzotto*, in «A foglia ed a gemma». *Lettura dell'opera poetica di Andrea Zanzotto*, a cura di Massimo Natale e Giuseppe Sandrini, Roma, Carocci 2016, p. 13.
- ²⁰ Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, cit., p. 869.
- ²¹ *Luoghi e paesaggi*, cit., p. 33.
- ²² *Colli Euganei*, ivi, p. 78.
- ²³ *In questo progresso scorsoio*, cit., p. 64.
- ²⁴ *Con Hölderlin* cit., p. XX.
- ²⁵ *Tutte le poesie*, cit., p. 999.

Tori in fuga e parole cercate. Una lettura 'zoopoétique' della poesia di Ivano Ferrari

Davide Vago

Ivano Ferrari in chiave 'zoopoétique'

«La parola / si sente cercata dalla bestie, lei / sa dire che l'eterno dura / al massimo un giorno»¹: Ivano Ferrari ha saputo dedicare agli animali pronti per la macellazione industriale, nello spazio apparentemente a-poetico del mattatoio, una poesia brutale, «sincopata» come giustamente l'ha definita Moresco², spesso scatologica, sprezzante ma a tratti stupita, i cui tratti di originalità rendono l'autore difficilmente catalogabile all'interno del panorama contemporaneo. Dal punto di vista della produzione poetica, due sono le sillogi che spiccano all'interno della parca produzione dell'autore mantovano³: *Macello* (pubblicato nel 2004, benché la stesura dei testi risalga a trent'anni prima)⁴ e *La morte moglie* del 2013, la cui prima sezione, dal titolo emblematico «Le bestie imperfette», risale proprio all'epoca di *Macello*. Per Ferrari l'esperienza del contatto con la carne animale da macello è, *in primis*, un dato biografico: il poeta ha infatti lavorato per un certo periodo nel mattatoio vicino alla sua città.

È da notare come, in ambito ecocritico, la poesia di Ferrari abbia già suscitato alcune analisi abbastanza convincenti riguardanti il rapporto tra la sofferenza animale e quella umana, nonché l'anti-specismo⁵. Mi pare che una luce ulteriore possa essere gettata considerando le raccolte poetiche di Ferrari in relazione agli studi di 'zoopoétique', che olttralpe si stanno diffondendo grazie alle ricerche di Anne Simon e altri

studiosi che hanno saputo fornire alla rappresentazione letteraria, e quindi anche poetica, dell'animale, una solida base filosofica di stampo fenomenologico. In diversi contributi⁶ Simon ha sottolineato come il punto di partenza sia una considerazione dell'animale, del suo 'milieu' come direbbe Merleau-Ponty sulla scorta di von Uexküll, nella sua totale alterità rispetto all'uomo. La 'zoopoétique' indaga infatti quelle opere letterarie – siano esse in prosa o in poesia – in grado di lasciar trapelare, per mezzo della potenzialità insite nel linguaggio creativo stesso, affetti e percezioni 'altre': non umane, appunto. Paradossalmente, la complessità della letteratura – opera di un ingegno tutto umano – è in grado di esprimere la differenza radicale che separa la 'bête' dall'uomo. Mi pare che nello spazio, solo apparentemente sterile, del mattatoio, Ferrari riesca a tratti a far emergere l'orizzonte misterioso dell'animale, che sembra rivolgere all'uomo, che lo sta per trasformare in carne da consumare, una parola impossibile: la parola del poeta, dunque, che galleggia su deiezioni, rifiuti e liquidi biologici tenderà allora di restituire un punto di vista inedito e impreveduto sulla realtà, quello dell'animale, cogliendo «il reale di sorpresa»⁷.

1. L'ecosistema del mattatoio

Il mattatoio non è, di per sé, uno spazio poetico. Si tratta certamente di un ambiente ibrido, in cui l'animale e l'uomo entrano in contatto, ma in funzione della mor-

te pianificata e regolamentata del primo a vantaggio del secondo. Nella letteratura italiana, *Le meraviglie d'Italia* di Gadda (pubblicato nel 1939) si apre con un testo dal titolo «Una mattinata ai macelli»: dal punto di vista topografico, i macelli di Gadda occupano la periferia della grande città (Milano), «ai limiti della campagna», ma accanto ad essi «sorgono case recenti, a sei piani: già cittadine e purtuttavia isolate»⁸. Si tratta dunque di un luogo, per sua natura, spurio, anche nella sua collocazione geografica.

Come Gadda, lo stesso Ferrari insiste spesso nelle sue poesie, con precisione quasi virtuosistica non scevera di causticità, nella descrizione del meccanismo industriale della macellazione animale: «Tutti in fila / nudi / appena sporchi di letame / attendono la perfezione / balbettando proteste»⁹. Il macello è un ecosistema totalmente sbilanciato a favore dell'elemento antropico: «Le carnivore gerarchie / si coprono col camice / nel deserto bianco / affettato da coltelli sdentati»¹⁰: apparentemente sterile, il biancore che caratterizza il mattatoio («l'asettica retorica del pavimento ripulito»¹¹) è reso ancora più nitido dalla sovrapposta immagine dei camici degli addetti alla macellazione. Ma si tratta, appunto, di «retorica»: la realtà del mattatoio è molto più complessa e stridente. Mauro Bersani, nella sua «Nota introduttiva» all'antologia einaudiana, sottolinea con ragione che la «provocazione lessicale»¹² in Ferrari va di pari passo con il forte impatto visivo della sua parola poetica. Il nitore è solo apparente, in quanto i contrasti cromatici sono nettissimi nell'ecosistema del macello, e corrodono dunque la sua presunta sterilità: basti qui ricordare la carne «che svela con differenti colori / i suoi tagli prelibati»¹³, il «sacchetto di polmoni / rosa (striati di viola)»¹⁴ «il boia dalle orbite verdastre»¹⁵, «la pistola azzurra»¹⁶ del boia, gli innumerevoli escrementi animali e umani, perché macellazione e piacere sadico vanno insieme («era una goccia di sperma / cadutami nella vasca del sangue»¹⁷), fino alla «farfalla gialla con righe nere»¹⁸ che, posatasi un istante sulla mano del carnefice, vola via «verso altri modi di morire». Tuttavia, sono sicuramente le deiezioni, ossessivamente descritte nelle due raccolte, pronte a invadere ogni spazio, a assurgere a simbolo dell'impossibile contatto dell'uomo con l'animale destinato a soccombere.

In questo spazio ambiguo è possibile, nonostante tutto, ridare, anche solo un attimo, un brandello d'identità all'animale, destinato all'abbattimento programmato dalla macchina capitalistica.¹⁹ Un fugace

«sbaglio di natura» può allora mutare radicalmente l'essenza anonima dell'animale nel macello, grazie ad un afflato poetico che Ferrari è capace per lo meno di abbozzare quando «una vitella, stupita di essere viva / guarda noi che la ignoriamo»²⁰. Il secondo verso mostra l'esistenza di un modo di intendere e interpretare il mondo 'altro', diverso da quello dell'uomo, in quanto proprio al 'milieu' dell'animale. In un attimo di sospensione della catena di montaggio della macellazione (difatti «non ci sono più paranchi / e le celle frigorifere sono colme», vv. 5-6), lo sguardo attonito dell'animale rimane tuttavia estraneo a una vera comunicazione con l'uomo: «se è pausa o tregua nessuno raccoglie» (v. 8). L'esistenza della vitella, qui solo intuita, si liquefa letteralmente quando l'uccisione programmata riprende inesorabile, diventando quasi udibile nell'allitterazione delle bilabiali dei versi finali: «piove plasma per un poco e finalmente / si libera un paranco». Ed è solo l'io lirico, smarrito saltimbanco o stralunato clown, che può scrivere, in un altro testo simile, che «dondolo aggrappato alla bestia»²¹ ormai appesa al suo gancio, mentre «una lingua di vacca sostituisce la luna». Nell'analogia della forma, un relitto animale può dunque diventare sigillo di poeticità financo nel meno poetico degli ecosistemi: nelle raccolte di Ferrari, «i profili, gli istanti, i residui evocati appaiono nella brevità luminosa di uno scorcio»²².

2. Verso una parola animale? Le bestie di Ferrari tra tentazione antropologica e esseri in fuga

Come già messo in evidenza da alcuni critici, il titolo *Macello* scelto per l'intera raccolta gioca sull'ambiguità e sulla polisemia del termine: macello non è soltanto un mattatoio per le bestie, ma altresì un riferimento metaforico ai molti massacri umani nel corso della storia, sia collettiva che individuale.²³ La messa sullo stesso piano della sofferenza animale e del dolore umano è evidente nella bipartizione della raccolta *La morte moglie*: alla prima sezione intitolata «Le bestie imperfette», continuazione di *Macello*, segue simmetricamente una cospicua porzione dedicata all'agonia umana, ispirata dalla malattia della moglie dello stesso Ferrari. Le analogie tra le due sezioni sono molteplici, quasi a sottolineare come il dolore sia in grado di livellare la differenza tra le specie.

Per quanto riguarda il trattamento del dolore ani-

male, permane in Ferrari una tendenza a ricondurre quest'ultimo a un modello antropologico ben definito. Ne è un esempio la passione cristiana: ad un certo punto del processo della macellazione «[...] si ripete il sacrificio della crocifissione / compreso un S. Longino con pertica uncinata / che stabilizza il corpo per meglio tagliuzzare»²⁴. Il riferimento al santo che trafisse il costato di Cristo, venerato tra l'altro nella città natale di Ferrari (nella basilica mantovana di Sant'Andrea), rende ancora più esplicito il fatto che, per rappresentare il 'milieu' dell'animale, il poeta necessiti di uno schema antropologico conosciuto e culturalmente condiviso. Un lapidario componimento di quattro versi conferma l'equivalenza anche nel movimento opposto: «Un giorno / che speravo fosse festa / io stesso gridavo / sono agnello anch'io»²⁵. Tale 'tentazione antropologica' non è in grado tuttavia, a mio avviso, di rendere pienamente la diversità del punto di vista animale sul mondo: quest'ultimo trova la sua origine in una prospettiva totalmente altra rispetto a quella umana, ed è destinato a gettare una luce diversa sull'animale stesso, financo nei momenti che precedono il suo sacrificio. Saltuariamente ma costantemente, la scrittura poetica di Ferrari è in grado di dar risalto, in modo nitido, alla bestia come 'être de fuite', non ingabbiata nelle pur limitate coordinate umane, come in questo componimento:

Un segreto riempie le tempie pelose
di una giovane manza
e gli occhi infantili lo custodiscono
con qualche lacrima,
una piega rugosa nel suo sorriso
prima di morire
ed è l'unica a non riempire di suoni
lo spazio della morte.
Mi vede (segno il sesso sulla tabella)
e confermo complice il messaggio²⁶.

Il mistero di un approccio al mondo inconsueto, di un linguaggio diverso dal linguaggio articolato, di una vita interiore basata su una forma seppur rudimentale di coscienza sembra emergere da questi versi: optando per soluzioni diverse dall'antropomorfismo, Ferrari sceglie di insistere sull'alterità della manza stessa. La complicità del poeta, che sa contemplare il reale da una prospettiva differente, si basa su pochi gesti: un cenno d'intesa, di comprensione, che non ha bisogno di emissioni vocali, messe tra parentesi, come la sche-

datura del sesso dell'animale che nel macello deve essere rendicontato e catalogato. Sebbene questo esemplare bovino non pretenda un nome proprio, l'attenzione del poeta porta al suo riconoscimento come coscienza a se stante. Nella raccolta *La morte moglie* il tema del 'milieu' animale, a cui l'uomo non può normalmente avere accesso, appare con maggiore frequenza, come quando Ferrari scrive «I vitelloni non si fanno toccare / neanche con la voce»²⁷ o, ancora più distintamente, in un componimento come il seguente:

Il vento
scompiglia i peli delle bestie
è un tempo animale
saliamo sui camion
mettiamo le coperte sui gropponi
con tenerezza aguzzina²⁸.

La stessa concezione umana del tempo (v. 3) viene scardinata qualora ci si ponga da un punto di vista della «bestia», qui nominata nella sua completa contrapposizione rispetto all'uomo ('bestia' *versus* 'uomo'); ciononostante, l'ossimoro «tenerezza aguzzina» su cui si chiude amaramente il testo sembra ribadire il fato implacabile per cui il bestiame è destinato a essere ingranaggio del meccanismo industriale, voluto e creato dall'uomo stesso.

Vi è un testo emblematico in *Macello* su cui vale la pena soffermarsi. Protagonista è un toro che, ribellandosi al suo destino di macellando, fugge via, facendo deflagrare non solo il sistema ordinato del macello ma le coordinate, i punti di riferimento degli abitanti stessi della città:

È fuggito un toro nero
erra sul cavalcavia
impauendo il traffico,
lo rincorriamo
impugnando coltelli
bastoni elettrici e birre
corre si ferma torna
arrivano i carabinieri coi mitra,
ora è steso su un velo d'erba
e sussurra qualcosa alle mosche²⁹.

L'animale fuggito scatena, come è ovvio, il panico perché costituisce un fattore di rischio, un dato non previsto nel ritmo cittadino: il toro è in cerca di un'iden-

tità che neghi l'«oggettivazione»³⁰ costante dell'anima-
le nel mattatoio. Nell'eterno indicativo presente della
poesia di Ferrari, il suo profilo scuro che si staglia sul
«cavalcavia» lo rende ancora più alieno; la sua fuga av-
viene in uno spazio a lui sconosciuto, come mostra la
confusione dei movimenti veicolati da verbi quali «erra»
(v. 2) seguiti da «corre si ferma torna» (v. 7), in rapido
asindeto. Certo siamo lontani anni-luce da una caccia
tradizionale, in un ambiente naturale incontaminato:
quello per cui, in ambito francese, Maurice Genevoix
poteva scrivere: «la chasse n'est rien si elle n'est d'a-
bord poésie»³¹. Per i dipendenti del macello cittadi-
no contemporaneo, la caccia all'evaso non si basa
sull'interpretazione di un 'sapere' (tracce, impronte,
escrementi) da tradurre come un libro scritto in lingua
straniera: «coltelli / bastoni elettrici e birre» nonché «i
carabinieri coi mitra» bastano per ripristinare l'ordine
implosivo, colmando il vuoto lavorativo con una dose
di alcool. Eppure, in un attimo di tregua che Ferrari è
attento a registrare, il toro fuggiasco trova un simula-
cro di natura («un velo d'erba»), e comunica qualcosa
ad un insetto. L'uomo – il poeta in primis – non sa
per quali canali sensoriali avvenga questa comunica-
zione³²: la parola della bestia da macello, che afferma
un'ultima volta la sua propria esistenza, è letteralmente
urlata nel sussurro che giunge alle orecchie del poeta.

3. Nel degrado, la postura poetica come attenzione empatica

La poesia di Ferrari manifesta dunque talvolta un
dono particolare per ascoltare l'impercettibile voce
di quegli esseri viventi – gli animali – che trascorrono
accanto all'uomo, e in funzione di quest'ultimo, la
loro esistenza. L'incontro con l'alterità animale, il suo
riconoscimento come presenza nel mondo può avve-
nire, paradossalmente, anche nel luogo ove il degra-
do, umano e animale, raggiunge il parossismo. Forse
proprio perché il registro è sovente volgare («la poesia
in basso» di cui parla Bersani nell'introduzione alla rac-
colta einaudiana), il bisogno di aprirsi, di con-vocare
l'altro, appare con più forza come segno di poeticità.
Lo stesso Bersani concludeva la sua presentazione
scrivendo: «il macabro [di Ferrari] è percorso da sen-
si di colpa e da un'implorazione di spiritualità». A mio
avviso, il riconoscimento di una coscienza dell'animale
pur nelle barbarie, la restituzione di un'identità di 'bête'

non calcata su modelli antropocentrici rappresentano
una forma di attenzione, di cura, che è in grado di con-
trobilanciare, almeno in parte, un contenuto costruito
per di più su «strazianti accelerazioni comiche gioca-
te al limite estremo di umano-inumano»³³. La poesia,
specie quella della prima sezione de *La morte moglie*,
diventa allora lo strumento per esprimere un cambia-
mento del punto di vista sulla realtà, basato sull'em-
patia.

Nell'illustrare la narrativa italiana contemporanea,
Raffaele Donnarumma definisce l'«ipermodernità»
come un periodo complesso che, non rinnegando
completamente l'esperienza postmoderna ma a tratti
sovrapponendosi a essa, si caratterizza per la continua
alternanza tra euforia e disforia: «il sovraccarico è sem-
pre pronto a capovolgersi in privazione, l'esaltazione
in angoscia, la smania di dominio in smarrimento»³⁴.
L'ipermodernità si caratterizza tra l'altro per il ritorno,
a livello narrativo, del dato esperienziale, colto soprat-
tutto nel suo aspetto ostile o traumatico. Pur con le
dovute cautele e distinzioni, quest'ultima tendenza
che caratterizza la narrativa italiana contemporanea si
ritrova anche nella poesia di Ferrari: proprio la minac-
cia non così remota di una fine (climatica, ambientale,
alimentare) per l'uomo rende più urgente un verso che
sappia affiorare da pertiche uncinato e grate di scola.

Certamente la sua voce poetica è inconfondibile:
evoluzione di stampo espressionista di una 'poesia
lombarda' *in re*, le raccolte di Ferrari sono davvero «un
diamante non ripulito dai liquami animali e dal sangue»
come afferma Moresco. La fragilità dell'animale nello
spazio ibrido del mattatoio rivela dunque la debolezza
della specie umana. La goffaggine appartiene anche
al poeta stesso, nel tentativo maldestro di comunicare
con una macellanda, quando insieme al termometro
infilta nella vagina della bestia «un bigliettino / di versi
scarabocchiati prima»³⁵. Se Ferrari non disdegna so-
luzioni più tradizionali per ridurre la distanza tra uomo
e animale, accanto ad altri temi che qui abbiamo solo
accennato³⁶, più riusciti ci appaiono in conclusione
quei componimenti che lasciano decantare il 'milieu'
animale, liberandolo dalle scorie dell'antropomorfismo
e dell'antropocentrismo, in una postura poetica per cui
«les animaux conjuguent les verbes en silence»³⁷.

Note

- ¹ Ivano Ferrari, *La parola*, in *La morte moglie*, Einaudi, Torino 2013, p. 20. Da ora innanzi, abbreviato in *LMM*.
- ² Antonio Moresco, *Ivano Ferrari. Macello*, «Pulp» (50) 2004 (versione online: <https://www.nazioneindiana.com/2004/09/27/ivano-ferrari-macello/>)
- ³ Segnaliamo per completezza le altre raccolte poetiche: *La franca sostanza del degrado*, Torino, Einaudi 1999 e *Rosso epistassi*, Effigie, Milano 2008. L'esordio poetico di Ferrari risale all'antologia *Nuovi poeti italiani 4* (Einaudi, Torino 1999), contenente una buona parte del poemetto *Macello*.
- ⁴ Ivano Ferrari, *Macello*, Torino, Einaudi 2004 (d'ora in poi, abbreviato in *M*).
- ⁵ Si veda il contributo di Matteo Gilebbi, *Testimoni dei macelli. Uomini e animali nella poesia di Ivano Ferrari*. «Ecozon@» (7.1) 2016, pp. 94-111.
- ⁶ Si veda ad esempio Anne Simon, *Place aux bêtes! Oikos et animalité en littérature*, «L'Analisi linguistica e letteraria» (15) 2016, pp. 73-80.
- ⁷ Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017, p. 223.
- ⁸ Carlo Emilio Gadda, *Una mattinata ai macelli*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella (dir.), Milano, Garzanti 2008, p. 19. Matteo Gilebbi ha messo in evidenza nel suo articolo come in Gadda lo spazio amorfo del mattatoio sia propedeutico alla cancellazione dell'identità dell'animale da macellare (cit. pp. 97-8).
- ⁹ *Tutti in fila*, *M*, p. 5.
- ¹⁰ *Le carnivore gerarchie*, *M*, p. 21.
- ¹¹ *L'innaturale naufraga*, *M*, p. 64.
- ¹² *Nuovi poeti italiani 4*, cit., p. VII.
- ¹³ *Lo stanzino in fondo allo spogliatoio*, *M*, p. 3.
- ¹⁴ *Il mio fantasma*, *M*, p. 28.
- ¹⁵ *Un segreto riempie le tempie pelose*, *M*, p. 23.
- ¹⁶ *Leccano*, *LMM*, p. 11.
- ¹⁷ *Su un oceano colorato malamente*, *M*, p. 88.
- ¹⁸ *Una farfalla gialla con righe nere*, *LMM*, p. 37.
- ¹⁹ Gadda ne annunciava già la tematica coniando l'immagine del 'romanzo-toro' che lo scrittore riconosceva nella visita ai macelli: testimoniandone una storia, dunque una parabola esistenziale, «non solo gli restituisc[e] identità, ma lo sottra[e] idealmente dall'eterno presente della linea di macellazione» (M. Gilebbi, *art. cit.*, p. 98).
- ²⁰ *Una vitella stupita di essere viva*, *M*, p. 31.
- ²¹ *Dondolo aggrappato alla bestia*, *M*, p. 39.
- ²² Mary B. Tolusso, *Nel simbolo materico di Ivano Ferrari, Cover – cose di letteratura*, disponibile on-line <http://cover-cosedi-letteratura-ilpiccolo.blogautore.repubblica.it/2016/01/03/nel-simbolo-materico-di-ivano-ferrari/>
- ²³ «Perché *macello*, rispetto a *mattatoio*, incorpora un sovransenso decisivo nel definire il messaggio etico e politico presente in molte di queste poesie» (M. Gilebbi, cit., p. 99).
- ²⁴ *C'è un momento della macellazione*, *M*, p. 20.
- ²⁵ *LMM*, p. 19.
- ²⁶ *M*, p. 23.
- ²⁷ *LMM*, p. 35.
- ²⁸ *LMM*, p. 10.
- ²⁹ *M*, p. 25.
- ³⁰ Matteo Gilebbi, cit., p. 102.
- ³¹ Si vedano al riguardo Anne Simon, *Chercher l'indice, écrire l'esquive: l'animal comme être de fuite*, de Maurice Genevoix à Jean Rolin, in *La Question animale*, Lucie Campos, Catherine Coquio, Jean-Paul Engelibert (dir.), Presses universitaires de Rennes, Rennes 2011, pp. 167-181. Per la rappresentazione della caccia al cervo, e del rapporto di interdipendenza che si crea tra il cacciatore e la sua preda, cito soltanto il densissimo – e ahimè dimenticato – romanzo di Maurice Genevoix, intitolato *La Dernière Harde* (1938).
- ³² La stessa attenzione a modi di comunicativi inediti si riscontra in un altro componimento di *La morte moglie*: «Muso contro muso / si scambiano le lingue / ciascuna lecca il suo sorriso» (*LMM*, p. 34).
- ³³ Antonio Moresco, *Ivano Ferrari. Macello*, art. cit.
- ³⁴ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014, p. 104.
- ³⁵ *Per provare la febbre al macellando*, *M*, p. 73.
- ³⁶ Della connessione tra specismo e sessismo parla ad esempio M. Gilebbi, *art.cit.*
- ³⁷ Jean-Christophe Bailly, *Les Animaux conjuguent les verbes en silence*, «L'esprit créateur», 4 (2011), pp. 106-114.

L'haiku francese e il tema della natura minacciata

Tommaso Meozzi

Il libro *Cent haïkus pour le climat* (2017) di Laurent Contamin nasce da una precisa volontà di collaborazione tra l'autore e la comunità scientifica del Laboratoire des Sciences du Climat et de l'Environnement (LSCE)¹, e si inserisce nella già notevole tradizione dell'haiku in lingua francese. La scelta dell'haiku per approcciarsi al tema del cambiamento climatico non è causale, ma riflette lo stretto legame tra questo genere poetico, fiorito in Giappone nel XVII secolo grazie a Matsuo Bashō, e la natura. Scrive Contamin nell'introduzione alla sua raccolta: «En effet, le haïku classique se réfère toujours à l'une des quatre saisons et saisit le plus souvent un élément naturel (végétal, minéral ou animal) qui résonne avec le paysage intérieur du poète qui le laisse éclore»².

Questa dichiarazione dell'autore presenta un primo problema a livello teorico: in che misura la natura descritta nell'haiku riflette l'interiorità del poeta – «le paysage intérieur» –, dando forma simbolica ai suoi sentimenti? La domanda è ancora più rilevante se ci si focalizza, come si propone di fare il presente studio, sul tema della natura minacciata e, in particolare, del cambiamento climatico. Si tratta di un tema di forte attualità, che allude innanzitutto ad una minaccia 'reale' – non simbolica – per la vita sul pianeta terra. La completa simbolizzazione della natura rischia, in questo contesto, di vanificare il possibile effetto di sensibilizzazione che il testo può avere sul lettore.

Prendiamo ad esempio uno dei cento haiku con-

tenuti nel libro: «Je rêve parfois / de troupeaux blancs d'icebergs / au large de Terre-Neuve...»³. Il componimento gioca con la forma classica dell'haiku, solitamente riconducibile alla ciclicità della natura e al ritorno delle stagioni, presentando uno sconvolgimento delle consuetudini ambientali: l'aumento esponenziale dei blocchi di ghiaccio sulle coste dell'isola di Terranova. Questa immagine, introdotta esplicitamente come sogno – «Je rêve» – provoca effettivamente una maggiore coscienza del cambiamento climatico e del rischio ambientale ad esso legato, o produce piuttosto un generico sentimento di stupore, tutt'al più riconducibile al sublime che si sprigiona di fronte alla forza dirompente della natura? Non si tratta qui di dare una risposta univoca alla domanda, ma piuttosto di porre il problema da un punto di vista teorico. D'altra parte, il senso di stupore causato da un improvviso rovesciamento è uno degli aspetti formali caratteristici dell'haiku, come indica Contamin stesso: «Très codifié à l'origine (thématique liée à l'une des quatre saisons, métrique en dix-sept pieds répartis en 5-7-5, moment d'étonnement spontané, d'épiphanie dont le bouddhisme zen a le secret)»⁴. In quali modi questo stupore riesce a stabilire, in *Cent haïkus pour le climat*, una positiva sinergia con l'opera di sensibilizzazione e divulgazione che il testo si propone di compiere rispetto al problema del cambiamento climatico? Ricordiamo che la collaborazione tra Contamin e il LSCE nasce per iniziativa di un ricercatore del centro stesso, Gilles Ramstein,

rimasto colpito dal modo in cui una precedente opera teatrale di Contamin, *Tête de Linotte*, riusciva a rendere accessibile al grande pubblico i temi della neurobiologia: «Je suis à la fois étonné du résultat et émerveillé par la création, par l'invention, par la mise à disposition pour un large public d'une substance scientifique totalement modelée, retravaillée»⁵. Stupore e riflessione si pongono dunque essenzialmente come i due poli che questa raccolta di haiku si propone di conciliare. Sfida del lavoro critico è invece, attraverso un'attenta analisi testuale, valutare i risultati e individuare le modalità di questa conciliazione. Nel corso dell'analisi si confronterà la raccolta di Contamin con altre due raccolte di haiku che forniscono importanti testimonianze sulla ricezione del genere nella cultura francese: quella curata da Jean Paulhan, ospitata nel numero del settembre 1920 della «Nouvelle Revue Française», e quella uscita nel 2003 a cura di Jean Antonini. L'elemento principale di raffronto sarà l'interazione tra uomo e natura e il progressivo affermarsi a livello tematico di una natura minacciata.

L'antologia di Paulhan ripropone alcuni haiku di Paul Louis Couchoud, contenuti nella raccolta *Au fil de l'eau* (1903). Tra i versi di Couchoud troviamo un esempio in cui è l'uomo ad essere minacciato dalla natura: «Le fleuve mal endormi / Fait vivre dans la terreur / Le village pelotonné»⁶. Il fatto che l'elemento umano sia evocato da un'entità collettiva come il villaggio, e in generale l'assenza di toponimi, portano ad astrarre da ogni riferimento concreto, individuale, inserendo l'immagine nell'ambito di una lotta senza tempo tra uomo e natura. Nella stessa antologia sono tuttavia raccolti anche gli haiku di Paul Éluard, riuniti sotto il titolo *Pour vivre ici*. Qui è l'uomo a prevalere sulla natura, sebbene ancora in forma ironica. Il classico rapporto tra l'haiku e una delle quattro stagioni perde di significato nel momento in cui l'uomo, modellando la natura, può creare una sua personale quinta stagione: «Palissade peinte / Les arbres verts sont tout roses / Voilà ma saison»⁷.

È però nell'antologia di Antonini che emerge decisamente il tema dell'uomo come minaccia per la natura. L'immagine dell'uccello cosperso di petrolio, ormai entrata nell'immaginario collettivo, è fonte di ispirazione per due diversi autori. Jean-Marc Demabre scrive: «Dérive des oiseaux / tels des fantômes mazoutés / sur une mer d'huile»⁸. Gli fa eco l'haiku di Irène Gaultier-Leblond: «Graffiti amer, / Un goéland mazouté / Signe sur la mer»⁹. Se il primo testo sembra piuttosto

espandere la portata scenica dei «fantômes mazoutés», il secondo opera un rovesciamento straniente di prospettiva: la consueta distanza tra il linguaggio umano, che presenta un alto grado di astrazione, e la natura silenziosa implode nel momento in cui, nel secondo verso, i graffiti amari vengono incisi dal corpo del gabbiano sul mare, o addirittura coincidono con la carne del gabbiano – nel caso che si intenda il termine «Signe» come sostantivo. Al di là di ogni tentativo di autorappresentazione, l'umano rivela la sua essenza nel linguaggio vivo di quella natura a cui ha inflitto sofferenza. Il terzo verso avvicina in modo sintetico l'elemento umano e quello non umano, proprio nel momento in cui mantiene la distinzione: la firma del gabbiano lascia la propria testimonianza sul mare, su quell'elemento da cui ogni vita proviene, compresa la vita umana. Se la colpa dell'uomo è chiara, imperscrutabile è invece il mistero su cui i graffiti si incidono, e dunque il giudizio. Sebbene l'aggettivo «amer» connoti moralmente i graffiti, l'haiku sviluppa tutta la sua forza espressiva attraverso un'inversione del rapporto tra umano e non umano (scrittura e materia, *res cogitans* e *res extensa*) che porta alla sospensione del giudizio. Come sostiene Niccolò Scaffai in *Letteratura e ecologia*, i testi più interessanti per comprendere il contributo specifico che la letteratura apporta all'ecologia si rivelano essere proprio quelli che mettono in atto un processo di straniamento:

ribaltamento di prospettive, che si attua tra umano e non umano [...], tra domestico ed estraneo. Mi riferirò al concetto di straniamento in questa accezione; il procedimento, articolato nelle fasi della naturalizzazione e della defamiliarizzazione, contribuirà infatti alla distinzione tra il tema della natura e del paesaggio, pressoché universale perché diffuso con vari risvolti nella letteratura di ogni epoca e tradizione, dal nostro oggetto specifico, cioè l'ecologia nella sua relazione con il testo letterario.¹⁰

Comprendere il nesso tra letteratura e ecologia in termini di straniamento consente di evitare sia l'utilizzo di un concetto ingenuo di natura, che quello di una civilizzazione separata dai suoi legami con l'ambiente. Non si tratta tanto di stabilire nuove categorizzazioni e di considerare la letteratura come «un modo attraverso cui l'essere umano rappresenta i propri valori»¹¹, ma piuttosto di causare un cortocircuito all'interno delle categorizzazioni esistenti, aprendo così lo spazio all'in-

interpretazione. L'haiku, come afferma Dominique Chi-
pot, opera al di là di un'affermazione esplicita di senso:
«La finalit  du haiku, quel qu'il soit, est de partager un
instant en sugg rant, plus qu'en exprimant clairement,
son ressenti»¹². Una posizione simile   quella sostenuta
da Roland Barthes nelle pagine che, in *L'empire des
signes*, dedica all'haiku: «le travail de lecture qui y est
attach  est de suspendre le langage, non de le provo-
quer [...]. Le Zen tout entier m ne la guerre contre la
pr varication du sens»¹³.

Continuando l'analisi dell'antologia di haiku curata
da Jean Antonini, si riscontrano casi in cui la natura
minacciata sembra poter prendere la sua rivincita. Nei
versi di Anick Baulard ci  avviene a livello fantasma-
tico, attraverso un'immagine che improvvisamente ri-
sveglia la coscienza dell'uomo e sembra alludere ad
una prossima catastrofe: «Craquement de poutre, /
r veil en sursaut... vengeance / d'une for t morte»¹⁴.
Qui il processo di straniamento porta ad un recupero
dell'origine biologica, vivente del materiale utilizzato
dall'uomo a scopo funzionale. Marianne Ferry pro-
spetta invece uno scenario distopico, interrogandosi
sulla sua possibile realizzazione: «Est-il vrai qu'un jour
/ il n'y aura plus d'oiseau / dans le ciel d'argent ?»¹⁵.
L'argento, materiale che caratterizza lo splendore de-
gli artefatti umani, viene associato allo splendore del
cielo. In questo modo l'assenza degli uccelli diventa
una ferita inflitta non solo alla natura non umana, ma
anche alla percezione estetica e, conseguentemente,
al processo di civilizzazione.

In un altro haiku di Jean-Marc Demabre   messa in
atto una dialettica complessa, che non oppone sem-
plicemente la minaccia umana alla natura distrutta, e
che merita di essere analizzata. Ecco il testo: «Le sa-
chet plastique / en vol l'hiver sur le pav  / donne un
peu de vie»¹⁶. In questo caso il sacchetto di plastica,
elemento artificiale e inquinante, diventa sorprenden-
tamente un segno di vita nel paesaggio invernale. La
riflessione sul problema ecologico sembra essere tra-
scurata a favore di un'istintiva attrazione umana per
il movimento, tanto pi  intensa quanto pi  lo stimolo
esterno – il sacchetto –   svincolato dalle sue cause
sociali e associato a un movimento emotivo. Si po-
trebbe inserire questo haiku tra quelli in cui la realt 
esterna   completamente riassorbita nella simbolizza-
zione operata dal soggetto. In realt  la natura, come
elemento che resiste alla simbolizzazione,   presente,
anche se invisibile e non esplicitamente menzionata: si

tratta del vento che muove il sacchetto secondo una
forza che sfugge a qualsiasi finalit  umana. Si stabi-
lisce cos  una sinergia tra simbolo e realt  esterna: il
sacchetto di plastica, rifiuto della civilt  non pi  inte-
grato nel suo insieme funzionale, pu  divenire simbolo
del 'soffio' vitale¹⁷ nel momento in cui interagisce con
l'elemento naturale che lo svincola dalle finalit  stabili-
te dall'uomo. La natura rivela il suo potenziale positivo
non in quanto incontaminata – il secco termine «hiver»
sembra quasi alludere ad un'ospitalit  che legittima
lo sforzo della civilizzazione – ma come accettazione
del movimento, fondamentale all'interno di ogni civilt 
che voglia sostenere la vita.

Gli haiku di *Cent haikus pour le climat* che meglio
riescono a stupire il lettore, senza lasciarlo per  in
balia di un onirismo solipsistico ma incitandolo a ri-
flettere, sono proprio quelli che operano un rovescia-
mento straniante tra dimensione sociale e naturale.
Ecco un esempio: «Une planète plus chaude /  a
voudra sans doute dire / un monde plus violent»¹⁸.
Analizziamo il processo di straniamento. Nell'immaginario
di massa   presente una visione polarizzata del cambia-
mento climatico, che ruota attorno a due posizioni radicalmente
opposte: da una parte l'innescarsi di reazioni a catena in grado di portare
l'esistenza umana all'estinzione; dall'altra l'ottimismo
incosciente di chi considera queste previsioni trop-
po catastrofiche e, in definitiva, solo delle ipotesi che
non hanno alcuna certezza. L'haiku scardina questa
opposizione: il cambiamento climatico non   presen-
tato come un evento apocalittico, in grado di met-
tere fine una volta per tutte alle sofferenze umane, e
neanche come fenomeno accessorio che non pu 
intaccare la civilizzazione. Gli effetti del cambiamento
climatico ricadono completamente nell'umano, nella
sua dolorosa persistenza: un pianeta pi  caldo signi-
fica la riduzione degli spazi abitabili, e dunque l'ina-
sprirsi della lotta per le risorse e della violenza. N  la
salvezza n  la viscerale euforia che si accompagna
ad ogni racconto della fine¹⁹ riescono in questa pro-
spettiva a liberare l'individuo da una presa di respon-
sabilit . Seguendo una prospettiva inversa, la tutela
della natura   associata, negli haiku di Contamin, alla
riscoperta della solidariet  nell'ambito dell'umano²⁰:
«Att nuer le réchauffement : / et si c'était r appren-
dre /   penser aux autres ?»²¹; «Comment vivre en-
semble ? / c'est la question qui nous pose / le d fi
climatique»²².

Un altro efficace effetto di straniamento contenuto in *Cent haikus pour le climat* è il seguente: «Que comprends-tu, toi / du réchauffement climatique, / petite libellule ?»²³. I primi due versi sembrano rivolgersi direttamente al lettore, chiamandolo in causa con decisione attraverso la ripetizione del pronome «tu, toi». Quello che sembra quasi un rimprovero è tuttavia improvvisamente ricontestualizzato dall'ultimo verso: l'interlocutore non è un essere umano ma una «petite libellule». Il cambio di interlocutore dà retroattivamente all'intera allocuzione un senso nuovo, diverso. L'animale infatti non ha la possibilità di comprendere le cause che hanno condotto al riscaldamento climatico, ma ne subisce passivamente gli effetti cercando al massimo forme di adattamento. L'ultimo verso, proprio mentre stabilisce una distanza incolmabile, quasi ironica, tra l'essere umano e il piccolo insetto che non può decodificare il linguaggio, apre un legame inedito tra la coscienza dell'uomo e l'incoscienza – almeno presunta – dell'animale. Si tratta di un legame che include due diversi aspetti. Da una parte è proprio il divario tra coscienza e incoscienza a porre il problema morale: come può l'uomo decidere della vita di un altro essere vivente che non è in grado di comprendere questa decisione e di difendersi?²⁴ D'altra parte l'allocuzione, proprio mentre sembra disinteressarsi dell'interlocutore umano, lo recupera per via associativa: quanti esseri umani si trovano o si troveranno, a causa del riscaldamento climatico, nella posizione della «petite libellule»? Se i primi due versi potevano suonare come un rimprovero, e dunque suscitare meccanismi di difesa, il rovesciamento causato dall'ultimo evoca sentimenti di pietà e di responsabilità verso gli esseri viventi, senza distinzione.

Anche nel modo di descrivere l'aggressività umana è possibile riscontrare, negli haiku di Contamin, un processo di straniamento, che emerge soprattutto attraverso il confronto con le raccolte precedenti di haiku francesi. Prendiamo ad esempio un haiku di Jean-Pierre Poupas, contenuto nella raccolta di Antonini: «Au bord de la route / Il attend ses graines de plomb / Le faisan d'élevage»²⁵. Attraverso un'apparizione improvvisa, inaspettata, si evidenzia la forza predatoria dell'uomo, che ha ormai ottenuto il controllo completo sulla vita della sua preda. Nella raccolta di Contamin, la forza espressiva non è più data dalla violenza dell'uomo sulla natura. L'essere umano è chiamato in causa non su un piano direttamente morale, ma, in senso lato, economico: «Prédateurs idiots / pourquoi casser les équilibres

/ dont dépend notre vie ?»²⁶. In questo caso la qualità predatoria è accettata come intrinseca alla specie umana: ad essere messe in discussione sono invece le strategie che l'uomo utilizza per ottenere il proprio profitto, e che rischiano di essere controproducenti. Anche un predatore ha infatti bisogno di essere in equilibrio con il proprio ambiente e, possiamo dire, di una 'casa'. È interessante a questo proposito sottolineare il nesso etimologico che lega i termini 'economia' e 'ecologia': il primo, dal greco 'oikos' ('casa') e 'nomia' ('legge'), indica le leggi attraverso cui la casa è amministrata; il secondo presenta la stessa radice 'oikos', e si riferisce alla scienza ('logos') della casa. Il problema dunque è comprendere quale sia la casa dell'uomo, quali siano gli elementi che, da un punto di vista economico, se si vuole anche egoistico, rendono possibile la sua esistenza. L'haiku di Contamin ci ricorda che, in questa prospettiva, l'uomo non ha scelto la sua prima casa ma che da sempre ci si trova immerso. Rovinare questa dimora primigenia significa andare inevitabilmente incontro ad un inasprirsi delle proprie condizioni vitali. L'attuale rischio ecologico, avendo una portata globale, sposta così le premesse dell'agire etico dalla sfera morale ad una economica che considera prima di tutto l'interesse dell'uomo stesso. A questo proposito scrive Serenella Iovino: «Quello che adesso non è più possibile ignorare è [...] che il dominio dell'uomo sull'uomo a cui si accompagna il dominio, spesso ancora più assoluto dell'uomo sulla natura, rischia di minare il benessere e la sopravvivenza di entrambi»²⁷. Sottolineare la necessità di una prospettiva 'economica' illuminata sembra essere più efficace di ogni affermazione di principio tesa a dimostrare la «convinzione che la specificità umana consista principalmente nella messa in atto di pratiche responsabili»²⁸.

L'analisi ha mostrato come l'haiku possa offrire una prospettiva straniata sul rapporto tra uomo e ambiente proprio rifiutando di imporre un esplicito messaggio morale. L'ecologia testuale si caratterizza così non solo da un punto di vista tematico, ma anche in relazione ai modi in cui il testo chiama in causa il lettore discretamente, senza pretendere di colonizzarne ideologicamente l'interpretazione. La sintesi è uno degli elementi formali dell'haiku attraverso cui questa ecologia testuale si realizza. Riprendiamo i versi di Contamin: «Une planète plus chaude / ça voudra sans doute dire / un monde plus violent». L'affermazione del secondo verso – «ça voudra sans doute dire» – cade nel vuoto nel momento

in cui il terzo verso non offre una banale spiegazione, ma il risultato di un processo sintetico di pensiero che lascia i passaggi intermedi impliciti e offerti all'interpretazione. Anche la cesura, causando una sospensione del giudizio, contribuisce al distendersi dell'orizzonte interpretativo²⁹. In questa prospettiva è possibile riconoscere nella tradizione francese dell'haiku una caratteristica peculiare, che lo differenzia dalla tradizione classica giapponese: il tentativo di fissare non più scene naturali, ma processi di pensiero franti, che prima di giungere ad una conclusione rivelano un senso plurimo, aperto. Alcuni degli haiku già citati si pongono esplicitamente in forma interrogativa, lasciando al lettore la libertà di trovare le proprie risposte. La definizione di Roland Barthes «le haïku n'est pas une pensée riche réduite à une forme brève, mais un événement bref qui trouve d'un coup sa forme juste»³⁰, resta dunque efficace solo nel momento in cui si comprende nella nozione di «événement» anche l'evento del pensiero, considerato nella sua processualità, e non solo in base ai risultati.

In conclusione, anche se si può dubitare dell'effettiva possibilità che la poesia ha di risvegliare la coscienza ecologica su scala di massa, è emerso come l'haiku, nel momento in cui adempie le sue prerogative estetiche di sintesi e straniamento, sia in grado di promuovere, almeno nel lettore attento, un uso ecologico del linguaggio, in cui la parola è affermativa solo nella misura in cui interroga il proprio interlocutore, nel contesto di una continua, irriducibile, alterità del vivente. Anche grazie alla diffusione di internet, l'haiku sembra tornare alla sua forma sociale originaria: nato da una pratica giapponese di scrittura collettiva, il *renga*³¹, è ormai oggetto di interesse da parte di numerose comunità on-line³² e atelier di scrittura svolti nelle scuole. Lo stesso libro di Contamin, *Cent haïkus pour le climat*, include una sezione finale in cui sono raccolti gli haiku scritti da studenti delle scuole elementari e medie che hanno preso parte agli atelier di scrittura organizzati dall'autore stesso, dedicati al cambiamento climatico³³. Sebbene il genere dell'haiku resti marginale nel canone della letteratura francese, ha dunque già una notevole tradizione che risale agli inizi del Novecento e appare oggi come un importante strumento di sensibilizzazione e socializzazione intorno al problema ecologico, che agisce nella cultura francese in modo discreto, ma non per questo meno efficace.

Note

- ¹ Nella genesi stessa del libro è dunque riconoscibile quella cooperazione tra le diverse discipline che Serenella Iovino, in *Ecologia letteraria*, auspica come presupposto di un'efficace «etica ambientale». Non solo dunque coscienza dell'interdipendenza tra le forme di vita, ma anche tra le forme attraverso cui si estrinseca l'attività intellettuale di quel particolare essere vivente che è l'uomo. Cfr. Serenella Iovino, *Ecologia letteraria* [2006], Milano, Edizioni Ambiente 2015, p. 15: «Per rendere possibile tutto ciò, l'etica ambientale si sposa sovente con altre discipline e pratiche tradizionali come l'economia, l'architettura, le arti figurative, l'agricoltura, la biologia. Il risultato di questo connubio può essere una ridefinizione dell'identità di tali discipline o l'emergere di nuove forme culturali».
- ² Laurent Contamin, *Cent haïkus pour le climat*, Paris, Éditions du Cygne 2017, p. 10.
- ³ *Ibid.*, p. 59.
- ⁴ *Ibid.*, p. 5.
- ⁵ *Ibid.*, p. 7.
- ⁶ «La Nouvelle Revue Française», 84 (Septembre 1920), p. 332.
- ⁷ *Ibid.*, p. 340.
- ⁸ *Anthologie du Haiku en France*, a cura di Jean Antonini, Lyon, Aléas 2003, p. 46.
- ⁹ *Ibid.*, p. 64.
- ¹⁰ Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci 2017, p. 28.
- ¹¹ Serenella Iovino, *Ecologia Letteraria*, cit., p. 64.
- ¹² Dominique Chipot, *Tout sur les haïkus*, Lyon, Aléas 2006, p. 34.
- ¹³ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Albert Skira éditeur 1970, pp. 96-97.
- ¹⁴ *Anthologie du Haiku en France*, cit., p. 69.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 113.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 46.
- ¹⁷ Cfr. Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 139: «Il rifiuto acquista, in quanto tale, un valore: non solo quello economico prodotto dall'industria legale o illegale dello smaltimento, ma soprattutto quello che gli deriva da un investimento simbolico».
- ¹⁸ Laurent Contamin, *Cent haïkus pour le climat*, cit., p. 61.
- ¹⁹ L'aspetto del tema apocalittico che qui si intende mettere in evidenza è assimilabile al piacere derivante dal principio di morte (*Todestrieb*), teorizzato da Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920). In *Letteratura e ecologia*, Scaffai sottolinea invece la capacità del racconto apocalittico di rivelare un ordine nascosto, dinamico e conflittuale dietro la superficie delle cose. Cfr. Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 102: «La dinamica che porta alla rivelazione di un ordine nascosto, di un habitat invisibile che si sviluppa insieme all'ambiente noto nel quale viviamo, è un motivo che, dalla sfera del sacro, può estendersi a quella ecologica». Si tratta di due aspetti complementari che possono operare anche all'interno dello stesso testo.
- ²⁰ Cfr. Serenella Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., p. 57: «Preservando e recuperando l'ambiente comune, è come se la

società preservasse e recuperasse se stessa come struttura democratica».

²¹ Laurent Contamin, *Cent haïkus pour le climat*, cit., p. 49.

²² *Ibid.*, p. 54. Il primo verso ricorda il titolo del seminario tenuto da Roland Barthes al Collège de France nel 1976-1977. Cfr. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, Paris, Seuil 2002.

²³ *Ibid.*, p. 40.

²⁴ Cfr. Serenella Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., p. 41: «L'etica ambientale porta così l'attenzione dal solipsismo del soggetto cartesiano (quello che dice: "Io penso, io sono") a tutto ciò che in natura, pur non pensando e non dicendo "io", innegabilmente è. A tutto ciò che non possiede linguaggio, che non possiede ragione, o almeno nel senso umano, ma che, purtuttavia, possiede autonomia di vita».

²⁵ *Anthologie du Haïku en France*, cit., p. 60.

²⁶ Laurent Contamin, *Cent haïkus pour le climat*, cit., p. 26.

²⁷ Serenella Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁹ Cfr. Dominique Chipot, *Tout sur les haïkus*, cit., p. 44: «la césure est une composante essentielle du haïku traditionnel

(bien plus que le nombre de syllabes) car, elle empêche l'auteur d'écrire une phrase, unique et sans profondeur, elle est un point de coupe entre les images».

³⁰ Roland Barthes, *L'empire des signes*, cit., pp. 100-101.

³¹ Cfr. Dominique Chipot, *Tout sur les haïkus*, cit., pp. 18-19: «Les poètes japonais se regroupaient fréquemment pour des séances d'écriture. Ils écrivaient alors des suites de tanka, appelées renga (poèmes liés) [...]. Le premier verset du renga, au rythme de 5, 7 et 5 onji, est appelé hokku».

³² Cfr. Daniel Py, *Internet et le haïku*, in *Anthologie du Haïku en France*, cit., pp. 131-133.

³³ Cfr. Laurent Contamin, *Cent haïkus pour le climat*, cit., p. 10: «En parallèle à ces moments d'entrevues avec les chercheurs du LSCE, j'ai rencontré un certain nombre d'enfants dans des écoles de Palaiseau: la climatologue Masa Kageyama introduisait dans un premier temps la thématique du réchauffement climatique, puis je proposais aux élèves de s'essayer à l'écriture de haïkus. La spontanéité avec laquelle ils se sont approprié cette proposition et la qualité des textes produits ont fini de me convaincre de la cohérence de la démarche».

«A cast of characters in an unnegotiable drama»: la voce del vento e il lamento dell'oceano

Antonella Francini

Nel saggio *La grande cecità*, lo scrittore indiano Amitav Ghosh punta il dito contro il romanzo contemporaneo concentrato prevalentemente, a suo avviso, sulla psiche del personaggio borghese, e quindi incapace di trattare il tema «collettivo» del surriscaldamento globale. Ghosh riconosce invece ai poeti, da Hölderlin ai contemporanei, di essere in prima linea per le questioni ambientali mentre la narrativa, salvo poche eccezioni, ha continuato a narrare avventure morali individuali distogliendo lo sguardo dall'improbabile che ormai batte alle porte. Per Ghosh il ruolo della finzione narrativa è «far immaginare altre possibilità [...] altre forme di esistenza umana» perché «l'intento del narrare non è quello di riprodurre il mondo com'è», ma di affrontarlo «al congiuntivo, figurarselo *come se* fosse altro da quello che è». La crisi climatica è per lui «anche una crisi della cultura, e pertanto dell'immaginazione» ora che il surriscaldamento globale «ha reso udibile una nuova voce critica non-umana» con cui la narrativa contemporanea non sa fare i conti lasciando il campo libero alla non-fiction¹. In effetti il cosiddetto 'longform journalism' e i saggi scientifici sviluppano narrazioni ecologiche che spesso presentano forme e tecniche di scrittura sofisticate. Così, ad esempio, inizia un articolo di Naomi Klein sugli incendi che fra l'agosto e il settembre del 2017 hanno devastato la costa della British Columbia in Canada dove vive la sua famiglia e dove la giornalista si trovava in vacanza:

The news from the natural world these days is mo-

stly about water, and understandably so. [...] For years, climate scientists have warned us that a warming world is an extreme world, in which humanity is buffeted by both brutalizing excesses and stifling absences of the core elements that have kept fragile life in equilibrium for millennia. At the end of the summer of 2017 — with major cities submerged in water and others licked by flames — we are currently living through Exhibit A of this extreme world, one in which natural extremes come head-to-head with social, racial, and economic one².

Rimossi alcuni dati puramente giornalistici, abbiamo davanti lo schema di ciò che potrebbe essere l'inizio di un romanzo oppure di un racconto di Lauren Groff, la scrittrice statunitense che narra nelle sue storie le apprensioni di una madre per il futuro del pianeta. Nel saggio *Letteratura e ecologia* anche Niccolò Scaffai ha messo in luce il passaggio critico che la letteratura vive di fronte alle tematiche ambientali nell'offrire narrazioni che configurano «un paradigma olistico confusivo», in cui umano e non umano tendono a essere equiparati, oppure «un paradigma classico separativo», in cui lo Spirito controlla il materiale. L'alternativa ai limiti che offrono questi due modelli, scrive Scaffai, è «un paradigma distintivo, che trasforma la distanza tra l'io e il mondo esterno in una risorsa cognitiva e artistica»³.

Proprio in questa distanza fra io e mondo esterno si inserisce l'opera poetica che Jorie Graham ha sviluppato nei suoi ultimi tre libri di poesia - *Sea Change* del

2008, *Place* del 2014 e *fast* del 2017 – offrendo così, con molto anticipo, una risposta in versi all'appello di Ghosh agli scrittori nell'era della 'grande cecità'. La certezza di vivere nella *Age of Collapse*, e di essere noi stessi gli autori di un ecocidio irreversibile, è diventata da oltre dieci anni il modo di Graham di vedere il nostro momento storico - «[t]he signal catastrophic issue. The primary responsibility», come dice in un'intervista rilasciata nel 2012 alla rivista irlandese *EarthLines* in cui, allo stesso tempo, prende le distanze da etichette e classificazioni che hanno di recente tentato di dare una sistemazione alle questioni ecologiche in letteratura⁴. Il suo *engagement* attuale è infatti in linea con la sua poetica e con un certo attivismo che ha sempre contraddistinto la scrittura di Graham. La poesia è per lei una forza vitale e un atto di profonda responsabilità spirituale e civile, che nasce dalla tensione, come accennavo prima, fra la realtà storica e la volontà dell'io narrante. Ma se nei libri degli anni Ottanta il confronto era con la tradizione artistica e culturale e con l'erosione nel tempo di forme estetiche e liriche non più attuali; se negli anni Novanta era una sorta di revisione storica delle tragedie del Novecento intrecciata a vicende personali, e se lo scardinamento del pensiero e della parola da forme classiche per la ricerca di una possibile utopia nel continuo sfaldarsi della realtà ha contraddistinto i suoi versi al passaggio del secolo, nei libri seguenti e, soprattutto a partire da *Sea Change*, gli effetti del cambiamento climatico e le alterazioni degli ecosistemi causate dall'uomo, insieme ad altre forme di auto-distruzione, sono diventate una questione primaria. Lavorando negli interstizi fra «consciousness e consciousness of self at the border of its obliteration in *en plein air* objective transcription»⁵, Graham chiede alla sua poesia più recente di orientare l'immaginazione verso il superamento di quell'io lirico che per secoli ha guardato al mondo da una prospettiva esclusivamente umana e individualistica per creare una voce narrante plurima vicina al suo senso di essere parte di qualcosa «larger than the human enterprise». L'impegno che si è imposta è appunto quello di affrontare il mondo *al congiuntivo*, creare un ponte immaginario fra il nostro tempo traumatico e un futuro remoto prefigurando altre forme di esistenza umana. È questo il «pretty urgent political work» che chiede alla sua scrittura: «to make the 'deep future' – seven to ten generations hence – feel actually 'connected' to us»⁶. Nel suo tipico stile, che espande e drammatizza il pensiero

in complesse architetture in movimento simultaneo sulla pagina, la questione ecologica è dunque uno dei moventi storici (come lo sono l'impatto delle tecnologia e dell'intelligenza artificiale e l'esodo di popoli che fuggono da guerre, siccità e carestie) che azionano quella dialettica mente/mondo caratteristica della sua scrittura. «Over these years», ha affermato Graham «I became increasingly compelled—invited, forced, ethically tempted—to try to find my way to voices one would generally call 'non-human'—or voices that attempted to approach, or approximate, that state»⁷. E ancora: «I feel I am living an extended farewell, where my eventual disappearance, my mortal nature, normally a deep human concern, has been washed away by my fear for the deeper mortality – the extinction of other species, and of the natural world itself»⁸.

Il suo coinvolgimento nei traumi ecologici si esprime soprattutto a partire da *Sea Change*, il libro del 2008 che registra la reazione di Graham all'intenso studio dei dati e delle previsioni sul futuro del pianeta forniti dalla scienza. Come vivere «in the full glare of the knowledge science has given us [...] and not lose the capacity to simply feel wonder, and take in our life, our present moment, what presence calls the 'beautiful'»⁹ e come recuperare «the ability to praise», erano le questioni etiche che l'apprendistato scientifico le poneva davanti. La sua risposta è stata la ricerca di una lingua e una forma in cui tradurre i dati e i reportage scientifici.

Il libro si apre con la poesia eponima, *Sea Change*, titolo che rimanda, come è noto, alla canzone di Ariel ne *La tempesta* di Shakespeare, oltre ad essere un'espressione nella lingua inglese che indica un cambiamento radicale. Potremmo definirla un testo epigrafico perché contiene interamente il progetto di Graham in questo volume: creare un confronto fra l'io umano e la voce immaginata degli elementi naturali servendosi del dato scientifico per costruire un qualcosa di 'ricco e strano', ovvero un *telos* poetico che prefiguri un mondo «altro da quello che è», per usare l'espressione di Ghosh, che crei una sintonia fra scrittore e ambiente, fra l'individuale e il collettivo. In incipit lo scenario è quello che giornalisti e scienziati ci hanno anche di recente messo davanti: raffiche di vento eccezionali la cui forza sconvolge persone, campi, alberi e mari trasformandoli, nelle sue parole, in un *cast* per la raffigurazione di dramma con cui non si può venire a patti. In questa mimesi in versi di uno sconvolgimento ecologico il ritmo, sincopato ed elastico, accelera e rallenta legando il lato sinistro del

verso, dove prevalgono i fatti, a quello destro, dove si immagina un futuro *post factum*. Questi due tempi sono incardinati al centro da una sorta di spina dorsale intorno alla quale si avvolge il movimento delle frasi poetiche musicalmente ininterrotto dall'inizio alla fine: «One day: stronger wind than anyone expected. Stronger than / ever before in the recording / of such. Un- / natural says the news. Also the body says it. Which part of the body - I look / down, can / feel it, yes, don't know / where. Also submerging us, / making of the fields, the trees, / a cast of characters in an / unnegotiable / drama, ordained, iron-gloom of low light, everything at once undoing / itself...»¹⁰.

Quando in questa partitura musicale entra la voce del vento, è un sibilo che chiede a quella umana di considerare l'innaturale destino comune ormai fuori controllo: «Consider your affliction says the / wind, do not plead ignorance [...] Consider/ the body of the ocean which rises every instant into / me, & its / ancient e- / vaporation, & how it delivers itself / to me ...». Il particolare reportage del vento racconta del riscaldamento delle correnti, del plancton spinto a nord troppo tardi per nutrire le larve di merluzzo, che così rischiano l'estinzione. La sua voce si reincarna poi in quella umana di Graham, che ritrova la sua missione di testimone e memoria di un mondo in pericolo per tramandarne la bellezza coi suoi versi alle future generazioni: «so that I, speaking in this wind today, out loud in it, to no one, suddenly / aware / of having written my poems, I feel it in / my useless / hands, palm in my lap, & in my listening, & also the memory of a season at its / full...». Le due voci si fondono nel finale quando un nuovo vento riprende la parola per darci con *pietas*, e citando il Salmo 119 dalla Bibbia di King James, l'immagine del lavoro umano che tenta di riparare un giovane albero e le fondamenta di una civiltà sconvolta dalla furia delle sue raffiche: «I cannot fail, this Saturday, early pm, hurling myself, / wiry furies riding my many backs, against your foundations and your / best young / tree, which you have come outside to stake again, & the loose stones in the sill».

Come osserva Helen Vendler, spesso gli incipit in *Sea Change* riportano l'evento reale che dà lo spunto a Graham per avviare le sue multiple digressioni e riformulazioni del pensiero spinto in diverse direzioni e graficamente riprodotto sulla pagina¹¹. Così, anche nel secondo testo di *Sea Change*, *Embodies*, il fenomeno della fioritura fuori stagione e del ritardo

nelle migrazioni degli uccelli come conseguenza dei cambiamenti climatici sono l'occasione che avvia la poesia: «Deep autumn & the mistake occurs, the plum tree blossoms, twelve / blossoms on three different / branches [...] on which / just now / lands, suddenly, a grey-gold migratory bird-still here? -crisping, / multiplying the wrong / air...». La paura attraversa corpo e mente della narratrice, di nuovo testimone del dato anomalo che confonde il risultato e disorienta. Anche il suo essere umana viene problematizzato come se la sua stessa presenza e il suo esistere in un corpo e nel tempo nascondesse un *errore* nella catena biologica sfuggito alla conoscenza umana. Nei versi che seguono la sua apprensione le porta la visione di eserciti in marcia verso guerre combattute dove l'uccello dovrebbe migrare (siamo nel periodo della seconda guerra del Golfo) e nel cui occhio è ora riflesso un analogo terrore mentre vola verso la narratrice in una suggestiva intesa fra umano e non umano. L'incontro si risolve nell'immagine ieratica finale, frequente in Graham, di un alto sacerdote che interroga oracolo e viscere per tentare un pronostico in un futuro improbabile.

In *Positive Feedback Loop*, il titolo stesso introduce il linguaggio specifico usato per misurare le alterazioni di equilibri in ambito scientifico, ma il verso che avvia la poesia cambia subito registro con una lingua in limine fra dato tecnico e meditazione lirica. Graham invita il suo lettore a tendere con lei l'orecchio al suono dei mari che circondano la Groenlandia, al potenziale collasso della circolazione termoalina della massa di acque profonde nel Nord Atlantico: «I am listening in this silence that precedes. Forget / everything. Start listening. Tipping point, flash / point, / convective chimneys in the seas bounded by Greenland [...] fish are starving to death in the Great Barrier Reef, the new Age of Extinction / now / says the silence-that-precedes – you know not what / you / are entering, a time / beyond belief». L'invito è anche a riempire lo spettrale silenzio che precede 'the New Age of Extinction' con una ricognizione di come è il mondo che sta per scomparire: «I will learn everything there is of this my spouse the future, here in my / earth my parents' house, the garden of / the continuing to think / about them, there is nothing else in fact but the / past, count the days count the cities you / have / visited, also what comes to keep you awake, also dew while you finally sleep».

Nella poesia che segue, *Belief System*, è proprio il sistema di pensiero della specie umana sotto accusa: «As a species / we dreamed. We used to / dream. We did not know for sure about / the other species. By *the mind* we meant / the human mind». Come scrive James Longenbach, *Sea Change* tratta della fine del mondo, ma è anche un preludio alla rinascita¹². Ed è un inno al potere immaginativo della mente cui Graham affida il compito di *immaginare l'inimmaginabile*, come lei stessa ha più volte dichiarato, ovvero raccontare la bellezza del mondo creato a generazioni future che potrebbero dover vivere in un habitat diverso, spiegare loro cosa significhi avere l'acqua, il suo suono e il suo colore, partendo da quel punto zero verso cui il libro tende e a cui allude il sottotesto shakespeariano. Che sia un cigno malato apparso un giorno in un fiume in secca a far ripartire «the action of beauty again» e, whitmanicamente, il catalogo delle bellezze del mondo («do not be angry with me o my god, I have begun the action of beauty again, on / the burning river I have started the catalogue») oppure il desiderio di ridisegnare il futuro camminando nelle stanze buie di una terra disabitata e ricordata solo in virtù di una memoria ancestrale o per istinto umano («the mind knows our place so / deeply well-you could run through it - without fear- even in this total dark-this is what / the mind says in you: accelerate!-it is your / place, you be- / long, you know it by heart ...»), il poeta è il Prospero contemporaneo in *Sea Change*¹³. Anche la struttura regolare dei versi che ruotano da sinistra e da destra intorno alla colonna centrale allude a un progetto di rinascita di cui il poeta è l'agente con le sue arti 'magiche' della parola per risemantizzare il mondo nello spazio progettuale della letteratura e in una lingua che alterna e fonde il quotidiano con l'apocalittico.

Il desiderio di recuperare la «ability to praise» continua con il libro del 2014, *Place*, dove si nota anche il recupero di un io narrante per lo più antropomorfo, addirittura autobiografico in alcuni testi. Con *fast*, del 2017, Graham riprende invece una posizione radicale e nichilistica nei confronti del degrado ecologico che, insieme a altri processi di trasformazione del nostro habitat e ai nostri stili di vita, accelera un declino inarrestabile. Come indica l'aggettivo che titola il libro, l'accelerazione è il tema centrale mentre il suo secondo significato, in quanto sostantivo e verbo (*digiuno* e *digiunare*), allude alla scarsità culturale verso cui le accelerazioni conducono. L'io lirico qui si frantuma

ulteriormente, eroso dall'emergere sempre più rapido di fenomeni non solo inerenti ai mutamenti climatici, ma anche al dominio della tecnologia e dell'intelligenza artificiale. Le voci umane e non umane che provengono da questi ambiti allestiscono un nuovo *cast* di personaggi per un dramma aggiornato all'attuale tempo storico. Graham dà loro spazio nelle sue maestose architetture per la rappresentazione di un testo corale e elegiaco o, come Graham lo ha definito, di un libro *post*: «Post us. And fast. Losing our place fast. Killing our place fast. Dying off and killing off fast»¹⁴. L'immagine della rete è centrale - la rete tecnologica come la rete dell'accelerazione in cui la singolarità umana e non umana si trova imbrigliata nel rapido processo di mutazione e estinzione del conosciuto. Questa anomala comunità abita un tempo alterato che Graham chiama «the too-late time», il tempo che non permette all'esperienza di sedimentare, prendere una forma, diventare sensazione, emozione e memoria, ma è bypassata dal ritmo accelerato di eventi fuori controllo. La velocità di cui tratta il libro da più prospettive è una meditazione sul tempo presente non più umano, o naturale per gli ecosistemi, che domina l'intero pianeta e azzerà passato e futuro.

Nella prima parte del volume, in *Deep Water Trawling* (il testo che pubblichiamo di seguito in originale e in traduzione) la voce narrante s'immerge nelle acque profonde dell'oceano dove giacciono abbandonate le reti a strascico che hanno distrutto larghe porzioni dei fondali, talvolta trasformati in deserti senza più fauna e paesaggi naturali. Testimone della responsabilità umana nell'estinzione delle specie marine, l'io narrante cede la voce all'oceano ferito che racconta la sua storia di ecosistema violato. Nel loro parlare riecheggia la lingua dell'economia capitalistica in nome della quale la pesca indiscriminata a rete arriva a distruggere fino al 90% del pescato, le cosiddette 'catture accessorie' non adatte al mercato ittico e perciò rigettate in mare uccidendo pesci e specie marine. Nella prima lunga strofa, i versi sono composti da emistichi, spesso in forma interrogativa e separati da linee, che formano una specie di mosaico per illustrare questa pratica di devastazione, scatto dopo scatto, in una serie di fotogrammi al rallentatore. È questa la tecnica con cui qui Graham decanta il dato scientifico di ogni sua scoria, potremmo dire, per trasformarlo, anche grazie a una sapiente alternanza di monosillabi e plurisillabi, paronomasie e accenti ritmici, in un unico movimento

lirico. Nella seconda strofa la tensione si allenta, si allargano gli spazi fra verso e verso, avviene l'incontro fra umano e non umano, e l'oceano morente ricorda nell'agonia i colpi delle reti, i pesticidi, le umiliazioni subite. La voce umana in ascolto si alza sempre più forte via via che si spegne quella dell'oceano e si trasforma nel poeta-speaker del verso finale prima della terza e ultima strofa. In un ritmo di nuovo veloce, qui Graham torna a dare informazioni scientifiche sulle zone morte dei mari e la sua voce si fonde con quella dell'oceano mentre il tono si alza ancora come se gli emistichi fossero ora gridati. Invece della consueta lineetta, in *fast* appaiono per la prima volta nella sua scrittura le frecce fra frammento e frammento. Le quali, in *Deep Water Trawling*, oltre che accelerare il ritmo, guidano speaker e lettori verso la frase conclusiva – «there is a call for you» – in cui il moribondo oceano chiama il poeta a fare ciò che ha in effetti appena fatto traducendo con la sua immaginazione un evento ecologico distopico in una forma d'arte e in un sentimento, mettendo la poesia al servizio di questioni di urgente attualità per tenerla aderente al reale. Le frecce indicano la strada ma ricordano anche i diagrammi, i diagrammi di flusso, l'avvolgersi veloce di un nastro e le notazioni musicali come se lo speaker avesse perso il controllo sulla parola e ricorresse a una segnaletica plurima e evocativa per non rischiare di perdersi.

fast è un libro nato dalla percezione sempre più forte nella poetica di Graham che tutto intorno a noi stia cambiando e morendo rapidamente – non un libro sulla morte, ma sulla dissoluzione, sul morire e sull'esplorazione di quell'attimo di tempo che segna il passaggio da uno stato all'altro. Da questa prospettiva, Graham affronta non solo gli effetti devastanti dei cambiamenti climatici, ma anche altre forme di estinzione e trasformazioni, come quella del corpo nelle poesie che dedica alla morte del padre, alla vecchiaia della madre e all'esperienza della malattia. Rientrano in questa visione anche i testi in cui il non umano è, ad esempio, un *bot* con cui l'io narrante avvia una *chat* e un confronto in cui emerge l'estinguersi

dei significati e l'impoverimento della lingua nei social media. Gli eventi privati, ha detto Graham, sono stranamente avvenuti in parallelo con la dissoluzione della politica, degli ecosistemi e dei rapporti umani.

Ricompare in questo libro una forma poetica a lei cara fin dagli anni Ottanta, l'autoritratto. *Self-Portrait at Three Degrees* presenta il quadro di un sé che rinasce nel XXI secolo da leggere sia in chiave ecologica che sociologica e cibernetica. Come suggerisce il titolo, l'habitat in cui avviene il serrato e sincopato dialogo dell'io narrante con se stessa e la sua rinascita ha raggiunto il punto in cui la vita non può esistere. Ritorna in incipit l'immagine del plancton già vista in *Sea Change*, ma qui l'io narrante si esorta a salvare questi organismi acquatici da cui dipende il suo futuro, l'ecosistema marino e la catena alimentare e li contrappone ad altri stati morfologici verso cui stiamo velocemente muovendoci – il robotico, il cyborg, il virtuale – chiedendo infine a sé e a noi di definire il termine *anthropos* per iniziare una nuova vita in un tempo e in uno spazio umani.

Come ha affermato Jorie Graham, ogni artista e ogni lettore dovrebbe oggi porsi una domanda cruciale: «What is it like to be, to exist today in a world that is fast running toward its downfall, with our species implicated in the destruction of the world we inhabit?»¹⁵. I dati che giornalismo e scienza ci mettono sotto gli occhi ogni giorno hanno bisogno di un'altra dimensione affinché le tematiche ecologiche possano divenire un sentimento e un'emozione. E questa è un'opera, se volessimo seguire la linea di pensiero di Ghosh, che spetta, oltre che ai politici e ai burocrati, anche alla letteratura. L'io lirico metamorfico di Graham tenta questo difficile salto nelle sue grandiose e affascinanti architetture poetiche per trasformare la storia del mondo contemporaneo, e il suo declino, in un qualcosa di 'ricco e strano', inseguire un'utopia, un disegno di ricostruzione di una civiltà disorientata e, adesso, forse sull'orlo di una catastrofica implosione. Il che è sempre stato, di decennio in decennio, il tema centrale della sua poesia.

Anticipazione dal volume *fast* in uscita a maggio 2019 per l'editore Garzanti.

DEEP WATER TRAWLING

The blades like irises turning very fast to see you completely—steel-blue then red where the cut occurs—the cut of you—they don't want to know you they want to own you—no—not own—we all mean to live to the end—am i human we don't know that—just because i have this way of transmitting—call it voice—a threat—communal actually—the pelagic midwater nets like walls closing round us—starting in the far distance where they just look to us like distance—distance coming closer—hear it—eliminating background—is all foreground—you in it—the only ground—not even punishment—trawling-nets bycatch poison ghostfishing—the coil of the listening along the very bottom—the nets weighed down with ballast—raking the bottom looking for nothing—indiscriminate—there is nothing in particular you want—you just want—you just want to close the third dimension—to get something which is all—becomes all—once you are indiscriminate—discards can reach 90% of the catch—am i—the habitat crushed and flattened—net of your listening and my speaking we can no longer tell them apart—the atmosphere between us turbid—no place to hide—no place to rest—you need to rest—there is nature it is the rest—what is not hunting is illustration—not regulated are you?—probing down to my greatest depths—2000 meters and more—despite complete darkness that surrounds me—despite my being in my place under strong pressure—along with all my hundreds of species—detritus—in extreme conditions—deepwater fish grow very slowly—very—so have long life expectancy—late reproductive age—are particularly thus vulnerable—it comes along the floor over the underwater mountains—scraping the steep slopes—what is bycatch—hitting the wrong target—the wrong size—not eaten—for which there is no market—banned—endangered—such as birds—sometimes just too much—no more space on the boat—millions of tons thrown back dead or wounded—the scars on the seabed—the mouth the size of a football field—and if there is no one there there is still ghostfishing—nets abandoned in the sea they continue through the centuries to catch—mammals fish shellfish—we die of exhaustion or suffocation—the synthetic materials last forever

Ask us anything. how deep is the sea. You couldn't go down there. Pressure would crush you. Light disappears at 6,000 feet. Ask another question: Can you hear me? No. Who are you. I am. Did you ever kill a fish. i was once but now I am human. i have imagination. i want to love. I have self-interest. Things are not me. Do you have another question. I am haunted but by what? Human supremacy? The work of humiliation. The pungency of the pesticide. What else? The hammer that comes down on the head. Knocks the eyes out. I was very lucky. The end of the world had already occurred. How long ago was that. I don't know. it is not a function of knowledge. it is in a special sense that the world ends. You have to keep living. You have to make it not become waiting. Nothing is disturbingly visible. Only the outside continues but it continues. So you have to find the way to make the inside continue. Your entity is fragile. You are an object you own. At least

you were given it to own. You have to figure out what ownership is. You thought you knew. You were wrong. it was wrong. There was wrongness in the mix. it turns out you are a first impression. Years go by. Imagine that. And there is still a speaker. There will always be a speaker. In the

hypoxic zones is almost no more oxygen→then there is→no more→oxygen→for real→ picture that says the speaker→who are you→where are you→going down into the dead zones→water not water→the deeper you go he says the→scarier it gets→because there's→nothing there→there are no→fish→no organisms→alive→no→no life→so it's *just us*→dead zones→bigger than the Sahara he says→the largest lifeless spaces this side of the moon→he says→she says→who is this speaking to me→I am the upwelling→I am the disappearing→hold on→just a minute please→hold on→there is a call for you

PESCA A STRASCICO IN FONDO AL MARE

Le lame come gigli ruotano rapide per vederti tutto—blu acciaio poi rosso dove la ferita affonda—la tua ferita—non ti vogliono conoscere ti vogliono avere—no—non avere—vogliamo tutti vivere fino alla fine—sono umana io—chi lo sa—solo perché ho questo modo di trasmettere—chiamiamola voce—una minaccia—condivisa—le reti pelagiche a mezz'acqua si ergono come muri intorno a noi—vengono da lontano dove sembrano solo lontananza—lontananza che s'avvicina—ascoltala—eliminando lo sfondo—tutto in primo piano—tu dentro—l'unico piano—neppure la punizione—reti a strascico pesca scartata veleno reti fantasma—la spirale dell'ascolto lungo il fondo—reti appesantite di zavorra—rastrellano il fondo in cerca di nulla—indiscriminatamente—non vuoi nulla di speciale—vuoi soltanto—vuoi soltanto chiudere la terza dimensione—avere qualcosa che è tutto—diventa tutto—nella indiscriminazione—scarto che giunge al 90% del pescato—sono io—l'habitat pestato e schiacciato—rete del tuo ascoltare e del mio parlare non sappiamo più distinguerle—atmosfera torbida fra noi—nessun posto per nascondersi—nessun posto per riposare—hai bisogno di riposare—c'è la natura è il riposo—ciò che non è caccia è illustrazione—non sei in regola, vero?—quando sondi le mie immense profondità—2000 metri e più—benché il buio totale mi circonda—benché io sia nel mio posto sotto pressione—con le mie centinaia di specie—detriti—in condizioni estreme—i pesci d'acqua profonda crescono molto lentamente—molto—la loro lunga speranza di vita— tarda età riproduttiva—così particolarmente vulnerabili—arriva sul fondo sopra le montagne sottomarine—raschia i ripidi declivi—lo scarto cos'è—mirando un bersaglio sbagliato—sbagliata la misura—non mangiabile—non ha mercato—vietato—in via d'estinzione—come gli uccelli—davvero tanto a volte—manca spazio sulla barca—milioni di tonnellate restituite morte o ferite—le cicatrici sul fondale—la bocca grande come un campo da football—e se laggiù non c'è nessuno ci sono però reti fantasma—reti abbandonate nel mare continuano a pescare nei secoli—mammiferi pesci crostacei—moriamo di sfinitimento o soffocamento—i materiali sintetici vivono per sempre

Chiedici qualunque cosa. Quant'è profondo il mare. Non puoi andarci laggiù. T'annienterebbe la pressione. A 6000 piedi la luce scompare. Fai

un'altra domanda: mi senti? No. Chi sei. Sono.

Hai mai ucciso un pesce. Lo ero un tempo ma ora sono

umana. Ho immaginazione. Voglio amare. Sono autoreferenziale. Le cose

non sono me. Hai un'altra domanda. Sono perseguitato ma da cosa?

Supremazia umana? L'opera dell'umiliazione. L'acredine del pesticida.

Che altro? Il martello che s'abbatte sulla testa. Centra gli occhi in pieno.

Ho avuto una gran fortuna. La fine del mondo era già avvenuta. Quanto tempo

fa. Non lo so. Non è una funzione della conoscenza. È in un senso speciale

che finisce il mondo. Devi continuare a vivere. Devi farlo senza farlo

aspettare. Nulla di fastidiosamente visibile. Solo il fuori continua e

continua. Perciò trova il modo che continui

il dentro. È fragile la tua entità. Sei un oggetto in tuo possesso. Almeno

ti fu dato per possederlo. Devi capire cos'è la

proprietà. Pensavi di saperlo. Ti sbagliavi. Era sbagliato. C'era

uno sbaglio nella miscela. Finisce che tu sei una prima impressione. Gli anni

passano. Immagina questo. E c'è ancora chi parla. Ci sarà sempre chi parla. Nelle

zone d'ipossia quasi non c'è più ossigeno→poi non c'è→più→ossigeno→davvero→

immagina questo dice lo speaker→chi sei→dove sei→tu che scendi giù nelle zone

morte→acqua non acqua→più vai giù dice più→fa paura→perché lì

non c'è→nulla→nessun→pesce→nessun organismo→vivo→no→nessuna→nessuna vita→solo

noi→zone morte→più grandi del Sahara dice→gli spazi senza vita più grandi su questo lato della

luna→dice lui→dice lei→chi è che mi parla→sono l'acqua profonda che risale→sono ciò che

scompare→tieni duro→un minuto solo per favore→tieni duro→c'è una chiamata per te

Note

¹ A. Ghosh, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozzi Editore, 2017, pp. 91, 79, 159, 16 e 90.

² <https://nowtoronto.com/news/naomi-klein-on-the-bc-wildfires-season-of-smoke>.

³ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci Editore, 2017, pp. 16-17.

⁴ Interviewed for *EarthLines* by Sharon Blackie. Anche in: www.joriegraham.com/system/files/Jorie+Graham+Interview_0.pdf.

⁵ Ivi, p. 36.

⁶ Ivi, p. 38.

⁷ Interview with Sarah Howe, <http://www.praccrit.com/poems/cryo>.

⁸ *Imagining the Unimaginable: Jorie Graham in Conversation*, interviewed by Deidre Wengen, April 2008, https://www.joriegraham.com/wengen_2008.

⁹ *Interview by S. Blackie*. Qui Graham cita alcuni dei molti autori e testi fondamentali per il suo apprendistato in campo ecologico, fra cui i britannici Paul Kingsnorth, poeta ecologista, e Wen Stephenson, giornalista ambientalista; il climatologo sta-

tunitense James Hansen e il giornalista e scrittore ambientalista Bill McKibben, co-fondatore dell'organizzazione mondiale per il clima *350.org*, e fautore di un coinvolgimento delle arti per una più vasta sensibilizzazione dei cambiamenti climatici.

¹⁰ Le poesie di Jorie Graham citate nel testo provengono da *Sea Change*, New York, HarperCollins, 2008 e da *fast*, New York, HarperCollins, 2017. Quanto alla struttura del verso in *Sea Change*, Graham ha in più occasioni parlato della scoperta di una nuova musica in questo libro, ispirata dall'acqua, per la costruzione di una partitura per la sua poesia civile. La sequenza più lunga di questo verso, che va oltre la possibilità del respiro naturale, richiama, come ha detto la scrittrice, il verso di Whitman, e sovrasta quella più corta, alla William Carlos Williams, allineata sotto la prima, a metà della pagina. Tutta la colonna di sinistra si può leggere autonomamente come se fossero tanti haiku.

¹¹ H. Vendler, «A Powerful, Strong Torrent», *The New York Review of Books*, Vol. 55, Issue 10, 2008.

¹² J. Longenbach, https://www.joriegraham.com/longenbach_2008.

¹³ Le due poesie qui citate sono *Futures* e *Root End*.

¹⁴ *Interview with Sarah Howe*.

¹⁵ Conversazione con l'autrice.

Petali d'orchidea selvatica: le delicate eco-elegie di Michael Longley

Irene De Angelis

Il poeta nordirlandese Michael Longley, nato a Belfast nello stesso anno dell'amico e mentore Seamus Heaney, compirà ottant'anni il prossimo luglio 2019. Questo notevole traguardo permette un'analisi retrospettiva della sua produzione poetica, ancora relativamente sottovalutata all'estero e pressoché ignorata in Italia, fatta eccezione per il volume *Lucciole alla cascata* (2005), che raccoglie una selezione di poesie di Longley tradotte da Roberto Bertoni e Giovanni Pilonca¹. Nell'ambito dell'ampio corpus letterario di Longley, questo saggio affronterà una selezione delle sue eco-elegie, che per semplicità di trattazione saranno denominate le 'elegie dell'Ovest' e le 'elegie officinali', caratterizzate da una scrittura attenta e misurata, che sfugge ad ogni tipo di facile dogmatismo. Longley concepisce la poesia stessa come un essere vivente delicato e resiliente, un'orchidea selvatica che egli affida al lettore affinché la curi in tutta la sua bellezza e vulnerabilità. Tra i contributi critici, si farà particolare riferimento ai saggi di Neil Corcoran (1999), Elmer Kennedy-Andrews (2008), Richard Rankin Russell (2010), Tom Herron (2010), Donna Potts (2010) e Cassandra O'Loughlin (2018)². Come ha commentato lo stesso Longley, le sue poesie ispirate alla natura sono quelle che egli considera più intensamente politiche, non perché voglia evadere dai conflitti settari del Nord Irlanda, ma piuttosto perché desidera che «the light from Carrigskeewaun [...] irradiate[s] the northern darkness»³. L'Ovest dell'Irlanda ha infatti nutrito l'immaginazione di Longley, fornendogli un 'altrove' attraverso il quale riconsiderare il Nord dei conflitti settari.

Il retroterra familiare e culturale di Longley è essenziale per avvicinarsi alla sua poetica: in tal senso appare illuminante la raccolta di scritti autobiografici *Tuppenny Stung*⁴, pubblicata nel 1994. Nato da genitori inglesi trasferitisi a Belfast negli anni Venti, Longley sottolinea come il padre, veterano della Prima Guerra Mondiale, sia stato una figura centrale nella sua esistenza. Il poeta si forma dapprima presso la Royal Belfast Academical Institution, colloquialmente chiamata 'Inst', per poi proseguire gli studi classici al Trinity College di Dublino, dove stringerà amicizia con Derek Mahon, di due anni più giovane. Tornato a Belfast dopo il matrimonio con Edna Broderick, oggi affermata critico letterario, Longley lavora presso diverse istituzioni scolastiche tra Dublino, Londra e Belfast, assumendo quindi il ruolo di funzionario dell'Arts Council del Nord Irlanda, dove dal 1970 al 1992 sarà addetto all'Arte e alla Letteratura. Seamus Heaney, che lo conosce in uno degli incontri informali del cosiddetto 'Belfast Group', organizzerà dall'intellettuale Philip Hobsbaum, definirà più tardi l'amico poeta «a keeper of the cultural estate, a custodian of griefs and wonders»⁵.

Sebbene la realtà da cui proviene Longley sia quella della Belfast urbana, già durante l'infanzia egli mostra una passione radicata ed istintiva per gli spazi rurali ed aperti a sud della città natale, di cui ricorda «plenty of fields around the houses – playing fields, a field where a riding school trotted horses [...] the remnants of ancient hedges, crab-apple trees like huge cradles, enough space to create your own wilderness [...] and then up a hilly road to the Giant's Ring, a dolmen set perfectly in a

vast, circular grassy arena»⁶. All'età di circa dodici anni, Longley visita per la prima volta, insieme ai genitori, la costiera dell'Irlanda occidentale, evento che influenzerà profondamente il suo immaginario poetico. Se, infatti, la zona a sud di Belfast, tradizionalmente abitata dagli irlandesi protestanti, è presente in numerose sue liriche, Longley predilige l'Ovest rurale, storicamente associato alla cultura di matrice cattolica. Questa 'in-betweenness' tra 'home' e 'home from home', richiama alla mente i versi di Louis MacNeice, poeta anch'egli originario di Belfast e punto di riferimento per molti scrittori successivi.

Per fornire una chiave interpretativa della poetica ambientalista di Longley, occorre una definizione preliminare di ecolirica. Se, secondo Angus Fletcher, l'ecolirica offre una riflessione sulla fragilità della natura che è al contempo una meditazione sulla fragilità umana, per Longley la poesia in generale, e quella ambientalista in particolare, è assimilabile ad un organismo vivente: «[P]oetry is like a beautiful and rare orchid growing up through the tar macadam in a car park. That's what poetry does: [...] a little plant creating its own revolution»⁷. L'immagine della piccola e resiliente orchidea che nasce dall'asfalto sintetizza perfettamente l'originale e raffinata sensibilità di Longley, che altrove paragona la poesia ad un crisantemo⁸, altrettanto effimero e 'well-made', ossia 'ben costruito' come i suoi cesellati versi. Altrove, Longley associa la poesia ad una *raccolta di fiori* nel senso etimologico della parola 'antologia': ciascuna 'lirica-fiore' è miracolosa, 'officinale', e quindi capace di consolare, lenire e curare sia l'animo del lettore che quello del poeta stesso.

Le elegie dell'Ovest

L'Ovest dell'Irlanda rappresenta una parte fondamentale dell'immaginario poetico di Longley. Quest'area geografico-culturale è stata oggetto di studio e d'ispirazione per generazioni d'intellettuali e artisti. Per i letterati del Celtic Revival, movimento culturale sviluppatosi nell'Irlanda di fine Ottocento con lo scopo di riscoprire e valorizzare le tradizioni dell'Isola di smeraldo, l'Ovest è un luogo di 'mystic wonder'⁹. In particolare, per W.B. Yeats e J.M. Synge, l'Ovest rappresenta un rifugio, la ricerca di un'alternativa alla «suffocating moral atmosphere of an Ireland dominated by the emergent bourgeoisie, both Catholic and Protestant»¹⁰. Nel Novecento, Louis MacNeice guarda al «quintessential West»¹¹ come un luogo remoto e dai

toponimi difficili, mentre Seamus Heaney definisce il 'Wild West' irlandese come una terra di «water and ground in their extremity»¹², un luogo quasi mitologico, «the Irish poetic space *par excellence*»¹³.

Oltre a Heaney, Tom Paulin, Paul Muldoon, Eavan Boland, Maura Dooley, Justin Quinn e Vincent Woods sono solo alcuni dei poeti irlandesi contemporanei che si sono volti ad occidente col desiderio di trovarvi un senso di autenticità. I cattolici del Nord vi cercano la conferma di una «cultural identity ... interdicted in the North»,¹⁴ mentre per i protestanti, l'Ovest «beyond-the-border» è un «tangible reminder of what had been lost through the farce of Partition»,¹⁵ un luogo che MacNeice e John Hewitt, come Derek Mahon, James Simmons e lo stesso Longley, associano alla malinconia per qualcosa di perduto. Nell'immaginario di questi poeti, l'Ovest del Donegal e del Connemara, del Clare e del Mayo, dei Rosses e delle Isole Aran, di Achill e del Burren, non è stato segnato da divisioni settarie o di classe: esso rappresenta un'eterotopia spaziale, culturale ed ecologica, «a sort of non-locus»¹⁶. Sovente, nelle elegie irlandesi dell'Ovest, l'lo poetico è visto in cammino, in una sorta di pellegrinaggio, e la poesia è caratterizzata da alcuni *topoi*, quali ad esempio «an escape from the quotidian, a sense of restlessness, a deferral of arrival, a sense of the exotic, of anxiety, of unhomeliness and of expectation»¹⁷.

Nell'Ovest di Longley sono presenti numerosi elementi che richiamano il Celtic Revival, in particolare l'idea della natura come un'Arcadia al di fuori della Storia. Tale concezione risale alla tradizione pastorale dei classici greci e latini, da Teocrito a Virgilio, cantore dell'Età dell'Oro nelle *Ecloghe*. Secondo Paul Alpers, il genere pastorale è caratterizzato da elementi come un «resentment of urban life», unito a «[an] idyllic [idea of the] countryside, countryside as setting for song, an atmosphere of ease or idleness, a conscious attention to Art and Nature, shepherds as singers»¹⁸. Il pastorale è inoltre legato ad una visione idealistica ed antropocentrica del cosmo, animata da un romanticismo nostalgico¹⁹. Tale visione quanto mai edulcorata ed idilliaca della vita rurale, non contempla né fatica né sacrifici. Questa peculiarità caratterizza, almeno in parte, anche i versi di Longley, in cui tuttavia si registra lo spostamento da una prospettiva antropocentrica ad una ecocentrica: nel cosmo poetico di Longley non vi sono distinzioni tra esseri umani e non umani, e l'uomo non è considerato superiore agli altri esseri viventi, bensì come parte integrante di un equilibrio fragile e complesso, che include tutte le specie animali e vegetali. Inoltre, per quanto «blasted heaths and polluted rivers are not the subject

of his poems»²⁰, i versi di Longley sono caratterizzati da una preoccupazione per le minacce cui è sottoposto il Pianeta, che è totalmente assente nella poesia pastorale 'strictu sensu'. Dunque, sia per la prospettiva ecocentrica, che per la consapevolezza ecologica, la poesia di Longley si può definire 'post-pastorale'²¹.

Tra le 'elegie dell'Ovest' di Longley, particolare attenzione meritano *The West* (1973), *Landscape* (1976) e *Remembering Carrigskeewaun* (1991)²². Nell'introduzione si già è accennato come, nell'immaginario poetico irlandese, l'Ovest non sia segnato da divisioni religiose o di classe: esso rappresenta un'eterotopia spaziale, culturale ed ecologica. In questa sorta di 'non-locus' è ambientata anche la prima delle 'elegie dell'Ovest' di Longley, intitolata *The West* e tratta dalla raccolta *An Exploded View* (1973), che fu pubblicata mentre i cosiddetti 'Troubles' seminavano vittime tanto nel Nord Irlanda, quanto nella Repubblica. In questo periodo, l'opinione pubblica premeva affinché gli scrittori irlandesi prendessero una posizione politica su quanto stava accadendo nel loro Paese. Né Seamus Heaney né Derek Mahon, anch'essi originari di Belfast, scelgono di rappresentare in modo diretto la violenza di cui sono indirettamente testimoni. Nella raccolta intitolata *North* (1975)²³, Seamus Heaney traspone gli omicidi tribali irlandesi nell'altrove delle torbiere danesi, che nell'Età del Ferro avevano inghiottito e preservato i martoriati cadaveri delle vittime sacrificali vichinghe. Derek Mahon sceglie invece di ambientare la sua iconica lirica *The Snow Party* (1975)²⁴ nel Giappone del Seicento, dove immagina che si stia svolgendo una ritualizzata cerimonia del tè, mentre «Elsewhere they are burning witches and heretics / In the boiling squares»²⁵. In questo celebre componimento, Mahon sovrappone Nagoya e Belfast, mentre la neve che cade sulle colline di Ise ricorda i detriti di un'esplosione più vicino a casa.

Analogamente ad Heaney e a Mahon, anche Longley rifiuta di rappresentare in modo diretto la violenza dei 'Troubles'. Nell'eco-elegia *The West*, come in altre ad essa successive, egli descrive l'altrove pastorale di Carrigskeewaun, che, lungi dal rappresentare per lui un'evasione dalla Storia, gli permette di riflettere sul significato profondo dei concetti di 'casa', 'appartenenza' ed 'identità', «without the encoding of tribal claims to certain territories»²⁶. Il testo della lirica recita:

Beneath a gas-mantle that the moths bombard,
Light that powders at a touch, dusty wings,
I listen for news through the atmospheric,

A crackle of sea-wrack, spinning driftwood,
Waves like distant traffic, news from home,

Or watch myself, as through a sandy lens,
Materialising out of the heat-shimmers
And finding my way for ever along
The path to this cottage, its windows,
Walls, sun and moon dials, home from home.²⁷

Per Longley, i concetti di 'casa', 'appartenenza' e 'identità', implicano «a process of personal, emotional and imaginative attachment»²⁸. Mentre siede nel suo cottage di Carrigskeewaun, il protagonista di *The West*

is haunted by intimations of death and violence, the fragility of life: «moths bombard» the gas-mantle; «light powders, at a touch, dusty wings»; the internal rhymes in «atmospherics», «crackle» and «sea-wrack» contain the echo of gunshots; driftwood is «spinning» like a gunshot victim; «waves like distant traffic» suggests the way the poet can be in two places at the same time.²⁹

Colto nell'atto di «listening and watching»³⁰, l'lo poetico «accumulat[es] evidence of two homes, one distant and the other immediately present»³¹. Carrigskeewaun non rappresenta per Longley «an absconding from, or betrayal of, [his] Belfast home. Rather, 'home' and 'home from home', Belfast and the West, must be read together simultaneously because these categories are mutually constitutive and contingent»³², Longley definisce questi due concetti «in terms of specific, carefully observed details»³³. Infatti, come si sottolineerà nella sezione relativa alle 'poesie ufficiali', nel mondo poetico di Longley, «describing [...] in a meticulous way is a consecration and a stay against damaging dogmatism»³⁴.

Nella seconda 'elegia dell'Ovest', intitolata *Landscape* e tratta dalla raccolta *Man Lying on a Wall* (1976), il paesaggio naturale «unsettles and expands the self that has come to visit»³⁵. Al cospetto della Natura, l'lo poetico registra un senso di smarrimento e quasi di dissoluzione, in un processo che «is not one of quasi-romantic projection of the self into nature, but an incursion of the natural world into the stable, self-recognising perspective of identity»³⁶. Questo emerge chiaramente dai versi centrali dell'eco-elegia:

I am clothed, unclothed
By racing cloud shadows,

Or else disintegrate
Like a hillside neighbor
Erased by sea mist.³⁷

Come nel componimento *The West*, anche in *Landscape* Longley non tratta di «a settled and rooted identity», ma di un «self in the process of being absorbed by its surroundings»³⁸:

Melting into water
Where a minnow flashes:
A mouth drawn to a mouth
Digests the glass between
Me and my reflection.³⁹

I pensieri del soggetto poetico si dissolvono, così come si annulla la distanza tra l'osservatore e l'oggetto del suo sguardo⁴⁰.

Remembering Carrigskeewaun è un'eco-elegia tratta dalla raccolta del 1991 *Gorse Fires*. Essa si ricollega per l'ambientazione a *The West*, offrendo al contempo un'elaborazione dei concetti-chiave già espressi in *Landscape*. I versi centrali recitano:

Home is a hollow between the waves,
a clump of nettles, feathery winds,
And memory no longer than a day
When the animals come back to me
From the townland of Carrigskeewaun,
From a page lit by the Milky Way.⁴¹

Longley ha dichiarato in un'intervista: «Carrigskeewaun is unbelievably beautiful, it's the most magical place in the world [...] It's the Garden of Eden, and I often think about it»⁴². A differenza della «hard, physical life of toil and misery»⁴³ descritta da Patrick Kavanagh, e, in tempi più recenti, da Cathal Ó Searchaig, l'eterotopia di Longley,

contain[s] no pictures of brutal hardship, ferocious loneliness or hideous violence [...]: the main focus of Longley's attention is the natural rather than the social order. In Carrigskeewaun he situates himself as a citizen of the whole world, not just a citizen within society, and thinks in terms of centuries, or millenia, under the gaze of eternity, in an attitude of humble openness to nature's revelation and autonomy.⁴⁴

«Home [a]s a hollow between the waves, / A clump of nettles, feathery winds»: da questi versi emerge un

concetto di 'dimora', e dunque di 'identità', legato al divenire più che ad una realtà immutabile. In questa eco-elegia, la Storia è «viewed from a great distance», come se il poeta fosse testimone di «the first innocent blush of the world itself»⁴⁵. Tuttavia, la Carrigskeewaun cantata da Longley non è caratterizzata da alcun anelito verso la trascendenza: a differenza del cattolico Heaney, infatti, Longley è 'devotamente' agnostico, e le sue 'elegie dell'Ovest' sono profondamente «rooted in the earth»⁴⁶. Esse sono inoltre caratterizzate da «specific, carefully observed details»⁴⁷: «describing the world in a meticulous way», è infatti per Longley «a consecration and a stay against damaging dogmatism»⁴⁸.

Le 'elegie officinali'

La Natura selvaggia ed incontaminata è entrata nell'immaginario di Longley sin dalle prime fasi della sua esistenza, quando da ragazzo esplorava gli spazi aperti a sud di Belfast, per poi innamorarsi dell'Ovest, dominato dal suono dell'Oceano e dal canto degli uccelli. Dal 1970, il poeta soggiorna per lunghi periodi nel cottage dell'amico naturalista David Cabot a Carrigskeewaun, nella Contea di Mayo. Sia Cabot che Michael Viney, altro amico di Longley esperto di storia naturale, hanno messo in luce come, per le sue approfondite conoscenze in ambito botanico e faunistico, il poeta sia paragonabile ad un Linneo contemporaneo⁴⁹. La passione di Longley per la catalogazione delle specie naturali si deve anche alla madre, che, sin dall'infanzia, instilla nel figlio l'amore per la tassonomia delle piante e degli uccelli⁵⁰. Come emergerà più oltre, le 'litanie botaniche' costituiscono una delle cifre stilistiche della poesia di Longley.

Si è già affermato che, per Longley, la Poesia è paragonabile ad una «beautiful and rare orchid growing up through the tar macadam in a car park [...] a little plant creating its own revolution»⁵¹. Per riprendere questa metafora, le 'liriche-orchidea' di Longley sono 'well made', ossia 'ben costruite' come i suoi cesellati versi, e sono inoltre caratterizzate da una scrittura attenta e misurata. Per questo suo sguardo attento e «close to the ground», il critico Tom Herron paragona il nordirlandese Longley all'inglese John Clare⁵², altro Linneo moderno.

L'eco-elegia *The Ice-Cream Man* è tratta dalla raccolta poetica *Gorse Fires* (1991). L'elenco di fiori selvatici che la caratterizza s'inserisce nella tradizione dei classici inglesi, da *The Winter's Tale* di William Sha-

kespeare a *Lycidas* di John Milton. Longley ha spiegato che la lirica è ispirata ad un tragico episodio dei 'Troubles', ovvero l'omicidio di un gelataio di Belfast. L'uomo si chiamava Seymour,

and he was murdered on the Lisburn Road. And I had been botanizing in the beautiful part of County Mayo, looking for white orchids. And as a little exercise, I put a little green notebook in my pocket, all the flowers I'd seen in one day. And I came back, and this awful thing had happened. And my younger daughter, who was a regular customer and knew all the ice cream flavors by heart – and she told me the news and that she had used her pocket money to buy a bunch of carnations to lay on the pavement outside. And what I did – I almost sleepwalked into this poem. I made a kind of pattern of the flower names in my book, and I made a kind of metaphorical wreath of the flower names. And the poem's addressed to Sarah, my daughter.⁵³

I versi recitano:

Rum and raisin, vanilla, butterscotch, walnut, peach:
You would rhyme off the flavours. That was before
They murdered the ice-cream man on the Lisburn Road
And you bought carnations to lay outside his shop.
I named for you all the wild flowers of the Burren
I had seen in one day: thyme, valerian, loosestrife,
Meadowsweet, tway blade, crowfoot, ling, angelica,
Herb robert, marjoram, cow parsley, sundew, vetch,
Mountain avens, wood sage, ragged robin, stitchwort
Yarrow, lady's bedstraw, bindweed, bog pimpernel.⁵⁴

Longley associa una vita umana recisa ad un elenco di delicati fiori del Burren, «the listing of them itself performing a healing function, affirming nature's beauty and continuance in the face of death and loss»⁵⁵. La precisione implicita nell'atto del nominare è una forma di «invocation and charm»⁵⁶:

The list proposes [...] the fact of botanical persistence, the wonderful rich profusion and variety of the natural world, even in the face of the grotesque damage done by human atrocity; but it also, beyond that, offers to helplessness the resistance that is the act of naming itself, the patient onomastics of recital in which rhyming and naming, however tentatively and pitifully, bravely encounter and resist that other verb prominent in *The Ice-Cream Man*, 'murdering'⁵⁷.

Come afferma Corcoran, in *The Ice-Cream Man*, «rhyming and naming» rimano tragicamente con «murdering». Nonostante per una morte tanto arbitraria non vi siano parole adeguate, Longley offre al lettore «the names of wild flowers, [...], as if they are themselves a wreath»⁵⁸. Longley ha affermato: «[p]oetry commemorates. At memorial services after September Eleven the heart of each ceremony was the recitation of the victims' names. I've sensed this in Ireland, too. Names are what we're left with»⁵⁹. Quando il poeta dice che «[i] nomi sono tutto quello che ci resta», egli non si riferisce solamente alle vittime dei Troubles, ma a tutte le vittime della guerra e della violenza. Corcoran parla di una «tactful hesitation», da parte di Longley, «about any consolation poems might offer for human suffering, and [a] deep unease about the legitimacy of making poems from violent deaths»⁶⁰. In *The Ice-Cream Man*, Longley inserisce una vita umana recisa in un «cycle of regeneration which surmounts and enshrines all living beings of this earth: [he] himself declared that the list [of flowers] is supposed to go on forever, really. If you like, that's a kind of prayer. That's an agnostic prayer»⁶¹. La 'litania botanica' di Longley si può definire una 'preghiera agnostica', perché la sensibilità del poeta non contempla alcuna «conventional religious consolation to its awareness of mutability and mortality. [His] mind, it could be said, is classical rather than Christian, life being greeted with a Horatian sense of its brevity»⁶². Piuttosto che religiosa, la sensibilità di Longley si può definire «Lucretian in its scientific rigour and instinctively ecological in its lack of anthropomorphic feeling»⁶³. Pur rifiutando la consolazione dell'aldilà cristiano, Longley crede che una forma d'immortalità si possa raggiungere «through [one's] oneness with the natural world»⁶⁴, e concepisce la morte come uno stato di transizione. Tale concetto, tipico della poesia post-pastorale, «entails a recognition of the cyclical nature of the universe and an [...] acceptance of the trajectory which humans share with all creatures»⁶⁵.

Bog Cotton è un'altra 'eco-preghiera' tratta dalla silloge *The Echo Gate* (1979). Anche in questo «healing pastoral»⁶⁶, Longley lega delle vite recise ad una pianta selvatica. In questo caso non si tratta di un fiore del Burren, come quelli elencati in *The Ice Cream Man*, bensì di una pianta simile al cotone, che cresce spontaneamente nei terreni paludosi. Nelle sue liriche, Heaney ha iconizzato il paesaggio detto 'bogland', legandolo simbolicamente alla storia ed alla cultura irlandese. Infatti, la stratigrafia che compone questo terreno, ben leggibile nelle torbiere a cielo aperto, porta alla

luce tracce del passato. Le torbiere costituivano una delle poche fonti di energia per l'Irlanda, ed offrivano un habitat ideale per determinati tipi di flora e di fauna, proteggendone la biodiversità. Nelle credenze popolari, al 'bog cotton' erano associate qualità magiche e curative, mentre storicamente la pianta fu utilizzata come surrogato del cotone, per tamponare le ferite dei soldati durante la Prima Guerra Mondiale.

Longley associa il 'bog cotton' ad un allusivo scenario bellico, in cui fonde i due conflitti mondiali con i 'Troubles' irlandesi. Questa 'elegia officinale' fa riferimento intertestuale a due celebri liriche della tradizione inglese, *Break of Day in the Trenches* di Isaac Rosenberg, ispirata alla Prima Guerra Mondiale, e *Desert Flowers* di Keith Douglas, che invece allude allo scenario mediorientale della Seconda Guerra Mondiale.

Così come il rosso dei papaveri simboleggia il sangue dei caduti della Prima Guerra Mondiale, Longley propone il bianco 'bog cotton' come una metafora di pace, associando questa pianta, dagli ancestrali poteri curativi, alla speranza di una riconciliazione degli odi settari nordirlandesi. La prima e la quarta strofa alludono rispettivamente alle liriche di Douglas e di Rosenberg, ed 'incorniciano' sia graficamente che concettualmente la seconda e la terza strofa, che descrivono le proprietà 'officinali' del 'bog cotton':

(It hangs on by a thread, denser than thistledown,
Reluctant to fly, a weather vane that traces
The flow of cloud shadow over monotonous bog –
And useless too, though it might well bring to mind
The plumpness of pillows, the staunching of wounds,

Rags torn from a petticoat and soaked in water
And tied to the bushes to make a hospital of the
landscape –
Cures and medicine as far as the horizon
Which nobody harvests except with the eye.)⁶⁷

Come emerge dai versi citati, Longley immagina che il volatile e leggero 'bog cotton' possa divenire un cuscino per la testa di un soldato, o una garza per medicare le ferite. In questo martoriato paesaggio bellico dove le distese di 'bog cotton' sono visivamente associate a un ospedale da campo, la Natura si offre come strumento di guarigione.

The Linen Industry è un'altra elegia botanica di Longley, tratta anch'essa dalla silloge *The Echo Gate* (1979)⁶⁸. Numerosi sono i 'fili' dell'ordito di questo 'testo-

tessuto', da interpretarsi nell'accezione etimologica del Latino *textus*⁶⁹. Il componimento allude a come, in passato, a Belfast prosperasse l'industria tessile del lino, fino a quando questa produzione fu soppiantata da quella del cotone, evento che mise in ginocchio intere comunità di lavoratori. Longley descrive il procedimento con cui le fibre del lino («flax») sono trasformate in tessuto, e fonde questo elemento 'botanico' con uno di tipo erotico⁷⁰. Le prime quattro strofe sono un esempio di quella che Elmer Kennedy-Andrews ha definito «Longley's poetry of direct amorous address, its dramatic voice the voice of indolent and occasionally delinquent reverie, its subject the whole matter of sexual daydream»⁷¹. I versi recitano:

Pulling up flax after the blue flowers have fallen
And laying our handfuls in the peaty water
To rot those grasses to the bone, or building stooks
That recall the skirts of an invisible dancer,

We become a part of the linen industry
And follow its processes to the grubby town
Where fields are compacted into window boxes
And there is little room among the big machines,

But even in our attic under the skylight
We make love on a bleach green, the whole meadow
Draped with material turning white in the sun
As though snow reluctant to melt were our attire.

What's passion but a battering of stubborn stalks,
Then a gentle combing out of fibres like hair
And a weaving of these into christening robes
Into garments for a marriage or a funeral?

Since it's like a bereavement once the labour's done
To find ourselves last workers in a dying trade,
Let flax be our matchmaker, our undertaker,
The provider of sheets for whatever the bed –

And be shy of your breasts in the presence of death,
Say that you look more beautiful in linen
Wearing white petticoats, the bow on your bodice
A butterfly attending the embroidered flowers.⁷²

La parola «funeral», che chiude la quarta strofa, è semanticamente legate alla sfera della morte. Tale concetto viene ripreso nelle ultime due strofe del componimento, in cui Longley evoca «the presence of death, the reminder that the linen that makes the white petticoats of love also makes both swaddling and shroud»⁷³. Oltre alle lenzuola

degli amanti e alle candide sottovesti femminili, il lino può trasformarsi in fasce per gli infanti o sudari per i defunti, immagini che alludono all'impermanenza dell'esistenza umana con una simbologia di tipo quasi religioso. L'uso del termine «bereavement» (verso 17), inteso come 'lutto' o perdita; la presentazione degli amanti come «last workers in a dying trade» (ibid.) ed il lino definito come «matchmaker» e «undertaker» (verso 18), fanno emergere un «submerged pun on sexual consummation as *l[a] petit[e] mort*»⁷⁴. Le liriche eco-erotiche di Longley, di cui *The Linen Industry* è un esempio, sono caratterizzate da una voluttuosità lugubre, che fonde *eros* e *tanathos*. Corcoran paragona *The Linen Industry* al componimento di Marvell *To His Coy Mistress*, ed alla più recente lirica *Mayfly* di Louis MacNeice («But when the summer is over let us die together / I want always to be near your breasts»⁷⁵). L'elegia eco-erotica di Longley si conclude con un simbolo di trasformazione: il fiocco sul candido corpetto di lino dell'amata è paragonato ad una farfalla «attending the embroidered flowers», una rivisitazione in chiave contemporanea delle *Metamorfosi* ovidiane⁷⁶.

Conclusioni

Longley ha affermato che le sue poesie ispirate alla natura sono quelle più intensamente politiche, perché in realtà le sue riflessioni sulla fragilità dell'ecosistema sono riflessioni sulla fragilità della condizione umana. Come ha spiegato Longley stesso,

A bad poem about the hydrogen bomb will tell us far less about the human condition than a good poem about a blackbird. If we stop caring about blackbirds and the yellow mountain saxifrage, we become less human and more likely to damage or destroy each other. [...] [M]y poems might be read as a reflection of life in Northern Ireland even when, or especially when they do not deal directly with The Troubles. Even if I'm writing about a butterfly's wing only, or a bird's egg, between the lines can be read my concern firstly, for the fragility of experience – the vulnerability of the human body to bullets and bombs – and secondly, my concern not to intrude on the suffering of fellow citizens.⁷⁷

Attraverso le 'elegie dell'Ovest', Longley spera che la luce di Carrigskeewaun giunga a illuminare l'oscurità del Nord Irlanda. Sia per la riconciliazione culturale che per la preservazione dell'ambiente, il poeta auspica che vi sia collaborazione a livello intercomunitario. Sebbene le 'litanie botaniche' e le 'elegie officinali' non possano

consolare, esse offrono sommessamente, a chi le legge con cura, nomi come minute ghirlande di fiori; batuffoli di cotone selvatico per tamponare le ferite e sostenere il capo dei soldati; fasce per avvolgere gli infanti e corpetti di lino; lenzuola per gli amanti e sudari candidi come la neve. La 'lirica-fiore' *The Ghost Orchid* (1995)⁷⁸, pubblicata ad un solo anno di distanza dal primo armistizio dell'IRA, si presenta in tutta la sua delicata complessità come effimero simbolo della Poesia, della Natura e della Pace. Al solo sfiorarne i petali, la rara orchidea bianca diventa livida, per poi dissolversi nell'oscurità:

Added to its few remaining sites will be the stanza
I compose about leaves like flakes of skin, a colour
Dithering between pink and yellow, and then the root
That grows like coral among shadows and leaf-litter.
Just touching the petals bruises them into darkness.⁷⁹

Note

- 1 Michael Longley, *Lucciole alla cascata*, trad. it. di Roberto Bertoni e Giovanni Pillonca, Trauben, Torino 2005.
- 2 Neil Corcoran, «To stop the bleeding: the poetry of botany in Michael Longley», da *Poets of Modern Ireland. Text, Context, Inter-text*, University of Wales Press, Cardiff 1999, pp. 154-176. Elmer Kennedy-Andrews, «Michael Longley's Ecopoetics», da *Writing Home. Poetry and Place in Northern Ireland 1968-2008*, D.S. Brewer, Cambridge 2008, pp. 137-154. Tom Herron, «Mayo Littoral: Michael Longley's Eco-elegies», «New Hibernia Review» 14.4 (2010), pp. 74-89. Cassandra O'Loughlin, «The Post-Pastoral Elements in Michael Longley's Poetics», «Estudios Irlandeses» 13 (2018-2019), pp. 82-97. Donna Potts, «Love Poems, Elegies: I am losing my place: Michael Longley's environmental elegies», da *Out of the Earth: Ecocritical Readings of Irish Texts*, a cura di Christine Cusick, Cork University Press, Cork 2010, pp. 127-150. Richard Rankin Russell, «Fragility and Ceremony. Longley's Pastorals, Holocaust Elegies, and Asian Miniatures», da *Poetry and Peace. Michael Longley, Seamus Heaney and Northern Ireland*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, IN. 2010, pp. 130-166.
- 3 Tom Herron, cit., p. 80.
- 4 Michael Longley, *Tuppenny Stung. Autobiographical Chapters*, Lagan Press, Belfast 1994.
- 5 Tali parole di Heaney sono riportate sul quarto di copertina di Michael Longley, *Collected Poems*, Cape, London 2006.
- 6 Richard Rankin Russell, cit., p. 130.
- 7 *Ibid.*, p. 131.
- 8 *Ibid.*, p. 132.
- 9 Per un approfondimento sulla visione dell'Ovest tra i poeti e drammaturghi del Revival, cfr., tra gli altri, David Cairns e Shaun Richards, *Writing Ireland: Colonialism, Nationalism and Culture*, Manchester University Press, Manchester 1988.
- 10 Tom Herron, cit., p. 79.
- 11 Louis MacNeice, *Western Landscape*, da *Collected Poems (1907-1963)*, Faber & Faber, London 2016.
- 12 Seamus Heaney, *Peninsula*, da *Door into the Dark*, Faber & Faber, London 1972, p. 21.

- ¹³ Tom Herron, cit., p. 76.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 79.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 76.
- ¹⁷ *Ibid.*
- ¹⁸ Cassandra O'Loughlin, cit., p. 84.
- ¹⁹ *Ibid.*
- ²⁰ Tom Herron, cit., p. 82.
- ²¹ Cassandra O'Loughlin, cit., p. 85.
- ²² Le poesie sono tratte, rispettivamente, dalle seguenti raccolte di Michael Longley: *An Exploded View: Poems 1962-1972*, Gollancz, London 1973; *Man Lying on a Wall: Poems 1972-1975*, Gollancz, London 1976; *Gorse Fires*, Secker & Warburg, London 1991.
- ²³ Seamus Heaney, *North*, Faber & Faber, London 1975.
- ²⁴ Derek Mahon, *The Snow Party*, OUP, Oxford 1975.
- ²⁵ Derek Mahon, *Selected Poems*, Penguin, London 2006, p. 27.
- ²⁶ Neil Corcoran (a cura di), *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Seren Books, Midgend (UK) 1992, p. 69.
- ²⁷ Michael Longley, *Selected Poems*, Cape, London 1998, p. 38.
- ²⁸ Elmer Kennedy-Andrews, cit., p. 141.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 140.
- ³⁰ Neil Corcoran (a cura di), *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Seren Books, Midgend (UK) 1992, p. 67.
- ³¹ *Ibid.*
- ³² Elmer Kennedy-Andrews, cit., p. 140.
- ³³ *Ibid.*, p. 139.
- ³⁴ Donna Potts, cit., p. 142.
- ³⁵ Neil Corcoran (a cura di), *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Seren Books, Midgend (UK) 1992, p. 67.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 68.
- ³⁷ Michael Longley, *Selected Poems*, Cape, London 1998, p. 49.
- ³⁸ Neil Corcoran (a cura di), *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Seren Books, Midgend (UK) 1992, p. 68.
- ³⁹ Michael Longley, *Selected Poems*, Cape, London 1998, p. 49.
- ⁴⁰ Neil Corcoran (a cura di), *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Seren Books, Midgend (UK) 1992, p. 68.
- ⁴¹ Michael Longley, *Selected Poems*, Cape, London 1998, p. 90.
- ⁴² Elmer Kennedy-Andrews, cit., p. 144.
- ⁴³ Tim Wenzell, *Emerald Green: An Ecocritical Study of Irish Literature*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne (UK) 2009, p. 110.
- ⁴⁴ Elmer Kennedy-Andrews, cit., p. 153.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 142.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 146.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 139.
- ⁴⁸ Donna Potts, cit., p. 142.
- ⁴⁹ Richard Rankin Russell, cit., p. 132.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 133.
- ⁵¹ *Ibid.*, p. 131.
- ⁵² Tom Herron, cit., p. 85.
- ⁵³ Krista Tippet, «The Vitality of Ordinary Things» (intervista con Michael Longley), «On Being», 3 novembre 2016, <https://onbeing.org/programs/michael-longley-the-vitality-of-ordinary-things/>, ultimo accesso 12 novembre 2018.
- ⁵⁴ Michael Longley, *Selected Poems*, Cape, London 1998, p. 102. Dopo la pubblicazione della poesia, Longley ricevette dalla madre della vittima una lettera: «Dear Mr. Longley, My daughter bought your book, *Gorse Fires* for me after hearing you on the radio. Your voice on *The Ice-Cream Man* was clear to us who you were writing about. But I do appreciate very much that someone outside our family circle remembered my son, John. The fact that there were 21 flavors of ice cream in the shop and you wrote 21 flowers was coincidental. I do bless you for your kind thoughts and may God bless you. Sincerely, the Ice-Cream Man's mother, Rosetta Larmour» (Krista Tippet, cit.). Longley commentò che la lettera significava «Everything [to him], really» (*Ibid.*).
- ⁵⁵ Donna Potts, cit., p. 144.
- ⁵⁶ Neil Corcoran (a cura di), *The Chosen Ground: Essays on the Contemporary Poetry of Northern Ireland*, Seren Books, Midgend (UK) 1992, p. 78.
- ⁵⁷ Neil Corcoran, «To stop the bleeding: the poetry of botany in Michael Longley», da *Poets of Modern Ireland. Text, Context, Intertext*, University of Wales Press, Cardiff 1999, pp. 161.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 160.
- ⁵⁹ «Interview: Michael Longley and Jody Allen Randolph», «Colby Quarterly» 39 (2003): pp. 294-308, p. 305. Riportato in Richard Rankin Russell, cit., p. 138.
- ⁶⁰ Neil Corcoran, «To stop the bleeding: the poetry of botany in Michael Longley», da *Poets of Modern Ireland. Text, Context, Intertext*, University of Wales Press, Cardiff 1999, pp. 161.
- ⁶¹ Krista Tippet, cit.
- ⁶² Matthew Campbell (a cura di), *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*, CUP, Cambridge 2003, p. 146.
- ⁶³ *Ibid.*, p. 143.
- ⁶⁴ Donna Potts, cit., p. 133.
- ⁶⁵ *Ibid.*, p. 141.
- ⁶⁶ Fran Brearton, *The Great War in Irish Poetry: W.B. Yeats to Michael Longley*, OUP, Oxford 2000, p. 270.
- ⁶⁷ Michael Longley, *Collected Poems*, Cape, London 2006, p. 137.
- ⁶⁸ Michael Longley, *The Echo Gate: Poems 1975-1979*, Secker & Warburg, London 1979.
- ⁶⁹ Neil Corcoran, «To stop the bleeding: the poetry of botany in Michael Longley», da *Poets of Modern Ireland. Text, Context, Intertext*, University of Wales Press, Cardiff 1999, p. 173.
- ⁷⁰ Matthew Campbell (a cura di), *The Cambridge Companion to Contemporary Irish Poetry*, CUP, Cambridge 2003, p. 148.
- ⁷¹ Elmer Kennedy-Andrews, cit., p. 140.
- ⁷² Michael Longley, *Selected Poems*, Cape, London 1998, p. 77.
- ⁷³ Neil Corcoran, «To stop the bleeding: the poetry of botany in Michael Longley», da *Poets of Modern Ireland. Text, Context, Intertext*, University of Wales Press, Cardiff 1999, pp. 174-5.
- ⁷⁴ *Ibid.*, p. 175.
- ⁷⁵ *Ibid.*
- ⁷⁶ Sul tema delle *Metamorfosi* ovidiane, cfr. Matthew M. McGowan, «Metamorphoses in Belfast: The Ovidian Transformations of Michael Longley», «The Classical Outlook» 86.4 (2009), pp. 142-149.
- ⁷⁷ Michael Longley, *A Poet at Work*, trasmissione radiofonica BBC Northern Ireland, 29 febbraio 1989.
- ⁷⁸ Michael Longley, *The Ghost Orchid*, Wake Forest University Press, Winston-Salem, NC 1995.
- ⁷⁹ Michael Longley, *Collected Poems*, Cape, London 2006, p. 234.

Eco-poesia nel Pacifico, ieri e oggi: il nucleare e i cambiamenti climatici in Hone Tuwhare e Kathy Jetñil-Kijiner

Paola Della Valle

Il Pacifico è sempre apparso agli occhi degli occidentali come una sorta di spazio vuoto sulle cartine geografiche. Lo scrittore e antropologo di origine tongana Epeli Hau'ofa lo aveva ironicamente definito «the hole in the doughnut» (il buco nella ciambella)¹ nella percezione esterna, offrendo una visione alternativa dell'Oceania. Nel celebre saggio *Our Sea of Islands* (1993) egli argomenta come il mare non sia mai stato un elemento di separazione per le popolazioni di quella regione, bensì mezzo di comunicazione e veicolo di commerci e scambi, e sottolinea la connettività relazionale e il movimento come caratteristiche di una civiltà di grandi navigatori. Egli suggerisce dunque un radicale cambio di prospettiva: dall'idea occidentale della regione pacifica come «islands in a far sea», promossa dall'imperialismo europeo e americano, all'immagine autoctona di «a sea of islands».

L'Oceania continua però ad essere completamente ininfluenza nei discorsi geopolitici mondiali, sia economici che ambientali. Nonostante, come sottolinea Melissa Kennedy, il Pacifico produca due terzi dell'ossigeno della terra, si distingua per una flora e fauna (sia terrestre che marina) uniche e per una ricca varietà di lingue ed etnie, esso continua ad apparire evidentemente il buco nella ciambella del mondo². Le potenze coloniali dell'Ottocento e Novecento (tra cui Gran Bretagna, Germania, Francia, Giappone e Stati Uniti), dopo averne sfruttato tutte le possibili risorse economiche e sconvolto gli equilibri politici e culturali, continuano direttamente o indirettamente a determinarne le

sorti. Da un lato alcune zone del Pacifico pagano ancora oggi le conseguenze dei test nucleari eseguiti da Francia e USA negli anni della Guerra Fredda³. Dall'altro, il riscaldamento globale causato in larga misura dalle società industriali sta provocando l'innalzamento delle acque degli oceani, minacciando seriamente la sopravvivenza degli atolli corallini che rischiano di venire sommersi (alcuni già lo sono parzialmente).

Gli atolli di Mururoa e Fangataufa, nella Polinesia francese, furono sede di centinaia di esperimenti dal 1966 al 1996. Così pure gli atolli di Bikini e Enewetak, nelle isole Marshall, divennero un vero e proprio laboratorio nucleare per gli scienziati americani dopo la Seconda Guerra Mondiale, quando l'arcipelago entrò a far parte del Territorio fiduciario delle Isole del Pacifico (The Trust Territory of the Pacific Islands, TTPi) amministrato dagli Stati Uniti, che avevano acquisito gli ex possedimenti dell'Impero giapponese nel Pacifico, molti dei quali in precedenza erano stati sotto il dominio coloniale tedesco (per esempio Samoa e le stesse Marshall). Tra il 1946 e il 1958 vennero condotti nei due atolli 67 test nucleari, in atmosfera e sottomarini. Gli abitanti erano stati fatti evacuare facendo leva sul loro senso di responsabilità per le sorti del mondo. Come evidenzia Keown, prima dell'inizio degli esperimenti il governatore militare delle Marshall, l'americano Ben Wyatt, sfruttando la diffusa religiosità protestante prodotta dall'opera decennale dei missionari, incontrò i 166 residenti di Bikini dopo la messa domenicale e spiegò loro che gli

esperimenti erano condotti «for the good of mankind and to end all world wars». Paragonò perfino gli abitanti ai figli d'Israele «whom the Lord saved from their enemy and led unto the Promised Land»⁴.

Sono tristemente noti gli effetti causati a Bikini nel 1954 dalla cosiddetta operazione «Bravo», la detonazione, quasi in superficie, di una bomba all'idrogeno di potenza mille volte superiore a quelle sganciate su Hiroshima e Nagasaki. L'esplosione polverizzò tre isolotti dell'atollo, creando un cratere largo un miglio e diffondendo radiazioni su altri atolli dell'arcipelago, in particolare quelli di Utirik e Rongelap, le cui popolazioni furono evacuate solo dopo alcuni giorni⁵, quando già manifestavano sintomi di avvelenamento da radiazione. Si racconta che alcune ore dopo lo scoppio, cenere radioattiva cadesse sulle isole a est di Bikini e la popolazione locale, scambiandola per neve, non prendesse alcuna misura, lasciando giocare i bambini tra i fiocchi bianchi. Anche un peschereccio giapponese, che si trovava fuori dalla zona considerata pericolosa, subì gli effetti dell'esplosione. Fu proprio il governo giapponese ad aprire un'inchiesta dopo la morte per avvelenamento da radiazione di un membro dell'equipaggio, mentre i danni subiti dalla popolazione locale passarono sotto silenzio per lungo tempo. Ciò che colpisce di quello che è considerato il primo disastro nucleare della storia, è la superficialità e inefficienza dei militari americani che si difesero incolpando un imprevisto cambio di direzione dei venti. I marshalllesi hanno invece avanzato l'ipotesi che vi fosse un lucido e cinico disegno alla base del ritardo nei soccorsi: lo studio scientifico degli effetti delle radiazioni nucleari sugli umani, che furono infatti dettagliatamente documentati dai ricercatori statunitensi. I marshalllesi sottoposti alle cure furono dichiarati ufficialmente guariti dopo pochi mesi. In realtà vi sono conseguenze a lungo termine, che richiedono molto tempo per manifestarsi. L'alta incidenza ancor oggi di malattie come cancro, leucemia e paralisi, di problemi alla tiroide e malformazioni fetali tra i marshalllesi è sicuramente da attribuirsi alla contaminazione nucleare dell'ambiente. L'ipotesi delle Marshall come laboratorio ideale per lo studio delle possibili conseguenze sulle persone irradiate è avallata dai documenti della AEC (Atomic Energy Commission), de-secretati negli anni Novanta, da cui si estraggono affermazioni agghiaccianti come la seguente:

Now that Island [Utirik]... is by far the most contaminated place in the world and it will be very interesting

to go back and get good environmental data... so as to get a measure of the human uptake when people live in a contaminated environment. Now, data of this type has never been available. While it is true that these people do not live, I would say, the way westerners do, civilized people, it is nevertheless also true that these people are more like us than mice⁶.

In questo contesto, tra le tante manifestazioni di protesta sorte tra le popolazioni locali, anche la poesia rivendica un ruolo importante. Già il famoso poeta neozelandese di origine māori Hone Tuwhare aveva preso posizione contro le armi nucleari nella poesia *No Ordinary Sun*, uscita nel 1959 sulla rivista «Te Ao Hou», che darà il nome alla sua prima raccolta pubblicata nel 1964. Nonostante il nucleare non venga mai menzionato esplicitamente nel testo, la poesia è stata letta universalmente come l'allegoria di un'apocalisse atomica. Elizabeth DeLoughrey interpreta sagacemente il componimento come una denuncia contro «the ways in which nuclear discourse is naturalized through the use of solar metaphors»⁷. DeLoughrey dimostra che il discorso nucleare ha spesso utilizzato immagini naturali per rappresentare le esplosioni (dal fungo organico al cervello umano), dipingendole inoltre con metafore vitalistiche legate al sole (una nuova alba, il sorgere del sole, la nascita di un nuovo mondo) quasi per normalizzarle. Denominazioni positive accompagnavano sempre gli esperimenti. L'operazione «Bravo» ne è un esempio, così come «Trinity», il nome attribuito al primo test atomico del mondo, condotto dagli americani nel deserto del New Mexico nel luglio 1945, e associato a un'immagine religiosa oltre che positiva. Anche gli ordigni erano antropomorfizzati: le due bombe sganciate a Hiroshima e Nagasaki nell'agosto del 1945 furono soprannominate «Little Boy» e «Fat Man». Queste rappresentazioni, insieme all'associazione tra radiazioni prodotte dagli uomini e radiazioni del sole, suggerivano la naturalità degli esperimenti, alludendo a un'idea di nucleare allineato alle forze naturali del cosmo. Più che a un'arma di distruzione di massa, il nucleare era associato alla creazione dell'universo, ad un nuovo Big Bang nato dalla capacità dell'uomo di imbrigliare l'energia del sole. Il fisico Robert Oppenheimer, che progettò la prima bomba atomica testata con l'operazione «Trinity», disse che essa aveva «the radiance of a thousand suns»⁸.

Tuwhare aveva già visto in prima persona la devasta-

zione post-nucleare a Hiroshima e Nagasaki, quando era militare di stanza in Giappone con la Forza di Occupazione del Commonwealth Britannico alla fine della guerra⁹. *No Ordinary Sun* smantella queste associazioni negando la 'normalità' del nucleare espressa dalle metafore naturalistiche. A partire dal titolo, a questo sole è negata qualsiasi 'ordinarietà'. Le radiazioni di un sole 'non ordinario' si abbattano su un elemento dalla forte connotazione naturale, un albero – simbolo di vita, resistenza, crescita – producendo devastazione e morte. Rivolgendosi direttamente all'albero, che risulta personificato così come accadeva nelle odi dei Romantici inglesi, il poeta gli intima di rinunciare anche all'ultimo ed estremo gesto per la sopravvivenza, la resa, perché non c'è possibilità di resistere a questo sole innaturale.

Tree let your arms fall:
raise them not sharply in supplication
to the bright enhaloed cloud.
Let your arms lack toughness and
resilience for this is no mere axe
to blunt nor fire to smother.

Albero, abbassa le braccia
non le innalzare in un gesto di vana supplica
verso la nuvola immersa nell'alone chiaro
Rinuncia alla forza e resilienza delle tue braccia
perché non c'è ascia da smussare
né fuoco da smorzare¹⁰.

Il poeta sottolinea inoltre una pericolosa rottura con la tradizione, in quanto la violenza che si abbatte sull'albero è sconosciuta, diversa da ogni altra del passato («no mere axe [...] nor fire»). L'albero viene esortato ad abbassare le braccia (*arms*): arrendersi sarà inutile. La doppia valenza della parola (braccia e armi), non può essere casuale. Non c'è arma per difendersi dal nuovo nemico.

Secondo la visione olistica dei māori, espressa nella loro ricca mitologia, Tāne, dio degli alberi e delle foreste, si mise a testa in giù e spingendo forte, separò i genitori primigeni, Rangi (il cielo) e Papa (la terra) da un abbraccio così stretto da impedire al mondo di nascere. Portando la luce ai suoi fratelli (i vari dei compartimentali che vivevano nell'oscurità di quell'abbraccio), Tāne risulta essere l'elemento catalizzatore della vita, origine del sapere e progenitore dell'uomo, come risulta dai numerosi epiteti che lo contraddistinguono (Tāne che dà la vita, Tāne il

fertilizzatore, Tāne il portatore di sapere, e così via)¹¹. Fu lui a crearsi una compagna e a dare avvio alla progenie umana. L'uomo è dunque figlio di un dio naturale, a cui deve rispetto e da cui dipende per la propria sopravvivenza. L'intimazione di resa del poeta all'albero-dio nella poesia di Tuwhare ha dunque una valenza più ampia. DeLoughrey sottolinea come l'uomo, rivolgendosi all'albero in questo modo imperativo e disperato, abbia perso ogni potere di mediazione tra naturale e soprannaturale. Aggiungerei anche che la sacralità stessa dell'albero è stata svilita, dall'emergere di un dio mostruoso e innaturale. Ciò è espresso nella seconda e terza strofa, quando si elenca ciò che l'albero non potrà più fare di fronte a questo sole, appunto, mostruoso: «Your sap shall not rise again / to the moon's pull [...] / Your former shagginess shall not be / wreathed with the delightful flight / of birds nor shield / nor cool the ardour of unheeding / lovers from the monstrous sun». Il contrasto continuo tra naturale e innaturale è espresso nella quarta strofa, dove la minaccia di eventi atmosferici come il «gallant monsoon» si contrappone ai «polluted skies». Ed infine, l'ultima strofa continua, senza speranza, a produrre immagini innaturali di montagne senz'ombra, pianure bianche e mari grigi, come dopo una catastrofe nucleare:

O tree
in the shadowless mountains
the white plains and
the drab sea floor
your end at last is written.

O albero
in montagne senz'ombra
pianure bianche e
nel grigio pavimento del mare
la tua fine è ormai scritta.

Una sessantina d'anni dopo la pubblicazione di *No Ordinary Sun*, altrettanto accorato è il messaggio ambientalista e anti-nuclearista della poetessa e attivista Kathy Jetñil-Kijiner, prima marshallese a pubblicare una silloge poetica, *Iep Jāltok: Poems from a Marshallese Daughter* (2017). Jetñil-Kijiner, che preferisce farsi chiamare «spoken word artist» (artista della parola orale), si avvale delle tecnologie del nuovo millennio per diffondere il suo messaggio poetico a un vasto pubblico: i social media (Facebook e Youtube), un blog e un sito personale (www.jkijiner.wordpress.com). Oltre ai

link di conferenze, interviste e partecipazioni ad eventi pubblici, sul sito troviamo anche una serie di video che la riprendono mentre interpreta i suoi testi in vere e proprie performance poetiche o commenta, sempre attraverso i suoi versi, immagini che illustrano l'emergenza ambientale. Un piccolo stato insulare con poco più di 53.000 abitanti, in una regione del mondo apparentemente marginale, acquista dunque un palcoscenico globale. D'altro canto, sembra essere la giusta risposta ai problemi ambientali causati in quell'area proprio da un'economia e una politica globalizzate.

Nel 2014 Jetñil-Kijiner fu scelta tra oltre 500 candidati per rappresentare la voce della società civile sul tema dei cambiamenti climatici al Summit ONU sul clima tenutosi a New York e fu poi invitata al COP21 di Parigi nel 2015¹². *Dear Matafele Peinam*, la poesia sugli effetti dei cambiamenti climatici nel Pacifico scritta per la figlioletta di appena sette mesi e recitata di fronte all'assemblea dell'ONU, ha suscitato un'emozione tale da meritare una standing ovation. Il video ha avuto milioni di visualizzazioni sulla Web-TV dell'ONU. Questo tipo di poesia – militante, ecologista ed impegnata – fa parte di un genere diffuso nel Pacifico e definito 'poetics of resistance', che mira ad avere visibilità ed impatto emotivo su larghe fette di pubblico. Il suo carattere performativo, che vediamo mettere in atto anche dalla Jetñil-Kijiner nella produzione dei suoi video, non è solo legato alle nuove tecnologie e alla diffusione della società dell'immagine. In realtà riporta l'arte poetica in seno alla tradizione orale indigena del Pacifico, che include canti, l'oratoria e la recitazione delle genealogie.

In *Dear Matafele Peinem* l'autrice lancia un grido d'allarme per la sua isola che rischia di essere sommersa dall'acqua a causa del crescente livello dei mari dovuto al riscaldamento globale e al conseguente scioglimento dei ghiacci delle calotte polari. Si rivolge direttamente alla bimba di sette mesi – «sunrise of gummy smiles»¹³ – descrivendola in tutte le morbide rotondità dell'infanzia ed esprimendo la paura che i suoi discendenti e la bambina stessa non possano più vedere la loro terra di origine e siano destinati a vagabondare senza radici, «with only / a passport / to call home» (70). Nel racconto di ciò che potrebbe accadere in un prossimo futuro, la bella laguna, «that lucid, sleepy lagoon» (70), scenario delle passeggiate mattutine di madre e figlia, potrebbe trasformarsi in un mostro innaturale (come il «monstruous sun» di Tuwhare) e divorare lei e l'isola: «Men say that one day / that lagoon will devour you / [...] and crunch your island's shattered bones» (70). Ma la poetessa promette battaglia contro coloro che fingono di non sapere che le Marshall Islands,

e tanti altri arcipelaghi come Tuvalu, Kiribati, le Maldive, sono in pericolo, che i tifoni flagellano le Filippine, che le inondazioni devastano il Pakistan, l'Algeria, la Colombia: coloro che continuano a voler ignorare la loro esistenza. L'autrice incita la società civile a continuare la lotta. I versi liberi, brevi e irregolari ma di grande impatto emotivo, trasmettono un messaggio semplice e incisivo, che dalla denuncia passa alla promozione di buone pratiche, diventando una specie di manifesto ecologista e chiamando a raccolta le energie di tutti: dalle famiglie agli attivisti, dagli scienziati agli artisti e letterati.

La battaglia contro l'indifferenza del mondo, portata avanti da Jetñil-Kijiner con la poesia, mira non solo a far sapere ma anche a risvegliare emozioni, mostrando persone dietro i numeri, esseri umani dietro statistiche e astrazioni. In *Two Degrees*, la febbre della figlioletta fa riflettere sulla differenza che pochi gradi in più possono fare nel corpo umano. Subito il pensiero corre ai due gradi d'innalzamento della temperatura terrestre che, secondo gli esperti, porterebbe il mondo alla catastrofe¹⁴, e l'oceano a sommergere la sua isola. L'autrice ci ricorda inoltre che nell'isola di Kili, l'inusuale alta marea ha già inondato l'ospedale che accoglie pazienti affetti da malattie da radiazione:

patients sleeping in a clinic with
a nuclear history threaded
into their bloodlines woke
to a wild water world
a rushing rapid of salt
a sewage of syringe and gauze

pazienti che dormivano in una clinica con
una storia nucleare intrecciata
ai loro vasi sanguigni si svegliarono
immersi in un selvaggio mondo d'acqua
in furiose rapide salate
in una fogna di siringhe e garze (78)

Qui il discorso s'intreccia con un altro importante tema della poesia di Jetñil-Kijiner: la terribile eredità lasciata ai marshalllesi dai test nucleari americani, i cui effetti continuano a mietere vittime.

Fishbone Hair, recitata sul sito in un commovente video correlato di effetti speciali, foto e immagini, ripercorre il calvario della nipote Bianca, morta di leucemia a soli sette anni. Il titolo coniuga due aspetti legati alla bambina. Le ciocche di capelli perse per la chemioterapia e ritrovate dall'autrice in due sacchetti dopo la sua

morte: «rootless hair / that hair without a home»; e la passione per il pesce, che la bimba mangiava voracemente lasciando solo lische pulite, «neat bones». Immagini di colonizzazione e guerra appaiono nei versi sulla proliferazione delle cellule bianche che invadono e conquistano il corpo della bambina, così come gli americani colonizzarono le isole Marshall: «There had been a war / raging inside Bianca's six year old bones / white cells had staked their flag / they conquered the territory of her tiny body». La malattia della piccola evoca quella di tanti pescatori, che cinquant'anni prima, durante l'esplosione, si erano semplicemente scrollati di dosso la polvere bianca caduta dal cielo: «On that day those fishermen / were quiet / they were neat / they dusted the ash / out of their hair / reeled in their fish / and turned around their motorboat to speed home». Jetñil-Kijiner rievoca inoltre una leggenda della vicina isola di Guam (anch'essa avamposto militare americano), in cui si narra che donne battagliere riuscirono a tessere un'enorme rete magica con le loro ciocche di capelli e a catturare un pesce mostruoso che infestava le loro acque. Se da un lato la forza dei capelli intessuti nella rete si contrappone alla resa di quelli della bimba, devastati dalla chemioterapia, c'è anche un messaggio di speranza in questa sezione della poesia: la rete fisica sembra alludere all'altra, digitale, attraverso cui immagini, informazioni, poesie possono diffondersi e trasformarsi in consapevolezza e reazione.

Infine, *History Project*, rievoca la prima battaglia dell'autrice: una ricerca sugli effetti dei test nucleari fatta a quindici anni e presentata a un concorso scolastico. Di nuovo appare l'immagine di una rete tessuta nel corso del lavoro: «I weave through book after article after website / all on how the US military once used / my island home / for nuclear testing». Immagini agghiaccianti emergono dalla ricerca, come la foto del corpo devastato di un giovane accanto a un medico, apposta descritto nella poesia come un camice senza l'umano dentro, a simbolizzare il suo freddo distacco, e testimonianze su feti privi d'ossa, abortiti da donne che se ne assumono la colpa:

I glance at a photograph
 of a boy, peeled skin
 arms legs suspended
 a puppet
 next to a lab coat lost
 in his clipboard

I read firsthand accouts
 of what we call

jelly babies
 tiny beings with no bones
 skin – red as tomatoes
 the miscarriages gone unspoken
 the broken translations
*I never told my husband
 I thought it was my fault*

Guardo la foto
 di un ragazzo, la pelle scorticata
 braccia, gambe penzolanti
 un pupazzo
 vicino a un camice da laboratorio perso
 nella sua cartella clinica

Leggo testimonianze dirette
 su ciò che noi chiamiamo
 bimbi gelatina
 minuscoli esseri privi d'ossa
 la pelle – rossa come un pomodoro
 gli aborti passati inosservati
 le traduzioni interrotte
*Non l'ho mai detto a mio marito
 pensavo fosse colpa mia.* (20)

Keown sottolinea che nelle leggende marshalli, l'eventuale deformazione del feto viene attribuita a una colpa della madre: per esempio, essere stata infedele al marito. Molte donne mantennero il riserbo per questa ragione¹⁵. La poesia, definita da Keown¹⁶ un esempio di «Storia dal basso» illustra con immagini puntuali e strazianti il passaggio dalle astrazioni alla realtà. Si cita la reazione del segretario di stato Henry Kissinger, che giustificò l'ubicazione degli esperimenti con la frase: «90,000 people are out there. Who gives a damn?». Si denuncia la retorica cristiana e scientifica utilizzata dagli americani per convincere i residenti di Bikini ed Enewetak a lasciare i loro atolli, nella ripetizione di «God will thank you they told us» e «for the good of mankind. Infine, l'io narrante riporta, in versi freddi ma eloquenti, le reazioni degli animalisti americani, che protestarono di fronte a una foto che mostrava capre e maiali esposti come cavie sul ponte di navi militari americane nell'area contaminata, per poter studiare gli effetti dell'avvelenamento da radiazione. La reazione dei tre giudici bianchi, che sembrano non capire l'ironico spirito di denuncia della ricerca, decreta in anticipo alla quindicenne la sua sconfitta.

L'opera di Kathy Jetñil-Kijiner è vibrante e vitale. Una

risposta contemporanea ai problemi del presente. Si tratta di una delle tante delle manifestazioni di 'poetica della resistenza' che stanno emergendo nel Pacifico, a dimostrare che anche la poesia può (e deve) fare la sua parte in una lotta per la tutela dell'ambiente che deve vederci impegnati tutti, con ogni mezzo (pacifico) possibile.

Bibliografia

Beyerl Katharina et al., *Comparing Perceived Effects of Climate-Related Environmental Change and Adaptation Strategies for the Pacific Small Island States of Tuvalu, Samoa, and Tonga*, Island Studies Journal, 13(2018), 1, pp. 25-44.

Della Valle Paola, *Antroposcenari nel Pacifico: crisi ambientali, strategie di resilienza e il concetto di 'appartenenza multipla'*, in *Antroposcenari: Storie, paesaggi, ecologie*, a cura di Daniela Fargione e Carmen Concilio, Bologna, Il Mulino 2018, pp. 243-60.

DeLoughrey Elizabeth, *Solar Metaphors: «No Ordinary Sun»*, «Ka mate ka ora: a New Zealand Journal of Poetry and Poetics», 6 (2008), pp. 51-9.

Gadd, Bernard, *Hone Tuwhare in his Poetry*, in *Readings in Pacific Literature* (a cura di Paul Sharrad), Wollongong, New Literature Research Centre - University of Wollongong 1993, pp. 102-106.

Hau'ofa Epeli, *We Are the Ocean: Selected Works*, Honolulu, University of Hawa'i Press 2008.

Jetñil-Kijiner Kathy, *Iep Jāltok: Poems from a Marshallese Daughter*, Tucson (US), The University of Arizona Press 2017.

Kennedy Melissa, *Introduction*, «Interventions», 19 (2017), 7, pp. 907-13.

Keown Michelle, *Children of Israel: US Military Imperialism and Marshallese Migration in the Poetry of Kathy Jetñil-Kijiner*, «Interventions», 19 (2017), 7, pp. 930-47.

Keown Michelle, *Pacific Islands Writing*, Oxford, Oxford University Press 2007.

Keown, Michelle, Andrew Taylor e Mandy Treagus (a cura di), *Anglo-American Imperialism and the Pacific*, Abingdon, Routledge 2018.

Keown, Michelle, 'Art for me is not a hothouse flower': *Hone Tuwhare's socialist poetics*, «Ka mate ka ora: a new zealand journal of poetry and poetics», 6 (2008), pp. 21-33.

Manhire, Bill, *Ready to Move: Interview with Hone Tuwhare*, «Landfall» 167 (1988), pp. 262-81.

Perumal Nikita, "The Place Where I Live Is Where I Belong": Community Perspectives on Climate Change and Climate-Related Migration in the Pacific Island Nation of Vanuatu, *Islands Studies Journal*, 13(2018), 1, pp. 45-64.

Reed A.W, *Reed Book of Maori Mythology*, Auckland (NZ), Reed Publishing 2004 [1963].

Tuwhare Hone, *No Ordinary Sun*, Dunedin (NZ), John McIndoe 1977 [1964].

Sitografia

«Le Isole Marshall mostrano l'impatto devastante dei cambiamenti climatici»: Euronews: <<https://www.youtube.com/watch?v=GNDFW5v6ztM>>

«Te Ara: The Encyclopedia of New Zealand»: <<https://teara.govt.nz/en/first-peoples-in-maori-tradition/page-2>>

Note

¹ Epeli Hau'ofa, *We Are the Ocean: Selected Works*, Honolulu, University of Hawa'i Press 2008, p. 37. Tutte le ulteriori traduzioni dell'articolo sono mie.

² Melissa Kennedy, *Introduction*, «Interventions», 19 (2017), 7, p. 907.

³ Anche la Gran Bretagna fece ciclicamente test nucleari in quell'area tra il 1952 e 1968, ma Francia e USA la superarono di gran lunga per frequenza, intensità e danni provocati all'ambiente e ai locali. Vedi Michelle Keown, *Pacific Islands Writing. The Postcolonial Literatures of Aotearoa/New Zealand and Oceania*, Oxford, Oxford University Press 2007, p. 90.

⁴ Michelle Keown, *Children of Israel: US Military Imperialism and Marshallese Migration in the Poetry of Kathy Jetñil-Kijiner*, «Interventions», 19 (2017), 7, pp. 934-5.

⁵ Tre giorni per i residenti di Rongelap, quattro per quelli di Utirik.

⁶ Atomic Energy Commission, «Minutes of the Advisory Committee on Biology and Medicine», 1956. Citato da Keown, *Children of Israel*, cit., p. 941: «Ora, quell'isola [Utirik] [...] è di gran lunga il posto più contaminato del mondo e sarà molto interessante tornarci per raccogliere dei buoni dati ambientali [...] così da calcolare la misura dell'assorbimento umano in condizioni di alta contaminazione. Dati così non sono mai stati reperibili. Se è vero che queste popolazioni non hanno stili di vita, per così dire, simili a quelli degli occidentali, civilizzati, è comunque vero che sono molto più simili a noi dei topi».

⁷ Elizabeth De Loughrey, *Solar Metaphors: «No Ordinary Sun»*, «Ka mate ka ora: a New Zealand Journal of Poetry and Poetics», 6 (2008), p. 51.

⁸ Elizabeth DeLoughrey, cit., p. 52.

⁹ Elizabeth DeLoughrey, cit., p. 51.

¹⁰ Hone Tuwhare, *No Ordinary Sun*, Dunedin (NZ), John McIndoe 1977 [1964], p. XX.

¹¹ Alexander Wyclif Reed, *Reed Book of Māori Mythology*, Auckland (NZ), Reed Publishing 2004 [1963], pp. 51-2. Cfr. «Te Ara: Encyclopedia of New Zealand»: <https://teara.govt.nz/en/first-peoples-in-maori-tradition/page-2>.

¹² La ventunesima Conferenza delle Parti sui cambiamenti climatici (Parigi, 2015).

¹³ Kathy Jetñil-Kijiner, *Iep Jāltok: Poems from a Marshallese Daughter*, Tucson (US), The University of Arizona Press 2017, p. 70. Ulteriori citazioni, inserite nel testo, si riferiscono a questa edizione.

¹⁴ La Conferenza sui cambiamenti climatici di Parigi del 2015 (COP 21) è stata vista come il raggiungimento di un traguardo storico. I rappresentanti dei 196 stati partecipanti hanno firmato un accordo per impegnarsi a ridurre le emissioni di gas serra, assumendosi una responsabilità comune ma differenziata. Ai paesi in via di sviluppo (in particolare India e Cina) sarà concesso di procedere con maggiore calma, a causa della loro più recente industrializzazione. La COP 21 ha fissato anche un obiettivo a lungo termine, che impone di contenere l'aumento del riscaldamento globale «ben al di sotto dei 2°C» e sollecita sforzi per centrare l'obiettivo di 1,5°C. Gli impegni per la riduzione delle emissioni saranno soggetti a revisione ogni 5 anni a partire dal 2023, nell'ottica di renderli progressivamente ancora più ambiziosi. Nel gennaio 2017, appena eletto, il Presidente Trump ha dichiarato di voler uscire dagli accordi di Parigi, suscitando proteste bipartisan di repubblicani e democratici.

¹⁵ Michelle Keown, *Children of Israel*, cit. p. 940.

¹⁶ *Ibid.*

«*Nada más natural que subir caminos verdes*». L'ecopoesia cosmocida di Homero Aridjis

Carmelo Spadola

1. Introduzione

Negli ultimi anni, nella comunità scientifica si è assistito a un interessante sviluppo degli studi di ecocritica, noti anche come ecologia letteraria, avviati negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, per opera di un gruppo di studiosi statunitensi. Oggi la disciplina è ormai diffusa a macchia d'olio e ogni anno sono sempre di più gli esperti internazionali che aderiscono all'associazione Asle (*Association for the Study of Literature and Environment*), fondata nel 1992, e che gravitano intorno alla rivista «Isle» (*Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*), edita a partire dal 1993. Molte sono anche le pubblicazioni esistenti¹, così come le ramificazioni che si sono propagate nel corso degli anni, data la profonda natura interdisciplinare dell'ecocritica.

Ma qual è il senso di questa branca di studi che coniuga l'ambito letterario con la aspirazione a un mondo più *eco-friendly*? Da parte sua, Serenella Iovino spiega che la scrittura ambientale è prodotta essenzialmente da due scopi: «un intento "epistemologico", volto a creare nel lettore un'idea problematica del rapporto tra umanità e natura; e un intento "politico", consistente nell'adozione di tecniche retoriche che inducano a sviluppare nuovi atteggiamenti nei confronti dell'ambiente e delle forme di vita non umane»². Va sottolineato, comunque, che non sempre è fattibile separare nettamente i confini tra questi due orientamenti inerenti al rispetto dell'ecosistema. Riprendendo il titolo di un

lavoro di Claudio Magris e Mario Vargas Llosa, potremmo affermare che questo ambito di ricerca utilizza la letteratura come arma di difesa dei diritti civili e ambientali³, contro chi crede che il nostro sia un mondo spazzatura, con risorse inesauribili.

Da parte sua, Caterina Salabè sostiene che: «l'interesse di questa nuova ermeneutica non è solo quello di analizzare la presenza di una dimensione ecologica nella letteratura, ma anche quello di cercare di individuare gli effetti della letteratura sull'ecosfera»⁴. Ecco quindi che al pari dei settori propriamente tecnico-scientifici, anche la disciplina umanistica trova un senso pratico e un proprio valore facendo sorgere la consapevolezza di un mondo più sano e più pulito nella mente dell'essere umano.

Nonostante il loro successo, gli studi di ecologia letteraria non si sono diffusi equamente e parallelamente. Nel panorama spagnolo e ispanoamericano⁵, ad esempio, non hanno avuto la stessa fortuna dei paesi di lingua inglese e di quelli orientali, come l'India e il Giappone⁶. Ciò appare comunque paradossale, soprattutto nel caso del continente americano di lingua spagnola, considerata l'importanza che ha assunto la natura sin dal periodo della scoperta. È noto come essa abbia suscitato sensazioni di meraviglia e di stupore, prima nei conquistatori e dopo nei viaggiatori europei. Già agli occhi di Colombo, l'America appare come il Paradiso terrestre, in base a quanto ci racconta nei suoi diari di navigazione:

Ella es isla muy verde y llana y fertilísima [...] Y vide muchos árboles muy diferentes de los nuestros, y de ellos muchos que tenían los ramos de muchas maneras y todo en un pie, y un ramito es de una manera y otro de otra; y tan disforme, que es la mayor maravilla del mundo [...]. Aquí son los peces tan disformes de los nuestros, que es maravilla. Hay algunos hechos como gallos, de los más finos colores del mundo, azules, amarillos, colorados y de todos colores, y otros pintados de mil maneras, y las colores son tan finas, que no hay hombre que no se maraville y no tome gran descanso a verlos; también hay ballenas. Bestias en tierra no vide ninguna de ninguna manera, salvo papagayos y lagartos...⁷

Qualche anno dopo, la natura è anche al centro della *Historia Natural y Moral de las Indias*, di José de Acosta (1530-1599), osservatore e autore appassionato dell'ambiente americano. Ma è soprattutto con l'avvento del positivismo e con la costruzione dei primi centri urbani che si delinea una separazione netta tra ciò che era stata da un lato la campagna bucolica e dall'altro il nuovo centro urbano industrializzato. L'Otto-Novecento segnano, insomma, una scissione per lo più definitiva tra gli esseri umani e il mondo naturalistico, che si riflette in molte opere letterarie, come ad esempio in diversi racconti di Horacio Quiroga, ambientati nella selva, in cui è evidente il contrasto tra un mondo meschino, dominato dagli esseri umani, e un universo ancora incontaminato, proprio del regno animale.

La distruzione del pianeta diventa sempre più una costante delle narrazioni di finzione per tutto il Novecento, sia in prosa che in verso, come nel caso del poema *La espada encendida* di Pablo Neruda, in cui a essere minacciata è la Terra. Sebbene lo scenario sia apocalittico, a trionfare infine è l'amore, dato che gli unici superstiti alla distruzione sono gli amanti Rhodo e Rosía, a cui è affidata la continuità della specie umana.

Nella poesia ispanoamericana contemporanea vi sono diversi autori come il nicaraguense Ernesto Cardenal o il venezuelano Eugenio Montejo, in cui è possibile individuare un apprezzabile interesse per la questione ecologica. Attualmente, uno dei maggiori interpreti della crisi ambientale è il poeta, narratore e saggista messicano Homero Aridjis. Il suo attivismo è profondamente legato alla sua biografia, ovvero da un lato al suo paesaggio d'infanzia, Contepec, un paesino ubicato nei pressi della montagna di Altamirano, e

dall'altro al luogo dove abita, Città del Messico, che rappresenta il modello delle megalopoli inquinate e politicamente corrotte. Prima di addentrarci nella poesia di Aridjis, risulta doveroso soffermarci sulla sua opera saggistica e narrativa, in cui è particolarmente evidente il suo impegno civile per il rispetto della Casa comune.

2. L'attivismo ambientale di Homero Aridjis

Sin da primissimi anni della sua vita, Aridjis percepisce una crescente preoccupazione per il futuro del mondo e delle specie che in esso vi abitano. Il suo impegno ambientale è strettamente legato al suo vissuto e si riflette apertamente in gran parte della sua opera, al punto tale che possiamo affermare che l'intento epistemologico e quello politico costituiscono due facce della stessa medaglia.

La consapevolezza ecologica matura in lui solamente in seguito a un incidente che lo lascia sospeso tra la vita e la morte e che ci racconta nei seguenti termini:

Tenía 10 años y regresaba a casa de jugar al fútbol soccer en Contepec, pueblo donde había nacido. De pronto, descubrí recargada en la pared la escopeta que le había prestado un amigo a mi hermano Miguel para que se fuera a cazar patos. Metí el arma debajo del brazo y me dirigí al corral, donde mis padres construían una cocina nueva. Escopeta en mano, me trepé en una pila de tabiques, y escudriñé el cielo. Apunté a una bandada de pájaros que pasaba bajo el cielo azul, pero al disparar desvié el arma hacia otra parte. Esos pájaros volando me recordaron los que mi madre tenía en jaulas en el jardín de casa, cuyo gorjeo me despertaba todas las mañanas, y me di cuenta que no quería matarlos. Bajé la escopeta, golpeando la culata en los tabiques. Se disparó el segundo cartucho y decenas de municiones me dieron en el vientre y la mano derecha. Mi cuerpo estaba ardiendo. [...] Al oír la noticia mis padres vinieron corriendo. Me subieron al único taxi que había en Contepec para llevarme a El Oro, el pueblo más cercano. Por fortuna, el galeno local no se encontraba, estaba de juerga. Pasaron ocho horas hasta que llegamos a la ciudad de Toluca. En el primer hospital que encontré mi padre el médico le dijo que mejor me devolviera al pueblo porque iba a morir y después tendría que hacer muchos trámites para sacar mi cadáver de

Toluca. Mi padre insistió en que me operara. La tarde siguiente abrí los ojos en un cuarto de hospital. [...]

Contepec está lejos del mar y de la selva, a una altura de casi 3000 metros sobre el nivel del mar. Yo nunca había visto ballenas ni delfines, tigres ni leones, guacamayas escarlatas ni tortugas marinas, pero esos animales empezaron a formar parte de mi imaginación de niño, a conformar una mitología infantil.

No sospechaba que a los animales se les mataba para despojarlos de su piel, su carne, sus órganos y sus huevos, o por el puro placer de quitarles la vida; pero ya había aprendido en carne propia que en esta Tierra, en la esfera de la vida, no hay mayor lujo que la existencia misma, tanto para los hombres como para los animales y las plantas, y para los pájaros que un día quise matar cuando estuve a punto de matarme a mí mismo.

Mi accidente me llevó a los libros y a escribir; mi experiencia cercana a la muerte dominó mi vida y mi sensibilidad como escritor, y los pájaros suscitaron una preocupación apasionada por el medio ambiente. Entendí que de algún modo mi sobrevivencia estaba ligada a la suya.⁸

Da quanto affermato, è evidente che il suo attivismo ambientale è una costante presente sin dalle sue prime pubblicazioni e, come sostiene Salazar Anglada, è arduo distinguere la finzione letteraria dalla biografia di Aridjis⁹.

Uno dei primi studiosi a interessarsi della questione ecologica nell'opera narrativa dell'autore è stato il maestro Giuseppe Bellini che, in uno studio dedicato alla "trilogia della distruzione del mondo", ha approfondito la tematica nei romanzi *En quién piensas cuando haces el amor?*, *La leyenda de los Soles* e *El último Adán*¹⁰. Interessante risulta anche il lavoro di tesi dottorale del 2010 di Jung Hwa Kim, *La literatura de Homero Aridjis desde la cosmovisión ecológica, "Alma en la naturaleza": Eco-crítica y Ecopsicología*, pubblicata nel 2012.

Nel suo insieme, la sua opera può essere raggrupata almeno in due periodi distinti: il primo, individuato da Guillermo Sucre, corrisponde a un'epoca in cui il poeta non si riferisce a un preciso spazio geografico o a un determinato momento storico¹¹; il secondo, proposto da Niall Binns, comprende tutta la sua narrativa, che affronta apertamente il problema ecologico giacché «la abstracción y la intemporalidad señaladas por Sucre pronto se pierden en Aridjis, y el esplendor de

la naturaleza empieza a adoptar formas particulares y asentarse en una geografía y una historia propias. Lo sagrado adquiere nombre y el yo se convierte en un protagonista enraizado en un tiempo y un lugar determinados, en el pueblo de Contepec y el Cerro Altamirano de la infancia del poeta, espacios recordados y recreados como un paraíso»¹².

È in questa seconda fase che insieme alla moglie Betty Ferber e a un gruppo di amici e di intellettuali, Aridjis mette su nel 1985 il cosiddetto Grupo de los Cien, il più grande movimento ambientalista latinoamericano, impegnato nella difesa della biodiversità, con cui ha ottenuto negli anni una serie di successi: nel 1986, impedisce la distruzione dei boschi abitati dai lepidotteri; nel 1990, pur mettendo a rischio la propria vita contro le azioni dei contrabbandieri¹³, salva i luoghi di annidamento della tartaruga marina nelle spiagge messicane e il governo pone il veto contro la mattanza e la commercializzazione dei rettili corazzati; nel 1993, dopo cinque anni di dura lotta, riesce a impedire la realizzazione della più grande saliera al mondo, un enorme progetto industriale dell'azienda Mitsubishi e del governo messicano nella laguna di Sant'Ignazio nella zona meridionale della Bassa California, nonché luogo abitato dalle balene grigie in inverno, destinato da millenni al loro accoppiamento e al parto.

Oltre alle imprese in difesa degli animali, Aridjis e il suo gruppo hanno portato a termine altre azioni, come quando hanno evitato l'esondazione di circa 500 km² del fiume Usumacinta, nella selva Lacandona, con il rischio di distruggere per la portata dell'acqua alcune delle rovine maya più interessanti dell'area, a causa della costruzione di centrali idroelettriche. Altro risultato è stato ottenuto a Città del Messico, in cui la limitazione della circolazione delle auto un giorno a settimana ha migliorato la qualità dell'aria inquinata. E ancora, un altro esito si è registrato quando migliaia di tonnellate di latte irlandese, contaminato dalle onde radioattive di Chernobyl, sono state restituite prima che venissero consumate dai messicani.

Nel 1991, Aridjis e il Grupo de los Cien organizza una settimana di incontri tra ecologisti, scienziati, politici e rappresentanti delle principali popolazioni indigene latinoamericane, con lo scopo di confrontarsi su varie questioni, tra cui la deforestazione massiccia di boschi tropicali, il riscaldamento globale e l'aumento del livello del mare. In seguito all'incontro intitolato *Hacia el fin del milenio*, è stata redatta la *Declaración*

de Morelia, un documento che raccoglie le conclusioni del meeting in cinque punti, presentato anche alla prima conferenza mondiale sull'ambiente, il cosiddetto Summit della Terra di Rio de Janeiro, nel 1992, a cui presero parte diversi capi di stato di tutto il mondo nell'auspicio, oggi disatteso, di una riduzione dell'emissione di CO₂.

Nella sua relazione, Aridjis si lancia in una dura critica contro il capitalismo e prende le difese dei paesi più poveri e della flora e della fauna latinoamericana, precisando che:

Nuestra flora y fauna desaparecen cada día. Nuestros bosques, desiertos y mares son saqueados en busca de árboles, aves, cocodrilos, tarántulas, monos, cactus, plantas y tortugas marinas, que se convierten a su vez en muebles, mascotas, zapatos, bolsas y trofeos, y en medicinas patentadas en el mundo industrializado [...] Pero tampoco nosotros somos inocentes de la degradación de nuestros recursos naturales. Las acusaciones de imperialismo ecológico contra el Primer Mundo son utilizados con frecuencia por nuestros políticos para justificar planes nacionalistas que arrasan con los ecosistemas que nos quedan. La soberanía es invocada, así como un progreso espurio y efímero, para escudar los crímenes contra la naturaleza.¹⁴

Non sempre i risultati ottenuti da Aridjis hanno rappresentato per lui un vero e proprio momento di esultanza: si pensi che oltre al pericolo a cui è andato incontro quando è sceso in campo in difesa delle tartarughe marine, tra il 1997 e il 1998, la sua famiglia ha ricevuto una serie di minacce di morte, costringendola alla scorta della polizia. A tal proposito, ci racconta che:

Solía tener la libertad de salir solo, utilizar el transporte público, el metro. Me gustaba caminar [...]. Es parte de mi vida como escritor. Pero ya no puedo hacerlo [...]. Si salgo a la calle, es en un auto con dos guardias armados.¹⁵

Tali minacce iniziarono a diminuire solamente quando molti intellettuali, tra cui Mario Vargas Llosa e Susan Sontag, chiesero al governo messicano di intervenire a loro tutela. Insomma, un intellettuale scomodo, non soltanto per la politica messicana, ma anche per quei paesi che traggono illeciti vantaggi mediante lo sfruttamento dei più deboli.

3. L'ecopoesia di Homero Aridjis

Come nella sua opera narrativa e saggistica, anche nella poesia di Homero Aridjis prevale l'attenzione verso il degrado ambientale, quanto meno a partire dalle raccolte pubblicate negli anni Ottanta, come *Construir la muerte* (1982). Da quel momento, osserva il cosmo da una prospettiva "amara"¹⁶ e realistica, sebbene auspicherebbe di vivere in un mondo utopico, quasi idilliaco, in cui tutti gli esseri potessero convivere pacificamente nel rispetto delle differenze, insomma come se non vi fosse una divisione netta tra il regno animale, vegetale e minerale.

Jung Hwa Kim definisce Aridjis un "profeta", ovvero un vate secondo la concezione che avevano i greci dei poeti¹⁷. Il suo messaggio è allarmante, apocalittico e visionario; un monito contro l'impatto disastroso provocato dalle azioni dell'uomo sulla natura. Ed essendo un tipo di lirica tendente perlopiù alla comunicazione, ecco che contiene messaggi di richiamo alla responsabilità etica e civile. I destinatari sono un gran numero di lettori ed è per tale ragione che adopera uno stile e un registro particolarmente semplici e concitati, con versi liberi e strutture paratattiche, spesso carenti di figure retoriche elaborate.

Secondo Cristina Peri Rossi, la sua lirica è essenzialmente panerotica, nel senso che vi è una peculiare identificazione delle passioni del poeta con gli scenari paesaggistici e naturalistici, con gli animali e con le cose che lo circondano¹⁸. In particolare, nella sua poetica percepiamo un ardito desiderio di ritorno alle origini, al Paradiso terrestre che l'uomo contemporaneo ha scelto definitivamente di distruggere:

Hecho el mundo
llegó el hombre
con un hacha
con un arco
con un fusil
con un arpón
con una bomba
y armados de pies y manos
de malas intenciones y de dientes
mató al conejo
mató al águila
mató al tigre
mató a la ballena
mató al hombre
(*Descreación*, in *Nueva expulsión del paraíso*, 1990, p. 18)

L'uomo contemporaneo non ha solamente compiuto un deicidio rinnegando la creazione di Dio, bensì ha compiuto un *cosmocidio*, con l'abbattimento di intere foreste, con l'uccisione degli animali e, soprattutto, con una guerra fratricida che soffoca la democrazia e stenta a essere spenta persino nell'epoca contemporanea.

La poesia di Aridjis non deve essere letta, tuttavia, come una semplice dichiarazione di amore verso la natura e i suoi agenti, bensì sotto forma di denuncia contro l'inquinamento e il disboscamento, come nel componimento *Descenso a la ciudad poluta*, il cui scenario è quello catastrofico e nocivo di Città del Messico:

Antes de que descendas a la ciudad poluta
mira el cielo amarillo que te envuelve
como un vasto sarape desgarrado,
mira allá abajo la amiba que te espera
comiéndose a sí misma.

Antes de que descendas al lugar donde la luz se
olvida,
mira la mañana ebria de ruidos,
la catedral hundida como un barco gris,
las estatuas Fe, Esperanza y Caridad
volver hacia ti el rostro cacarañado.

Mira a la gente de sombra descolorida,
los cerros pelones que saludan tu arribo,
los perros, los niños y las margaritas
sufrir la muerte amarga de la lluvia y el aire.

El día aquí es un árbol marchito descuajado,
el beso aquí es una boca metálica y viscosa,
el tiempo aquí es una larga procesión de coches
camino al funeral del hombre.

(*Arzobispo haciendo fuego*, 1993, pp. 463-64)

All'inizio delle prime due strofe notiamo l'utilizzo della reiterazione della locuzione temporale "Antes de que", impiegata con funzione di avviso anticipatore dell'inizio delle due strofe seguenti: la terza che inizia con l'imperativo del verbo "mirar", ovvero "guardare" e la quarta e ultima strofa che si apre con il sostantivo "día", "giorno", come se il poeta volesse informarci che prima di visitare la città inquinata di Città del Messico, dobbiamo soffermarci un attimo a osservare il paesaggio oscuro e metallico, coperto da un cielo giallo e contaminato. Gli uni-

ci esseri viventi sono degli innocenti, rappresentati dai cani, dai bimbi e dai fiori che soffrono le conseguenze dell'aria e dell'acqua inquinate. Al contrario, gli uomini sono delle figure piuttosto spettrali, come ci indicano le automobili in coda verso i loro funerali. Inoltre, i ruderi della cattedrale e i volti infetti dal vaiolo delle statue raffiguranti le tre virtù teologali rappresentano un mondo malato, piuttosto apostatico.

Nel testo, il giorno è paragonato a un albero marcio, termine frequente, dato che tra le principali vittime dell'azione cosmocida dell'uomo vi sono gli alberi e gli animali come, ad esempio, le farfalle monarca, i cani, le balene, gli elefanti e le aquile. I primi sono ricorrenti in molti componimenti e il pensiero di Aridjis sembra coincidere perfettamente con quello di Jacques Brosse che ci rammenta che: «Fin dall'origine il destino degli uomini fu associato a quello degli alberi con legami talmente stretti e forti che è lecito chiedersi che cosa ne sarà di un'umanità che li ha brutalmente spezzati»¹⁹. Da parte sua, il nostro poeta afferma:

Nada más natural que adorar a un árbol,
cubierto nuestro día de follaje azul.

Nada más natural que subir caminos verdes
hasta alcanzar el fin de nosotros mismos

(*Nueva expulsión del paraíso*, 1990, p. 123)

Sebbene il poeta dichiari che sia naturale l'amore per i nostri amici arbusti, va evidenziato che in molti testi esprime un concetto di dispiacere verso la loro distruzione: «El alma de los muertos es visible entre los arbustos, / puede tocarse con los ojos y las manos [...] el ruido de la motosierra que avanza hacia nosotros / tumbando árboles y segando alas» (*Sobre ángeles IX*, in *Tiempo de ángeles*, 1991); e ancora: «En este siglo, / el hacha del mal / se vuelve contra la idea de árbol» (*Nueva expulsión del paraíso*, 1990, p. 124).

Un altro componimento significativo è *Árboles 17*, in cui Aridjis denuncia il cambiamento avvenuto nel suo paesaggio di infanzia e le sfide che la vita pone agli esseri umani una volta perduto il ricordo e il senso poetico che davamo alla nostra esistenza quando eravamo bimbi:

Arrasado el bosque de tu infancia, ¿adónde voltearás
para hallar tus pasos que no hicieron camino en el
día verde?

Cortados los oyameles de tus años de niño, ¿adónde escucharás
la voz del poema, que como serpiente herida, volaba entre las ramas?
Caídos los muros de tu casa, ¿adónde descansarás cuando la tiniebla invada las cavernas de tu cuerpo?
Talado y quemado el cerro de tu pueblo, ¿a qué cima llegará
la Mariposa Monarca, imagen de la resurrección del invierno?

(*Nueva expulsión del paraíso*, 1990, p. 125)

Conclusione

Alberi, animali e paesaggi della memoria, sono questi i temi ricorrenti nella poesia di Homero Aridjis. La sua estrema sensibilità verso il mondo che ci circonda, così come la sua denuncia contro la corruzione e i cambiamenti aleatori subiti dal nostro ecosistema lo rendono attualmente uno dei cantori della natura più originali e civilmente impegnati a livello internazionale.

La mancanza di analisi sistematiche di testi ecopoetici ispanoamericani non ci permette ancora di fare un bilancio sulle questioni inerenti all'ecologia letteraria. Un ulteriore studio sulla poesia di Homero Aridjis, comparata magari a quella di altri autori interessati all'ambiente, ci consentirebbe di approfondire le problematiche legate al cosmocidio nel continente latinoamericano. Alcuni studi sul femminile ci hanno spinto a credere che solamente la donna sia sensibile alla natura e ai problemi che attanagliano quest'ultima²⁰, tuttavia, crediamo che anche la scrittura maschile possa concorrere alla conoscenza delle questioni ambientali e delle altre specie di esseri viventi, insomma a migliorare il nostro benessere e la nostra qualità di vita nel rispetto della diversità.

Aridjis è senz'altro il poeta della biodiversità e il cronista di un nuovo Eden in via di estinzione, che anziché essere preservato dai nuovi Adamo ed Eva, è quotidianamente minacciato e alterato, come dichiarava anche Idea Vilariño qualche tempo fa in *Pobre mundo*: «Lo van a deshacer / va a volar en pedazos [...] andará por los cielos / pudriéndose despacio / como una lla-ga entera / como un muerto»²¹. Aridjis non è comunque un poeta pessimista, considerato che malgrado la constatazione di vivere in un mondo sudicio, spera in un futuro più sano, come si legge nel componimen-

to *Paraíso negro*, in cui rivolge una sorta di preghiera a una figura femminile equivalente al corrispettivo Dio maschile del cristianesimo:

Señora de los planetas muertos,
ten piedad de esta Tierra,
que desde el comienzo de los tiempos
cuelga de un rayo de luz.

Señora de los milenios
que se pierden en la oscuridad del momento,
ten piedad de las estrellas animales y vegetales
que se apagan en el aire, en el agua y en el suelo.

Señora de los pequeños mundos y los pequeños
olvidos,
haz que nunca lamentemos la ausencia
de la ballena en los mares, del elefante en la tierra
y del águila en los cielos.

Danos la gracia de no despertar un día
en el Paraíso Negro.

(*El poeta en peligro de extinción*, p. 59)

Bibliografia

- Aridjis H., *Construir la muerte*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1982.
_____, *Imágenes para el fin del milenio & Nueva expulsión del paraíso*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1990.
_____, *El poeta en peligro de extinción*, Ediciones El Tucán de Virginia, México, 1992.
_____, *Tiempo de ángeles*, Espejo de Obsidiana, México, 1994; Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
Aridjis H., Ferber B., *Noticias de la Tierra*, Debate, México, 2012.
Bellini Giuseppe, *Los años se hicieron aire*, in Id., *La pluma mensajera: ensayos de literatura hispanoamericana*, Oèdipus, Salerno, 2002, pp. 157-75.
Binns Niall, *Nostalgia y militancia en Homero Aridjis: La escritura en un mundo poluto*, in *Callejón sin salida?: La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004.
Brosse Jacques, *Mitología degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, BUR, Milano, 2018.
Colón Cristóbal, *Diario de a bordo*, a cura di Luis Arranz, Historia 16, Madrid, 1985.
Bravo-Villasante, C., *La maravilla de América. Los cronistas de Indias*, Cultura Hispánica, Madrid, 1985.
Flys Junquera C., Marrero Henríquez J. M., *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Iberoamericana, Madrid, 2010.
Glottelty C., Fromm H., *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, USA, 1996.
Iovino Serenella, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, prefazione di C. Glottelty, con uno scritto di S. Slovic,

Edizioni Ambiente, Milano, 2006.

Jung Hwa Kim, *La letteratura de Homero Aridjis desde la cosmovisión ecológica, "alma en la naturaleza": ecocrítica y ecopsicología*, EAE, Riga, 2012.

Magris C., Vargas Llosa M., *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano, 2012.

Peri Rossi Cristina, *Panerotismo en la poesía de Homero Aridjis*, in (ed.) T. Stauder, *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am-Main – Madrid, 2005.

Russell Dick, *Homero Aridjis y la ecología*, in (ed.) T. Stauder, *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am-Main – Madrid, 2005.

Salabè Caterina (a cura di), *Ecocrítica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, Roma, 2013.

Salazar Anglada A., *El hombre que amaba las mariposas. La lucha ambientalista de Homero Aridjis en el México hostil de nuestro tiempo*, consultabile nel sito internet: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-hombre-que-amaba-las-mariposas-la-lucha-ambientalista-de-homero-aridjis-en-el-mexico-hostil-de-nuestro-tiempo/>>, (1/2019).

Spadola Carmelo, *Ecofemminismo o ecomaschilità? Per una poetica dell'uguaglianza*, in Id. (a cura di), *Il paesaggio: paradigma dialogico tra umanesimo e scienze. Paesaggio, natura e letteratura*, vol. I, Arcoiris, Salerno, 2018, pp. 171-90.

Sucre Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Monte Ávila, Caracas, 1975.

Vilaríño Idea, *La sudicia luce del giorno*, a cura di M.L. Canfield (introduzione, scelta e traduzione), QuattroVenti, Urbino, 1990.

Vitale Ida, recensione a *Construir la muerte* di Homero Aridjis, in «Vuelta», n. 80, 31 luglio 1983, p. 39.

⁵ Cfr. C. Flys Junquera, J. M. Marrero Henríquez, *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Iberoamericana, Madrid, 2010.

⁶ S. Iovino, *Op. cit.*, p. 15.

⁷ C. Colón, *Diario de a bordo*, edición de Luis Arranz, Historia 16, Madrid, 1985, p. 99 (v. *Martes, 16 de octubre de 1492*).

⁸ H. Aridjis, B. Ferber, *Noticias de la Tierra*, Debate, México, 2012, pp. 19-20.

⁹ Cfr. A. Salazar Anglada, *El hombre que amaba las mariposas. La lucha ambientalista de Homero Aridjis en el México hostil de nuestro tiempo*, consultabile nel sito internet: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-hombre-que-amaba-las-mariposas-la-lucha-ambientalista-de-homero-aridjis-en-el-mexico-hostil-de-nuestro-tiempo/>>, (1/2019).

¹⁰ Cfr. G. Bellini, *Los años se hicieron aire*, in Id., *La pluma mensajera: ensayos de literatura hispanoamericana*, Oèdipus, Salerno, 2002, pp. 157-75.

¹¹ G. Sucre, *La máscara, la transparencia*, Monte Ávila, Caracas, 1975, pp. 360-1.

¹² N. Binns, *Nostalgia y militancia en Homero Aridjis: La escritura en un mundo poluto*, in *Callejón sin salida?: La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2004, p. 135.

¹³ D. Russell, *Homero Aridjis y la ecología*, in (ed.) T. Stauder, *La luz queda en el aire: estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am-Main – Madrid, 2005, p. 72.

¹⁴ H. Aridjis, B. Ferber, *Op. cit.*, p. 390.

¹⁵ *Ivi*, p. 74.

¹⁶ I. Vitale, recensione a *Construir la muerte* di Homero Aridjis, in «Vuelta», n. 80, 31 luglio 1983, p. 39.

¹⁷ K. Jung Hwa, *La literatura de Homero Aridjis desde la cosmovisión ecológica, "alma en la naturaleza": ecocrítica y ecopsicología*, EAE, Riga, 2012, p. 71.

¹⁸ C. Peri Rossi, *Panerotismo en la poesía de Homero Aridjis*, in (ed.) T. Stauder, *Op. cit.*, p. 109.

¹⁹ J. Brosse, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, BUR, Milano, 2018, p. 9.

²⁰ Cfr. C. Spadola, *Ecofemminismo o ecomaschilità? Per una poetica dell'uguaglianza*, in Id. (a cura di), *Il paesaggio: paradigma dialogico tra umanesimo e scienze. Paesaggio, natura e letteratura*, vol. I, Arcoiris, Salerno, 2018, pp. 171-90.

²¹ I. Vilaríño, *Pobre mundo*, in *La sudicia luce del giorno*, in M.L. Canfield (introduzione, scelta e traduzione a cura di), QuattroVenti, Urbino, 1990, p. 116.

Note

¹ Tra i numerosi studi esistenti citiamo uno dei testi fondatori della disciplina: C. Glotfelty, H. Fromm, *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, USA, 1996.

² S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, prefazione di C. Glotfelty, con uno scritto di S. Slovic, Edizioni Ambiente, Milano, 2006, p. 16.

³ Il rimando è a C. Magris, M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Mondadori, Milano, 2012.

⁴ C. Salabè, *Introduzione*, in C. Salabè (a cura di), *Ecocrítica. La letteratura e la crisi del pianeta*, Donzelli, Roma, 2013, p. XIV.

Spira Mirabilis e Bella e Perduta. Ecopoetica del cinema italiano contemporaneo

Alberto Baracco

Mais toujours, si la nature est comme l'art, c'est parce qu'elle conjugue de toutes les façons ces deux éléments vivants : la Maison et l'Univers, le Heimlich et le Unheimlich, le territoire et la déterritorialisation, les composés mélodiques finis et le grand plan de composition infini, la petite et la grande ritournelle¹.

(Gilles Deleuze e Félix Guattari)

1. Ecopoetica del cinema

Una quindicina di anni fa, nel libro *Ecopoetry* (2002), che diverrà poi uno dei testi di riferimento per i successivi sviluppi dell'ecocritica, sostenendo l'impossibilità e l'inutilità di una definizione rigida e precisa di ecopoetica, Scott Bryson² ne individuava tre principali caratteristiche per differenziarla dalla tradizionale poetica naturalistica. Tra queste, a fianco della sentita necessità di assumere posizioni più attente e umili nella relazione con il non-umano, e attraverso la professione di un forte scetticismo nei confronti del carattere iper-razionale e iper-tecnologico della società contemporanea, lo studioso americano segnalava come peculiare l'enfasi che l'ecopoetica pone nell'adottare prospettive ecocentriche capaci di mettere in risalto la stretta relazione che lega tra loro le differenti e molteplici forme di vita. Solo qualche anno prima, in *Sustainable Poetry* (1999), Leonard Scigaj aveva già osservato come, influenzata dal pensiero ecologico e da una nuova e più profonda sensibilità nei confronti dell'ambiente, l'ecopoetica desse particolare risalto proprio all'interdipendenza tra umano e non-umano, e aveva dunque proposto di definire l'ecopoesia come una composizione che «persistently stresses human cooperation with nature conceived as a dynamic, interrelated series of cyclic feedback systems»³. Nella medesima direzione e insistendo ancora sul concetto di interdipendenza, nella prefazione al suo libro *Earth Shattering* (2007)⁴, Neil Astley così introduceva l'ecopoetica:

Ecopoetry goes beyond traditional nature poetry to take on distinctly contemporary issues, recognising the interdependence of all life on earth, the wildness and otherness of nature, and the irresponsibility of our attempts to tame and plunder nature. The poems dramatise the dangers and poverty of a modern world perilously cut off from nature and ruled by technology, self-interest and economic power (p. 15).

La definizione proposta da Astley opportunamente rileva come l'ecopoetica sia pervasa dalla consapevolezza del grave danno che l'essere umano arreca all'ambiente e come essa ponga al centro della sua forma espressiva una natura segnatamente fragile e irrimediabilmente violata. C'è in essa la piena consapevolezza che non v'è luogo o territorio del nostro pianeta che non sia stato fatto oggetto di un'incessante e pervicace azione di sfruttamento e contaminazione, a causa degli effetti perversi e devastanti di un sempre più esteso sviluppo industriale e tecnologico. Per questo motivo, l'ecopoeta non può limitarsi ingenuamente a invocare oggi un nostalgico e idealistico ritorno alla natura, ignorando la complessità del sistema sociale ed economico di cui siamo parte o trascurando l'ormai ineliminabile compresenza di quegli elementi artificiali che attestano la profonda ferita subita dall'ambiente naturale. E se per reazione, tra gli esponenti di spicco dell'ecopoetica contemporanea, Jonathan Bate (2000) ricerca i ritmi propri della terra e i suoni puri della natura, per dare espressione a una coscienza

nuova dell'abitare che è ancora scevra da esplicite connotazioni politiche⁵, meno prosaicamente e più risolutamente Juliana Spahr richiama l'ecopoeta a un dichiarato impegno morale e politico, perché, come lei stessa osserva, nel declamare gli uccelli variopinti che volteggiano nel cielo non può non volgere il suo sguardo anche verso i bulldozer che ne distruggono l'habitat e ne accompagnano tristemente il canto:

Shortly after I moved to Hawai'i I began to loudly and hubristically proclaim whenever I could that nature poetry was immoral. There is a lot of nature poetry about Hawai'i. Much of it is written by those who vacation here and it is often full of errors. Rob Wilson calls these poems 747 poems. These poems often show up in the New Yorker or various other establishment journals. But I was more suspicious of nature poetry because even when it got the birds and the plants and the animals right it tended to show the beautiful bird but not so often the bulldozer off to the side that was destroying the bird's habitat⁶.

Dalla prospettiva apertamente schierata della Spahr, la dicotomia tra città e natura e tra tecnologico e naturale denota un semplicistico riduzionismo, non solo velleitario ma anche ipocritamente e colpevolmente complice. Se la politica si sovrappone e invade il paesaggio, e l'ecopoetica è dunque intimamente e inestricabilmente intrecciata al discorso politico che lo pervade, il tutto appare ulteriormente complicato dal fatto che spesso, come giustamente osserva Rebecca Solnit, anche sopra la più demoniaca e atroce delle follie umane, il cielo appare ancora magicamente colorato e le sue nuvole capaci di ammaliarci e toglierci il fiato⁷. L'ecopoetica porta dunque con sé insieme all'espressione empatica ed emozionale di una percepita co-essenza con la natura e con il non-umano, anche una più concreta e radicale presa di coscienza della gravità dell'attuale crisi ambientale e della responsabilità che l'autore ha nell'ispirare e sollecitare un possibile cambiamento. Per questi motivi l'ecopoetica diviene lo spazio in cui esercitare non solo una fiera opposizione, ma anche una resistenza costruttiva, immaginando e promuovendo nuove forme dell'abitare il mondo. È in questo senso che Jonathan Skinner, curatore della rivista *Ecopoetics*, osserva che il termine ecopoetica (in quanto *poesis*) porta etimologicamente inscritto in sé il senso di un fare, che sollecita un impegno non

solo critico ma anche creativo nella costruzione di una nuova e più solidale casa comune:

'Eco' here signals – no more, no less – the house we share with several million other species, our planet Earth. 'Poetics' is used as *poesis* or making, not necessarily to emphasize the critical over the creative act (nor vice versa). Thus: ecopoetics, a house making⁸.

L'ecopoetica individua dunque un principio di responsabilità individuale e collettiva, ispirata com'è da questa urgenza di cambiamento, un principio che non sottintende la rivendicazione di un ruolo privilegiato da attribuire all'uomo, ma testimonia piuttosto il pieno riconoscimento dei diritti del non-umano e la sentita necessità di dar voce anche all'*altro*, inteso nel senso più ampio e inclusivo del termine.

Da queste brevi riflessioni preliminari si può già intuire perché il linguaggio filmico, grazie al potere fortemente simbolico ed evocativo delle immagini, e in virtù della sua capacità di dar voce attraverso esse anche al non-umano, costituisca per l'ecopoetica un mezzo di peculiare efficacia espressiva e, conseguentemente, come il cinema rappresenti un ambito di studio di particolare interesse per la ricerca ecocritica. Il cinema infatti non ci offre una mera e speculare riproduzione della realtà, ma crea mondi possibili, che debordano dai rigidi contorni dello schermo e tracciano orizzonti di senso più ampi all'interno dei quali noi possiamo percepire e sperimentare modi nuovi e diversi di coesistere con gli altri e di abitare il mondo. Il mondo filmico non è allora solamente un mondo illusorio, chiuso dentro il film, ma è un mondo *dello* spettatore, un mondo cioè in cui lo spettatore è percettivamente e cognitivamente coinvolto nell'interpretare e sperimentare nuove possibilità di essere⁹. L'ecopoetica del cinema, costruendo e dando vita a mondi nuovi e differenti, ci invita a reinterpretare i nostri vissuti e a riconsiderare la nostra relazione con l'ambiente e con il non-umano. In questo suo significare, l'ecopoetica cinematografica ci interroga sulla nostra reale natura e sull'esercizio della nostra libertà, e individua una responsabilità dell'agire umano che riconosce il pieno diritto dell'altro a una completa realizzazione esistenziale.

Nella rappresentazione di una coscienza più ampia ed estesa e attraverso un processo di identificazione con l'ambiente circostante e con la natura, liberandosi

dalla gerarchica e dicotomica opposizione tra soggettività umana e oggettività del non-umano, l'ecopoetica cinematografica rivela un cruciale spostamento di prospettiva e ci propone il passaggio da una visione rigidamente antropocentrica a una visione ecocentrica e inclusiva. Con questo approccio pluralista ed egualitario, ispirandosi a quella cosiddetta ecologia profonda inaugurata da Arne Næss¹⁰, l'ecopoetica del film esprime una concezione olistica e relazionale del mondo che ci invita al riconoscimento della pari dignità esistenziale di tutti gli esseri e della loro intrinseca interconnessione e interdipendenza.

Inscritta in questa peculiare matrice concettuale, e in virtù della sua caratteristica vocazione critica, orientata com'è verso la promozione di un radicale cambiamento del nostro stile di vita e del modo di intendere il mondo e la nostra relazione con la natura, la forza dell'ecopoetica cinematografica si misura perciò nella sua efficacia espressiva e nella sua capacità di sollecitare e coinvolgere lo spettatore, per suggerire nuovi significati e indurre nuovi comportamenti. L'analisi critica dell'ecopoetica

dunque implica sempre il passaggio dal piano teorico a quello concreto della pratica ermeneutica, con l'individuazione e l'interpretazione di specifici casi di studio. Muovendo allora da queste brevi premesse teoriche e passando al lavoro dell'interpretazione, se rivolgiamo la nostra attenzione alle produzioni del cinema italiano contemporaneo, la nostra ricerca ecocritica può trovare un ampio e variegato catalogo di film, tra cui spiccano anche significative espressioni di ecopoetica cinematografica. In particolare, interessanti spunti di riflessione ci vengono offerti da due film italiani dell'ultimo periodo: *Bella e perduta*¹¹ (2015), del regista e documentarista casertano Pietro Marcello, e *Spira Mirabilis*¹², dei due artisti milanesi (pescaresi d'origine) Massimo D'Anolfi e Martina Parenti. Partendo proprio da quest'ultimo lavoro di sperimentazione artistica, nell'analizzare le differenze che emergono dal confronto tra le due diverse rappresentazioni filmiche, vedremo come il cinema può dar forma con grande efficacia espressiva a modi differenti di intendere il mondo e la nostra relazione con il non-umano.



2. *Spira Mirabilis* (D'Anolfi e Parenti 2016)

Spira Mirabilis (*SM*) non è un'opera cinematografica facilmente classificabile. Non è infatti propriamente un film, almeno non nel senso comune del termine, e non è neppure un documentario. Privo di una struttura narrativa chiara e lineare, e quasi interamente senza dialoghi, *SM* è piuttosto un'opera di sperimentazione formale e di video-arte. Rispetto al tema qui trattato della dimensione ecopoetica del cinema e del correlato concetto di mondo filmico, *SM* si presenta dunque come un caso di studio di particolare interesse per almeno tre ordini di ragioni. In primo luogo perché, in quanto opera dichiaratamente anti-narrativa, *SM* rimette in di-

scussione il concetto stesso di mondo filmico, almeno nella misura in cui esso è inteso riduttivamente come rappresentazione imitativa e realistica di un insieme congruente di personaggi, luoghi ed eventi. In secondo luogo perché, sebbene *SM* ci offra una peculiare riflessione sulla natura umana e sul modo di intendere il mondo, la quasi totale assenza di dialoghi incarica primariamente l'immagine e il suono dell'espressione poetica filmica. In terzo luogo perché, come opera di forte impronta artistica, *SM* convoca inevitabilmente una riflessione sul pensiero degli autori e sfida quindi apertamente una prospettiva come quella qui proposta, che volutamente tralascia la dimensione autoriale per aprirsi a un'ermeneutica dell'esperienza filmica che

pone al centro della propria indagine la relazione tra film e spettatore.

Amnesso in concorso per il Leone d'oro alla 73^a mostra del cinema di Venezia nel 2016, non senza qualche critica¹³, *SM* si è aggiudicato il premio collaterale Green Drop Award¹⁴ come miglior film sulla sostenibilità ambientale «per aver raccontato l'aspirazione della natura all'immortalità e per aver aperto più di una riflessione sul rapporto fra uomo e natura e sul senso del nostro incedere nell'universo»¹⁵. È dunque evidentemente riduttivo, come ha sottolineato lo stesso direttore artistico della mostra di Venezia Alberto Barbera in occasione della sua proiezione inaugurale, voler etichettare *SM* come documentario e rinchiuderlo inutilmente all'interno di un genere specifico.

Come in una simbolica cosmogonia orfica, il film si apre con un nero d'immagine squarciato da lampi di fulmini notturni e dalle parole misteriose di una donna che alla luce del fuoco rievoca mitologicamente le origini del mondo. È la voce mistica di Leola One Feather, la rappresentante di una piccola comunità di indiani Oglala Lakota che, sopravvissuta nel tempo allo storico massacro di Wounded Knee del 1890 e alla dura repressione del 1973, si oppone ora al recente e impattante progetto dell'oleodotto DAPL (*Dakota Access Pipeline*). È questa la genesi di un mondo filmico che si carica fin dalle prime immagini di simbolismi densi e di figure enigmatiche, e che chiama in causa esplicitamente e fin dall'inizio il dispositivo cinematografico. Il richiamo post-modernista al mezzo filmico è evocato dall'immagine dell'accensione di un proiettore cinematografico la cui luce si irradia all'interno di una sala vuota e spettrale e illumina il corpo di Marina Vlady (già attrice di Cocteau, Godard, Welles e dei registi italiani Ferreri, Lattuada, Scola e i fratelli Taviani) intenta a declamare i versi del racconto *L'immortale* (*El immortal*), tratto dall'*Aleph* di Jorge Luis Borges.

È un palesamento che porta in primo piano la relazione film-spettatore e che simbolicamente rende manifesto il fiorire dell'espressione poetica in seno all'esperienza filmica. Un modo per riaffermare in modo esplicito che l'interpretazione dei significati del film può svolgersi solo all'interno di una più ampia riflessione fenomenologico-ermeneutica sulla poetica del cinema. Eludendo lo sterile quesito essenzialista e definizionista del «cosa è il cinema», *SM* sembra voler simbolicamente ribadire che il film può significare solo nell'incontro con lo spettatore. Come non c'è immagi-

ne senza l'occhio che l'accoglie, così non può esserci film senza spettatore.

Il mondo filmico prende dunque forma tra lampi notturni e le scintille del fuoco degli indiani Lakota e, a guida di una sinfonia poetica e visuale, si sviluppa intorno a quattro distinti movimenti simbolicamente rappresentati dai quattro elementi naturali: il fuoco appunto, e poi la terra, l'aria e l'acqua. Una sinfonia poetica della natura che componendosi in questi quattro movimenti si rapporta a un unico comune denominatore: un processo di trasformazione e rigenerazione nel fluire perenne del tempo.

C'è la terra, rappresentata dalle cave di marmo e dalle statue e le guglie del Duomo di Milano che, nonostante l'usura del tempo e la corrosione degli agenti atmosferici, resistono e si rinnovano grazie al lavoro caparbio dei restauratori. C'è l'aria, metaforicamente espressa nelle ripetute e regolari vibrazioni dello *hang* e del *gubal*, affascinanti strumenti musicali frutto del lavoro meticoloso dei due artigiani-artisti svizzeri, Felix Rohner e Sabina Schärer, che seguono le fasi cicliche della loro produzione alla ricerca di una risonanza più pura. E infine l'acqua, l'elemento di studio dello scienziato giapponese dell'Università di Kyoto Shin Kubota, da anni dedito a uno studio solitario sui meccanismi di rigenerazione della *turritopsis nutricula*, comunemente nota come la medusa immortale.

Muovendo metaforicamente il mondo filmico, questi quattro flussi di immagini si intersecano e dialogano tra loro, evidenziando relazioni e interconnessioni e ricomponendosi poi all'interno della succitata cornice metatestuale, con la voce di Marina Vlady e le parole di Borges a fungere da glossa all'espressione poetica del film. Il mondo filmico dà così forma a una poetica ecologica che nel riaffermare l'inscindibile legame tra essere umano e natura ne individua il principio generale in un processo di perenne trasformazione e rigenerazione. Rispetto a questa processualità universale e all'interno di questa rete di relazioni, il lavoro progettuale e creativo dell'uomo rivela un'aspirazione ostinata e irrisolta a carpire il senso perenne e immortale dell'essere.

L'ecopoetica di *SM* esprime dunque una concezione sistemico-relazionale del mondo, collocandosi propriamente all'interno di quella corrente di pensiero che ispirandosi al lavoro originario di Arne Næss è identificata comunemente con il termine *deep ecology*. All'interno di questa prospettiva generale, tre aspetti

sembrano contraddistinguere in modo caratteristico l'ecopoetica di *SM*.

Il primo luogo, appunto, la concezione relazionista dell'essere. Operando simbolicamente con i quattro movimenti descritti, *SM* individua una fitta e interminabile rete di relazioni e di rapporti dinamici, alla quale anche l'essere umano è intimamente e originariamente legato. La poetica di *SM* si fonda proprio su questo principio di interdipendenza dell'essere-nella-relazione. Se c'è un aspetto che primariamente emerge in *SM* è che tutto è in relazione, e che anche l'essere umano esiste perché è nella relazione e si mette in relazione con l'altro, con la materia e con la storia, intesa quest'ultima come proiezione nella relazione di ciò che precede in ciò che segue. E i termini della relazione sono anch'essi relazioni: la relazione non è dunque in *SM* un elemento concettuale di secondo livello, ma assurge invece a categoria primaria e a chiave di comprensione della natura e dell'essere.

Da questa concezione relazionista dell'essere deriva un secondo aspetto caratteristico: *SM* dà forma a una cosmologia processuale e trasformativa. In *SM*, la relazione è dunque intesa come trasformazione e generazione, e nel passaggio da una condizione alla successiva essa individua un movimento ininterrotto. Nel mondo filmico di *SM* non c'è stasi e non esiste un elemento o uno stato incondizionato. Ogni condizione è, nella relazione, la premessa per il passaggio alla condizione successiva, in cui essa non è persa, ma si trasforma ed evolve. Non esiste dunque uno stato iniziale assoluto, così come non esiste uno stato finale e definitivo, ma solo una trasformazione e un'evoluzione continua. È in questo senso che il mondo filmico è *spira mirabilis*, la spirale meravigliosa, quella spirale logaritmica studiata dal matematico Bernoulli (1654–1705) che non incontra mai il suo centro, poiché è punto asintotico, ma evolve indefinitamente allontanandosi sempre di più dall'origine. È meravigliosa proprio perché non ha né un punto di origine né un punto finale, ma è sempre in continua evoluzione.

Nella rappresentazione viene infine nuovamente implicato il dispositivo cinematografico e il mezzo filmico. Così, quando il nastro della pellicola volge al termine e il proiettore si spegne, le immagini tornano al fuoco iniziale degli indiani Lakota, come a indicare in una spirale che il processo di significazione e interpretazione non si arresta, ma procede ininterrotto come discorso perenne sull'essere. Perciò, ciò che viene attenta-

mente rifuggito in *SM* è proprio il finalismo del cinema, quella rassicurante costruzione narrativa che tende a chiudersi in una tesi definitiva. La ricerca filmica di *SM* procede invece ininterrotta e nell'esprimere le relazioni collega un'immagine alla successiva, sempre evitando la logica stringente della causa e dell'effetto e rifuggendo una narrazione concludente e strettamente consequenziale. La forza estetica ed espressiva della rappresentazione è piuttosto garantita da un flusso di immagini fluide, composte assecondando assonanze visive e giustapponendo forme simili o complementari. Una fluidità delle immagini che è messa in risalto anche nel rapporto contrastante con la componente sonora, che amplifica i rumori e dà voce allo sforzo del processo creativo umano.

È questo il terzo aspetto caratteristico di *SM*. Nel comporre la struttura di interconnessioni e interdipendenze reciproche che sorreggono il mondo filmico, *SM* identifica un soggetto che, seppur sia parte accanto alle altre della catena di relazioni, continua a voler esercitare uno sguardo privilegiato *sul* mondo. Sebbene l'azione umana sia ricomposta e ridimensionata all'interno della rete di relazioni, da quell'agire insistito traspare un'irrisolta aspirazione all'immortalità e alla trascendenza. E non importa che questa aspirazione sia percepita come congeniale allo sviluppo relazionale complessivo, perché individuando un punto privilegiato di osservazione essa è in qualche modo espressione di un antropocentrismo che torna a definire un rapporto tra soggetto e oggetto, tra soggettività e natura, in cui non vi è piena identità bensì gerarchia. Un antropocentrismo che ha anche inevitabilmente a che fare con la creazione artistica e con l'arte del fare cinema, come se anche il *filmmaker* di *SM* fosse incessantemente al lavoro, alla ricerca irrisolta di un'immagine capace di una piena e totale significazione.

L'ecopoetica di *SM* dà dunque espressione a un antropocentrismo moderato nel quale, sebbene la relazione tra essere umano e natura appaia inscindibile, e il valore universalistico dell'ecosfera sia riaffermato attraverso una concezione relazionista e trasformativa che individua il movimento perenne attraverso cui essa si perpetua e rigenera, la natura resta filtrata dallo sguardo di un soggetto che sperimenta e che nello sforzo creativo, esercitando il potere della tecnica, riprogetta il proprio mondo tentando vanamente di proiettarsi oltre i propri limiti.

Riflettendo sull'ecopoetica di *SM* ci si può dunque porre la questione se il cinema, con il suo caratteristico armamentario tecnico e il suo specifico linguaggio, possa davvero abbandonare completamente questa prospettiva antropocentrica e offrire allo spettatore un



mondo filmico differente, fondato su un principio pienamente biocentrico. Non è forse lo stesso dispositivo cinematografico, sebbene talvolta cerchi di celarlo, a implicare necessariamente uno sguardo umano sul mondo?



3. *Bella e perduta* (Marcello 2015)

Come *SP*, anche *Bella e perduta* (*BP*) è un film difficilmente classificabile. Terzo lungometraggio del regista Pietro Marcello, presentato in concorso al 35° Festival di Locarno nel 2015 e poi al 33° Torino Film Festival come evento di apertura, *BP* è infatti molto più che un semplice documentario di denuncia sociale. È al contempo una fiaba antropologica e un resoconto di cronaca, è un documento sulla realtà e una potente trasfigurazione del reale, è un canto pastorale sull'Italia e un viaggio alla ricerca di un'utopia, ed è molto altro ancora. *BP* non è perciò un film semplice da presentare e analizzare, perché tesse una fitta trama di rimandi letterari, poetici e mitologici, e offre allo spettatore un mondo filmico che invita alla meditazione intima e personale. In questo senso, *BP* è innanzitutto un film profondamente poetico, che non a caso è stato accostato spesso all'opera di Pier Paolo Pasolini e, in particolare, al film *Uccellacci e uccellini* (1966)¹⁶.

I rimandi, come si diceva, sono molti, a cominciare da quell'accostamento nel titolo di *bella e perduta*, che direttamente richiama il coro del *Va' pensiero* del *Nabucco* di Verdi: «Oh, mia patria sì *bella e perduta*! Oh, membra sì cara e fatal!». *BP* è dunque prima di tutto un canto elegiaco sulla bellezza e sulla perdita che, accompagnato dalle voci della natura e dalle note delle pastorali di Respighi, Donizetti e Bach, si muove tra ferocia e bontà, tra dolcezza e distruzione. Cercando allora di evidenziare quelli che sono gli aspetti più

significativi del mondo filmico di *BP* e dell'ecopoetica che è in esso espressa, tre sono gli elementi narrativi principali sui quali è opportuno incentrare la nostra analisi ecocritica.

Dapprima ci viene raccontata la vicenda di Tommaso Cestroni, un allevatore del casertano che, tentando di ribellarsi alla devastazione e alla depredazione del territorio in cui vive, si fa eroe epico e tragico a difesa della bellezza e della memoria. Da solo, lottando contro l'inerzia di uno Stato corrotto e colpevole, Tommaso si assume il compito di risistemare, per aprirla al pubblico, la reggia borbonica di Carditello che cade in rovina a pochi passi dai terreni dove fa pascolare il suo gregge. Reggia settecentesca voluta da Carlo di Borbone e, all'epoca, centro zootecnico di eccellenza, Carditello è ora abbandonata al degrado e preda della camorra, che ne fa luogo di latitanza dei Casalesi. Posta proprio al centro di quella terra dei fuochi distrutta dalle discariche abusive e dai rifiuti tossici, Carditello è dunque il luogo emblematico di una terra ferita, depredata e abbandonata. È il simbolo per antonomasia di una perdita bellezza. Tommaso non si arrende e incurante delle intimidazioni e delle minacce si dedica con ostinazione e tenacia alla cura di quel luogo simbolico. Con gratuita dedizione e con un amore semplice e sincero per la natura, Tommaso si erge simbolicamente a difesa di una terra martoriata dalla criminalità e sfruttata da un capitalismo selvaggio, che ne hanno gravemente compromesso gli equilibri naturali con impatti nefasti sulla salute della popolazione. Come un

eroe tragico, Tommaso, l'angelo di Carditello, muore però improvvisamente d'infarto la notte di Natale, nel segno di un destino infausto che si compie e di una sconfitta che sembra in qualche modo irreparabile e definitiva. E sembra anche la fine di un film appena iniziato che perde il suo principale protagonista. Eppure, nonostante la sua triste scomparsa, Tommaso non abbandona il mondo filmico di *BP*, ma è invece continuamente evocato nelle scene successive e diviene portatore di un profondo messaggio etico che implica un modo diverso di pensare e abitare il mondo. Con la storia di Tommaso, il mondo filmico dà espressione a un'etica ambientale che sollecita il superamento di un modello di sviluppo fondato sulla mercificazione e sullo sfruttamento del territorio, in favore di una relazione più equilibrata e armoniosa tra individuo e natura.

In una cornice etica più ampia si inserisce il secondo elemento poetico-narrativo, che ruota intorno alla storia di un piccolo bufalo di nome Sarchiapone. Anche in questo caso i collegamenti e i rimandi artistici e letterari abbandonano. Sarchiapone, già personaggio fiabesco del seicentesco *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile (1634-1636), è nome che richiama alla memoria il famoso ed esilarante *sketch* portato in televisione da Walter Chiari ne *La via del successo* del 1958 e successivamente interpretato più volte dall'attore in altri programmi televisivi, dove quel nome stravagante serviva a identificare un animale fantastico e immaginario. Ma la triste storia del bufalotto di *BP* evoca anche altri mondi filmici e altri personaggi cinematografici, dal famoso asino bressoniano Balthazar (*Au hasard Balthazar*)¹⁷ alla mucca Gaav dell'iraniano Mehrjui¹⁸, metaforici compagni di sventura del povero Sarchiapone. Accudito da Tommaso, che lo aveva trovato abbandonato in un campo e destinato a morte certa a causa della sua inutilità commerciale, il bufalotto si ritrova in un mondo la cui logica perversa riconosce un valore solo alle bufale che forniscono il latte per la produzione delle mozzarelle. Attraverso la voce di Elio Germano, ascoltiamo i pensieri del piccolo bufalo che osserva dal basso un mondo a lui ostile e si lascia andare poeticamente a sogni e riflessioni:

Che strana sorte che era la mia [...] condannato a morire. Non avevo commesso nulla di male, eppure avrebbero calato su di me una lama, mi avrebbero trafitto e poi fatto a pezzi, spargendo le mie viscere sulla terra [...] Sognai che tutti gli uomini erano

diventati delle creature alate, ed erano volati via, lontano, nel celeste paese dell'immortalità. La terra si era ricoperta di fitte foreste ed era rimasta in eredità agli animali. Invece mi risvegliai sospirando. Quand'è che finirà tutto questo? Quand'è che gli uomini ci lasceranno da soli al nostro destino?

Le toccanti soggettive realizzate con una macchina da presa mossa a mano e ad altezza del muso dell'animale e i coinvolgenti effetti sonori, come ad esempio nell'incipit del film o nella scena finale in cui il bufalo ansimante è spinto nell'angusto corridoio del mattatoio, esprimono poeticamente e con la forza dell'immagine i sentimenti e le paure del povero animale. E quelle toccanti lacrime che gli vediamo piangere poco prima che venga condotto a morte ci riportano alle labbra, in una fratellanza nel dolore, i versi de *La capra* di Umberto Saba:

Quell'uguale belato era fraterno
al mio dolore. Ed io risposi, prima
per celia, poi perché il dolore è eterno,
ha una voce e non varia.
Questa voce sentiva
gemere in una capra solitaria.

In una capra dal viso semita
sentiva querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita (vv. 5-13)¹⁹.

L'ecopoetica di *BP* prende allora le forme di un'etica biocentrica che invita l'individuo ad allargare e includere tra i propri principi morali il riconoscimento di una comunità più ampia, non solo umana, ma che comprenda anche l'animale e il vegetale. In un dialogo empatico ed emotivamente struggente con il povero Sarchiapone, ci ritroviamo immersi in un mondo filmico che, adottando una prospettiva olistica ed ecocentrica, ci fa membri di una comunità biotica fondata sul riconoscimento del valore intrinseco e universalistico della natura. E mentre i contadini lo spingono con i bastoni verso il suo ultimo triste viaggio, Sarchiapone fieramente afferma: «malgrado tutto sono orgoglioso di essere un bufalo. In un mondo che ci nega l'anima, essere un bufalo è un'arte». Perché ciò che davvero conta, come osserva ancora Sarchiapone, «è amare la vita», una vita che è intesa nel suo significato più ampio e completo, e che include i pascoli, gli alberi e

tutte le altre forme della natura.

La storia di Sarchiapone dà sviluppo anche a un terzo elemento narrativo imperniato sul personaggio di Pulcinella. Maschera celebre della commedia dell'arte e del teatro comico di Silvio Fiorillo, e che rimanda a tradizioni più antiche che si ricollegano all'arte funeraria etrusca e poi alle *fabulae atellanae*, Pulcinella è da sempre considerato un simbolo della cultura popolare e della napoletanità. Con la sua caratteristica personalità duale, Pulcinella incarna la coesistenza degli opposti, del positivo e del negativo, e riunisce in sé bene e male, nella commistione anche cromatica del bianco e del nero del suo costume. Nel mondo filmico di *BP*, Pulcinella assume le sembianze di un simbolico psicopompo che viene richiamato dall'aldilà e fatto emergere dalle viscere del Vesuvio per esaudire l'ultimo desiderio del povero Tommaso. È una sorta di tenero anti-eroe, metà saggio e metà matto, che viene inviato dall'aldilà alla reggia di Carditello con il compito di salvare il piccolo bufalo Sarchiapone rimasto solo dopo la morte di Tommaso. Una volta riunitisi, Pulcinella e Sarchiapone intraprendono insieme un lungo viaggio verso la Toscana. Nel muoversi lento dei due, che è anche un dialogo intenso e struggente, tra incantevoli paesaggi naturali, cacciatori di frodo e contadini impoveriti da una società che li isola e li esclude, incontriamo un'Italia bella e perduta, in una sorta di canto elegiaco e mistico su una terra morente. È un percorso che sin già nella sua idea originaria richiama alla memoria un precedente *Viaggio in Italia* (1957), quello del giornalista e scrittore Guido Piovene, che nelle tappe del suo itinerario da nord a sud descriveva l'Italia del boom economico. Con uno sguardo che mostra oggi tristemente tutta la sua attualità, in quelle pagine Piovene così osservava: «purtroppo lottiamo in Italia non solamente contro alcune necessità, vere o presunte; ma contro il modernismo rozzo, il gusto della distruzione, la volgarità presuntuosa e volontaria» (p. 127), «in nessun altro Paese sarebbe permesso assallire come da noi, deturpare città e campagne, secondo gli interessi e i capricci di un giorno» (p. 665)²⁰. La narrazione simbolica e poetica del viaggio di Pulcinella e Sarchiapone si intreccia dunque con continui riferimenti e rimandi letterari. Come nel caso di Gesuino, il bislacco personaggio a cui Pulcinella deve lasciare in consegna il bufalo, una sorta di mangiafuoco, pastore e poeta, che dorme in una caverna e recita a memoria i versi dannunziani de *I pastori*. O quando, nel sogno

di Pulcinella, mentre scorrono le immagini di una natura disprezzata e violata dall'uomo, riecheggiano con toccante lirismo le parole di Anna Maria Ortese (interpretata nel film da Elsa Morante).

Nelle estreme e più lucenti terre del Sud esiste un ministero nascosto per la difesa della natura dagli esseri umani; un genio materno, d'illimitata potenza, alla cui cura gelosa e perpetua è affidato il sonno in cui dormono quelle popolazioni. Se solo un attimo quella difesa si allentasse, se le voci dolce e fredde della ragione umana potessero penetrare quella natura, essa ne rimarrebbe fulminata [...] Questa spaventosa e segreta difesa di un territorio – la vaga natura con i suoi canti, i suoi dolori, la sua sorda innocenza – detta le condizioni di questa terra e la fine miseranda che vi fa la ragione dell'uomo. Qui, il pensiero non può che essere servo della natura, e se appena accenna a qualche critica, o manifesta qualche tendenza a correggere la celeste conformazione di queste terre, a vedere nel mare soltanto acqua, nei vulcani altri composti chimici, nell'uomo solo viscere, la stirpe umana è uccisa (audio del film tratto da *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese, Torino, Einaudi 1953, pp. 132-3).

Adottando una visione panteistica della natura, il film anima una comunità biotica ampia e onnicomprensiva, di cui l'essere umano non è che una delle parti. All'interno di essa, all'uomo non è riconosciuta una posizione privilegiata, ma è piuttosto attribuita la colpa di voler vanamente turbare questa armoniosa disposizione universale. L'acqua miracolosa della fonte a cui Pulcinella si disseta, o quell'albero misterioso che imponente domina la scena, sono segni tangibili di una Natura animata e senziente e di «quell'intelligenza che», come commenta Sarchiapone, «tutto dispone, ma è troppo indaffarata per fermarsi a spiegare». Pulcinella, allora, in un certo senso, rappresenta il mondo filmico stesso, perché nel suo vagabondare entra in dialogo con la natura, la comprende e l'asseconda. Così, nel finale del film, abbandonando la sua maschera e liberandosi dal peso di un'immortalità inutile e servile, Pulcinella sceglie di essere uomo nuovo, libero e consapevole. È una scelta che, di fronte alle immagini di Sarchiapone condotto a morte, in quel suo ansimare disperato e struggente, ci richiama al compito di riconoscere e accogliere il nostro posto nel mondo, in un'alleanza piena e solidale con la natura.

4. Conclusioni

Tornando al tema della dimensione ecopoetica del cinema, guardando ai due casi di studio qui discussi, possiamo allora tentare di stilare una riflessione conclusiva.

Come già abbiamo sottolineato, entrambi i film lasciano poco spazio ai dialoghi. Dalla nostra prospettiva ciò è particolarmente interessante, perché mostra chiaramente come un film possa fare poesia indipendentemente e al di là dalle parole. O per meglio dire, ancor prima delle parole, attraverso un linguaggio per immagini che dà forma a un mondo filmico e lo offre allo spettatore. E quello del film non è un linguaggio fatto esclusivamente di immagini, è anche flusso continuo di suoni. Così, se nel mondo filmico di *SM* ciò che ascoltiamo è soprattutto (*sopra-tutto*) il rumore intenso e preponderante dell'azione umana, in *BP* ciò che invece percepiamo sono le voci e i silenzi della natura, in un dialogo più intimo e profondo con l'essere. Se *SM*, nel sostenere una concezione radicalmente relazionale della realtà, mantiene ancora una prospettiva antropocentrica nella quale l'atto creativo umano si protende vanamente alla ricerca di un senso trascendente, *BP* afferma invece una piena uguaglianza biocentrica per la quale il processo di autorealizzazione umana passa necessariamente attraverso una piena identificazione con la natura. Tale identificazione è espressa in *BP* non con un principio prescrittivo in qualche modo imposto da un'etica ecologista dottrinale e normativa, ma come naturale e istintiva risposta alla percezione di un profondo e originario legame con la natura.

Ciò che emerge è un pensiero poetico vivo e fecondo, un pensiero che non va dogmatizzato e isterilito nel commento. Ciò che ci viene offerto è un mondo filmico in cui direttamente sperimentare la possibilità di un modo diverso di vivere. Se oggi più che mai è divenuto cruciale riflettere ecologicamente sul posto occupato dall'essere umano nel mondo, il cinema può rappresentare un mezzo straordinariamente efficace per l'espressione ecopoetica e la condivisione di un nuovo messaggio filosofico ecocentrico.

Bibliografia

- Astley, Neil (a cura di), *Earth Shattering: Ecopoems*, Tarsset, Bloodaxe, 2007.
- Au hasard *Balthazar*, scritto e diretto da Robert Bresson, con Anne Wiazemsky, François Lafarge e Jean-Claude Guilbert, Francia, Argos Films e Athos Films, 1966.
- Baracco, Alberto, *Hermeneutics of the Film World. A Ricoeurian Method for Film Interpretation*, Cham, Palgrave Macmillan, 2017.
- Bate, Jonathan, *The Song of the Earth*, London, Pan Macmillan, 2000.
- Bella e perduta*, scritto da Pietro Marcello e Maurizio Braucci, diretto da Pietro Marcello, con Tommaso Cestroni, Sergio Vitolo, Gesuino Pittalis e Elio Germano, Italia, Avventurosa, 2015.
- Borges, Jorge Luis, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 1961.
- Bryson, J. Scott, *Ecopoetry: A Critical Introduction*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2002.
- Cerofolini, Carlo, "Spira Mirabilis", *OndaCinema*, 21 settembre 2016, <http://www.ondacinema.it/film/recensione/spira_mirabilis.html>.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 2005 [1991].
- Gaav, scritto da Dariush Mehrjui e Qolâmhoseyn Sâ'edi, diretto da Dariush Mehrjui, con Ezzatolah Entezami, Mahin Shaha-bi e Ali Nassirian, Iran, Iranian Ministry of Culture, 1969.
- Levantesi Kezich, Alessandra, "Spira mirabilis", *La Stampa*, 5 settembre 2016.
- Morreale, Emiliano, "Nuovo Cinema Italia. 'Spira mirabilis' il documentario che racconta l'invisibile", *La Repubblica*, 5 settembre 2016, p. 30.
- Næss, Arne, "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A summary", *Inquiry*, vol. 16, n. 1, pp. 95-100, 1973.
- Ortese, Anna Maria, *Il mare non bagna Napoli*, Torino, Einaudi, 1953.
- Piovene, Guido, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1957.
- Saba, Umberto. *La capra*, in *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Milano, Mondadori, 1978 [1912].
- Scigaj, Leonard M., *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets*, Lexington, University Press of Kentucky, 1999.
- Skinner, Jonathan, "Editor's Statement", *«Ecopoetics»*, n. 1, pp. 5-8, 2001.
- Solnit, Rebecca, *Savage Dreams: A Journey into the Hidden Wars of the American West*, Berkeley, University of California Press, 2014.
- Spahr, Juliana, *Well Then There Now*, Boston, Black Sparrow Books, 2011.
- Spira Mirabilis*, scritto, diretto e montato da Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, con Marina Vlady, Italia e Svizzera, Montmorcency Film & Lomotion, 2016.
- Uccellacci e uccellini*, scritto da Pier Paolo Pasolini e Dante Ferretti, diretto da Pier Paolo Pasolini, con Totò, Ninetto D'Avoli e Femi Benussi, Italia, Arco Film, 1966.
- Voyage of Time: Life's Journey*, scritto e diretto da Terrence Malick, voci narranti Brad Pitt e Cate Blanchett, Stati Uniti, Sophisticated Films e Plan B Entertainment, 2016.

Note

- ¹ Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Les Editions de Minuit, 2005 [1991], p. 176.
- ² J. Scott Bryson, *Ecopoetry: A Critical Introduction*, Salt Lake City, University of Utah Press 2002.
- ³ Leonard M. Scigaj, *Sustainable Poetry: Four American Ecopoets*, Lexington, University Press of Kentucky 1999, p. 37.
- ⁴ *Earth Shattering: Ecopoems*, a cura di Neil Astley, Tarset, Bloodaxe 2007.
- ⁵ Soffermandosi sul carattere pre-assertivo e pre-politico dell'ecopoetica, nel suo libro *The Song of the Earth* (London, Pan Macmillan 2000), Jonathan Bate così argomenta: «Whereas the biologist, the geographer and the Green activist have narratives of dwelling, a poem may be a revelation of dwelling. Such a claim is phenomenological before it is political, and for this reason ecopoetics may properly be regarded as pre-political. Politics, let us remember, means 'of the polis', of the city. For this reason, the controlling myth of ecopoetics is a myth of the pre-political, the prehistoric: it is a Rousseauesque story about imagining a state of nature prior to the fall into property, into inequality and into the city» (p. 266).
- ⁶ Juliana Spahr, *Well Then There Now*, Boston, Black Sparrow Books 2011, p. 69.
- ⁷ Rebecca Solnit, *Savage Dreams: A Journey into the Hidden Wars of the American West*, Berkeley, University of California Press 2014, p. 47.
- ⁸ Jonathan Skinner, *Editor's Statement*, «Ecopoetics», 1 (2001), p. 7.
- ⁹ Alberto Baracco, *Hermeneutics of the Film World. A Ricœurian Method for Film Interpretation*, Cham, Palgrave Macmillan 2017.
- ¹⁰ Arno Næss, *The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A summary*, «Inquiry», 16 (1973), 1, pp. 95-100.
- ¹¹ *Bella e perduta*, scritto da P. Marcello e M. Braucci, diretto da P. Marcello, con T. Cestroni, S. Vitolo, G. Pittalis, E. Germano, Italia, Avventurosa 2015.
- ¹² *Spira Mirabilis*, scritto, diretto e montato da M. D'Anolfi e M. Parenti, con M. Vlady, Italia e Svizzera, Montmorency Film & Lomotion 2016.
- ¹³ A tale riguardo, nella sua recensione per *La Repubblica* Emiliano Morreale (2016) scrive: «sembra che gli autori si vadano innamorando del proprio sguardo, dei propri ritmi, rischiando a ogni passo di indebolire il risultato [...] Lo sbocco finale, insomma, è un estetismo squisito che usa il mondo per un proprio progetto estetico» (*Nuovo Cinema Italia*. «*Spira mirabilis*» il documentario che racconta l'invisibile, *La Repubblica*, 5 settembre 2016, p. 30). Dello stesso avviso anche Alessandra Levantesi Kezich, che su *La Stampa* rileva come a *SM* manchi «uno scatto poetico in grado di fare appello alle emozioni dello spettatore, piuttosto che limitarsi a coinvolgerne la mente» (*Spira mirabilis*, *La Stampa*, 5 settembre 2016). C'è dunque bisogno, come osserva Carlo Cerofolini, «di un atto di fiducia da parte di chi lo guarda, al quale viene richiesto di accettarne la forma anti narrativa per poter entrare in sintonia con il flusso di immagini e informazioni proiettate sullo schermo» (*Spira Mirabilis*, «OndaCinema», 21, http://www.ondacinema.it/film/recensione/spira_mirabilis.html).
- ¹⁴ Il premio, istituito da Green Cross Italia, la onlus internazionale fondata da Mikhail Gorbaciov, è assegnato durante la Mostra del Cinema di Venezia al film che meglio interpreta i valori dell'ecologia e dello sviluppo sostenibile.
- ¹⁵ Questa la motivazione con cui la giuria, composta da Ricky Tognazzi, Simona Izzo e Antonio Disi, ha riconosciuto vincitori ex-equo della quinta edizione del premio *SM* e il film di Terrence Malick *Voyage of Time: Life's Journey* (voci narranti B. Pitt e C. Blanchett. Stati Uniti, Sophisticated Films e Plan B Entertainment 2016) <<http://greendropaward.com/venezia-spira-mirabilis-e-voyage-of-time-vincono-ex-aequo-il-green-drop-award-2016/>>.
- ¹⁶ *Uccellacci e uccellini*, scritto da P.P. Pasolini e D. Ferretti, diretto da P.P. Pasolini, con Totò, N. D'Avoli, F. Benussi, Italia, Arco Film 1966.
- ¹⁷ *Au hasard Balthazar*, scritto e diretto da R. Bresson, con A. Wiazemsky, F. Lafarge, J. Guilbert, Francia, Argos Films e Athos Films 1966.
- ¹⁸ *Gaav*, scritto da D. Mehrjui e Q. Sâ'edi, diretto da D. Mehrjui, con E. Entezami, M. Shahabi, A. Nassirian, Iran, Iranian Ministry of Culture 1969.
- ¹⁹ *La capra*, in Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori 1988.
- ²⁰ Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori 1957.

Saggi



Il simbolismo autoriflesso in Montale traduttore e tradotto

Alberto Fraccacreta

Introduzione: la traduzione poetica e il simbolismo autoriflesso

*perché l'opera Sua (che nella tua
si trasforma) dev'essere continuata.*

Eugenio Montale, *Iride*, OV, 240

Sto spostando me stesso
traducendo il passato in un presente
che viaggia sigillato.

Valerio Magrelli, *L'imballatore, Esercizi di tiptologia*

La traduzione poetica è oggi una delle incognite dell'analisi letteraria. Un recente studio di Valerio Magrelli inserisce la questione all'interno di un vero e proprio continente da esplorare, un «nuovo paesaggio costituito dai processi di traduzione mentale»¹. Volgere un testo da una lingua A in una lingua B significa sondare il territorio franco – la «creatura scissa»² – che Walter Benjamin definì *pura lingua*³, cioè un idioma originario capace di re-integrare tutte le competenze linguistiche entro quella che potrebbe essere definita, a rigor di termini, come grammatica generativa pre-babelica⁴. Ma questa lingua integra, almeno teoricamente, coincide con un significato puro? Se l'esame rivolto a una singola parola può, in tutta evenienza, equilibrare la coincidenza di piani, la cosiddetta traduzione d'autore, vista nella sua

globalità, mette in chiaro come la poetica di chi traduce agguanti, *secundum quid*, alcune porzioni semantiche e le assorba nel proprio *dictum*, pervertendo in questo modo, anche se lievemente, la valenza contenutistica (in termini holmesiani la «mappa»)⁵ del testo d'origine e, per così dire, la sua purezza. Altrimenti detto: un poeta che traduce un altro poeta, inserirà all'interno della traduzione elementi caratteristici della propria *poiesis* – per ciò che concerne Eugenio Montale, dei *phantasmata*⁶, ad esempio – che modificheranno in certa misura il significato iniziale, instaurando però una linea di continuità tra il testo e il lavoro di resa. Quella che normalmente è definita «traduzione d'autore» potrebbe avere, quindi, risvolti e ragioni psicologiche al di là del ripristino della pura lingua benjaminiana. Siamo nell'ambito degli *psycho-translation studies*, i quali tentano di spiegare i *translation processes* nella vasta gamma dei fenomeni dell'atto traduttorio⁷. È importante mettere in luce come, nella psicologia della traduzione poetica (se così è possibile definirla), il non rispetto della lettera del testo consista essenzialmente – mi si permetta l'espressione – in un *simbolismo autoriflesso*, ossia nell'impiego di un determinato sistema di simboli e di formule, il quale rispecchia appunto tratti peculiari dell'universo concettuale dell'autore traduce in termini di psicologia della personalità e di visione integrale del mondo.

Ciò che vorrei dimostrare è che il poeta-traduttore cerca nel testo in via di traduzione, più o meno consciamente, le immagini e le tracce di se stesso (di ciò che

caratterizza la sua individualità lirica) fino a riprodurle ed evidenziarle al di sopra della lettera. Il simbolismo autoriflesso potrebbe essere frutto di un «atteggiamento autoriflesso» – come lo definì Jaspers in *Psychologie der Weltanschauungen*⁸ – che non consiste in una semplice e casuale ricreazione del testo, ma nella prosecuzione dell'opera (o almeno del suo ristagnamento mentale) nell'opera di un altro attraverso micro-inserzioni, sottili rimandi intertestuali e, addirittura, implicazioni di carattere pneumico. In questo saggio è proposta, dunque, un'analisi empirica in due tempi: Montale che traduce lo Steinbeck di *To a God Unknown* e *In Dubious Battle*, argomento variamente trattato, del quale però si è posto l'accento più su aspetti di consonanza stilistica che semantica; Montale tradotto da Muldoon, nella sua versione di *L'anguilla*⁹. L'analisi cercherà di chiarire come due autori così diversi tra loro, in sede di traduzione, mostrino la stessa condotta, volta a focalizzare l'interesse sulla personale vita poetica piuttosto che sulla restituzione del testo. Il testo originario, lungi dall'essere il fine della resa, diviene così un *medium* con cui riaffermare e allargare le ragioni del proprio sentire. E con i curatori dell'*Opera in versi* si può dire: «Sic vos non vobis mellificatis apes»¹⁰.

1. Montale traduce Steinbeck: traduzione mistagoga e criptografica

Dai primi mesi del '39, con il licenziamento al Gabinetto Vieusseux, Montale inizia l'attività di traduttore per sbarcare il lunario, dopo essere naufragato anche il «progetto America»¹¹ – Irma Brandeis aveva quasi trovato una sistemazione universitaria al poeta –, per i ben noti problemi sentimentali con Drusilla Tanzi, insieme alla quale, comunque, in aprile si trasferisce in un appartamento all'ultimo piano al 38/A di viale Duca di Genova. Tra il '40 e il '41 vi è, in particolare, un'intensa produzione che varia dal romanzo americano (del '40 è la resa di *La battaglia* di John Steinbeck) al dramma scespiriano, dal teatro spagnolo alla prosa di Cervantes e Bécquer. Un articolo di Sergio Bozzola sottolinea i termini metodologici dell'officina montaliana (e non solo):

La prassi traduttoria che, negli anni Trenta e seguenti, portò alcuni nostri scrittori (Vittorini, Gadda, Montale) a valersi dell'aiuto segreto di traduttori-fantasma, più che suscitare indignati interventi

giornalistici, dovrebbe piuttosto incuriosire il lettore che si voglia anche interprete del testo, e indurlo a ricercare tra le maglie del testo stesso le tracce dello scrittore-revisore, nella certezza che una forte personalità non può evitare di 'firmare' con gusto e stile propri il testo che si trova a manipolare¹².

In poche parole: almeno per quanto riguarda *To a God Unknown*, Lucia Rodocanachi tradusse il romanzo, Montale si limitò a correggerlo e *montalizzarlo*, cioè a cesellare quel «calligrafismo traduttivo» il cui obiettivo era «esclusivamente la levigazione della angolosità, lo smorzamento delle asprezze o genericità della versione letterale, e non già il recupero dei valori profondi del testo americano»¹³. Benché Bozzola abbia ragione a sottolineare il dispendio del valore originario dell'opera, ritengo che il calligrafismo traduttivo non celi soltanto una mera esigenza estetica, ma anzi tenti di proseguire la poetica montaliana entro quella steinbeckiana. D'altra parte questa tipologia di operazioni non sarà unica in Montale, che utilizzerà collaboratori e *ghost-writers* anche per gli articoli e per i racconti, poi *montalizzando* sempre in fase di finalizzazione e pubblicazione¹⁴. Come si è notato per il *Diario postumo*, la nozione di autorialità in Montale è volutamente problematica e risente della filosofia delle relazioni a cui il poeta aderisce in maniera ambivalente durante tutto il suo percorso lirico (il tu nell'io, la soggettività come specchio dell'alterità).

L'analisi comparativa di *To a God Unknown* e *In Dubious Battle*, per via della netta differenza di intertesto (il primo con la fase intermedia della Rodocanachi¹⁵, il secondo «integralmente montaliano»¹⁶, divide le linee di resa dei due romanzi in un montalismo debole e un montalismo forte¹⁷. Ed è qui che il montalismo deve essere considerato in un'ottica strettamente poetica: la *poesis* dell'autore genovese agisce, infatti, sull'opera di Steinbeck non solo stilisticamente («calligrafismo traduttivo»), ma anche semanticamente (espressionismo traduttivo) attraverso quel *simbolo analogico* in grado di evocare una relazione tra l'immagine mentale e l'oggetto, secondo la logica simbolica di Hobbes e Peirce. La dialettica tra oggetto e occasione-spinta, espressa in *Intenzioni*¹⁸, così come la poetica del correlativo oggettivo, sarebbe presente anche nel processo di traduzione. Vi è, dunque, uno spostamento oggettuale (figurativo e simbolico) dei significati, oltre il non ripristino del messaggio originario? Proviamo con due esempi tratti da *La battaglia* e due da *Al dio sconosciuto*.

1.1 I frequentativi

Già Bozzola aveva sottolineato la «ricorrenza delle formazioni frequentative»¹⁹, spesso addensate nella stessa pagina; è il caso di questa frase:

Con uno scalpiccio, un trepestio, il gruppo si rinchiuse attorno al caduto che gridava steso a terra. Jim guardò freddamente il controllore. Aveva in volto il pallore dell'agonia e pareva ansimare di spasimo²⁰.

Lo studioso riconduce il frequentativo ad *Altro effetto di luna* delle *Occasioni* («un trepestio/ sul molo»)²¹. Al di là della forte carica espressiva dell'intero periodo (scalpiccio/trepestio, controllore/pallor, ansimare/spasimo) che testimonia la mano montaliana, lo scalpiccio ricorda anche «lo scalpicciare del fandango»²² della *Bufera*, lirica scritta nel '41. Se a ciò aggiungiamo gli altri frequentativi a stretto giro di pagina («con una sorta di gracidio. Un crepitio di spari»)²³, e li mettiamo in relazione con il «formicolio d'albe»²⁴ di *Su una lettera non scritta*, si può notare come in *Finisterre* (poesie databili fra il '40 e il '42) si insiste sugli iterativi che attestano analogicamente i numerosi passaggi di Clizia nello sfondo mentale dell'autore, il quale ne riversa una traccia, seppur labile, all'interno della traduzione, di fatto spostando l'attenzione del lettore verso il suo processo lirico di traduttore-autore. Ciò che può destare l'interesse di Montale nella prosa steinbeckiana è l'«evento inaudito», tipico della novella, come sottolineato da Scaffai²⁵, che agirebbe sul personale simbolismo anche nella costituzione dei racconti e del sistema prosastico *tout court*. Dal punto di vista psicologico, inoltre, si nota una forma di coazione a ripetere che si serve dei frequentativi per comunicare lo stato emotivo di speranza nel ritorno della donna amata, quasi fosse un pensiero persistente e snervante, uno «scalpiccio» di passi che «proviene/ dalla serra sì lieve»²⁶.

1.2 Il vischio

L'evidenza semantica si raggiunge, forse, in un altro punto del testo:

Si allontanarono sfangando e svischiandosi a stento dalle loro orme sul terreno non ancora battuto dai passanti²⁷.

Il testo inglese è più sobrio:

They slushed through the mud, stepping clear of the tracks when any untrampled ground showed²⁸.

Una traduzione letterale suonerebbe così: «Uscirono dalla fanghiglia, camminando e pulendosi delle tracce di fango su un terreno non calpestato da nessuno». È chiaro un incremento della letterarietà con forme intellettualizzanti che stonano, per altro, con la prosa giornalistica e diretta di Steinbeck²⁹. La cosa che più si nota, al di là della «prevalenza estetizzante»³⁰ e del contenuto ideologico di alcune rese (evidenziato da Meschonnic), sembra l'aggiunta di una patina semantica occulta che sposta il baricentro dell'autorialità in direzione di una co-autorialità nel processo di traduzione. Ai significati originari si aggiungono nuovi significati. Ed è qui che, in termini psichici, l'atteggiamento nei confronti dell'oggetto (il testo da tradurre) non è oggettivo, ma autoriflesso. Montale non cessa di essere poeta nell'atto del tradurre, ossia non cessa il suo abito mentale di rovistatore e modificatore di simboli. Lo svischiarsi di Burton, Mac e Jim non può non rievocare associativamente il «sole» che «fra le frappe/ cupo invischia»³¹ di *Finestra fiesolana* e i «vischi» «d'un gelo incorruttibile»³² di *Il giglio rosso*, entrambe poesie di *Finisterre*. Il vischio è uno dei *senhal* di Clizia, un *phantasma* che attesta la prorompente forza teologica del simbolo³³ – per i Celti, il vischio è segnale di resurrezione –, il quale poi tornerà in due *Flashes* (*Di un Natale metropolitano*, *Sulla colonna più alta*) e nel «nimbo di vischi» di *Iride*. Lo spostamento o sbilanciamento del significato è indubbio. Montale gioca con le proprie immagini, l'atto stesso del tradurre è vissuto psicologicamente come un dialogo aperto con determinate e ricorrenti figurazioni. Nel cuore di un romanzo di Steinbeck torna per un attimo il fantasma di Clizia nella sua caratterizzazione più angelicante. Da un lato le apparizioni segnalate dal frequentativo, dall'altro il suo definitivo addio marcato dal vischio. In sostanza, Montale inserisce una *grammatica mistico-teologica*, composta da parole-segnanti, teologemi carichi di un'accezione allusiva e funzionale al riconoscimento dei passaggi e della sparizione di Clizia, dentro un testo che ha ben altre finalità.

1.3 Il segno dell'assente: Iride

Esiste, però, un ristagnarsi di motivi che risorgono, di converso, nella propria riflessione lirica a seguito della traduzione e che ne attestano ancora meglio la prosecuzione: non solo Montale torce a sé la poetica steinbeckiana, ma da essa prende qualcosa. Notevole è questo passo nell'ultimo quarto di *Al dio sconosciuto*:

Benché nel mattino si fosse sentito il primo fresco autunnale, il sole dell'estate di San Martino bruciava ancora la terra. [...] Joseph conduceva la sua pariglia al trotto sulle fruscianti foglie di sicomoro³⁴.

La traduzione *montalizzata* su testo della Rodocanachi risale al '40 ma, per problemi legati alla censura, sarà pubblicata solo nel '46. La lirica *Iride* esce «in *Poesia, Quaderno Secondo*, Milano, maggio 1945 con in calce la data "1943-1944" tra parentesi tonda»³⁵. La descrizione della scena presenta tre elementi che saranno ripresi in *Iride*: lo sfondo americano (il Vermont in *To a God Unknown*, l'Ontario nella poesia della *Bufera*), l'estate di San Martino e il sicomoro.

Quando di colpo San Martino smotta
le sue braci e le attizza in fondo al cupo
fornello dell'Ontario,
[...]
ma li credi tu eguali se t'avventuri
fuor dell'ombra del sicomoro³⁶

Il «bruciare» e le «braci» dell'estate di San Martino sono direttamente proporzionali alle «foglie fruscianti» e all'«ombra del sicomoro». Non si tratta dunque di una semplice ripresa, ma di una interiorizzazione della scena che, però, volge verso il segno dell'assente: diversamente da Steinbeck, Montale utilizza i tratti descrittivi per intriderli di una segnatura analogica che dia traccia della mancanza. Fa suoi dettagli apparentemente innocui di un altro testo, conferendo loro un senso allegorico: la calura che divampa nel panorama americano e accende la vita di Clizia, il sicomoro come traccia dell'uomo (Zaccheo-Arsenio-Nestoriano) che scorge il passaggio della Crista. La mitopoiesi onirica dichiarata dal poeta («Ho sognato due volte e ritrascritto questa poesia»)³⁷ potrebbe avere origine nella descrizione paesaggistica di *Al dio sconosciuto*. Il «rapimento appropriativo» del testo originale, individuato da Steiner³⁸, sta a significare, quindi, lo spostamento

del codice simbolico verso una nuova, del tutto inedita resa. Appropriatosi di elementi d'inerte descrizione steinbeckiana, Montale li carica di valenza mistica al modo di un cabalista.

1.4 Il segno dell'assente: la madre

In un altro punto di *To a God Unknown* Lonardi ha giustamente visto un parallelo con la lirica *A mia madre*, l'ultima di *Finisterre*³⁹, a causa dell'essenza memoriale ed evocativa degli oggetti, come ricorda Bozzola⁴⁰. Leggiamo il passo:

The clock wound by Elisabeth still ticked, [...] the wool socks she had hung to dry over the stove screen were still damp. These were vital parts of Elisabeth that were not dead yet. [...] White there remains even a plaintive memory, a person cannot be cut off, dead⁴¹.

Ecco la traduzione di Rodocanachi/Montale:

L'orologio caricato da Elisabeth batteva sempre,
[...] e i calzini di lana che ella aveva appeso ad asciugare sul parafuoco erano ancora umidi. Queste erano parti vitali di Elisabeth e non erano ancora morte. [...] Ma se rimane alcunché, anche solo una dolente memoria, una persona non può essere soppressa⁴².

L'oggettivazione della morte si attua nelle «parti vitali» (in *A mia madre*, «*quelle* mani, *quel* volto»)⁴³ che però sono affrancate dal potere della memoria: «una persona non può essere soppressa» (Steinbeck); «solo questo ti pone nell'eliso» (Montale). L'*alcunché* fa sì che la madre del poeta rimanga presente nel ricordo, e «il gesto d'una/ vita che non è un'altra ma se stessa» dia luogo alla «domanda» di senso lasciata dalla defunta. Qui, meglio che in altri punti, si estrinseca il rapporto di espressionismo traduttivo tra Montale e Steinbeck: non soltanto la consonanza stilistica e i mutamenti di genere, ma anche una prossimità tematica, modificata a seconda delle esigenze compositive. Tali micro-inserzioni, di carattere più o meno inconscio, sfaldano la concezione normale di autorialità e indirizzano la matrice verso una difformità semantica che fa da specchio figurativo ad alcuni passaggi della poetica montaliana. È un aspetto, questo, vivo anche in Leopardi, per esempio, con traduttori dell'*Eneide* come Annibal Caro, Vittorio Alfieri e Clemente Bondi⁴⁴.

Per ritornare alle considerazioni di Magrelli circa la genesi e la dinamica dell'atto traduttorio, nella fenomenologia della traduzione montaliana di Steinbeck si sono notati: 1. un'aggressione della propria poetica con parole chiave in passi anonimi del testo-matrice; 2. un ristagnarsi nella mente di sintagmi, espressioni, porzioni sintattiche che si aggiungono al pensiero dell'autore-traduttore. Entrambi i punti in questione fanno parte del più generale atteggiamento autoriflesso per cui Montale, in sede di traduzione, prosegue il suo discorso lirico senza cessare di essere poeta. Anzi, dissemina e coglie simboli, rivolgendosi ancora con il crittogramma dell'idioletto all'interlocutrice privilegiata della sua poesia di quegli anni. Facendo un'analogia con quanto Rebonato ha detto delle traduzioni dei *Mottetti* ad opera di Irma Brandeis⁴⁵, nel caso di Montale si può parlare di *traduzione mistagogica e criptografica*, corredata di un piccolo apparato simbolico che potrebbe servire anche a lasciarsi intendere dal destinatario in un gioco intricato e allusivo, non sempre comprensibile⁴⁶. Una sorta di *mistica della traduzione*⁴⁷, che non può prescindere, tuttavia, dalla sua storicità, così come la pura lingua del traduttore, secondo Benjamin, non può prescindere dalle lingue storiche. Se «liberare la pura lingua» dal senso meramente semiotico è «il compito del traduttore»⁴⁸, riflettere il simbolo della propria poesia contro la lettera del testo, per continuare la propria opera in quella di un altro, sembra il compito di Montale traduttore.

2. Muldoon traduce Montale: traduzione intersemiotica e interculturale

Il Montale tradotto subisce lo stesso destino del Montale traduttore? Un esempio, abbastanza recente, su tutti: la versione di *L'anguilla* da parte del poeta irlandese Paul Muldoon all'interno di *Moy Sand and Gravel*, silloge premiata con il Premio Pulitzer nel 2003. *L'anguilla* è un testo che interessò il mentore di Muldoon, Seamus Heaney, il quale ne rimase influenzato soprattutto per la sequenza lirica *A Lough Neagh Sequence* (ma anche *Eelworks*)⁴⁹ e confessò in un'intervista fatta da Massimo Gezzi che – nonostante la sollecitazione di Marco Sonzogni – non riuscì a tradurla⁵⁰. Ecco il testo proposto da Muldoon⁵¹:

The selfsame, the siren
 of icy waters, shrugging off as she does the Baltic
 to hang out in our seas,
 our inlets, the rivers
 through which she climbs, bed-hugger, who keeps
 going against
 the flow, from branch to branch, then
 from capillary to snagged capillary,
 farther and farther in, deeper and deeper into the heart
 of the rock, straining
 through mud runnels, till one day
 a flash of light from the chestnut trees
 sends a fizzle through a standing well,
 through a drain that goes
 by dips and darts from the Apennines to the Romagna –
 that selfsame eel, a firebrand now, a scourge,
 the arrow shaft of Love on earth
 which only the gulches or dried-out
 gullies of the Pyrenees might fetch and ferry back
 to some green soul scouting and scanning
 for life where only
 drought and desolation have hitherto clamped down,
 the spark announcing
 that all sets forth when all that's set forth
 is a charred thing, a buried stump,
 this short-lived rainbow, its twin met
 in what's set there between your eyelashes,
 you who keep glowing as you do, undiminished,
 among the sons
 of man, faces glistening with your slime, can't you take in
 her being your next-of-kin?⁵²

Come asserisce Sonzogni, «tradurre qualsiasi poesia di Paul Muldoon è avventurarsi in un vero e proprio 'braccio di ferro' anzitutto con la lingua inglese ma, soprattutto con quella italiana (confronto che ribadisce la puntualità e l'attualità dei *desiderata* traduttivi di John Dryeden); è avventurarsi in un sistema poetico irriverentemente e linguisticamente *fine*»⁵³. L'arguzia poetica di Muldoon si riverbera anche nella sua traduzione dell'*Anguilla*, che diviene una ricreazione finalizzata al recupero della memoria degli antenati⁵⁴. Secondo Guerneri, il poeta nordirlandese «crea labirinti in cui far perdere il lettore con quella commistione modernissima di perdita del controllo e forte richiamo alla struttura portante come segno certo della presa salda sul timone autoriale»⁵⁵. La peculiarità delle liriche di Muldoon è rintracciabile in un atteggiamento intersemio-

tico, il quale tende a esprimere il segno linguistico nel rimando ad altri segni. Fortemente elusiva, la poetica muldooniana trova nel mito, nella storia e nella radicazione con la terra di origine il *simbolo intersemiotico* nel legame tra l'io, l'alterità (in particolare femminile) e il mondo⁵⁶. Come si può notare a un primo sguardo, la resa di Muldoon è fortemente centrata sulla libera re-interpretazione del testo all'interno del contesto culturale di provenienza: per questa ragione si potrebbe parlare sin da subito di «traduzione interculturale»⁵⁷ con il riverbero dell'aggressione della propria poetica sul testo-matrice⁵⁸.

Questa è, invece, la traduzione di traduzione approntata da Giuseppe Cornacchia e uscita su *Testo a fronte* nel 2009:

Proprio lei, la sirena
dei mari freddi che risale il Baltico
per bagnarsi nei nostri mari
golfi, fiumi
che risale stretta alla costa contro
corrente, letto dopo letto,
rivolo dopo rivolo,
metro dopo metro, centimetro dopo
centimetro verso
lo scoglio, costipandosi
attraverso le fanghiglie, finché
uno scorcio di luce dal castagno
allampa un pozzo quieto,
uno scolo che va
sgusciando in Appennino e la Romagna –
lei, l'anguilla, una rivolta, un flagello,
dardo d'Amore in terra
che solo le secche o i prosciugati
valli dei Pirenei riconducono
al verde fertile terreno,
spiritello che cerca
vita dove solo
possono sete e desolazione,
la scintilla che dice
che tutto è dicibile quando tutto
è andato, seppellito,
questo tenue arcobaleno si specchia
in quello che hai tra le ciglia,
lo risplendi intatto in mezzo ai figli
dell'uomo, coperti del tuo limo, si può
non crederlo fratello?⁵⁹

L'esordio di Muldoon, per motivi legati alla sua tradizione poetica (e forse per istintiva citazione heaniana), non recupera la parola-chiave, già inscritta nel titolo (*Eugenio Montale: The Eel*), ma segna *sempliciter* «selfsame», evidenziando il richiamo implicito. «Shrugging off», inoltre, non è equipollente a «che lascia»: indica un'alzata di spalle, uno scrollarsi di dosso qualcosa. Sottolinea, dunque, maggiormente l'azione dell'anguilla, la sua iniziativa quasi disdegnosa nel trovare altrove «paradisi di fecondazione». «Capillary» riprende il suono italiano, ma si allontana semanticamente dal modello di riferimento. Notevole è il passaggio da «una luce scoccata dai castagni» a «flash of light from the chestnut trees». *Flash* è parola montaliana, anche nella sua declinazione «lampo». Qui Muldoon sembra, dunque, avvicinarsi per una via traversa al cuore del testo-matrice. «Scourge» non è «frusta», ma «flagello», come traduce Cornacchia. Ancor più significativo è il «now» inserito tra «firebrand» e «scourge», quasi fosse una precisazione logica: ora lei stessa, l'anguilla è un tizzone, una fiaccola, una rivolta. Sta mutando (una delle metamorfosi montaliane?) – non mantiene la coincidenza di significati che ha in Montale, la cui metamorfosi è implicita in *Iride*⁶⁰ –, è dinamica. L'energica attività dell'anguilla muldooniana, declinata in due tempi dallo *scrollarsi di dosso* il Baltico e divenire ora rivolta e flagello, trova il suo perfetto compimento in «might fetch and ferry back/ to some green soul scouting and scanning», tradotto da Cornacchia con «riconducono/ al verde fertile terreno/ spiritello che cerca/ vita». L'azione del riprendere e tornare fa dissipare l'idea paradisiaca legata inscindibilmente al sacrificio della Cristofora di *La primavera hitleriana*, la quale conduce a «un'alba che domani/ si riaffacci, bianca ma senz'ali/ di raccapriccio, ai greti arsi del sud...»⁶¹, e quindi a un definitivo e salvifico non-ritorno. Clizia è lontana, adesso trasmutata nella presenza animale, ma tornerà: ciò è ben visibile anche nell'abbassamento ontoteologico provocato dall'anguilla, dall'Iride discesa nel fango, nella presenza umana di una realtà travagliata. Perdendo lo sfondo cliziesco, si perde, in realtà, l'intertesto montaliano, *La ginestra* di Leopardi, anche questo con funzioni biologiche, metamorfizzanti e civili che Muldoon elide – interculturalmente, appunto – nel suo rifacimento. Prima di commentare la radicale differenza del finale, riporto le puntuali impressioni di Sonzogni nell'analisi contrastiva Lowell/Muldoon:

La traduzione poetica di Lowell non si allontana troppo dall'originale, anticipando soltanto la connotazione geografica al primo verso. Paul Muldoon invece dà un'altra prova del suo provocatorio genio linguistico sostituendo «the eel», già «introdotta» dal titolo, con «the self-same». La parola inglese per anguilla, «eel» appunto, sembra «tradurre» graficamente tutti i connotati fisici e simbolici della creatura montaliana. L'aspetto divino e quello bestiale sono uniti e «riflessi» nella doppia «e» («the self-same letter» per così dire); il tratto sessuale femminile e quello maschile sono a loro volta uniti nell'unica lettera «l» (doppia in italiano), la cui grafia è evocativa sia della connotazione fallica che di quella fisica dell'animale che scende e sale le acque di mari, fiumi e ruscelli. I versi 5-10 descrivono il movimento, il viaggio (reale e metaforico) dell'anguilla. Nella traduzione del verso 8, in particolare, Lowell esplicita ed espande le parole di Montale – «sempre più addentro, sempre più nel cuore/ del macigno» – in virtù dell'ambiguità fisiologica dell'animale, un ibrido tra serpente e verme: «ever snaking inword, worming/ for the granite's heartland». In questa circostanza, Muldoon si mantiene invece vicinissimo all'originale: la sua versione – «further and further in, deeper and deeper into the heart/ of rock» – è quanto di più fedele e allo stesso tempo di più poetico potesse offrirgli la lingua inglese. Un altro distico (24-25) – uno dei più famosi di Montale: «tutto comincia quando tutto/ pare incarbonirsi» – è reso da Lowell con «everything/ begins where everything is clinker» e da Muldoon con «all sets forth when all that's set fort/ is a charred thing». Nessuna delle due traduzioni fa piena giustizia all'originale; detto questo, la resa di Muldoon mi sembra più montaliana di quella di Lowell. La soluzione di Lowell, «this buried rainbow» come traduzione del montaliano «l'iride breve» (26), è forse più poetica, ma non più precisa di quella di Muldoon: «this short-lived rainbow». Il distico di chiusura, infine, ci offre un altro spunto interessante. Lowell mantiene il quasi francescano «puoi tu/ non crederla sorella» di Montale (29-30), scrivendo sorella con la s maiuscola (in apparenza ancora più francescano...) e in corsivo: «can you call her *Sister?*». Come per l'*incipit*, Muldoon si affida ancora una volta al suo inarrestabile istinto poetico rinunciando coraggiosamente a «sorella» per il più generico ma più universale (il tratto animale sparisce in «sorella», salvo leggerlo, appunto, in chiave francescana) «next-of-kin». La sua traduzione – «can't you take in/ her being your next-of-kin?» – è ancora una volta precisa e poetica insieme, anche se apparentemente più distante dall'originale di quella di Lowell.⁶²

Se l'espressione «tutto comincia quando tutto pare/ incarbonirsi» potrebbe fungere da piccolo compendio dell'intera silloge, ed è quindi legittima l'osservazione di Sonzogni a sottolineare come entrambe le rese – quella di Lowell e quella di Muldoon – non rendano giustizia dell'originale, forse il più rilevante problema ermeneutico va ricercato nell'utilizzo muldooniano della parola «next-of-kin», letteralmente «parente stretto» (connotante in maniera neutra il legame parentale), a fronte del montaliano «sorella». Quest'ultimo vocabolo è fondamentale nella *Bufera*, come mette in chiaro Romolini:

La nuova trasfigurazione di Clizia comporta un superamento, un ulteriore passo avanti rispetto alle *Occasioni*, un fideistico salto nel «buio» per una scommessa che ormai non può che essere totale. Ciò che salda la donna al poeta è «più che l'amore», ossia qualcosa che va oltre, senza tuttavia annullarlo, il sentimento terreno che li unisce («Più che l'amore NON è riduttivo»). L'amore, sebbene sacrificato, vissuto nella desolante dimensione della lontananza, non è negato, ma diventa piuttosto veicolo di un senso maggiore in cui è inglobato. L'espressione «strana sorella» non intende certo virare il discorso verso una sfera affettiva neutra, depauperata di erotismo, bensì sottolineare il comune destino, riprendendo l'appellativo che nella Bibbia è riservato alle mogli per indicare, appunto, la maggiore importanza del legame di stirpe, di appartenenza a un popolo su quello interpersonale.⁶³

Il riferimento generico e più universale di Muldoon sostiene il legame di stirpe – e in un certo senso l'ebraismo di Irma-Clizia –, ma perde il senso femminile, tipicamente montaliano, di *confraternity* dell'Amore teosofico individuato da De Caro.⁶⁴ È qui che si può intravedere un *salto intersemiotico*: se la «sorella» montaliana è strana (shakespearianamente *rich and strange*, dalla canzone di Ariel) e la consanguineità raggiunge il vertice metafisico, teologico⁶⁵ e anche mariologico («sorella degli uomini»), perché l'anguilla è sorella di Clizia, a sua volta sorella dell'*Ewig-Weibliche* goethiano contornato di elementi gnostico-cabalistici, il «next-of-kin» si concentra, invece, nei rapporti familiari, tenta cioè di ricostruire le genealogie del clan, l'*immram* (cioè il viaggio, in gaelico) nella cultura irlandese dotato di una «forza generativa, mitopoietica» che si ricollega a «un genere della tradizione letteraria,

quello delle *dinnseanchas*, patrimonio di narrazioni, miti, versi, legato ai luoghi, al radicamento»⁶⁶. Molte poesie di Muldoon fanno riferimento ai rapporti familiari intesi quali referenti di mitologemi; si pensi a questi versi di *Medley per il morin khuur*, inedita in italiano:

A call that may no more be gainsaid
than that of blood kin to kin
through a body-strewn central square⁶⁷.

Il suono estatico del *morin khuur*, strumento a corde tradizionale in Mongolia, produce una «chiamata» che non può essere ignorata, così come non può essere ignorato un legame di sangue. Evidente il nesso intersemiotico: l'anguilla muldooniana, similmente al *morin khuur*, è un simbolo sanguigno, parentale, qualcosa che indica una prossimità umana nella quale riconoscersi antropologicamente e ritrovare l'identità, esattamente come un popolo si riconosce nelle sue narrazioni, nelle *dinnseanchas*. La consanguineità simboleggia l'umano destino nella sua funzione globale: il *walkin on air*, camminare sull'aria, sospesi tra terra e cielo, contingenza e trascendenza. Anche in Muldoon è presente una tensione spirituale, segnalata da formule precise, ma alquanto diversa da quella montaliana. Se in Montale la donna-iddia è l'unica in grado di recare salvezza all'io lirico – vi è dunque un viaggio dall'io al tu, dal soggetto empirico al totalmente altro –, in Muldoon fondamentale è l'*ulissismo dell'io* (qui forse il parallelo con Joyce), il ritorno dell'io a se stesso attraverso il legame parentale, il riacquistare l'identità dopo l'*immram* nel mondo⁶⁸.

Considerazioni finali: la pneumocritica e il simbolo allegorico

Se Montale aveva inserito alcuni elementi della sua poetica, disseminandoli in maniera non del tutto innocua nei romanzi di Steinbeck e in parte modificando (o amplificando) il senso generale e il messaggio del testo e comunque riassorbendo nel proprio *dictum* tratti steinbeckiani non espressi, Muldoon in un confronto più serrato col modello sembra alternare versi fedeli a ricostruzioni interculturali, microcosmi cognitivi di reminiscenze poetiche che spostano il baricentro del significato ultimo del testo verso una ricreazione co-autoriale della lirica: i simboli espressi congiungono

(*synballein*, «mettere insieme») la traduzione all'opera ma, al contempo, presuppongono un discorso sotterraneo (*àllo agoreuein*, «parlare d'altro») di tipo allegorico⁶⁹. L'innesto, più o meno occulto, di motivi personali all'interno di una poesia o di un brano in prosa crea una variazione sul tema che non può ascriversi del tutto né all'autore né al traduttore, ma va considerata nel campo ibrido della «traduzione come rammemorazione», della «lettura galleggiante» e degli «stati mentali sfarfallanti»⁷⁰, i quali volgono decisamente in direzione di quella che può definirsi come una *traduzione sfarfallante*, dopata e sottratta, innestata e defalcata dal traduttore-co-autore.

Il simbolismo autoriflesso, presente nella traduzione mistagogica di Montale e nella traduzione intersemiotica di Muldoon, fa certo parte di quel «mito personale» di cui parla Mauron,⁷¹ ma non lo risolverei in termini di psicocritica, quanto in termini di *pneumocritica*, mutuando questo prefisso dalla pneumanalisi antropologica di Lops,⁷² per sottolineare la diversa valenza intellettuale (*pneuma*), oltre che psicologica, del tradurre montaliano e muldooniano: l'uno rivolto alla religione privata nel quadro di una adorazione del tu; l'altro recante nell'idea di viaggio il significato di un ritorno al sé. È proprio la differenza di *Weltanschauungen*, additata da Jaspers – secondo simbolismi non soltanto psichici, ma necessariamente pneumatici, nel senso integrale della persona umana –, a produrre tipologie di rese divergenti e autoriflesse. Nell'approcciarsi al testo originale entrambi i poeti non perdono, bensì potenziano i tratti intellettuali e metafisici relativi alla loro poetica. Si auspica così la nascita di *pneumo-translation studies*, capaci d'individuare più in profondità gli elementi simbolici, alterologici e anagogici nei processi traduttivi.

Note

¹ Cfr. V. Magrelli, *La parola braccata. Dimenticanze, anagrammi, traduzioni e qualche esercizio pratico*, il Mulino, Bologna 2018, p. 7; ma cfr. anche H. G. Hönl, *Holmes' «Mapping Theory» and Landscape of Mental Translation Processes*, in K. M. van Leuven-Zwart e T. Naaijken (a cura di), *Translations Studies. The State of the Art. Proceedings of the First James S. Holmes Symposium on Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1991, pp. 77-89.

² Cfr. Magrelli, *La parola braccata*, cit., p. 13.

³ Cfr. W. Benjamin, *Illuminations*, Schocken Books, New York 2002. Ma cfr. anche *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, a cura di A. Pinotti, Einaudi, Torino 2018, p. 164: «In

riferimento al saggio *Sulla lingua*, il compito del traduttore si rivela essere, in Benjamin, assai più che un mestiere poetico-letterario, e acquista tonalità mistiche e messianiche. Secondo il mito biblico, la differenza e l'estraneità delle lingue storiche sono il frutto del "peccato originale" e della caduta catastrofica da quell'*unica* lingua dei nomi (la "pura lingua" della perfetta sintonia tra uomo e mondo) che regnava nel Paradiso. Ne consegue che tali lingue, nella loro essenza più profonda – ancorché inconscia e dimenticata – "non sono estranee tra loro, ma a priori, e a prescindere da ogni rapporto storico, affini in ciò che vogliono dire" (503). Consapevole di ciò, il traduttore, mirando, nel suo lavoro, non alla differenza e somiglianza di superficie, ma all'affinità essenziale, non fa che *rimemorare*, di volta in volta, quella pura lingua che, di tutte le lingue storiche, è madre»

⁴ Non si dimentichi la celebre domanda di George Steiner: «Come si sposta la mente umana da una lingua all'altra?» (*Dopo Babel. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, a cura di C. Béguin, Garzanti, Milano 2004, p. 334).

⁵ Cfr. J. S. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988, p. 96: «Mentre traduciamo delle frasi, abbiamo in mente una mappa del testo originale e allo stesso tempo una mappa del tipo di testo che vogliamo produrre nel linguaggio d'arrivo».

⁶ Cfr. P. De Caro, *Invenzioni di ricordi. Vite in poesia di tre ispiratrici montaliane*, Edizioni Centro Grafico Francescano, Foggia 2007, p. 7: «Il salto poetico avvenne per l'astuta e non dichiarata costruzione retorica di una prosopopea di fantasmi mentali, la cui incidenza metaforica nella semantica montaliana consiglierebbe di alleggerire, nel sospetto che in Montale rispondano a una autentica *forma mentis* – una naturale sindrome compulsiva del ricordo (l'ininterrotta processione di 'larve rimorse di ricordi umani', di 'vagabonde larve', di 'larve di memoria', di 'adorate larve' ecc. che attraversa tutta la sua opera in versi) – e a una persistente adesione spiritualistica a quei *fantômes de vivants* o a quei *souvenirs-fantômes* descritti da Bergson ne *L'énergie spirituelle*».

⁷ Come spiegato da Magrelli in *La parola braccata*, cit., p. 9. Ma il referente principale è Holmes, ricordato da Nergaard in *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 1995, p. 13.

⁸ Cfr. K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, Astrolabio Ubaldini, Roma 1983.

⁹ Su Montale tradotto e traduttore i lavori più recenti sono: *Strategie di Montale poeta tradotto e traduttore, con un'appendice su Montale in Spagna. Atti del seminario internazionale di Barcellona su "La costruzione del Testo in Italiano"* (8-9 e 15-16 marzo 1996), a cura di M. De Las Nieves Muñiz Muñiz e F. Amella, Vola, Universitat de Barcelona-Cesati, Barcellona-Firenze 1998; *Montale tradotto dai poeti*, a cura di A. Francini, «Semicerchio», a. XVI-XVII, 1997-1998. Atti del Convegno di Firenze (10 e 11 giugno e 14 dicembre 1996); E. Montale, *Poesia travestita*, a cura di M. Corti e M.A. Terzoli, Interlinea, Novara 1999; *Collected Poems. 1920-1954*, by E. Montale, translated by J. Galassi, Farrar, Straus and Giroux, New York 1999; B. Leonesi, *"Il poeta del male di vivere" in Cina*, Edizioni dell'Orso, Torino 2000; R. Meoli Toulmin, *Shakespe-*

are ed Eliot nelle versioni di Eugenio Montale, «Belfagor», a. XXVI, 1971, pp. 453-71; G. Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, in *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 144-63; M.P. Musatti, *Montale traduttore: la mediazione della poesia*, «Strumenti critici», numero 41, febbraio 1980, pp. 122-48; M.A. Grignani, *La firma stilistica di Montale traduttore*, «Autografo», n.s., a. v, 1988, pp. 3-20; I. Campeggiani, *Il "Giulio Cesare" di Montale*, «Italianistica», vol. 40, n. 1, gennaio-aprile 2011, pp. 23-47; L. Barile, *Adorate mie larve. Montale e la poesia anglosassone*, il Mulino, Bologna 1990; F. Sielo, *Montale anglista. Il critico, il traduttore e la «fine del mondo»*, Edizioni ETS, Pisa 2016. Per le traduzioni dallo spagnolo L. Busquets, *Montale traduttore*, in *Eugenio Montale y la cultura hispánica*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 107-96. Vd. anche F. Fortini, *Montale traduttore di Guillén*, in *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 142-49. Delle traduzioni da Guillén, Shakespeare e Eliot, in stretto rapporto con la poesia di Montale, parla P. Bigongiari, *Altri dati per la storia di Montale (1949)*, in *Poesia italiana del Novecento*, Fabbri Editori, Milano 1960, pp. 180-98. Lo stesso saggio, poi ripubblicato, è ora in *Per conoscere Montale. Antologia corredata da testi critici*, a cura di M. Forti, Mondadori, Milano 1986, pp. 441-56.

¹⁰ *Nota dei curatori*, in E. Montale, *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 840.

¹¹ Cfr. Montale a Bazlen, 1° maggio 1939 (citato in E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, p. LXXI (cronologia): «Naufraga completamente il progetto America al quale la mia disoccupazione teneva ancora le porte aperte».

¹² Cfr. S. Bozzola, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale. Tra traduzione e revisione*, in «Studi novecenteschi», a. XVIII, numero 42, dicembre 1991, Giardini editore, Pisa, p. 317.

¹³ *Ibid.*, p. 352.

¹⁴ Cfr. M. Corti, *Montale. C'erano anche i "negri" traduttori*, «la Repubblica», 28 ottobre 1989: «Il brano di Soldati con l'accento alle recensioni di libri americani e inglesi per il *Corriere della Sera* scritte da Furst e firmate da Montale fa pensare per stretta analogia ai rapporti fra Montale e Lucia Rodocanachi, traduttrice di romanzi americani usciti negli anni Quaranta a firma di Montale. Questa seconda situazione è illuminante nei riguardi della prima perché, essendo ben documentata, ci guida al di là delle apparenze. Tra l'altro Furst frequentava con Sbarbaro, Barile e i più geograficamente lontani Gadda e Montale, la villa ligure della Rodocanachi. Ecco in che senso il caso è illuminante: Lucia, che è la gentile signora delle lettere di Gadda, preparò per Montale e altri la traduzione letterale, di servizio, di vari testi. Montale le scriveva per *Al dio sconosciuto* di Steinbeck: "Non mi occorre una traduzione accurata; basta che siano precisi quei 100/200 luoghi (eventualmente slang, termini tecnici) che possono costituire la difficoltà del libro; in modo che la mia revisione possa essere solo stilistico-formale, senza che io debba più ricorrere a vocabolari e possa star sicuro. Mondadori ha fretta" (24 maggio 1940)». Ma si veda anche: F. Contorbia, *Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, Società editrice fiorentina, Firenze 2006.

¹⁵ C'era un vero e proprio metodo dietro al 'duetto' Montale-Ro-

docanachi; cfr. Corti, *Montale. C'erano anche...*, cit.: «Orbene, per *Green Mansions* di W.H. Hudson, il dattiloscritto della traduzione della Rodocanachi si trova nel Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia; si veda ora la stampa einaudiana *La vita della foresta* di W.H. Hudson nella traduzione di Eugenio Montale, a cura di Maria Antonietta Grignani (1987). Chi esamini questo dattiloscritto è colpito dal metodo di lavoro dei due: la spaziatura è larga in modo che Montale potesse inserirvi a penna gli interventi stilistico-formali».

¹⁶ Bozzola, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale*, cit., p. 318.

¹⁷ Cfr. *Ibid.*, p. 346.

¹⁸ Cfr. E. Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1997, p. 567: «Ammezzo che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione-spinta».

¹⁹ Cfr. Bozzola, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale*, cit., p. 345.

²⁰ J. Steinbeck, *La battaglia*, traduzione di E. Montale, a cura di L. Sampietro, Bompiani, Milano 2017 (prima ed. 1940), p. 186.

²¹ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 118.

²² *Ibid.*, p. 189.

²³ Steinbeck, *La battaglia*, cit., p. 186.

²⁴ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 191.

²⁵ Cfr. N. Scaffai, *Introduzione* a E. Montale, *Prose narrative*, a cura di N. Scaffai, con un saggio di C. Segre e uno scritto di E. Cecchi, Mondadori, Milano 2008, p. XCV: «Si direbbe, al riguardo, che Montale torni alle radici della riflessione moderna sul genere racconto, rinnovando inconsapevolmente un antico concetto di Goethe, quello dell' 'evento inaudito' ('unerhörte Begebenheit') che qualificerebbe la novella (più tardi ripreso dal giovane Lukács, che vedeva nella novella l'affermazione dell' 'immotivato', dell'arbitrio del caso cui il soggetto non può imporre alcun controllo)».

²⁶ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 140.

²⁷ Steinbeck, *La battaglia*, cit., p. 216.

²⁸ Id., *In Dubious Battle*, Penguin, New York 1986 (first ed. 1936), p. 218.

²⁹ Cfr. Bozzola, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale*, cit. p. 348.

³⁰ Cfr. H. Meschonnic, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, in «Il lettore di provincia», 44, pp. 23-32: «La prevalenza estetizzante è in funzione di un'idea preconcepita della lingua e della letteratura – che caratterizza la produzione dei traduttori in quanto produzione ideologica».

³¹ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 196.

³² *Ibid.*, p. 197.

³³ Cfr. M. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze University Press, Firenze 2012, p. 221: «È solitamente correlato a Clizia, simbolo della gelida terra d'oltreoceano, della 'notte del mondo' cui è stata destinata».

³⁴ J. Steinbeck, *Al dio sconosciuto*, traduzione di E. Montale, a cura di L. Sampietro, Bompiani, Milano 2018 (prima ed. 1946), p. 166.

³⁵ Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, cit., p. 272.

³⁶ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 240.

³⁷ Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G.

Zampa, Mondadori, Milano 1996, p. 1483.

³⁸ Cfr. G. Steiner, *Dopo Babele*, Garzanti, Milano 1992, p. 358. Ma cfr. A. Rebonato, *La «pianola» di Montale. Irma Brandeis e la traduzione dei mottetti* in F. Nasi (a cura di), *Sulla traduzione letteraria. Figure del traduttore – Studi sulla traduzione – Modi del tradurre*, Longo Editore, Ravenna 2001, pp. 113-34. «Lo scarto o perdita rispetto all'originale nasconde alcune sfumature di significato e aspetti metrico-timbrici per metterne a nudo altre. Infatti, se la traduzione è perdita, essa è anche 'rapimento appropriativo' che 'lascia all'originale un residuo dialetticamente enigmatico'. E tale residuo intensifica l'opera tradotta proprio perché ciò di cui la traduzione si appropria è la matrice culturale comune con l'originale».

³⁹ Lonardi, *Fuori e dentro il tradurre montaliano*, cit., p. 145.

⁴⁰ Cfr. Bozzola, *Steinbeck, Rodocanachi, Montale*, cit., p. 350.

⁴¹ J. Steinbeck, *To a God Unknown*, Penguin, New York 1976 (first ed. 1933), p. 132.

⁴² Steinbeck, *Al dio sconosciuto*, cit., p. 187.

⁴³ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 205.

⁴⁴ Cfr. G. Corsalini, «*La notte consumata indarno*». Leopardi e i traduttori dell'Eneide, Eum, Macerata 2014.

⁴⁵ Cfr. A. Rebonato, *La «pianola» di Montale. Irma Brandeis e la traduzione dei mottetti*, cit.

⁴⁶ Nelle stesse *Lettere a Clizia* (a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, con un saggio introduttivo di R. Bettarini, Mondadori, Milano 2006) è possibile osservare da alcune precisazioni del poeta, come spesso la destinataria, Irma Brandeis, non comprendesse l'obliquità degli aggrovigliati riferimenti montaliani.

⁴⁷ Cfr. ma con un significato diverso l'articolo di Raoul Precht apparso su *Succedeoggi* e reperibile all'url: <http://www.succedeoggi.it/2017/08/mistica-della-traduzione/>.

⁴⁸ W. Benjamin, *Opere complete*, 9 voll., a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000-2014, p. 509.

⁴⁹ Cfr. S. Heaney, *Eelworks/Anguillara*, traduzione di M. Sonzogni con una incisione a cera molle di L. Müller, Josef Weiss editore, Mendrisio 2013.

⁵⁰ L'intervista di Gezzi, uscita originariamente su *il manifesto*, è ora reperibile all'url: <https://sottoosservazione.wordpress.com/2009/07/24/seamus-heaney/>. Ecco le parole di Heaney: «La poesia di Montale che ha significato di più per me è *L'anguilla*. Quando Sonzogni venne a Dublino mi chiese di tradurre *L'anguilla*, ma non ci riuscii, e in un certo senso non volli. Avevo scritto anch'io una sequenza sull'anguilla, inclusa in *A Door into the Dark* del 1969, e quando Marco venne a presentare il suo libro *Corno inglese*, mi resi conto che quella sequenza, intitolata *A Lough Neagh Sequence*, forse doveva qualcosa alla mia lettura dell'*Anguilla* di Montale nella traduzione di Robert Lowell (una traduzione molto à la Lowell, perché si è preso delle libertà). Ho sempre amato quella poesia, ma forse la prosa di Montale ha significato di più per me: *The Second Life of Art*, tradotto da Jonathan Galassi, è un saggio molto bello. Ho letto *Ossi di seppia* in traduzione, e l'ho recepito, ma credo che occorra essere dentro l' 'acustica' della poesia italiana per cogliere quello che succede. È un po' come la musica di Eliot: non si può distinguere l'intelligenza del valore poetico dal linguaggio. Poi sospetto che l'ultimo

Montale, quello della poesia diaristica, sia più chiaro e aperto. Ma *La bufera e altro*, per esempio, è un libro splendido».

- ⁵¹ La genesi di questo testo è legata, appunto, a un invito di Marco Sonzogni nei confronti del poeta per l'antologia di traduzioni poi uscita nel 2009 e citata da Heaney: *Corno inglese. An Anthology of Eugenio Montale's Poetry in English Translation*. edited and introduced by M. Sonzogni. Joker Edizioni, Novi Ligure 2009. Per un'altra trattazione della traduzione di *L'anguilla* cfr. S. H. D'Orazio, *Going after 'La Bufera': Geoffrey Hill Translates Eugenio Montale*, in *Twentieth-Century Poetic Translation: Literary Cultures in Italian and English*, edited by D. Caselli and D. La Penna, Continuum, London 2008, pp. 127-134.
- ⁵² P. Muldoon, *Moy Sand and Gravel*, Faber&Faber, London 2002, p. 62.
- ⁵³ M. Sonzogni, *Una poesia dal 'Far-Ulster': Swede di Paul Muldoon in traduzione*, «Tradurre. Newsletter of the Italian Language Division American Translators Association», January 2001, Year Two, Issue One, p. 23.
- ⁵⁴ Cfr. Id., *Per una riflessione sulla traduzione poetica: L'anguilla di Montale nelle 'versioni' di Lowell e Muldoon*, «Tradurre. Newsletter of the Italian Language Division American Translators Association», June 2001, Year Two, Issue Two, p. 20: «Al contrario di Lowell, Muldoon ha scelto di lavorare per conto suo: unico nume tutelare, la sapienza silenziosa del dizionario».
- ⁵⁵ L. Guerneri, *Camminando sull'aria con Paul Muldoon*, in P. Muldoon, *Poesie*, Mondadori, Milano 2008, p. 403.
- ⁵⁶ Si pensi a una poesia centrale nell'opera di Muldoon come *Il matrimonio di Strongbow e Aoife* (*Poesie*, cit., 233): «Dunque potrei essere un altro invitato/ alla festa di matrimonio/ di Strongbow e Aoife Ma Murrough/ oppure osservarti Mary,/ cercare di far fronte/ alla balestra e alla corazza/ di una gran-cervola./ Una pausa creativa prima della seconda portata/ dell'intero bue d'Irlanda infilzato sullo spiedo;/ la cameriere invisibile/ porta a tutti e due un Calvados e un sorbetto./ è come se qualcuno avesse infilato/ un coltello a doppio taglio tra le mie costole/ e colpito con esattezza il punto».
- ⁵⁷ Cfr. A. Fraccacreta, *La traduzione interculturale*, in *Tradurre per la scena. Aulularia di Plauto*, a cura di A. Fraccacreta, Carocci, Roma 2017, pp. 15-45.
- ⁵⁸ Cfr. R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 57: «Noi distinguiamo tre modi di interpretazione di un segno linguistico, secondo che lo si traduca in altri segni della stessa lingua, in un'altra lingua, o in un sistema di simboli non linguistici. Queste tre forme di traduzione debbono essere designate in maniera diversa: 1) la traduzione *endolinguistica* o riformulazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione *interlinguistica*

o traduzione propriamente detta consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica* o trasmutazione consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici».

- ⁵⁹ La traduzione è reperibile all'url: <https://nabanassar.wordpress.com/tag/eugenio-montale/>; pubblicata in «*Testo a fronte*», n. 39, Marcos y Marcos, Milano 2009; anche in G. Cornacchia, A. Rendo, *La superpotenza*, ilmiolibro, Milano 2012.
- ⁶⁰ Cfr. F. Zambon, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Pratiche, Parma 1994.
- ⁶¹ Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 249.
- ⁶² Sonzogni, *Per una riflessione sulla traduzione poetica: L'anguilla di Montale*, cit., pp. 20-1.
- ⁶³ Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, cit., p. 48.
- ⁶⁴ Cfr. P. De Caro, *Journey to Irma: una approssimazione all'ispiratrice americana di Eugenio Montale*, De Meo, Foggia 1999, p. 122.
- ⁶⁵ Cfr. Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, cit., p. 54: «Di sicuro il vincolo sororale è chiamato in causa da Montale per evidenziare una convergenza di nature affini, come accadrà nell'*Anguilla*, quando sarà l'acquatico animale a essere 'sorella' della donna. A questo proposito si veda anche la lettera che Irma Brandeis scrisse a Rebay (riportata in Rebay 1983, p. 304) per "evitare l'errore di leggere i riferimenti di Montale alla Palestina o al Canaan o all'Oriente come sfondo di colore piuttosto che come consapevolezza di duemila anni di eredità atavica [*old blood heritage*], e riguardo a ciò con un senso di fratellanza [*confraternity*] che merita più riflessione di quanto penso finora non abbia ricevuto».
- ⁶⁶ G. Pillonca, *Un disdegno assoluto per ogni frontiera*, in P. Muldoon, *Sabbia*, a cura di G. Pillonca, Guanda, Parma 2009, pp. 5-6.
- ⁶⁷ P. Muldoon, *Selected Poems 1968-2014*, Faber&Faber, London 2016, p. 169.
- ⁶⁸ Cfr. Muldoon, *Poesie*, cit., p. 97.
- ⁶⁹ S'intende, dunque, il *simbolo* in senso benjaminiano, come qualcosa che congiunge la traduzione d'autore al testo originario, però anche, velatamente, 'parlando d'altro': con significato *allegorico*, dunque, che distanzia cioè la resa dall'opera. Cfr. *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, cit., p. 3.
- ⁷⁰ Magrelli, *La parola braccata*, cit., pp. 17-8.
- ⁷¹ Cfr. C. Mauron, *Dalle metafore ossessive al mito personale*, traduzione di M. Picchi, Garzanti, Milano 1976.
- ⁷² Cfr. E. Lops, *La stanza del re*, Raffaelli, Rimini 2017.

La traduzione di due versi di Alceo nell'*Antica moneta* di Volponi

Cesare Pomarici

«Scrissi le mie prime poesie dopo aver riletto i lirici greci» (Volponi 1985, p. 138). Sull'importanza della lirica greca all'interno del suo apprendistato poetico, Paolo Volponi si è espresso con notevole frequenza nei suoi scritti saggistici, autobiografici, e addirittura poetici¹. Nel periodo compreso fra la formazione liceale dell'autore (ginnasio-liceo Raffaello Sanzio, Urbino 1934-1943) e la pubblicazione del suo secondo libro di poesie (*L'antica moneta* 1955), infatti, la lirica greca – in virtù di svariati fattori culturali concomitanti (l'influsso della riforma Gentile sui programmi scolastici, la coeva interpretazione 'spirituale' di stampo crociano dei poeti greci², la fortunata e paradigmatica traduzione dei *Lirici* di Quasimodo del 1940) – aveva assunto un ruolo di grande rilievo all'interno del panorama culturale italiano. A questo prestigioso *status*, è bene poi aggiungere, nel caso di Volponi, la forte affinità che il giovane poeta confessava di riscontrare tra il substrato rurale ed arcaico caratteristico della lirica greca e la matrice contadina e 'tradizionale' della sua cultura d'origine. Fu quindi questa sorta di 'primato poetico-sentimentale' ricoperto dalla lirica greca – reso possibile dai già menzionati influssi culturali³ – a garantirle un ruolo di indiscutibile centralità nella formazione poetica dell'autore.

Tra i vari poeti inclusi nel diversificato canone lirico, le preferenze di Volponi dovettero andare verso quegli autori che egli sentiva – per ragioni di contenuto e di temperamento – a lui più affini: Archiloco, per l'aggres-

siva ironia con cui attaccava gli dèi «al cielo e alla terra, alle stagioni e agli eventi con la terzietà di un palo di confine»; Saffo con «l'incantamento poetico» dei suoi cieli notturni; Alceo, interpretato come paradigma di un sapere millenario legato al vino e ai cicli stagionali; Anacreonte, nella sua veste più scanzonata e triviale di poeta della *mediocritas* esistenziale⁴. Tuttavia, al di là di queste pur importanti osservazioni generali, il tema del rapporto testuale e poetico tra l'opera giovanile di Volponi e i lirici greci non è ancora stato – se non in minima parte (cfr. Pomarici 2019) – approfondito. Per questa ragione, prendendo le mosse dalla definizione volponiana di 'antica Grecia' intesa come «una misura interiore»⁵, questa ricerca si pone l'obiettivo di avviare la rilevazione e l'analisi della presenza dei lirici nel dettato poetico del poeta marchigiano, a partire da un autore come Alceo, già citato nel saggio-memorale del 1976 ed emblematicamente menzionato anche in un importante poemetto autobiografico di Volponi, intitolato *Canzonetta con rime e rimorsi* (vv. 53-55 «nel suo stesso corpo / come nel tuo ... o, / o in quello d'Aiace, di Alceo»).

Il primo *locus* dell'*Antica Moneta*⁶ caratterizzato da una calibrata eco alcaica (e oraziana) è il componimento *Giunto*, scritto ad Urbino in data 9.7.1948, all'indomani della pubblicazione del *Ramarro*, e dedicato – insieme ad altre quattro poesie composte nello stesso anno – all'amico incisore Carlo Ceci, all'epoca insegnante presso l'Istituto d'Arte della città duca-

le⁷. Il componimento – successivamente riveduto ed ampliato rispetto all'esemplare manoscritto donato a Ceci – fu poi inserito col titolo *La notte delle ceneri* all'interno della seconda raccolta di Volponi. Si offre di séguito il testo della prima redazione, preceduto dalla dedica autografa firmata dall'autore: «a Carlo Ceci, regalo questa poesia scritta ieri».

Giunto
 è il momento di impazzire.
 Arrampichiamoci sui campanili;
 inseguite a cavallo
 il sole che fugge.
 Serrate l'acqua
 nelle fontane,
 amica della sera,
 e scrollate dagli alberi
 gli uccelli.
 Usciamo tutti sulle strade;
 bisogna impedire alla notte
 di giungere.

Dopo aver pronunciato, con tono ufficiale e irrevocabile, il proprio invito alla pazzia (v. 2), la voce narrante rivolge – mediante una variata serie di esortazioni in prima (vv. 3 e 11) e seconda persona plurale (vv. 4, 6, 9) – un elenco di folleggianti ed utopiche prescrizioni ad una collettività non altrimenti definita. Dallo sfrenato ed iperbolico arrampicamento sui campanili (v. 3), al romantico inseguimento «a cavallo» del sole al tramonto (vv. 4s.), fino al tentativo disperato di bloccare il fluire dell'«acqua / nelle fontane» (vv. 6-8) o alla violenza del gesto di risvegliare gli uccelli scrollandoli dai loro alberi (vv. 9s.): sono dunque queste le azioni forsennate che devono dar séguito all'esortazione della voce narrante ad «impazzire» (v. 2)⁸. Conclude poi l'elenco l'incitamento unanime «usciamo tutti sulle strade» (v. 11), nel fermo intento di ribadire per l'ultima volta il fatto che ognuno debba prendere parte – secondo la forma che gli è più congeniale – all'esplosione di follia fin qui delineata. Il motivo di queste frenetiche richieste è infine esplicitato nel distico conclusivo, il quale recupera in *Ringkomposition* il tono impersonale e normativo già presente nell'*incipit*: «bisogna impedire alla notte / di giungere» (vv. 12s.), fermare cioè – o quantomeno eludere – l'inarrestabile corsa del tempo.

In questo componimento dunque, nel quale ogni gesto prescritto dall'io poetico pare volto ad esor-

cizzare in un invasamento collettivo la *fuga temporis* e il deprecato avvento della notte, Volponi sembra echeggiare – in maniera creativa e finemente ricercata – il celeberrimo *incipit* di Alceo, fr. 332,1 V. (νῦν χρῆ μεθύσθην, “ora bisogna ubriacarsi”), già ripreso per altro da Orazio nell'esordio della sua ode in morte di Cleopatra (*Carm.* I 37,1 *nunc est bibendum*). Il testo in questione, un distico in endecasillabi alcaici che doveva costituire l'attacco di un *carmen* più esteso, fu composto da Alceo in occasione della morte di Mirsilo – il *tyrannos* di Mitilene estremamente inviso al poeta e alla sua fazione – per invitare il proprio gruppo di sodali a festeggiare, con una bevuta libera da ogni freno (vv. 1s. *τινα πρὸς βίαν / πῶνιν*), la sospirata fine di una stagione politica a loro avversa⁹. Per Paolo Volponi il ricorso ai *verba* di Alceo dovette essere in questo caso dettato – oltre che dal tema affine di una forsennata esplosione ‘dionisiaca’ – dalla necessità condivisa con il poeta greco di incitare la propria comunità – rappresentata qui dal «più fedele e fidato» amico C. Ceci¹⁰ – a reagire in maniera collettiva davanti ad un evento conturbante: la morte dell'odiato Mirsilo nel caso dell'eteria mitilenese, l'esecrato arrivo della notte per quella urbinata.

Nella poesia fin qui analizzata, dunque, Volponi agisce – rispetto al verso alcaico in questione – su due distinti livelli di emulazione: uno di tipo lessicale-semantic, l'altro metrico-prosodico. In primo luogo, infatti, egli traduce – in maniera lessicalmente libera ed espansa, ma piuttosto fedele dal punto di vista del tono e del contenuto – il nesso νῦν χρῆ (v. 1) con la perifrasi «giunto / è il momento di» (vv. 1s.)¹¹. Se, infatti, la resa dell'avverbio νῦν (v. 1 “ora”) con il sostantivo «momento» (v. 2) serve all'autore (oltre che per le ragioni metriche che verranno illustrate in séguito) anche ad accentuare per forza di contrasto l'assurdità disperata del tentativo di evitare – con l'immersione in un prolungato stato di alterazione psichica – l'istante dell'arrivo dell'imbrunire, più interessante è invece la traduzione analitica di χρῆ (v. 1 “bisogna”) con il passato prossimo in anastrofe «giunto / è» (vv. 1s.). Essa da un lato mantiene viva ed efficace la funzione prescrittiva del verbo impersonale, dall'altro è anche in grado di preservare – da un punto di vista prettamente stilistico – il potenziale «dirompente» (Neri 2011, p. 228) ed enfatico di νῦν, posto in posizione iniziale nel verso incipitario. Infine, la traduzione dell'infinito aoristo passivo μεθύσθην (v. 1 ‘ubriacarsi’)¹² – reso

ad es. con «più castigata misura» (Burzacchini in Degani-Burzacchini 2005, p. 227) da Orazio (*Carm.* I 37,1) con il gerundivo *bibendum* – viene qui semanticamente espansa (v. 2 «impazzire»), tramite il passaggio dalla sfera dell'esaltazione legata al vino a quella dell'esaltazione data più in generale dalla pazzia, in maniera del resto congeniale ad introdurre la fitta serie di azioni poi richieste dalla voce narrante¹³.

Dal punto di vista metrico-prosodico, invece, Volponi – anche se in maniera limitata soltanto all'attacco del 'motto iniziale' (v. 1 νῦν χρῆ μεθύσθην), e cioè alla parte più mnemonicamente assimilabile – tenta con «giunto / è il momento» (vv. 1s.) la via dell'imitazione delle cadenze accentuative di Alceo. Infatti, qualora si consideri il primo *metron* (reiziano giambico) dell'endecasillabo alcaico, nel quale i due accenti cadono sulla seconda (il monosillabo χρῆ) e sulla quarta sillaba (in corrispondenza cioè dell'accento grafico di μεθύσθην), ci si accorge facilmente che anche Volponi – mediante la traduzione espansa delle parole νῦν χρῆ con «giunto è il momento» e la conseguente posticipazione di μεθύσθην («di impazzire») – ha ricreato con una semplice scansione quinaria la stessa andatura incipitaria utilizzata dall'autore greco. Se si accetta, cioè, di pronunciare di séguito le prime tre parole del componimento («giunto è il momento», ossia con sinalefe fra «giunto-è-il»), ci si trova di fatto a ricalcare – pur con un'inevitabile sfasatura semantica – la medesima cadenza, data dagli accenti sulla seconda e sulla quarta sillaba, del primo *metron* del frammento di Alceo¹⁴. In questa prima poesia – come nel *Carm.* I 37 di Orazio – Volponi sfrutta dunque l'eco alcaica soltanto in sede incipitaria, in qualità di motto da cui prendere le mosse, per poi addentrarsi nel prosieguo del testo in maniera autonoma e proporzionata rispetto al proprio *target*, e cioè all'intento di pronunciare un solenne e collettivo invito ad «impazzire»¹⁵. L'*auctoritas* di Alceo serve quindi in questo caso all'autore per calibrare l'intensità e lo spessore poetico del proprio tono, e su questi successivamente innestare – mediante il ricorso alla propria autenticità espressiva – la già menzionata serie di esortazioni.

La seconda e forse più marcata traccia testuale della lirica di Alceo all'interno del *corpus* poetico dell'*Antica moneta* è riscontrabile nei primi due versi della seconda strofa del componimento intitolato *Seguo la rondine*.

Cantano i delfini
per me marinaio
sopra una barca quadrata
che reca grano e arancie [sic].

Non conosco la stella fenicia
o il senso dei venti;
il cielo mi distrae
e l'aria indugia
nelle mie tasche di fustagna.

Seguo la rondine
che farà il nido
nel tuo cortile.

La prima strofa della poesia si apre con l'ironica ed ambigua autorappresentazione della voce narrante nei panni di un marinaio (v. 2), il quale – al contrario di Orfeo (cf. Simon. *PMG* 567), che col suo *melos* soave evocava l'emersione dei pesci¹⁶ – naviga accompagnato dal favore del canto dei delfini (v. 1). Un'imbarcazione piuttosto singolare conduce il narratore-navigante in questa traversata marittima, visto che si tratta di una barca dalla forma «quadrata» (v. 3), probabilmente simile a quella di una zattera o di una chiatte, impiegata qui nel trasporto di un carico agricolo di «grano e arancie» (v. 4)¹⁷. Inoltre, sulla base di un passo dello scritto intitolato *Case dell'Alta Valle del Metauro* (1991) – in cui lo scrittore fa la peculiare menzione di un prodotto tipico della prassi agricola urbinata, denominato appunto, nel lessico contadino locale, «barca del grano» (un mucchio di covoni a forma rettangolare o quadrata)¹⁸ – si potrebbe sovrapporre all'esplicita ambientazione marinaresca appena tratteggiata un'ulteriore suggestione interpretativa. Infatti, se si considera il contesto tipicamente contadino e rurale che contraddistingue gran parte della raccolta e il fatto che la navigazione evocata nel componimento si concluda con il metaforico approdo in un cortile (v. 12), non è da scartare l'ipotesi che la raffigurazione fin qui delineata sia il frutto dell'ironica immaginazione dell'io narrante che – pur collocato all'interno dell'abituale *milieu* agreste – abbia tuttavia fantasticato di trovarsi in un avventuroso contesto marinaresco, cioè a bordo di un bastimento sul quale il trasporto del grano è affiancato ad un più esotico carico di agrumi¹⁹. Del resto, un'analogia e più contrastata pulsione ad una fuga liberatoria verso la distesa

del mare emerge anche – in maniera maggiormente esplicita – nel *Giro dei debitori* 80s.: «il mare da lontano mi tenta / al gioco della fuga»²⁰.

Nella seconda strofa, invece, la voce narrante opera una transizione contenutistica dal piano descrittivo e referenziale che caratterizzava la quartina precedente ad uno più soggettivo e autoreferenziale, caratteristico poi di entrambe le stanze finali. Il navigatore protagonista, connotato come già nel *Ramarro* (in *All'alba* 13-15 e in *Sei Venuto* 12) dai consueti abiti di fustagno (v. 9 «nelle mie tasche di fustagna»)²¹, confessa qui – mediante la metafora nautica della perdita della rotta (vv. 5s. «non conosco la stella fenicia / o il senso dei venti») – il proprio statico disorientamento, sul quale anche la corrente – che dovrebbe avere il compito di innescare il moto direzionato della navigazione – «indugia» (v. 8), senza essere in grado di fornirgli ulteriore supporto. Così, dunque, il marinaio – immobilizzato come già nella strofa finale di *Cugina volpe* (v. 170 s. «l'incertezza di dove andare / mi assilla») nel suo stato mentale di smarrimento – scruta il cielo in cerca di segni, ma – interiormente diviso e bloccato da opposti orientamenti (v. 7 «il cielo mi distrae») – non è in grado di cogliervi le tradizionali indicazioni-guida tramite cui imprimere una rotta consapevole alla propria imbarcazione. Con un movimento non preventivato – per altro analogo a quello della *Notte delle ceneri* 22-25 – nella terzina conclusiva l'io monologante riesce a trovare in maniera tanto impulsiva quanto salvifica una soluzione alla condizione di stasi delineata nella strofa precedente. Infatti, come già avvenuto nella *Vergine* 12-14 («l'innocente starna / ... / e mi indica il tuo cammino»)²², il transito improvviso di una rondine all'orizzonte delinea per il navigatore la concreta possibilità di ripartire per una nuova meta: «seguo la rondine / che farà il nido / nel tuo cortile» (vv. 10-12). Contrariamente a quanto delineato in *O doloroso cane* 10s. («non ha uccelli il cielo / né orme la spiaggia»), la scissione intima e paralizzante – a cui il marinaio, distratto dal cielo e privo del conforto razionale conferito dalla conoscenza degli astri (v. 5 «stella fenicia»), era giunto – viene quindi ricomposta in modo del tutto spontaneo e istintivo dal benefico segno augurale lasciato dalla rondine. Nella direzione da essa indicata, la navigazione può dunque riprendere il proprio corso e dirigersi alla volta di un nuovo metaforico approdo e di un nuovo misterioso incontro, il quale – come emerge nel distico finale (v. 11s.) – avverrà nello spazio protetto di un cortile, luogo

consacrato – secondo un *topos* erotico già presente nella poesia di Volponi²³ – alle relazioni amorose.

All'inizio della seconda strofa – quella deputata ad indicare, tramite la metafora nautica, l'intimo disorientamento della voce narrante – Volponi sembra dunque inserire la traduzione (vv. 5s. «non conosco ... / ... il senso dei venti») del celebre *incipit* del fr. 208a V. di Alceo (v. 1 ἄσυννέτημι τῶν ἀνέμων στάσιν), il più noto fra quelli dedicati dal poeta di Lesbo all'allegoria della nave (fr. 6, 73, 249, 306i col. II V.). In questo componimento in strofe alcaiche, che si apre appunto con «la prepotente soggettività» (Burzacchini in Degani-Burzacchini 2005, p. 219) della frase d'esordio pronunciata dall'io poetico (v. 1 ἄσυννέτημι, 'non comprendo'), Alceo denunciava mediante la metafora del naufragio incipiente – già inclusa nel repertorio delle immagini omeriche (cf. e.g. *Il.* XV 381-383 e *Od.* V 327-332) – la disperata condizione vissuta dalla sua eteria forse durante la στάσις (v. 1 'insurrezione') che portò al potere Mirsilo, lo stesso *leader* politico mitilenese la cui morte – nel sopra citato fr. 332 V. (v. 1 νῦν χρεῖ μεθύσθην) – era stata accolta con grandi festeggiamenti da parte del poeta e dei suoi compagni²⁴. L'enfatica dichiarazione – con la quale l'io parlante esordiva asserendo la propria difficoltà ad orientarsi nel mezzo del fortunale – che secondo Gentili (2006, p. 299) indicava, fuor di metafora, «che due fazioni armate assaltano la città e Alceo e i suoi sono accerchiati, senza via d'uscita», era poi seguita sempre nella prima strofe da una emblematica raffigurazione della furia delle onde che – accanendosi contro lo scafo della 'nera nave' – portavano l'imbarcazione alla deriva in mare aperto (vv. 2-5). Il carne proseguiva poi con una dettagliata descrizione delle componenti della nave (vv. 6-13), nel loro «sfasciarsi sotto l'impeto della tempesta, a simboleggiare il difficile momento attraversato dell'eteria» (Lentini 2001, p. 170), per poi concludersi, nelle ultime e lacunose strofe, con alcuni riferimenti al 'carico distrutto' (v. 14) e ad una possibile ma difficoltosa salvezza dell'io poetico (vv. 13s.).

Di questo fortunatissimo componimento allegorico-politico (ripreso ad es. da Theogn. 667-682, Aesch. *Th.* 62-68 e 208-210, e Hor. *Carm.* I 14 fra gli antichi, e da Dante *Pg.* VI 76-78, Petr. *Rvf* 189, e Carducci *Juvenilia* III 1 nella tradizione italiana), Volponi si limita dunque soltanto al reimpiego del verso incipitario, che – pur con lievissimi scarti lessicali – viene adattato all'economia interna del componimento in questione²⁵.

Dal punto di vista traduttivo l'autore si mantiene piuttosto letterale, sia rispetto all'indicativo presente lesbico ἄσυννέτημι (v. 5 «non conosco») – in maniera semanticamente affine a Romagnoli (1932, p. 73: «non so») – sia rispetto al genitivo plurale τῶν ἀνέμων (v. 6 «dei venti»)²⁶. Per quanto riguarda il polisemico sostantivo στάσις²⁷, invece, Volponi propende per una resa che – pur sostanzialmente fedele al significato primario ('direzione') del termine – perde tuttavia la sua metaforica valenza politica ('insurrezione') e presenta una connotazione lessicale iperonimica e passibile di una duplice interpretazione²⁸. La non conoscenza del «senso dei venti» (v. 6), infatti, potrebbe essere in questo caso riferita sia al momentaneo e incidentale smarrimento della rotta di navigazione (in maniera appunto simile ad Alceo) – al quale, come già detto, sopprimerà poi la rondine con il suo improvviso passaggio – sia ad un'ampia e connaturata condizione di amnesia dell'io poetante, a cui sembra essere precluso il significato profondo degli elementi della realtà esteriore, come ad esempio il vento (v. 6 «il senso dei venti») e la stella polare (v. 5 «stella fenicia»). Sarebbe, quindi, la coscienza di questo vuoto di significati a costringere la voce narrante ad affidarsi in maniera precaria e istintiva all'aiuto altrui.

Con questa operazione Volponi mira dunque – una volta privata la confessione di Alceo di ogni drammatico riferimento alla condizione politica – ad una sua sottile e raffinata decontestualizzazione, adattandola cioè al tono più leggero e meno allarmante della propria intima allegoria. Infatti, in una strofa che fin dal primo verso – tramite la menzione della stella polare secondo la sua denominazione ellenica (v. 5 «stella fenicia») – intende richiamare la grande tradizione nautica dei Greci, l'autore dell'*Antica moneta* si serve ancora una volta dei *verba* di Alceo, per connotare – tramite l'umorismo generato dalla desublimazione dell'enfasi drammatica di ἄσυννέτημι ... στάσιν (v. 1) – la metaforica espressione del proprio smarrimento. A differenza della barca di Alceo, eroicamente presa di mira dalle onde, quella di Volponi – più simile alla «timida barca» di Ungaretti (*Attrito* 5)²⁹, o a quella in attesa del soffio ove le «navi inclinano il fianco / e l'ansia dei naviganti a strane cose» di Luzi (*Immensità dell'attimo* 14s., in *La barca*) – è dunque l'allegorica imbarcazione di un marinaio disorientato e sprovveduto, il quale, lungi dal comprendere il linguaggio universale degli astri e delle correnti, si limita semplicemente all'umile ricerca di una presenza benevola che possa venire in suo soccorso.

Entrambe le operazioni di traduzione e inserimento degli *incipit* di Alceo nel tessuto poetico di Volponi avvengono, dunque, nel segno di una unidirezionale appropriazione attualizzante³⁰. Un'appropriazione che scaturisce da un peculiare caso di 'affinità elettiva', in virtù della quale Volponi prende in prestito le parole del poeta mitilenese e le accorda – come affermato in maniera emblematica nell'intervista a Marongiu (2003, p. 14) – al proprio giovanile bisogno «di fare una poesia molto semplice, che fosse anche un modo meno retorico, meno lirico, meno poetico nel senso tradizionale della parola, molto immediato, che attraverso una lingua semplice rievocasse le suggestioni dei grandi lirici greci, la loro precisione rispetto al mondo e la capacità di parlare, appunto, di cose che bisognava ritrovare, che erano state come perdute».

Abbreviazioni bibliografiche

- Beekes, *EDG* = R. B., *Etymological Dictionary of Greek*, I-X, Leiden-Boston 2010.
- Benassi 1982 = A. B., *Un autore, una città*, Torino 1982.
- Bonanno 1976 = M.G. B., *Sull'allegoria della nave (Alcae. 208 V., Hor. Carm. I,4)*, «RCCM» XVIII (1976) 179-197.
- Cerboni-Baiardi 2004/2005 = G. C.-B., *Cinque poesie giovanili di Volponi a Carlo Ceci*, «Istmi» XV/XVI (2004/2005) 15-17.
- Cessi 1948 = C. C., *Lyra Greca*, Napoli 1948³ (1931').
- Chantraine, *DELG* = P. C., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968-1980¹ (1999³).
- Degani 2004 = E. D., *Filologia e storia, Scritti di Enzo Degani*, a c. di M.G. Albani, G. Alvoni, A. Barbieri, F. Bossi, G. Burzacchini, F. Citti, F. Condello, E. Esposito, A. Lorenzoni, M. Magnani, O. Montanari, S. Nannini, C. Neri, V. Tammara, R. Tosi, I-II, Hildesheim-Zürich-New York 2004.
- Degani-Burzacchini 2005 = E. D.-G. B., *Lirici greci*, Bologna 2005² (1977¹).
- Del Grande 1959 = C. D.G., *Φορμυγξ. Antologia della lirica greca*, Napoli 1959² (1957¹).
- Della Corte 1990 = F. D.C., *Nave senza nocchiero in gran tempesta*, «Paideia» XLV (1990) 135-138.
- De Martino-Vox 1996 = F. D.M.-O. V., *Lirica greca*, III. *Lirica eolica e complementi*, Bari 1996.
- Fraccaroli 1913 = G. F., *I lirici greci (Poesia melica)*, Torino 1913.
- Frisk, *GEW* = H. F., *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, I-II, Heidelberg, 1960-1970.
- Gentili 2006 = B. G., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano 2006.
- Gentili-Catenacci 2007 = B. G.-C. C., *Polinnia*, Messina-Firenze 2007³ (Perrotta-Gentili, Messina-Firenze 1948¹, 1965²).
- Lavagnini 1937 = B. L., *Aglaia. Nuova antologia della lirica greca da Callino a Bacchilide*, Torino 1937.
- Lentini 2001 = G. L., *La nave e gli hetairoi. In margine ad Alceo fr. 6, 73, 208a V., «MD» XLVI (2001) 159-170.*
- Lieberman 1999 = G. L., *Alcée. Fragments*, Paris 1999.
- Marongiu 2003 = E. M., *Intervista a Paolo Volponi*, Milano 2003.

Marzullo 1975 = B. M., *Lo smarrimento di Alceo* (fr. 208 V.), «Philologus» CXIX (1975) 27-38.

Neri 2011 = C. N., *Lirici greci*, Roma 2011.

Perrotta-Gentili 1948 = G. P.-B. G., *Polinnia. Antologia della lirica greca*, Messina 1948.

Pomarici 2019 = C. P., «Vorrei morire». Un 'motto iniziale' (Sapph. fr. 94,1 V.) in una poesia inedita di P. Volponi?, «QUCC» in corso di stampa.

Quasimodo 1940 = S. Q., *Lirici Greci*, Milano 1940.

Romagnoli 1932 = E. R., *I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli. I poeti lirici*, II, Bologna 1932.

Taccone 1904 = A. T., *Antologia della melica greca*, Torino 1904.

Valgimigli 1942 = M. V., *Saffo e altri lirici greci*, Vicenza 1942.

Vetta 2002 = M. V., *Alceo, l'allegoria della nave e la configurazione di Mitilene arcaica*, in M.S. Celentano (ed.), Τέχνης. «In ricordo di Maria Laetitia Coletti», Alessandria 2002, 13-27.

Volponi 1948 = P. V., *Il ramarro*, Urbino 1948.

Volponi 1955 = P. V., *L'antica moneta*, Firenze 1955.

Volponi 1976 = P. V., *La Grecia: una misura interiore*, in A. Natali (a c. di), *Attraverso l'Europa. Grecia. Touring Club italiano*, Milano 1976, 7-30.

Volponi 1980 = P. V., *Poesie e poemetti 1946-66*, Torino 1980.

Volponi 1985 = P. V., *Vi racconto una storia*, «Scuola e Territorio» XX (1985) 135-150.

Volponi 1991 = P. V., *Presentazione*, in G. Gandolfi, *Casa dell'Alta Valle del Metauro*, Mercatello sul Metauro 1991.

Volponi-Leonetti 1995 = P. V.-F. L., *Il leone e la volpe. Dialogo nell'inverno 1994*, Torino 1995.

Note

¹ A tale proposito, si vedano fra gli scritti di Volponi, *La Grecia: una misura interiore* (1976), e di Volponi-Leonetti *Il leone e la volpe* (1995, p. 37); fra le interviste: quelle a Benassi (1982, p. 142) e a Marongiu (2003, p. 13s.); fra i componimenti poetici: *Canzonetta con rime e rimorsi* (vv. 53-56).

² Figlie di questo rinnovato clima culturale furono quindi sia le antologie della lirica greca editate dai crociani M. Valgimigli (1942) e G. Perrotta (1948) – opere sostanzialmente coeve all'esordio poetico di Volponi (1948) – sia «la fortunata quanto meritoria» (Degani 2004, p. 1205) *Aglaia* di B. Lavagnini (1937) – filologo certamente sensibile all'estetica contemporanea ma avveduto ed «immune dalle panie neoidealistiche» allora in voga (Degani 2004, p. 1199) – che con ogni probabilità rappresentò il *medium* scolastico tramite il quale Volponi lesse per la prima volta i 'lirici'.

³ Alle numerose testimonianze sulla predilezione per i poeti greci citate in precedenza, si aggiunga anche la seguente: «a scuola ho fatto la scoperta dei lirici greci che hanno dato un contributo vero alla mia adolescenza dura, quale poteva essere all'interno di una famiglia come la mia, in una città piccola come Urbino» (Volponi 1985, p. 136).

⁴ A testimonianza di questo interesse, nella sezione dedicata ai lirici del suo scritto *La Grecia: una misura interiore* p. 8, Volponi cita l'*incipit* di Archil. fr. 130 W.², parte di Sapph. fr. 2 V. poi per esteso le traduzioni di Alc. fr. 38 V. e Anacr. PMG 373.

⁵ Per offrire un quadro riassuntivo del ruolo-chiave ricoperto dai lirici greci in questa fase del percorso formativo di Volponi, si può opportunamente reimpiegare quanto da lui scritto – a proposito del processo storico di diversificazione della lirica dall'epica – nella *Grecia: una misura interiore* p. 7: «nel frattempo proprio nella poesia, che si è staccata dalla storia ed è diventata canto, si è perfezionato il senso che la vita non fosse un dato esterno, fatale quanto lontana, ma che fosse possibile raggiungerla, penetrarla con i toni diretti del dolore e della gioia, sfidarla con l'amore o con il pessimismo. Quel canto diventa il metro delle profondità e insieme della relatività dell'esperienza umana».

⁶ I testi delle poesie di Volponi citati nel corso di questo studio sono presi in massima parte dall'edizione del 1980 (*Poesie e poemetti 1946-1966*), che raccoglie gran parte della prima produzione dell'autore. Le citazioni dei pochi componimenti del *Ramarro* (1948) e dell'*Antica moneta* (1955) esclusi dalla raccolta del 1980 provengono rispettivamente dalle loro prime edizioni. Gli inediti giovanili, infine, sono tutti consultabili online presso il sito degli Archivi storici e di personalità di Urbino (<atom.uniurb.it>).

⁷ Per una contestualizzazione più dettagliata delle cinque poesie donate a C. Ceci, si veda Cerboni Baiardi 2004/2005, pp. 15-17. Carlo Ceci è, fra l'altro, l'autore dell'illustrazione di copertina del *Ramarro*.

⁸ Si tratta di gesti significativi, che tornano anche in altri passi della poesia volponiana di quegli anni: circa i campanili si vedano ad es. *Sei la croce dei campanili* 1 (poesie inedite giovanili) e *Darei le ruote agli alberi* 5 (*Il ramarro*), mentre sulla cavalcata si confrontino *Altra voce* 20s. e *25 gennaio* 1-5 (*L'antica moneta*); circa la presenza delle fontane, si leggano invece *Ogni canto s'arrestò* 4s. e *Quartine* 3 (*L'antica moneta*); infine, riguardo allo scuotimento degli alberi, si vedano *All'alba* 10 (*Il ramarro*) e *Il giro dei debitori* 147s. (*L'antica moneta*).

⁹ Per un'analisi complessiva del fr. 332 V., si vedano Taccone 1904, p. 92s.; Cessi 1948, p. 150s.; Perrotta-Gentili 1948, p. 195; Del Grande 1959, p. 153; De Martino-Vox 1996, p. 1315s.; Liberman 1999, p. 144; Degani-Burzacchini 2005, p. 226s.; Gentili-Catenacci 2007, p. 178s.; Neri 2011, p. 228s.

¹⁰ La citazione è presa da Cerboni-Baiardi (2004/2005, p. 15s.), il quale fornisce inoltre la seguente testimonianza circa il gruppo di *sodales* urbinati di Volponi, all'indomani dell'uscita del *Ramarro*: «ma il primo annuncio della pubblicazione del volumetto [...] l'ebbi dall'amico A. Emiliani, frequentatore privilegiato, in quel nostro primo anno di liceo, dello studio di R. Brusaglia, nella casa di Giovanni e dell'Annunziata Galli di via Veterani: lì aveva avuto occasione di raccogliere [...] i commenti e gli apprezzamenti degli amici che vi convenivano, di Carlo Ceci prima di ogni altro».

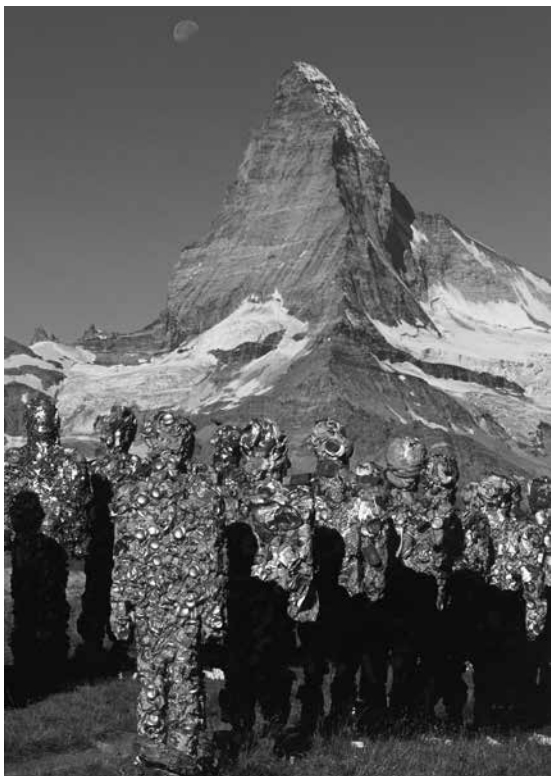
¹¹ In questa soluzione Volponi dimostra tutta l'originalità delle sue scelte traduttive, estremamente differenti cioè da quelle delle sue possibili fonti. Cf. Fraccaroli (1913, p. 178: «ora ubbriacarsi bisogna»), Romagnoli (1932, p. 75: «ubriacarsi conviene ora»), Valgimigli (1942, p. 86: «ora bisogna bere»). Non viene proposta una traduzione integrale dell'emistichio in questione da Taccone (1904, p. 92), Cessi (1948, p. 150s.), e Perrotta-Gentili (1948, p. 195). Omettono Alc. fr. 322 V. Lava-

gnini (1937) e Quasimodo (1940).

- ¹² Circa il significato etimologico di μέθυσκω, si vedano Frisk, *GEW* 191s.; Chantraine, *DELG* 675s.; Beekes, *EDG* 919.
- ¹³ La soluzione 'estrema' «impazzire» può essere anche stata influenzata dal secondo emistichio, che – come notato fra gli altri da De Martino-Vox (1996, p. 1315) e da Degani-Burzacchini (2005, p. 227) – invita a bere in maniera folleggiante e fuori dalle regole.
- ¹⁴ Questa ipotesi è fortemente suffragata dal fatto che nell'*Antica moneta* la medesima poesia – intitolata *La notte delle ceneri* – presenta assemblati in un unico verso i primi due versi della precedente versione, dando luogo cioè al seguente *incipit*: «giunto è il momento d'impazzire» (v. 1).
- ¹⁵ Pur nella sua indubbia originalità, la fitta serie di esortazioni – che costituiscono la porzione più ampia del componimento in questione – può forse essere stata anche ispirata da quella posta da Orazio all'inizio dell'ode in morte di Cleopatra (*Carm.* I 37, 1-4 *nunc pede libero / pulsanda tellus nunc Saliaribus / ornare pulvinar deorum / tempus erat dapibus, sodales*).
- ¹⁶ Così Lavagnini (1937, p. 228) commenta il testo in questione: «Orfeo partecipa alla spedizione argonautica [...] e i pesci guizzano fuor dell'azzurro mare attratti da tanta dolcezza di canto».
- ¹⁷ Il *topos* della barca ricorre anche in altri passi dell'*Antica moneta*, come *Cugina Volpe* 144 («imbarcati sopra una foglia»), *Stanze romane* 43 («portano l'uomo in barca»), *Compleanno* 12 («o galera d'immonda merce»), *Foglietto d'autunno* 6s. («dove la mia barca / è una foglia di salice impigliata»), *Isole d'argilla* 30 («batte la scarsa vela»), *25 gennaio* 14 («quando una barca di fiume»).
- ¹⁸ Riguardo a questa antica pratica contadina si legga quanto riportato – in maniera documentata e ricca di dettagli – dal sito internet *La valle del Metauro* (<<http://www.lavalledelmetauro.it/contenuti/carnevale-feste-tradizioni-lavoro/scheda/7370.html>>): «verso la metà di luglio i covoni venivano trasportati sull'aia col biroccio, per costruire la bica ("barca"); la base della bica era costituita da covoni posti con le spighe rivolte all'interno, la cima era formata da covoni posti con le spighe rivolte all'esterno, in modo da ottenere due spioventi che facilitassero lo scolo della pioggia».
- ¹⁹ Sulla presenza 'mediterranea' o 'esotica' dell'arancio, si confrontino – nell'*Antica moneta* – *L'uomo è cacciatore* 99s. («mai mio nonno / vide un arancio fiorire») e *Isole d'argilla* 14-16 («Calabria dove non canta / il tordo sull'ulivo / e sull'arancio la gazza»), e i due frammentari e sconnessi componimenti inediti *Io sono un cantore d'osteria* e *Quando i fiori dei morti*.
- ²⁰ A questo proposito, si vedano anche *Io porto al mare* 1s. («io porto al mare / queste mie ansie mattutine»), *A quest'ora* 16s. («io sogno / chiari paesi marini»), *25 gennaio* 3-5 («forse il solo cavallo / è il mare / che può tenermi in sella»), poesie incluse nell'*Antica moneta*.

- ²¹ Il fustagno è anche il materiale di cui sono fatti gli abiti tipici dei personaggi di estrazione contadina di Verga, autore estremamente importante nella formazione di Volponi, cf. ad es. *Nedda* p. 149, p. 173, p. 198; *Vita dei campi*, *Rosso Malpelo* p. 23 e p. 27, *La Lupa* p. 4; *Mastro Don Gesualdo* parte 4, cap. 3.5.
- ²² Cf. anche *Cugina Volpe* 34-38 («mia madre è ... / ... / ... / ... / e la rondine striderella»), e l'inedita *Se fossi un romano* 3 («con l'augurio di dolci uccelli»).
- ²³ A questo proposito, si vedano gli altri passi dell'*Antica moneta*, in cui l'incontro erotico – reale o immaginato – ha luogo all'aperto, in spazi delimitati e protetti: *L'antica moneta* 15s. («ora le vergini / s'aprono negli orti»), *L.* 20-23 («voltati almeno / se io non posso entrare / nell'incolto giardino / di spine e di giunchiglie»), e *Altra voce* 31-34 («nel mio diletto campo / altra voce avrà / ... / la fanciulla dei bovi»).
- ²⁴ Circa l'interpretazione complessiva di Alc. fr. 208a V., si vedano Taccone 1904, p. 91s.; Lavagnini 1937, p. 156s.; Del Grande 1959, p. 151s.; Marzullo 1975, pp. 27-38; Bonanno 1976, pp. 179-197; Della Corte 1990, pp. 135-138; De Martino Vox 1996, pp. 1260-1267; Liberman 1999, pp. 86-89; Lentini 2001, pp. 159-170; Vetta 2002, pp. 13-27; Degani-Burzacchini 2005, pp. 217-222; Gentili 2006, pp. 292-316; Gentili-Catenacci 2007, pp. 173-176; Neri 2011, pp. 225-227.
- ²⁵ Anche se il verbo ἀσυννέτημι è più propriamente legato all'area semantica della comprensione che non a quella della conoscenza. Cf. Frisk, *GEW* 714s.; Chantraine, *DELG* 458s.; Beekes, *EDG* 581s.
- ²⁶ Volponi poteva leggere il frammento in questione in Taccone 1904, p. 91s.; Fraccaroli 1913, p. 177; Romagnoli 1932b, p. 73; Lavagnini 1937, p. 156s.; Cessi 1948, p. 151; Perrotta-Gentili 1948, p. 198s.
- ²⁷ Così Neri (2011, p. 226) sintetizza il duplice valore semantico assunto dal vocabolo in questione: στᾶσις «in meteorologia designa un 'assetto' e una direzione' [...] e in politica un'in-surrezione' e una 'discordia' civile».
- ²⁸ Molto differenti appaiono le versioni dei traduttori precedenti: Fraccaroli (1913, p. 177: «ah! sento l'ira dei venti irrompere»); Romagnoli (1932b, p. 73: «come dei venti spira la furia / non so»); Cessi (1948, p. 151s.: «non capisco ... la furia»).
- ²⁹ Espressione utilizzata nella prima edizione del *Porto Sepolto* (1916), poi trasformata in «misera barca» in quella definitiva dell'*Allegria* (1942).
- ³⁰ Ad esse si può aggiungere anche l'ipotetica ripresa – mediante la probabile reminiscenza scolastica della parafrasi di Lavagnini (1937, p. 160: «al suo ritorno da terre lontane») – di Alceo fr. 350,1 V. (ἦλθεῖς ἐκ περάτων γᾶς) nei due versi incipitari di *Sei venuto* (vv. 1s. «sei venuto / da terre lontane»), poesia inclusa nel *Ramarro*.

Traduzioni



Mário Césariny

12 poesie da

Manual de prestidigitação

cura e traduzione di Roberto Maggiani

Per la pubblicazione dei testi in lingua portoghese sulla rivista di poesia comparata Semicerchio si ringraziano gli eredi per la gentile concessione.

Nota introduttiva

Mário Césariny nacque a Lisbona nel 1923, dove morì nel 2006, all'età di 83 anni. È stato poeta e pittore, ed è considerato il principale rappresentante del surrealismo portoghese.

Nel 1947, a ventiquattro anni, Césariny si recò a Parigi dove, grazie a una borsa di studio, frequentò l'Académie de la Grande Chaumière. Lì fece visita all'allora cinquantunenne André Breton, poeta e teorico del surrealismo, che ebbe grande influenza sul giovane Césariny, il quale, al suo rientro in patria, nello stesso anno, si adoperò alla creazione del "Grupo Surrealista de Lisboa", avendo al suo fianco compagni che diventeranno figure di spicco del surrealismo portoghese. Il nuovo gruppo di surrealisti, che si riuniva nella "Pastelaria Mexicana" a Lisbona, era nato in antagonismo al movimento libertario del neorealismo, ma ben presto sbocciarono al suo interno punti di vista discordanti: la posizione polemica di Césariny, in difesa dell'autentico surrealismo, lo portò a lasciare quell'esperienza per creare, con i poeti Pedro Oom e António Maria Lisboa, il gruppo dissidente "Os Surrealistas". Come uno dei principali critici e teorici del movimento surrealista,

Césariny mantenne, per tutta la sua carriera, numerose controversie letterarie, sia contro i detrattori del surrealismo sia contro coloro che, nella pratica letteraria, lo distorcevano. Negli anni Cinquanta si dedicò sia alla pittura (che a partire dagli anni Sessanta divenne il suo mezzo di sostentamento) sia alla poesia, che spesso scriveva nei caffè. Collaborò alla rivista surrealista Pirâmide (1959-1960), egli stesso fu elemento di aggregazione delle personalità tanto differenti che la componevano. Contribuì al numero uno della rivista, pubblicato nel febbraio 1959, con l'articolo "Messaggio e illusione dell'evento surrealistico". Negli anni Settanta la Polizia Giudiziaria cominciò a perseguirlo per "sospetto di vagabondaggio" e anche a causa della sua omosessualità, che egli viveva in modo esplicito; tale persecuzione cesserà solo dopo la Rivoluzione dei garofani (25 aprile 1974), che pose fine al lungo regime autoritario fondato da António Salazar e portò al ripristino della democrazia nel paese.

Negli ultimi anni della sua vita, Césariny visse con la sorella maggiore e, contrariamente a quanto accaduto in precedenza, si concesse ai media, rilasciando frequenti interviste e parlando della sua vita intima. Nel 2004, Miguel Gonçalves Mendes realizzò il documentario "Autografia", video intenso e commovente in cui Césariny si rivelò in modo totale. Nel 2005 ricevette la "Grã-Cruz da Ordem da Liberdade", consegnata dall'allora Presidente della Repubblica, Jorge Sampa-

io, e nel novembre dello stesso anno gli fu conferito il “Grande Prémio Vida Literária”, un riconoscimento al suo notevole contributo alla letteratura portoghese.

Per quanto riguarda la sua ricerca artistica, Mário Césariny adottò un atteggiamento di costante sperimentazione nelle sue opere e iniziò a praticare una tecnica di scrittura capace di influenzare le generazioni di poeti successive. La sua poesia fu animata da un senso di opposizione a comportamenti e principi istituzionalizzati o considerati normali nei campi del pensiero e dei costumi.

L’opera poetica di Césariny ebbe inizio riflettendo, nei suoi libri “Corpo Visível” (1950) e “Discurso sobre a Reabilitação do Real Quotidiano” (1952) – “Corpo visibile” e “Discurso sulla riabilitazione del reale quotidiano” –, il gusto per l’osservazione ironica della realtà urbana, facendo eco al poeta lusitano di fine Ottocento Cesário Verde; ma questa prima fase fu meno significativa rispetto ai suoi volumi, di pubblicazione successiva, sulla pratica surrealista, come il fondamentale “Manual de Prestidigitação” – “Manuale di Prestidigitazione” – (1956) in cui la mordacità e l’assurdità, il ricorso all’insolito, alleato a una discorsività che raramente porta a un *nonsense* radicale, permettono di stabilire, come per nessun altro autore

degli anni Cinquanta, un punto di equilibrio tra il primo modernismo e la rivoluzione surrealista.

Césariny, usando processi tipici del surrealismo (enumerazioni caotiche, uso sistematico di sciocchezze o umorismo nero, parodia, giochi di parole e altri giochi verbali, automatismo, eccetera), raggiunse un linguaggio in equilibrio tra il quotidiano e l’inconsueto.

Negli ultimi anni della sua vita, sviluppò un’intensa attività di trasformazione della realtà quotidiana, da cui nacquero molti collage con dipinti, oggetti e installazioni.

Le dodici poesie in lingua portoghese, riportate nel seguito, e delle quali sono state realizzate le traduzioni, sono tratte da “Manual de Prestidigitação”, Assírio & Alvim (2017).

Riguardo a tale pubblicazione, il professor Fernando J.B. Martinho disse: “[...] Il libro è interamente lui, con le sue scene, i suoi esercizi, i suoi camerini, un omaggio al teatro, e il ricordo permanente che la poesia è un’arte di passaggi e passi magici, un’arte del gioco di prestigio, non importa se necessita o meno di manuale. Solo stupisce che ci sia voluto così tanto tempo prima che qualcuno ricordasse di stabilire la connessione, la corrispondenza. [...]”

NO CAIS

no cais
vaga uma luz
sombria
desde que o dia
se perdeu
uns dizem que é a noite
a noite e nada
outros não sabem que dizer
e dormem e sonham e desmentem
o sonho que dormiram
a minha alma, calada,
também não diz quem é
a alma dessa sombra
que talvez seja só
luz do anoitecer
e deixa-se prender
em movimento de água
fluir e refluir
que a maré tem

AL MOLO

al molo
vaga una luce
ombrata
fin dal giorno
che si perse
alcuni dicono che è la notte
la notte e basta
altri non sanno cosa dire
e dormono e sognano e smentiscono
il sogno che hanno dormito
neanche la mia anima, silenziosa,
dice chi sia
l’anima di quest’ombra
che forse sia solo
luce dell’imbrunire
e si lascia catturare
in movimento d’acqua
fluire e rifluire
che la marea compie

com velha indiferença
 e no entanto
 ela é como que a mãe
 de coisas e seres
 porque a todos molha
 e vem
 indistinta corrente
 a quem
 pouco importa ter alma ou ser gente
 a luz do dia
 não sai já, também,
 emersa na água escura
 murmura, oleosa, ela
 que o céu tem?
 não é já sem vida
 toda a abstracção
 ou pensamento
 que a quisesse guardar?
 só o fluxo continuo
 do rio que sustém
 as inflexões do vento
 busca o mar
 e encontra-o
 num mudo entendimento
 alheio
 á graça desavinda de falar
 não seja embora
 essa casta harmonia
 uma harmonia humana
 nem o resto de água
 saiba
 que a morta luz do cais
 é indicação vaga
 de outra luz que raiou
 e de outra hora.

ODE DOMÉSTICA

tudo no teu sorriso diz
 que só te falta um pretexto
 para seres feliz

uma querela talvez chegasse
 ou um pequeno pastor que passasse
 na estrada, com suas ovelhas
 um riso, um pomenor
 que no momento se pousasse

con vecchia indifferenza
 e nel frattempo
 lei è come la madre
 di cose ed esseri
 perché bagna tutti
 e viene
 indistinta corrente
 a chi
 poco importa di avere anima o essere persona
 la luce del giorno
 non se ne va, altresì,
 affiorata nell'acqua scura
 mormora, oleosa, lei
 che possiede il cielo?
 non è già senza vita
 tutta l'astrazione
 o il pensiero
 che la volesse tenere?
 solo il flusso continuo
 del fiume che sostiene
 le inflessioni del vento
 cerca il mare
 e lo trova
 in un muto accordo
 alieno
 la grazia discordante di parlare
 sebbene non sia
 tale pudica armonia
 un'armonia umana
 né il resto dell'acqua
 sappia
 che la morta luce del molo
 è indicazione incerta
 di un'altra luce che fu irradiata
 e di un altro tempo.

ODE DOMESTICA

tutto nel tuo sorriso dice
 che ti manca solo un pretesto
 per essere felice

una lite magari arrivasse
 o un pastorello che passasse
 sulla strada, con le sue pecore
 una risata, un dettaglio
 che nel momento si posasse

e o tornasse melhor

eu
vou pensando em coisas velhas
— sem sombra de desdém! —
na vida
naquele lampejo fugace
que o teu sorriso já não tem

e que é do passado
porque a nossa grande sabedoria
não soube tratar ente tão delicado

e declina, o dia

o pequeno pastor já não vem

O LUAR DE LAGOS

igual a noite é
como o jardim deserto
um espelho no café
que permanece aberto

nenhuma voz ou campo
há o luar a paz
que na sombra perfaz
o seu tecido branco

e à rua percebida
passam ciganos com as suas mães

mais tardos na subida
os xales — grande vida!
seguidos pelos cães

MÚSICA PARA PERCUSSAO E CELESTA

anjo meu, obrigado
pelas benesses que me deste,
pelo instante-estátua-equestre
do teu sorriso consolado

não faço troça, querubim,
mas este mundo é tao diferente
tu não pensavas seriamente

e lo rendesse migliore

io
sto pensando a cose vecchie
— senza ombra di disdegno! —
nella vita
in quel barlume fugace
che il tuo sorriso non ha più

e che ne è del passato
perché la nostra grande saggezza
non ha saputo trattare un ente così delicato

e declina, il giorno

il pastorello non viene più

IL CHIARO DI LUNA DI LAGOS

la notte è proprio
come il giardino deserto
uno specchio nel caffè
che rimane aperto

nessuna voce o campo
nel chiaro di luna c'è la pace
che nell'ombra completa
il suo tessuto bianco

e nella strada conosciuta
passano zingari con le loro madri

più tardi nella salita
gli scialli — bella vita!
seguiti dai cani

MUSICA PER PERCUSSIONE E CELESTA

angelo mio, grazie
per i benefici che mi hai dato,
per l'istante-statua-equestre
del tuo sorriso rasserenato

non faccio beffe, cherubino,
ma questo mondo è così diverso
non hai pensato seriamente

que eu quisesse olhos de marfim?

vens lá das velhas poesias
 de acónito e de pentagrama
 enquanto eu numa semana
 não peno mais que sete dias

mas mesmo assim, anjo meu tão moral,
 eu agradeço o muito que puseste
 nesse carinho-estátua-equestre
 todo candura jovial

II

um grande utensílio de amor
 meia laranja de alegria
 dez toneladas de suor
 um minuto de geometria

quatro rimas sem coração
 dois desastres sem novidade
 um preto que vai para o sertão
 um branco que vem a cidade

uma meia-tinta no sol
 cinco dias de angústia no foro
 o cigarro a descer o paiol
 a trepanação do touro

mil bocas a ver e a contar
 uma altura de fazer turismo
 um arranha-céus a ripar
 meia-quarta de cristianismo

uma prancha sem porta sem escada
 um grifo nas linhas da mão
 uma Ibéria muito desgraçada
 um Rossio de solidão

[de Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano, II/XX]

IX

no país no país no país onde os homens
 são só até ao joelho
 e o joelho que bom é só até à ilharga

che io volessi occhi d'avorio?

viene dalle vecchie poesie
 di aconito e di pentagramma
 mentre io in una settimana
 non peno più di sette giorni

ma anche così, angelo mio così morale,
 apprezzo il molto che hai messo
 in questo affetto-statua-equestre
 tutto candore giovanile

II

un grande strumento di amore
 mezza arancia di allegria
 dieci tonnellate di sudore
 un minuto di geometria

quattro rime senza cuore
 due disastri senza novità
 un nero che va nell'entroterra
 un bianco che arriva in città

una gradazione di colore nel sole
 cinque giorni di angoscia in tribunale
 la sigaretta per scendere in stiva
 l'incornare del toro

mille bocche per vedere e raccontare
 un tempo per fare turismo
 un grattacielo da demolire
 mezzo-quarto di cristianesimo

una passerella senza porta senza scala
 un grifone nelle linee della mano
 una Iberia molto sfortunata
 un Rossio di solitudine

[da Discorso sulla riabilitazione del reale quotidiano, II/XX]

IX

nel paese nel paese nel paese dove gli uomini
 arrivano solo fino al ginocchio
 e il ginocchio per fortuna è solo fino al fianco

conto os meus dias tangerinas brancas
e vejo a noite Cadillac obsceno
a rondar os meus dias tangerinas brancas
para um passeio na estrada Cadillac obsceno

e no país no país e no país
onde as lindas lindas raparigas são só até ao pescoço
e o pescoço que bom é só até ao artelho
ao passo que o artelho, de proporções mais nobres,
chega a atingir o cérebro e as flores da cabeça,
recordo os meus amores liames indestrutíveis
para que eu escreva com ela, só até à ilharga,
a grande historia do amor só até ao pescoço

e no país no país que engraçado no país
onde o poeta o poeta é só até à plume
e a plume que bom é só até ao fantasma
ao passo que o fantasma – ora aí esta –
não é outro senão a divina criança (prometida)
uso os meus olhos grandes bons e abertos
e vejo a noite (on ne passe pas)

diz que grandeza de alma. Honestos porque.
Calafetagem por motivo de obras.
É relativamente queda de água
e já agora há muito não é doutra maneira
no país onde os homens são só até ao joelho
e o joelho que bom esta tao barato

[de Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano,
IX/XX]

XIV

hoje, dia de todos os demónios
irei ao cemitério onde repousa Sá-Carneiro
a gente às vezes esquece a dor dos outros
o trabalho dos outros o coval
dos outros

ora este foi dos tais a quem não deram passaporte
de forma que embarcou clandestino
não tinha política tinha física
mas nem assim o passaram
e quando a coisa estava a ir a mais
tzzt... uma poção de estricnina
deu-lhe a moleza foi dormir

conto i miei giorni mandarini bianchi
e vedo la notte Cadillac oscena
a pattugliare i miei giorni mandarini bianchi
per una passeggiata sulla strada Cadillac oscena

e nel paese nel paese e nel paese
dove le belle belle ragazze arrivano solo fino al collo
e il collo che bello è solo fino al dito
mentre il dito, di proporzioni più nobili,
raggiunge il cervello e i fiori della testa,
ricordo i miei amori legami indistruttibili
in modo che io scriva con lei, solo fino al fianco,
la grande storia dell'amore solo fino al collo

e nel paese nel paese che divertente nel paese
dove il poeta il poeta è solo fino al pennacchio
e il pennacchio che bello è solo fino al fantasma
mentre il fantasma — eccolo —
non è altro che il bambino divino (promesso)
io uso i miei grandi occhi buoni e aperti
e vedo la notte (on ne passe pas)

dice la grandezza dell'anima. Onesti perché.
Calafataggio a causa dei lavori.
È analoga caduta d'acqua
e comunque da tempo non c'è un'altra maniera
nel paese in cui gli uomini sono solo fino al ginocchio
e il ginocchio che bello è così conveniente

[da Discorso sulla riabilitazione del reale quotidiano,
IX/XX]

XIV

oggi, giorno di tutti i demoni
sono andato al cimitero dove riposa Sá-Carneiro
la gente a volte dimentica il dolore degli altri
il lavoro degli altri lo spazio per la sepoltura
degli altri

ebbene questo era uno di quelli a cui non dettero il passaporto
così che si imbarcò illegalmente
non aveva politica aveva corpo
ma neppure così lo fecero passare
e quando la cosa stava aumentando
tzzt... una pozione di stricnina
gli diede mollezza e si addormentò

preferiu umas dores no lado esquerdo da alma
 uns disparates com as pernas na hora apaziguadora
 herói à sua maneira recusou-se
 a beber o pátrio mijo
 deu a mão ao Antero, foi-se, e pronto,
 desembarcou como tinha embarcado

Sem Jeito para o Negócio

[de Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano,
 XIV/XX]

XVI

Duas aranhas esperam a mosca
 com radiadores ventiladores rosa-chá
 passagem ao estado de amora
 alguns coupons
 e várias teses de combate moderno

A mosca
 passa
 ou não passa
 é um pouco como todas as coisas
 estão mas não aparecem
 e podem levar anos nisso

Mas duas aranhas esperam a mosca
 com serviço de Turismo Dlão
 lume aceso
 página de sentença judiciária

Ao fundo
 o galo enerva-se e quebra a mobília
 numa grande convivência francesa
 co'a mosca que foge espavorida no vento

Agora à luz das baratas e dos apetrechos para campo
 duas aranhas esperam a aranha
 e esta é que não escapa
 às honras amarelas
 à ligeira tremura de ter vindo
 pois nenhuma aranha escapou jamais às aranhas
 nenhuma não sendo mosca fugiu
 ao que mandam os deuses

[de Discurso sobre a reabilitação do real quotidiano,
 XVI/XX]

preferì i dolori sul lato sinistro dell'anima
 alcune sciocchezze sulle gambe nell'ora conciliatrice
 l'eroe a suo modo ha rifiutato
 di bere il patrio piscio
 diede la mano ad Antero, sparì, e basta,
 sbarcò come si era imbarcato

Senza senso per gli affari

[da Discorso sulla riabilitazione del reale quotidiano,
 XIV/XX]

XVI

Due ragni aspettano la mosca
 con radiatori ventilatori rose tea
 passaggio allo stato di mora
 alcuni coupon
 e varie tesi di combattimento moderne

La mosca
 passa
 o non passa
 è un po' come tutte le cose
 sono ma non appaiono
 e possono restare anni in questo modo

Ma due ragni aspettano la mosca
 con servizio turistico Dlão
 luce accesa
 pagina di sentenza giudiziaria

Sullo sfondo
 il gallo si arrabbia e rompe i mobili
 in un'ampia convivenza francese
 con una mosca che fugge spaventata nel vento

Ora in base agli scarafaggi e alle attrezzature da campo
 due ragni attendono il ragno
 e questo è ciò che non sfugge
 alle onorificenze gialle
 il leggero tremore di essere arrivato
 perché nessun ragno è mai sfuggito ai ragni
 nessuno non essendo mosca è fuggito
 a quello che mandano gli dèi

[da Discorso sulla riabilitazione del reale quotidiano,
 XVI/XX]

ARTE DE SER NATURAL COM ELES

Senhor Fantasma, vamos falar

Tudo foi e tudo acabou
numa cidade venezuelana
Boa parte de mim lá ficou
não vêes senão o que voltou
no princípio desta semana

Senhor fantasma, em que é que trabalha?

Em luzes e achados
chãos e valados
barcos chegados
comboios idos
Procuro os meus antepassados
altos hirsutos penteados
mudos miúdos desprevenidos

*Senhor Fantasma, a vida é má
muito concerto pouca harmonia*

A vida é o que nos dá
Não quero outra filosofia

*Senhor Fantasma, diga lá
que estrela se deve seguir?*

(Mestre Fantasma: Ah, ah, ah!)

Senhor Fantasma, vamos dormir

A IMACULADA CONCEPÇÃO

Um pássaro
a pino sobre as rochas
um pássaro jamais visto
um pássaro só pássaro
um pequeno pássaro enorme
fascinante
gelado

Um pequeno pássaro vivo
sobre as coisas
como um lado do mar
brilhante

ARTE DI ESSERE NATURALI CON LORO

Signor Fantasma, parliamo

Tutto fu e tutto finì
in una città venezuelana
Buona parte di me è rimasta là
non vedi se non quello che è tornato
all'inizio di questa settimana

Signor Fantasma, di che cosa si occupa?

Di luci e reperti
pavimenti e recinzioni
barche arrivate
treni andati
Cerco i miei antenati
sublimi irsute acconciature
muti ragazzini alla sprovvista

*Signor Fantasma, la vita è cattiva
molto concerto poca armonia*

La vita è ciò che ci dà
Non voglio un'altra filosofia

*Signor Fantasma, ci dica
quale stella si deve seguire?*

(Mastro Fantasma: Ah, ah, ah!)

Signor Fantasma, dormiamo

L'IMMACOLATA CONCEZIONE

Un uccello
dritto sulle rocce
un uccello mai visto
un uccello solo uccello
un piccolo uccello enorme
affascinante
ghiacciato

Un piccolo uccello vivo
sulle cose
come un lato del mare
luminoso

impalpável
 seguro
 e apesar disso impossível
 terrível
 obsediante

Foi quando me voltei
 para dizer-te: «Repara!»
 que ele passou

MANUAL

Tão calmo e seroal
 tão de minha invenção

Ai
 Manuel de trabalho manual
 Ai manual de prestidigitação

O PRESTIDIGITADOR VAI A ROMA IMPLORAR A BÊNÇÃO PAPAL

Em cima do barco
 que esperta a corrente
 é hoje que parto
 para sempre

Todos os teus rostos
 me verão chegar
 ver-me-ás saciar
 todos os teus gostos
 alvuras e mostos
 da lira solar

Hoje a noite é una
 em luz e razão
 Dois olhos — e espuma

Enfuna-te, escuna

Aproa ao vulcão

impalpabile
 sicuro
 eppure impossibile
 terribile
 ossessionante

Fu quando mi voltai
 per dirti: «Guarda!»
 che passò

MANUALE

Così calmo e serotino
 così di mia invenzione

Ah
 Manuel di lavoro manuale
 Ah manuale di prestidigitazione

IL PRESTIGIATORE VA A ROMA A IMPLORARE LA BENEDIZIONE PAPALE

Sulla barca
 trasportata dalla corrente
 è oggi che parto
 per sempre

Tutte le tue facce
 mi vedranno arrivare
 mi vedrai a saziare
 tutti i tuoi gusti
 candori e mosti
 della lira solare

Oggi la notte è una
 in luce e ragione
 Due occhi — e schiuma

Gónfiati, goletta

Approda al vulcano

Blaise Cendrars

Les Pâques à New York

Riscrittura di Giovanni Tuzet

Pasqua a Villanova è una 'trazione'. Chiamo così, per difetto, le traduzioni di testi nati altrove e in altre circostanze. Traendoli cerco di portarli a noi, farne una versione che parli direttamente al lettore di adesso. Così muto i riferimenti spaziotemporali, cambio nomi e aggiorno i dati. Mantenendo però lo spirito originale, quella che mi pare l'intenzione del testo.

Ho condotto operazioni del genere su una serie di poesie francesi di fine Ottocento e inizio Novecento (la maggior parte è pubblicata in *Trazioni*, Christophe Chomant Éditeur, Rouen, 2010). La prima fu *Zone* di Apollinaire, che proprio «Semicerchio» pubblicò nel 2005 (n. XXXII-XXXIII). Ora, per chiudere il cerchio, propongo in trazione *Les Pâques à New York* di Cendrars.

Come noto, è la poesia gemella di *Zone*. Entrambe portano il 1912 come data e si assomigliano straordinariamente per immagini e struttura. Si è discusso

su chi abbia influenzato chi, se sia stata scritta prima *Zone* o *Les Pâques*. Sembra accreditato un debito di Apollinaire nei confronti di Cendrars. Alcuni riportano lo stupore e la vorace attenzione con cui il primo, in un incontro parigino, legge o ascolta la poesia del secondo. Plausibilmente, Apollinaire imita Cendrars a stretto giro. Ma qui non importa tanto ricostruire questa vicenda storica.

Ora il testo di Cendrars diventa una *Pasqua a Villanova*, città indefinita come molte delle nostre, dove si consuma una crisi religiosa sullo sfondo di un'umanità sdrucita. Ci sono profughi, navigli neri, figure da circo, botteghe notturne. E c'è il singhiozzo di un candore perduto, solo velato d'ironia. Con le rime in distico che ho cercato di mantenere.

(G.T.)

Blaise Cendrars

Les Pâques à New York

Seigneur, c'est aujourd'hui le jour de votre Nom,
J'ai lu dans un vieux livre le geste de votre Passion,

Et votre angoisse et vos efforts et vos bonnes paroles
Qui pleurent dans un livre, doucement monotones.

Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort.
Il traçait votre histoire avec des lettres d'or

Dans un missel, posé sur ses genoux,
Il travaillait pieusement en s'inspirant de Vous.

À l'abri de l'autel, assis dans sa robe blanche,
Il travaillait lentement du lundi au dimanche.

Les heures s'arrêtaient au seuil de son retrait.
Lui, s'oubliait, penché sur votre portrait.

À vêpres, quand les cloches psalmodiaient dans la tour,
Le bon frère ne savait si c'était son amour

Ou si c'était le Vâtre, Seigneur, ou votre Père
Qui battait à grands coups les portes du monastère.

Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet.
Dans la chambre à côté, un être triste et muet

Attends derrière la porte, attends que je l'appelle !
C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, – c'est l'Éternel.

Je ne Vous ai pas connu alors, – ni maintenant.
Je n'ai jamais prié quand j'étais un petit enfant.

Ce soir pourtant je pense à Vous avec effroi.
Mon âme est une veuve en deuil au pied de votre Croix ;

Mon âme est une veuve en noir, – c'est votre Mère
Sans larme et sans espoir, comme l'a peinte Carrière.

Je connais tous les Christs qui pensent dans les musées ;
Mais Vous marchez, Seigneur, ce soir à mes côtés.

Je descends à grands pas vers le bas de la ville,
Le dos voûté, le cœur ridé, l'esprit fébrile.

Giovanni Tuzet

Pasqua a Villanova

Signore, oggi è il giorno del tuo Nome
Ho visto la Passione Tu sai come,

La tua angoscia la fatica e le parole
Che piangono dolci, lunghe e sole.

Un semplice mi parla delle tue pene
Ne traccia la storia a lettere piene

In un tomo posato alle ginocchia,
In un tono ispirato ai tuoi occhi.

Al riparo dai tempi, in una veste bianca
Ricopiava fittamente a destra a manca.

Le ore s'arrestavano all'uscita
Lui assente, curvo alla tua Guernica.

Al vespro, nell'ora che le torri fa sonore
Il semplice non sapeva se il suo amore...

O fosse il tuo, Signore, o il Padre nostro
Che batteva alle volte del chiostro.

Stasera mi sento come il semplice inquieto.
Nella camera accanto c'è un essere muto

Attende alla porta, attende che lo chiami!
Sei Tu, è Dio, sono io – mi ami?

Non ti conobbi allora, né ora mi sei dato
Bambino, mai che abbia orato

Ma stasera ti penso in modo atroce.
L'anima geme ai piedi della croce:

Come vedova in nero – come Madre
Senza lacrima o speranza o Padre.

Conosco i Cristi appesi nei musei
Ma stasera, Signore, segui i passi miei.

Scendo a gran passi verso la villa in basso
Curva la schiena, serrato in cuore, febbrile il capo.

Votre flanc grand-ouvert est comme un grand soleil
Et vos mains tout autour palpitent d'étincelles.

Les vitres des maisons sont toutes pleines de sang
Et les femmes, derrière, sont comme des fleurs de sang,

D'étranges mauvaises fleurs flétries, des orchidées,
Calices renversés ouverts sous vos trois plaies.

Votre sang recueilli, elles ne l'ont jamais bu.
Elles ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul.

Les fleurs de la Passion sont blanches, comme
des cierges,
Ce sont les plus douces fleurs au Jardin de la
Bonne Vierge.

C'est à cette heure-ci, c'est vers la neuvième heure,
Que votre Tête, Seigneur, tombe sur votre Cœur.

Je suis assis au bord de l'océan
Et je me remémore un cantique allemand,

Où il est dit, avec des mots très doux, très sim-
ples, très purs,
La beauté de votre Face dans la torture.

Dans une église, à Sienne, dans un caveau,
J'ai vu la même Face, au mur, sous un rideau.

Et dans un ermitage, à Bourrié-Wladislasz,
Elle est bossuée d'or dans une châsse.

De troubles cabochons sont à la place des yeux
Et des paysans baissent à genoux Vos yeux.

Sur le mouchoir de Véronique Elle est empreinte
Et c'est pourquoi Sainte Véronique est Votre sainte.

C'est la meilleure relique promenée par les champs,
Elle guérit tous les malades, tous les méchants.

Elle fait encore mille et mille autres miracles,
Mais je n'ai jamais assisté à ce spectacle.

Peut-être que la foi me manque, Seigneur, et la bonté
Pour voir ce rayonnement de votre Beauté.

Il tuo fianco squarciato è un grande sole
E le mani sono solo tagliole.

I vetri delle case non sono che sangue
E dietro le donne sono petali di sangue

Degli strani, cattivi fiori passiti –
Calici torti sui fianchi feriti.

Non l'hanno bevuto mai il tuo sangue raccolto.
Hanno il rosso alle labbra e merletti al culo.

I fiori in Passione sono bianchi certi
Sono i più dolci nel Giardino di ieri.

È adesso, verso le nove ore,
Che il tuo capo, Signore, cadde sul Cuore.

Sono al bordo dell'acqua seduto
Mi ricordo d'un canto uncinato,

Dove si dice, con dolci parole, semplici e pure
Come fu bello il tuo Viso nelle torture.

In una chiesa, in una buca, a Palinuro
Ho visto lo stesso viso su un muro

In un eremo, ad Aquileia
D'oro è butterato, copre una reliquia

Ha delle torbide pietre al posto degli occhi
Che i bifolchi ti bacino in ginocchi.

Sul velo di Veronica è impresso
Veronica è così la tua Santa promessa.

È la migliore reliquia portata nei campi
Tutti i mali guarisce, tutti i crampi.

Ella ancora fa più d'un miracolo
Ma non mai ho gustato lo spettacolo.

Forse mi manca la fede, Signore, la fermezza
Per vedere la tua Bellezza.

Pourtant, Seigneur, j'ai fait un périlleux voyage
 Pour contempler dans un béryl l'intaille de votre image.

Faites, Seigneur, que mon visage appuyé dans les mains
 Y laisse tomber le masque d'angoisse qui m'étreint.

Faites, Seigneur, que mes deux mains appuyées
 sur ma bouche
 N'y lèchent pas l'écume d'un désespoir farouche.

Je suis triste et malade. Peut-être à cause de Vous,
 Peut-être à cause d'un autre. Peut-être à cause de Vous.

Seigneur, la foule des pauvres pour qui vous fîtes
 le Sacrifice
 Est ici, parquée, tassée, comme du bétail, dans les
 hospices.

D'immenses bateaux noirs viennent des horizons
 Et les débarquent, pêle-mêle, sur les pontons.

Il y a des Italiens, des Grecs, des Espagnols,
 Des Russes, des Bulgares, de Persans, des Mongols.

Ce sont des bêtes de cirque qui sautent les méridiens.
 On leur jette un morceau de viande noire, comme
 à des chiens.

C'est leur bonheur à eux que cette sale pitance.
 Seigneur, ayez pitié des peuples en souffrance.

Seigneur dans les ghettos grouille la tourbe des Juifs
 Ils viennent de Pologne et sont tous fugitifs.

Je le sais bien, ils ont fait ton Procès ;
 Mais je t'assure, ils ne sont pas tout à fait mauvais.

Ils sont dans des boutiques sous des lampes de cuivre,
 Vendent des vieux habits, des armes et des livres.

Rembrandt aimait beaucoup les peindre dans leurs
 défroques.
 Moi, j'ai, ce soir, marchandé un microscope.

Hélas ! Seigneur, Vous ne serez plus là, après Pâques !
 Seigneur, ayez pitié des Juifs dans les baraques.

Eppure, Signore, ho fatto un viaggio periglioso
 Per ammirare in un intaglio il tuo viso.

Fai Signore che dal mio volto moscio
 Cada alle mani la maschera d'angoscia

Fai Signore che il mio palmo sulla bocca
 Non raccolga la schiuma che trabocca.

Sono triste e malato. Forse a causa tua,
 Forse a causa d'altri. Forse a causa tua.

La folla misera delle tue speranze
 È ammassata fra tombe e ambulanze.

Dei rotti navigli neri
 La sbarcano alla rinfusa in cimiteri.

Armeni, somali, siriani
 Mongoli, iracheni, pachistani.

Sono bestie da circo e puttani
 Gli si getta un boccone come ai cani:

Com'è oscena la loro pietanza
 Signore, pietà per la loro sofferenza.

Signore del ghetto brulica il giudeo
 Ha fatto sul muro alla guardia marameo.

Lo so bene, ti ha messo a processo
 Ma t'assicuro: nessuno ti fa fesso.

Stanno in botteghe sotto lampade losche
 Vendono roba vecchia, armi e mosche.

C'è chi ama ritrarre la loro miseria
 Stasera ne vedi la falsa cattiveria.

Ahimè, Signore, non ci sarai dopo Pasqua!
 Abbi pietà di tutti i senzatasca.

Seigneur, les humbles femmes qui vous accompa-
gnèrent à Golgotha,
Se cachent. Au fond des bouges, sur d'immondes
sophas,

Elles sont polluées par la misère des hommes.
Des chiens leur ont rongé les os, et dans le rhum

Elles cachent leur vice endurci qui s'écaille.
Seigneur, quand une de ces femmes me parle, je
défaille.

Je voudrais être Vous pour aimer les prostituées.
Seigneur, ayez pitié des prostituées.

Seigneur, je suis dans le quartier des bons voleurs,
Des vagabonds, des va-nu-pieds, des recéleurs.

Je pense aux deux larrons qui étaient avec vous à
la Potence,
Je sais que vous daignez sourire à leur malchance.

Seigneur, l'un voudrait une corde avec un nœud
au bout,
Mais ça n'est pas gratis, la corde, ça coûte vingt sous.

Il raisonnait comme un philosophe, ce vieux bandit.
Je lui ai donné de l'opium pour qu'il aille plus vite
en paradis.

Je pense aussi aux musiciens des rues,
Au violoniste aveugle, au manchot qui tourne l'or-
gue de Barbarie,

À la chanteuse au chapeau de paille avec des
roses de papier ;
Je sais que ce sont eux qui chantent durant l'éternité.

Seigneur, faites-leur l'aumône, autre que de la
lueur des becs de gaz,
Seigneur, faites-leur l'aumône de gros sous ici-bas.

Seigneur, quand vous mourûtes, le rideau se fendit,
Ce qu'on vit derrière, personne ne l'a dit.

La rue est dans la nuit comme une déchirure
Pleine d'or et de sang, de feu et d'épluchures.

Signore, le umili donne che vennero alla Croce
Si celano. In fondo a baracche nell'aria atroce

Hanno le macchie della miseria umana.
Dei cani ne rodono le ossa, dell'Avana

Bevono un rum e mostrano il seno.
Se una di loro mi parla, Signore, vengo meno.

Vorrei essere Te per amare le puttane
Signore, che tu abbia riguardo alle puttane.

Sono Signore nel quartiere dei furfanti
Dei vagabondi, degli scalzi, dei birbanti.

Penso ai due ladroni che furono con Te
So che li degni di sorriso e d'un caffè.

Signore, uno vorrebbe una corda con un nodo
Ma non è gratis, la corda, costa sodo.

Ragiona da filosofo quel vecchio in bandana
Gli ho dato dell'oppio, che arrivi al nirvana.

Penso anche ai musici di strada,
Al violinista cieco, al monco dalla rada

Chitarra, alla bimba che si lamenta in là;
so che sono loro a cantare l'eternità.

Signore, fai loro un'offerta decorosa,
Signore, dai loro una speranza luminosa.

Signore, quando moristi il velo si squarciò.
Cosa c'era dietro, io non lo so.

La strada attraversa la notte come un taglio
Colma d'oro e di sangue, di gas e d'aglio

Ceux que vous avez chassé du temple avec votre fouet,
Flagellent les passants d'une poignée de méfaits.

L'Étoile qui disparut alors du tabernacle,
Brûle sur les murs dans la lumière crue des spectacles.

Seigneur, la Banque illuminée est comme un coffre-fort,
Où s'est coagulé le Sang de votre mort.

Les rues se font désertes et deviennent plus noires.
Je chancelle comme un homme ivre sur les trottoirs.

J'ai peur des grands pans d'ombre que les maisons projettent.
J'ai peur. Quelqu'un me suit. Je n'ose tourner la tête.

Un pas clopin-clopant saute de plus en plus près.
J'ai peur. J'ai le vertige. Et je m'arrête exprès.

Un effroyable drôle m'a jeté un regard
Aigu, puis a passé, mauvais comme un poignard.

Seigneur, rien n'a changé depuis que vous n'êtes plus Roi.
Le Mal s'est fait une béquille de votre Croix.

Je descends les mauvaises marches d'un café
Et me voici, assis, devant un verre de thé.

Je suis chez des Chinois, qui comme avec le dos
Sourient, se penchent et sont polis comme des magots.

La boutique est petite, badigeonnée de rouge
Et de curieux chromos sont encadrés dans du bambou.

Ho-Koussaï a peint les cent aspects d'une montagne.
Que serait votre Face peinte par un Chinois ? ...

Cette dernière idée, Seigneur, m'a d'abord fait sourire.
Je vous voyais en raccourci dans votre martyre.

Mais le peintre, pourtant, aurait peint votre tourment
Avec plus de cruauté que nos peintres d'Occident.

Des lames contournées auraient scié vos chairs,

Quelli che hai cacciato dal tempio con il braccio
Sferzano i passanti sorpresi all'addiaccio.

La Stella sparita dal tabernacolo
Brucia sui muri in un crudo spettacolo

Signore, la Banca illuminata è un contrafforte
Dove coagula il tuo Sangue di morte.

Le strade si svuotano e fanno più nere.
Io vacillo come bevuto un trampoliere.

Ho paura dell'ombra a falde proiettata dalle case.
Ho paura. Qualcuno mi segue, non oso.

Un passo zoppicante s'avvicina,
Ho paura, mi sento svenire, m'arresto prima.

Un'orribile canaglia m'ha puntato
Con lo sguardo tagliente, poi passato.

Signore, non è cambiato nulla da quando non hai voce.
Il Male s'è fatto una gruccia della tua Croce.

Scendo i rotti scalini d'un caffè
Ed eccomi seduto di fronte a un thè.

Sono dai cinesi, che s'ingegnano
Sorriscono, come i macachi s'inchinano.

Il locale è piccolo, di rosso foderato
D'immagini curiose rivestito

Uno dipinse i cento aspetti d'un arnese –
Che sarebbe il tuo Viso dipinto da un cinese?

All'inizio questa cosa m'ha fatto sorridere.
Ti vedevo nel martirio stridere.

Ma quel pittore avrebbe reso il tuo tormento
In modo più crudele che l'Occidente.

Le carni segate da lame affilate

Des pincés et des peignes auraient strié vos nerfs,

On vous aurait passé le col dans un carcan,
On vous aurait arraché les ongles et les dents,

D'immenses dragons noirs se seraient jetés sur Vous,
Et vous auraient soufflé des flammes dans le cou,

On vous aurait arraché la langue et les yeux,
On vous aurait empalé sur un pieu.

Ainsi, Seigneur, vous auriez souffert toute l'infamie,
Car il n'y a pas plus cruelle posture.

Ensuite, on vous aurait forjeté aux pourceaux
Qui vous auraient rongé le ventre et les boyaux.

Je suis seul à présent, les autres sont sortis,
Je suis étendu sur un banc contre le mur.

J'aurais voulu entrer, Seigneur, dans une église ;
Mais il n'y a pas de cloches, Seigneur, dans cette ville.

Je pense aux cloches tues : – où sont les cloches
anciennes ?

Où sont les litanies et les douces antiennes ?

Où sont les longs offices et où les beaux cantiques ?
Où sont les liturgies et les musiques ?

Où sont les fiers prélats, Seigneur, où tes nonnains ?
Où l'aube blanche, l'amict des Saintes et des Saints ?

La joie du Paradis se noie dans la poussière,
Les feux mystiques ne rutilent plus dans les verrières.

L'aube tarde à venir, et dans le bouge étroit
Des ombres crucifiées agonisent aux parois.

C'est comme un Golgotha de nuit dans un miroir
Que l'on voit trembloter en rouge sur du noir.

La fumée, sous la lampe, est comme un linge déteint
Qui tourne, entortillé, tout autour de vos reins.

Par au-dessus, la lampe pâle est suspendue,
Comme votre Tête, triste et morte et exsangue.

Da cardi e tenaglie i nervi striati

Il collo in una gogna posato
Le unghie e i denti strappati,

Draghi neri e giganti su Te gettati
Le loro fiamme al tuo collo soffiate

La lingua e gli occhi strappati,
Ti avrebbero al palo impalato.

Per te, Signore un'infame bruttura
Poiché non c'è più crudele postura

E ti avrebbero gettato ai suini
Golosi del cuore e dei tuoi intestini.

Ora sono solo, gli altri sono usciti
Sono steso su una panca contro il muro

Avrei voluto entrare, Signore, in una chiesa
Ma qui, a Villanova, si fa solo la spesa.

Penso alle care campane – dove sono le antiche
campane?

Dove sono il mattutino, le lodi, compieta?

Dove sono i lunghi uffici e i bei cantici?
Dove sono le offerte e le musiche?

Dove sono le suore e i prelati pimpanti?
Dove le albe e l'amitto dei Santi?

La gioia del Paradiso dispare in polvere
Il fuoco mistico svapora e dissolve.

L'alba tarda a venire e nel tugurio
Delle ombre crocifisse agonizzano ai muri.

È un Golgota notturno in uno specchio
Che trema come sangue in un secchio.

Il fumo sotto la lampada come lino
Che ti gira, torto, attorno al bacino.

La lampada pallida è sospesa, langue
Come la tua Testa, triste morta ed esangue.

Des reflets insolites palpitent sur les vitres ...
 J'ai peur, – et je suis triste, Seigneur, d'être si triste.

« Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ? »
 – La lumière frissonner, humble dans le matin.

« Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ? »
 – Des blancheurs éperdues palpiter comme des mains.

« Dic nobis, Maria, quid vidisti in via ? »
 – L'augure du printemps tressaillir dans mon sein.

Seigneur, l'aube a glissé froide comme un suaire
 Et a mis tout à nu les gratte-ciel dans les airs.

Déjà un bruit immense retentit sur la ville.
 Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.

Les métropolitains roulent et tonnent sous terre.
 Les ponts sont secoués par les chemins de fer.

La cité tremble. Des cris, du feu et des fumées,
 Des sirènes à vapeur rauques comme des huées.

Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or
 Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors.

Trouble, dans le fouillis empanaché des toits,
 Le soleil, c'est votre Face souillée par les crachats.

Seigneur, je rentre fatigué, seul et très morne ...
 Ma chambre est nue comme un tombeau ...

Seigneur, je suis tout seul et j'ai la fièvre ...
 Mon lit est froid comme un cercueil ...

Seigneur, je ferme les yeux et je claques des dents ...
 Je suis trop seul. J'ai froid. Je vous appelle ...

Cent mille toupies tournoient devant mes yeux ...
 Non, cent mille femmes ... Non, cent mille violoncelles ...

Je pense, Seigneur, à mes heures malheureuses ...
 Je pense, Seigneur, à mes heures en allées ...

Je ne pense plus à Vous. Je ne pense plus à Vous.

(1912)

Palpitano ai vetri delle lunule miste
 Ho paura – e sono triste, Signore, d'essere triste.

“Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?”
 – Umile al mattino la luce tremare.

“Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?”
 – Candori smarriti come mani palpitare.

“Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?”
 – Il presagio di marzo nel mio seno trasalire.

Signore, l'alba glissa fredda come sudario
 E i nudi grattacieli lascia nell'aria.

Già un rumore sordo rimbomba a Villanova
 Già i binari si scuotono, grondano saliva

I vagoni inghiotte e dona la terra
 I ponti sono scossi da denti in guerra.

Trema la città. Grida, fuochi e fumi
 Sirene, fibre e rauchi cerumi.

Una folla malata di successo
 Si spinge, s'ignora, si guarda in cesso.

Torbo, fra i tetti impennacchiati di parabole
 Il sole è il Tuo Volto ornato di favole.

Signore, rientro stanco, triste e solo
 La mia camera è spoglia come un sepolcro...

Signore, sono solo e ho la febbre
 Il mio letto è freddo come un feretro...

Signore, chiudo gli occhi e batto i denti...
 Troppo sono solo. Ho freddo. Ti chiamo...

Centomila trottole mi girano negli occhi
 No, centomila donne... centomila violoncelli...

Penso, Signore, alle mie ore infelici
 Penso, Signore, alle mie ore perse...

A Te non penso più. A Te non penso più.

(2016)

The Pohutukawa Tree ed altre poesie neozelandesi di Apirana Taylor

Antonella Sarti Evans

Apirana Taylor è un artista neozelandese (poeta, scrittore, pittore, musicista, attore e drammaturgo) di discendenza maori Te Whānau-ā-Apanui, Ngāti Porou e Ngāti Ruanui. La sua prima raccolta di poesie *Eyes of the Ruru* (Voice Press, 1972) lo consacrò fra i migliori autori maori contemporanei, a cui ne seguirono altre cinque, sino alla più recente, *'The Breathing Tree'* (Canterbury University Press, 2014). Il suo primo romanzo, *te tangi aroha*, (Huia Publisher, 1993) fu pure un successo, tanto quanto il secondo, *Five Strings* (Anahera Press, 2017) che è stato apprezzato pubblicamente anche dalla scrittrice maori Patricia Grace. Nell'opera di Apirana Taylor si intrecciano la natura neozelandese con la mitologia maori, le difficoltà dell'integrazione sociale con l'irrinunciabile poesia del quotidiano. Apirana Taylor ha partecipato a festival e tour di poeti e cantastorie in India e in Europa (Austria, Svizzera, Italia e Germania) ed alcune sue poesie sono state tradotte in italiano dalle riviste *'Simplegadi'*, *'Casa della Poesia'* e *'Neke, the NZ Journal of Translation Studies'* (Victoria University of Wellington). Le poesie pubblicate per la prima volta in Italia in questo numero sono tratte dalla

raccolta *'a canoe in midstream'* (Canterbury University Press, 2009) – eccetto le prime tre, che sono nuove, e gentilmente proposte dall'autore per *'Semicerchio'*.

I versi di Apirana Taylor sono scritti in un inglese trapiantato di parole maori le quali agiscono come chiavi di lettura dei significati più profondi, nonché come spinta verso il bilinguismo in Aotearoa/Nuova Zelanda. Il retaggio della cultura maori e del passato, sia individuale che collettivo, svolgono un ruolo importantissimo in tutta la sua opera, come ha commentato in un'intervista rilasciata alla traduttrice: *'senza la memoria storica saremmo come una canoa alla deriva (..) e conoscendo il nostro passato non verremmo dominati'*. La poetica di Apirana Taylor ci conduce con coraggio e spontaneità verso una verità piuttosto difficile da accettare, ovvero che c'è ancora una lunga strada da percorrere verso l'uguaglianza, persino in un Paese multiculturale quanto la Nuova Zelanda.

Ringraziamo l'autore per l'autorizzazione alla traduzione e alla riproduzione dei testi originali.

The pohutukawa tree

untopped by the storm
the roots of the pohutukawa
spread wide and delve deep
the summer blossoms are red as blood
the trunk is gnarled and weatherworn
like a wise old man
the branches give shelter
from the burning sun

when the bulldozer's chain
snapped trying to uproot
the mighty one and succeeded
only after its third attempt
something more than just
a tree was lost torn and
uprooted from the earths
heart

Mountains

mountains once roamed this land
they fought over women
exploded ran off into the ocean
and shook the earth
now battle scarred wearied and older
they wear the cloak of Hine Hukatere in winter
and the skies finery in summer
they command clouds weep streams bleed rivers
and rule with mana
sometimes they remember old scores, fume
blow fire out their heads
and prepare to fight once more

* This poem is based on Maori mythology and stories of a time when our Mountains travelled around and fought. Hine Hukatere is the snow maiden.

Thank you

thank you for the nails
thank you for the blankets
thank you for the rum
thank you for the tobacco

L'albero di pohutukawa

inabbattuto¹ dalla tempesta
le radici del pohutukawa
si diramano e scavano a fondo
i fiori estivi son rossi come il sangue
il tronco nodoso e provato dal clima
come un vecchio saggio
i rami offrono riparo
dal sole cocente

quando la catena della ruspa
si scardinò cercando di sradicarlo,
il possente, riuscendoci
solo al terzo tentativo
qualcosa di più d'un semplice
albero fu perduto lacerato e
sradicato dal cuore
della terra

Montagne

le montagne un tempo vagavano per questo paese
combattevano per una donna
esplodevano correvano dentro l'oceano
e scuotevano la terra
ora sfregiate dalle battaglie, esauste e invecchiate
indossano il mantello di Hine Hukatere d'inverno
e le sciccherie del cielo d'estate
comandano nubi piangono ruscelli insanguinano fiumi
e governano con mana²
a volte ricordano vecchi conti, esalano fumi
sputano fuoco dalla testa
e si preparano a combattere di nuovo

* Questa poesia si basa sulla mitologia maori e storie di un tempo in cui le nostre Montagne viaggiavano e combattevano. Hine Hukatere è la fanciulla della neve.

Grazie

grazie per i chiodi
grazie per le coperte
grazie per il rum
grazie per il tabacco

thank you for your law
thank you for your prisons
thank you for smashing my Maori language
thank you for changing my family values
all these things i no longer want
thank you

The Puriri Tree

See how the young puriri tree grows
as with tender leaves
he licks the sky

to me
the birth of all that seeks life
is like this puriri tree

surrounded by death's darkness
reaching beyond the night

as with hope newly born
on each delicate stem

he fights each day for life

Maori girl

Day begun
under the sun
walking to the shop
Maori girl
the day is not long
whistling a smile and, 'kia ora',
oh Polynesian beauty
stepping out of a Kahukiwa painting
so strong, Maori girl
the day is not long
with kids and shopping
housework and
no money
you're tops at kapa haka
you're learning te reo
picking yourself up
daughter of the race who knew
only too well
the moko of your whakapapa

grazie per la vostra legge
grazie per le vostre prigioni
grazie per aver sfasciato la mia lingua maori
grazie per aver cambiato i valori della mia famiglia
tutte queste cose non le voglio più
grazie

L'albero di puriri

Guarda quanto cresce il giovane puriri
come con tenere foglie
lecca il cielo

per me
la nascita di tutto ciò che domanda vita
è come quest'albero di puriri

circondato dal buio della morte
si tende oltre la notte

con la speranza appena nata
su ogni stelo delicato

lotta ogni giorno per la vita

Ragazza maori

Il giorno è cominciato
sotto il sole
t'incammini alla bottega
ragazza maori
il giorno non è lungo
fischietti un sorriso e 'kia ora'³
oh, bellezza polinesiana
uscita da un quadro di Kahukiwa
così forte, ragazza maori
il giorno non è lungo
coi bambini e la spesa
le faccende e
niente soldi
sei bravissima nella kapa haka⁴
impari il te reo⁵
ti ritiri su
figlia della razza che conosceva
sin troppo bene
il moko⁶ del tuo whakapapa⁷

mother to be
the ghosts of your ancestors tap on your
shoulders
the day is not long

Guts

I have eaten the heart
and the intestine
of my enemies
I have drunk their blood
I have supped on their kidneys
with relish
I have swallowed their livers
fresh raw and bloody
I have shared the guts of my enemy
with my friends
vengeance is mine
my enemy is no more
my mana is great
I am loved by my people
and feared by many
I have tasted with delight
the food of chiefs
I am Te Rauparaha

Hinemoa's daughter

her hair is so long
you could plait it all the way to the moon
and weave it with a sprinkling of stars

she writes poetry
as only the muse can write

when she smiles
she melts the heart of God

'I'm from Te Arawa', she says

she shows me her litany of scars
they climb like ladders
up the inside of her wrists

deep savage cuts to the bone
speak of her youth and the countless times

futura madre
i fantasmi dei tuoi avi ti battono
sulle spalle
il giorno non è lungo

Avere fegato⁸

Ho mangiato Il cuore
e l'intestino
dei miei nemici
ho bevuto il loro sangue
ho cenato delle loro reni
di gusto
ho ingoiato il loro fegato
fresco crudo e sanguinante
ho condiviso le budella del mio nemico
coi miei amici
mia è la vendetta
il mio nemico non esiste più
grande è il mio mana⁹
sono amato dalla mia gente
e temuto da molti
ho assaggiato con delizia
il cibo dei capi
sono Te Rauparaha¹⁰

La figlia di Hinemoa¹¹

ha i capelli così lunghi
che potresti intrecciarli fino alla luna
e intesserli con una spruzzata di stelle

scrive poesie
che solo la musa sa scrivere

quando sorride
scioglie il cuore di Dio

'Sono di Te Arawa',¹² dice

mostrandomi la sua litania di cicatrici:
salgono come scale
lungo i polsi

ferite profonde e selvagge fino all'osso
parlano della sua giovinezza e delle innumerevoli volte

she sent herself along the path of the spirits
and sought solace of Hine-nui-te-po

like her tipuna Hinemoa
she swam the lake
but her lake was of fire and death
broken bottles drunken fights
smashed families shattered and scattered whanau

and she made it
she crossed the troubled water
and found her tane who loves her
more deeply than the heart can tell

in the lost city
they raise many fine children
with aroha

haka

when I hear the haka
I feel it in my bones
and in my wairua
the call of my tipuna
flashes like lightning
up and down my spine
it makes my eyes roll
and my tongue flick
it is the dance
of earth and sky
the rising sun
and the earth shaking
it is the first breath of life
eeeeee aaa ha haaa

Poem for a princess

once from the chiefly line
from the seed of the rangatira

there grew the most beautiful flower in all of Waikato
her petals rivaled Tama-nui-te-ara in splendor

she hauled her tribe from the jaws of Hine-nui-te-po
she lived her life for her people, never for herself
therein lies her strength and beauty

in cui si è spedita lungo il sentiero degli spiriti
cercando il conforto di Hine-nui-te-po¹³

come la sua tipuna¹⁴ Hinemoa
ha nuotato attraverso il lago
ma il suo lago era di fuoco e morte
di bottiglie rotte lotte ubriache
famiglie sfasciate whanau¹⁵ frantumata, sparpagliata

e ce l'ha fatta
ha attraversato le acque turbate
e trovato il suo tane¹⁶ che l'ama
più profondamente di quanto il cuore possa dire

nella città perduta
crescono tanti bei bambini
con aroha¹⁷

haka¹⁸

quando sento la haka
m'entra dentro le ossa
e nel wairua¹⁹
il grido dei miei tipuna²⁰
mi lampeggia come fulmine
lungo la spina dorsale
mi fa spalancare gli occhi
e tirar fuori la lingua
è la danza
della terra e del cielo
del sole che sorge
e della terra che trema
è il primo respiro di vita
eeeeee aaa ha haaa

Poesia per una principessa

un tempo dalla linea regale
dal seme dei rangatira²¹

crebbe il più bel fiore di tutto il Waikato²²
i suoi petali riveleggiavano con Tama-nui-te-ara²³ in
splendore

trascinò la sua tribù dalle mandibole di Hine-nui-te-po²⁴
visse una vita per la sua gente, mai per sé
in questo la sua forza e bellezza

on the banks of the Waikato River
all the taniwha call her name

Princess Te Puea, Te Puea Herangi

he piko he taniwha Waikato taniwha rau

(To Pru)

let me write to you
of koru patterns
scrolls of fern

an island
a waka

we are on that
canoe sailing gently through
the lagoon

sulle rive del fiume Waikato
tutti i taniwha²⁵ chiamano il suo nome

Principessa Te Puea, Te Puea Herangi²⁶

he piko he taniwha Waikato taniwha rau

(per Pru)

lascia che ti scriva
di motivi di koru²⁷
spire di felce

un'isola
una waka²⁸

siamo su quella
canoa, navighiamo dolcemente
sulla laguna

Note

- ¹ Ho scelto di tradurre con un neologismo, 'inabbattuto' anziché 'non abbattuto' perché neanche l'originale inglese è comune, e per mantenere il ritmo del verso.
- ² Prestigio, in lingua maori.
- ³ 'kia ora' tradizionale saluto maori, 'ciao'.
- ⁴ Danza tradizionale maori di gruppo, mista femminile e maschile.
- ⁵ La lingua maori.
- ⁶ Tatuaggio facciale.
- ⁷ Genealogia, in lingua maori.
- ⁸ Alla lettera 'guts' significa 'budella', tuttavia il titolo richiama l'espressione idiomatica inglese 'to have guts', ovvero 'avere fegato', per cui ho scelto di tradurre in modo più libero.
- ⁹ Prestigio, in lingua maori.
- ¹⁰ Te Rauparaha (1768-1849), figlio di Werawera, capo della tribù Ngāti Toa-rangatira, originaria dell'Isola del Nord della Nuova Zelanda, uno degli ultimi guerrieri Māori.
- ¹¹ Eroina di una leggenda maori, attraversò a nuoto il lago di Rotorua per poter sposare l'amato Tutanekei.
- ¹² Tribù maori originaria delle terre attorno il lago di Rotorua, Isola del Nord della Nuova Zelanda

- ¹³ La divinità della morte, secondo il culto maori.
- ¹⁴ Antenata, in lingua maori
- ¹⁵ Famiglia estesa, in lingua maori.
- ¹⁶ Il suo amato, il suo uomo in lingua maori
- ¹⁷ Amore, in lingua maori
- ¹⁸ Tradizionale danza di guerra maori
- ¹⁹ Animo, spirito, in lingua maori
- ²⁰ Avi, in lingua maori
- ²¹ Capo-tribù, in lingua maori
- ²² Regione centrale dell'Isola del Nord della Nuova Zelanda, teatro delle guerre maori contro la Corona Britannica a seguire il Trattato di Waitangi (1840)
- ²³ La personificazione del sole, nella mitologia maori.
- ²⁴ Divinità delle tenebre e della morte, nel culto maori.
- ²⁵ Spiriti delle caverne, dei fiumi e del mare, nella mitologia maori.
- ²⁶ Te Kirihaehae Te Puea Herangi (1883-1952), personalità di spicco della storia neozelandese, guidò il popolo maori per oltre cinquant'anni verso la conquista dell'uguaglianza e di diritti fondamentali, con profonda dignità ed intelligenza.
- ²⁷ Tipo di felce neozelandese che ha ispirato un simbolo largamente utilizzato nell'arte maori.
- ²⁸ Canoa, in lingua maori.

Recensioni



Rassegna di poesia internazionale

a cura di STEFANO GARZONIO, Università di Pisa (Poesia russa); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); FRANCESCO STELLA Università di Siena (poesia latina antica e medievale; Strumenti di comparatistica); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (poesia italiana).

FRANCESCA SIVO, *Follia d'amore, La fabula di Ero e Leandro nella versione di Baudri de Bourgueil*, Foggia – Campobasso, Il Castello 2018, pp. 192, € 20,00.



Follia d'amore è un titolo certamente rivelatore del contenuto della *fabula* di Ero e Leandro nella elegante rielaborazione del poeta mediolatino, prima abate e poi vescovo, Baudri de Bourgueil, che Francesca Sivo introduce, traduce e commenta.

In poco più di cinquanta distici elegiaci all'interno di un carne molto più ampio, il 154, il poeta mediolatino ha riscritto o, meglio, trasposto in versi le *Mythologiae*, opera prosimetrica composta tra V e VI secolo dal grammatico africano Fulgenzio. L'autrice dell'edizione offre in una valida traduzione italiana centoquattro versi che appaiono senza dubbio rappresentativi dello stile, della personalità poetica e dei temi di cui sono intessuti i *carmina* di Baudri. La traduzione, benché in prosa, non per questo è disattenta nel restituire il gusto del poeta per le figure di suono o di posizione. Ne è un buon esempio la triplice allitterazione con vocale variabile che viene conservata in italiano al v. 1146 (Nocte natat nudus tactus amore gravi): «di notte nuotava nudo, preso da una forte passione d'amore».

re». E non è meno significativo il chiasmo che viene mantenuto ai versi 1169-1170 (Nam quia tutus amor nusquam nec femina tuta, / lam nec amatori credit amica suo): «Infatti, poiché l'amore non è mai sicuro, né è sicura la donna, ecco che ormai l'amica diffida del suo amante».

Ed è proprio da questo stesso distico, dopo una trentina di versi introduttivi, che Baudri passa a narrare più diffusamente la tragedia dei due giovani innamorati, il racconto di un tormento che trasforma la passione in pazzia, una vicenda che attrae, «ridesta in noi le risonanze più profonde e sopite e suscita i quesiti più temuti e intricati» (p. 12), e riesce a farlo ancora oggi, a distanza di quasi dieci secoli.

Il poeta mediolatino, vescovo di Dol, già abate di Bourgueil, nasce negli anni Quaranta dell'undicesimo secolo e si distingue tra i protagonisti di quella che a tutti gli effetti può essere definita la rinascita culturale dell'Europa mediolatina a cavallo dei secoli XI e XII, condividendo con gli altri due poeti della Valle della Loira, Marbodo di Rennes e Ildeberto di Lavardin, una parabola esistenziale del tutto affine: da poeti, che compongono carmi d'amore ispirati ai modelli classici, a vescovi che, in quanto tali, si sentono in dovere di ridurre lo spazio dedicato a questo genere di testi, per rivolgersi all'agiografia o alle riscritture bibliche. La *fabula* di Ero e Leandro appartiene naturalmente al primo momento della scrittura di Baudri. Il poeta della Loira, nell'indagare il legame oscuro che unisce amore e morte, e nel tentativo di comprenderne le ragioni, non cela il suo debito nei confronti degli *auctores* classici, di Ovidio soprattutto. I versi di Baudri, come emerge in modo efficace dal commento di Francesca Sivo, non sono semplicemente ricamati, bensì strutturati e innervati di *injurte* e di richiami a opere ovidiane, le *Heroides* in particolare. Spesso la ripresa di Ovidio passa attraverso alcuni termini che sono fortemente connotati nell'epistolario elegiaco del poeta latino e che Baudri fa rifiorire nei suoi versi. Tra i numerosi esempi rinvenibili nel commento al testo, forse due sono i più eloquenti:

Nam citius solito veniens properantior Hero
Lumine succenso sustinuit iuvenem,
Lentius et solito tardavit adesse Leander
Et vada tranabat ut pigrior solito.
(vv. 1161-1164)

Ero si affretta, ma Leandro, più lento del solito, tarda ad arrivare. È proprio *lentius* l'aggettivo che tradisce il debito di Baudri nei confronti di Ovidio. Non potrà essere un caso se *lentus* non è solamente la prima parola della raccolta delle *Heroides*, ma è anche l'accusa canonica rivolta dall'eroina trepidante all'amante che la lascia consumare nell'attesa. Il tema dell'impazienza per il lento scorrere del tempo, uno dei temi portanti della *fabula*, è enucleato dai distici immediatamente seguenti, che offrono la seconda significativa occasione per riflettere su un altro termine ovidianamente connotato:

Expectans quid non dubitaverit anxia virgo?
Quid non sollicito pectore rettulerit?
Infelix virgo quid non simulaverit Hero?
Nam quid non semper cor muliebres timet?
(vv. 1165-1168)

Se quella dello *spectare* è la condizione delle eroine ovidiane abbandonate che guardano lontano speranzose, in attesa di un ritorno, ma anche quella di Radegonda, personaggio che Venanzio Fortunato nel *De excidio Thoringiae* costruisce sul modello delle *Heroides* e che «guarda aspettando» l'amato cugino Amalafrido, l'*expectare* di Ero nel verso di Baudri è un «guardare volto all'attesa» che non può che inserire la fanciulla di Sesto nella schiera delle eroine abbandonate che aspettano, «in conflitto tra impazienza e paura del rischio, tra speranza e timore dell'abbandono e del tradimento» (p. 109).

La ripresa dei classici però non si limita ad un fatto di lessico o di stile. I miti che il poeta mediolatino riceve in eredità dal mondo classico, infatti, rappresentano gli strumenti privilegiati per «indagare le verità più profonde che vi si celano, per ricondurla

alla psiche individuale, ai suoi problemi e alle sue esperienze, attraverso l'individuazione della chiave esegetica idonea alla società e alla cultura in cui egli si colloca» (p. 20). Nel rielaborare il mito di Ero e Leandro il poeta della Loira ne fa un *exemplum morale* sul solco già tracciato da Virgilio, che l'aveva adoperato nelle *Georgiche* in funzione di una didattica antiamorosa, e da Fulgenzio, che aveva interpretato la *fabula* come un'allegoria dei rischi dell'amore passionale, «inesorabilmente bollato come fonte di sofferenza e turbamento tali da provocare conseguenze estreme in chi li subisce» (p. 51). Francesca Sivo nota come Baudri sveli immediatamente, sin dai primi due distici, la chiave di lettura moraleggiante della sua rielaborazione del mito:

Excepto quod amat, amor improbus
omnia vitat;

Excepto quod amat, nulla procurat amor.
Nulla procurat amor, nisi quae mandverit ipse;
Excepto quod amat, nulla procurat amor.
(vv. 1165-1168)

All'*exemplum* di Ero e Leandro viene così impresso un significato che va oltre Virgilio e Fulgenzio per virare in direzione di una morale cristiana. Il poeta di Bourgueil, nel biasimare le passioni smodate e distruttive, difende e promuove «i legami che nascono da un sentimento d'amore inteso nel senso cristiano e 'conservativo' del termine: vale a dire l'amore come *caritas*, non l'amore come bruciante, cieca

ed imprudente passione» (p. 52).

Come si può facilmente desumere da quanto detto fino a qui, il focus dell'edizione sembra orientarsi soprattutto sul *Fortleben* e sulla rielaborazione dei classici nell'opera poetica di Baudri. Non mancano tuttavia accenni alla ripresa di alcuni temi nella lirica trobadorica. Se i *topoi* della separazione, del sospetto e del dubbio, già ovidiani, non vengono considerati nell'ottica delle riprese cortesi, trovano però spazio alcune riflessioni sul termine *fides* (p.117), che subisce una netta risemantizzazione dal significato che aveva in antico e nella poesia elegiaca in particolare a quello che acquisisce nel mondo feudale. Significativa è a questo proposito anche l'osservazione sul *topos* dei *gradus amoris*, che viene richiamato ai versi 1151-1154 del carne:

Optato iuvenis sic litor sepe potitus,
Optatis etiam colloquis potitur;
Virginis optatae paulo recreatus amore
Cras regressurus nando redit iuvenis. (vv. 1151-1154)

Il *topos* delle «cinque linee d'amore», che ha goduto di ampia fortuna nel Medioevo nei più disparati generi letterari, ha visto nel *De Amore* di Andrea Cappellano una tappa fondamentale per la sua sistematizzazione e per la sua consegna alla lirica cortese.

Se dunque la fortuna dei *topoi* nella poesia trobadorica non conquista ampio spazio nell'edizione, la novità più originale

del carne di Ero e Leandro viene accortamente individuata. L'autrice valorizza l'abilità di Baudri non soltanto nel rielaborare e ripensare a fondo la tradizione antica e tardoantica, ma anche nel discostarsene in un particolare snodo diegetico, apparentemente banale, ma a uno sguardo più attento, foriero di grandi novità per la cultura del tempo. Non è il vento, ma è Ero che, esasperata dall'attesa, angosciata dal sospetto del tradimento di Leandro, volontariamente, spegne il *lumen*, unica guida ed insieme meta dell'amato, che così non potrà che finire inghiottito dai flutti, mentre, per raggiungerla, *compulsus amore*, nuota nelle tenebre della notte:

Extinctis facibus ad limina virgo recedit
nec superexpectat qui properans aderat.
(vv. 1179-1180)

Il folle e disperato gesto di Ero si staglia icasticamente come simbolo di un «risveglio della coscienza, che diviene asse e criterio della moralità, con le sue ingenuità e intime peculiarità [...]» (p. 62). Ed è forse proprio questa capacità di risvegliare un senso di intima comunione con le fragilità e le debolezze umane la ragione più profonda del fascino della *fabula* di Ero e Leandro nella riscrittura di Baudri, che Jean-Yves Tilliet non esita a giudicare «en mesure de parler aujourd'hui à notre goût e a notre sensibilité».

(Irene Spagnolo)

Musa medievale. Saggi su temi della poesia di Venanzio Fortunato, a cura di Donatella Manzoli, Viella, Roma, 2016. pp. 204, € 21,25.



Inserendosi con rilievo nella vasta ma non immensa bibliografia su Venanzio Fortunato, il lavoro costituisce il risultato finale della partecipazione di un gruppo di studiosi di area romana al progetto *Memoria poetica e poesia della memoria. Ricorrenze lessicali e tematiche nella versificazione epigrafica e nel sistema letterario* (PRIN 2010-2011), che ha visto la sezione mediolatina della Sapienza Università di Roma impegnata sulla schedatura degli XI libri di *Carmina* venanziani. Il lavoro di schedatura si è concluso con un seminario dal titolo *Venanzio Fortunato musa medievale*, tenutosi nella medesima università di Roma il 15 Giugno 2015; successivamente gli interventi sono stati rielaborati fino a costituire questa raccolta di saggi. Che Venanzio Fortunato con la raffinatezza dei suoi carmi di occasione o delle sue agiografie, si fosse eretto fin dai primi decenni

del VII secolo e poi per tutto il Medioevo, a modello per gli autori che si sarebbero cimentati con l'arte del versificare, non è una novità se si pensa a studi come *Venanzio Fortunato nella poesia mediolatina*, di Francesco Stella; eppure questi giovani studiosi, indirizzati e accompagnati dalla curatrice Donatella Manzoli, hanno saputo cogliere nuovi spunti di riflessione.

Una delle tipicità della produzione poetica di Fortunato, ben chiara a quei pochi, ma non pochissimi, frequentatori della sua poesia, è la varietà tematica e stilistica che la contraddistingue. Si tratta di un bisogno quasi camaleontico di adattarsi a contenuti differenti o di indirizzarsi ad un pubblico disomogeneo come quello della Gallia ex provincia Romana, ancora potente cassa di risonanza dei versi della poesia latina più erudita (si pensi a Sidonio Apollinare), ma anche nuova patria per il rozzo popolo dei

merovingi. Nel periodo in cui i regni barbarici tentano di colmare il vuoto smisurato lasciato da Roma, facendo proprie la nomenclatura delle cariche pubbliche tardoantiche e molte delle leggi imperiali, il poeta italico è costretto a intraprendere la strada della referenzialità, ossia quell'aderenza comunicativa al contesto che Roman Jakobson a metà Novecento individuerà come una delle componenti imprescindibili della struttura del linguaggio. La ricchezza dei temi, e forse lo stile di un latino ricercato ma anche sintatticamente semplice, sono il mezzo con il quale Fortunato spera di compiacere i propri uditori, o almeno di ottenerne il plauso.

Nel primo dei contributi (*Venanzio musa medievale* pp. 15-38), Donatella Manzoli guida il lettore, con completezza di informazioni, alla scoperta di questo mondo venanziano. Inizialmente sono esposte le utili precisazioni biografiche, successivamente l'analisi del suo stile retorico e poetico. La studiosa corredo il lavoro di una bibliografia ragionata per temi che costituisce una assoluta novità in questo campo.

La complessa struttura del libro VII dei *Carmina* è indagata da Emanuele Riccardi D'Amanti (*Iustitia ed eloquentia dei dignitari laici della corte austrasiana nel VII libro dei Carmina di Venanzio Fortunato* pp. 39-58). Se da una parte lo studioso fa risaltare lo scopo del poeta di Valdobbiadene, che con i carmi di questo libro si assicura favori e protezione presso i dignitari della corte d'Austrasia, dall'altro non si limita a una analisi stilistica, che pure è

ben elaborata e divisa per temi, ma cerca di individuare la logica ispiratrice di Fortunato: l'impegno del poeta in ogni componimento è in rapporto alla potenza del destinatario. Degna di nota risulta la *Postilla* finale, nella quale è felicemente avanzata una plausibile congettura per VII, 12, 87.

Elena di Bonaventura (*Munus e munificenza nei carmi di Venanzio Fortunato: doni e obblighi di un Italus in terra di Francia* pp. 59-79) affronta la tematica del dono in Venanzio avvalendosi di studi antropologici e filosofici, rivelando la varietà di espressione di un tema tipicamente fortunaziano.

Benché la produzione poetica di intrattenimento risulti oggi la più conosciuta, di Fortunato non va tralasciato l'importante ruolo di agiografo e Mariangela Lanza (*Due dossier agiografici nei Carmina di Venanzio Fortunato: san Martino e san Germano* pp. 81-106), ha esplorato all'interno della produzione dei *carmina* proprio le interessanti interazioni con la agiografia, in particolare con le vite di Martino e Germano. La ricognizione della Lanza mira a ricostruire il sentiero agiografico presente nei carmi e, per questa ragione, la studiosa effettua un accorto confronto sia dal punto di vista tematico, sia da quello storico con le *vitae* agiografiche.

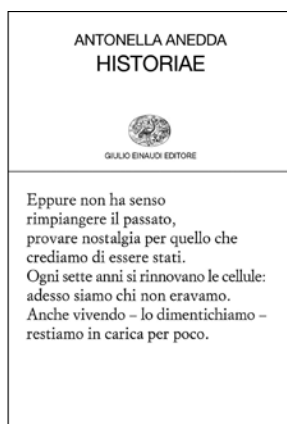
Nella raccolta dei *carmina* il tema elegiaco si intreccia, inevitabilmente, con quello della *dulcedo*, considerata una delle massime peculiarità venanziane. A riguardo Martina Pavoni (*Un nuovo ideale di donna. La dulcedo da Venanzio ai poeti della Loira* pp. 107-25) illustra con chiarezza

metodologica le posizioni degli studiosi che sono a volte molto contrastanti tra loro: l'amore venanziano è un preludio a quello che avrebbero cantato i poeti trobadorigi? O si tratta di un sentimento, esaurito dall'eros elegiaco classico e mosso più dall'amicizia e dall'ossequio? La studiosa individua sagacemente i confini della diatriba e sposta l'attenzione su un ulteriore aspetto: la reale affinità o differenza tra la figura della donna in Venanzio e nei cosiddetti poeti della Loira del XII secolo.

A conclusione del volume, Francesca Tarquinio (*«Omnes una manet sors inreparabilis horae»: il tema della morte nella poesia di Venanzio Fortunato*, pp. 126-166), prende in esame il «tema dei temi», così icasticamente definito, ossia quello della morte. Dopo aver chiarito lo stato dell'arte per gli studi medievali inerenti all'argomento, che in fondo non è così ampiamente affrontato, la Tarquinio, con spiccata sensibilità, passa in rassegna i diversi aspetti della morte nella poesia di Fortunato. A corredo il saggio sono inserite tre preziose appendici: la prima illustra le fonti venanziane sul tema, la seconda sulla fortuna di Venanzio nei successivi autori e infine la terza è un vero dizionario del lessico della morte nei *carmina*. Chiudono utilmente il volume la bibliografia e l'indice di nomi e luoghi.

(Matteo Saracini)

ANTONELLA ANEDDA,
Historiae, Torino, Einaudi,
pp. 94, € 11,00.



Historiae, sesta raccolta di Antonella Anedda, porta un titolo insieme domestico e terribile. Terribile perché si riferisce al racconto tacitano che va dagli imperatori del dopo-Nerone (per lo più morti ammazzati) al dubbio rinascimento dei Flavi: un'epoca marcata da un sentimento di 'fine della storia' facilmente sovrapponibile all'ombra dell'impero globale del XXI secolo e alle sue guerre sui confini che la polarità *Occidente/Levante* promuove a muro portante del libro. È un titolo domestico perché contiene anche 'storie' che fanno di casa e a cui il riferimento tacitano porta semmai il sapore delle versioni di latino, di una pedagogia di prossimità in virtù della quale non tanto il concetto di umanesimo, ma soprattutto quello di stile come mezzo di registrazione del reale, riveste ancora un qualche significato.

L'intreccio tra quotidianità e terribilità o tra una dimensione *vernacolare* ed una storico-epocale è tematizzato nelle principali sezioni del libro senza comunque costituire una struttura rigidamente bipartita e trovandosi invece immerso nelle forme e nelle atmosfere abituali della poesia di Anedda. Si impone infatti prima di tutto, nella prima sezione dal titolo 'astronomico' di *Osservatorio*, il tema cosmico-paradisiaco con uso di una lingua tersa e lucidissima (che ammette venature lucreziane «scomponimi di atomi, lasciami attraversare dalle luci»; altri *atomi* sono nell'immagine della folla dei morti e dei vivi di *Nel freddo*, p. 57), che è insomma, vista proprio la presenza massiccia di elementi 'paradisiaci', come incominciare la lettura della *Commedia* dalla fine. Colpisce in particolare

la visione della terra dall'alto (*Galassie*, p. 16: «Sognavo di osservare la terra da lontano»), dove il soggetto, con epigrafe dal cielo di Venere di *Paradiso IX*, ma dichiarando la sua preferenza per Saturno, finisce per apparire come una sorta di Beatrice che ha dimenticato in terra il suo Dante («Ero lassù già in gloria, già vinta dai lumi tra i pianeti»): «Volevo raggiungere Saturno, il mio pianeta / di fuoco e piombo, dunque nutro la malinconia. / Ruotavo nella nebbia per cercarti ed eri giù / tra i vivi. Amavi chi non ero o non sarei mai stata».

Viene quindi, centrale in tutti i sensi, la poesia dei morti. Tutta la poesia di Anedda sembra infatti provenire da una spiaggia sereniana (dietro a ogni «voi» sentiamo memorabili apostrofi sereniane: «voi morti non ci date mai quiete»). L'evocazione stessa della Sardegna, antropologica, geologica e vacanziera, è sempre quella dell'altrove dell'isola dei morti. E molte delle atmosfere delle poesie di Anedda sono quelle di una *nekuia*, una discesa in un classicismo degli archetipi che nel libro segue anche le tracce virgiliane di *Lacrime* (p. 29 «Rileggendo il sesto libro dell'*Eneide*») che è fatalmente un incontro con spettri (qui, il ricordo di generazioni di lavandaie, ma la traccia si continua in un testo per la morte della madre: «Due volte strinsi a vuoto il suo nulla / due volte mi abbracciai / finché mi vinse il freddo», p. 50). Sappiamo che il *classicismo* è anche una forma per venire a patti col dolore, di «metricizzarlo». D'altra parte, discorrere della morte, il far scorrere come sabbia tra le dita il discorso dell'essere per la morte, sposta quasi la poesia di Anedda dalla sponda della letteratura al bordo di una riflessione filosofica, una riflessione frammentaria, naturalmente, fatta di foglietti, appunti e taccuini. La morte della madre occupa la parte centrale della sezione *Historiae* ed impressiona per il suo carattere cronachistico (*Perlustrazione I*: «Entro con mia madre nella morte»), dall'agonia alla composizione del corpo *post-mortem* (*Stars*, p. 56: «Da morta – come insegna un sito funebre francese – / le ho ricomposto il viso / infilando molto cotone nella gola: ha funzionato, / a un tratto era di nuovo giovane»). Affiorano la fisicità del dolore (*Gli armadi dei morti*, p. 48: «stringersi / al nero dei

cappotti, masticare in letargo / la pena lasciata come cibo. Farsi una tana / e lì aspettare che ritorni l'amore per i vivi») e il suo allontanamento nel *fading* di una ripetizione onirica (*Quando mia madre nuotò per l'ultima volta*, p. 46, sogno di una morte per acqua immaginata) o di un'apparizione spettrale in contesto domestico («Se l'avesse vista / se avesse visto la sua forma mortale / spalancare stanotte il frigorifero / e quasi entrare con il corpo / in quella navata di chiarezza», p. 53) o triviale (*Eppure*, p. 59: «Quando sembra che la memoria di lei sia spenta / eccola tornare in un suo doppio / mentre spinge un carrello in un supermercato»). Corollario al trattamento domestico del tema «filosofico» della considerazione della morte affiora quindi – in accordo con la sua rilevanza nel dibattito intellettuale e di società – il tema della vita animale. Sappiamo che (a partire da Derrida) la condizione animale è investita di un ruolo decostruzionista nei confronti dell'ontologia metafisica di tipo heideggeriano. L'animale accede alla morte (condizione riservata all'umano) piuttosto che semplicemente cessare di vivere. Il cambiamento di prospettiva ha come effetto non di umanizzare l'animale ma di legare insieme il destino di specie diverse di fronte al dato biologico ed esistenziale. È un percorso che, nei testi, va dalla semplice compassione affiorante dal quadro di una *vanitas* fiamminga (p. 69 «Ho cotto un pesce chiamato gallinella [...] Tanta prossimità mi riguardava. / Con le mani ferme sul bordo del lavabo / m'interrogavo sulla natura della compassione»), alla sovrapposizione delle percezioni dell'animale domestico e di chi scrive (*Te lucis ante*, p. 78, «ma la luce che filtra dalle scale / basta per acquietare le nostre anime tremanti di animali»).

In questo mondo domestico si fa strada il tema *politico*, la cui presenza è quasi unanimemente invocata dalla critica, e che è definibile più esattamente come politicizzazione o estensione politica del mondo lirico. Non che manchi qualche elemento (linguistico) pragmaticamente militante come, per esempio, nel quasi fortiniano «Resistono gli schiavi / intenti a costruire le nostre piramidi di beni» (p. 47), se richiama la clausola o l'atmosfera di *Ringraziamenti di Santo Stefano*: «sazi

nei doponatali / vi ringraziano gli schiavi», dove si parla anche di «merci sigillate nei mercati» come di «supermercati con le merci scontate» si legge in *Occidente* (p. 64-65). Proprio in quest'ultimo testo Anedda compie la superposizione, nei termini indessicali di una *photographie du réel* (che è come dire documentari ma con in più il valore di indicizzazione semiotica inerente alla riproduzione di un universo di segni – la realtà e la fotografia – in un altro), di un paesaggio di periferia romana con l'immagine uguale e contraria di una *villa miseria* alla periferia di Buenos Aires. L'inventario è esatto e punteggiato di commenti («In realtà cercano ferro in questa età dell'oro», «Dietro il condominio / si stende il nostro mondo occidentale») che stringono lo spazio della descrizione allargandolo a quello dell'autore (che si concede qui un finale aperto alla speranza di una rigenerazione, la visione 'incantata' che toglie però un po' di forza al gesto di indicizzazione: «Ogni goccia rintocca di un ancora, / ancora respiriamo dentro l'aria invernale. / Ancora una lepre drizza le sue orecchie alla luna, / ferma, come in pensiero in una radura»).

La poesia di Anedda funziona e convince sempre in un uso raffinato del 'grande stile' capace di tenere insieme, come un grande inconscio stilistico, cose che la lingua normale fatica ad avvicinare. Abbiamo detto di Sereni, e infatti è difficile parlare con pudore, mistero (e amore) dei morti senza riferirsi a Sereni. Ma ci sono anche semplici segnali nascosti come è la citazione 'crittata' di Andrea Zanzotto in *Oikos* (p. 42): «Dormirete tra poco, cullati dal *senza-niente* del televisore che *nessun baratro eguaglia*», una critica *mediale* costruita recuperando, oltre alle parole, il 'tono arcanista' dell'originale (cfr. Zanzotto, *Totus in illis*, *Sovrimpressioni* 2001, «Ora, totus in illis / torno a pensieri di ieri / quali frammenti di diamanti-misteri / imprigionati come in un'apnea. / Intorno è un senza-niente / che nessun baratro eguaglia»). Soprattutto, il 'grande stile' serve al meglio la costruzione del testo quando si tratta di gelare in *stills* che hanno la freddezza e la bellezza argentea di Serrano, l'orrore della 'morte per acqua' di due profughi, «due dei tanti morti affogati» nella *Waste land* del Mediterraneo (*Esili*), con sovrapposizione al «cielo d'ac-

ciaio delle foto» di un libro di medicina legale: il *livor mortis* dei soggetti dunque e l'effetto di *freezing* della fotografia da obitorio.

Proprio quest'ultimo esempio segna quali sono i limiti fissati per l'uso del 'grande stile' che funziona alla perfezione quando è legato all'elaborazione della dimensione visiva di un testo. La familiarità di Anedda con le arti visive contemporanee promuove una fattualità oggettuale e transmediale dei testi, non tanto installati (parole come oggetti concettuali), ma scritti come 'oggetti lirici' a contatto con materiali concreti (l'io poetico stesso si trova assimilato a «una busta / come quelle usate per la spesa – pieno di verdura o pesce surgelato»). Come nella precedente raccolta *Salva con nome* c'erano testi quasi di stoffa, di taglio e cucito, ci sono nel libro testi-cucina (p. 38 «le parole sulla carta troppo povere / chiedono un lavoro immediato. Impegnarsi / a preparare il mattino come si prepara il caffè / premere polvere nera sull'acciaio»), testilista (indessicali, come detto: *Geografia 2* «E meglio annotare», o *Nel freddo III* e la citata *Occidente* p. 64-65), e, soprattutto, testi-casa (come appunto la famosa *donna casa* di Louise Bourgeois): «Più tardi sistemerò la poesia, ne farò una casa / con tetti a punta esatti per la neve» (*Artica* p. 51). Questi ultimi, legando *poesia a casa* ed entrambe alla *donna* che scrive, cuce e cucina, assolvono alla funzione di scrittura di *gender* considerata come distintiva dell'opera di Anedda. Del resto, la solidarietà dei ruoli tra scrittrice e donna di casa è resa tanto più convincente dalla sovrapposizione dei gesti ripetuti dalla scrittrice e già della madre, eroina degli anni '50 assimilata alla figurina femminile della scatola del brodo di dado *Star*, un'immagine che costituisce un esempio ulteriore di come i testi tendano continuamente alla visività: qui con riferimento al piccolo capolavoro di *affiche art* in miniatura realizzata sulla scatoletta.

Anedda è un poeta 'figurativo' anche quando non propone le sue *ekphrasis* magistrali o costruisce 'testi concreti'. Sembra infatti distintivo del libro il timbro metallico evocato dal paragone tacitano, la costruzione e quindi il suono, l'atmosfera del latino

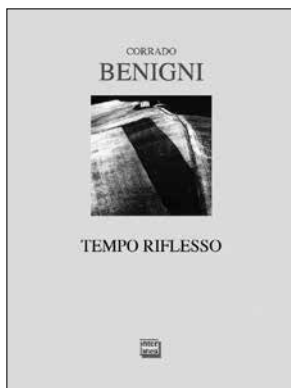
argenteo, post-classico e post-repubblicano, dunque imperiale. Il testo chiave è *Annales* (p. 34): «Rileggendo Tacito durante questa estate di massacri / il conforto veniva dal latino, la nudità dei fatti, l'assenza o quasi / di aggettivi, il gerundio che evita inutili giri di parole. / Confrontando la traduzione con l'originale, il testo / italiano colava più lentamente di quello latino sulla pagina. / In giorni pieni d'insegne levate in diversi schieramenti / la sintassi agiva come un laccio emostatico, / frenava enfasi e lacrime». Ci sono in effetti alcuni passaggi di scorciatoie tacitiane nel libro, come quando si ritarda (fino a simulare l'assenza) l'intervento del verbo finito o nell'uso (raro) di nessi brachilogici/poveri: «fuoco-amico, come quello nemico ignaro di bambino» (*Lesbos 2015*, p. 36; con effetto, questo sì, sintatticamente emostatico). Pare invece nel complesso meno rilevante che l'effetto di 'metrica barbara' derivante dall'uso di versi lunghi nelle versioni circolate su internet di alcuni testi del libro, quasi a imitazione di esametri virgiliani, sia stato eliminato con a capo più consoni all'impaginazione della 'collana bianca' einaudiana: lo spazio metrico del testo rimane infatti quello del box ritmico/visivo inventato da Amelia Rosselli. Ma soprattutto è il colore dei fatti che conta: «Il grigio libro di Tacito scritto quando il suo autore aveva sessant'anni / dice soltanto ciò che deve», dove il colore grigio del libro evoca forse anche – ed è ulteriore dato domestico, quotidiano – il colore delle copertine dei classici della BUR. Sono soprattutto i colori che legano (nel senso di una lega metallica) lingua e costruzione visiva del testo. Ci sono i colori, neri, verdi, grigi (con varie trasformazioni di rosso, scarlatto e corallo), ma soprattutto freddi, metallici, minerali: diciamo pure alchemici. Perché questo è un libro di metalli e di leghe (l'autore manipola oro, non come gli squinternati cercatori di metalli utili nelle periferie «In realtà cercano ferro in questa età dell'oro»). L'alchimia dei metalli si riflette nella testura mercuriale delle parole. Sono tanti i passi che, con accurata 'punzonatura' di allitterazioni, sfiorano l'anagramma (*Galassie*: «mi struggevo ancora viva d'invidia per la vita», p. 16; «Divago, così vado

dall'altra parte della casa» p. 64, «visi morti e morti vivi», p. 41), le immagini sinestetiche («pulsare del nero», «memoria di verde» e ipallagi «i piedi gelidi nell'acqua»), da considerare dunque come rifunzionalizzate rispetto alla loro comune matrice lirica, e tante le rime. Mescolate infine come una lega, anche all'interno di uno stesso testo, sono le lingue italiana/sarda. Accanto all'evo-cazione dell'ombra del latino, i testi in lingua sarda (che scavano nell'antropologia ma insistono sulla funzione mitica di un archetipo lirico primitivista di molta poesia in dialetto del '900) rappresentano di fatto uno strato romanzo arcaico prossimo alla lingua dei romani («Comenti in tempos de Roma» 'Come al tempo di Roma', p. 6).

Ci troviamo insomma a un livello di costruzione, stilistica e visiva dei testi, di una padronanza impressionante. L'impatto visivo porta a una rivisitazione originale del 'grande stile' e si spinge fino a riattivare la funzione magica della lingua poetica. L'effetto illusionista che ne segue, stringe insieme l'incanto dell'immagine e la registrazione per video/pupilla di frammenti tremendi di reale interiorizzati e resi percepibili da un soggetto che è comunque specializzato in linguaggio. La poesia di Anedda non è dunque una 'poesia civile' nel senso che riveste la forma di una parola pubblica (come, per esempio, può esserlo parte della poesia di Fabio Pusterla), ma si configura come civile quando nasce nel soggetto la visione come esperienza di una cosa vista o vissuta anche solo esternamente. L'incontro con gli altri (i lontani, i massacrati irraggiungibili) si realizza da questa parte dello schermo, il testo li 'vede' ed arriviamo a vederli (per immaginarli morti, dice Judith Butler, dobbiamo prima immaginarli vivi). In generale, sono le folgoranti sovrapposizioni di immagini velate dai nomi iconici *Occidente/Levante* che collocano la presenza fantasmatica della guerra nel cuore della poesia (dal titolo della prima raccolta *Notti di pace occidentale*). Il luogo dove la guerra accade è dunque la poesia e, metonimicamente, il teatro d'operazioni quotidiano di una cucina dove la luce del forno si confonde col video di un televisore. Interni borghesi e clinici si sovrappongono, con i loro purgatori, in queste lunghe notti di cucina occidentale.

(Fabio Zinelli)

CORRADO BENIGNI,
Tempo riflesso, Novara,
 Interlinea, 2018, pp. 81,
 € 12,00.



Corrado Benigni dimostra la coerenza di una poetica tesa alla decifrazione del segno e alla disamina del vero: dalle unità dell'alfabeto (*Alfabeto di cenere*, LietoColle 2005), alle prove da vagliare in tribunale (*Tribunale della mente*, Interlinea 2012), Benigni giunge con *Tempo riflesso* all'auscultazione e all'osservazione della traccia-documento custode delle storie («Detriti, pietruzze, segni, questa è la forma in cui il passato ci conserva», «Rovescia i sassi del sentiero dove cammini, leggi le superfici lisce, il bianco delle venature, distingui la sagoma dei fossili»), servendosi del pensiero lucido di chi è consapevole e responsabile dei linguaggi che lo circondano; di chi indaga un senso delle cose («Sospendete per un attimo il giudizio, leggete / tra le righe di questo sonno. Troppa vita / è sepolta sotto falso nome») e insieme è oggetto dell'indagine («Siamo scrittura da decifrare»); con l'assertività di chi procura un'anamnesi («Lo dicono queste pietre / che abitano il presente prima di noi») e – inevitabilmente – dispera di divinare una prognosi («Uno scarto ci separa dal vero, pellegrini nella materia»).

Tempo riflesso dichiara già dal titolo il perno da cui muove: quel «tempo che agisce, / fabbro infaticabile», che «ci scrive, mentre cancella». È dalle immagini che ci arriva palpabile l'esperienza del tempo: come un riflesso – come un raggio, per dirla col Barthes de *La camera chiara*. Il tempo è la forma residuale delle vite umane che è registrata e custodita

nelle cose – nella natura, nelle parole, nelle immagini, nelle fotografie – e da queste recita agli uomini il loro passato, le ragioni e la statura del loro presente. Il segreto che si perpetua lega tutte le cose tra loro: esiste un'«unica sintassi» che connette gli enti e gli eventi macro- e microscopici, («C'è una vita che trionfa e dura in tutto ciò che esiste di minuscolo o molecolare», «Quanta vita gli annali della storia non registrano»), la «nostra pulviscolare presenza» con ciò che l'ha preceduta e ciò che seguirà («l'acqua che si gela e torna acqua»). Tuttavia, non è dato conoscere le forze segrete che regolano e difendono questo ecosistema di esseri in successione o in coesistenza: la poesia si nutre in un tentativo di scandaglio che non giunge mai alla scoperta ultima; e a sua volta lo *spectator* – colui che secondo Barthes contempla l'immagine – si rovescia in *spectrum* – il referente che è fotografato o immortalato – poiché è «messo a fuoco» dal passato e «perché a nostra insaputa, / quello che è stato ci vede».

La raccolta è divisa in tre sezioni: *Pietre vive*, *Dall'invisibile* e *Apparenze*. Le *pietre* si fanno metafora di una pluralità, della serialità delle esistenze che subiscono l'azione del tempo: ognuna di loro veicola una cronistoria che si palesa nella foggia, nella forma quale risultato dell'erosione; espongono un documento all'occhio di chi le osserva. Dietro la traccia più patentemente fenomenica, pure, si nasconde una *cosa in sé* indefinibile, e la consapevolezza che esista una forza sotterranea, *invisibile*, a muovere i destini. L'unico livello di comprensione accordato all'uomo è quello dell'*apparenza*, che determina l'esercizio scopico infaticabile del soggetto di *Tempo riflesso*. In particolare, l'ultima sezione della raccolta – con un esergo dal Benjamin di *Piccola storia della fotografia* – si compone di molti testi costruiti per *ekphrasis* (sono citati dipinti e fotografie di Lorenzo Lotto, Edward Hopper, Luigi Ghirri, Sebastião Salgado, Mario Giacomelli, André Kertész). Il *Tempo* che nella raccolta viene riflesso dalle cose («qualunque cosa è uno specchio se guardata a lungo») evoca il concetto di *punctum* espresso da Barthes ne *La camera chiara*: dall'immagine conosciamo che qualcosa è stato, contempliamo il tempo compresso che ferma un *hic et nunc*: qualcosa è stato, lo è anche nel

momento presente in cui lo *spectator* contempla l'immagine; ma è solo nella dimensione che si confina a quell'immagine. La foto ci testimonia un'esistenza in un dato momento, ma «non sa dire ciò che dà a vedere»; e così per Benigni «In uno scatto / tutto si confonde, si somiglia, / perché dentro l'immagine ogni cosa resta implicita».

La parola e l'immagine non riescono, per quanto preziosa sia la loro resa della cosa fenomenica, a restituire la verità *in sé* dei referenti sui quali agiscono. Nella prosa *Riverbero*, Benigni scrive che «I nomi che scegliamo non sono mai giusti fino in fondo», perché «Veritas est in puteo»; e nei versi di *Dettagli*, invece, «C'è sempre un luogo più a fondo, confuso con l'immagine, / un essere perduto nei dettagli, che chiede la parola – / il tuo nome». E tuttavia, la parola e l'immagine si fanno strumenti d'indagine precipui in virtù della loro funzione documentaria: «L'immagine, come la parola, dice di noi cosa non tornerà mai più», perché «In ogni istante comincia il passato».

Nel procedere da una sezione all'altra, il lettore viene posto di fronte a un passaggio di stato che vede il verso allungarsi nella prosa e poi tornare verso. Le poesie di *Pietre vive* sono modulate su una forma prevalentemente monostrofica (a eccezione di *Prova*, organizzata in due quartine, dell'eterostrofismo di *Nomos* e dei distici di *Nodo*) che registra un'oscillazione del verso dalle misure della tradizione al verso-frase, fino a raggiungere 19 sillabe, ad aderire alla prosa; e prose poetiche sono quelle che compongono la sezione centrale del libro, *Dall'invisibile*, nelle quali pure si riconoscono, nel mezzo o in chiusura di componimento, alcuni endecasillabi isolati dalla sintassi (ne *Gli alberi* leggiamo l'inciso finale: «– la nostra pulviscolare presenza»; *Su una prosa di Beckett* nasconde al centro: «Nessuna risposta soffia nell'aria»; *Riverbero* chiude con: «Il tempo ci scrive, mentre cancella»; e *Indizi* con: «non fingere che nulla ti appartenga»); *Apparenze*, infine, ripristina il verso inclusivo della prima sezione, l'organizzazione monostrofica e quella eterostrofica. Attraverso una sintassi piana, sostanziata da imperativi, inviti all'indagine rivolti al lettore e a sé stesso («leggete», «Ascolta», «Decifra», «distingui»), Benigni restituisce una dualità: l'apparen-

za esteriore che è proiezione dell'interno inintelligibile; e lo fa con la plasticità del termine esatto, della parola che provi a carpire il più possibile circa lo spazio precluso all'uomo, all'occhio; con l'allusione al nesso sotterraneo di tutte le cose tra loro («Afferra i nessi tra le cose»; «Tutto è più coeso di quanto immagini. Ogni tassello rimanda a un altro, ogni continente si riallaccia a un'altra parte della terra»).

Quello di Benigni è un lirismo di pensiero: i versi-frase, le prose della sezione centrale non sono tramite di una narrazio-

ne; piuttosto, il discorso emotivo riguarda il soggetto, il suo rovello, e si estende a un'evidenza a spettro più ampio, si allarga all'interno di una prima persona plurale, dilata una storia individuale affiancandola alla schiera delle altre storie individuali con le quali convive nel tempo.

Il tempo non arriva a farsi scavo a ritroso per una ricostruzione in senso proustiano; è invece documento, traccia di un passato che può offrire un'esegesi del presente: è attraverso l'eteroscopia che il soggetto tenta un'autoscopia («Sei te

stesso che lentamente ridisegni, rimetti in ordine, a te stesso che dai una possibilità. Una forma. Un inizio»), pure parziale, perché coglie solo un fermo-immagine, perdendo la continuità nella durata. La ricerca del senso ultimo, di una verità, non può raggiungere il suo compimento, ma si alimenta nello squarcio montaliano che è temporaneo, nella tensione dell'indagine: «Non possiamo parlare in nome della verità, ma possiamo dire il vero, custodire una voce».

(Francesca Santucci)

FRANCO FORTINI, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata, a cura di Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 367, € 26,00.



L'edizione critica e commentata di *Foglio di via e altri versi* di Franco Fortini curata da Bernardo De Luca è un lavoro importante. Anzitutto perché inizia a riempire una lacuna durata troppo a lungo. Unico dei poeti italiani maggiori del suo tempo, di Fortini ancora mancavano sia un'edizione critica integrale, sia un commento, fosse pure antologico. Sul versante della filologia si avevano quantomeno le prove di apparato condotte su singoli testi comparse su «L'ospite ingrato», la rivista del Centro Fortini di Siena. Nulla, comunque sia, in confronto agli strumenti esistenti per

Sereni, Bertolucci, Caproni, Luzi o Zanzotto.

Del resto, tutta l'opera fortiniana sembrava da tempo avviata a una sorta di oblio (da alcuni ricondotto a un tentativo di censura della sua alta valenza politica). Ciò nonostante il Centro abbia dedicato un impegno continuo alla diffusione del lavoro dell'autore e alla valorizzazione dei materiali d'archivio del Fondo Fortini. Nel 1985 Romano Luperini scriveva del poeta: «Comincia appena ora il suo momento». Invece ancora non troppi anni fa le poesie di Fortini risultavano pressoché introvabili. Chi avesse voluto disporre per intero della sua opera in versi avrebbe dovuto rivolgersi al consuntivo *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, che includeva le prime quattro raccolte fortiniane: giustappunto *Foglio di via*; *Poesia e errore*; l'eponima *Una volta per sempre* e *Questo muro*. Un volume non ristampato più dal 1987. Sarebbero in ogni caso mancate le ultime due sillogi organiche messe a punto da Fortini, *Paesaggio con serpente* e *Composita solvantur*, oltre che l'antefatto dei *Versi primi e distanti* recuperati dal poeta e le *Poesie inedite* pubblicate postume da Pier Vincenzo Mengaldo.

Questo vuoto editoriale ha avuto fine solo nel 2014, in concomitanza dei vent'anni dalla morte dell'autore, con la providenziale uscita di un «Oscar poesia» dedicato a *Tutte le poesie* fortiniane a cura di Luca Lenzini. In un'intervista seguita alla pubblicazione del tomo era di conseguenza naturale che venisse domandato al curatore se per la poesia

di Fortini iniziasse allora una stagione favorevole. «Me lo auguro», rispondeva Lenzini. Ma proseguiva: «ci vorrà tempo, ancora, perché [...] si compia un rischiarimento del potenziale che» Fortini «ha dissimulato in ogni singolo verso [...] intanto i versi circolino così, ancora per un po', senza commenti, senza apparati, in un grosso *paperback*; ostici spesso, refrattari a ogni connivenza equivoca o compiacente, ma fermi nella loro attesa, nel loro esilio». Un'attesa e un esilio che, prolungando l'onda delle numerose iniziative del centenario della nascita di Fortini caduto nel 2017, De Luca ha finalmente interrotto. Giusto di qui uno dei considerevoli meriti dell'edizione. E benemerenzia va senz'altro riconosciuta anche a Quodlibet, ormai specializzato in cose fortiniane (ad esempio ha di recente riportato in libreria, a cura di Sabatino Peluso e con uno scritto di Matteo Marchesini, *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, il primo, capitale volume di saggi di Fortini). Con *Foglio di via* l'editore di Macerata inaugura, in una veste grafica chiara ed elegante, una nuova serie di «Fonti e commenti» che ci si augura prospera.

Venendo nel dettaglio alla curatela di De Luca, il volume (frutto di una ricerca dottorale svolta all'Università degli Studi di Napoli Federico II) si apre con un ricco saggio introduttivo in sei paragrafi. Trattano rispettivamente della genesi del libro; della struttura macro-testuale cui rispondono le tre sezioni della raccolta; dei temi e delle forme, in

equilibrio tra gli influssi provenienti dal contesto ermetico fiorentino, la possibilità mai davvero realizzata di una poesia neorealista e il formarsi della poetica classicista che contraddistinguerà il Fortini maturo; delle fonti, con particolare rilievo attribuito al magistero del Montale delle *Occasioni*; della metrica, analizzata sulla scorta dei saggi fortiniani in materia; e della fortuna di *Foglio di via* e della poesia di Fortini in genere presso i poeti contemporanei. L'adozione di un impianto simile, che ricorda da vicino quello dei capitoli delle *Opere della Letteratura italiana* Einaudi, si rivela molto efficace per vagliare in via preliminare i diversi aspetti del libro e tiene in giusta considerazione anche il fatto che, nel presentare l'opera di un autore come Fortini a un pubblico auspicabilmente non composto da soli specialisti, sia necessario fissarne da subito le coordinate essenziali. Coordinate che anticipano le principali traiettorie del commento. Indicano difatti una serie di punti poi ripresi nei cappelli introduttivi e nelle note ai singoli testi, le quali hanno il pregio di riuscire esaustive senza cedere a quell'«ansia di totalizzazione» che talvolta coglie i commentatori.

Di singolare interesse la parte iniziale dell'introduzione, intitolata «Foglio di via ovvero la poesia dell'evento». Qui viene appunto ricostruito il contesto di elaborazione della silloge. Le liriche di *Foglio di via*, pubblicato per la prima volta nel 1946 ma più volte rimaneggiato dall'autore, sono scritte quasi tutte negli anni della Seconda guerra mondiale; in particolare dopo l'Armistizio, quando il tenente di complemento Franco Lattes trova rifugio a Zurigo. De Luca consiglia quindi di situarli in un «quadro dal respiro europeo» (p. 10), anche perché durante l'esilio svizzero Fortini ha modo di leggere e tradurre i poeti della Resistenza francese, dai quali apprenderebbe «un modo di fare poesia radicalmente diverso da quanto aveva scritto lui stesso negli anni precedenti» (*ibid.*). I moventi del libro sono dunque esaminati alla luce di un articolo di Jean Starobinski, *Introduction à la poésie de l'événement*, del 1943, che

Fortini, entrato in contatto epistolare con il critico ginevrino nei mesi trascorsi in Svizzera, aveva probabilmente letto. De Luca constata come «il progetto poetico complessivo» di *Foglio di via* «corrisponda alle linee direttrici tracciate da Starobinski» (p. 12), il quale nel suo saggio sosteneva che il ruolo del poeta davanti alla tragedia della storia dovrebbe essere quello di conferire all'evento storico la qualità di evento interiore. È invero lo stesso Fortini, nella prefazione del 1967 alla seconda edizione di *Foglio di via* (un testo riprodotto in un'appendice al volume), a individuare il soggetto della raccolta nella «relazione fra la propria individualità [...] e grandi eventi collettivi» (p. 313).

L'attenzione debitamente riservata ai momenti istaurativi del libro porta il curatore a compiere in sede di edizione critica una scelta che merita di essere discussa. De Luca adotta come testo base *Foglio di via* del '46. Nei non molti casi di liriche delle quali sia conservata una redazione autografa o che abbiano una stampa in rivista antecedente a quella in volume è contemplata anche una fascia genetica. Altrimenti si ha (in calce alle poesie, con la descrizione dei testimoni rinviata a una *Nota al testo*, e perciò di agile consultazione) un apparato evolutivo che tiene conto delle varianti sostanziali e di forma introdotte nelle edizioni successive alla prima. La raccolta viene da principio rifiuta secondo un ordine cronologico nelle tre sezioni iniziali di *Poesia ed errore 1937-1957*, del 1959, dopodiché, come accennato, è ristampata autonomamente in edizione riveduta nel '67 e infine confluisce in *Una volta per sempre* del 1978, mantenendo lo status di silloge indipendente. Numerose poesie di *Foglio di via* vengono inoltre accolte nell'antologia d'autore dei *Versi scelti* del 1990; mentre i testi esclusi nel passaggio da una forma all'altra del libro si ritrovano tra i *Versi primi e distanti* (viceversa De Luca riunisce in un'appendice i componimenti aggiunti in seconda battuta da Fortini).

Ora, la preferenza per la prima stampa di *Foglio di via* potrebbe apparire problematica da più di un punto di

vista. Il testo del '46 non corrisponde all'ultima volontà dell'autore, rappresentata da *Una volta per sempre* del '78 e, per i testi che vi figurano, da *Versi scelti*. Quel testimone nemmeno detiene un eminente 'prestigio storico', accordabile semmai all'edizione del '67, per differenti ragioni meglio assimilate dalla tradizione. Il *Foglio di via* di De Luca non è poi l'opera che interagisce con il macrotesto complessivo di *Tutte le poesie* di Fortini. Nella *Nota al testo* il curatore tuttavia motiva con argomenti convincenti la sua decisione, rivendicandola come un gesto critico teso a recuperare, con il conforto della disponibilità nell'«Oscar poesia» del testo conforme all'ultima volontà di Fortini, «la fisionomia originale del libro» e a ripresentare in questo modo «un percorso poetico e interiore in parte oscurato dalle successive scelte d'autore e racchiuso, invece, nella disposizione e selezione dei testi così come apparse nel '46» (p. 52).

In definitiva, il lavoro di De Luca si propone quale viatico formidabile alla lettura e allo studio di *Foglio di via*. Per quanto concerne l'edizione critica si sarebbe certo anche potuto considerare di mettere a testo la lezione di *Una volta per sempre* del '78, ma la soluzione del curatore ha il vantaggio di restituirci, con un'operazione di grande valore storico-documentario, il libro in una «fisionomia poetica più vicina all'immagine esordiale di Fortini» (p. 17). D'altra parte il lettore di professione interessato a seguire l'evoluzione e il riordinamento dei testi nelle versioni posteriori riuscirà a farlo con facilità in un apparato di estrema chiarezza, nelle appendici e in un'utile *Tavola di concordanza* degli indici delle varie edizioni. Con questa curatela dovranno inevitabilmente misurarsi i curatori futuri degli altri libri di poesia di Fortini. E si tratterà di un confronto che non potrà che giovare agli studi fortiniani, al cui rilancio l'edizione critica e commentata di *Foglio di via e altri versi* fornisce un contributo essenziale. Che cominci appena ora il momento di Fortini?

(Michel Cattaneo)

PAOLO FABRIZIO IACUZZI, *Folla delle vene*, Reggio Emilia, Corsiero editore, 2018, pp. 92, € 13,00.



Folla delle vene è la quinta raccolta di una serie inaugurata con *Magnificat* (I Quaderni del Battello Ebbro 1995) e proseguita con tre volumi pubblicati per Aragno: *Jacquerie* (2000), *Patricidio* (2006) e *Rosso degli affetti* (2008). Questa silloge è uscita nella collana «Strumenti umani» diretta da Alberto Bertoni, per l'editore Corsiero di Reggio Emilia.

Paolo Fabrizio Iacuzzi, critico, redattore editoriale e operatore culturale, si è ritagliato negli anni uno spazio distinto nella scena poetica contemporanea grazie a una poesia generosa, di ampio respiro, che racconta senza essere narrativa. La prima caratteristica che colpisce in questa silloge è un'architettura straordinariamente coerente. Nella prima poesia si fa riferimento a ponteggi, mattoni, cemento; elementi costitutivi di un edificio reale che è anche l'ossatura, l'impalcatura della costruzione letteraria: «Il rantolo della betoniera // che inquadra la vita. Impasto le lacrime / e il canto sordo. Fo la rosa (...)» («Maestro della rosa»).

In un libro così sapientemente disegnato assume un'importanza rilevante il paratesto. Viene spontaneo chiedersi, riflettendo sul felice titolo, cosa sia la folla (gli altri, il pubblico, i ricordi?) e cosa siano le vene (il privato, l'interno, tutto ciò che scorre e passa?). Ci viene in soccorso l'epigrafe generale, tratta da Mandel'stam: «Tutti tastavano il polso della folla, in lei credendo» in cui quel «tutti» fa riferimen-

to a una sublime compagnia di letterati e musicisti del passato (Mozart, Schubert, Goethe, Shakespeare...). La folla, quindi, è l'umanità vista in stretta relazione con un novero di figure archetipiche, le stesse che «scorrono» nelle vene del poeta, ma è – al tempo stesso – una moltitudine di vene, di filoni auriferi, gli affluenti o tributari culturali che ci rappresentano e ci determinano. La nostra realtà, sembra dire l'autore, è mediata e resa reale attraverso il fluire dell'arte, attraverso la dialettica incessante con personaggi e forme, letterarie come artistiche. Anche il sottotitolo *Il museo che di me affiora*, allude a un rapporto privato, soggettivo con l'arte, con riferimento alle opere e alle immagini (i «quadri») che ci formano, che costituiscono il nostro modo di essere, come si evince anche dal titolo di serie: *La vita a quadri n. 5 – rosa*, che mette questa raccolta in relazione con le altre opere di Iacuzzi, ognuna caratterizzata dalla predominanza di un colore. Perché il rosa? Oltre alle ovvie denotazioni coloristiche e botaniche, non è peregrino pensare anche a una 'rosa di nomi', un repertorio di oggetti e persone cari al poeta, in sintonia con le varie accezioni del termine «folla» esposte in precedenza. Il rosa rimanda anche fatalmente al femminile (in questo caso la presenza muliebre nella vita di un uomo) e al confronto con la figura materna, all'omosessualità e all'omofobia (il triangolo rosa), al ciclismo e alla bicicletta (la maglia rosa di Pantani).

Le caratteristiche salienti dello stile di Iacuzzi, in coerenza con questo profluvio di connotazioni e rimandi, sono liquide e fluenti: anfore, *enjambement*, parole ricorrenti, riprese formulaiche (con un tributo alla musicalità tipica del *trobar* provenzale). Il linguaggio, pur senza rinunciare alla leggibilità, è sempre liricamente carico, sempre piacevolmente inaudito, e tale effetto è reso attraverso forzature sintattiche, inversioni, deviazioni semantiche, slittamenti di senso, dotte allusioni, in un ricco e coerente tessuto intertestuale. Poeta avveduto e padrone dei propri mezzi espressivi, Iacuzzi opera una sintesi fra tradizione e tecniche contemporanee e, nelle parole di Roberto Ruffilli, fra «intento comunicativo e virtù liriche».

Il volume è suddiviso in nove sezioni seguite da altrettante didascalie. La prima sezione, «Maestro della Rosa», è dedica-

ta a Sebastiano Aglieco, poeta e maestro elementare, ma anche 'mastro di bottega' di un fine artigianato poetico. Il dialogo che si attua nella poesia di Iacuzzi non è solo tra le arti, ma anche tra poeti presenti e passati. Nella prima poesia, come detto, c'è già tutto. La necessità di un'architettura, di una costruzione, di un impianto di riferimento. Esattamente come in Leonardo, come in Michelangelo. In questo contesto tutto il repertorio di correlativi oggettivi ricorrenti (folla, rosa, vene, bici, scarpe) sono i chiodi che tengono insieme l'impalcatura lirica della raccolta. La collaborazione e il sodalizio poetico è alla base anche della seconda sezione, «Il tempo degli amici», in cui si rievocano nove momenti di un'esperienza collettiva italo-francese di traduzione reciproca tra poeti. Nella ripresa: «non c'è più tempo amici per le cose» si sottolinea il fluire del tempo, giurato arcinemico del *poiein*. La traduzione, in un vertiginoso alternarsi di inopinati successi e catastrofiche cadute, viene presentata come atto etico, esistenziale e ontologico. Come un arduo gesto creativo e ri-creativo in cui le parole sono «dolci ma impervie» e i poeti sono «fuoco e cenere del senso». La terza sezione, «Folla rosa», anch'essa ispirata alle arti figurative, nella fattispecie alle sculture di Antonio Crivelli per un'edizione fiesolana dell'*Edipo Re*, presenta la ripresa significativa: «Cosa cerchi nel mondo» a rappresentare la *quest* dolorosa che ogni vero artista non smette mai di intraprendere; la quarta sezione, «Magliarosa Frankenstein», si avvale di un linguaggio piano, domestico, nell'evocazione di quell'eroe tragico moderno che è stato Marco Pantani, col suo essere allo stesso tempo eroe e trasgressore, proprio come lo scienziato senza limiti di Mary Shelley. Sempre ispirati e determinati dalle arti figurative i testi della quinta sezione: «Meditazione sopra il mosaico di Teodora a Ravenna» e della sesta «Meditazione sopra la Vergine delle Rocce di Leonardo» in cui i celeberrimi dipinti assumono connotazioni allo stesso tempo nuove, intime e universali.

La settima sezione «La bici con le scarpe» e l'ottava «Scarpette rosa» enfatizzano gli elementi privati, i dati autobiografici, all'interno di un tessuto di riferimenti intertestuali che fanno da trama indissolubile alla nostra esistenza, in

bilico tra i piccoli eventi quotidiani e l'epopea della nostra formazione culturale e umana. Nella terza poesia si riprende con esiti poeticamente assai felici la metafora ricorrente del costruire, estendendola dall'arte alla vita: «Stare dentro una casa / e scavarsi gli archi dentro il rosa delle pareti. / Perché ritirarsi dentro è sognare ancora di più / la luce. Non esiste amore senza architettura.» Nella nona sezione, «Salva con il cognome», la petrarchesca Laura è descritta come la ninfa di Vaucluse e il poeta («I:» che sta per 'io' e per l'iniziale del cognome) si offre come suo interlocutore.

Rimane da dire delle didascalie, contrappunti in corsivo al termine di ogni sezione che offrono un'ulteriore riflessione, un punto di vista a volte eccentrico, a volte riassuntivo rispetto al tema affrontato nel quadro principale. A volte sono correlate

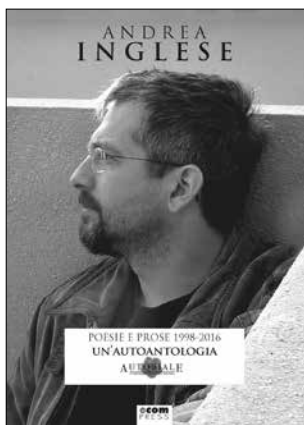
tra loro in una specie di dialogo a distanza. In *Fuoco di ferragosto*, ad esempio, nel ricordare un episodio dell'infanzia del poeta e alcuni gesti quotidiani della madre, si ritrovano alcuni elementi simbolici (le tende, il fuoco, il rosa) già introdotti ne *Il museo che di me affiora*. O in *Folla di migranti*, per il tondo Doni di Michelangelo conservato agli Uffizi, in cui si attua una superba trasposizione di significato e ricontestualizzazione della celebre opera michelangiolesca. Il bambino che «non sa dove viene o dove va» «scavalca la madre» e ambigualmente, è «salvo dalla madre» (ne viene salvato o ne è salvo? Rimarrà – come il poeta – ancorato alla impronta materna o se ne affrancherà?) mentre gli 'ignudi' sullo sfondo sono equiparati a «migranti» appena giunti da dove «il paradiso è finito».

Durante la lettura ci si accorge come lo sguardo del poeta sulla realtà sia allo

stesso tempo serio e faceto. Alcuni versi rivelano con ironia (e autoironia) quanto sia vana e anacronistica la ricerca di un senso: «Salto sul primo verso che passa. / Faccio l'autostop» («Il tempo degli amici» VI); quanto sia ardua la ricerca della poesia: «Al poeta di luce // resta la sola scia dei rifiuti lanciata / da una crociera in transito» (*Fondamenta Venezia*) e quanto anche le tragedie della Storia siano riconducibili a un banale sollievo: «Ho pensato questa / volta l'ho scampata bella.» («Maestro della rosa»). Uno sguardo, quello di Paolo Iacuzzi, che ci appare allo stesso tempo appassionato e disincantato, concentrato sulla folla di figure esemplari, di modelli artistici ed esistenziali che servano da paradigmi, da chiavi di lettura per l'ineine frivolezza dei nostri giorni.

(Andrea Sirotti)

ANDREA INGLESE,
Un'autoantologia. Poesie e prose 1998-2016, Milano, Dot.com Press, 2017, p. 175, € 15,00.



Per Andrea Inglese la poesia è «il proseguimento del punk con altri mezzi, con mezzi molto più meditati, sofisticati se vogliamo» e il poeta è «un nemico dell'ordine costituito», «in grado di scavare dentro di sé in modo forsennato» e «capace di vivere diversamente dalla maggioranza delle persone», secondo «un mito ancora attivo», romantico e

adolescenziale ma «irrinunciabile» (*Poesie e prose 1998-2016*, Milano, Dot.com Press, 2017, p. 171). Cos'hanno in comune punk e poesia? «La continuità tra punk e poesia – secondo l'autore – è data dalla matrice libertaria, dalla rabbia anarchica e sovversiva» (*ibid.*, p. 172). Con queste affermazioni Inglese testimonia una concezione extraletteraria della poesia e quando è chiamato a spiegare cosa sia la poesia, si schernisce, affermando: «Io non ho mai saputo cosa fosse la poesia, e l'ho sempre imparato dagli altri» (*ibid.*, p. 146). La poesia, in senso letterario, si definisce a partire dalla tradizione della poesia, *si impara dagli altri*. In senso extraletterario Inglese la definisce in quanto imperativo categorico: il mito del poeta nemico dell'ordine costituito è per lui «irrinunciabile», vorrebbe conservarlo nella sua «scrittura poetica, e soprattutto nel [suo] modo di connettere scrittura e vita» (*ibid.*, p. 171). Nella connessione tra scrittura e vita è da ricercare, dunque, una delle chiavi per interpretare la sua opera, antologizzata nella collana Autoriale, diretta da Biagio Cepollaro per i tipi di Dot.com Press, con il titolo *Poesie e prose 1998-2016*. Seguendo

la biografia di Inglese, perciò, potremmo forse trovare le matrici esperienziali per decifrare la sua scrittura e comprenderla nelle sue ragioni profonde. *Poesie e prose* si apre con testi tratti da un libro del 1998, che ha un archetipo letterario in Bartolo Cattafi: «il poeta che mi ha aiutato di più a scrivere *Prove di inconsistenza* – afferma l'autore – è stato probabilmente Cattafi» (*ibid.*, p. 174). Non si può pensare a un aiuto in presenza, visto che Cattafi muore nel 1979 e all'epoca Inglese ha solo 12 anni, essendo nato nel 1967. Si deve concludere che le sue prime esperienze siano state non con un autore in carne e ossa ma con i suoi libri o, se si preferisce, con un «morto vivente», se diamo retta a Tiziano Scarpa, per il quale «la letteratura è un amorevole duello con i morti viventi, cioè con gli autori che ci hanno preceduti» (*Lo scrittore e il mondo*, «Argo» n. 2, 2002, www.argonline.it).

Già da *Inventari*, però, libro del 2001, si fanno evidenti le relazioni con autori contemporanei, che rappresentano la connessione di Inglese con determinate comunità letterarie: «Un poeta molto presente negli *Inventari* – segnala – è Biagio Cepollaro [...] ma con lui anche

il più comico-grottesco Paolo Gentiluomo» (*Poesie e prose 1998-2016*, op. cit., p. 174). Cepollaro, all'epoca direttore della rivista «Baldus», e Gentiluomo furono i promotori del Gruppo 93, insieme a Marco Berisso e Lello Voce. Da Gentiluomo Inglese ha tratto la poetica dell'inclusione e da Cepollaro la «poesia come forma dell'*underground*» (ivi). *Inventari* nasce quindi dall'incontro con un gruppo che si richiama in modo esplicito alla neoavanguardia, al Gruppo 63, come racconta Alfredo Giuliani (*Nasce il gruppo 93?*, in «la Repubblica», 23/9/21989).

Nella quarta sezione di *Poesie e prose 1998-2016* troviamo testi pubblicati in *Prosa in prosa*, un libro che raccoglie anche contributi di Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Andrea Raos e Michele Zaffarano, tutti coinvolti, insieme a Inglese, nella redazione di Gammm.org, una non-rivista di «ricerca». Se il Gruppo 93 lo formò, il gruppo di Gammm.org è una formazione di Inglese: entrambi i gruppi, per quanto non-avanguardie, si sono proposti di intervenire nel discorso sulla poesia per prendere posizione e indicare una tendenza, escludendone altre. In Gammm.org trovano ospitalità «frammenti, installazione, non performance, non spettacolo». Il poetry slam, forma spettacolare di poesia performativa, dovrebbe essere escluso dall'orizzonte di Inglese, invece troviamo il suo nome e i suoi versi in *Superfast poetry*, un'antologia curata da Luigi Socci per i tipi di Pequod, raccogliendo i testi degli autori che hanno partecipato a un poetry slam internazionale, ospitato dal festival Adriatico Mediterraneo, il 4 settembre del 2008 ad Ancona.

Segno che in Inglese c'è una tendenza a fare gruppo ma mantenendosi libero e prospettando «comuni anarchiche» in cui realizzare il «connubio arte-vita», perché «l'esperienza della scrittura poetica, che è assai difficile, solitaria, e in gran parte insensata, non potrebbe essere portata avanti senza l'amicizia con certi morti e certi vivi» (*Poesie e prose*

1998-2016», op. cit., p. 175). Chi sono i morti e i vivi che hanno insegnato cos'è la poesia a Inglese, oltre agli autori già citati? Gabriele Frasca, Robert Pinget, Christophe Tarkos, Massimo Rizzante con «l'elogio del gesto arbitrario» e Giancarlo Majorino con la sua «noncuranza» e la sua «indipendenza nei confronti di correnti e fazioni» (*ibid.*, pp. 172-173), il Jonathan Culler di *Theory of Lyric*, il Salinger di *Fanny e Zoey* per cui «l'artista crea esclusivamente alle proprie condizioni» (*ibid.*, p. 151), Franco Buffoni perché è «colui che con più pazienza ha dissacrato la poesia, ha svuotato di fantasmi e risvolti mitologici il ruolo del poeta», portandolo «a concepire, programmaticamente e storicamente, l'esistenza di un campo poetico, entro cui si tracciavano percorsi e si configuravano opere» (*ibid.*, p. 172). Se, tuttavia, Inglese cerca un connubio fra arte e vita, tiene distinte la scrittura d'arte, che sviluppa nella direzione di una «scrittura intransigente» (*ibid.*, p. 151), difendendo «l'idea di una criticità permanente nei confronti della pratica di scrittura che si muova da o verso ciò che la tradizione chiama "poesia"» (*ibid.*, p. 171), e la «scrittura "referenziale"», la «scrittura critica sulla "realtà"», in cui «le parole hanno un peso tremendo, hanno il peso della verifica collettiva, in quanto possono essere contestate immediatamente e da tutti, in base a contro-prove e contro-argomentazioni», mentre le parole della scrittura d'arte «spesso non pesano niente, e al massimo produrranno qualcosa di brutto, banale e inutile» (*ibid.*, p. 148). Fra i mezzi di cui si è servito Inglese per diffondere la sua *scrittura referenziale*, particolarmente significativo, per la sua opera e per la storia della letteratura italiana, è il lit-blog «Nazione Indiana», in cui l'autore fu introdotto da Antonio Moresco.

La separazione fra scrittura intransigente e referenziale ha prodotto l'esclusione dall'antologia delle prose saggistiche, che «Nazione Indiana» ospita in decine di esemplari e che avrebbero meritato un posto nella crestomazia. Non

includendo le prose saggistiche, Inglese si dimostra incoerente rispetto al suo assunto di poetica che mira a «connettere scrittura e vita», cedendo forse al timore reverenziale nei confronti della letteratura. Sulla soglia dei cinquant'anni l'autore, in effetti, traccia un bilancio «abbastanza in passivo» della sua carriera di poeta, constatando l'assenza dei suoi libri dalle librerie e l'esclusione dal circuito dei festival italiani e internazionali di poesia (*ibid.*, p. 169-170). L'intransigenza si paga, specie se nella traiettoria di *Prosa in prosa* la scrittura diventa «letteralità» (Jean-Marie Gleize, citato da Paolo Giovannetti nel saggio *La poesia italiana degli anni Duemila*, Roma, Carocci, 2017, p. 90). Verrebbe da pensare che, nonostante la ricerca del connubio arte-vita, la scrittura d'arte resti scrittura e la vita non la penetri, confinata com'è nella scrittura referenziale. La poesia enumerativa e sintattica di Inglese, in cui un testo può contenere un intero discorso, svolto con grande lucidità e puntigliosità metrica, come in [*Progettiamo, anche per questo giorno*] (ne *La distrazione*, Bologna, Luca Sossella, 2008) e [*Tutto l'errore teorico è stato questo, averla*] (in *Commiato di Andromeda*, Livorno, Valigie Rosse, 2011), trova in realtà la sua ragion d'essere nell'etica che riverbera nella scrittura referenziale. Ed esiste un filone narrativo-riflessivo che percorre tutta la produzione poetica dell'autore, con le punte di *Bildungsroman di un punk* (in *Inventari*, op. cit.), *Macchine* e *Ateismo per tutti* (ne *La distrazione*, op. cit.). Scrittura intransigente e referenziale trovano, però, la loro sintesi compiuta solo nel genere dei generi, in cui tutte le scritture possono confluire: il romanzo, a cui anche l'intransigente Inglese cede, pubblicando per Ponte alle Grazie 2016 *Parigi è un desiderio*, che non è un antiromanzo. Anche il punk è morto, del resto, e il sogno svanisce al risveglio. Resta, per ciò che riguarda l'opera di Inglese, la traiettoria di una scrittura rigorosa e una costante militanza.

(Valerio Cuccaroni)

GIANCARLO MAJORINO,
La gioia di vivere, Milano,
 Mondadori, 2018
 (Lo Specchio), pp. 120,
 € 18,00.



Se si dovesse scegliere una figura che sappia sintetizzare, a mo' di primo reagente critico, l'impressione complessiva prodotta nel lettore dal testo de *La gioia di vivere*, si potrebbe far ricorso all'immagine del vortice. Ciò in riferimento non tanto ad una forza distruttiva, quanto ad una dinamica ove all'inesausta tensione energetica si associa la capacità di prendere assieme una molteplicità di elementi frammentari, e continuamente sommuoverli, rimulinarli in un impulso centrifugo ininterrotto.

In effetti, fra le varie costanti storiche della poesia di Majorino che tornano nella raccolta, ancora una volta prioritario pare essere il motivo di fondo della sua poetica, vale a dire la volontà titanica di restituzione della totalità. Spesso i versi di Majorino tornano, secondo la modalità della riflessione metatestuale che è una delle cifre del libro, sulla possibilità di resa della molteplicità 'dispersa' del tutto, a partire dal più volte ripetuto (con minime variazioni): «L'Universo è da esporre su più che si può». Programma di cui si specifica il metodo nei versi, ancor più emblematici, immediatamente successivi alla sua prima occorrenza: «come posso? / con qualche trama comune di tutto». Il turbinare del «pensarescrivere» si dà allora come ulteriore tentativo di costruire una forma che aspiri ad afferrare tale eterogeneità. Un'eterogeneità, si badi bene,

di cui il soggetto fa parte. E dunque (lo rilevava Biagio Cepollaro qualche anno fa) entro la quale il soggetto si disperde, o meglio disperde la sua supposta unità, ed il supposto privilegio della propria interiorità. Un'altra scansione dell'immagine del vortice è infatti quella dell'abbraccio, del legame circolare fra l'io poetico e le cose. Non c'è più un osservatore che si pone a distanza e che 'oggettiva' il mondo. Se da una parte resta fortissima, nel libro, la vocazione etica da sempre riconosciuta alla poesia di Majorino, cioè lo sforzo conoscitivo di un soggetto che interroga la realtà in cerca di una forma totalizzante in grado di figurarla («l'io teso a conoscere» recita un verso del libro), dall'altra lo stesso soggetto che di quello sforzo si fa carico, finisce con il fondersi, nella scrittura, alla totalità del tutto: «non più partiti né chiese, il DAPPERTUTTO / muoversi da qui, sentendo ognuno ovunque», o ancora: «come faccio esser allegro? vivendo / nella molteplicità».

Tuttavia, per quanto i versi de *La gioia di vivere* prendano insieme, nello stesso movimento-tensione della scrittura, i dati 'esterni' della realtà e il moto interiore dell'autore, quest'ultimo pare possedere una rilevanza prioritaria. La spezzatura del dettato testuale, costruito spesso per spunti, per frammenti di riflessioni, a volte quasi per massime, sembra delinarsi in qualche misura come la cronografia del pensiero autoriale. Un pensare, certo, per aggregati verbali che in quanto costruzioni formali sono già un esito, (siamo lontani dall'automatismo surrealista), ma in ogni caso un pensare di cui si coglie il lavoro continuo. Un esempio: «I / L'enorme radunarsi di semiuguali / così spesso le frange dei viventi, i loro polsi simili... / l'autore entra tramite stile? non solo // "il mondo giungente" ci lavoreremo / l'universo è da esporre..? più che si può // II / il Dappertutto // III / e da un momento all'altro fine di vivere / scrivendo mi sento ogni volta portato in salvo / "il licenziato e poeta" quasi titolo // IV / l'agire ripreso di chi studiascrive / tutta avvolta può la lingua penetrare / agire ripreso l'agire ripreso».

A mostrarsi è qui la traduzione del movimento irregolare, franto e zigzagante del ragionamento; un pensiero-movimento, appunto, uno «studiascrivere» dove la scrittura si vuole il gesto di continuazione ideale, fisica della riflessione. Quest'ultima investe oggetti diversi: l'oceano della real-

tà e degli uomini («l'enorme radunarsi di semiuguali»), ma anche il lavoro poetico in farsi, attraverso l'annotazione di espressioni o frammenti di versi da riprendere («ci lavoreremo»), quasi appunti di un lavoro in progress; le parole d'ordine della poetica di Majorino («Il Dappertutto»), ma anche la registrazione dello stato emotivo dell'io poetico (il senso di prossimità della morte, la percezione della scrittura come ciò che «porta in salvo»). Due elementi formali mi pare contribuiscano a generare quest'impressione di un pensiero colto nel suo turbinare, ulteriore declinazione dell'idea del vortice: il primo è il ricorso, molto frequente, all'autointerrogazione, come manifestazione a un tempo del modo di procedere del ragionamento (un procedere incoativo, per approfondimenti, dubbi, correzioni) e dell'incertezza, di fronte all'interpretazione del reale o alla previsione del futuro. Il secondo è la figura della ripetizione, declinata nella raccolta in diverse forme (ripetizione ravvicinata o a distanza, ripetizione identica o con minime variazioni). Versi interi, singole espressioni, spunti, ritornano in contesti diversi, ripresi e riattivati, reinvestiti d'energia. Un funzionamento a spirale, insomma, per rinnovamento d'impulsi, un *ressassement* visto non come ripetizione sterile («salgono silenzi di vita stracotta / con ripetizioni prive di nascita») ma come possibile principio di creazione.

D'altronde l'idea del ripresentarsi, e ancor più della ri-presentificazione di ciò che è stato, si manifesta in modo forte anche applicata all'orizzonte più ampio del rapporto fra presente e passato, del tempo storico o di quello biografico individuale. La lettura di Howard Zinn dà l'occasione all'io ragionante di riattraversare frammentariamente gli eventi della storia americana a partire dalla sua nascita, mischiati talvolta a memorie personali («tra loro, noi solo pronti a uscire / tenendoci per mano girando per Londra / corteo bellissimo Sessantotto e/prim'incontri con tele profonda Bacon / Enrica Villain e 'I Majorino, sempre// "esseri umani organizzati in Vietnam" / millenovecentosettantadue sconfissero / lo stato più ricco e potente del mondo»). Un percorso che si vuole occasione di rifertilizzazione del presente da parte di un passato a sua volta reinvestito di senso e di attualità: «continua: vecchio e malato, sono anco-

ra / per comprendere e scrivere quanto tempo ancora? / questo suscitante radioso di Zinn, «riepilogo»; / posso devo spanderne gli alimenti, oggi per es.; / nel neolibro, parlando eccetera». «Spandere gli alimenti» di una riflessione su ciò che è stato, dunque, in una dimensione poetica e cognitiva in cui «vari passati tornano presenti» (un altro dei frammenti che si ripete, nel testo, in molteplici varianti), ed in cui la linearità cronologica è messa in discussione da una visione della temporalità profondamente alternativa.

È poi da rilevare come la riflessione sul tempo si leghi anche a un altro, importante motivo del libro: l'Utopia, la capacità di

immaginare e dar forma, quasi convocandolo, al possibile: «cosa potrebbe essere / pensiamoci / la fine delle distanze finanziarie / il fluire e il rifluire dell'uguaglianza / lo spegnersi crescente dell'io io scemo // le meraviglie tutte a venire ignote / della convivenza amica, amorosa giorni/anni / da reinventare». Non siamo, qui, così distanti dal precedente tentativo di presentificazione, ma in questo caso è al futuro che lo scatto vitale del linguaggio chiede di attualizzarsi («un presente-futuro qui con chi ne ha voglia»), di prendere vita. È anche questo il senso di quello «scossone blando» che Majorino dichiara voler realizzare con i propri versi (anche definiti

come «versi scossi»). La sperimentazione linguistica spinta all'estremo, lo spettro vastissimo dei procedimenti, assieme di rottura e reinvenzione, lessicale e sintattico testuale, aspirano a configurare, certo, un paesaggio di parole che possa corrispondere al «dappertutto» esplosivo della realtà, ma sono anche gli strumenti attraverso i quali il linguaggio, manipolando, forzando se stesso, aggredisce il mondo, «assedia» la realtà da cui è assediato, per fornirne un'immagine inedita, mai schiacciata sul già visto e cercare di dare presenza a ciò che ancora non esiste.

(Giovanni Solinas)

FRANCA MANCINELLI,
Libretto di transito, Amos
Edizioni, 2018, pp. 55,
€ 12,00.



La poesia di Franca Mancinelli potrebbe sembrare, ad una prima lettura, quasi respingente. I pochi luoghi evocati ossessivamente, le figure che si accavallano, perfino la forma del paragrafo in prosa, dove il suono offre solo per accidente un appiglio melodico alla lettura, che per il resto scorre piana e asettica: tutto questo contribuisce a creare un'atmosfera sospesa che già si riconosce come la marca espressiva più evidente della poetessa di Fano. Eppure, addentrandosi nello smilzo libretto, una forza nuova, quasi come un sospetto, assale il lettore di questi abbagli privati. Quello che sulle prime ci aveva respinto, ora ci attira per un motivo misterioso. L'esattezza paradossale di questa scrittura svela un ritmo diverso, più lento

ma non meno coinvolgente dei versi. E le immagini, che prima si presentavano oscuramente correlate, si dipanano a scoprire il cuore di una poesia assorta nell'abisso del dettaglio e nella ripetizione dei gesti.

A cosa allude, ad esempio, il tema del 'transito' che si imprime sull'intera raccolta? Se il primo dei sette momenti che compongono il *Libretto* (tutti indicati da una pagina bianca, senza numeri né intertitoli) ci indirizza alla più immediata metafora del viaggio, questa referenza va presto a diluirsi in uno scorrere rapido e obliquo di immagini e situazioni, colte dallo sguardo acuto di Mancinelli (ecco un'altra parola tema, 'sguardo', insieme a 'fiume', 'acqua', 'ombra') e poste in una geometria segreta, a riverberarsi una nell'altra. Il transito è allora il flusso, o meglio, la sospensione della vita, della morte, della memoria e della natura, costantemente evocata attraverso una presenza vegetale che si proietta nelle intercapedini, riempiendo i vuoti e legando i vari aspetti dell'esistenza all'auscultazione involontaria di un *dopo*, e perfino di un *prima*. La persona dell'io poetico può essere così una e molteplice, riflessiva e diretta a un tu, partecipe e distaccata.

Ma i sogni a occhi aperti di Mancinelli, che in certi punti ricordano quelli di un attonito Sandro Penna alle prese con i colori su un treno all'alba, precipitano inevitabilmente nella consistenza pastosa della realtà, entro la quale l'autrice di queste poesie si infila aderendo faticosamente ai vestiti, calzando scarpe pesanti,

mangiando. E la realtà produce l'effetto ansiogeno di un soffocamento, l'accelerare spropositato del cuore che non riceve più ossigeno, il blocco infinitesimale della vita, il piccolo trauma del quotidiano: «Lo so che parli e apri la bocca, come un bambino che scoppia in pianto mentre è costretto a mangiare. In quella poltiglia che ti chiude la gola, c'è tutto quanto ti portavo sulla tavola [...]» (p. 29), ma anche: «Ero una casa abitata da piante che si sporgono ai vuoti, sottili si avvolgono dentro il franare dei muri. Si è dimenticata la porta, questa casa, l'ha inghiottita come un boccone messo un po' di traverso» (p. 20).

La materia rappresenta la grande tentazione e il grande interrogativo di questa poesia. Come può trasformarsi in spirito, vita, morte e memoria? Come può, ad esempio, un uovo («Allineato ai punti cardinali, in possesso di tutte le tue forze, concentrati: rompi un uovo», p. 42) diventare la sostanza insondabile ed eterna del transito? Una possibile risposta a questa domanda è fornita dalla materialità della parola, che, tra l'altro, rappresenta anche la novità più solida di questa poesia. La parola che diventa frase. E sulla capacità della frase è giocata questa come molta della migliore poesia italiana contemporanea (penso, ad esempio, a Marco Giovenale): «Le frasi non compiute restano ruderi. C'è un intero paese in pericolo di crollo che stai sostenendo in te. [...]» (p. 34). Spettatrice assonnata del racconto spontaneo e silenzioso della vita che si dipana sotto

forma di paesaggio, Mancinelli sa forgiare frasi precise nella loro perfetta volontà di evocare un pensiero. Come un infante, ne appaia di concrete e di "fantasiose", ottenendo un effetto di galleggiamento del senso che apre scenari nuovi nella descrizione delle situazioni poetiche. La modulazione di un suono melodioso o martellante tipico della poesia in versi è compensata dalla potenzialità di reazione insita nel contatto fra l'immaginazione magmatica e fluorescente della poetessa e la prosa, depositaria, per convenzione,

dell'accesso più accreditato alla Realtà: «Sei stanca. Stai facendo spuntare le gemme. Le scorze si frangono, non resistono più. Con gli occhi chiusi continui a lottare. La terra è una roccia, si sbriciola in ghiaia sottile. È una parete e una porta. Continua a dormire. Le foglie si parlano fraterne. Dal cuore alla cime della chioma, stanno iniziando una frase per te» (p. 55).

Libretto di transito sembra presentarsi come una sorta di progetto intermedio dopo *Mala krna* (2007) e *Pasta madre*

(2013) e le due apparizioni in *Nuovi poeti italiani* 6 (2012) e *XIII Quaderno italiano di poesia contemporanea* (2017) in cui, tra l'altro, si anticipano i versi di quest'ultima uscita. I frammenti di transito cui ci invita lo sguardo ingenuo e sorvegliato di questa creatrice di frasi coinvolgono il lettore come fossero il palinsesto di un grande romanzo possibile, una storia che non rinuncia ad essere narrata.

(Fabrizio Miliucci)

GIULIA MARTINI,
Coppie minime, prefazione
di Francesco Vasarri, Latiano,
Interno Poesia, 2018, pp. 136,
€ 13,50.



In linguistica, il metodo delle 'coppie minime' è un procedimento empirico e analitico che serve a determinare quali sono i fonemi di una lingua: «Quando due suoni ricorrono nelle medesime posizioni e non possono essere scambiati fra loro senza con ciò mutare il significato delle parole o renderle irriconoscibili, allora questi due suoni sono realizzazioni fonetiche di due diversi fonemi», scriveva nel 1939 il linguista russo Trubeckoj. *Coppie minime* di Giulia Martini sperimenta le forme della poesia, senza cedere al potere ludico della combinazione né alla molteplicità dei significanti, per creare un orizzonte lirico linguisticamente plurale, teso a esplorare le possibilità metamorfiche e relazionali dell'io: se, da una parte, l'utilizzo frequente di marche deittiche pronominale

sembra suggerire un tipo di soggettività ipertrofica, dall'altra, l'io esiste sempre in relazione ad altre entità testuali e muta in rapporto ai suoni e alle tradizioni poetiche che Martini inserisce nel suo percorso 'minimo'.

Alla soggettività imperante di tanta poesia contemporanea, fondata sull'annullamento o sul potenzialmente dell'io, nonché su una costruzione profondamente macrotestuale (o narrativa) del libro di poesia – anche in *Coppie minime* si può ricostruire uno schema di questo tipo, ma l'autrice procede programmaticamente per negazione (o decostruzione) della tradizione –, Martini contrappone un io mediale che si manifesta e si nasconde nel testo attraverso i testi e alle loro possibilità linguistiche, grammaticali e retoriche: «Mi mitigo / il tuo deserto con moti per luogo – / diverto ogni tuo niente in desinente / di caso e numero, nome persona / e tempo nel verbo, / se è vero il Verbo / che non di solo pane vivrà l'uomo / ma d'ogni diavolo di parola. // (E così via, e così via dicendo)» (p. 24).

Le traiettorie dell'io descritte da Martini seguono un paradigma specificatamente fenomenologico che trova nella differenza il proprio *trait d'union*: «Deserto come sfondo del tuo desktop / che popoli d'icona e di risorse – / risorgo proprio lì, da qualche pixel / sgranato per stanchezza in un miraggio» (p. 21). La frattura mediale di cui il «pixel / sgranato» è cifra si traduce sul piano lirico in una continua ricerca di combinazioni tra l'io e l'altro, sia a livello pronomiale («Un'altra cosa che mi resta: / il tuo nome nel mio cognome», p. 39), sia relazionale («Lasci il tuo nome / nel frigo insieme agli Smarties. // Tutto quello

che ha un rito / ti ripropone», p. 52); parallelamente al piano della combinazione, Martini attraversa questi confini osmotici dell'io anche sul piano della sostituzione («Sono il tuo nome come un rimorso / dal sottosuolo. / Sopravvivono / a dozzine le mie parti di te // nelle nove parti del discorso», p. 59), sicché ogni tessera testuale diventa una «flessione» (p. 73), una forma di riscrittura («Vado a riscriverti tra qualche / mese, da qualche casamento», p. 79) che trasforma il «mistero del nome» (p. 104) in un cosmo di «parole» (p. 122), strutture di significato che permettono all'io di rimodulare il proprio discorso lirico intorno alla dualità (plurale) degli assi linguistici («Ma mi rivolgo a loro e parlo io», p. 122); non sarà un caso, allora, che la poesia conclusiva del libro abbia come titolo *Adorno, Wittgenstein, Genette*: la dialettica di Martini è squisitamente negativa; il mondo delle coppie minime è, wittgensteinianamente, «tutto ciò che accade»; l'io è, genettianamente, un palinsesto, un ente trans-testuale che racconta e si racconta lungo cinque livelli (intertesto, metatesto, architesto, paratesto, ipertesto).

La silloge di Giulia Martini si può leggere attraverso queste tre componenti che estendono il processo lirico dell'autrice oltre gli spazi testuali di *Coppie minime* e creano un tessuto linguistico plurale, fortemente proiettato verso il futuro e a successive forme di riscrittura: «Tutti quelli che silenziosi siedono [...] / [...] mi chiedono quando pubblicherò il prossimo libro» (p. 121). In questo senso, la produzione lirica di Martini è diacronicamente intertestuale, formalmente instabile, una sorta di «breve spazio tra un ancora e un già» (p. 110), dove la temporalità sincro-

nica è parte di un orizzonte aperto che si definisce in termini dialogici e *negativamente* dialettici. La forza della poesia di Martina risiede, dunque, in questo sforzo *negativo e differenziale*, nella sua coscienza

Mallarmé. Versi e prose.

Traduzione italiana di F.T. Marinetti, seconda stesura inedita a cura di Giuseppe Gazzola, Firenze, Società Editrice Fiorentina («Ungarettiana» 14), 2018, pp. 162, € 15,00.



Le cose in letteratura vanno spesso volte come nella vita. È la legge edipica: allorché il Padre invecchia e le sue forze scemano, il figlio, dopo averlo avversato, se lo porta sulle spalle. Se Mallarmé, as-surto dapprima a Padre del modernismo (ché di modernità *tout court* aveva già parlato Baudelaire) diventava per Marinetti un passatista, è perché bisognava innanzitutto, per riscattarlo, concludarne la vetustà. Indi, scovare il nuovo in lui sepolto e trarlo, *obstetricante manu*, da quel fetale mondo cui il poeta della Rue de Rome sembrava essersi ritirato. Marinetti traghetta dunque un poeta opaco e polveroso, esponente della più intimistica ed estetizzante retroguardia ottocentesca, in una dimensione giovane, militante e smagliante; verso quell'avanguardia che vuol essere un eterno presente. Poco importa ch'essa sarebbe retrocessa di lì a poco e sepolta in un'altra piega della storia, assumendo appunto l'infamante aggettivo

te opposizione alle canoniche forme macrotestuali della lirica contemporanea, cui l'autrice oppone, strenuamente, *un* «[c]anto», «questo che sento come carcere / lacuale per irrigarti chance. / Nel deserto,

retroguardista di «avanguardia storica». Nell'atteggiamento di Marinetti verso Mallarmé si coglie insomma sin d'ora lo stesso demone della contraddizione che anima l'*Antitradition futuriste* di Apollinaire: siamo avanti, e siamo indietro; si affossa e si scagiona il passato. D'altronde, c'è un «simbolismo» passatista (segnato dal ritorno del rimosso formale dopo la lunga parentesi vitale del romanticismo), e un «simbolismo» futurista: quello, per intenderci, che ripromuove il verso libero.

Mallarmé è, nell'ottica sopra detta, futurista quando si mette a spezzare il dettato a colpi di martello (nel *Coup de dés*, esempio di «lirismo multilineo», secondo l'espressione marinettiana) prefigurando così quel verso libero che i suoi seguaci (René Ghil, Gustave Kahn, Vielé-Griffin) praticarono dapprima, illustrarono e normarono poi, e che Mallarmé stesso disdegnò (si vedano il famoso «avant-dire» al *Traité du verbe* del versoliberista René Ghil e le lettere che i due si scambiarono). Mallarmé è romantico-passatista quando sperimenta l'unità formale del sonetto e fa dello scavo, ossia dell'implicitazione («J'ai creusé le vers à tel point...») la sua bandiera. Nello stesso «avant-dire» a René Ghil Mallarmé aveva del resto constatato «le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel». Di certo l'invettiva, intesa come parola-propaganda *scagliata* contro l'Altro, come parola-oggetto o parola d'ordine, appannaggio di una poesia militante d'impronta bellica, era quanto di più lontano si potesse immaginare dalla poetica del recedimento autoriale propria di Mallarmé. Il quale preferiva alla parola come fendente e come esponente la parola-cuscinetto, che resta sullo sfondo («peindre non la chose, mais l'effet...»); e alla giaculatoria la pacata perifrasi in cui, come egli scrive nello stesso «avant-dire», «l'objet nommé baigne dans une clairvoyante atmosphère». Basti poi ricordare la «garanzia della sintassi» da lui rivendicata («Il faut une garantie – La syntaxe», scriveva in una delle sue *Divagations*) per misurare la distanza, almeno

la quale ti battezza, // non mai dimenticarmi sola cosa: / prigione vale di cantiere aperto / il nome» (p. 18).

(Alberto Comparini)

d'acchito, tra le due figure. Eppure, come si è detto, la coppia antifrastica dinamismo-stagnazione che sembra configurare questa relazione è solo un fatto di prospettiva: quello che si chiama ora con gran fervore «movimento», sarà stasi; se il controverso rapporto tanto dei futuristi quanto degli ermetici italiani con il loro necessario Mallarmé non desta, nei figli della psicoanalisi e della sociologia quali noi siamo, particolare sorpresa, è perché la storia della letteratura è essa stessa una storia di riposizionamenti, riconoscimenti e disriconoscimenti in un sempre rinnovato gioco di ruoli, come bene ha mostrato Pierre Bourdieu.

Inutile rievocare a tal proposito lo spartiacque storico dell'esperienza bellica la quale, con la sua mobilitazione di pulsioni vitali, agisce da detonatore sulle forme come la ghigliottina in Francia tra Sette e Ottocento. Fu proprio questa nuova estetica bellica, foriera d'invettive e di parole d'ordine, che indusse Marinetti a pronunciare, come Apollinaire, il suo proclama ostracizzante nei confronti della frangia formalista, e invece il più febbrile inneggiamento alla frangia vitalista e versoliberista, in cui si coniugavano rottura della sintassi ed esaltazione della macchina. Inutile rievocare, del pari, l'antagonismo franco-italico (o meglio il ritorno del rimosso italico nel mondo culturale francese) se non per notare, nella fattispecie, che l'Accademico d'Italia che fu Marinetti rinnegò il padre del modernismo francese allorché, facendosi interventista, venne a rivendicare, come conseguenza del patriottismo, un'idiosincrasia letteraria nazionale.

Che mai Marinetti abbia potuto, di fatto, sbarazzarsi di Mallarmé (come d'altronde Apollinaire di Marinetti) è quel che si desume da dati oggettivi, forniti con ammirevole dovizia dal curatore Gazzola. Anima del confronto edipico, la traduzione è il segno più tangibile del desiderio mimetico. Alla stregua del *pastiche* rivendicato e praticato da Proust, l'atto traduttivo è un duello ermeneutico: un corpo a corpo con la parola dell'Altro da cui si

esce, il più delle volte, trionfanti come il presente trionfa sul passato. Il quale, come abbiamo visto, è un presente che va perdendo un po' delle sue forze. Vi è dunque, in Marinetti, come una coazione a tradurre il poeta francese, quasi a condannarlo e redimerlo insieme. Il desiderio mimetico è una simmetria rovesciata: si ama per antagonismo, per via di rivalità. Ed è molto opportunamente che Giuseppe Gazzola, curatore dell'edizione e autore dell'introduzione, convoca la bloomiana *anxiety of influence* (p. 18) nel ricordare che qui si tratta soprattutto di «una malcelata ansia per un conflitto di attribuzioni» (p. 17). Poiché il desiderio mimetico si scatena a partire da un'omologia di fondo (si desidera ciò che ha un «air de famille») ma basta, come vede Freud, un solo punto in cui tale desiderio possa attecchire, è in un punto in particolare che i due saldamente si appigliano, facendo sì che la battaglia della traduzione possa essere ingaggiata. Al solito, sono le cose a noi più contigue che ci suscitano avversione. È nel contiguo che il sé rifiutato o superato ci tormenta. Così, se Marinetti finiva per rinnegare Mallarmé, ancor più polemicamente ripudiava quel componimento di rottura, il *Coup de dés*, che tanto gli doveva richiamare alla coscienza i suoi propri desideri di affermazione in campo letterario. Ricorda Carlo Martini, testimone qui chiamato in causa dal curatore: «Guai a ricordargli *Un coup de dés*» (*ibid.*). Si trattava ora di sbarazzarsi di quel testo che, pubblicato in volume nel 1914, era divenuto troppo ingombrante. Si trattava ora, altrimenti detto, di affermare ad ogni costo «la razza italiana» di «artisti novatori» contro modelli *fin-de-siècle* e d'oltralpe, novatori storici che pure inneggiano, anziché alla palingenesi e alla gioventù, alla decrepitezza e alla decadenza. E fu così che, come ancora molto opportunamente nota Gazzola, i Padri della modernità «furono, letteralmente, i capri espiatori dal cui sacrificio nacque la costruzione della nuova estetica» (p. 18). Tanto che, riporta lo stesso Marinetti, «oggi odiamo dopo averli immensamente amati i nostri gloriosi padri intellettuali: i grandi genî simbolisti Edgard Poe, Baudelaire, Mallarmé», colpevoli di aver nuotato nel fiume del tempo con la testa all'indietro (*ibid.*).

Sta di fatto che «in contraddizione sia con i propri detrattori che con se stesso,

Marinetti continuò a leggere e tradurre Mallarmé» (p. 19). Ne uscì l'edizione del 1916, intitolata *Versi e Prose* e pubblicata dall'Istituto Editoriale Italiano; una versione «da tempo di guerra»: «scarna e senza note» (p. 20). Una nuova versione accresciuta era destinata alla pubblicazione per Mondadori a titolo di risarcimento per un Flaubert mai consegnato. Ma proprio mentre Marinetti si apprestava a seguire Mussolini nelle sue campagne belliche, Arnoldo Mondadori pronunciava la sua parola d'ordine: poneva, per ragioni di convenienza politica, il suo veto alla pubblicazione. I libri di autori francesi erano infatti sgraditi alla propaganda tedesca. E fu così che l'«appunto in lapis rosso»: «francese - no», doppiamente sottolineato dall'editore (p.30), determinò il fallimento dell'impresa editoriale. Questa seconda versione, rimasta dunque inedita, accresciuta rispetto alla precedente e in parte manoscritta, è stata riscoperta di recente dal curatore, Giuseppe Gazzola, in una libreria senese (p. 7); ritrovamento cui è seguito un lungo e paziente lavoro di ricostruzione filologica.

In rapporto alla prima versione, segnata dall'allontanamento e lo straniamento, questa seconda versione marinettiana attesta, secondo il curatore, un nuovo «avvicinamento» a Mallarmé (p. 21): Mallarmé è ora nuovamente ritenuto da Marinetti, con un'inattesa concessione, il precursore delle poetiche futuriste. È quel che si desume dalla prima stesura dell'introduzione qui presentata in apertura: «pur sorseggiando con labbra fini l'amore nelle sue forme di squisita ricercatezza», Mallarmé «scaglia (il corsivo è nostro) il suo potente genio visionario e la sua sensibilità tentacolare a mille sfumature fuori e sopra la Francia alla conquista dell'ideale città impossibile» (pp. 27-28 e 37). Si tratta di nuovo, come si vede, di far di Mallarmé un poeta della rottura; un poeta espressionista, non lontano da quella poesia deambulatoria, polidirezionale, che praticheranno un Cendrars o un Apollinaire. Potremmo allora raccomandare l'applicazione, anche a questo specifico caso, della lezione benjaminiana: se la traduzione è la trascendenza stessa di una forma data come precipitato storico (ovvero il suo stesso potenziamento), quel che Marinetti propone di Mallarmé è una sorta di realizzazione intensiva: l'at-

tualizzazione di quanto sarebbe rimasto inespresso e impastoiato nell'anima del vecchio secolo. Liberando una materia eruttiva trattenuta ermeticamente nella forma, e da essa vitrificata, Marinetti riattiva Mallarmé, lo rende futuribile. Ed è alquanto indicativa, nella fattispecie, la riabilitazione del «padre simbolista» come supervisore del baldo atletismo marinettiano: il poeta del *Coup de dés* assurgerebbe ora al ruolo di allenatore della giovane «squadra» futurista (p. 29). È quanto auspica lo stesso Marinetti allorché conclude, nella stessa introduzione, che il «cerebralismo francese» può attendere ora a una certa «solidità virile» (p. 38). E che «Stefano Mallarmé può allenare utilmente i poeti alla massima follia di balzi fantasiosi immensificando le analogie e accelerando l'immaginazione senza fili». Sta di fatto che questo Mallarmé non nuota più con la testa all'indietro ma sembra lanciarsi, *volens nolens*, in avanti, sulla avventurosa scia tracciata dal suo stesso lancio di dadi.

La ricaduta in termini traduttivi di questo potenziamento atletico è assai interessante. Il curatore fa notare, con felice messa a punto, che «Marinetti scioglie i nodi metrici» mallarmeani «dipanandoli nella prosapoesia futurista» (p. 25) limitando al minimo, per il meno traducibile dei poeti, «l'approccio ermeneutico». La soluzione ottenuta è, effettivamente, quella di un prosaismo anonimo, di grado zero: una parafrasi secca, letterale, enuclea ed esplicita (diremmo, in termini mallarmeani: esplica) con voluta piattezza minimalista le preziose implicazioni mallarmeane presentandole in semplici sequenze paratattiche. Ci piace riprendere un esempio riportato dallo stesso curatore nella sua introduzione (pp. 25-26). Con riferimento a quel manifesto inaugurale della metatestualità che è *Salut* («Rien, cette écume, vierge vers/À ne designer que la coupe;/ Telle loin se noie une troupe/De sirènes mainte à l'envers») Marinetti sembra proporre una sorta di autoparafrasi: «Nulla soltanto questa schiuma, vergine verso, che serve solamente ad indicare la coppa; così in lontananza una frotta di sirene si annega molte capovolte» (pp. 40-41). In assenza dell'autore, «receduto» dalla sua opera secondo la poetica mallarmeana, si cede ora «l'iniziativa alle parole»; come lasciato a se stesso dall'anonimo testimone, il di-

scorso poetico oscilla tra la riproduzione meccanica e l'autoparodia. Nella ricerca di un provocatorio infantilismo desublimante Marinetti insiste sul registro neutro, o mette a nudo certe velature o attenuazioni di registro: «bêtise» in *Les fenêtres* è reso ad esempio con «cretineria» (pp. 56-57); «déplumée» con «spennata» in *Don du poème* (pp. 86-87). Gli fa eco, in *Sainte*, il celebre «plumage», singolativo astratto diventato «penn» (pp. 106-107); mentre il denominale «dédorer» è letteralmente «sdorato» sia in poesia (*Sainte, ibid.*) che in prosa (*Frisson d'hiver*, pp. 128-129). La parola è esposta o per meglio dire esibita nella sua nudità letterale sino al calco palese: nella stessa *Frisson d'hiver* l'indicazione temporale «treize heures» è resa con «tredici ore»: e Marinetti conosceva troppo bene la lingua di partenza per poterci far credere a una *méprise*. Il grande gesto di irruente, infantile negligenza salvatrice si coglie proprio in quest'ultimo testo, allorché il «Vilain, tu dis souvent de méchantes choses. /

(Je vois des toiles d'araignées au haut de grandes croisées.)» diventa: «Brutto! Tu dici spesso delle cose cattive.../(Vedo dei ragnateli in alto alle grandi finestre»..) Questa incuranza ci appare come un rituale catartico: disinvestimento, iniziazione e propiziazione insieme. L'italiano futurista, lingua primeva, vergine e smagliante, sembra voler realizzare, col suo colpo d'ala su una superficie gelata, le attese mallarmeane: quelle del fulgido oggi («Le vierge, le vivace...», pp.116-117). Un Mallarmé ammodernato, minimalista, prosaico, e come rinvigorito da un'innocenza e veemenza fanciullesche, sembra ora volersi sbarazzare della sua famigerata coperta a quadri passatista; mirabilmente atletico, rompere la sua ottocentesca crisalide; sciogliere i nodi gordiani del suo dettato e consegnarsi, limpido e dispiegato, al lettorato futuro. «Colla gamba e le braccia, limpido nuotatore infido,/in balzi molteplici, rinnegando il cattivo Amleto!» (*Il pagliaccio punito*, p. 52-53). La macchina traduttiva marinetti-

tiana (in cui ci sembra di poter cogliere qualche anticipazione dei traduttori informatici già messi alla prova da Umberto Eco in *Dire quasi la stessa cosa*) non sembra tuttavia voler ringiovanire solo Mallarmé. Sembra voler piuttosto rinvigorire l'atto traduttivo, mostrandocelo come un atto non più appropriativo ma, semmai, come un atto d'espropriazione. Con la sua discreta effrazione compiuta su una parola storica e reverenziale, insieme intima e inviolabile, Marinetti sembra attuare il progetto presentista mallarmeano. Nell'anonimato autoriale («Je suis maintenant impersonnel...» come Mallarmé scrive a Cazalis nel 1867) si rivendicava già quella disidentificazione che appariva necessaria per essere traghettati verso il Novecento. Io – aveva detto un contemporaneo, fuggendo dal paese amato e rinnegato in cerca di altre purezze – è un Altro, o forse nessuno.

(Michela Landi)

MARIJA STEPANOVA
Spogliatoio femminile.
Poesia e prosa 2001-2015
 cura e traduzione di
 Claudia Scandura, Roma
 Gattomerlino/Superstripes,
 2017, pp. 112 € 12,00.



Il volumetto di versi di Marija Stepanova *Spogliatoio femminile. Poesia e prosa 2001-2015*, costituisce il terzo volume della serie "I poeti della Fonda-

zione Brodskij" dell'editore romano "Gattomerlino". Anche questo titolo, come i precedenti, dedicati a Sergej Gandlevskij e Elena Fanajlova, è a cura di Claudia Scandura, che anni orsono curò anche una bella antologia in russo delle opere dei vari poeti ospiti a Roma della *Fondazione Joseph Brodsky*.

Marija Stepanova è una delle voci più interessanti nell'attuale panorama letterario russo e un suo recentissimo libro, *In memoria della memoria*, nato dal progetto di riscrivere la storia del XX secolo sulla base della storia della propria famiglia, ha ottenuto un buon successo di pubblico e critica.

La bella silloge con i testi originali a fronte proposta da Claudia Scandura rivela al lettore italiano un'autrice originale e allo stesso tempo capace di assimilare e riproporre i toni e le atmosfere della grande tradizione poetica nazionale.

Già nelle ballate del primo ciclo, *I canti dei meridionali del nord* (2001), che, nota Claudia Scandura, "possono essere letti anche come sketch, brevi sceneggiature", si notano reminiscenze dalla tradizione romantica e allo stesso tempo da quella della poesia dei bardi dell'epoca del

disgelo, da Galič a Vysockij. Nei suoi componimenti la Stepanova crea complesse trame narrative supportate da un arduo concatenamento di immagini allusive, sostenute da un linguaggio che attinge ai diversi registri del quotidiano (si vedano le ballate *Il pilota* e *Il fuggiasco*) e che poi si sviluppa anche in un elegante gioco di etimologie e assonanze. A questa vitalità espressiva fa da contraltare un rigore metrico che tende a incastonare il fluire della narrazione in strutture tradizionali come le sestine, le terzine e la strofa di dieci versi della poesia panegiristica settecentesca. Da qui uno specifico effetto di dinamismo deformante cui corrisponde una inusitata e prorompente energia di un ricordare visionario e collettivo nella ricostruzione del passato. Si potrebbe pensare anche a una cosciente trasgressione dei collegamenti tematici tradizionali delle forme poetiche al fine di mettere a nudo il carattere in fieri, incompiuto, dell'io lirico.

Tale tendenza non è evidente solo nel genere della ballata, ma anche nella lirica (la poesia della Stepanova si articola in testi narrativi, liro-epici e ballate, da un lato, e testi propriamente lirici, dall'altro). Il critico Dmitrij Bak ha parlato di uno specifico

“denudamento dei nuclei semantici” alla ricerca di proto-immagini, antecedenti, eidos emotivi della tradizione poetica russa in un processo disgregativo di atomizzazione dell'espressione iconico-verbale.

Tale processo è evidente nel ciclo *Fisiologia e piccola storia*, dove il tema della memoria, centrale in tutta l'opera della poetessa, acquista una ricchezza di intonazioni e variazioni, grazie anche alla spezzatura del principio narrativo, all'inserimento di forme gergali, all'irrompere della quotidianità e alla riproposta mutevolezza dei riferimenti dell'io lirico. La chiarezza espositiva è come nascosta dallo scorrere della coscienza, ma la concretezza dei concetti è mantenuta pur in una trasformazione delle corrispondenze, delle dimensioni. Il profondo interesse per

i tratti fisiologici, per la materialità, è contrapposto all'esigenza di una piena libertà di trasposizione che spinge l'io lirico alla metamorfosi, alla relatività dei riferimenti, dei riconoscimenti e delle agnizioni. Del mondo materiale rimane il ricordo, e del ricordo il suono, la voce. A questo tema è dedicata la sezione *Quattro opere e due poesie* (desunta da una raccolta intitolata *Kireevskij*, il celebre folclorista del XIX secolo, raccogliitore di canti popolari russi), nella quale risuonano, a mo' di canto, le voci dei morti (le opere sono *Carmen*, *Aida*, *Fidelio* e *Ifigenia in Aulide*). Il volume si conclude con un breve testo prosastico intitolato, – e per noi italiani il pensiero va subito al Foscolo, – *Davanti ai sepolcri*. Il breve scritto che fa riferimento al saggio di W.G. Sebald *Campo Santo*, si conclu-

de con un breve excursus nel Cimitero Acattolico di Roma alle cui lapidi è offerta l'opportunità di parlare.

Il tema dell'essere e del non essere è centrale in tutta la produzione della Stepanova. Claudia Scandura intitola il suo saggio introduttivo *Dal punto di vista del non essere*, e nota come la poetessa definisca la poesia “orazione funebre pronunciata ai propri funerali”. Questa disincantata e, allo stesso tempo, tragica “leggerezza del non essere” attribuisce alle testimonianze di vita dell'io lirico, alle situazioni, al mondo circostante e alla memoria che tutto riproduce, una inusuale concretezza emotiva e artistica.

(Stefano Garzonio)

HONE TUWHARE, *Piccoli buchi nel silenzio.*

Traduzione e curatela di
Antonella Sarti Evans. Roma:
Ensemble, 2018, pp. 139,
€ 12,00.



Fra le letterature cosiddette post-coloniali, quella neozelandese è particolarmente interessante. La Nuova Zelanda è infatti l'ultima in ordine cronologico tra le colonie inglesi, e dopo la prima, turbolenta fase di invasione e occupazione, oggi la sua letteratura fornisce un efficace esempio di integrazione tra le due anime della cultura neozelandese: quella indigena māori e quella di origine europea. La visione māori della letteratura è stata dapprima sovravita: depositari di una tra-

dizione esclusivamente orale, per competere con i colonizzatori i māori si sono dovuti adattare all'utilizzo della scrittura, e la lingua indigena è stata in gran parte soppiantata dall'inglese. La letteratura māori scritta nasce all'inizio del diciannovesimo secolo, ma per lungo tempo è limitata ad ambiti *stricto sensu* extra-letterari, come la politica, la religione e la genealogia. Mentre l'autodeterminazione māori all'interno del panorama letterario post-coloniale risale al 1973, anno di pubblicazione del romanzo di Witi Ihimaera, *Tangi*, fuori dalla Nuova Zelanda la scrittura degli autori indigeni è stata veicolata e diffusa grazie all'utilizzo della lingua inglese.

In Italia questa vicenda è ancora poco nota. Mentre scrivo, la mia ricerca del sintagma virgolettato “*letteratura maori*” in Google restituisce 130 risultati. Pochi, pochissimi gli studi, i testi e gli autori kiwi e in particolare māori tradotti sinora in italiano, e una buona fetta di questo lavoro pionieristico è stato svolto da Antonella Sarti Evans, traduttrice, scrittrice e insegnante italiana di stanza a Wellington, specializzata in letteratura neozelandese. La sua edizione italiana di una selezione di poesie tratte dall'antologia postuma di Hone Tuwhare *Small Holes in the Silence* (2011) è un piccolo grande passo, che introduce un autore nel nostro Paese sconosciuto, ma in Nuova Zelanda considerato tra i portavoce più significativi della cultura māori del Novecento.

Autore non soltanto di versi, ma anche di teatro e narrativa, Hone Tuwhare è tra i poeti neozelandesi più celebrati. Il nome completo è lungo, ma le origini sono umili. Hone Peneamine Anatipa Te Pona Tuwhare nasce nel 1922 nell'estremo nord della Nuova Zelanda in una famiglia Ngapuhi e, senza poter seguire un percorso d'istruzione completo, inizia a scrivere e pubblicare nel 1956, dopo la militanza nel Partito Comunista e l'esperienza tra le file dell'esercito in Giappone, durante la Seconda Guerra Mondiale. La sua prima raccolta poetica *No Ordinary Sun* (1963), opera d'esordio di un operaio māori sprovvisto di formazione secondaria, ha una risonanza inaspettata. Si tratta del primo libro di poesia pubblicato da uno scrittore indigeno e, in generale, di una delle raccolte poetiche più di successo in Nuova Zelanda. La settanta copie vendute nei primi dieci giorni dalla prima pubblicazione sono, riferisce Antonella Sarti Evans, “le prime poesie a essere indirizzate a un pubblico māori, provenienti da un autodidatta in letteratura, assolutamente anticonvenzionali nel modo di ritrarre il paesaggio, l'amore e le questioni di attualità politica e sociale”. Da allora in poi, con quattordici raccolte poetiche pubblicate, numerosi riconoscimenti internazionali e sino alla morte nel 2008, l'iter biografico e letterario di Tuwhare è un corposo, totalizzante contributo alla rinascita della *Maoritanga*, cioè della cultura e identità māori.

Graficamente impeccabile, a partire dalla copertina, ma stranamente priva di indice, l'antologia intitolata *Piccoli buchi nel silenzio* di Edizioni Ensemble raccoglie trentasette poesie di Tuwhare in lingua originale (inglese) con la traduzione italiana a fronte. Tre componimenti compaiono in tripla versione, corredati anche della resa in lingua māori. I testi sono racchiusi tra un'agevole quanto necessaria introduzione e la nota biografica sul poeta, entrambe a cura della curatrice/traduttrice.

La chiave di lettura fondamentale per accostare l'opera di Tuwhare è suggerita nell'introduzione del libro, dove la sua poetica è presentata come un esempio di interpretazione e conciliazione tra cultura indigena e cultura dei colonizzatori. Questa conciliazione è immediatamente evidente nell'utilizzo della lingua inglese, disseminato però di vocaboli māori (quasi mai tradotti in italiano, bensì spiegati in nota). I testi differiscono non solo per lunghezza (dai brevissimi haiku *Haiku* (I), *Hai-Kukua* e *Desdemona* a componimenti più estesi e prosastici, come *Visita in campagna* e *Canto di fabbricante di pioggia per Whina*) ma anche per argomento (dalla denuncia socio-politica di *New Zealand Rugby Union*, *Martin Luther King* e *Le Città Sante*, alla mitologia indigena di *Noi, che viviamo nelle tenebre*; dalla rievocazione paesaggistica di *Notturmo* a quella animista-intimista di *Non dal vento devastato*, *Figlia luna*, *Richiamo del mare* e *Pioggia*; dalla riflessione metapoetica contenuta in *Canzone di vento e pioggia* alle elegie sentimental-erotiche *Papa-tū-a-nuku*, *Scienza del sentimento*, *Annie e Sfaccettature*).

Ma la varietà non si limita al formato e ai temi. La campionatura più affascinante riguarda infatti l'eleganza espressiva e, in particolare, la capacità del poeta di alternare registri linguistici differenti, dal linguaggio più informale a quello più aulico, e di modulare immagini e metafore spesso in combinazione con giochi di parole, difficili da tradurre e per questo particolarmente stimolanti se letti nella doppia versione, in inglese e italiano. Immagini fantasiose e suggestive impreziosiscono tutto il libro, a partire dai versi di *Pioggia* che danno il titolo all'antologia:

*I can hear you
making small holes*

*in the silence
rain*

(Ti sento / fai piccoli buchi / nel silenzio / pioggia)

L'abilità di Tuwhare di evocare con vividezza miti e immagini māori è particolarmente evidente in *Mi sento come un pā vulnerabile*:

*I feel like a vulnerable
pā-site, sacked, by
an unforgiving enemy
force & razed to a level
unbecoming to a warrior-force,
but – freed at last,
to accept – with humility –
the earth-smelling pungency
of that Grand Dame – mother,
of us all: Papa-tū-ā-Nuku:
our Earth-mum.*

(Mi sento come un pā vulnerabile / saccheggiato da / una forza nemica che non / perdona e abbattuto a livello / di indecenza per un corpo guerriero / ma – liberato infine, / per accettare – con umiltà - / l'acredine che sa di terra / di quella Gran Dama – la madre / di tutti noi: Papa-tū-ā-Nuku: / la nostra mamma Terra.)

La parola *pā*, come indicato in nota dalla traduttrice, significa villaggio māori fortificato. L'utilizzo di parole māori innesta nella lirica la presenza viva della cultura d'origine del poeta, che in questo caso usa l'immagine ribaltata della fortificazione divenuta vulnerabile per parlare della propria fragilità. L'immagine del corpo guerriero saccheggiato dalla forza nemica precede il finale in cui protagonista è la Madre Terra (il cui primo epiteto francesizzante *Grand Dame* conferisce grandiosità), presenza pervasiva nella raccolta e qui evocata con il nome indigeno *Papa-tū-ā-Nuku* (nome che coincide con il titolo di un'altra poesia, impregnata di sensualità, sulla madre Terra, presente nell'antologia). Da notare l'uso nella versione originale della & commerciale (non riprodotta in italiano), che abbassa i toni a un livello di colloquialità, e che accanto a *razed* funge essa stessa da metonimia di vulnerabilità. Ulteriore dato interessante è la presenza ripetuta dei trattini (-) che, mimando graficamente la ā e la ū māori,

scandiscono la poesia ritmicamente, frantumando i versi e le singole parole. In ultima analisi, le allitterazioni più evidenti non sono vocaliche (of / of), ma tipografiche.

Altro tratto distintivo dei versi di Tuwhare è, in parallelo all'incrociarsi di registri, forme e generi, l'internazionalizzarsi delle prospettive, con una forte tensione tra dimensione locale e internazionale, individuale e collettiva, visionaria e narrativa. Una tensione dialogica rispecchiata, a livello formale, dallo slancio vocativo e conversazionale. Un esempio evidente è *Martin Luther King*, poesia che richiama le vicende della guerra in Vietnam e l'assassinio dell'attivista afroamericano con una narrazione prosaica e dolente, tra elegia funeraria (un registro molto presente nella raccolta, che riprende le antiche forme del *tangi*, il lamento funebre māori) e venerazione della natura, eros e invettiva:

*That bullet wasn't meant to grunt an
apology,
the meanie. When you slumped down,
mankind
was hurled back a billion years, to a
jelly fish.*

*Let's face it King: when news of your
death
came through, lovers all over the world
turned each other on, rolled over, and
turned
the radio off.*

(Quel proiettile non intendeva grugnire una scusa, / perfido. Quando ti accasciasti, l'umanità / fu scagliata indietro di un milione di anni, allo stadio / di medusa. // Diciamocelo, King: quando giunse la notizia / della tua morte, gli amanti di tutto il mondo / si arrapparono, rotolarono l'uno sopra l'altro e spensero / la radio.)

Accanto al ruolo di commentatore culturale, il poeta non rinuncia alla dimensione più spiccatamente metapoetica. Di rappresentativa bellezza la definizione di poesia contenuta in *Canzone di vento e pioggia*:

*A poem is
a ripple of words
on water wind-huffed
But still water*

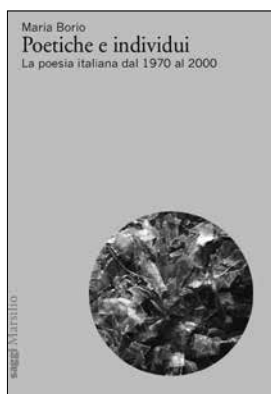
*is a poem winded: a
mirrored distortion
of sky
and mountain
trees and a drowned*

*face waiting
for a second wind
(a second coming?)
rain
oblivion*

*Ripple of words
on water*

(Una poesia è / un'increspatura di parole / sull'acqua che il vento fa ansimare// Ma l'acqua ferma / è una poesia senza fiato: una distorsione specchiata / del cielo / della montagna / degli alberi e un volto // annegato in attesa / che torni il vento / (una seconda venuta?) / pioggia / oblio // Increspatura di parole / sull'acqua)

MARIA BORIO, *Poetiche e individui*, Venezia, Marsilio 2018, pp. 334, € 30,00.



Poetiche e individui di Maria Borio offre una ricostruzione di tre decenni di poesia italiana, scegliendo come date simbolo il 1971 (già consacrato dalla critica come anno di uscita di alcuni libri a loro modo spartiacque: in particolare *Satura* di Montale, *Trasumanar e organizzar* di Pasolini e *Invettive e licenze* di Bellezza) e il passaggio di secolo. I due termini del titolo definiscono la doppia prospettiva lungo cui si muove l'intero lavoro: i mutamenti nel campo poetico sono seguiti a partire da un'attenzione specificamente rivolta ai

La creazione di immagini nella poesia di Tuwhare è anche legame ecfrastico con la pittura e la fotografia, come testimonia la poesia *Hotere*, dedicata a Ralph Hotere (1931-2013), uno dei maggiori artisti neozelandesi, di origine māori, e illustratore di svariate raccolte poetiche di Tuwhare:

*and even though my eye-balls
roll up and over to peer inside
myself, when I reach the beginning
of your eternity I say instead: hell
let's have another feed of mussels*

(e anche se le mie pupille / s'incarcano e ruotano per scrutare / dentro di me, quando raggiungo la cima / della tua eternità mi dico: al diavolo, / mangiamoci un altro po' di cozze)

Questa lirica, un vero e proprio "a tu per tu" con Hotere, è un omaggio tra lo spiritoso e il metafisico, in cui la descrizione dei dipinti sembra voler scalfire la

singoli autori, secondo un'impostazione che prova a fondere il modello sociologico e anti-idealistico di matrice bourdieusiana con un metodo fondato sull'analisi di campioni esemplari, e qui il punto di riferimento esplicito non può che essere Auerbach (p. 13). La struttura del libro è determinata da questo doppio sguardo: ciascuno dei tre decenni studiati viene introdotto da un paragrafo che delinea la fisionomia del campo, anche in rapporto ai mutamenti storici, sociali e culturali dell'Italia del tempo; ma quando il discorso entra più nel merito a imporsi sono le individualità. Individualità testuali, innanzitutto: in ogni capitolo sono i singoli autori e di essi i singoli testi campione ad avviare la ricerca. Si parte dalla lettura serrata di una poesia esemplare per poi sfruttarne gli agganci ed estendere la riflessione all'opera complessiva dell'autore e, eventualmente, alla poetica più o meno unitaria di un gruppo. Se insomma il punto di arrivo del saggio è quello di una panoramica storica, il *focus* primario rimane il testo nella sua concreta specificità. L'autrice rivendica più volte il carattere induttivo di questo metodo, ed è quasi superfluo rimarcare come un tale approccio sia imprescindibile per qualsiasi ricostruzione che non voglia ridurre il testo a pretesto: merito di questo libro è averne fornito, meglio ancora che una giustifica-

fagocitante narrazione etnografica della critica occidentale dominante.

Nella ricchezza poetica di Tuwhare, *fil rouge* è certamente la voce del poeta, ma anche la presenza permeante della natura: a partire dai moltissimi riferimenti alla botanica endemica neozelandese, sino alle personificazioni del mare, della terra, della pioggia e del vento, lineamenti della spiritualità animistica propria della cultura māori. In una continua transazione tra piani temporali differenti, Tuwhare celebra il passato rendendolo presente e vivificandolo. Una testimonianza che per il lettore italiano sarà preziosa per accostare una letteratura, quella neozelandese, in cui cultura indigena, globalizzazione e modernità sono protagonisti di un incontro di affascinante complessità.

(Margherita Zanoletti)

zione teorica, un'applicazione pratica che parla con la validità dei risultati.

Va poi sottolineato che, per quanto *Poetiche e individui* sia un saggio dalle ambizioni sostanzialmente descrittive, la militanza critica dell'autrice si afferma perentoria a più livelli. Il primo, macroscopico, è nella scelta del canone. Se fino agli anni Settanta la rassegna rimane abbastanza aperta, con i decenni successivi e soprattutto con gli anni Novanta si fa decisamente più esclusiva, non tanto per il numero di autori trattati (da questo punto di vista sono gli Ottanta il periodo penalizzato, e anche questa scelta non è scevra di giudizi impliciti), quanto per la linea globalmente unitaria che, al netto delle differenze individuali, come sempre ben enucleate, accomuna i vari Pusterla, Riccardi, Fiori, Anedda, Buffoni e Benedetti. Si arriva qui alla singola proposta critica più interessante del libro, ovvero quella categoria di «lirica rifunzionalizzata» che viene usata per descrivere, con la dovuta flessibilità, le scritture dei sei poeti citati. Con le parole dell'autrice, il termine vuole indicare un tipo di poesia dove «diventa importante il rapporto tra la rappresentazione lirica e la scrittura come forma speculativa e critica di conoscenza, che non è mai ricondotta da un sapere universale, ma a cui si perviene attraverso un'indagine, potremmo dire

fenomenologica, che l'individuo raggiunge attraverso l'esperienza» (p. 243). Una problematizzazione dello statuto del soggetto lirico, quindi, e del rapporto tra scrittura e conoscenza, in particolare per quel che riguarda le modalità opposte dell'accensione epifanica e della riflessione: «Ma il problema delle nuove forme liriche è: l'ispirazione, quella che soprattutto fonda la conoscenza sull'illuminazione epifanica, come può farsi portatrice di una conoscenza che apra i limiti dell'io alla realtà, che ponga sempre la scrittura in confronto con la storia che suggerisca una riflessione ermeneutica?» (p. 251). In questo senso, «la questione della conoscenza oppone la lirica rifunzionalizzata tanto all'orfismo [ma anche ai cascami dell'espressionismo e del neo-individualismo] quanto allo sperimentalismo. Se le scritture di ricerca lavorano su una torsione disarmonica dello stile con un'attitudine soprattutto polemica e tendono a rompere i confini della parola scritta dando risalto all'oralità, le forme liriche mantengono la semantica del testo come principio compositivo essenziale e attribuiscono un ruolo imprescindibile al testo scritto» (*ibid.*). Da quest'ultima citazione si può vedere come quella di Borio sia una scelta che valorizza la ricerca di un equilibrio, di un nuovo bilanciamento che permetta la sopravvivenza di una linea centrale della poesia moderna. È un atteggiamento critico non inedito per il Nove-

cento: negli anni Sessanta, per esempio, quella della 'via di mezzo' era l'opzione di chi, nel conflitto delle interpretazioni e/o nella propria stessa pratica di scrittura, non si riconosceva né nel lirismo scaduto degli epigoni dell'ermetismo né nella 'mimesi schizomorfa' dei Novissimi, puntando invece su una poesia che fosse in grado di aprirsi alla realtà storica conservando però una tensione costruttiva e semantica forte, secondo il modello dei rinnovati Luzi e Sereni. In *Poetiche e individui* non si troverà una presa di posizione così netta, ma, se si considerano la selezione degli autori e i giudizi più o meno impliciti, il parallelismo può senz'altro reggere. Il lirismo immediato ed estroflesso del neo-individualismo espressionista, così come quello pseudo-orfico e 'innamorato', emergono come momenti circoscritti sia sul piano cronologico che su quello qualitativo. Ma anche la linea strettamente avanguardistica – che pure dà ancora oggi risultati di alto livello – è marginalizzata, ridotta all'esperienza tutto sommato trascurabile del Gruppo 93 e ottenendo risalto solo per quegli autori più difficilmente inquadrabili, come Frasca.

Siamo di fronte, insomma, a una categoria interpretativa forte, di sicura utilità per i discorsi a venire sul campo poetico odierno. In questa sede non è possibile discuterla come meriterebbe: ci si limiterà a sollevare una questione di massima, che non riguarda tanto la sostanza della

categoria quanto più la sua contestualizzazione storiografica. Anche in un'analisi attenta e bilanciata come quella di Borio, si profila talvolta il rischio connaturato a ogni discorso critico che voglia evidenziare una faglia storica, soprattutto nell'estremo contemporaneo: il rischio cioè di appiattire il passato su posizioni regressive per enfatizzare il carattere di novità delle esperienze che seguono. Il problema è del resto risolvibile se non ci si concentra sulla rottura e si considera piuttosto la continuità, e la stessa autrice mostra di tenerne conto, quando per esempio indica Montale e Fortini come «modelli dell'incontro tra epifania e saggio» (p. 252). In quest'ottica, mi pare, tiene perfettamente l'idea di una «lirica rifunzionalizzata» come momento della lunga evoluzione secondonovecentesca della poesia lirica, che almeno fin dagli anni Sessanta, tra messa in crisi del monologismo, apertura alla prosa e alla storia, ibridazione con strutture narrative e drammatiche, cerca incessantemente di formulare risposte all'altezza dei tempi. Che una delle ultime di queste risposte consista in un tentativo di fusione tra accensione lirico-epifanica e speculazione saggistica appare senza dubbio convincente, anche alla luce dei più recenti sviluppi della nostra poesia.

(Marco Villa)

GIULIO CAMBER BARNI, *La Buffa e altre poesie*, a cura di Lorenzo Tommasini, prefazione di Walter Chiereghin, con un saggio critico di Fulvio Senardi, Trieste, Il Ponte rosso 2017, pp. 260, € 18,00.



Le poesie della *Buffa* di Giulio Camber Barni, pubblicate per la prima volta in dodici puntate sul periodico triestino «L'Emanipazione», a cavallo tra il 1920 e il 1921, e poi raccolte in un volume curato da Virgilio Giotti nel 1935, hanno goduto negli anni di varie riedizioni. Memorabile quella pubblicata da Mondadori nel 1950 con una lunga prefazione di Umberto Saba; molto curata quella di Anita Pittoni per le Edizioni dello Zibaldone nel '69. Più recentemente (nel 2008) Francesco Cenetiempo se ne è occupato per Il Ramo d'Oro. La nuova edizione curata da Lorenzo Tommasini per Il Ponte Rosso si propone di valorizzare un autore ingiustamente relegato a una posizione marginale nella cultura italiana e persino nel contesto a lui più pertinente: quello della letteratura della Grande Guerra. D'altronde, se la *Buffa* – il cui titolo rimanda al soprannome della fanteria italiana – non ha mai goduto di un grande successo di pubblico, né durante la vita

dell'autore né dopo la sua morte, è stata comunque confortata da alcuni illustri giudizi critici, come quelli di Giani Stuparich, Giacomo Debenedetti, Umberto Saba ed Eugenio Montale.

A settantacinque anni dalla morte dell'autore e nel centenario dalla fine del conflitto, questa nuova pubblicazione intende qualificarsi per la prima volta come edizione critica. Tommasini, infatti, confronta le due edizioni della *Buffa* pubblicate in vita dall'autore, quella già citata del 1920-21 sulla rivista «L'Emanipazione» e la prima edizione in volume, emendando il testo da refusi tipografici e dotandolo di un apparato genetico che mette in rilievo alcuni aspetti utili per una reinterpretazione del libro di Camber Barni. La lezione si basa appunto sulla stampa del 1935, considerata la «più compiuta a livello stilistico, espressivo e di riflessione sui contenuti». Accanto all'opera che dà il titolo alla raccolta vengono inoltre presentate due ap-

pendici: una che offre le poesie della *Buf-fa* pubblicate in rivista ma non accolte in volume; l'altra che raccoglie le liriche tratte da *Anima di frontiera*, uscite postume nel 1966 a cura di Vanni Scheiwiller.

Lo scrupoloso lavoro filologico è accompagnato da due saggi che approfondiscono in maniera puntuale la storia e la genesi del testo: un'introduzione dello stesso curatore e una postfazione scritta da Fulvio Senardi, critico che a più riprese si è occupato di autori giuliani. Si tratta di due contributi molto rilevanti poiché propongono un'interpretazione rinnovata dell'autore e della sua opera. Giulio Camber, nato a Trieste nel 1891, mutò il suo cognome in Barni dopo aver disertato l'esercito asburgico ed essersi arruolato volontario in quello italiano. Negli anni precedenti lo scoppio della guerra aveva aderito a un irredentismo di stampo mazziniano, professato a Trieste da un gruppo di repubblicani che invocavano il compimento del processo risorgimentale, mossi da ideali di libertà e fratellanza fra popoli. Questo gruppo trovava proprio nell'«Emancipazione» un importante luogo di incontro e di dibattito. Non a caso è Scipio Slataper, in una delle sue *Lettere triestine*, a sottolineare l'importanza di questa rivista, definendola la sola a Trieste che fosse animata dall'«ansia bollente di un entusiasmo» e dalla «fede di una gioventù» per molti versi accostabili ai tratti con cui aveva immaginato la «Voce»: uno strumento di formazione etico-politica per un ceto intellettuale che potesse proporsi quale nuova classe dirigente. Camber Barni, perciò, costruisce i propri ideali morali e sociali ispirandosi all'ambiente vociano-fiorentino, e in particolare giovandosi della frequentazione dei fratelli Stuparich,

pure loro orbitanti attorno alla *couche* intellettuale dell'«Emancipazione».

Dai due saggi, allora, emerge un Barni «irredento e colto», che oltrepassa le interpretazioni di matrice biografica formulate da Saba, in particolare la nozione di «poeta di popolo» contenuta nella famosa prefazione alla *Buf-fa* (scritta nel '46 ma uscita solo nel '50 con il titolo *Di questo libro e di un altro mondo*) e successivamente affermatasi in gran parte della critica. L'idea sabiana di un uomo «d'azione» più che «di riflessione», i cui scritti testimoniarebbero una «semplicità ignara di sé e della propria efficacia», è un altro dei pregiudizi che questa nuova edizione contribuisce a sconfiggere. Il confronto tra i testi in rivista e quelli in volume ha infatti permesso di sottolineare come nel '35 l'autore giunga a una diversa considerazione della propria opera letteraria, mostrandosi più attento all'affinamento del risultato poetico. In altre parole, i componimenti della «seconda» *Buf-fa* testimoniano una maggiore disposizione letteraria e uno sforzo di aggiornamento culturale, ponendoci di fronte ad un poeta che parte dalla tradizione per cercare nuove vie, cioè per tentare un rinnovamento linguistico e formale. Già Carlo Muscetta nel 1950 aveva parlato di una poesia di stile popolaresco, ingenuo e spontaneo, ma non incolta, data la presenza di «certi umori del primo Palazzeschi e di altri scrittori fiorentini di avanguardia», concordando così con l'opinione debenedettiana di una «contaminazione fra la poesia dotta [...] e la poesia popolare». A questi giudizi si aggiunge la formula espressa nello stesso 1950 da Montale, che – reagendo allo scritto di Saba – rintracciava nella *Buf-fa* i caratteri della «poesia popolaresca, ben

diversa dalla poesia popolare», poiché non priva di moderni artifici. Più recentemente Senardi, nel saggio *Scrittori giuliani nella Grande Guerra*, ha scorto in Barni «una consuetudine al verso, ma con uno spirito goliardico», con una definizione che tiene insieme le peculiarità dell'uomo e quelle del letterato.

Camber Barni, quindi, è un autore che ha poco a che vedere con l'uomo di sola azione tratteggiato da Saba, che riteneva le poesie della *Buf-fa* composte immediatamente in trincea. Ciò è dimostrato da quel processo di rielaborazione e affinamento a cui si è già fatto cenno, volto a costruire strutture retoricamente più elaborate e a ricercare un più accurato ordine strofico e versale. A questa revisione di natura formale se ne affianca una di natura contenutistica e prospettica, finalizzata a dare maggior risalto a una rappresentazione propriamente corale attraverso una soluzione stilistica pressoché unica nel panorama della lirica italiana della Grande Guerra. Il «noi», infatti, è raccontato attraverso un concerto plurilinguistico in cui l'autore diventa semplice voce di una vicenda collettiva che lo comprende e lo rispecchia. Il poeta presenta empaticamente episodi e comportamenti di uomini quotidianamente confrontati con un'esperienza tragica, senza però ricorrere a toni di denuncia né a crude descrizioni, anzi conservando l'immagine della guerra come azione romantica, dura necessità a cui lui e i suoi commilitoni non vogliono sottrarsi, in quanto mossi da un assillo etico e da un grande senso del dovere.

(Stefano Minotti)

MARIA CLOTILDE CAMBONI, *Fine Musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*, Fellowship Marco Praloran 2, Quaderni di Stilistica e Metrica Italiana 8, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 439, € 58,00.



La sensibilità metrica di autori e appassionati di poesia è argomento quanto mai sfuggente e delicato. Oggi si fatica a definire cosa un verso sia, e, in virtù dell'a capo tipografico, ogni conformazione stichica è potenzialmente accettabile. Anche riguardo alla poesia italiana delle origini, nella quale la forza prescrittiva dei generi aveva ben altro peso, vi è largo margine di ambiguità, perché le consuetudini metriche, se di esse si può parlare, non furono né immutabili, né universali; inoltre, la profondità dell'intreccio con la forma me-

lodica, a noi che non possiamo assistere a quelle esecuzioni o declamazioni, è in gran parte precluso. A tali delicate questioni sono dedicati i nove capitoli, tra loro indipendenti rispetto al metodo di ricerca utilizzato, di *Fine musica*.

Nel primo capitolo, *Norme più o meno strutturali*, l'autrice parte da un confronto tra il *De vulgari eloquentia* di Dante e le glosse metriche ai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, tentando di ricostruire la norma metrica e il livello di astrazione raggiunto alla fine del XIII secolo. I due autori risultano sostanzialmente concordi, ma il *De vulgari* rimane incompiuto nel suo processo di sistematizzazione, e le glosse dimostrano un'incapacità di trasmissione del sapere che vada oltre l'esempio pratico: la trattatistica rivela dunque «l'insufficienza degli strumenti concettuali non solo dell'autore ma di tutta la cultura dell'epoca» (p. 12).

In *La canzone alle origini* (cap. II) la Camboni analizza la sensibilità formale e il rapporto con la melodia dei poeti federiciani e nella poesia galloromanza rispetto alle modalità compositive della canzone; individua in tal maniera la tendenza dei Siciliani ad allungare la durata dei piedi (e dunque la misura media della stanza), correlata a una maggiore attenzione agli elementi che potevano demarcare la strofa, perché «non potendo predeterminare le forme prese dall'esecuzione melodica, hanno scelto di condizionarle» (p. 62).

Nel capitolo successivo, *Forme eteromodulari, musica e danza*, la studiosa applica la stessa disamina alle poesie in cui non vige il principio dell'isostrofia ed è consentito l'utilizzo del ritornello; anche qui l'ipotesi di fondo è la medesima: nella lirica italiana delle origini l'autore, nel tentativo di vincolare l'eventuale esecutore della propria opera ed evitare la caduta di sue parti, mette in atto una serie di meccanismi per collegare le strofe e per mantenere intatta la conformazione delle stesse. La forma diversa, dunque, sottintende spesso differenti modalità di fruizione e, conseguentemente, di conservazione.

In *La tradizione e la novità* (cap. IV), l'orizzonte di attesa e la sensibilità metrica sono indagati tramite la rima interna, quale elemento strutturante o meno le strofe, passando in rassegna esempi sia gallo-romanzi, sia italiani: «L'indifferenza verso la modalità intraversale della rima inter-

na viene quindi messa in relazione con il progressivo ridursi del numero di misure versali utilizzate nei testi» (p. XIV), sino a giungere al sistema sostanzialmente binario (endecasillabo e settenario) del Trecento. Nell'interessante capitolo V, *Sive cum soni modulatione proferatur, sive non*, l'autrice principia con un'affermazione di Pietro Beltrami sul rapporto fra metrica e musica: il divorzio non è un aspetto fondante, bensì «uno sviluppo successivo a tale fondazione, che si presenta scalato per generi» (p. 196). Il genere, anzi, oltre a informare il testo secondo caratteristiche proprie, ne determina le modalità performative, di circolazione e, dunque, anche di conservazione. I brani composti per una fruizione non slegabile dalla melodia, come quelli per danza, senza il canto perdevano delle caratteristiche strutturali, rendendo la semplice lettura non perspicua, e furono perciò tendenzialmente esclusi dalle raccolte dei grandi canzonieri. Altri, invece, quali le canzoni, seppur associabili alla musica, erano già sviluppati in una forma complessa, pienamente godibile col solo testo scritto; il progressivo svincolarsi dall'elemento melodico, anzi, ne permetteva una maggiore articolazione formale, sia dal punto di vista strettamente metrico, sia nel rapporto tra questo e la sintassi. Per la poesia che prevedeva un'esecuzione cantata, nonché riguardo alla sua conservazione, l'autrice passa al vaglio la cosiddetta 'tradizione occasionale', dove la trascrizione avviene non copiando un testo scritto, ma in base alla memoria di una determinata *performance* musicale. La studiosa mette fruttuosamente a confronto la tradizione occitana con quella dei memoriali bolognesi e propone poi un'interessante, e in parte nuova, analisi dell'eziologia degli errori che si riscontrano in questi ultimi e del rapporto tra i testi verbale e melodico nella memoria di chi trascriveva questi brani. Persino la provenienza dei Canzonieri può essere la spia di una predilezione per una delle due forme esecutive (recitazione o canto) nelle diverse regioni e nei circoli poetici, così come la scelta del tipo di *performance* e di trasmissione poteva incidere sulle modalità compositive e sulla percezione della partizione del brano, sia negli autori, sia negli ascoltatori/lettori. L'autrice rileva, grazie ad esempi soprattutto guittonian, un progressivo slitta-

mento della percezione della struttura dal piano musicale a quello verbale, sino alla costruzione di testi nati per la lettura individuale, specie per le canzoni a tema morale, civile o religioso.

In *Significanze dell'anomalia* (cap. 6), la Camboni continua a riflettere sull'interrelazione tra sensibilità metrica e modalità esecutive, sollevando l'ipotesi, con dovizia di esempi riguardanti le anomalie, di una trasmissione del sapere avvenuta per via eminentemente pratica e basata sull'*usus*, che condizionava l'orizzonte d'attesa ben più delle regole esplicitate nella trattatistica, con una conseguente *parcellizzazione della norma* – affrontata nel capitolo settimo – e una scarsa tenuta di essa nel tempo e al di fuori di piccoli nuclei elitari e socialmente coesi. Questi dati le permettono di affermare che in alcuni casi, considerando l'ambiente di provenienza e di fruizione, le anomalie non sono portatrici di significati, ma testimoniano piuttosto l'opera di un compositore 'periferico', mentre in altri, è il caso di Cavalcanti, possono avere un valore semantico quanto e insieme alla sintassi.

La veloce evoluzione delle forme e delle norme che ne consegue è esemplificata, in *Forme tendenti all'amorfismo* (cap.8), nel rapporto che i rimaneggiatori del trattato di Antonio da Tempo ebbero con il testo originale e tramite la comparazione fra il suo ambiente padovano, maggiormente legato alla tradizione d'Olttralpe e alla polimetria che la caratterizza, e quello toscano, dove le forme accettate si rarefanno verso i soli endecasillabo e settenario.

Infine, un esempio di rapporto con le norme e di scelta consapevole riguardo alla loro prescrittività è presentato in *Le radici dell'avvenire* (cap. 9), nella persona e nell'opera poetica in volgare del Petrarca. Sulla scorta degli studi di Tonelli, Soldani e Zuliani, del poeta è evidenziata la «volontà di distinguersi sul piano formale dagli altri rimatori della sua epoca», che formalmente si esprime tramite «l'adesione del Petrarca a un'estetica che potremmo definire "duecentesca"» (p. 376), valida soprattutto per la forma sonetto.

Quando la questione della sensibilità metrica s'intreccia con quella musicale, assai problematica per quel che concerne la produzione italiana – in *Fine musica* il periodo preso in esame spazia dagli

esempi della scuola federiciana sino al *Canzoniere* di Petrarca –, si va a risvegliare il drago semi-assopito, l'annoso problema della veridicità e totalità del "divorzio tra poesia e musica" evocato per primo da Contini. Occorre innanzitutto definire cosa si vuol comparare: l'oggetto scelto dalla Camboni riguarda le strutture «di misura superiore al verso, e quindi le diverse forme metriche e le loro suddivisioni, ed esclude dal suo raggio d'azione le questioni relative alla fisionomia del verso medesimo» (p. VII). A sua volta il metro è analizzato sia nella sua formulazione astratta, se questa esiste – cercando di comprendere quanto essa facesse parte del modo di pensare e comporre poesie, nonché di rilevare le differenze topiche e croniche – sia negli esempi concreti giunti sino a noi. La selezione è comprensibile, dato che le anomalie inerenti al ritmo interno del verso, all'anisossillabismo, al vario conteggio delle sillabe atone specie quelle dopo l'ultima tonica, presenti soprattutto in certa poesia italiana delle origini meno legata al lascito dei Siciliani,

meriterebbero una trattazione a parte altrettanto esaustiva. D'altro canto si rischia così di perdere il legame tra la percezione metrica e il genere della poesia stessa, in quei casi in cui il trattamento inusuale dei versi sia una spia indicativa dell'appartenenza a un genere particolare, magari poi caduto in disuso o modificatosi perché ancorato a una sensibilità legata al passato o a poetiche non italiane (nella fattispecie mediolatine, in lingua d'oc e d'oïl). Nel capitolo V, a p. 259, ad esempio, l'autrice rileva che, dopo la conversione, Guittone preferisce schemi rimici semplici, con serie formate da rime bacciate, perché l'attenzione è ormai incentrata sul singolo verso e solo secondariamente sull'architettura strofica, dato che la possibilità di un'esecuzione musicale si rivela sempre più remota: sarebbe stato interessante indagare le origini di questo tipo di rima e la parentela con la produzione paraliturgica, che avrebbero potuto anche invertire i rapporti di causa effetto. Lo sguardo retrospettivo è dunque molto selettivo, può giungere sino alle liriche d'oltralpe, ma

solo al livello della strofa, se si escludono le considerazioni sulla polimetria riscontrata nella *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo. Pur con queste delimitazioni segnalate giustamente sin dalla prefazione, l'argomento rimane comunque vastissimo in tutte e tre le dimensioni spaziali e altrettanto lo è la bibliografia attinente; molto è già stato scritto e, per mantenere il largo respiro dell'opera, l'autrice si muove molto cautamente tra le tante teorie dei suoi predecessori (talvolta forse anche troppo, con il rischio che le ipotesi perdano raramente il loro status di ipotesi per consolidarsi in tesi). La mole del materiale spinge la studiosa ad affrontare le diverse problematiche con metodologie e dunque con esiti differenti: se nei primi capitoli si sente talora mancanza di esempi e di dati raccolti, nella seconda parte del lavoro la difficoltà iniziale è bilanciata tuttavia da un'analisi serrata e ben documentata.

(Irene Volpi)

ALBERTO COMPARINI,
Geocritica e poesia
dell'esistenza, Milano-
Udine, Mimesis Edizioni,
2018, pp. 356, € 30,00.



Per parlare dell'ultimo libro di Alberto Comparini, *Geocritica e poesia dell'esistenza*, è utile iniziare dalla sua struttura e dal metodo che l'autore ha adottato. Il saggio è formato da quattro capitoli che

possono essere raggruppati in due sezioni principali. La prima indaga la diffusione dell'esistenzialismo in Italia a partire dagli anni Trenta (capitolo I), ed esamina in particolare la fenomenologia e l'esistenzialismo nella 'scuola Banfi' (II). La seconda parte del libro approfondisce le interferenze tra filosofia e poesia nelle opere di Antonia Pozzi (III) e Vittorio Sereni (IV). Sulla scia degli studi di Frémont, Westphal, Löw, Schlögel e Soja, il taglio metodologico è di stampo esplicitamente geocritico. Questo approccio è assodato e diffuso, ma non scontato per studiosi di formazione storico-filologica italiana, che, come dichiara l'autore, devono sforzarsi per concedere il «primato epistemologico alla Geografia» piuttosto che alla Storia.

Il saggio comincia seguendo le tappe del rapporto fra esistenzialismo e letteratura nel Novecento italiano, e procede con un percorso attraverso i centri propulsori dell'esistenzialismo: Roma, Firenze, Milano, Torino e Padova. Le ultime quattro città si identificano per uno sguardo personale sull'esistenzialismo: la ricezione fiorentina è propriamente estetica, la padovana metafisica, la torinese «r-esistenziale» e marxista, mentre la mi-

lanese 'scuola Banfi' legge l'esistenzialismo in chiave fenomenologica. A partire da questa ricostruzione fino ad arrivare al capitolo su Sereni, il lavoro dell'autore si distingue per una notevole ricerca bibliografica: Comparini ha censito una consistente quantità di testi utili per approfondire i temi trattati. Peccato che il volume non preveda una bibliografia finale: in più di mille e quattrocento note a piè di pagina gli spunti rischiano di smarrirsi, mentre un'organizzazione sistematica avrebbe reso agevole la consultazione di un così nutrito apparato bibliografico.

Durante gli anni Trenta e Quaranta, nel macrocosmo di una «filosofia della crisi», il problema dell'esistenza ha occupato gli studi e l'insegnamento di Banfi, il cui orizzonte epistemologico aveva la «pretesa filosofica di ricongiungere l'essenziale e l'esistenziale». Per Banfi il piano estetico è il *trait d'union* tra esistenzialismo e fenomenologia, la quale diventa il «metodo per interrogare l'essere». Il linguaggio – in particolare il linguaggio della poesia, depositario di un'«istanza profondamente legata all'apertura della ragione» – è il mezzo che permette di approfondire i meccanismi dell'esistenza. In generale, il pensiero di Banfi

concepisce l'arte e la poesia necessariamente intrecciate alla vita: come da titolo del volume, si tratta di *poesia dell'esistenza*.

Se molte cose sono già state dette sull'opera di Sereni, anche in relazione alla 'scuola Banfi', mancava ancora un saggio che ne analizzasse in maniera sistematica gli spunti filosofici. Per quanto riguarda Pozzi, invece, Comparini sottolinea come il suo rapporto con la scuola di Milano non sia stato adeguatamente affrontato sul piano filosofico, «sebbene la produzione lirica della poetessa abbia attraversato, storicamente e testualmente, la transizione [...] dalla fenomenologia all'esistenzialismo». Il percorso poetico di Pozzi, infatti, si apre con una negazione dell'idealismo crociano e un'affermazione della vicinanza alla realtà fattuale – identificate da Comparini nei versi di *Filosofia*, risalente al 1929 –, e attraversa in seguito un 'periodo fenomenologico' (1929-1933). Una prima apertura all'esistenzialismo viene rilevata dall'autore nel campo semantico di *Limiti*, poesia datata 1932; in questo periodo Pozzi avverte la debolezza filosofica di una «postura unilateralmente fenomenologica del soggetto, incapace di cogliere a pieno la datità del fenomeno fino a una potenziale comprensione del senso dell'essere». Attraverso la lettura dei testi di Pozzi, Comparini individua il movimento

che porta la poetessa a intrecciare la fenomenologia con l'esistenzialismo, negli anni successivi, fino al suicidio (1938).

I passi dedicati a Pozzi e Sereni sono direttamente proporzionali alla consistenza della loro produzione poetica: mentre il discorso sulle *Parole* si esaurisce in poco più di trenta pagine, il capitolo dedicato a Sereni occupa più della metà del saggio. L'autore percorre le quattro raccolte sereniane nella loro interezza e le affronta come «mezzo di indagine storico-estetica del proprio tempo»: «dopo aver esperito la fenomenologia del mondo e la postura dell'essere dell'esserci in *Frontiera*, l'essere-in-situazione-limite del *Diario d'Algeria* e il relazioneismo con i morti degli *Strumenti umani*», in *Stella variabile* si «partecipa alla fenomenologia del mondo secondo un 'nichilismo metodico', nella misura in cui la riflessione estetica parte in principio dal nulla (e non dall'essere) senza alcuna pretesa di risoluzione dialettica e di superamento del vuoto».

L'indagine ravvicinata dell'opera poetica di Pozzi e Sereni fa sì che anche per chi si occupa di poesia contemporanea, ma non propriamente di interazioni fra letteratura e filosofia, il saggio di Comparini possa essere uno strumento di studio e approfondimento. Mentre nella prima parte del libro l'autore concede il primato

alla geografia, alla quale è spesso associata una pratica di *distant reading* – basti pensare al lavoro fondamentale di Franco Moretti –, nella seconda Comparini riesce a coniugare questa prospettiva con il *close reading*. La qualità che spicca nei capitoli III e IV è, infatti, la presenza costante del riferimento testuale, che segue l'ordine delle poesie nelle raccolte esaminate. Questo approccio fa in modo che non si perda la geometria della raccolta poetica, la sua precisa disposizione testuale che segue un certo ordine del discorso. Inoltre, l'analisi di moltissime poesie – quasi tutte, sicuramente le più significative – permette all'autore non tanto di riscontrare nei versi ciò che sostiene, quanto piuttosto di elaborare una tesi a partire dai versi, ed evitare così il rischio di argomentazioni distanti dall'evidenza testuale: è il testo il punto di partenza che permette di sviluppare il discorso.

Come si augura l'autore nella premessa, si spera che questo saggio possa essere un primo, incisivo, stimolo a costruire le fondamenta di un'«ermeneutica letteraria basata sulla geocritica di scuola francese e tedesca», magari seguendo l'esempio della felice congiunzione con una solida pratica di analisi del testo.

(Francesca Del Zoppo)

Margherita Dalmati,
Lettere agli amici
fiorentini. Con i carteggi di
Mario Luzi, Leone Traverso
e Oreste Macrí, a cura di
 Sara Moran, Firenze, FUP
 2017, pp. 327, € 17,90.



Poeta, clavicembalista, traduttrice, saggista... Margherita Dalmati (pseudonimo di Maria Niki Zoroyannidis), personalità eclettica del panorama culturale europeo, era nata a Calcide (Grecia) nel 1921 approdando per la prima volta in Italia nel febbraio '52. Diretta inizialmente a Parigi, dopo aver sentito suonare il Maestro Ferruccio Vignanelli nella chiesa di San Carlo al Corso a Roma decise di iscriversi al corso tenuto dal Maestro presso l'Accademia di Santa Cecilia. Gli incontri, le letture, la musica segneranno i rapporti della Dalmati con la cultura italiana: il primo contatto con importanti poeti-narratori-intellettuali avverrà grazie alla mediazione di Vittoria Guerrini (vero nome di Cristina Campo, amica di una vita insieme a Margherita Pieracci Harwell e Gabriella Bemporad) che, dopo la lettura di *Opera buffa* (prima raccolta poetica italiana della Dalmati), vorrà incontrare l'autrice, presto introdotta nella cerchia degli amici fiorentini:

Luzi, Gatto, Bigongiari, Traverso, Macrí...

Nel 2017 la Firenze University Press ha pubblicato (nel volume *Lettere agli amici fiorentini*), curati da Sara Moran, tre bellissimi carteggi intercorsi tra la Dalmati e i fraterni amici Luzi, Traverso, Macrí.

Le 133 lettere che compongono il carteggio tra Mario Luzi e Margherita Dalmati (*Lettere 1956-1996*, pp. 35-153) sono scandite da tre motivi ricorrenti: l'impegno politico, i morti, il lavoro. Dal 1955 al 1960 l'isola di Cipro lotterà per l'indipendenza dal dominio inglese e l'annessione alla Grecia, col sostegno di molti intellettuali europei: da qui l'impegno politico della Dalmati testimoniato nelle numerose lettere a Luzi atte a denunciare le violenze subite dai giovani isolani («Ora è di nuovo tutto estremamente difficile, in un punto critico e tragico nello stesso tempo. Non mi interessa affatto, Mario, l'annessione di Cipro alla Grecia; soltanto che quei disgraziati [i ciprioti] abbiano il diritto di

sentirsi esseri umani, di poter insegnare ai figli la loro lingua e poter accendere una candela alle tombe dei loro padri. Questo *solo* è anche il significato della nostra lotta» [lettera della Dalmati a Luzi, 1 febbraio 1957]). La Dalmati affiancherà la lotta politica al lavoro di concertista, alla poesia, all'insegnamento; e proprio l'insegnamento la porterà sovente in Italia come lettore di neogreco presso l'Università di Palermo, permettendole una maggiore vicinanza agli amici fiorentini e (in modo particolare) alla famiglia di Luzi, colpita (nel maggio '59) da un grave lutto: la morte della madre del poeta. Come sottolinea Sara Moran, spesso le lettere della Dalmati assumono il tono della *consolatio*: così quelle intense del 18, 19, 26 maggio '59 che, oltre a consolare il poeta per la perdita della madre, le consentono di rievocare i propri morti allestendo un dialogo continuo tra il *di qua* e il mondo ctonio avvertito come presente, pur nel dolore costante per la perdita alleviata dalla fede in Dio e dal lavoro («Ora bisogna che ti parli ancora [...] della mamma. E avevo detto che mi spaventa la tua calma. [...]. Succede anche che uno sia a volte geloso delle proprie sofferenze e chiude in se stesso tutto il dolore e si tortura dalla maniera con cui fanno male al corpo gli asceti e più gli fanno male più la loro anima gode. No Mario. Tu non dovrai fare così. Io l'ho fatto anche questo. E il male viene dopo e rischi di perdere il controllo poi. [...] l'essenziale è che nulla ti rimanga dentro di te di quanto ti potrebbe fare male. E poi il lavoro. Il lavoro è l'unica medicina. Non c'è altro. Solo il lavoro salva» [lettera della Dalmati a Luzi del 19 maggio '59]). La Dalmati fin dall'inizio dell'amicizia con Luzi si è impegnata nella divulgazione della sua opera poetica presso i lettori greci attraverso le traduzioni – esercizio costante e affine al linguaggio musicale («[...] non esiste un'opera di poesia che non sia concepita nello spirito della musica. Le varie lingue sono gli strumenti musicali della parola. Tradurre è scrivere da uno strumento in un altro»; Dalmati, p. 292) -, contribuendo a diffondere (in volumi, giornali, riviste...) i versi dell'amico e, di conseguenza, ad incanalare il loro rapporto nel segno della «fraternità» («fratello»/«fratellino» sarà Luzi per la Dalmati, «sorellina» la Dalmati per il poeta) trasfigurando il tempo storico in

mitico: da qui i *noms de plume* di Odisseo/Nestore (Luzi), Nausica (Dalmati) che i due si scambieranno nel corso di una vita di amicizia.

Sub specie affectuum si iscriverà, subito, il rapporto epistolare tra la Dalmati e Leone Traverso/Khane (*Lettere 1955-1966*, pp. 161-221): l'amicizia, la morte, il lavoro sono i fili che legano le 79 lettere. La vita di entrambi è scandita dal dolore, dalla perdita («Caro / apprendo in questo momento della disgrazia [il suicidio della sorella di Traverso]. [...] Non voglio ripetere tante parole che forse avrai sentito molto in questi giorni, ma cerca di lavorare. / È l'unica "uscita" da circostanze così dolorose. Non c'è altra salvezza. [...] C'è anche un destino più forte della nostra volontà, e perfino una Divinità al di sopra di tutto. [...] La tua sorella, caro, ha fatto *bene*. Così doveva fare. Era la sua strada: quella di morire. / La tua è di lavorare e di vivere. [...] Questo periodo è per me uno dei più dolorosi della mia vita. Ci siamo visti per pochi minuti. Non mi conosci. [...] Neppure io ti conosco ma con queste righe in fretta, voglio soltanto dirti che ti sono vicina» [lettera della Dalmati a Traverso del 21 gennaio '57]), da una comune vicinanza alla cultura greca: per la Dalmati come fatto di nascita («Sei veramente della stirpe di Antigone, e mai prima di leggere la tua lettera [del 21 gennaio '57] ho penetrato la profonda verità dei Greci antichi» [lettera di Traverso alla Dalmati del 23 gennaio '57]), per Traverso mediata dalle traduzioni dei classici («Il tuo lavoro su Pindaro è meraviglioso! È il Pindaro nella lingua di Petrarca, grandioso, ricco e virile. Nulla è perduto dell'originale. [...] Ora ti conosco un po' meglio» [lettera della Dalmati a Traverso del 3 aprile '57]). Traverso considera la Dalmati una creatura aerea, «d'aria e di fuoco», sorretta da una *pietas* non comune, che sa compatire «la pesantezza delle altre»: da ciò i *noms de plume* di allodola, gabbiano (ma anche Persefone: per la vicinanza al mondo ctonio – «Muoi ogni tanto, poi mi sveglio e mi metto a "enumerare" la mia "famiglia": qualcuno manca, altri non rispondono, qualche nuovo sta aspettando sulle soglie e aspetta che io lo chiami. Questo si chiama vita – per me sempre «venerabile», anche sotto terra se si debba vivere qualche volta» [ibidem]); e sibilla, per la capacità di *intelligere* mediante la

«scienza del cuore») contrapposti a ippopotamo, soprannome che Traverso si era scelto per rientrare nella schiera di coloro che necessitano di perdono.

Lo scambio di lettere tra Simeone/Oreste Macrí e la Dalmati (*Lettere 1959-1998*, pp. 227-302) è bilanciato da due tempi, spesso compenetranti: del ricordo e del presente. La quotidianità sarà scandita dal tema ritornante del lavoro, dalle traduzioni dei poeti contemporanei (Gatto, Luzi...) approntate nel corso degli anni dalla Dalmati («Carissima Margherita, / bellissime le versioni di Affò [Alfonso Gatto] e di Cavafis [Kostantinos Kavafis]» [lettera di Macrí alla Dalmati del 15 marzo '59]; «Carissima Margherita, / di cuore ti ringrazio delle bellissime versioni della poesia di Mario [Luzi]; le sto leggendo con profonda emozione, quasi ritornare a una loro fonte ellenica» [lettera di Macrí alla Dalmati del 10 marzo '62]) e dalle sue stesse opere poetiche («Carissima Margherita, / vario tempo di risposte e aliene occupazioni e preoccupazioni mi ha distratto dal rispondere al dono del tuo *Delfino* [raccolta poetica: *Il delfino del museo e altre poesie*]. [...] Mi ha commosso e intenerito la memoria biblico-classica della tua musa triste e limpida; la poesia *Anch'io* è bellissima; mi rammenta qualche essenza di lirica ellenicità passata nel cuore di un poeta inglese» [lettera di Macrí alla Dalmati dell'8 settembre '67]). Il tempo del rammemorare sarà scandito da luoghi (il fiorentino Extra Bar/Caffè Paszkowski, posto di ritrovo di importanti letterati), momenti conviviali («C'è speranza che io torni presto in Italia per... la zuppa di pesce!» [lettera della Dalmati a Macrí del gennaio '65]), discrete figure – quasi presenze lariche – («Non dimenticherò mai quel pranzo col Baffino [gatto di Macrí] che voleva stare proprio con noi! Ho l'impressione che vi conosco da secoli – ma questo non lo immagino, lo sento» [lettera della Dalmati a Macrí del 26 novembre '59]), dolorosi addii («Quanto ad Albertina [Baldo, moglie di Macrí] sono triste e desolato, perché l'infermità si è molto aggravata, quasi non mi riconosce e... non prega più; «si è voltata dall'altra parte», come disse Juan Ramón Jiménez [...]. Ultime sue parole l'altro giorno: «Mi sembra di sognare»» [lettera di Macrí alla Dalmati del 24 ottobre '94]; «Non ti posso dire quanto sono addolorata [per la mor-

te di Albertina]. [...] c'è il vuoto, ma nella vita esiste un'altra "realtà": quando sarà passato il primo tempo, vedrai, la sentirai di nuovo vicina, e prenderai a parlare con lei come se fosse viva. Io "vivo" con i miei – da anni e anni nell'altro mondo [...] e lo sai che faccio a loro perfino dei regali [...]. Cerco una cosa bella, che avrebbe fatto piacere a loro se fossero vivi, entro nel negozio e chiedo il prezzo. Non la compro, vado alla Posta e spedisco i soldi a un orfanotrofio, un asilo per i vecchi bisognosi. Questo è il mio dono a loro. C'è un'altra dimensione nella vita, che non si può spiegare razionalmente» [lettera della Dalmati a Macrí del 16 novembre '94]. L'amicizia tra Macrí e la Dalmati (come quella con Luzi: lui fratello, lei sorella) penetra nella dimensione parentale: «Oreste Macrí era [...] per me il "cugino", e sai

perché? Mia nonna materna si chiamava Marigò Macrí; Oreste che era di Lecce, era di discendenza greca, così dicevamo che eravamo parenti, cugini!»; «Greco è anche il mio cognome; un famoso attore di Atene si chiamava come me [...] mi ha detto l'amica greca Margherita Dalmati» (cfr. n. 1 p. 250).

Sara Moran – da tempo impegnata nello studio della Dalmati e dell'intero mondo poetico fiorentino (cfr. di S. Moran, *Margherita Dalmati, amica di una generazione*, in *L'ermetismo e Firenze*, I, FUP 2016; *Margherita Dalmati. Lettere da un paese lontano*, in *Ricordare Betocchi* – Edizioni dell'Assemblea, 2018 - e *Il carteggio fra Carlo Betocchi e Margherita Dalmati (1964-1985)*, in «Ciò che occorre è un uomo...» - Raffaelli, 2018) – dopo attente, impegnate e fortunate ricerche

(cfr. la n. 8, p. 152) ha rintracciato presso l'Associazione degli Amici della Musica Antica «ERATO» di Atene gran parte delle lettere degli «amici fiorentini» alla Dalmati che incrociate con quelle della poetessa/musicista... greca a Luzi, Traverso, Macrí (conservate presso enti privati e pubblici, tra cui il fiorentino Archivio contemporaneo «Alessandro Bonsanti») hanno consentito di restituire la 'cromia' di una figura poliedrica e umbratile, tra il dire e il lasciare intendere: «le ombre che si nascondono / tra le parole, imprevedibili, / mai palesate, mai scritte, / mai dette per intero, [...] non hanno né un prima né un dopo / perché sono l'essenza della memoria» (così Eugenio Montale – *Botta e risposta III*, in *Satura* – a Margherita Dalmati).

(Andrea Giusti)

RICCARDO DONATI,
La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione, Lentini, Duetredue «Quaderni di Arabeschi» 2017, pp. 163, euro 12,00.



Come ricorda Daniela Brogi nella sua nota introduttiva a *La musica muta delle immagini. Sondaggi critici su poeti d'oggi e arti della visione* (Duetredue, 2017), nel 1972 John Berger scriveva che «nel corso della storia nessun'altra forma di società ha avuto una tale densità di messaggi visivi». Siamo così abituati a essere circondati dalle immagini da esserne ormai assuefatti; investiti continuamente dal flusso visivo

veicolato anche dai mezzi tecnologici, abbiamo finito per non prestarvi più attenzione. Se l'atto di vedere è diventato superficiale e distratto, la sinergia fra letteratura e arti visuali, auspicata da Riccardo Donati in questo saggio, permette di soffermarsi a osservare le immagini attraverso il filtro della parola (poetica ma non solo): ecco che le immagini riprendono il loro spessore, la loro rilevanza, ritornano a parlare.

Con *La musica muta delle immagini*, Riccardo Donati compie un'ulteriore tappa del suo percorso di analisi incrociata fra arte della parola e arte delle immagini. Infatti, l'autore prosegue la ricerca intrapresa nel volume precedente *Nella palpebra interna* (2014), che indagava il rapporto fra letteratura italiana novecentesca e arti visive, e la estende alla produzione poetica della recente contemporaneità. Fin dal titolo, un verso ricavato dalla raccolta *La vita dei dettagli* di Antonella Anedda, Donati sottolinea il metodo che prevarrà lungo tutta la durata del testo: la pratica del commento, il contatto diretto con i versi dei poeti in esame e con gli spunti visivi su cui questi poggiano.

Il saggio si compone di una serie di riflessioni autosufficienti benché legate dal tema comune ed è diviso in tre sezioni, ossia in tre percorsi d'analisi con impianto differente. La prima sezione si dimostra la più ricca di spunti e suggestioni. Qui Donati illustra brevemente l'antologia *Nell'occhio di chi guarda*, che contiene prose poeti-

che composte a partire da stimoli visuali (fotografici e soprattutto pittorici) da poeti contemporanei quali Frasca, Magrelli, Mazzoni e Buffoni; nella seconda parte, l'autore dedica maggiore spazio ad alcune raccolte poetiche di Antonella Anedda e Mario Benedetti, due poeti che intrattengono un fecondo rapporto con il *medium* visivo. In particolare, Donati considera *La vita dei dettagli* una raccolta centrale nella produzione di Anedda perché la poetessa vi definisce e mette in pratica la propria poetica, intimamente legata alla cultura visuale: al centro dell'atto creativo vi è il «fatto figurativo», che per la poetessa si realizza nel dettaglio e viene ricavato sia dalla realtà circostante che dalle opere vive a lei più care (ad esempio quelle di Mantegna e Velázquez); il dettaglio è il motore per un movimento interiore di avvicinamento estremo all'oggetto che conduce l'io a confondersi con la realtà esterna. In questo modo, nell'occhio di Anedda le immagini acquistano vita e movimento, mentre il ricordo e l'immaginazione si intersecano con ciò che l'occhio vede caricandolo di sensi ulteriori.

Anche per Benedetti, Donati sceglie due raccolte paradigmatiche del rapporto fra il poeta e le immagini: *Umana gloria* e *Pitture nere su carta*. Nella prima, Benedetti ricerca un rapporto con artisti visuali, soprattutto nord-europei, con cui vede consonanza di temi, materiali, e la medesima sensibilità figurativa: il poeta, ad esempio, condivide con Ilya Kabakov

la predilezione per i luoghi colti nel loro momento rivelatore. Nella pratica poetica, Benedetti si serve dei nomi di pittori e artisti visuali in quella che Donati definisce «funzione *aggettivale*», poiché le citazioni onomastiche precisano e aggiungono attributi all'oggetto in scena; più in generale, Donati sottolinea come Benedetti cerchi di restituire sulla carta il nucleo tematico che lo accomuna ai «suoi» artisti attraverso un processo di economia del materiale verbale. Un procedimento simile si manifesta in *Pitture nere su carta*, dove la figura di Goya, nume tutelare della silloge, emerge dal procedimento di scarnificazione metrica e sintattica: infatti, Benedetti assimila la capacità di Goya di assumere su di sé «il nero, il tenebroso dell'esistenza, gli spazi cancellati dalla storia, l'orrore del vivere», che nella pagina del poeta si manifesta nella *reductio* metrica e nei «procedimenti iterativi delle figure di ripetizione». Indicando ancora una volta una decisa essenzialità stilistica quale cifra peculiare di Benedetti, la figura dell'elenco permette al poeta di convocare una serie di immagini, oggetti e situazioni per creare «scenari globali», ossia per ricostruire interi universi culturali ed esistenziali.

In *Interferenze*, seconda sezione del saggio, attraverso «cinque esperienze di commento» Donati indaga il rapporto fra poesia e arti della visione nei componimenti di altrettanti poeti della generazione nata fra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta. I testi di Francesca Matte-

oni, Luigi Socci, Francesco Targhetta, Federico Italiano e Francesca Mancinelli sono seguiti da commento e riproduzione del materiale visuale di riferimento; su queste basi il lettore può verificare la tenuta delle linee teoriche proposte da Donati e, grazie a queste, illuminare di luce nuova gli stessi componimenti. Un esempio su tutti: in *Crepare dentro d'amore*, Targhetta accosta, in apparenza inspiegabilmente, la figura del bugiardo e il *Geslachte Os* rembrandiano. La carcassa macellata dipinta dal pittore fiammingo è inserita, secondo Donati, perché crea «un cortocircuito percettivo-emotivo»: il dipinto incarna la condizione esistenziale del bugiardo protagonista della lirica. Il riferimento pittorico permette di comprendere la situazione del protagonista del testo. L'immensa sofferenza emanata dalla carcassa, sulla quale si riflette la sofferenza del bugiardo della lirica, è mitigata nel dipinto dalla presenza della testa della ragazzina che sbucca da un angolo: è in quel dettaglio pittorico emerso da secoli di distanza, e non nella realtà intorno a sé, che il bugiardo di Targhetta riesce a trovare consolazione e compartecipazione al proprio dolore.

Attraversamenti e divagazioni, terza e ultima sezione, raccoglie una serie di interventi eterogenei in parte già pubblicati in altre sedi. Se il tema-guida resta sempre il discorso sull'immagine, in quest'ultima parte Donati allarga il campo d'indagine, oltre la poesia, alla scrittura romanzesca e saggistica e spinge il proprio sguardo

oltralpe. Tutte le riflessioni prendono le mosse da altri testi che hanno creato un dialogo fra scrittura e arti della visione: il volume che raccoglie i disegni di Kafka, i saggi di Littell sull'opera di Francis Bacon o il volume *Lezioni di fotografia* di Luigi Ghirri con uno scritto di Gianni Celati. Quest'ultimo testo, che contiene le lezioni tenute dal fotografo all'Università di Reggio Emilia fra il 1989 e il 1990, permette a Donati di approfondire una «terza via» nel rapporto fra scrittura e immagine, quella portata avanti da Ghirri in fotografia e dal coregionale Celati in letteratura. A differenza del *regard détaillant* del poeta, che penetrando nell'immagine la carica di possibilità significanti, Ghirri propone uno «sguardo naturale» che, lungi dall'imporsi con una qualsiasi intenzione predefinita, si prenda il tempo di approfondire ciò che incontra; lo sguardo così concepito quasi arretra davanti al suo oggetto instaurando un dialogo fra pari con la realtà. La cognizione del «disastro visivo colossale» contemporaneo, che Ghirri cerca di superare attraverso i suoi scatti, accomuna il fotografo e il narratore: anche Celati, infatti, ha continuamente tentato con la sua scrittura di guardare la realtà liberandosi dalle pastoie avviliti della modernità, consentendo al proprio sguardo di andare alla deriva per recuperare, finalmente, il «sentimento di stare al mondo».

(Angelica Lo Sauro)

MIA LECOMTE, *Di un poetico altrove. Poesia transnazionale italofo*na (1960-2016), Firenze, Franco Cesati Editore, 2018



Con il bellissimo titolo, *Di un poetico altrove*, la poetessa e studiosa Mia Lecomte ci presenta la rielaborazione della sua tesi di dottorato, discussa alla Sorbona nel 2016. Il sottotitolo *Poesia transnazionale italofo*na ci introduce in un campo letterario poco studiato finora, quello appunto della letteratura e più precisamente della poesia in lingua italiana, scritta da autori di varia provenienza geografica che hanno scelto di esprimersi in italiano. Il concetto chiave di transnazionalità, ormai accettato da tutti, dopo quello superato, di letteratura migrante o di letteratura della migrazione usato intorno agli anni Novanta da precursori quali Armando Gnisci, è lungamente indagato, insieme ai criteri di analisi e di delimitazione del corpus. La premessa e soprattutto il capitolo

introduttivo, che potrebbero già costituire per l'immensità e la novità del lavoro un saggio a sé tanto è ricca la riflessione e brillante l'esposizione, fanno il punto su un certo numero di concetti e sulla ricezione quasi inesistente nell'ambiente accademico e nella critica in Italia.

Le ibridazioni linguistiche e culturali, come ci ricorda giustamente l'autrice erano in atto ben prima delle migrazioni planetarie a cui assistiamo oggi e hanno nutrito la letteratura italiana fin dagli anni Sessanta. Così sotto il nome di *Dispatri poetici* è raggruppato un certo numero di scrittori, noti o meno noti, alcuni bilingui o multilingui, nati fuori dall'Italia che hanno conosciuto percorsi migratori originali, fra cui Edith Bruck, Amelia Rosselli e Toni Maraini da una parte o Arnoldo de Vos

e Heleno Oliveira dall'altra, studiati da un'angolatura inedita.

Tuttavia la parte più innovativa di questo studio riguarda la produzione poetica dall'inizio degli anni Duemila a oggi che ci fa scoprire una miriade di poeti di provenienza eterogenea — dal Corno d'Africa ai Balcani, dall'Europa dell'Est al Sudamerica, fino all'Iran — di cui l'autrice analizza in maniera approfondita le opere in base al criterio ineludibile di letterarietà. Nell'impossibilità di elencarli tutti, ricordiamo le pagine dedicate con ampie citazioni all'albanese Gëzim Hajdari, al brasiliano Julio Monteiro Martins e allo straordinario percorso di Barbara Serdakowski, dalla Polonia natia al Marocco, dal Canada al Venezuela, che si stabilisce definitivamente a Firenze nel 1996.

Se colpisce l'estrema varietà di queste

scritture nondimeno si possono individuare delle linee comuni — oltre le varie formulazioni dell'esilio, dell'appartenenza e dell'immaginario — come quelle espresse nei numerosi testi metapoetici che testimoniano della consapevolezza e della ricerca inerenti all'espressione poetica.

Il forte incremento delle voci femminili nell'ultimo periodo, ha portato Mia Lecomte a fondare con altre nel 2009 la Compagnia delle poete, un'officina poetica caratterizzata da una dimensione collettiva che si è fatto conoscere con spettacoli e performance transculturali e translingue, luogo per eccellenza di contaminazioni e di ibridazioni infinite e di una profonda riflessione sulla corporeità.

Nel volume sono stati mano a mano esplicitati numerosi concetti come ad esempio quelli di *identità in transito* o di

disappartenenza e, data l'evoluzione costante di questo campo letterario, appare evidente il superamento di alcune categorie letterarie e la necessità di emanciparsi da un angusto canone letterario italiano, non solo per accogliere nuove voci e confrontarle con voci italiane, ma per riconoscere finalmente che quelle transnazionali con le loro dinamiche innovative, sono un elemento imprescindibile per il futuro dell'italofonia letteraria tutta. Corredato da appendice, indice note e ricca bibliografia, questo volume che abbraccia un materiale immenso e complesso, costituisce una bella sfida e un prezioso strumento per studiosi e amanti della poesia in un mondo sempre più globale.

(Marie-José Hoyet)

CARLO TIRINANZI DE MEDICI (A CURA DI), *Antonio Prete, scrittura delle passioni.*

Una conversazione, una
bibliografia e due saggi
inediti, Roma, Artemide,
2018, pp. 180, Euro 25,00.



Il libro curato da Carlo Tirinanzi De Medici *Antonio Prete, scrittura delle passioni*, segna un momento importante non solo ovviamente per l'opera di Prete, ma altresì per la ricostruzione della sua carriera e delle sue opere. Questo volume, il cui sottotitolo *Una conversazione, una bibliografia e due saggi inediti* esplicita ciò che vi è contenuto, si allontana ben

presto dalla semplice operazione accademica per ripercorrere in maniera complice («Compilare la bibliografia di uno studioso è un lavoro che può sembrare freddo e distaccato, anche noioso. [...] Ma dietro ogni titolo si intravede una tappa dell'itinerario intellettuale dell'autore: e quello di Antonio Prete, così lungo e significativo, è stato particolarmente interessante da ricostruire» (11)), il lungo percorso intellettuale di Prete. Il lavoro di Tirinanzi De Medici è molto importante e prezioso, sia per la corposa bibliografia degli scritti dell'autore, che percorre gli anni dal 1963 al 2017 (opportunamente divisa per anno e con un'appendice di interventi dell'autore su media non cartacei, di interviste, pubblicazioni in lingua straniera e di traduzioni), che per la lunga intervista, che corrisponde forse al cuore del volume, che mostra chiaramente come il percorso biografico di Prete si leghi inestricabilmente a quello letterario; all'intervista, che occupa il posto centrale, si aggiungono due saggi di Prete e due di Tirinanzi De Medici. In particolare il saggio di Prete che apre il volume, *Un'apertura. Lungo il cammino*, e quello che invece lo chiude, *Un epilogo. La lettera, il cielo: fisica e poetica del libro*, sono due testimonianze importanti degli autori, dei temi e delle poetiche che hanno attraversato tutta la sua vita, e sono costruiti su un intreccio di fatti personali e studi prediletti.

Nel primo l'autore disegna una sorta

di autobiografia del suo percorso intellettuale relativo agli anni della formazione, come i legami con amici e maestri, e ricostruisce il suo itinerario personale di giovane professore di ruolo nella scuola negli anni delle proteste giovanili. Nel mezzo del racconto sulle proficue frequentazioni con Edmond Jabès, Mario Luzi e Yves Bonnefoy, trovano spazio squarci poetici di grande statura, come il racconto, fulmineo, dei lunghi viaggi dalla Puglia natia a Milano con un treno notturno, «con i vagoni affollati di emigranti» che «da un lembo estremo della penisola» portava a Milano: «l'ascolto di voci dialettali e il colloquio con esse, la percezione dell'appartenenza a una terra di povertà, già fatta acuta nella vita quotidiana del paese, e di là da essa il delinearsi di altri mondi possibili o solo illusori, avranno forse influito nel prendere forma di un'idea di letteratura che cerca di non separare l'affabulazione dalla condizione umana, l'invenzione dalla corporeità e dalle sue ferite» (9).

Il saggio conclusivo invece, *La lettera, il cielo: fisica e poetica del libro*, trascrizione della conferenza tenuta dall'autore presso il Castello di Copertino durante le giornate di studio a lui dedicate, oltre a confermare ancora il legame tra Prete e la Puglia (di cui è fulgida testimonianza il recente *Torre saracena. Viaggio sentimentale nel Salento* edito nel 2018 da Manni), squaderna le corde più profonde della sua esplorazione sul tema del libro, luogo

sul quale Prete porta avanti un'interrogazione incessante sulla scia dell'amico e sodale Jabès a cui, tra l'altro, l'intervento è dedicato: «Al libro, ai suoi fogli, alla sua scrittura, è consegnata la storia dell'uomo sulla terra: ferite e desideri, invenzioni e passaggi di stagioni e epoche, memoria e utopia» (169).

Nella conversazione Tirinanzi De Medici è preciso nel guidare lo scrittore tra i momenti essenziali non solo della sua vicenda, ma anche del secondo Novecento italiano. Si segue così l'arrivo a Mi-

lano da Copertino, gli studi all'Università Cattolica, l'esperienza militare a Firenze nell'anno dell'alluvione del 1966, la febbre del 1968, l'insegnamento prima liceale e poi all'Università di Siena, i fuochi delle numerose riviste (da *Il gallo silvestre* a *Il semplice* con Celati), risalendo fino al momento presente con una riflessione sull'importante saggio di Prete *Compassione* (Bollati Boringhieri, 2013), ovvero una riflessione, secondo le parole dell'autore, sul «prender forma, nell'arte, di un pensiero della relazione con l'altro che

passa attraverso la condizione dolorosa» (54). Hanno infine uno spazio centrale gli incontri con quelli che poi sono diventati i maestri e gli amici di Prete, «uno dei protagonisti del dibattito critico dell'ultimo quarto del Novecento» (123) come meritoriamente lo definisce Tirinanzi De Medici in uno dei suoi saggi, da Gianni Celati a Romano Luperini, da Mario Apollonio a Franco Fortini.

(Matteo Moca)

NICCOLÒ SCAFFAI,
Letteratura e ecologia.
Forme e temi di una
relazione narrativa, Roma,
Carocci, 2017, pp. 270,
€ 26,00.



La funzione socialmente necessaria degli studi letterari consiste, secondo Scaffai, nell'interazione con le altre discipline e gli altri campi del sapere, attraverso un continuo tentativo di dialogo tra le due culture, umanistica e scientifica. Mentre in ambito scientifico cresce l'attenzione verso l'interazione tra uomo e ambiente, in ambito letterario si sta affermando una coscienza ecologica da parte di intellettuali che impongono questi temi al centro del dibattito pubblico. Da un lato il discorso ecologico si sviluppa e si diffonde attraverso l'adozione di costruzioni narrative tipicamente letterarie, dall'altro, la letteratura trova nell'ecologia argomenti originali, come la proliferazione dei rifiuti, o possibilità di rivisitazione di temi classici, come l'apocalisse. In questa prospettiva,

è compito della critica comparata mettere i testi in relazione con l'orizzonte realtà, senza trascurarne le caratteristiche specifiche ma anche senza asserragliarsi in una concezione nostalgica della letteratura come "monumento" distaccato dal modo e separato dalle altre discipline.

Senza dubbio il legame tra arte e natura è antico quanto la storia dell'umanità: dai tempi più remoti la rappresentazione della natura interseca mimesi e invenzione, interpella timore e dominio, venerazione e controllo. Queste opposte tensioni, che ancora oggi intervengono nella relazione tra uomo e ambiente, hanno trovato nella letteratura e nelle altre arti una forma di rappresentazione. La proposta di Scaffai non consiste in una storia letteraria del paesaggio, né tantomeno dello sguardo sulla natura, ma si concentra piuttosto su quelle opere che raccontano le relazioni tra individui e ambiente circostante: attraverso quali modalità la letteratura esprime la relazione tra uomo e ambiente? Come le opere narrative entrano in rapporto con l'ecologia?

La riflessione sulle connessioni tra ambiente e letteratura si sviluppa attraverso una prospettiva autonoma rispetto all'*ecocriticism*; l'obiettivo della ricerca è di mettere in relazione la tematica ambientale con i dispositivi formali che ne definiscono la presenza nelle opere letterarie: in particolare, il procedimento dello straniamento permette di decostruire i paradigmi tradizionali di percezione e rappresentazione della natura, quali il controllo sulla natura esercitato da parte dell'uomo, l'idealizzazione edenica del paesaggio, la distinzione tra naturale e artificiale. Per rintracciare esempi di rappresentazione letteraria della dimensione ecologica che mettono in risalto il tema dell'*oikos*, senza aderire a rappresentazioni convenzionali,

si spazia da Calvino a Tournier, da McCarthy a DeLillo, da Sebald a Frazen.

Il capitolo 1, *Effetti di natura*, introduce le definizioni e i principi di metodo, individuando i motivi centrali in relazione agli elementi formali del testo letterario.

Il capitolo 2, *Per una critica ecologica della letteratura*, esamina le diverse prospettive critiche che danno rilievo alle questioni legate all'ambiente e allo spazio: l'*ecocriticism*, la geocritica, la critica postcoloniale.

Il capitolo 3, *Uomo e natura: le prospettive originarie*, affronta alcune costanti del rapporto tra uomo e natura, fissate nei testi religiosi, letterari, filosofici, che contribuiscono a orientare la nostra percezione dell'ambiente naturale.

Il capitolo 4, *Mondi sconosciuti: il tema apocalittico e le forme della narrazione*, prende le mosse dal concetto di "apocalisse culturale" di Ernesto de Martino e analizza il motivo della rivelazione di un ordine nascosto, sotteso al reale conosciuto, nell'immaginario letterario e cinematografico contemporaneo.

Il capitolo 5, *Entropia dei rifiuti: contenere l'incontenibile*, si concentra sul tema della spazzatura e delle deiezioni, attraverso *Le città invisibili* di Italo Calvino, *Gomorra*, di Roberto Saviano, *Le meteore* di Michel Tournier, *Underworld* di Don DeLillo.

Il capitolo 6 *Ecologia e modernità nel Novecento letterario italiano*, esamina il ruolo del paesaggio nella definizione dell'identità culturale italiana e lo *shock* della sua rapida alterazione nel corso del XX secolo, individuando nella letteratura recente tre prospettive: la contemplazione della natura, la tematica industriale, la presentazione rischiosa ambientale attraverso un immaginario distopico e apocalittico.

(Luisa Sarlo)

RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

TESTO A FRONTE. Teoria e pratica della traduzione, n. 58 – I semestre 2018, dir. F. Buffoni-P. Giovannetti-P. Proietti-G. Puglisi, Milano, Marcos Y Marcos, pp. 154, € 25,00.

Aprire questo numero un breve editoriale di Tim Parks *Gained in translation* sui meriti delle traduzioni e sul falso mito della loro soggettività e conseguente indiscutibilità, seguito da *Spigolature traduttive* (nel senso di traduttologiche) di Flavio Santi su Steinbeck e Joyce, una micro-nota di Mikaël Gómez Guthart su *Lin Shu*, autore del "Chisciotte", due riflessioni sul valore del tradurre, con case-studies, di Inger Christensen *Sono tutte parole* e *La seta, lo spazio, la lingua, il cuore*, tradotte a loro volta dal danese, la prima traduzione italiana di due prose in inglese di Amelia Rosselli (a cura di Elena Carletti), una miniantologia di poesia neozelandese di Francesca Benocci, quindi traduzioni poetiche di Pietro Federico dall'inglese di Martha Serpas e di Simone Maria Bonin dallo spagnolo del peruviano Nilton Santiago. Chiude l'abituale Quaderno di traduzioni, una recensione e una nutrita serie di utili Segnalazioni. [F. Stella]

Kamen'. Rivista di poesia e di filosofia. N.51 Giugno 2017, anno XXVI, Libreria Ticinum Editore, Voghera. Sede: Viale Vittorio Veneto 23, 26845, Codogno. Contatti: 0377 30709. Direttore responsabile Amedeo Anelli, prezzo € 10,00, pp. 120

Questo numero della Rivista si apre con la sezione *Letteratura e Giornalismo* dedicata a Dino Terra (1903-1995), pseudonimo di Armando Simonetti, giornalista, saggista e critico d'arte di respiro europeo. La sezione *Materiali*, curata da Mariapia Frigerio, è riservata all'indimenticabile Paolo Poli, di cui vengono riprodotti anche alcuni brevi testi teatrali. La sezione *Poesia* ospita un'antologia di Paolo Febbraro, autore e collaboratore di numerose iniziative dedicate al mondo della poesia, dall'«Annuario», che ha diretto dal 2006 al 2012, ai contributi per il domenicale del Sole 24, fino ai volumi dedicati a Saba, Levi, Heaney. La selezione dei testi presentati, scelti dal poeta stesso, contiene editi e inediti. Nella poesia di Febbraro si mescolano suggestioni diverse, da quelle caproniane («Fuma il fucile, ha un cacciatore in spalla / e fischiettando scende la salita», *Ordine sparso*) a quelle filosofiche (*Tempo reale*); come rileva Simone Zafferani nella nota postfatoria, emerge l'amore per l'Irlanda, nutrito anche da motivi autobiografici, come nell'inedita *Al vento* («Amore io ti prometto/ che se fossi al vento / della baia di Dublino, / adesso, in gennaio, / non avrei freddo» e un interesse forte per alcune figure che hanno sostanzialmente la nostra letteratura: «(...) nel mortorio / dei giorni stare sospesi, dannandosi / al vero infinito del *desiato riso*», *Paolo Malatesta (a parte, di Francesca)*.

Kamen'. Rivista di poesia e di filosofia. N.52 Gennaio 2018, anno XXVII, Libreria Ticinum Editore, Voghera. Sede: Viale Vittorio Veneto 23, 26845, Codogno. Contatti: 0377 30709. Direttore responsabile Amedeo Anelli, prezzo € 10,00, pp. 145.

La Rivista si apre con la sezione *Filosofia* dedicata a Dino Formaggio. Per la sezione poetica si leggono poesie di Nikolaj S. Gumilëv tradotte e curate da Amedeo Anelli. Il poeta russo, nato nel 1886, ha perfezionato la sua formazione in Francia compiendo poi numerosi viaggi in Italia e in Africa. Con Anna Achmatova (sua moglie) e Osip Mandel'stam fu tra i promotori del movimento acmeista, che tentava il superamento del simbolismo attraverso la cura formale del verso e una maggiore aderenza al reale. Ingiustamente accusato di un complotto monarchico, fu giustiziato nel 1921. Tutte le poesie sono corredate dal testo russo a fronte. «Nel giorno in cui il mondo fu creato / quando Dio vi volgeva il suo sguardo, / con la parola fermavano il sole, / con la parola distruggevano le città. (...) Ma dimenticammo che numinosa / è solo la parola, tra le ansie terrene, / e nel Vangelo di Giovanni / è detto che la parola è Dio. Noi le imponemmo i limiti / insufficienti della Natura / e come le api in un alveare deserto, / male odorano le morte parole.». (*La parola*). In calce all'antologia poetica è riprodotto, in traduzione italiana, il testo *L'eredità del Simbolismo e l'Acmeismo* che l'autore pubblicò sulla rivista «Apollon» n. 1 gennaio 1913. La sezione *Letteratura e giornalismo*, curata da Sara Calderoni, è dedicata ad Albert Camus.

Kamen'. Rivista di poesia e di filosofia. N.53 Giugno 2018, anno XXVII, Libreria Ticinum Editore, Voghera. Sede: Viale Vittorio Veneto 23, 26845, Codogno. Contatti: 0377 30709. Direttore responsabile Amedeo Anelli, prezzo € 10,00, pp. 145.

La Rivista si apre con la sezione filosofica, che ospita due saggi - uno su Bergson e uno su Einstein - di Angelo Genovesi, alla cui memoria il numero è dedicato. La sezione *Letteratura e giornalismo*, curata dal Direttore Amedeo Anelli, è dedicata a Majakovskij. La sezione *Poesia* presenta liriche di Lidija Vukčević dalla raccolta *L'abbraccio della lingua* (*Zagrljaj jezika*, CDNK, 2011) ed è stata curata dalla poetessa slava insieme a Milica Marinović. Filologa di formazione, Lidija Vukčević ha studiato a Zagabria e si è perfezionata in Francia (esperienza che pare aver segnato profondamente il suo *modus sentiendi* con forti suggestioni simboliste); ha insegnato a Grenoble e a Milano. Nei testi qui pubblicati si avverte la costante urgenza metapoetica che, se a volte sembra sostanziata da tocchi ingenui, perviene comunque a una sua disarmante sincerità: « Al posto della Prefazione. Perché non scriviamo poesia. Tesi: (...) 5. Perché si pensa che dalla poesia non si può imparare nulla. (...) 7. Perché scomparire la razza che capisce o canta il sublime. (...) 9. Perché ogni piccolo borghese che è in noi odia i poeti. (...) 12. Perché siamo iconoclasti ed empi. Antitesi. (...) 3. Perché solo tramite la poesia diventiamo letterari nobili. 5. Perché la poesia è essenza e resistenza. (...) 7. Perché la razza poetica è più pericolosa di tutti i rivoluzionari. (...) 11. Perché i poeti nati sanno che la poesia spiega e cambia il mondo. 12. Perché solo la poesia è primordiale religione dello spirito. Sintesi (...) 2. Perché la poesia unisce le impossibilità. (...) 4. Perché la poesia crea anche quando distrugge (...) 7. Perché nessuno, nemmeno il poeta, teme la poesia. (...) 11. Perché per i poeti agire vuol

dire cambiare il mondo con la poesia. 12. Perché solo lo spirito della poesia apre la porta della fede.».

Anterem. Rivista di ricerca letteraria, a. XLIII, n. 96, giugno 2018. Direttore Flavio Ermini, direzione e redazione: via Zambelli 15, 37121 Verona. direzione@anteremedizioni.it. pp. 95, prezzo € 20,00

Questo numero, intitolato *Oltre le apparenze*, esplora un tema molto sentito dalla Redazione della Rivista, sempre protesa a esplorare e riconoscere i momenti in cui l'infinito si inverte nell'arte. L'esergo di copertina («Dove si vede l'invisibile, là si crea l'increato») è di Niccolò Cusano, il filosofo della riflessione tra finito e infinito (uomo e Dio) e della speculazione sui limiti imposti alla conoscenza immanente. L'editoriale, come sempre curato dal Direttore Flavio Ermini, riporta il tema dell'apparenza alla poesia, che nella sua interpretazione è anche scavo profondo nell'ancestrale, ricerca dell'origine, sia pur magmatica, attraverso la parola che, fuori dal tempo, possa attingere l'infinito. Emergono con una certa rilevanza l'avversione per qualsiasi fideistica modernolatria e la necessità di scavare (nel profondo, all'indietro) per ricongiungere in un tutto i lacerti - anche verbali - della realtà disgregata. Numerosi gli autori antologizzati nel numero, tra i poeti Paul Valéry (trad. Adriano Marchetti), Flavio Ermini, Arsenij Tarkovskij (trad. Gario Zappi), Benjamin Fondane (trad. Domenico Branciale), Giorgio Bonacini, Christian Hubin (trad. Margherita Orsino), Laura Caccia, Lyndon Davies (trad. Claudia Azzolla).

QdR6 Didattica e Letteratura. *Per leggere i classici del Novecento*, a cura di Francesca Latini e Simone Giusti, Loescher Editore, Torino, 2017. Pp. 547, € 19,90

Il QdR dedicato ai classici del Novecento offre al lettore, e non solo all'inse-

gnante (a cui è specificamente dedicata la postfazione firmata da Simone Giusti), molti spunti di riflessione; Francesca Latini, nelle ricche pagine introduttive, chiarisce lo spirito che anima il volume e perciò si sofferma sull'approccio esegetico utilizzato nei vari contributi, mettendone in evidenza le tipologie: lettura interpretativa, commento, *lectiones*, commento puro, strumenti da modulare sulla base del rapporto più o meno *vassallatico* dell'interprete col testo. Vari sono i problemi dell'interpretazione testuale, compresa la *mise en page* delle note, la collocazione dell'analisi metrica o degli elementi peritestuali (il titolo, la raccolta) all'interno del commento; così questa raccolta esemplifica, attraverso le soluzioni adottate nei saggi, quelle più persuasive e fruibili. Punto fermo ormai di ogni operazione ermeneutica è una certa flessibilità nell'uso del mezzo critico, da scegliere sulla base del testo e non a priori (studio del contesto storico, analisi diacronica, varianti, uso delle fonti, collocamento nella produzione autoriale, etc.). La selezione di autori antologizzati, pur molto rappresentativa (e con qualche felice inclusione come Antonia Pozzi o Francesco Guccini), si mantiene lontano dalla proposta di un "canone didattico". L'elemento organante del volume è costituito, come già detto, dagli apparati ermeneutici, ma si potrebbe ugualmente osservare la confluenza dei testi, che la curatrice dichiara però involontaria, verso tre grandi filoni che percorrono la nostra letteratura nel secolo scorso: letteratura engagé e di denuncia sociale, letteratura esistenziale, riflessioni autoriali sul ruolo dell'intellettuale. Questi i poeti presenti nell'antologia: Guido Gozzano, Umberto Saba, Dino Campana, Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Antonia Pozzi, Pier Paolo Pasolini, Attilio Bertolucci, Franco Fortini, Vittorio Sereni, Milo De Angelis, Francesco Guccini, Andrea Zanzotto, Alda Merini, Fabio Pusterla, Giovanni Raboni, Valerio Magrelli.

Abstracts

ALBERTO BARACCO

In his 2002 book *Ecopoetry*, among the characteristics differentiating ecopoetics from a more traditional naturalistic poetry, Scott Bryson included the felt need to adopt more humble positions in the relationship with the non-human. The shift from an anthropocentric to an ecocentric perspective is fundamental to the so-called “deep ecology” (Næss 1973), which identifies an egalitarian, holistic concept of the world based on the recognition of the equal intrinsic dignity of all beings as well as their ecological interconnectedness and interdependence. Moving from these theoretical premises, my basic point in this article is that the film world allows us to take a fresh look at ecopoetics of film. How can a film world express an environmental poetics? How can it suggest an ecocentric perspective? The article focuses on contemporary Italian cinema and, in particular, on the cinematic representation of the relationship human/non-human. Through the analysis of the two movies *Bella e perduta* (Marcello 2015) and *Spira Mirabilis* (D’Anolfi and Parenti 2016), some key aspects of film ecopoetics are examined. The film world emerges as a hermeneutic horizon through which we can critically reflect on ourselves and our place in the ecosystem.

IRENE DE ANGELIS

Nature plays a key-role in the *oeuvre* of Michael Longley, who conceives of poetry as a living organism: «[P]oetry is like a beautiful and rare orchid growing up through the tar macadam in a car park. That’s what poetry does: [...] a little plant creating its own revolution.» The image of the small, resilient orchid perfectly synthesizes Longley’s unique lyrical style. Through an analysis of Longley’s ‘Western elegies’ and his ‘herbal elegies’, this essay offers an insight into his delicate ecopoetry, which allows him to represent violence in an oblique way, embracing a wider perspective than that of his native Northern Ireland.

PAOLA DELLA VALLE

Oceania has always been considered an enormous extension of sea sprinkled with a myriad of tiny islands: a faraway and scarcely inhabited region on the margins of the world, of little importance in the geo-political scenario.

However, the Pacific was considered a strategic area for the great imperial powers of the 19th century, which annexed most of it. Today many insular states are still paying the consequences of the colonizers’ military supremacy and, more generally, of the industrialised Western countries’ environmental policies. First, some of their atolls were chosen as sites for nuclear testing by the French and US governments. Second, the sea-level rise is threatening numerous low islands, as a consequence of global warming and the melting of polar ice. Following the tradition of oral songs typical of that region, a generation of young poets has emerged to convey a “poetics of resistance”, through the social media and the web, and give a higher degree of visibility to their issues. Among them, the Marshallese “spoken word artist” Kathy Jetřil-Kijiner is probably the best known. Before her, the authoritative voice of the great Maori poet Hone Tuwhare had already anticipated the dangers of nuclear energy for the environment.

ANTONELLA FRANCINI

In her most recent poetry, American poet Jorie Graham’s work has grown more ecological in subject matter. Francini examines this aspect of her writing from *Sea Change* (2008) to *fast* (2007), placing it in the context of Graham’s poetics and her view of the role of poetry in contemporary literature. More specifically, she focuses on the way this poet ‘translates’ the scientific language of ecology into poetical language to ‘give voice’ to the natural world at this juncture in human history.

TOMMASO MEOZZI

This article analyses the tradition of the French haiku, focusing on the topic of the threatened nature and especially on climate change. Starting with the anthology of Jean Paulhan («La Nouvelle Revue Française», 84, 1920), the analysis moves to Jean Antonini’s *Anthologie du Haiku en France* (2003) and considers finally Laurent Contamin’s *Cent haikus pour le climat* (2017). By the means of the concept of estrangement the article demonstrates how some of the examined texts cause a suspension of judgement, which challenges the opposition between nature and civilisation and leads to a deeper comprehension of the ecological problem. The

dialogical attitude of the texts is finally interpreted as a fundamental part of their ecological dimension.

CARMELO SPADOLA

The article is about the eco-poetry of the Mexican author Homero Aridjis, one of the greatest interpreters of the current ecological crisis. He developed a distinctive and an overwhelming attention to the future of the Earth from his earliest years of life, even though his works reflect an interesting environmental commitment since the publication of *Construir la muerte* (1982). Through a comparative analysis, this essay examines the most representative poems concerning the environmental deterioration, the relationship with other species different from the human beings, such as the animals and the trees, as well as the loss of an innocent and natural world.

FRANCESCO STELLA

The landscape in the Carolingian poem *De imagine Tetrici* (the statue of Theoderic), by Walahfrid Strabo, becomes a fundamental issue of the symbolical communication: the poet, who represents himself entering the royal park and palace to meet the imperial family and court, regrets the lost landscape of the classical poets and contrasts it with the actual (maybe, thermal) landscape of dirty mud, dung, and uproar of slanderers and flatterers, which he considers incompatible with a poetical activity. Furthermore, by describing the political perspectives of Louis the Pious's reign, he again uses naturalistic symbols of a biblical golden age, where conflictual animals live together in peace (like in *Isaias* 11), birds-poets can sing with one voice and subdued peoples are compared to the beasts which were chased in the royal hunts. But even this last picture is not dreamed, rather seen as an actual landscape from the windows of the royal palace.

LUIGI TASSONI

All the poetical work of Andrea Zanzotto assumes like reference the topic of wood, in the meaning of *sylva* and *kaosmos*. In this key establishes strict correspondences between subject (body and psyche) and his landscape, until realizing a full interpenetration inside two horizons. The dynamic itinerary from the original pleasant wood and the biological, geological, climatic instabilities of the contemporary wood, in this paper, is described thanks to the concept of *oikos*, in the meaning of space for vital and mortal metamorphosis, house of instabilities and of discoveries, complex time of memory of the future.

DAVIDE VAGO

In his poetry collections (*Macello*, published in 2004, and *La morte moglie*, published in 2013), Ivano Ferrari explores the suffering and the death of animals in a hybrid, apparently non-poetical place: the slaughterhouse. Here men become serial transformers of flesh, while organic liquids, blood and

excrements of animals are evoked in a plain, even vulgar language. In this paper I apply the French 'zoopoetics' approach to Ferrari's poetry, since his most original poems display the animal's point of view and a non-human representation of the world, far from traditional anthropomorphism. Ferrari's cows and bulls are frequently evoked as "runaway beings": it is impossible to bridle them in our human coordinates. To sum up, his poetry is a good example of the "art du décentrement" which is, according to Anne Simon, the main characteristic of the "littérature des bêtes".

FRANCESCA VALDINOCI

Giorgio Caproni's poetic pathway has been marked by a rift regarding the representation of the nature, unquestioned milestone of the whole author's work. Starting with his collected juvenile works, we've seen how they continued representing pretty pictures both lyrical and naturalistic, on the other side we find, in the mature poetry collections, pictures of hybrid ecosystems characterized by the juxtaposition of natural and anthropic elements in a disturbing post-apocalypse scenario in which history is made of remains and debris, ruins and relics, questioned from a post-human perspective. The trauma of organised warfare and the sudden economic and social transformations that took place in Italy in the Fifties and Sixties represents a kind of experience-based substrate from which Giorgio Caproni will shape a recurring picture of a threatened nature, deep-rooted in *Passaggio d'Enea* and protagonist in the degenerating universe under question in *Muro della terra*. A sort of doomsday that's key part of next works until *Res amissa*.

ALBERTO VOLPI

Between the end of the Fifties and the beginning of the Sixties, Italy went through the most important years of its industrial growth. This led to a huge people's relocation from the south to the north of the country, from countries to towns, which became bigger and bigger and chaotic. The beginning of the modernity involved new environmental problems: poets and intellectuals faced this situation with conflicting feelings, without a real environmental consciousness. In Pier Paolo Pasolini's *Le ceneri di Gramsci* (1957) the degraded roman suburbs are under attention; in Nelo Risi's *Polso teso* (1956) factories consume the country surrounding Milan. People living their birthplace created homesickness and desire for an idyllic nature in Pasolini and other dialect poets. In the same time mass tourism developed and looked for places far from polluted towns as we can find in Giovanni Giudici's *La vita in versi* (1965). The environmental disaster caused by the collapse of the Vajont dam (1963) created a starting ecological thought in Roberto Roversi's *Iconografia ufficiale* (1965), where nature became more and more in danger because of human actions and human nature because of itself.

Scrittori latini dell'Europa medievale

Coordinatore scientifico **Francesco Stella**



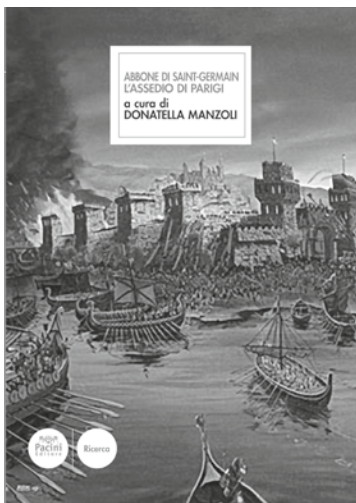
La collana **SCRITTORI LATINI DELL'EUROPA MEDIEVALE**, lanciata nel 2009 come progetto del programma europeo Cultura 2007-2013, propone al pubblico, agli insegnanti e agli studiosi opere di autori importanti del medioevo latino mai tradotte prima in italiano, con originale a fronte criticamente riveduto, 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.

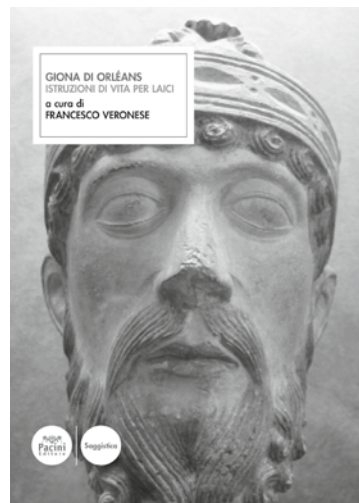
Ultimi volumi pubblicati



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)