

SEMICERCHIO

Rivista di poesia comparata

Il nostro domicilio filologico è la terra

Erich Auerbach

LXIV (2021/1)

Pacini Editore

Direttore responsabile

Francesco Stella (Univ. di Siena)

Coordinamento redazionale

Gianfranco Agosti (Sapienza Università di Roma), Cecilia Bello Minciocchi (Sapienza Università di Roma), Alessandro De Francesco (Hochschule der Künste, Bern), Antonella Francini (Syracuse Univ.), Michela Landi (Univ. di Firenze), Mia Lecomte (Linguafranca), Niccolò Scaffai (Univ. di Siena), Paolo Scotini (Prato), Andrea Sirotti (Liceo Internazionale N. Machiavelli, Firenze), Salomé Vuelta Garcia (Univ. di 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 (Letterature postcoloniali anglofone, Univ. di Torino), Natascia Tonelli (Letteratura italiana, Univ. di Siena), Stefano Garzonio (Letteratura russa, Univ. di Pisa), Michael Jakob (Letteratura comparata, Univ. di Grenoble), Lino Leonardi (Filologia italiana, Scuola Normale Superiore, Pisa), Gabriella Macri (Letteratura greca, Aristotle University of Thessaloniki), Simone Marchesi (Italian Literature, Princeton University), Camilla Miglio (Letteratura tedesca, Sapienza Università di Roma), Pierluigi Pellini (Letteratura italiana contemporanea, Univ. di Siena), Luigi Tassoni (Semiotica della letteratura e dell'arte, Univ. di Pécs), Jan Ziolkowski (Letteratura comparata e mediolatina, Harvard University)

Hanno collaborato: Nicoletta Ascuito; Francesco Benedetti; Teresa Bernardini; Lorella Bosco; Francesco Brusco; Michel Cattaneo; Alberto Comparini; Riccardo Donati; Mirko Francioni; Arianna Fiore; Adriano Fraulini; Alberto Fraccacreta; Stefano Giovannuzzi; Giuseppe Grattacaso; Francesca Latini; Rosa Lombardi; Rosaria Lo Russo; Lorenzo Mari; Stefano Milonia; Lorenzo Morviducci; Fabrizio Milucci; Bernardo Pacini; Antonio Pane; Federico Edgar Pucci; Biagio Russo; Francesca Santucci; Valentina Tanzi; Riccardo Vanin; Sara Vergari

Si studiano: Poesia ceca, Vladimír Holan, Angelo Maria Ripellino, corrispondenza Ripellino-Holan, traduzioni ripelliniane, la poetica di Ripellino, avanguardia cinese, poesia cinese tradizionale e poesia cinese contemporanea, Bei Dao, Rivoluzione Culturale (1966-

LA GEOGRAFIA LIRICA DI HOLAN E RIPELLINO

a cura di Annalisa Cosentino

La geografia lirica di Holan e Ripellino <i>di Annalisa Cosentino</i>	3
Uno splendido violino per un clown tragico <i>di Giuseppe Grattacaso</i>	46
Saggi	
L'avanguardia cinese tra tradizione e modernità. Bei Dao e la creazione di una nuova lingua poetica <i>di Rosa Lombardi</i>	48
Prime traduzioni	
Gioia immanente e immateriale. Breve nota sulla poesia di Thomas Traherne <i>di Alessandro De Francesco</i>	62
Rassegna	
Poesia latina	71
Poesia statunitense	88
Poesia italiana	96
Poesia tedesca	121
Strumenti	122
Riviste/Journals	143
Abstracts	150

1976), Shi Zhi, Mang Ke, poesia di avanguardia tra Oriente e Occidente, Thomas Traherne, poesia inglese del Seicento, poesia metafisica, la poetica di Traherne

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-XXX-X

Realizzazione grafica



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

Fotolito e stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

Chiuso nel mese di marzo 2021

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:

Jan Smetana (1918-1998), *Dvě lampy (Two Lamps)*, 1946, oil, canvas, 60 x 40 cm, photograph marked on the reverse
"Jan Smetana Two Lamps (oil 40 x 60), 1946", writing by A. M. Ripellino, photo by Fr. Illek and Alex. Paul

Si recensiscono opere di: Viola Amarelli; Antonella Anedda (ed.); Fernando Bandini; Beda; Alberto Bertoni; Ferruccio Benzoni; Elisa Biagini; Giorgia Bongiorno (ed.); Carlo Bordini; Jericho Brown; Franco Buffoni; Giorgio Caproni; Lorenzo Carlucci (ed.); Anne Carson; Alberto Cellotto; Speranza Cerullo (ed.); Eugenio De Signoribus; Fabiana Di Mattia (ed.); Alessandro Fo; Langdon Hammer (ed.); Paolo Fabrizio Iacuzzi; Leopoldo Gamberale (ed.); Marco Gatto; Filomena Giannotti; Giovanni di Altavilla; Mariangela Gualtieri (ed.); Gualtiero di Châtillon; Michael Lapidge (ed.); Luca Lenzini; Tino Licht (ed.); Franca Mancinelli (ed.); Laura Marino (ed.); Vittoriano Masciullo; Luciano Mazziotta; James Merrill; Marco Nicastro; Giovanni Parenti; Daniele Piccini; Giada Pierciballi (ed.); Federica Pisacane (ed.); Flaviano Pisanelli (ed.) Marion Poschmann; Camilla Ramaccini (ed.); Lola Ridge; Fernanda Romagnoli; Jacopo Maria Romano (ed.); Ivan Schiavone; Luigi Socci; Valfrido Strabone; Luigi Tassoni; Italo Testa; Francesco Maria Tipaldi; Laura Toppan (ed.); Pier Vittorio Tondelli; Antonio Tricomi; Ida Vitale; Charles Wright; Stephen Yenser (ed.); Michelangelo Zaccarello; Ambra Zorat (ed.)

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

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

Norme redazionali

Preghiamo tutti i collaboratori di attenersi a queste indicazioni:

- i titoli di volume, di singola poesia, ecc. vanno in corsivo (*Ossi di seppia*, ma anche *I limoni*);
- i titoli delle sezioni interne dei libri di poesia fra « ' («Sarcofaghi», in *Ossi di seppia*);
- le virgolette sono **sempre** uncinata (« »), salvo che nei casi di 'accezione particolare' e *mise en relief*, ove si usano gli apici semplici (' ');
- le riviste si citano secondo l'esempio: «Semicerchio» 19 (1998) pp. 20-5. I volumi secondo l'esempio Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Einaudi 1925, pp. 26-7. L'indicazione di pagina, colonna o numero va esplicitata con p. col. o n., e le cifre si esprimono secondo la scelta più economica che non dia luogo a fraintendimenti (224-5, 226-37, 1054-108);
- le omissioni si indicano con tre punti fra parentesi quadre ([...]).

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

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

La geografia lirica di Holan e Ripellino

di Annalisa Cosentino

Due voci inconfondibili del Novecento, quella del poeta e studioso Angelo Maria Ripellino e quella del poeta ceco Vladimír Holan, si alternano per tre decenni, quanto è durata la loro amicizia, nella corrispondenza qui tradotta in italiano.

Nella seconda metà degli anni Quaranta del Novecento Ripellino (1923–1978), poeta e critico letterario, studioso delle letterature slave, e in particolare di quelle russa e ceca, era un assiduo frequentatore della città alla quale avrebbe dedicato *Praga magica*,¹ il suo libro più celebre, pubblicato alcuni decenni più tardi, dopo una lunga elaborazione.² Si era recato a Praga su suggerimento di Ettore Lo Gatto, con il quale si era laureato in letteratura russa nel gennaio 1945 all'università di Roma. Lo Gatto aveva insegnato letteratura italiana all'università di Praga, e fino al 1941 in quella città aveva diretto l'Istituto di Cultura Italiana.

Durante il suo primo soggiorno a Praga, nel 1946, Ripellino conosce la sua futura moglie, la praghese Ela Hlochová, che frequentava l'Istituto di Cultura italiana; insieme a lei avrebbe tradotto i versi di Vladimír Holan (1905–1980) e numerose altre opere della letteratura ceca. Il vivo interesse di Ripellino per la scena culturale ceca – seguiva assiduamente letteratura, cinema, teatro, arti figurative – si riflette nelle recensioni, nelle traduzioni e nei saggi che scriveva,³ fra cui spicca l'articolo *Holan salmista di un'epoca tragica*, uscito sulla *Fiera letteraria* alla fine del 1947. Questo saggio può essere considerato il punto di partenza dello studio dell'opera

di Holan, che Ripellino avrebbe tradotto e commentato nei decenni successivi; è inoltre uno dei nuclei dai quali si dipana il primo libro scritto dal giovane studioso, la *Storia della poesia ceca contemporanea* (1950); seppure rielaborato, il testo è riconoscibile in un capitolo del volume, dal titolo *Holan salmista*. Dopo i primi saggi,⁴ Ripellino si dedica alla traduzione dei versi di Holan, di cui prepara l'antologia che valse al poeta ceco il premio Etna Taormina 1966: Vladimír Holan, *Una notte con Amleto e altre poesie*, Einaudi, Torino 1966 [introduzione pp. 5–14]. Nel 1983, dopo la morte di Ripellino, presso Einaudi uscirà una seconda antologia di traduzioni, condotte in collaborazione con la moglie Ela, intitolata *Una notte con Ofelia*, a cura di Angelo Maria Ripellino e Ela Ripellino Hlochová, con un saggio introduttivo di Vladimír Justl. Le due antologie saranno riunite nel 1993 in un volume della Collezione di Poesia Einaudi corredata dell'introduzione scritta da Ripellino nel 1966.

Riguardo al lavoro sulla cultura ceca, Ripellino concepisce presto un piano ambizioso, del quale scrive nella sua prima lettera a Holan, del 5 gennaio 1948: «Mi sono dedicato in modo esclusivo allo studio della letteratura ceca, di cui voglio diventare professore universitario».⁵ Già in questi primi anni di attività Ripellino era infaticabile nelle sue appassionate ricerche; lo dimostrano non solo i lavori scientifici e le traduzioni, ma anche la corrispondenza epistolare che intratteneva all'epoca con letterati e artisti cechi, di cui è stata pubblicata una porzione.⁶

I ruoli nei quali i due scriventi si identificano sono ben delineati fin dall'inizio: rispetto e ammirazione per il Maestro sono una costante di tutte le lettere di Ripellino, dalle prime, più formali, alle ultime cartoline contenenti spesso soltanto un saluto. Presto all'ammirazione si unisce la vicinanza, il sentimento di un'affinità profonda, condiviso da Holan. Entrambi manifestano esplicitamente, talvolta si direbbe addirittura platealmente, le proprie emozioni, senza nascondere la tendenza, anche questa condivisa, a un certo sentimentalismo (sebbene Holan dichiara di odiarlo, nella lettera del 2 ottobre 1948). Nelle lettere non mancano mai i riferimenti alla poesia, quella «spezia rara» che era per entrambi più di una passione – si direbbe una vocazione; Ripellino aveva esordito nel 1940, diciassettenne, proprio come poeta, sul *Meridiano di Roma*, e alla poesia italiana aveva dedicato i suoi primi saggi.

Alla condivisione di emozioni e sentimenti, e dunque anche dello stato d'animo spesso malinconico – Holan viveva rinchiuso nella sua casa sull'isola di Kampa, Ripellino era tormentato da una malattia polmonare cronica – si accompagnano questioni pratiche, come le tragicomiche peripezie della consegna del pacchetto contenente il caffè che Ripellino riesce infine a far recapitare all'amico praghese come tardivo regalo di Natale. La situazione politica della Cecoslovacchia in quegli anni, e in particolare le vicende legate al colpo di stato comunista del febbraio 1948 e all'instaurazione di un regime totalitario che ebbe sulla cultura e sui suoi protagonisti ricadute di vasta portata, non sono quasi mai un argomento esplicito delle lettere, a differenza di quanto accade nella corrispondenza intrattenuta nello stesso periodo da Ripellino con altri intellettuali cechi, come ad esempio Karel Teige e Jindřich Chalupecký.

In base alle lettere che sono state rinvenute, la corrispondenza Ripellino-Holan sembra essere stata relativamente costante, a parte due pause maggiori – 1951-1955 e 1957-1962. Alcune allusioni a lettere del 1956 non presenti negli archivi permettono di comprendere quanto Holan tenesse all'amicizia di Ripellino; ne è testimonianza anche la lettera scherzosa in terza persona del 1° novembre 1956. In alcune lettere del 1965 si accenna alla convalescenza da un'operazione chirurgica che Ripellino trascorse in Boemia, nel sanatorio di Dobříš, ospite dell'Associazione degli scrittori, alleviando le sofferenze fisiche con la lettura e lo studio. Nei taccuini riempiti da Ripellino nell'estate 1965, agli appunti su opere diverse, ma principalmen-

te di autori cechi, russi e tedeschi, si alternano note colme di irritazione per la condizione di «appestato» in cui sentiva di vivere.⁷

Nelle lettere di questo periodo – scritte sia a Holan sia ad altri destinatari – è sempre presente il riferimento al lavoro all'antologia di traduzioni delle poesie di Holan che Ripellino prepara per la Einaudi. La proposta risale a qualche anno prima, come si legge nella corrispondenza con Guido Davico Bonino: «E soprattutto ti raccomando Holan, che è uno dei maggiori poeti che ci siano oggi al mondo: lo dico con assoluta serenità, e ti prego di prestarmi fede» (5 novembre 1963); «Ti prego di non tralasciare nel novero dei prossimi volumi il poeta boemo Holan» (15 novembre 1963).⁸ In una lettera del 17 agosto 1965, anche questa indirizzata a Davico Bonino e riguardante proposte per il futuro e progetti in corso, emerge il desiderio di completare al più presto il lavoro, messo in cantiere all'inizio del 1964 (v. la lettera a Holan del 10 marzo 1964): «Le bozze dello Holan mandamele qui, se saranno pronte nei prossimi mesi».⁹ Evidentemente l'editore non ha fretta di pubblicare il volume, perché Ripellino, ancora da Dobříš, il 28 settembre 1965 insiste: «Carissimo Guido, vorrei pregarti di far uscire lo Holan entro l'anno, per le seguenti ragioni: 1) unirmi col mio lavoro ai festeggiamenti per i suoi sessant'anni; 2) mostrargli la mia gratitudine per l'immenso aiuto che mi ha dato in questi giorni. So che sono ragioni sciocche, ma tu certo le capisci. Le mie condizioni sono notevolissimamente migliorate, benché io soffra la solitudine e la lontananza. Studio e preparo nuove cose per il ritorno. Puoi dunque farmi avere *qui* le bozze?»¹⁰ Qualche settimana dopo, rientrato a Roma, scriverà a Holan: «Mi dispiace soltanto che a causa della malattia subirò un ritardo l'antologia italiana della Sua opera, che voglio regalarle il prossimo anno per i sessant'anni» (9 novembre 1965).

Come ricorda lo studioso Vladimír Justl (1928-2010), curatore dell'opera di Holan e a lui legato anche da un rapporto di amicizia, «con la sua traduzione poetica di *Una notte con Amleto e altre poesie*, nel marzo 1966 Ripellino aprì a Holan la strada della notorietà internazionale».¹¹ Le traduzioni ripelliniane delle poesie di Holan furono subito premiate in Cecoslovacchia, come Ripellino comunica a Davico in una lettera del 6 settembre 1966: «Mi si dice che Holan ha molte probabilità di vincere l'Etna-Taormina: e sarà forse vero, data l'attuale moda delle cose cecoslovacche nel

mondo, sulla scia del cinema. Se può farvi piacere, ti (vi) comunico che a Praga mi è stato in luglio assegnato il Premio di stato cecoslovacco per la versione di Holan». ¹²

Nella selezione del carteggio qui proposta, ¹³ sono presenti alcune cartoline inviate a Holan dalla Sicilia a partire dal 1967, quando a Holan fu conferito il premio internazionale Etna-Taormina, edizione 1966. Le cartoline sono firmate da Ripellino e da altri amici e poeti che conobbero la poesia di Holan in occasione del premio; fra loro Ingeborg Bachmann, che sedeva

AMR → Vladimír Holan

5. I. 48

Milý pane Holane,
napsal jsem o Vás kritickou stat' do literárního časopisu Fiera letteraria. Vyšla v těchto dnech a tak Vám ji posílám. Vaše knihy mi většinou laskavě opatřila a půjčila paní Zora Pešková a dala mi také Vaši adresu.

Přijedu asi v květnu na pár týdnů do Prahy a rád bych Vás pak poznal osobně.

Zatím mám k Vám prosbu: chtěl bych mít Vaše dílo úplné, a proto byste mě potěšil, kdybyste mi mohl poslat jako doporučený tiskopis:

Blouznivý vějíř, Triumf smrti, Kolury, Vanutí, Torzo, Lemuria.

Při svém minulém pobytu v Praze, myslel jsem, že po rozhovoru v nakladatelství Borový mi budou posílat všechny novinky. Ale na slib zřejmě zapomněli. Věnoval jsem se výhradně studiu české literatury, jejímž univerzitním profesorem se chci stát, a proto potřebuji české knihy jako sůl. Mohl byste se za mne u Borového přimluvit? Jedině nakladatelství Svoboda mi posílá pravidelně recenzní výtisky.

Těším se na Vaše řádky i na shledanou s Vámi,

Srdečně Váš
Dr. Angelo Maria Ripellino
Via Cimarosa 18 Roma (Itálie)

nella giuria, Hans Magnus Enzensberger, premiato insieme a Holan, Giuseppe Ungaretti e molti altri. Degli anni successivi si sono conservati solo brevi messaggi. L'ultimo, dell'aprile 1977, proveniva ancora una volta da Taormina, dove si incontravano periodicamente i letterati coinvolti nel premio Etna – la cartolina è firmata dai critici letterari Giancarlo Vigorelli (che conosceva Holan personalmente) e Giacinto Spagnoletti, accompagnato dalla moglie Piera; e da Angelo, che sarebbe morto a Roma il 21 aprile dell'anno successivo.

AMR → Vladimír Holan

5. I. 48

Caro signor Holan,
ho scritto uno studio critico su di lei nella rivista di letteratura *La Fiera letteraria*. È uscito in questi giorni e quindi glielo invio. I Suoi libri in gran parte me li ha gentilmente procurati e prestati la signora Zora Pešková, che mi ha anche dato il Suo indirizzo. Verrò a Praga probabilmente in maggio per qualche settimana e sarei lieto di poterLa conoscere personalmente.

Avrei intanto una preghiera: vorrei avere a disposizione la sua opera per intero, e sarei dunque contento se lei potesse inviarmi come stampa raccomandata:

Blouznivý vějíř, Triumf smrti, Kolury, Vanutí, Torzo, Lemuria.

Durante il mio scorso soggiorno a Praga, in occasione di un colloquio presso l'editore Borový ho creduto che mi avrebbero inviato tutte le novità. Ma devono aver dimenticato la promessa. Mi sono dedicato in modo esclusivo allo studio della letteratura ceca, di cui voglio diventare professore universitario, e quindi i libri cechi mi sono assolutamente necessari. Potrebbe intercedere presso l'editore Borový? Soltanto la casa editrice Svoboda mi invia regolarmente copie per recensione.

Attendo le Sue righe e di incontrarla.

Cordialmente suo
Dr. Angelo Maria Ripellino
Via Cimarosa 18 Roma (Italia)

uno studio critico su di lei

Angelo Maria Ripellino, *Holan salmista di un'epoca tragica*, in *La Fiera letteraria*, 25. 12. 1947, p. 7.

Blouznivý vějíř

Vladimír Holan, *Blouznivý vějíř. Verše*, Praha, Svobodná škola umění 1926; Id., *Triumf smrti. Verše 1927-28*, Praha, Edice Philobiblon 1930; Id., *Kolury*, Pardubice, Vlastimil Vokolek 1932; Id., *Vanutí. Verše*, Praha, Fr. Borový 1932; Id., *Torso*, Praha, Fr. Borový 1933; Id., *Lemuria. 1934-1938*,

Vladimír Holan → AMR

28. I. 48

Vážený, milý pane doktore,

upřímně Vám děkuju za Váš dopis i studii, slovem: za Váš zájem, práci a pozornost. To všechno mne opravdu potěšilo, vždyť je to dnes sama vzácnost.

S nakl. Borový jsem promluvil. Slíbili mi tam, že Vám budou knihy posílat. Zeptám se zase časem. Knihy pak mé, o které žádáte, jsou dávno rozebrány, ale pokusím se sehnat Vám aspoň některé.

Že pak se těším na setkání s Vámi, nemusím zdůrazňovat. Budete u mne hostem vítaným. Řím! Rád bych jej poznal. Byl jsem v Itálii roku 1929, ale jen v Toscaně, neuměje (jako dosud) slova z italštiny. Ale rád vzpomínám na Florencii, S. Gimignano a na Volterru. Jedna nebo dvě básně o tom jsou ve sbírce *Vanutí*. Musím Vám ji sehnat...

Znovu Vám děkuje a přeje Vám vše dobré, jsem upřímně Váš

Vladimír Holan

 Sulla busta:

Egr. Dott. Angelo Maria Ripellino

Roma Via Cimarosa 18

Italia

Holan soggiornò in Italia dal 26 marzo al 14 aprile 1929. Allusioni al viaggio in Italia sono presenti in una prosa poetica (*Kolury*, 1932: *Loni u moře Tyrhenského*), nella raccolta *Vanutí* edita nello stesso anno (cfr. le poesie *Zda jedenkrát*, *U Tyrhenského moře*, *Na břehu moře* e *Poutník*), nella rac-

Praha, Melantrich 1940. Le prime due raccolte, che il poeta avrebbe disconosciuto o rielaborato, furono incluse nel decimo volume delle *Opere complete* di Holan, pubblicato postumo (*Bagately*, 1988, pp. 9–40 e 41–117; seconda edizione 2006, pp. 9–41 e 43–124); le prose poetiche *Kolury*, *Torso* e *Lemuria* costituiscono il nono volume delle *Opere* (*Babyloniaca*, 1968, pp. 7–86, 87–105 e 107–269, seconda edizione 2004, pp. 5–68, 69–84 e 85–222) e la raccolta *Vanutí* è inclusa nel primo volume (*Jeskyně slov*, 1965, pp. 41–76, seconda edizione 1999, pp. 37–70).

Vladimír Holan → AMR

28. I. 48

Egregio, caro dottore,

la ringrazio sinceramente della sua lettera e del suo saggio, in una parola: del suo interesse, del lavoro e dell'attenzione. Ne sono stato davvero lieto, al giorno d'oggi sono cose rare.

Ho parlato con l'editore Borový. Mi hanno promesso che le manderanno i libri. Fra qualche tempo tornerò a domandare. Per quanto riguarda i libri che chiede a me, sono esauriti da tempo, ma tenterò di procurargliene almeno qualcuno.

Non c'è bisogno di dire che attendo con piacere di incontrarla. Sarà un ospite gradito. Roma! Mi piacerebbe conoscerla. Sono stato in Italia nel 1929, ma solo in Toscana, e non conoscevo (come tuttora del resto) una parola di italiano. Ricordo con piacere Firenze, S. Gimignano e Volterra. Una o due mie poesie su questo tema si trovano nella raccolta *Vanutí*. Devo trovarla per lei...

La ringrazio ancora e le auguro ogni bene, sinceramente suo

Vladimír Holan

colta *Kámeni, přicházíš...* (1937, cfr. la poesia *Cestou Alpami*) e nei diari poetici *Lemuria* (1940, nella settima delle *Lettere di Maxim*, indirizzata a Tessuna). Il poema *Toskana*, scritto fra il 1956 e il 1963 quale bilancio esistenziale in un momento di disperazione, fa dell'Italia un tema di cui si può seguire la linea topografica: Venezia, Firenze, Fiesole, Siena, Poggibonsi, San Gimignano, Volterra, Pisa e Salisburgo. *Toskana* uscì nell'ambito della raccolta *Příběhy* (Praha, Československý spisovatel 1963, pp. 187–234). Nelle *Opere complete* di Holan si trova nell'ottavo volume (*Nokturnal*, 1980, pp. 205–257, seconda edizione 2003, pp. 179–217).

AMR → Vladimír Holan

25. června [1948]

Pan Vladimír Holan
 Hlavova vila
 Černokostecká silnice 884
 Praha-Strašnice

Milý pane Holane, přijel jsem do Prahy na studijní pobyt. Chtěl bych s Vámi promluvit; napište mi laskavě, kdy a kde se Vám to hodí, kromě večerů, kdy chodím obvykle do divadel.

Těším se na Vás a srdečně zdravím

Angelo Maria Ripellino
 u Hlochů, Karoliny Světlé 17, Praha I

 Annotazioni di Holan: «na středu 7. VII. t. r. kolem 4. hod. odp.», cancellato; «na pátek 9. 7. kolem čtvrté hod.»

Vladimír Holan → AMR

3. VII. 1948

Pan Dr. Angelo Maria Ripellino
 Praha I
 Ul. Karoliny Světlé č. 17
 (u Hlochů)

Vážený pane, velmi rád Vás uvidím. Hodil by se Vám pátek 9. 7.? Odpoledne, řekněme kolem čtvrté hodiny? Pojedete do Strašnic tram č. 16, vystoupíte na předposlední stanici. V polích uvidíte osamělou vilu (Hlavova vila 884).

Těším se na Vás a upřímně Vás pozdravuji
 V. Holan

AMR → Vladimír Holan

25 giugno [1948]

Sig. Vladimír Holan
 Hlavova vila
 Černokostecká silnice 884
 Praha-Strašnice

Caro Signor Holan, sono venuto a Praga per un soggiorno di studio. Vorrei parlarle; la prego di scrivermi quando e dove le potrebbe andar bene, tranne che di sera, perché vado solitamente a teatro.

In attesa di incontrarla, cordialmente suo

Angelo Maria Ripellino
 u Hlochů, Karoliny Světlé 17, Praha I

 Annotazioni di Holan: «Mercoledì 7. VII. c.a. intorno alle 4 del pomeriggio», cancellato; aggiunto: «venerdì 9. 7. intorno alle 4».

Vladimír Holan → AMR

3. VII. 1948 [timbro postale]

Dr. Angelo Maria Ripellino
 Praha I
 Ul. Karoliny Světlé n. 17
 (u Hlochů)

Egregio signore, sarò molto lieto di incontrarla. Potrebbe andare bene per lei venerdì 9 luglio? Nel pomeriggio, diciamo intorno alle quattro? Si diriga a Strašnice con il tram numero 16, scenda alla penultima fermata. Nei campi vedrà una villa isolata (Hlavova vila 884). La aspetto e la saluto sinceramente,
 V. Holan

 Cartolina: Vlastimil Rada, *Motiv ze Žalova* [Motivo di Žalov]

Vladimír Holan → Staša Jílovská

15. 7. 48

Milá Stašo,
 prosím ujmi se tohoto výtečného člověka dr.
 Ripelliniho, přítele našeho i jiných Slovanů.
 Je ze Říma a na jaře bude přednášet sla-
 vistiku v Bologni. Nemáš ponětí, jaké má
 vědomosti o naší poezii. Seznam ho, prosím
 s Čivrným. A vyjdi mu všemožně vstříc. Vřele
 Ti děkuju!
 Tvůj Holan
 Též Věra Tě moc pozdravuje.

Ripellino aveva conservato questa lettera insieme a quelle ricevute da Holan; sembra quindi opportuno non ometterla. Staša Jílovská (1898-1955) è stata una giornalista e traduttrice ceca, impiegata dopo la fine della Seconda

AMR → Vladimír Holan

Roma, 11-9-48

Pan Vladimír Holan
 Mirošov
 Cecoslovacchia

Milý příteli,
 včera jsem Vám poslal první várku k.
 Bude to jako experiment, dojde-li balíček
 v pořádku. Příště pošlu zelenou. Budete
 bydlet na Kampě? Vrátil jsem se ke své práci
 a v listopadu zahájím přednášky v Bologni
 o slovanské filologii a české poezii. Jsem
 zvědav, jaký u nás o to bude zájem.
 Napište mi, prosím: víte, jak jsem hrdý na
 Vaše přátelství. Uctivé pozdravy Vaší paní.
 Srdečně
 Váš Angelo Maria Ripellino
 Via Cimarosa 18 – Roma

Vladimír Holan → Staša Jílovská

15. 7. 48

Cara Staša,
 Ti prego di occuparti di questa persona eccellen-
 te, il dott. Ripellino, amico nostro e di altri slavi. È
 di Roma e in primavera terrà lezioni di slavistica
 all'università di Bologna. Non immagini nemme-
 no quali siano le sue competenze nell'ambito
 della nostra poesia. Presentalo, per favore, a
 Čivrný. E cerca di venirgli incontro in ogni modo.
 Ti ringrazio affettuosamente!
 Tuo Holan
 Anche Věra Ti saluta tanto.

guerra mondiale al Ministero dell'Informazione. Il poeta e politico comunista Lumír Čivrný (1915-2011) dirigeva all'epoca la sezione culturale del Ministero dell'Informazione; il Ministero della Cultura sarebbe stato istituito nel 1969.

AMR → Vladimír Holan

Roma, 11-9-48

Sig. Vladimír Holan
 Mirošov
 Cecoslovacchia

Caro amico,
 ieri le ho inviato la prima dose di c. Sarà un espe-
 rimento, per vedere se il pacchetto arriva in or-
 dine. La prossima volta mando quello verde. Si
 sarà già trasferito a Kampa?
 Sono tornato al mio lavoro e in novembre co-
 mincerò a Bologna le lezioni di filologia slava e
 poesia ceca. Sono curioso di scoprire se susci-
 teranno interesse qui da noi.
 Mi scriva, la prego: sa come sono fiero della sua
 amicizia.
 Omaggi alla sua signora.
 Cordialmente
 suo Angelo Maria Ripellino
 Via Cimarosa 18 – Roma

Indirizzo cancellato; aggiunto:
 Hlavova vila
 Černokostelecká silnice 884
 Praha-Strašnice

AMR → Vladimír Holan

21-9-48

Milý Holane,
čekal jsem už na Vaši odpověď, kde
potvrdíte příjem kávy, a místo toho bohužel
dneska došel mi vrácený balíček z hranic.
Je to nesnesitelně pitomé. Posílám Vám ce-
dulku, abyste viděl, jak byl balíček zaslán.
To znamená, že se nám tento experiment
nepovedl.

Zkusíme jinak: až přijede do Říma čsl. diplo-
matický kurýr, pošlu tu kávu po něm a vy si
to potom laskavě vyzvednete v Ministerstvu
zahraničí v Černínském paláci. Napíšu Vám
to přesně, až bude kurýr odjíždět (myslím
v konci tohoto měsíce). Trpělivost!

Právě dneska jsem srovnal na své knihovně
Vaše knížky a vzpomínal na hezké a světlé
hodiny s Vámi strávené. Napište mi něco o
sobě a pozdravujte mi, prosím, Vaši laska-
vou paní.

Srdečně

Váš Angelo M. Ripellino

Vladimír Holan → AMR

2. X. 48

Milý příteli –

děkuju Vám za oba lístky i milý dopis. Jsme
ještě na venkově, pozítří však se už vracíme
do Prahy, do nového bytu, jak vidíte na
obálce. Po ohavných bojích jsme jej přece
jen získali: byt je to v krásné poloze, poe-
tický, nepraktický, což se vzájemně jaksi
potvrzuje. Až navštívíte Prahu, rádi Vás tam
uvidíme a pohostíme.

Je skvělý podzim, takový, jaký miluju:
těžkomyslný bez bezohlednosti, laskavý až
ke krutosti – a tak všudypřítomný, že je celým
světem, světem tak přízračným, že vidím
zed' Egbatan tak dobře jako telegrafní tyč
někde v Ussurijsku. V jedné takové ne-dálce
vidím i Vás a vidím Vás rád. Sklapi jste knihu,
jste sám... nebo jdete s nějakou krásnou

AMR → Vladimír Holan

21-9-48

Caro Holan,
aspettavo ormai la sua risposta con la conferma
della ricezione del caffè, e invece oggi è purtrop-
po tornato indietro il pacchetto dalla frontiera. È
una cosa intollerabilmente idiota. Le invio la rice-
vuta, perché possa vedere come è stato spedito
il pacchetto. Significa che il nostro esperimento
non è riuscito.

Proviamo in un altro modo: quando arriverà a
Roma il corriere diplomatico cecoslovacco, man-
do il caffè tramite lui e Lei gentilmente lo va a
ritirare al Ministero degli Esteri, a Palazzo Černín.
Le scriverò esattamente quando il corriere sarà
in partenza (credo alla fine del mese). Pazienza!
Proprio oggi ho sistemato sullo scaffale i Suoi libri
e ho ricordato le belle e chiare ore trascorse in
sua compagnia. Mi scriva qualcosa di sé e mi
saluti, la prego, la sua gentile signora.

Cordialmente

suo Angelo M. Ripellino

Vladimír Holan → AMR

2. X. 48

Caro amico –

grazie delle due cartoline e della gentile lettera.
Siamo ancora fuori città, dopodomani torniamo
a Praga, nella nuova casa, come vede sulla bu-
sta. Dopo orribili lotte l'abbiamo infine ottenuta:
è in una bella posizione, poetica, per niente pra-
tica, caratteristiche che si confermano a vicenda.
Quando verrà a Praga, saremo lieti di incontrarla
e ospitarla.

È uno splendido autunno, quello che amo: malin-
conico senza cinismo, tanto gentile da rasantare la
crudeltà; e così onnipresente da essere un mondo
intero, un mondo che sbigottisce al punto che pos-
so vedere il muro di Ekbatan e altrettanto bene un
palo del telefono a Ussurijsk. In una di queste non-
lontananze vedo anche Lei e sono contento di ve-

Římankou po *via Pliniana*, která neexistuje asi, a proto jest... Ale ano, rozepsal bych se, jak si v listě přejete, ale patrně jsem podzim nedochválil, protože mne náhle přepadla strašlivá tesknota. Je to také možná proto, že v chalupě, kde bydlíme, zrovna začal někdo hrát na harmoniku. Je to nástroj, který zapíná svou blůzku na knoflíčky sentimentality – a tu já nenávidím. Musím tedy ustat... Je dobré, že žijete, víc: že jste. A takového Vás upřímně pozdravuje a na Vaše řádky se těší Váš

Vladimír Holan

S tou kávou je to patálie, vždyt' patří mezi impedimenta korábu POEZIE! Co dělat! Jsou přístavy, které odmítají jak náklad, tak vylodování, ba dokonce i takové, které odmítají, aby tam vůbec přistála! Vždyt' tytam jsou doby, kdy Tasso napsal, že non c'è in mondo chi merita nome di creatore, che Dio e il Poeta!

Srdečný pozdrav od mé ženy.

Come vede sulla busta

La busta non si è conservata; il nuovo indirizzo praghese di Holan era U Sovových mlýnů 7, sull'isola di Kampa nel centro di Praga.

In cui Tasso scriveva

Sembra che Torquato Tasso abbia pronunciato questa frase durante una conversazione su Dante, citando Platone; l'episodio è narrato da monsignor De Nores, il figlio dell'umanista Giason De Nores (Denores), in una lettera risalente al 1595, citata integralmente in una biografia di Tasso di fine Settecento: «Il Tasso si levò in collera, e disse [...] che il Poeta era cosa divina, e i Greci li chiamano con un attributo, che si dà a Dio, quasi volendo inferire, che nel mondo non ci è chi meriti nome di creatore, che Dio e il Poeta» (Pierantonio Serassi: *La Vita di Torquato Tasso*, Roma, Stamperia Pagliarini 1795, pp. 492–493). Da questa fonte, probabilmente, la frase entrò in circolazione; Holan poteva averla letta nel capitolo dedicato a P. B. Shelley da František Chudoba in *Básníci, věštcí a bojovníci*:

derla. Ha chiuso il libro, è solo... o cammina con una bella romana lungo via Pliniana, che forse non esiste e quindi c'è... Ma sì, sono in vena di scrivere, come mi chiede nella lettera, ma devo non aver lodato abbastanza l'autunno, perché d'un tratto mi ha colto una spaventosa nostalgia. Forse anche perché nel casolare in cui stiamo qualcuno ha appena cominciato a suonare la fisarmonica. È uno strumento che allaccia la sua blusa con i bottoni del sentimentalismo – che io odio. Dunque devo smettere...

È un bene che Lei viva, di più: che Lei sia. E come tale la saluta sinceramente, in attesa delle sue righe il suo

Vladimír Holan

Quella del caffè è una vera e propria battaglia, è uno degli *impedimenta* al vascello della POESIA! Che fare! Ci sono porti che non permettono né di caricare né di scaricare, ce ne sono alcuni che addirittura non permettono alla nave di attraccare! Sono lontani i tempi in cui Tasso scriveva che *non c'è in mondo chi merita nome di creatore, che Dio e il Poeta!*

Un saluto cordiale da parte di mia moglie.

«Každý – dodává Shelley – kdo žije v naší době a chce psát básně, měl by si všípít na ochranu proti klamným a omezeným soustavám kritickým, jež prohlašuje kdejaký básnický břídil, tuto větu, chce-li býti řazen do počtu oněch, na něž lze vztahovati tento hrdý, jakkoli vznešený výrok Tassův: Non c'è in mondo chi merita nome di creatore, che Dio ed il Poeta!» [‘Chiunque’, aggiunge Shelley, ‘viva nella nostra epoca e voglia scrivere poesie, dovrebbe tenere a mente, per difendersi dagli ingannevoli e limitati sistemi critici proclamati da qualsiasi poeta dilettante, questa frase, se vuole essere incluso nel novero di coloro ai quali può essere riferita l’affermazione di Tasso, orgogliosa quanto nobile: ‘Non c’è in mondo chi merita nome di creatore, che Dio ed il Poeta’] (Část první, Praha, Mánes 1915; seconda ed. Praha, Jan Laichter 1942, p. 49). Holan possedeva il libro di Chudoba, cfr. la *Zpráva o knihovně Vladimíra Holana* [Relazione sulla biblioteca di Vladimír Holan] inserita da Vladimír Justl nel volume undicesimo delle *Opere complete* di Holan, *Bagately*, 1988, p. 466.

Vladimír Holan → AMR

29. XI. 48

Milý pane Ripellino –
 před několika měsíci jsem Vám poslal do-
 pis, dostal jste jej? Co děláte? Vyučujete už
 v Bologni? My se přestěhovali na Kampu, do
 poetického bytu a máme zatím práce ažaž.
 Pokud se kávy týče: je tu nová možnost.
 Kdybyste byl tak laskav a navštívil na našem
 vyslanectví v Římě p. dra. Iv. Hájka; je, jak
 jsem slyšel od paní Staši Jílovské (z mini-
 sterstva informací v Praze), ochoten dovézt
 mi kávu. Byl bych Vám tuze vděčný.
 Napište mi! Těším se na Vaše řádky! Přeju
 Vám vše dobré a upřímně Vás, já i žena,
 pozdravujeme.

Váš
 Vladimír Holan

Nová adresa:
 Praha III.
 U Sovových mlýnů č. 7

Ha cominciato a insegnare a Bologna?

Ripellino ha cominciato a insegnare Filologia slava e
 Lingua ceca all'Università di Bologna nell'anno acca-
 demico 1948-1949; il dottorato di ceco a Bologna era
 generosamente finanziato dal Ministero dell'Istruzione
 cecoslovacco. Ripellino tentò ripetutamente di rinno-

Vladimír Holan → AMR

29. XI. 48

Caro Ripellino –
 qualche mese fa le ho inviato una lettera – l'ha
 ricevuta? Che cosa fa? Ha cominciato a inse-
 gnare a Bologna? Noi ci siamo trasferiti sull'isola
 di Kampa, in un alloggio poetico, e per ora ab-
 biamo anche troppo lavoro.
 Riguardo al caffè: c'è un'altra possibilità. Se lei
 fosse così gentile da visitare, presso la nostra
 ambasciata a Roma, il dottor Ivan Hájek: come
 ho saputo dalla signora Staša Jílovská
 (del Ministero dell'Informazione a Praga), è di-
 sponibile a portarmi il caffè. Gliene sarei assai
 grato.
 Mi scriva! Sono contento di leggere le Sue righe!
 Le auguro ogni bene e, insieme a mia moglie, la
 saluto cordialmente.

Suo
 Vladimír Holan

Nuovo indirizzo:
 Praha III.
 U Sovových mlýnů n. 7

vare questo rapporto di lavoro presso l'Università di
 Roma, ma le istituzioni ceche non accettarono: invece
 del dottorato, a Ripellino fu offerto di tradurre e scrivere
 dietro compenso, e inoltre di collaborare con la Polizia
 di Stato (la collaborazione ebbe luogo fra il 1954 e il
 1956).

AMR → Vladimír Holan

8–XII–1948

Repubblica Italiana
Università degli Studi di Bologna

Milý příteli Holane,
promiňte, jestli jsem Vám dosud nenapsal, ale, věřte mi, měl jsem hodně práce a životních problémů. Především chci Vám upřímně blahopřát k literární ceně, kterou jste dostal v říjnu. Víte už, jak mám rád Vaše umění a co pro mne Holanovy verše znamenají. Pan Fikar mi právě poslal Vaše První básně: tak mám skoro všecko od Vás. V dějinách české současné poezie, které teď chystám, bude kapitola o Vaší tvorbě. V těchto dnech jsem se všiml, že jste jeden z básníků, kteří nejvíc milují zeměpis (viz „geografické“ verše v Rudoarmějcích, XIII. kresba). Takové příklady lyrického zeměpisu jsem našel jen u Pasternaka (Msta, Ladoga, Šeksna, Lovat' v básni Vysokaja bolezň) nebo Chlebnikova (vzpomínáte na O Azija! taboj sebja ja muču?).

Ten Váš byt na Kampě musí být romantický. Kampu mám děsně rád. Pamatuji si: jednou v zimě vítr hvízdal jako na pastýřskou píšťalku. Druhý břeh byl daleký jako jiný ledový svět. A když na druhé straně zhasínají okna, řeka se stává smutná a pohřební.

A teď o té paní KÁVĚ. Pan Hájek se zatím do Prahy nevrátí. Je ale jiná možnost: diplomatický kurýr (pan Novák) má přijet v nejbližších dnech do Říma a brzy odjede zase do Prahy. Tak v konci prosince můžete tu kávu popíjet. Já Vám napíšu přesně, kdy odjede; měl byste ji potom vyzvednout v Černínském paláci.

Do Bologni dojždím: jsem tu tři dny v týdnu. Mám žáků dost: přednáším i slovanskou filologii (úvod do slavistiky), i českou řeč. Těžká, zatraceně těžká řeč! Je to křížovka pro studenty a pro mne „cejftřtrejb“, jak říkávali staří čeští marionetáři. Každý vnější pozorovatel Vám řekne, že je to ostrý, drsný jazyk (myslí slova „trdlo“, „krk“, „prst“), ale

AMR → Vladimír Holan

8–XII–1948

Repubblica Italiana
Università degli Studi di Bologna

Caro amico Holan,
scusi se le scrivo solo ora, ma – mi creda – ho avuto molto lavoro e anche problemi personali. Voglio innanzi tutto farle le mie sincere congratulazioni per il premio letterario che ha ricevuto in ottobre. Sa bene quanto io ami la sua arte e che cosa significano per me i versi di Holan. Il signor Fikar mi ha appena inviato le Sue *První básně* [Prime poesie]: così ho quasi tutto quello che Lei ha scritto. Nella storia della poesia ceca contemporanea che sto scrivendo ci sarà un capitolo sulla Sua opera. In questi giorni ho notato che lei è uno dei poeti che amano di più la geografia (vedi i versi “geografici” in *Rudoarmějci*, XIII disegno). Ho trovato esempi di una simile geografia lirica soltanto in Pasternak (Msta, Ladoga, Šeksna, Lovat' nella poesia *Vysokaja bolezň*) o in Chlebnikov (si ricorda *O Azija! taboj sebja ja muču?*).

La sua casa di Kampa dev'essere romantica, adoro Kampa. Ricordo che una volta in inverno il vento fischiava come lo zufolo di un pastore. L'altra riva era lontana come un altro mondo di ghiaccio. E quando sull'altra sponda le finestre si spengono, il fiume si fa triste e funereo.

Ora a proposito del signor CAFFÈ. Per il momento Hájek non torna a Praga. Ma c'è un'altra possibilità: un corriere diplomatico (il signor Novák) arriverà fra qualche giorno a Roma per ripartire presto per Praga. Dunque alla fine di dicembre potrà bere il caffè. Le scriverò esattamente la data della partenza; poi dovrebbe ritirarlo a palazzo Černín.

Viaggio per Bologna: sono qui tre giorni alla settimana. Ho parecchi allievi: insegno sia filologia slava (introduzione alla slavistica), sia lingua ceca. Una lingua difficile, maledettamente difficile! Per gli studenti è un rompicapo e per me uno “cejftřtrejb” [Zeitvertreib], un passatempo, come dicevano i vecchi marionettai cechi. Qualsiasi osservatore esterno le dirà che è una lingua ta-

já vždy ochotně cituji Máchu s těmi jasnými samohláskami jako v italštině a cituji také reklamy jako „dokonalá dámská polobotka“ nebo „Bílá Labut“, kde každé zvuk je poezie.

Pište mi příště o své práci.

Zatím srdečně zdravím Vás i Vaši paní,

Angelo M. Ripellino

Pište mi, prosím, vždy na římskou adresu.

per il premio letterario che ha ricevuto in ottobre

Nel 1948 Holan ricevette il Premio di Stato per la letteratura per la sua opera poetica dal 1945 in poi.

Il signor Fikar mi ha appena inviato

Il poeta Ladislav Fikar, impiegato dal 1947 presso la casa editrice Borový, era sopravvissuto alla nazionalizzazione dell'azienda, che nella primavera 1949 cambiò nome e diventò Československý spisovatel (assorbendo oltre a Borový anche le case editrici Topič, Nakladatelské družstvo Máje e Evropský literární klub); nel 1952 ne diventò il caporedattore e nel 1956 il direttore. Durante la sua direzione il piano editoriale si affrancò dai dogmi staliniani al punto che nel 1959 a Fikar fu revocato l'incarico e l'espansione della casa editrice fu rallentata per i successivi tre o quattro anni. Ritornò a dirigerla negli anni 1968–1970, prima di essere nuovamente privato della funzione per motivi politici. Negli anni Cinquanta Fikar aiutò Holan in vari modi, sebbene non potesse pubblicarne i libri; di questo scrive Vladimír Justl nei suoi *Utržky vzpomínek editora Holanových Spisů* [Frammenti dei ricordi del curatore delle *Opere* di Holan], pubblicati nel volume undicesimo della serie (*Bagately*, 1988, pp. 513–544, cit. pp. 528–529).

le Sue První básně

Con il sottotitolo *1930–1937*, il libro conteneva le rac-

gliante, dura (pensando alle parole “trdlo”, “krk”, “prst”), ma io sono sempre pronto a citare Mácha e le sue consonanti chiare come in italiano, e a citare le réclame come “dokonalá dámská polobotka” [una perfetta scarpetta femminile] oppure l'insegna “Bílá Labut” [Cigno Bianco], dove ogni suono è poesia.

La prossima volta mi scriva del suo lavoro.

Per ora saluto cordialmente lei e la sua signora,

Angelo M. Ripellino

Mi scriva, per favore, sempre all'indirizzo di Roma.

colte *Triumf smrti* [Il trionfo della morte], *Vanutí* [Brezza], *Oblouk* [L'arco] e *Kámení, přicházíš...* [O pietra, tu vieni...] in una versione rielaborata (Praga, Fr. Borový 1948).

Nella storia della poesia ceca contemporanea

Angelo Maria Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, Roma, Edizioni d'Argo 1950 (da qui in poi abbreviato in Ripellino 1950). Sulla genesi del libro cfr. Annalisa Cosentino: „*Těším se na Vaši knihu*“. *Ke zrodu Dějin současné české poezie (1950) Angela M. Ripellina*, in *Slovo a smysl* 14, 2017, n. 27, pp. 123–129.

O Azija! taboj sebja ja muču

Questa poesia di Chlebnikov del 1921 è stata tradotta da Ripellino con il titolo *O Asia! Di te mi tormento* (in Angelo Maria Ripellino, *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, Torino, Einaudi 1968, p. 88).

pronto a citare Mácha

Karel Hynek Mácha (1810-1836), il massimo poeta romantico ceco, autore del celebrato poema *Maggio* (1836); sono tre le traduzioni italiane del poema; la più recente, di Alessandra Mura, è uscita nel 2013 presso Marsilio, Venezia.

“Bílá Labut”

Storico grande magazzino nel centro di Praga.

AMR → Vladimír Holan

[28. 02. 1949]

Repubblica Italiana
 Università di Bologna
 Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia

Milý Holane,
 konečně poslal jsem Vám dnes 28. února po
 tiskovém attaché panu Gavorovi balíček s tou
 nešťastnou kávou adresovaný paní Jílovské
 (Min. informací: Tržiště anebo Valdštejnský
 palác). Prosím Vás, vyzvedněte si to laskavě
 u ní. Na tu možnost jsem čekal pět měsíců.
 Jistě víte, že ten kurýr, po kterém já chtěl
 kávu zaslat o Vánocích, sedí v base na
 Pankráci, a marně jsme na něho tady čekali.
 Pošta nepřijme pořád nic. Tak, budou-li jiné
 seriózní možnosti, opakuji zásilku. Doufám
 ale, že zatím se dostanu já do Prahy.

Pokračuji ve svých přednáškách: žáci začínají
 drmolit jakous českou hat'matilkou. V květnu
 budu mít hotovou knihu o české současné po-
 ezii, která vyjde koncem tohoto roku. Dostal
 jsem minulý týden Vaši čínskou sbírku a teď
 prosím Vás o zaslání překladu Lafontaine.

Čtu, čtu toho času v československých no-
 vinách velmi chatrné poezie, veršované
 skladbičky, které nejsou nic jiného než ne-
 motorná čmáranice. By mě mrzelo, kdyby
 vysoká úroveň české poezie měla najednou
 takhle klesati.

Budu rád, jestli mi napíšete o své práci a
 moc se těším na shledanou. Pozdravujte mi,
 prosím, Vaši paní.

Přátelsky Vás zdravím

Angelo M. Ripellino

 la sua raccolta cinese

Vladimír Holan, *Melancholie. Basně dynastie sungské 960–1277 po Kristu* [Melancolia. Poesie della dinastia Sung 960-1277 d.C.], traduzione dal francese di V. Holan, Praha, Fr. Borový 1948. Dopo altre due edizioni autonome (1990 e 1998) la raccolta è stata inserita

AMR → Vladimír Holan

[28. 02. 1949]

Repubblica Italiana
 Università di Bologna
 Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia

Caro Holan,
 oggi, il 28 febbraio, finalmente le ho inviato, tra-
 mite l'addetto stampa Gavora, un pacchetto
 con lo sciagurato caffè, indirizzato alla signo-
 ra Jílovská (Ministero dell'Informazione: Tržiště
 oppure Valdštejnský palác). La prego di ritirarlo
 presso la signora Jílovská. Ho aspettato cinque
 mesi di avere questa possibilità. Certamente sa
 che il corriere tramite cui volevo mandare il caffè
 a Natale è nella prigione di Pankrác, lo abbiamo
 aspettato inutilmente. La posta continua a non
 accettare niente. Dunque, se ci saranno altre se-
 rie possibilità, ripeterò la spedizione. Spero però
 di venire a Praga io stesso nel frattempo.

Continuo a fare lezione: i miei allievi cominciano a
 balbettare una sorta di ceco incomprensibile. In
 maggio avrò pronto il libro sulla poesia ceca con-
 temporanea, che uscirà alla fine dell'anno. La scor-
 sa settimana ho ricevuto la sua raccolta cinese e ora
 la prego di mandarmi la traduzione di Lafontaine.

Nei giornali cechi leggo poesie molto deboli,
 composizioni scolastiche in versi che non sono
 altro che impacciati scarabocchi. Mi dispiace-
 rebbe se l'alto livello della poesia ceca dovesse
 improvvisamente decadere in questo modo.

Sarò lieto se mi scriverà del suo lavoro e spero di
 vederla presto.

Saluti per me, la prego, la sua signora.

Con amicizia,

Angelo M. Ripellino

nel volume diciannovesimo delle *Opere complete* di
 Holan (*Překlady IV.*, 2011, pp. 41–160).

la traduzione di Lafontaine

Jean de La Fontaine, *Adonis*, traduzione di V. Holan,
 Praha, Fr. Borový 1948; poi nel volume dodicesimo del-
 le *Opere complete* di Holan (*Překlady II. Francouzská
 poezie*, 2009, pp. 182–206).

Vladimír Holan → AMR

7. III. 49

Di doman non c'è certezza!

Milý doktore –
před několika dny došel Váš dopis a balíčky
s kávou. Za obě buďte pozdraven známým,
který Vám od srdce děkuje.

Rozumem pak i srdcem, jako by se řeklo: stu-
dem i studem, Vám (jako Italovi) děkuju za ty
řádky, kde mluvíte o úpadku naší poezie. Ano,
je tomu tak, a mnohé se stalo od té [doby], co
jste byl u nás. Má hořkost jde už do němoty...
Nevadí: brzy přijed'te a budu rád, až tváří
v tvář přit'ukneme na zdraví životu, na zdraví
Apollóna! Jako by se paradoxně řeklo: at'
žije nesmrtelnost. Ale to už jsme (zdánlivě
rouhavě) u Ježíše Krista, před kterým, *jako
komunista*, padám na kolena...

O své práci (která Vás, jak píšete, zajímá,
a děkuju Vám i za to) až ústně. Je nerado-
stná, možná; docela určitě však není optimi-
stická...

Bud'te mi zdrav, napište a brzy se objevte!
Má žena Vás pozdravuje, já pak Vám tisknu
ruku jako

VI. Holan

Adónis bude zaslán.
Poshovění!... Jak je dobré, že jste!!!

Vladimír Holan → AMR

7. III. 49

Di doman non c'è certezza!

Caro dottore –
qualche giorno fa sono arrivati la sua lettera e i
pacchetti di caffè. Per entrambe le cose la saluta
un conoscente che la ringrazia di cuore.

Con la mente e con il cuore, come per dire:
con pudore e poi ancora con pudore ringrazio
lei (un italiano) per le sue righe sulla decadenza
della nostra poesia. Sì, è così, e sono accadu-
te molte cose da quando è stato qui. La mia
amarezza è ormai mutismo... Non importa: Lei
presto verrà e sarò lieto di brindare di persona
alla salute della vita, alla salute di Apollo! Come
per dire, paradossalmente: Evviva l'immortalità.
Ma eccoci (apparentemente blasfemi) a Gesù
Cristo, davanti al quale io, *comunista*, cado in
ginocchio...

Del mio lavoro (che, come scrive, le interessa, e
la ringrazio anche di questo) parleremo a voce.
È senza gioia, forse; di certo è privo di ottimi-
smo...

Mi stia bene, scriva e si faccia vedere presto!
La saluta mia moglie, e le stringe la mano

Vladimír Holan

Adónis sarà spedito.
Pazienza!... Che buona cosa, la Sua esistenza!!!

AMR → Vladimír Holan

20. IV. 1949

Milý Holane,
děkuju Vám za dopis a za skvělý Adónis. Jsem už dokonale přesvědčen, že je u Vás dnes smutná doba pro básníky, kteří věří jen věčnosti. Nevidím nikdy nikde Vaše jméno: to znamená, že jste nikdy nepsal pro kariéru. Ale velký básník zůstane takovým, i když loutkoví smrtelní kritikové ho probodnou střelami per, protože je... formalista, pesimista, a co ještě? Co se týče mne, mám v úmyslu přeložit Sen a První testament pro novou italskou knižnici slovanských děl, která bude publikovat dvoustředstránkové svazky s původním textem, filologickým překladem (totiž bez rýmů, bez těch staromódních básnických licencí, které dosud infikovaly italské překlady ze slovanské poezie), úvodem a poznámkami. Prvním svazkem bude můj překlad Pasternakových poem (s ruským textem), potom by mohly přijít na řadu ty Vaše věci (a ještě Borovského Král Lávra a Tyrolské elegie). Chtěl bych vědět, co myslíte Vy o mém výběru z Vašich básní; dlouho jsem váhal, jestli vybrat spíš Terezku Planetovou nebo Cestu mraku nebo Rudoarmějce. A co by chtěli Boroviáni za autorská práva? Doufám, že ne miliony, protože my začínáme tu knižnici s velkými obtížemi. Zatím št'astně pokračuje moje *těžká* práce s dějinami české současné poezie: bude to kniha asi o dvou stech padesáti stránkách (roste to den ode dne) a hlavní kapitoly jsou tam věnovány Halasovi a Holanovi. Má mi vyjít koncem tohoto roku nebo počátkem příštího. Kromě toho všeho, chci do Prahy. A prosím Vás, abyste mi poradil, co podniknout, abych mohl dostat českou podporu. Na koho se obrátit? Zase na Mininform se mi nechce, mám dojem, že by ti pánové začali zpívat, že jsem houževnatě obtížný cizinec. Oni možná nechápou, že takové cesty jsou spojeny s mou bohemistikou. A se Syndikátem by se dalo počítat? Neznám nové poměry. Pozdravujte ode mne Vaši paní a přijměte mé srdečné pozdravy, váš

Angelo M. Ripellino

AMR → Vladimír Holan

20. IV. 1949

Caro Holan,
la ringrazio per la lettera e per lo splendido *Adónis*. Sono ormai del tutto convinto che oggi sia un momento triste nel vostro Paese per i poeti che credono soltanto nell'eternità. Non vedo mai il suo nome; significa che non ha mai scritto per fare carriera. Ma un grande poeta rimane tale anche se critici burattini e mortali lo colpiscono con le frecce delle loro penne, perché è... formalista, pessimista, e che altro? Riguardo a me, ho intenzione di tradurre *Sogno e Primo testamento* per una nuova collana italiana di opere slave che pubblicherà volumi di 200 pagine contenenti testo originale, traduzione filologica (cioè senza rime, senza quelle licenze poetiche vecchio stampo che hanno finora infettato le traduzioni italiane della poesia slava), introduzione e note. Il primo volume conterrà la mia traduzione dei poemi di Pasternak (con il testo russo), poi potrebbe essere la volta delle sue cose (e anche di *Re Lávra* e *Elegie tirolesi* di Borovský). Vorrei conoscere il suo parere sulla mia selezione delle sue poesie; sono stato a lungo incerto se scegliere *Terezka Planetová* o *Il viaggio della nube* o *I soldati dell'Armata rossa*. E quanto vorrebbero alla Borový per i diritti d'autore? Spero non milioni, perché stiamo varando la collana con grande difficoltà. Intanto prosegue felicemente il mio *difficile* lavoro sulla storia della poesia ceca contemporanea: sarà un libro di circa 250 pagine (cresce di giorno in giorno) e i capitoli principali sono dedicati a Halas e a Holan. Ne è prevista la pubblicazione alla fine di quest'anno o all'inizio del prossimo. Oltre a tutto ciò, voglio venire a Praga. E la prego di consigliarmi su che fare per ottenere il sostegno ceco. A chi posso rivolgermi? Non vorrei rivolgermi di nuovo al Ministero dell'Informazione, ho l'impressione che quei signori comincerebbero a sbraitare che sono uno straniero ostinato e molesto. Forse non capiscono che questi viaggi sono legati alla mia boemistica. E sull'Unione degli scrittori si potrebbe contare? Non conosco la nuova situazione. Mi saluti la sua signora e accolga i miei saluti cordiali, suo

Angelo M. Ripellino

Adónis

A proposito della traduzione di La Fontaine v. la lettera di Ripellino del 28. 2. 1949.

la mia traduzione dei poemi di Pasternak

Le poesie di Pasternak nella traduzione italiana di Ripellino sono state pubblicate solo nel 1957 nella nuova collana di poeti tradotti con testo a fronte, che proponeva tuttavia soprattutto opere non slave: Boris Pasternak, *Poesie*, traduzione e introduzione di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi 1957.

lavoro sulla storia della poesia ceca contemporanea

La *Storia della poesia ceca contemporanea* di Ripellino conta 111 pagine ed è stata pubblicata a Roma presso le Edizioni Argo nella primavera del 1950.

Re Lávra e Elegie tirolesi di Borovský

Il poema *Re Lávra* del poeta romantico ceco Karel Havlíček Borovský (1821-1856) è stato tradotto in italiano da Bruno Meriggi (in *Umoristi dell'Ottocento*, Milano, Garzanti 1960, pp. 616-622); un estratto da *Elegie tirolesi*, traduzione e presentazione di Paolo Statuti, è comparso sulla *Fiera letteraria*, 1972, n. 47, pp. 18-21.

AMR → Vladimír Holan

Roma, 17 maggio 1949

Angelo Maria ed Ela Ripellino
Annunciano la nascita di
Milena

Vladimír Holan → AMR

10. VI. 49

Milý příteli,
napsal jsem Vám báseň v italštině a pak ji
zahodil. Napsal jsem Vám dopis a taky jej
zahodil. Mlčím, protože *musím* mlčet... A
tedy vše, až přijedete...
Můžete-li, pošlete nebo přivezte kávu, byla
výtečná. O kterémkoliv italském víně se mi
jenom snívá.
Narodila se nám dcerka, Vám taky, gratuluju
Vám i Vaší paní.
A těším se na Vás a děkuju za separát.
Upřímně Váš

VI. Holan
La parte d'Amleto

Vladimír Holan → AMR

10. VI. 49

Caro amico,
le ho scritto una poesia in italiano e poi l'ho but-
tata via. Le ho scritto una lettera e ho buttato
via anche quella. Taccio, perché *devo* tacere...
Dunque parleremo di tutto quando lei verrà...
Se può, mandi o porti il caffè, era eccellente.
Qualsiasi vino italiano per me è solo un sogno.
Abbiamo avuto una bambina, anche Lei, faccio
le mie congratulazione a Lei e alla sua signora.
E aspetto di vederla e la ringrazio per l'estratto
della rivista.
Sinceramente suo

V. Holan
La parte d'Amleto

La parte d'Amleto

Holan cita il Glossario che si trova in calce al manuale di italiano di Josef Bukáček, *Poznejte italštinu! Praktický*

průvodce jazykem [Fate conoscenza con l'italiano! Guida pratica alla lingua], Praha, Orbis 1947, p. 209: «Rappresentare la parte d'Amleto – představovati roli Hamleta».

AMR → Vladimír Holan

Řím, 26–VI–49

Milý Holane,
 přijedu do Prahy (s kávou a s vínem) kolem
 25. srpna a zdržím se tu až do října. Dřív to
 nepůjde, protože chci napřed odevzdat ru-
 kopis svých dějin české poezie nakladateli.
 Doufám, že budete v Praze. Jestli ne, napište
 mi, prosím, adresu letního bytu. Naše Milen-
 ka se těší na Vaši holčičku.

Srdečně Váš

Angelo M. Ripellino

Vladimír Holan → AMR

6. VII. 49

Milý doktore,
 list Váš i Pubblicazioni mne moc potěšily.
 A taky to, že brzy přijedete. Proč bych
 zalhával: že přijedete (tak, jak jsem Vás
 poznal): pln lásky k poezii, a dokonce s vínem
 a kávou. Až si zapřejete sejít se se mnou,
 zatelef. na č. 415–42 kdykoliv odpoledne
 a smluvíme si schůzku. Kdybych snad nebyl
 v Praze, napište mi lístek na adres: V. H., t.
 č. Všenory č. 146, p. Dobřichovice (u pí. Ma-
 rie Holanové). A smluvíme si to poštou.

Naše holčička se jmenuje Kát'a. Zdá se,
 že se narodila skoro současně s Vaší Mi-
 lenkou... Tak at' žijete! Já nežiju! Ho dimen-
 ticato a casa la mia musica... Doma? Ve
 smrti?

Váš V. Holan

AMR → Vladimír Holan

Roma, 26–VI–49

Caro Holan,
 arriverò a Praga (con caffè e vino) intorno al 25
 agosto, mi fermerò fino a ottobre. Prima non ce
 la faccio perché voglio consegnare il manoscritto
 della mia *Storia della poesia ceca* all'editore.

Spero che Lei sarà a Praga. In caso contrario, mi
 scriva, per favore, l'indirizzo della casa estiva. La
 nostra piccola Milena è desiderosa di conoscere
 la vostra bambina.

Cordialmente suo

Angelo M. Ripellino

Vladimír Holan → AMR

6. VII. 49

Caro dottore,
 la sua lettera e le Pubblicazioni mi hanno fatto
 molto piacere. E anche il fatto che verrà presto.
 Perché mentire: che verrà (per come la conosco)
 pieno di amore per la poesia e addirittura con
 vino e caffè. Quando vorrà incontrarmi, telefoni al
 n. 415–42 a qualsiasi ora del pomeriggio così ci
 mettiamo d'accordo.

Se non dovessi essere a Praga, mi scriva un
 biglietto all'indirizzo: V. H., Všenory n. 146,
 Dobřichovice (presso la signora Marie Holanová).
 Così ci metteremo d'accordo per posta.

La nostra bambina si chiama Kat'a. Sembra che
 sia nata quasi contemporaneamente alla vostra
 Milenka... Vi auguro di vivere!

Io non vivo! *Ho dimenticato a casa la mia musica...*
 A casa? Nella morte?

Suo V. Holan

Ho dimenticato a casa la mia musica

Citazione dal Glossario in Josef Bukáček, *Poznejte
 italštinu!*, vedi la nota alla lettera di Holan del 10. 6.
 1949.

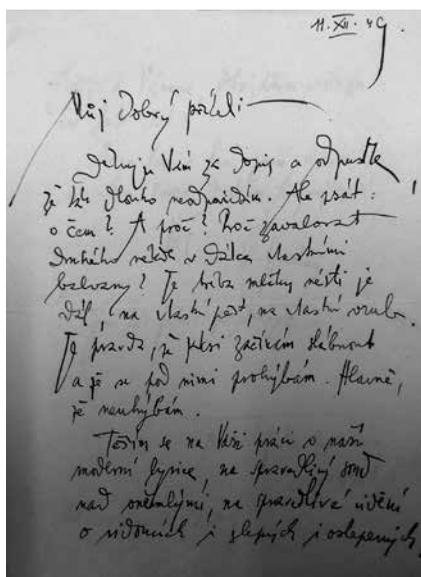
Vladimír Holan → AMR

Vladimír, 11. XII. 49

Můj dobrý příteli –
 děkuju Vám za dopis a odpusťte, že tak
 dlouho neodpovídám. Ale psát: o čem? A
 proč? Proč zavalovat druhého někde v dál-
 ce vlastními balvany? Je třeba mlčky nésti
 je dál, na vlastní pěst, na vlastní vrub. Je
 pravda, že jaksi začínám slábnout a že se
 pod nimi prohýbám. Hlavně, že neuhýbám.
 Těším se na Vaši práci o naší moderní lyrice, na
 spravedlivý soud nad oněmlými, na spravedlivé
 vidění o vidoucích i slepých i oslepených.
 Blíží se Vánoce, doba, kterou miluju. Co
 bude dál?
 Přeju Vám i Vaši paní, holčičce i všem Vaším
 drahým to nejlepší.
 Váš

V. Holan

Žena Vás pěkně pozdravuje.
 Dostal jste poemu *Návrat*?



Ha ricevuto il poema *Návrat*

La poesia *Návrat* (datata 1948), contenuta nella pubblicazione bibliofila *Tři [Tre]* (Praga, Československý spisovatel – Spolek českých bibliofilů 1957), fu poi inclusa da Holan nella raccolta *Příběhy [Racconti]* (Pra-

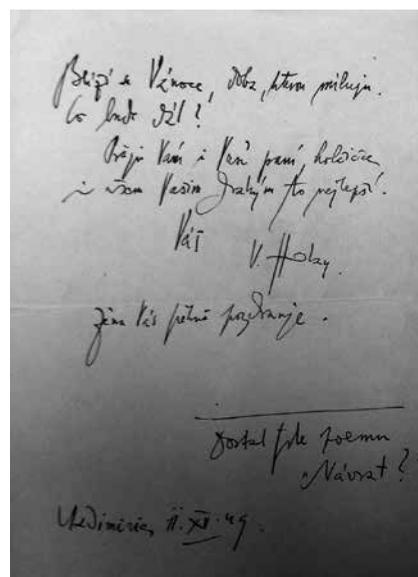
Vladimír Holan → AMR

Vladimír, 11. XII. 49

Mio buon amico –
 la ringrazio per la lettera, e mi scusi per non aver
 risposto prima. Ma scrivere: di che cosa? E per-
 ché? Perché caricare l'altro, lontano, dei propri
 macigni? Bisogna continuare a portarli tacendo,
 assumendone ogni responsabilità. È vero che
 comincio a infiacchirmi e mi incurvo sotto il loro
 peso. L'importante è riuscire a non scansarmi.
 Aspetto il suo lavoro sulla nostra lirica moderna,
 un giusto giudizio sugli ammutoliti, una giusta vi-
 sione su vedenti e ciechi e accecati.
 Si avvicina il Natale, un periodo che amo. Che
 cosa verrà dopo?
 Auguro ogni bene a lei e alla sua signora, alla
 bambina e a tutti i suoi cari.
 Suo

V. Holan

Mia moglie la saluta cordialmente.
 Ha ricevuto il poema *Návrat* [Ritorno]?



ha, Československý spisovatel 1963, pp. 9–33). Nelle *Opere complete* è collocata nel vol. VII (*Příběhy*, 1970, pp. 171–192, seconda edizione 2002, pp. 109–128). Holan ne ha dunque probabilmente inviato a Ripellino una copia manoscritta.

Vladimír Holan → AMR

25. III. 1950

Dobrý příteli –
 ovšem, že jsem Vám poděkoval za balík pro Kát'u. Ale teprve teď (po Vašem upozornění) si uvědomuju, že jsem dopis hodil do schránky... Nedošel tedy... A tak snad dojde tento, v kterém opětuju dík a potvrzuju Vaši knihu... Milé věnování v dobách pro mě zvlášť těžkých!... Ale nic se neztrácí... Já už piju víno *jenom stoje!* Jako bych řekl: *kleče...* No nic, žádné stížnosti!
 Brzy se objevte! Mám Vás rád! –
 Váš
 Vladimír Holan

A že líbám ruku Vaší ženě a tu malou Vaší holčičce!... A kéž nestůně jako ta naše (černým kašlem)!

Vladimír Holan → AMR

Pragae Die 30. VI. 1950

Drahý příteli,
 nevím, jak bych Vám poděkoval za Vaši dnes tak vzácnou věrnost! I za vzácnost, i za věrnost!... Při otevření obálky a při přečtení nadpisu vyhrkly mně i mé ženě do očí pramínky. Tak propast se chvěje a oblak odpovídá. *Abyssus abyssum!* Nepotřebuji Vám říkat, že to byly pramínky radosti, a tedy veletoky síly!... *Amazonas!*
 V takové náhle přátelsky torpedované samotě všechny vzpomínky na Vás (a jsou to světlé vzpomínky!) mi náhle vystoupily, slyšel jsem zase některá Vaše slova – celé věty jemné a přesné, některé z nich nakloněné mi bez lichocení, opravdové, protože prosté až do podstatného, slova i hlas, i pohled, i zjev, i bytí ušlechtilého muže!
 Byl jste mi blízký od prvního setkání... Zůstal jste jím a já jako Váš celý přítel chci Vás dnes

Vladimír Holan → AMR

25. III. 1950

Caro amico –
 certo che le ho scritto per ringraziarla per il pacchetto per Kát'a. Ma solo ora (dopo che me lo ha fatto notare) mi ricordo di aver imbucato la lettera... Dunque non è arrivata... Forse allora arriverà questa, in cui rinnovo il mio ringraziamento e confermo l'arrivo del suo libro... Una gradita dedica in un momento per me particolarmente difficile!... Ma nulla si perde... Ormai bevo il vino *soltanto in piedi!* Come per dire: *in ginocchio...* Ma nulla, niente lamentele!
 Si faccia vedere presto! Le voglio bene! –
 Suo

Vladimír Holan

E bacio la mano a sua moglie e la manina alla sua bambina !... E che non si ammali come la nostra (di pertosse) !

Vladimír Holan → AMR

Pragae Die 30. VI. 1950

Caro amico,
 non so come ringraziarla per la sua fedeltà, oggi così rara! Sia per la rarità, sia per la fedeltà!... Mentre aprivamo la busta e leggevamo l'intestazione, a me e a mia moglie sono venute le lacrime agli occhi. L'abisso vibra e la nuvola risponde. *Abyssus abyssum!* Non c'è bisogno che Le dica che erano lacrime di gioia, e quindi torrenti di forza!... *Amazonas!*
 In questa solitudine improvvisamente attaccata da una torpedine tutti i ricordi di Lei (e sono chiari ricordi!) sono improvvisamente risaliti, ho risentito alcune Sue parole – intere frasi delicate e precise, alcune affettuose nei miei confronti senza essere adulatorie, autentiche, perché semplici fino all'essenza, le parole e la voce, e anche lo sguardo, l'aspetto, l'essere di un uomo nobile!
 L'ho sentita vicino fin dal primo incontro... Lo è

poprosit: *abyste se šetřil!*, abyste nadále *byl*, neboť je krásné, že jste!!!

Je ve Vás láska! Ve mně pak, drahý příteli, je to stále teď jen mlčení, ale mlčení takové váhy, že té Vaší lásky je snad hodno...

Poezie je mi VŠE! Mohu to říci jenom Vám, aniž bych byl směšný nebo tragický.

A tak Vám tedy znovu děkuju!

A kéž Vám, Vaší paní, holčičce a všem Vaším drahým požehná Bůh!

A on Vám požehná, uvidíte!

Z opravdového srdce Váš

Vladimír Holan

Noc s Hamletem, báseň stále ještě nedokončená, je Vám už teď připsána. Udělá Vám to trochu radosti?

Abyssus abyssum!

Abyssus abyssum invocat (Salmo 42,8) – letteralmente «l'abisso chiama l'abisso», citato di solito nel senso di «cadere dalla padella nella brace». Il motivo dell'abisso è fra i più frequenti in Holan fin dalle prime raccolte poetiche. Il volume quinto delle *Opere complete, Propast propasti*, e cioè *Abyssus abyssum* (1982, seconda edizione 2001), uscito postumo, comprende le ultime due raccolte di Holan; poesie tratte da queste raccolte si leggono in italiano in Vladimír Holan, *Il poeta murato*, a cura di Vladimír Justl e Giovanni Raboni,

Vladimír Holan → AMR

24. XI. 50

Můj dobrý příteli –

prosím, můžete-li, pošlete ke studijním účelům vše, co jste o nás napsal (Dějiny moderní české poezie, o loutkovém divadle, o Josefu Čapkovi i Jakubu Demlovi atd.), a to na adresu: *docent Dr. Oldřich Králík, Olomouc V, Hněvotínská ul. č. 18.*

O Vaše práce je velký zájem a, můj Bože, koho by to netěšilo? Jistěže to potěší i Vás...

Děkuju za oba letní lístky!... I když mlčím, má vzpomínka, lépe: mé vzpomínání na Vás je takové síly, že Vás potkávám, hovořím

rimasto, e io, totalmente suo amico, voglio oggi pregarla: *di avere cura di sé!*, di continuare a esserci, poiché è bello che lei ci sia!!!

In lei c'è amore! In me, caro amico, ora continua a esserci il tacere, ma così pesante da essere degno del Suo amore...

La poesia per me è TUTTO! Posso dirlo soltanto a lei senza essere ridicolo o tragico.

E quindi la ringrazio nuovamente! Che Dio benedica lei, sua moglie, la vostra bambina e tutti i suoi cari! Vi benedirà, vedrete!

Dal profondo del cuore, suo

Vladimír Holan

Una notte con Amleto, un poema non ancora finito, l'ho dedicato a lei. Le farà piacere almeno un poco?

traduzione di Vlasta Fesslová, versi italiani di Marco Ceriani; Vladimír Holan, *Addio?*, a cura di Marco Ceriani e Vlasta Fesslová, prefazione di Giovanni Raboni, Arcipelago, Milano 2014.

l'ho dedicato a Lei

Il libro *Noc s Hamletem* [Una notte con Amleto] è uscito nel 1964 con una dedica a Vladimír Justl; a Ripellino Holan ha dedicato una raccolta di versi scritti fra il 1943 e il 1948, *Na postupu* [Andando avanti], uscita anche questa nel 1964. V. anche la lettera di Holan del 5. 3. 1964 e le note relative.

Vladimír Holan → AMR

24. XI. 50

Mio buon amico –

la prego, se può, mandi per scopi di studio *tutto* quello che ha scritto su di noi (la *Storia della poesia ceca moderna*, sul teatro di marionette, su Josef Čapek e Jakub Deml ecc.) all'indirizzo: *docent Dr. Oldřich Králík, Olomouc V, Hněvotínská ul. č. 18.*

Per il Suo lavoro c'è grande interesse e, Dio mio, chi non ne sarebbe contento? Certo le farà piacere...

La ringrazio per entrambi i biglietti estivi!... Anche se taccio, il mio ricordo, o meglio, il mio ricordare

s Vámi, sedíte se mnou, vypravujeme si o tom, co milujeme. A protože Vás mám rád, mám rád i Vaši paní a holčičku a Vaše rodiče i jiné Vám drahé! Nejsem tedy sám, budiž Vám za to žehnáno!... Vám: cizinci, jak se říká...

Věrně

Vladimír Holan

A nečtěte moc! Šetřte se! Poezie je vzácné koření... Život taky!!!

sul teatro di marionette

Angelo Maria Ripellino, *Il teatro di marionette nel ro-*

AMR → Vladimír Holan

20. XII. 1950

Můj milý příteli,
 měl jsem velikou radost z Vašeho dopisu a hned jsem zaslal žádané studie panu docentu Králíkovi. Má vzpomínka na Vás stává se časem živější a mohu tvrdit, že kdykoliv sahám po české poezii, se mi vynořují z paměti obraz a přízvuk a barvy Vašeho básnictví. Ještě jsem Vám nepoděkoval za slíbené věnování poemetta Noc s Hamletem. Nemusím Vám ani říkat, jak mě to potěší.

Pracoval jsem v minulých měsících na začátcích české literatury: je tam opravdu něco významného; myslím na malířský lesk a na precízní novotvary a na drahoukamy Legendy o Svaté Kateřině, na snivou jemnost Písně Závíšovy, na vzletný projev labutě, kterým končí Flaškova Nová rada, na vzácnou bajku o lišce a o džbánu... Ale ta česká literární věda! Bože! Tak toporná a školní a šedivá, a hlavně neschopná pocíť *formální* hodnoty slovesné tvorby!

Váš dopis mi došel v smutné chvíli. Jsem už měsíc nemocen a budu se příští týden musít

Lei ha una tale forza, che la incontro, discorro con lei, siede qui insieme a me, ci raccontiamo le cose che amiamo. E dal momento che le voglio bene, voglio bene anche alla sua signora e alla sua bambina e ai suoi genitori e agli altri suoi cari! Dunque non sono solo, sia benedetto per questo!... Lei, uno straniero, come si dice...

Fedelmente

Vladimír Holan

E non legga tanto! Si risparmi! La poesia è una spezia rara...

E la vita pure!!!

manticismo ceco, in *Convivium*, 1949, pp. 122-134; Id., *Due studi di letteratura ceca (L'arte di Josef Čapek; L'arte di Jakub Deml)*, in *Convivium*, 1950, pp. 383-404.

AMR → Vladimír Holan

20. XII. 1950

Mio caro amico,
 la sua lettera mi ha fatto molto piacere e ho mandato immediatamente gli studi richiesti al prof. Králík. Il mio ricordo di Lei si fa con il passare del tempo sempre più vivo e posso affermare che ogni qual volta cerco un libro di poesia ceca emergono dai miei ricordi l'immagine e l'accento e il colore della sua poesia. Non l'ho ancora ringraziata per la dedica del poemetto *Una notte con Amleto*, che mi ha promesso. Non c'è bisogno che le dica quanto mi fa piacere. Nei mesi scorsi ho lavorato alle origini della letteratura ceca: si tratta di qualcosa di veramente importante; penso alla lucentezza pittorica e ai preziosi neologismi e alle gemme della *Leggenda di Santa Caterina*, alla delicatezza sognante della *Canzone di Závíš*, al leggiadro canto del cigno con cui si conclude il *Consiglio nuovo* di Flaška, alla pregevole fiaba sulla volpe e la brocca... Ma la critica letteraria ceca! Dio mio! È così rigida e scolastica e grigia, e soprattutto incapace di percepire il valore *formale* della creazione letteraria! La Sua lettera è giunta in un momento triste.

podrobit vážné plicní operaci. A potom ještě dvacet dní ležet v klinice. Život je opravdu – jak jste mi napsal – vzácné koření. A kolik bolestí má člověk prožívat, aby živ byl...

Napište mi brzy, prosím: ve dlouhých dnech ležení se mi bude stýskat po Vás a po Praze. Přeju Vaší ženě a Vám a Katě pěkné prožití Vánočních svátků a vyřizuji pozdravy i od mé paní,
 Srdečně Váš

Angelo M. Ripellino

al prof. Králík

Oldřich Králík (1907-1975), critico letterario e studioso di letteratura ceca, docente all'università di Olomouc, ringrazierà Ripellino per l'invio dei materiali qui menzionati in una lettera del 23 dicembre 1950 (Archivio del Novecento, Sapienza Università di Roma, Fondo Ripellino).

alle origini della letteratura ceca

Un articolo di Ripellino sulla letteratura ceca antica uscì su rivista all'inizio del 1951: *Due capitoli di letteratura ceca: Le origini (863-1306). Il Trecento*, in *Convivium*, 1950, pp. 757-771).

Vladimír Holan → AMR

22. XII. 1950

Můj dobrý, drahý příteli,
 zvěděl jsem, že stůněte... Vy to víte, že jsem v každém z listů psal, abyste se šetřil, nečetl tuze moc... Ovšem, zapomněl jsem na přeplněné vlaky mezi Římem a Bologní, na nastuzení. To není dobré! Hluboko v temnotách (nočních), jak tu jsem, mohu jen prosit Boha, aby pomohl lékařům... A on pomůže, uvidíte!

Tuze často na Vás myslím, na Vás cítím, na Vaše Vám drahé – a píšu-li Vám dnes před Štědrým večerem, pak Vám vlastně píšu z celé ryzosti svého dětství, neboť o Vánocích se vracím jenom do něho... Naštěstí se nepoznávám, žasnu a všechen

Sono ammalato da un mese e la prossima settimana dovrò sottopormi a una seria operazione ai polmoni. E poi dovrò rimanere in ospedale altri venti giorni. La vita è davvero – come mi ha scritto – una spezia rara. E quanto dolore bisogna provare per essere vivi...

Mi scriva presto, per favore: nei lunghi giorni di degenza avrò nostalgia di lei e di Praga. Auguro a sua moglie e a lei e a Kat'a di trascorrere delle belle vacanze natalizie e le trasmetto i saluti della mia signora.

Cordialmente suo

Angelo M. Ripellino

Sono ammalato da un mese

Nella sua biografia di Ripellino, Antonio Pane attribuisce il peggioramento della sua salute ai continui viaggi per Bologna: «A questa intensa attività saggistica si accompagna, tra il 1947 e il 1950, uno sfibrante lavoro come incaricato di filologia slava all'università di Bologna lontana sei ore di treno da Roma. I continui viaggi lo prostrano. Il 'male sottile' di cui soffriva da tempo si aggrava fino a richiedere un intervento radicale eseguito da un illustre chirurgo»: Alessandro Fo – Antonio Pane, *Storia di Ripellino (prima parte)*, in *Annali della Facoltà di Lettere e filosofia*, X, Università di Siena 1989, p. 122.

Vladimír Holan → AMR

22. XII. 1950

Mio caro, buon amico,
 ho saputo che si è ammalato... Lei lo sa, in ogni lettera le scrivevo di riguardarsi, di non leggere troppo... Certo dimenticavo i treni affollati fra Roma e Bologna, i raffreddori. Non va bene! Nelle tenebre (notturne) in cui mi trovo, posso soltanto pregare Dio di aiutare i medici... E lo farà, siate certo!

Penso a Lei spessissimo, con sentimento, a lei e ai suoi cari – e se le scrivo oggi, prima della Vigilia, le scrivo dalla purezza della mia infanzia, poiché a Natale ritorno solo all'infanzia... Fortunatamente non mi riconosco, stupito e tutto infervorato abbraccio alcuni amici; lei è uno dei primi, mi creda! Infatti le voglio bene!...

ve vroucnosti objímám několik svých přátel; jste z prvních, to mi věřte! Vždyt' Vás mám rád!...

Tož se nám brzy uzdravte, dejte o sobě vědět a jen v samých dobrých zvěstech!

Že líbám ruce Vaší paní, Vaší mamince, Vaší holčičce, klaním se Vašemu tatínkovi – a Vás, příteli, objímá

Váš starý

Vladimír Holan

Jste hodný, že jste poslal své práce do Olomouce. Je o ně velký zájem! At' Vás to (a plným právem) potěší.

Bacio le mani

A. M. Ripellino viveva con la famiglia insieme ai geni-

AMR → Vladimír Holan

Roma 12. června 1951

Milý příteli,
kolik měsíců už přešlo od Vašeho posledního dopisu? A já jsem se zatím ozval jenom pohlednicí. A kolik věcí se ještě měnilo v té krátké době! A svět může truchlivě žít bez svých básníků! Podobá se osud poetů údělu těch soch, o kterých tak často zpíváte? Že miluji stále Vaši poezii, to jsem chtěl Vám dneska říci.
Srdečně Váš

Angelo M. Ripellino

Pokusím se přijet asi v srpnu do Čech.

Sul retro, probabilmente di mano di Holan: „Ted' jsem slyšel v rozhlase slovo Zwischengedichte“.

Dunque guarisca presto, mandi sue notizie e che siano tutte buone!

Bacio le mani della sua signora, di sua mamma, della sua bambina, mi inchino a suo padre – e la abbraccia, amico mio, il suo vecchio

Vladimír Holan

È stato gentile a mandare i suoi lavori a Olomouc. C'è grande interesse! Le farà piacere (e a buon diritto).

tori; il padre Carmelo insegnava al liceo classico Giulio Cesare di Roma.

AMR → Vladimír Holan

Roma 12 giugno 1951

Caro amico,
quanti mesi sono passati dalla sua ultima lettera? E io mi sono fatto vivo soltanto con una cartolina. E quante cose sono cambiate in questo breve tempo! E il mondo può vivere mesto senza i suoi poeti! Il destino dei poeti somiglia alla sorte delle statue di cui lei canta così spesso? Che amo sempre la sua poesia, questo è quel che volevo dirle oggi.
Cordialmente suo

Angelo M. Ripellino

Tenterò di venire in Boemia forse in agosto.

Sul retro, probabilmente di mano di Holan: «Ho sentito adesso alla radio la parola Zwischengedichte».

AMR → Vladimír Holan

28. X. 55

Vladimír Holan
U Sovových mlýnů 7
Praha III
Cecoslovacchia

Přeje Vám k padesátinám hodně světla a zdraví, chci Vás ujistit z dálky, že se pořád vracím k vesmíru Vaší poezie mně tak drahé. Váš

Angelo M. Ripellino
Via Tommaso Salvini 53
Roma

Cartolina: Picasso, *Marie, fille de l'artiste*.

Vladimír Holan → AMR

7. XI. 55

Vřelé díky za gratulační paprsek do temnot!
Bůh žehnej Vám a Vaším drahým!

V. Holan

AMR → Vladimír Holan

4. V. 56

Vladimír Holan
U Sovových mlýnů 7
Praha III
Cecoslovacchia

Milý Vladimíre,
myslím na Vás v těchto rušných dnech a věřím, že se brzy uvidíme. Affettuosamente

Váš Angelo M. Ripellino

Cartolina: Roma – Piazza Esedra e Stazione Termini

AMR → Vladimír Holan

28. X. 55

Vladimír Holan
U Sovových mlýnů 7
Praha III
Cecoslovacchia

Nell'augurarle molta luce e salute per i suoi cinquant'anni, a distanza voglio assicurarle che tornerò di continuo all'universo della sua poesia, a me tanto cara. Suo

Angelo M. Ripellino
Via Tommaso Salvini 53
Roma

Vladimír Holan → AMR

7. XI. 55

Un ringraziamento affettuoso per il raggio augurale che squarcia le tenebre!
Dio benedica lei e i suoi cari!

V. Holan

AMR → Vladimír Holan

4. V. 56

Vladimír Holan
U Sovových mlýnů 7
Praha III
Cecoslovacchia

Caro Vladimír,
penso a lei in questi giorni convulsi e sono fiducioso che presto ci vedremo. Affettuosamente

suo Angelo M. Ripellino

AMR → Vladimír Holan

6. VII. 56

Vladimír Holan
 U Sovových mlýnů 7
 Praha III
 Cecoslovacchia

Srdečně děkujeme za krásnou knihu a pozdravujeme Kat'u.

Milena i Angelo M. Ripellino

 Cartolina: Alberto Savinio, *Monumento ai giocattoli*.
 L'indirizzo è cancellato, si aggiunge: Všenory 146
 Dobřichovice.

Ringraziamo di cuore per il bel libro
 Se il ringraziamento riguarda una pubblicazione di Holan, si trattava probabilmente della raccolta *Bajaja*, illustrata da Jiří Trnka (Praha, Československý spisovatel

Vladimír Holan → AMR

V Praze 1. listopadu L. P. 1956

Vážený pane profesore,
 před časem jsem Vás svým listem prosil, abyste nezapomněl na básníka Vladimíra Holana – a jistě jsem tak činil zbytečně.
 Dnes Vám svým listem chci poděkovat, protože si asi nedovedete představit, jak velkým povzbuzením jsou Vaše listy básníkovi, který dle svých vlastních slov je „zván na oběd k Smrti a na večeři k Posmrtnosti...“
 Nevím, co dodat. Snad jen to, že bych Vám rád jednou stiskl ruku.
 Váš

Vladimír [?]

 Il cognome fittizio apposto da Holan è illeggibile.

AMR → Vladimír Holan

6. VII. 56

Vladimír Holan
 U Sovových mlýnů 7
 Praha III
 Cecoslovacchia

Ringraziamo di cuore per il bel libro e salutiamo Kat'a.

Milena e Angelo M. Ripellino

1955): si tratta dell'unico libro – a parte alcuni biglietti di auguri, edizioni per bibliofili o riedizioni di raccolte del periodo bellico – che il regime comunista permise al poeta di pubblicare nel periodo che intercorre fra il 1947 e il 1963, quando i suoi versi ricominceranno a uscire. La raccolta è presente nel fondo librario Ripellino conservato presso la Biblioteca di Lingue e letterature straniere della Sapienza Università di Roma.

Vladimír Holan → AMR

Praga, 1° novembre A.D. 1956

Egregio Professore,
 tempo fa in una lettera la pregavo di non dimenticare il poeta Vladimír Holan – e certamente lo facevo inutilmente.
 Con la mia lettera oggi voglio ringraziarla, perché non può immaginare quanto sia grande lo sprone delle sue lettere al poeta, che dice di essere «invitato a pranzo dalla Morte e a cena dalla Postumità...»
 Non so che altro aggiungere. Forse soltanto che mi piacerebbe un giorno stringerle la mano.
 Suo

Vladimír [?]

Vladimír Holan → AMR

28. XII. A. D. 1956

Pan Prof. Dr. Angelo Maria Ripellino
 Via Tommaso Salvini 53
 Roma
 Italia

Angelo, umírám –
 a taky živ jsem, živ...

V. Holan

AMR → Vladimír Holan

Roma, 20. I. 1957

Vladimír Holan
 U Sovových mlýnů 7
 Praha III
 Cecoslovacchia

Milý Vladimíre, napište mi o sobě víc. Stále
 na Vás myslím. Mohu Vám něčím pomáhat?

Váš Angelo

 Cartolina: Roma – Castel Sant'Angelo

Vladimír Holan → AMR

Pragae die 27. XI. A. D. 1962

Můj dobrý příteli –
 ne, nezapomínáte na stárnoucího a ne-
 mocného básníka!
 Děkuji Vám! Blíží se Vánoce. Aby byly
 krásné, přeju ze srdce upřímného Vám a
 všem Vaším drahým!
 Oddaný

Vlad. Holan

 Cartolina: J. Navrátil, *Studie ovoce* [Studio di frutta].

Vladimír Holan → AMR

28. XII. A.D. 1956

Egr. Prof. Dr. Angelo Maria Ripellino
 Via Tommaso Salvini 53
 Roma
 Italia

Angelo, sto morendo –
 e sono anche vivo, vivo...

V. Holan

AMR → Vladimír Holan

Roma, 20. I. 1957

Vladimír Holan
 U Sovových mlýnů 7
 Praha III
 Cecoslovacchia

Caro Vladimír, mi scriva di più a proposito di se
 stesso. Penso sempre a lei. Posso esserle d'aiu-
 to in qualche modo?

Suo Angelo

Vladimír Holan → AMR

Pragae die 27. XI. A.D. 1962

Mio buon amico –
 no, non sta dimenticando il poeta malato che
 s'invecchia!
 La ringrazio! Si avvicina Natale. Che sia bello, lo
 auguro di cuore a lei e a tutti i suoi cari!
 Suo

Vladimír Holan

Vladimír Holan → AMR

Pragae die 5. III. A. D. 1964

Drahý příteli –
 děkuju za oba svazky L'Europa, za glosu v prvním, za překlady a původní slovo ve druhém. *Velmi* jste mne v mé chorobě potěšil. Vidím, že máte mou poezii stále rád, že jste jí oddaný, víc: věrný. Vždyt' nezapomínám na Vaše překlady vyšlé kdysi dávno v Conviviu. Před časem dal jsem Vám poslat, co vyšlo v roce 1963: Noční hlídku srdce (s deskou), Bez názvu (první díl sbírky Ale je hudba), Příběhy a bibliofilii Dvě jezera. Dostal jste vše v pořádku?, napište mi!

V březnu vyjde v Plameni časopisecky Noc s Hamletem. Bude Vám zaslána. A asi v květnu nebo v červnu vyjde druhý velký díl z Ale je hudba nazvaný Na postupu. Tuto knihu lyriky jsem Vám dedikoval, a jakmile vyjde, pošle Vám ji přemilý přítel Vladimír Justl...

Snad Vás bude zajímat, že západoněmecké nakladatelství S. Fischer projevílo zájem o mé básnické dílo. Škoda, že jsem málem na odchodu z tohoto světa...

Příteli, poručte mne do přízně své paní, pohlad'te za mne své děti a stiskněte mi ruku tak upřímně jako já Vám tu Vaši!

Vladimír Holan

grazie per i due fascicoli

Angelo Maria Ripellino, *È l'ora della Cecoslovacchia. Fogli di diario praghese*, in *L'Europa letteraria* 4, 1963, n. 22–24, pp. 172–184; Vladimír Holan, *Sei qui? Parla! e altre poesie*, traduzione e nota di A. M. Ripellino, in *L'Europa letteraria* 5, 1964, n. 25, pp. 58–65.

Non dimentico infatti le sue traduzioni

Angelo Maria Ripellino, *Di un'opera inedita del poeta ceco Holan* [introduzione alle traduzioni di testi tratti dalla raccolta di Holan *Ale je hudba*], in *Convivium* 2, 1950, n. 5–6, pp. 756–771 [introduzione pp. 756–765; traduzioni pp. 766–771].

Vladimír Holan → AMR

Pragae die 5. III. A. D. 1964

Caro amico –
 grazie per i due fascicoli de *L'Europa*, per la nota nel primo, per le traduzioni e il testo nel secondo. Mi ha fatto *molto* piacere nella mia malattia. Vedo che la mia poesia le piace sempre, che ne è assiduo, di più: le è fedele. Non dimentico infatti le sue traduzioni uscite tanto tempo fa in *Convivium*. Recentemente le ho fatto mandare quel che è uscito nel 1963: *Noční hlídka srdce* [La sentinella notturna del cuore] (con un disco), *Bez názvu* [Senza titolo] (la prima parte della raccolta *Ale je hudba* [Ma c'è la musica]), *Příběhy* [Racconti] e la pubblicazione per bibliofili *Dvě jezera* [Due laghi]. Ha ricevuto tutto in ordine?, mi scriva!

In marzo uscirà su *Plamen*, dunque su rivista, *Noc s Hamletem*. Le sarà mandata. E forse in maggio o in giugno uscirà la seconda grossa parte di *Ale je hudba*, dal titolo *Na postupu* [Andando avanti]. Questo libro di lirica l'ho dedicato a Lei, e appena sarà uscito glielo manderà il carissimo amico Vladimír Justl...

Forse le interesserà sapere che la casa editrice tedesca occidentale S. Fischer ha manifestato interesse per la mia opera. Peccato che io sia in procinto di lasciare questo mondo...

Caro amico, mi raccomandi alla benevolenza della sua signora, accarezzi per me i suoi bambini e mi stringa la mano sinceramente quanto io stringo la sua!

Vladimír Holan

quel che è uscito nel 1963

L'antologia *Noční hlídka srdce*, a cura di Vladimír Justl, Praha, Československý spisovatel 1963, uscì nella collana Klub přátel poezie, i cui titoli erano accompagnati da piccoli dischi (17 cm) inseriti in una tasca cartacea incollata all'interno della copertina. Alcune poesie di Holan erano recitate da Dagmar Sedláčková, da Milan Friedl e dallo stesso autore. *Noční hlídka srdce* conteneva una selezione di versi sia già pubblicati sia inediti (dalle raccolte *Bez názvu* [Senza titolo], *Na postupu*, *Bolest* [Dolore] e *Na sotnách* [In agonia]); considerato che dal 1948 in poi Holan aveva potuto pubblicare soltanto versi per bambini, le edizioni per bibliofili e le riev-

dizioni di raccolte del periodo bellico rappresentavano una svolta decisiva. Oltre ai titoli menzionati nella lettera dallo stesso Holan (*Bez názvu*, Ostrava, Krajské nakladatelství; *Příběhy*, Praha, Československý spisovatel; *Dvě jezera*, Praha, Nakladatelství československých výtvarných umělců), nel 1963 fu pubblicato anche il ciclo *Mozartiana* (Praha, SNKLU).

su "Plamen", dunque su rivista

Prima di essere pubblicato in volume (Praha, SNKLU 1964), il poema *Noc s Hamletem* era uscito nello stesso anno nel numero di marzo del mensile *Plamen* (anno VI, n. 3, pp. 17–30). Frammenti del poema erano stati presentati già l'anno precedente sul settimanale *Kulturní tvorba* (anno I, 1963, n. 10, 7. 3., pp. 8–9) e nell'antologia di poesia ceca del XX secolo *A co básník* (a cura di Jiří Šotola, Karel Šiktanc e Jiří Brabec, Praha, Československý spisovatel 1963, p. 26). Nelle *Opere complete* di Holan, *Noc s*

Hamletem si trova nel volume ottavo (*Nokturnál*, 1980, pp. 137–192, seconda edizione 2003, pp. 127–169).

Questo libro di lirica l'ho dedicato a Lei

La dedica era: «Angelo Marii Ripellino» [A Angelo Maria Ripellino], *Na postupu. Verše z let 1943–1948*, Praha, Československý spisovatel 1964. Nelle *Opere complete* di Holan la raccolta si trova nel volume secondo (*Ale je hudba*, 1968, pp. 93–299, seconda edizione 2000, pp. 89–285). Cfr. anche la lettera di Vladimír Holan del 30. 6. 1950.

la casa editrice tedesca occidentale S. Fischer

Il progetto fu accantonato sia da Fischer, sia da Suhrkamp (cfr. i ricordi di Bohumila Grögerová e Josef Hiršal, *Let let*, a cura di Šárka Grauová, Praha, Torst 2007, pp. 459, 464 e 469). Fu Reiner Kunze a tradurre Holan in tedesco alla fine degli anni Sessanta (*Nacht mit Hamlet*, Hamburg, Merlin Verlag 1969).

AMR → Vladimír Holan

10. března [1964]

Facoltà di Lettere dell'Università di Roma
Cattedra di Lingua e letteratura russa

Milý pane Vladimíre,
děkuji Vám za Váš vroucí list. Dostal jsem všecko, kromě bibliofilie *Dvě jezera*. Mohu Vám dnes s radostí oznámiti, že nakladatelství Einaudi vydá začátkem příštího roku výbor z Vašeho díla v mém překladu a s mým obsáhlým úvodem.

Je to hezké, že dnešní renesance české kultury se ztotožňuje, jak jsem dávno toužil a „prorokoval“, s Vaším jménem. Jsem dnes hrdý, že jsem nikdy nešel váhavě českou literaturou, neuvízl jsem v blátě malé lžipoezie oné doby a jsem hned od začátku pochopil kdo je a bude nejlepší český básník.

Líbí se mi to, co Justl udělal a dělá pro Vaši tvorbu. Děkuji Vám vřele za to, že jste mi dedikoval sbírku: je to pro mne velký, cenný dar. Přijedu do Prahy v prvních dnech května. A budeme mluvit o Vaší slíbené cestě do Itálie. Klaním se Vaší Paní. Pozdravy od mé ženy. Srdečně

Váš Angelo M. Ripellino

AMR → Vladimír Holan

10 marzo [1964]

Facoltà di Lettere dell'Università di Roma
Cattedra di Lingua e letteratura russa

Caro Vladimír,
la ringrazio per la sua lettera affettuosa. Ho ricevuto tutto tranne l'edizione bibliofila *Dvě jezera*. Oggi posso comunicarle con gioia che la casa editrice Einaudi pubblicherà all'inizio del prossimo anno un'antologia della sua opera nella mia traduzione e con una mia ampia introduzione.

È bello che l'odierno rinascimento della cultura ceca si identifichi, come da lungo tempo ho desiderato e "profetizzato", con il suo nome.

Oggi sono fiero di non essermi mai mosso in maniera esitante nella letteratura ceca, di non essermi impantanato nel fango della pseudopoesia di una certa epoca e di aver capito fin dall'inizio chi era e sarebbe stato il miglior poeta ceco.

Mi piace quello che Justl ha fatto e fa per la Sua opera. La ringrazio con calore di avermi dedicato la raccolta: è per me un grande, prezioso dono. Verrò a Praga nei primi giorni di maggio. E parleremo del Suo promesso viaggio in Italia.

Mi inchino alla sua signora. Saluti da mia moglie. Cordialmente

suo Angelo M. Ripellino

un'antologia della sua opera

Vladimír Holan, *Una notte con Amleto e altre poesie*, traduzione e introduzione di A. M. Ripellino, Torino, Einaudi 1966, Collezione di poesia, vol. 25, 167 pp. Il volume contiene *Una notte con Amleto* e poesie tratte dalle raccolte *Rudoarmějci*, *Tobě*, *Příběhy*, *Bez názvu*, *Na postupu*, *Triolog*, *Bolest*. L'introduzione di Ripellino è stata tradotta in ceco nel 1968 da Vladimír Mikeš (*Úvod k Vladimíru Holanovi*, in *Host do domu* XV, n. 2, febbraio 1968, pp. 31-37).

quello che Justl ha fatto e fa per la Sua opera

Vladimír Justl, dal 1954 redattore presso la casa editrice Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, ha cominciato a frequentare Holan a metà degli anni Cinquanta, diventando un assiduo visitatore dell'appar-

tamento di Kampa nel 1957, quando si trasferì in via Křižovnická («e quindi lo raggiungevo in pochi minuti attraversando il Ponte Carlo», come si legge in *Útržky vzpomínek editora Holanových spisů* [Frammenti dei ricordi del curatore delle Opere di Holan], nel volume undicesimo delle *Opere complete* di Holan [*Bagately*, 1988, p. 522]). Grazie al lavoro di Justl l'opera di Holan, censurata dopo il 1948, arriva finalmente ai lettori. Justl ha curato la pubblicazione di tutte le raccolte holaniane dal 1963 alla fine degli anni Sessanta; ha inoltre seguito la pubblicazione di testi occasionali, riedizioni, antologie; infine, insieme all'autore ha progettato le *Opere complete*, che ha curato dal 1965 portandole a completamento nel 1988, malgrado gli ostacoli posti dal regime nel ventennio della "normalizzazione" politica successiva all'occupazione della Cecoslovacchia dell'agosto 1968.

Vladimír Holan → AMR

18. IX. A. D. 1964

Drahý Ripellino,
 Vy víte, že Vás mám opravdově rád! A že už
 nestůněte, vid', už ne! Jste zase zdráv u své
 milé ženy a roztomilých dětí! O byt' nejkratší
 zprávu prosí
 Vám oddaný

VI. Holan

Moje paní a Kačenka Vás vzpomínají!

Vladimír Holan → AMR

Na sv. Mikuláše L. P. 1964

Můj dobrý příteli –
 sláva, jste živ a uzdravujete se! Udělal jste mi
 svým dopisem velkou radost! Ted' jen všechno
 nechte, odpočívajte, potřebujete co nejvíce kli-
 du! A prosím Vás, abyste mi dal časem vědět,
 že je Vám, jak věřím, už dobře. Kampa, Praha
 Vás vzpomínají s nelíčenou účastí.
 Ze srdce upřímného přeju Vám a Vaším
 drahým krásné Vánoce a kéž Nový rok otevře
 se Vám všechen vlídný, laskavý, posilující!
 Váš

VI. Holan

Vladimír Holan → AMR

18. IX. A.D. 1964

Caro Ripellino,
 lei sa che le voglio bene davvero! E non è più
 ammalato, vero, non più! È guarito e tornato da
 sua moglie e dai suoi cari bambini! Di una pur
 breve nota la prega
 il suo fedele

VI. Holan

Mia moglie e Kačenka la ricordano!

Vladimír Holan → AMR

Il giorno di S. Nicola A.D. 1964

Mio buon amico –
 meno male che vive e che sta guarendo! La sua
 lettera mi ha fatto un enorme piacere! Ora lasci
 tutto da parte, si riposi, ha bisogno della massi-
 ma tranquillità! E la prego di farmi sapere quando
 sarà ormai guarito, credo che guarirà. Kampa,
 Praga la ricordano con sincera partecipazione.
 Di cuore auguro a lei e ai suoi cari un bel Natale
 e che il nuovo anno si apra per voi tutti affabile,
 gentile, rinvigorente!
 Suo

V. Holan

Vladimír Holan → AMR

5. IV. A. D. 1965

Můj dobrý příteli,
 už dlouho nemám zprávu, jak je s Vaším
 zdravím, napište brzy!

Před časem jsem Vám poslal novou knihu
 veršů Bolest. Dostal jste ji? Před časem Vám
 poslal můj přítel prof. dr. Bohumír Rejsek
 překlad Noci s Hamletem do franštiny. Je to
 skvělý dermatolog, je mu 74 let a pracoval
 na tom s velkým zaujetím. Vypytał se mne u
 těžkých míst, ale francouzsky neumím a tak
 nevím, jak uspěl, i když pracoval s láskou.
 Můžete-li, napište mu, co soudíte o jeho
 překladu. Právě dokončil překlad Toskány.
 V jeho věku a při tom, že je vědec, je to ob-
 divuhodné...

Byl tu také u mne návštěvou p. G. Vigorelli.
 Okouzliil mne a rád na něho vzpomínám...
 Příteli, čekám, čekám na brzkou zvěst od
 Vás, že je Vám dobře!!!
 Ruku Vám tiskne

Váš Vlad. Holan

Bolest

Raccolta uscita con il sottotolo «versi 1949–1955» a
 cura di Vladimír Justl, Praha, Československý spiso-

Vladimír Holan → AMR

5. IV. A.D. 1965

Mio buon amico,
 da lungo tempo non ho notizie della sua salute,
 scriva presto!

Tempo fa le ho mandato un nuovo libro di versi,
Bolest [Dolore]. L'ha ricevuto? Tempo fa un mio
 amico, il prof. dr. Bohumír Rejsek, le ha man-
 dato la traduzione in francese di *Una notte con*
Amleto. È un ottimo dermatologo, ha 74 anni e
 ci ha lavorato con grande passione. Mi poneva
 domande a proposito dei luoghi difficili del testo,
 ma non conosco il francese e quindi non so que-
 le sia il risultato, anche se ha lavorato con amore.
 Se può, gli scriva il suo giudizio sulla traduzione.
 Ha appena finito di tradurre *Toscana*. Alla sua
 età, e tenuto conto che è uno scienziato, è una
 cosa ammirevole...

È stato qui da me G. Vigorelli. Mi ha affascinato
 e lo ricordo con piacere... Caro amico, aspetto,
 aspetto una sua rapida nota che dice che sta
 bene!!!

Le stringe la mano

il suo Vladimír Holan

vatel 1965. Nelle *Opere complete* si trova nel volume
 terzo (*Lamento*, 1970, pp. 113–294, seconda edizione
 2000, pp. 107–282).

AMR → Vladimír Holan

12. 4. 65

Facoltà di Lettere dell'Università di Roma
Cattedra di Lingua e letteratura russa

Milý pane Vladimíre,
děkuji Vám za *Bolest* a za stálou vzpomínku. Dostal jsem překlad pana profesora Rejska, je velmi krásný a přesný, přesto, že bohužel franština niveluje všechny cizojazyčné texty do stejného standardu a krade jim specifickou váhu. Tento překlad byl mi užitečný v mé práci.

Ačkoli první měsíce zotavení byly velmi těžké, mé zdraví se teď značně zlepšilo a doufám, že se ještě víc zlepší s nástupem jara. Pojedu koncem dubna na několik dní do Francie, na Rivièru, jako člen poroty mezinárodní ceny nakladatelů, která zasedává každý rok jinde.

Možná, že přijedu do Prahy v druhé polovině května; kromě toho, chtěl bych strávit celé léto někde v Československu. Svaz spisovatelů mi nabídl stipendium na rekonvalescenci v Karlových Varech a na Dobříši. V příštím čísle *Europa letteraria* uveřejním skupinku básní z *Bolesti*. Celou sbírku svých překladů z Vašeho díla mám odevzdat Einaudimu koncem května. Bude tam také Toskána. V začátku května mi vyjde u Einaudiho obsáhlá kniha o moderním ruském divadle s názvem *Il trucco e l'anima* („trucco“ je zároveň trik a líčidlo). Je to vyprávění o velkých režisérech Stanislavském, Mejercholdovi, Tairovovi, Vachtangovovi, ale spíš záminka pro dlouhý román o poezii oné doby, o osudech umělců, o životě a smrti, o přízracích světa a konečně o sobě. Ti velcí umělci se stávají „kukielki“ (jak říkávají Poláci) v rukou autora-loutkáře.

Pozdravujte mi, prosím Vás, svou paní a Kát'u. Doufám, že se brzy uvidíme. Srdečně

Váš Angelo M. Ripellino
Facoltà di Lettere dell'Università di Roma
Cattedra di Lingua e letteratura russa

AMR → Vladimír Holan

12. 4. 65

Facoltà di Lettere dell'Università di Roma
Cattedra di Lingua e letteratura russa

Caro Vladimír,
la ringrazio per *Bolest* e per il suo costante ricordo. Ho ricevuto la traduzione del professor Rejssek, è molto bella e precisa, malgrado il fatto che il francese purtroppo livelli tutti i testi in lingue straniere riconducendoli allo stesso standard, privandoli del loro peso specifico. Questa traduzione mi è stata utile per il mio lavoro.

Sebbene i primi mesi di convalescenza siano stati molto difficili, la mia salute è ora migliorata notevolmente e spero che migliorerà ancora con l'arrivo della primavera. Alla fine di aprile andrò per qualche giorno in Francia, in riviera, in qualità di membro della giuria del Premio internazionale degli editori, che ogni anno si riunisce in un luogo diverso.

Forse verrò a Praga nella seconda metà di maggio; vorrei inoltre trascorrere l'estate in Cecoslovacchia. L'Unione degli Scrittori mi ha offerto una borsa di studio per trascorrere la convalescenza a Karlovy Vary e a Dobříš.

Nel prossimo numero dell'*Europa letteraria* pubblicherò un gruppetto di poesie tratte da *Bolest*. Devo consegnare alla Einaudi l'intera raccolta di traduzioni dalla Sua opera alla fine di maggio. Comprenderà anche *Toscana*.

All'inizio di maggio Einaudi mi pubblicherà un corposo volume sul teatro russo moderno dal titolo *Il trucco e l'anima* (“trucco” significa allo stesso tempo trucco e belletto). Racconta di grandi registi, Stanislavskij, Mejerchold, Tairov, Vachtangov, ma questo è piuttosto un pretesto per scrivere un lungo romanzo sulla poesia di quell'epoca, sui destini degli artisti, sulla vita e la morte, sulle chimere del mondo e infine su me stesso. Quei grandi artisti diventano “kukielki” (come dicono i polacchi) nelle mani dell'autore-burattinaio.

Mi saluti, la prego, la sua signora e Kát'a. Spero che ci vedremo presto. Cordialmente

suo Angelo M. Ripellino
Facoltà di Lettere dell'Università di Roma
Cattedra di Lingua e letteratura russa

un corposo volume sul teatro russo moderno
Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi 1965.

AMR → Vladimír Holan

30. července [1965]

Milý můj pane Vladimíre, –
děkuji Vám za knihu a za věnování. Jsem
ted' v sanatoriu na Dobříši, kde dobří lékaři
mě dají do pořádku.

Odevzдал jsem před odjezdem rukopis své
knihy překladů z Vaší tvorby. Vyjde asi na
podzim (povedl se mi krásný úvod). Četl
jste možná, že jsem právě dostal největší
italskou literární cenu za knihu *Il trucco e
l'anima*, kterou Vám ukážu, až přijedu do
Prahy.

Zatím se léčím, ležím, mluvím s přírodou.

Doufám, že je Vám dobře. Mám Vás rád a
toužím po brzkém setkání s Vámi.

Moje rodina (totiž moje česká pohádková
paní a mé poločeské děti) je tady v Zámku.
Mám za to, že bude tentokrát to správné a
plně uzdravení, protože moje hlava je plná
plánů a nápadů a chtěl bych dělat víc a víc
pro českou kulturu.

Prosím Vás, pozdravujte mi milostivou paní,
Kat'u – a milého Vladimíra Justla. Budu
vděčen za nějakou knížku, která mi pomůže
strávit dlouhé, nudné dni.

Objímám Vás,

Váš Angelo M. Ripellino

il più importante premio letterario italiano
Si tratta del Premio Viareggio, sezione Saggistica.

Comprenderà anche Toscana

Nell'antologia *Una notte con Amleto e altre poesie* (1966)
il poema *Toscana* non è compreso; nella traduzione di
Ripellino compare nella seconda antologia italiana dei
versi di Holan, *Una notte con Ofelia e altre poesie*, a cura
di A. M. Ripellino e Ela Ripellino-Hlochová, Torino, Ei-
naudi 1983, Collezione di poesia, vol. 182, 84 pp.

AMR → Vladimír Holan

30 luglio [1965]

Mio caro Vladimír, –
la ringrazio del libro e della dedica. Mi trovo nel
sanatorio di Dobříš, dove bravi medici mi rimet-
teranno in sesto.

Prima di partire ho consegnato il manoscritto
del mio libro di traduzioni della sua opera. Uscirà
forse in autunno (ho scritto una bella introduzio-
ne). Forse ha letto che ho appena ricevuto il più
importante premio letterario italiano per il libro //
trucco e l'anima, che le farò vedere quando verrò
a Praga.

Intanto mi curo, sto a letto, parlo con la natura.
Spero che lei stia bene, le voglio bene e desidero
incontrarla presto.

La mia famiglia (cioè la mia favolosa moglie
ceca e i miei figli semicechi) è qui al Castel-
lo. Ritengo che questa volta guarirò davvero e
pienamente, perché ho la testa piena di pro-
getti e di idee e vorrei fare sempre di più per la
cultura ceca.

La prego, mi saluti la gentile signora, Kat'a – e il
caro Vladimír Justl. Sarò grato di qualche libro
che mi permetta di trascorrere le giornate lunghe
e noiose.

La abbraccio,

suo Angelo M. Ripellino

al Castello

La villa rococò di Dobříš, risalente al XVIII secolo, dal
1949 fu concessa nella disponibilità dell'Unione degli
Scrittori cecoslovacchi; fungeva da residenza per i
membri dell'Unione e i loro ospiti.

AMR → Vladimír Holan

23. srpna [1965]

Můj milý pane Vladimíre,
 děkuji Vám za dopis a za stálé vzpomínání.
 Jde to lépe, a podle lékařů jsou už značné
 pokroky. Bude to dlouhé, ale co je „sto let
 mně básníku“. Je to věc trpělivosti. Doufám,
 že má druhá vlast mě uzdraví, abych
 mohl dále pro ni pracovat: mám hlavu pl-
 nou plánů a nápadů a sešity plné výpisků.
 Nic nepotřebuji, kromě knih. Napsal jsem
 svému nakladateli, aby mi poslal italské
 a francouzské novinky: bez toho nedá se
 žít. Ze Svazu bohužel jen slibují a zatím nic
 neposílají. Bylo by krásné, kdyby mi zasíla-
 li pravidelně všechny hodnotné novinky,
 aniž bych musil pokaždé žádat. Jsem o to
 písemně prosil Šiktance z Mladé fronty,
 a jistě mi pan dr. Justl pomůže v „Krásné
 literatuře“ a možná v Čsl. spisovateli. Čekám
 na kartáčové otisky mé knihy překladů z Vaší
 poezie. Za několik dní přijede do Prahy Vigo-
 relli na čapkovské sympozium.
 Mám Vás rád a na Vás častočasto myslím
 v dlouhých, nudných večerech. Líbám ruku
 Vaší paní a pozdravuji Kát'u. Zdraví Vás moje
 manželka, moje opora, svědomí a zlato.
 Srdečně Vás

AngeloMRipellino

che cosa sono "cento anni per me poeta"
 Allusione al verso di Holan "Cento anni niente per
 me, poeta" della composizione *Risposta alla Francia*,
 scritta il 30 settembre 1938, all'indomani dei Patti di
 Monaco con i quali anche Francia e Inghilterra, Paesi
 fino a quel momento alleati della Cecoslovacchia, ac-
 consentivano alla richiesta di annessione dei Sudeti al
 Reich tedesco; la poesia fu sequestrata dalla censura
 e pubblicata per la prima volta nel libro *Havraním br-
 kem* [Con penna di corvo], Praha, Fr. Borový 1946, p.
 11. Nelle *Opere complete* di Holan si trova nel volu-
 me sesto (*Dokumenty*, 1976, p. 12, seconda edizione
 2001, p. 12).

AMR → Vladimír Holan

23 agosto [1965]

Mio caro Vladimír,
 la ringrazio per la lettera e per il costante ricordo.
 Va meglio, e secondo i medici i progressi sono
 già notevoli. Sarà una cosa lunga, ma che cosa
 sono "cento anni per me poeta". È questione di
 pazienza. Spero che la mia seconda patria mi
 guarirà, in modo che io possa continuare a lavo-
 rare per lei: ho la testa piena di progetti e di idee
 e i quaderni pieni di annotazioni. Non ho biso-
 gno di niente, tranne che di libri. Ho scritto al mio
 editore di mandarmi le novità italiane e francesi:
 senza non si può vivere. Dall'Unione purtroppo
 promettono soltanto e non hanno mandato an-
 cora niente. Sarebbe bello se mi mandassero re-
 golarmente tutte le novità di valore, senza che io
 debba chiedere ogni volta. Ho pregato per iscrit-
 to Šiktanc di Mladá fronta, e certamente il dott.
 Justl mi aiuterà alla Krásná literatura e forse an-
 che presso Československý spisovatel. Aspetto
 le bozze del mio libro di traduzioni della Sua poe-
 sia. Fra qualche giorno verrà a Praga Vigorelli, al
 convegno čapkiano.
 Le voglio bene e penso a lei spesso nelle lunghe
 e noiose serate. Bacio la mano della sua signora
 e saluto Kát'a. La saluta mia moglie, il mio soste-
 gno, la mia coscienza e il mio tesoro.
 Cordialmente suo

AngeloMRipellino

alla Krásná literatura

Si intende la casa editrice Státní nakladatelství krásné
 literatury, hudby a umění, dal 1961 Státní nakladatelství
 krásné literatury umění, dal 1966 Odeon, dove Vladimír
 Justl lavorava dal 1954.

al convegno čapkiano

Un convegno internazionale dal titolo *Člověk proti zka-
 ze* [L'uomo contro la rovina] fu organizzato nei giorni
 7-9 settembre 1969 nella cittadina termale di Mariánské
 Lázně dall'Unione degli Scrittori cecoslovacchi, con la
 partecipazione del Pen Club.

AMR → Vladimír Holan

15. 9. 1965

VLADIMIR HOLAN U SOVOVYCH MLYNU 7
 KAMPA PRAHA
 551 DOBRIS 133 20 16 1000

MILOVANEMU BASNIKOVI POSILAM ZE
 SVE SAMOTY PRANI ZDRAVI STESTI SVE-
 TOVE SLAVY – RIPELLINO

 Telegramma

AMR → Vladimír Holan

9. listopadu [1965]

Facoltà di Lettere dell'Università di Roma
 Cattedra di Lingua e letteratura russa

Můj milý Mistře,
 jsem zase doma a je mi značně lépe. Po-
 malu pomalu začnu znova hrát svůj život.
 Po tolika dnech moje první čtení byly včera
 básně ze sbírky Na postupu. Čtení člověka,
 který dostává se ze tmy na světlo, je, jak víte,
 vybíravé, nespokojené, nedůvěřivé, a proto
 chci Vám říci, že ony žijí a nic neztrácejí
 ze své síly a krásy i pro takového člověka.
 Mrzí mě jenom, že kvůli nemoci se zpozdí ta
 italská antologie z Vašeho díla, kterou chci
 Vám darovat v příštím roce k šedesátinám.
 Děkuji Vám za milé dopisy, které mi byly
 světlem a útěchou v smutných dnech. Můj
 návrat k životu je spojen se vzpomínkami na
 Prahu, na Kampu, na Vás... Klaním se Vaší
 paní, a líbám Kačenku. Hodně mi pomáhá
 vědomí, že z dálky Vy všichni myslíte na
 mne.

Objímám Vás, Váš

Angelo M. Ripellino

Na postupu

Vedi le note alla lettera di Vladimír Holan del 5. 3. 1964.

AMR → Vladimír Holan

15. 9. 1965

VLADIMIR HOLAN U SOVOVYCH MLYNU 7
 KAMPA PRAHA
 551 DOBRIS 133 20 16 1000

ALL'AMATO POETA INVIO DAL MIO EREMO
 AUGURI DI SALUTE FELICITÀ FAMA INTERNA-
 ZIONALE – RIPELLINO

AMR → Vladimír Holan

9 novembre [1965]

Facoltà di Lettere dell'Università di Roma
 Cattedra di Lingua e letteratura russa

Mio caro Maestro,
 sono tornato a casa e mi sento molto meglio. Pian
 piano ricomincio a recitare la mia vita. Dopo tanti
 giorni la mia prima lettura sono state ieri le poesie
 della raccolta *Na postupu*. La lettura di un uomo
 che ritorna dal buio alla luce è, come lei sa, esigente,
 insoddisfatta, sospettosa e quindi voglio dirle
 che le poesie vivono e non perdono nulla della loro
 forza e bellezza nemmeno per un uomo siffatto. Mi
 dispiace soltanto che a causa della malattia subirà
 un ritardo l'antologia italiana della Sua opera, che
 voglio regalarle il prossimo anno per i sessant'anni.
 La ringrazio per le lettere affettuose, che sono state
 per me luce e conforto nei giorni tristi.

Il mio ritorno alla vita si lega ai ricordi di Praga,
 di Kampa, di lei... Mi inchino alla sua signora, e
 bacio Kačenka.

Mi aiuta molto la consapevolezza che a distanza
 tutti voi pensiate a me.

La abbraccio, suo, suo

Angelo M. Ripellino

AMR → Vladimír Holan

18. I. 66

Vladimír Holan
 U Sovových mlýnů 7
 Praha 1
 Cecoslovacchia

Pozdravy z restaurace, kde vládne ohromná baba.

Ela
 Angelo Maria Ripellino
 D. V. Ivanov
 Giuseppe [?]
 Ettore Lo Gatto
 S obdivem, Roman Jakobson
 [?]

 Cartolina del ristorante Cesarina: forse il ritratto della proprietaria, sullo sfondo il panorama di Roma. In basso la data: 18 genn. 65.

Vladimír Holan → AMR

19. III. A. D. 1966

Drahý Ripellino –
 vítám Vás v Čechách! A děkuju Vám! A těším se, že Vás brzy uvidím s VI. Justlem zde na Kampě! Rád, opravdivě rád jsem slyšel, že se cítíte zdráv!!!
 Ze srdce upřímného Váš

Vladimír Holan

AMR → Vladimír Holan

18. I. 66

Vladimír Holan
 U Sovových mlýnů 7
 Praha 1
 Cecoslovacchia

Saluti da un ristorante dove impera un donnone.

Ela
 Angelo Maria Ripellino
 D. V. Ivanov
 Giuseppe [?]
 Ettore Lo Gatto
 Con ammirazione, Roman Jakobson
 [?]

Vladimír Holan → AMR

19. III. A.D. 1966

Caro Ripellino –
 benvenuto in Boemia! E grazie! E non vedo l'ora di vederla con Vladimír Justl qui a Kampa! Sono stato contento, davvero contento di sapere che si sente guarito!!!
 Di cuore sinceramente suo

Vladimír Holan

AMR → Vladimír Holan

8. 4. 66 [poštovní razítko]

Vladimír Holan
U Sovových mlýnů 7
Praha 1
Cecoslovacchia

Cher Holan, nous parlons toujours de Votre
poésie: on fera une grande lecture publique
à la fin d'avril, je Vous embrasse,

Giancarlo Vigorelli
Bruna Javarone
Lorenza Trucchi
Ela Ripellino
[?]
Angelo Maria Ripellino
Domenico Javarone

AMR → Vladimír Holan

8. 4. 66 [timbro postale]

Vladimír Holan
U Sovových mlýnů 7
Praha 1
Cecoslovacchia

Cher Holan, nous parlons toujours de Votre
poésie: on fera une grande lecture publique a la
fin d'avril, je Vous embrasse,

Giancarlo Vigorelli
Bruna Javarone
Lorenza Trucchi
Ela Ripellino
[?]
Angelo Maria Ripellino
Domenico Javarone

Cartolina del ristorante «dal Bolognese»: un disegno
rappresenta Piazza del Popolo, con l'indirizzo del risto-
rante.

Vladimír Holan → AMR

2. I. A.D. 1967

Drahý příteli –
znovu Vám děkuju za všechnu oddanost
a velkou práci, kterou jste věnoval mé
poézii. Vy víte, že vás mám rád, a to niko-
li od včerejška! Proto Vám z hloubi srdce
přeju, abyste byl zdrav a žil ještě dlouho na
této nešťastné, a přece krásné zemi!
Bratrsky Vás objímá
Váš

Vlad. Holan

Vladimír Holan → AMR

2. I. A.D. 1967

Caro amico –
la ringrazio ancora una volta della sua fedeltà e
del grande lavoro dedicato alla mia poesia. Lei
sa che le voglio bene, e non da ieri! Per questo
dal profondo del cuore le auguro di rimanere in
salute e di vivere ancora a lungo su questa terra
infelice, eppure bella!
Con un abbraccio fraterno,
suo

Vladimír Holan

AMR → Vladimír Holan

Catania, 5. 1. 1967

Mistr Vladimír Holan
 Laureát Etna Taormina
 Praha 1
 U Sovových mlýnů 7
 ČSSR

Freudige grüße von Hans Magnus Enzensberger

Jste tady s námi, všichni na Vás vzpomínáme
 AngeloMariaRipellino
 Ela R.

Grü[ße] u[nd] Wunsch[e] von Ingeborg
 Bachmann

Con l'ammirazione la fraternità e l'augurio di
 Ungaretti

Salvatore Quasimodo

Jsem nadšená a líbám Tě. Tvá Věra

Miluje Vás Váš Vladimír

AMR → Vladimír Holan

Catania, 5. 1. 1967

Maestro Vladimír Holan
 Vincitore del Premio Etna Taormina
 Praha 1
 U Sovových mlýnů 7
 ČSSR

Freudige grüße von Hans Magnus Enzensberger

Lei è qui con noi, la ricordiamo tutti
 AngeloMariaRipellino
 Ela R.

Grü[ße] u[nd] Wunsch[e] von Ingeborg Bachmann

Con l'ammirazione la fraternità e l'augurio di Un-
 garetti

Salvatore Quasimodo

Sono entusiasta e ti bacio. Tua Věra

La ama il Suo Vladimír



 Cartolina: Taormina, Teatro Greco.

Freudige grüße
 Lieti saluti da Hans Magnus Enzensberger

Grü[ße] u[nd] Wunsch[e]
 Saluti e auguri da Ingeborg Bachmann

Tua Věra
 A ritirare il premio a Catania si era recata, accompa-

gnata da Vladimír Justl, Věra, la moglie di Holan, il quale non usciva mai di casa per via di una grave forma di agorafobia. La cartolina, scritta nel giorno della consegna del premio, è firmata dagli altri due vincitori, Hans Magnus Enzensberger (anche lui premiato come scrittore straniero) e Giuseppe Ungaretti (premiato per le traduzioni di William Blake); Salvatore Quasimodo presiedeva la giuria, nella quale oltre a Ripellino sedeva anche Ingeborg Bachmann, che dal 1953 viveva a Roma (e ha tradotto la poesia di Ungaretti in tedesco).

AMR → Vladimír Holan

11. [?]. 68

VLADIMIR HOLAN U SOVOVÝCH MLYNU 7 PRAHA

RADUJEME SE Z VASEHO JMENOVANI NA-
RODNIM UMELCEM
RIPELLINO

Telegramma. Il destinatario è «Holan».

artista nazionale – Holan fu insignito di questo titolo il 20 maggio 1968.

AMR → Vladimír Holan

24. X. 68

Národní umělec
Vladimír Holan
U Sovových mlýnů 7
Praha 1
Cecoslovacchia

Milý pane Vladimíre,
stále na Vás myslíme a máme Vás rádi.

Váš Angelo
Ela

Biglietto postale con l'intestazione "Facoltà di Lettere dell'Università di Roma / Cattedra di Lingua e letteratura ceca e slovacca / Pravda zvítězí" [La verità trionfa: questo il motto dello Stato ceco]. In realtà la disciplina

AMR → Vladimír Holan

11. [?]. 68 [timbro postale]

VLADIMIR HOLAN U SOVOVÝCH MLYNU 7 PRAHA

SIAMO FELICI CHE ABBIA RICEVUTO IL RICO-
NOSCIMENTO DI ARTISTA NAZIONALE
RIPELLINO

AMR → Vladimír Holan

24. X. 68

Artista nazionale
Vladimír Holan
U Sovových mlýnů 7
Praha 1
Cecoslovacchia

Caro Vladimír,
pensiamo sempre a lei e le vogliamo bene.

Il suo Angelo
Ela

non si chiamava così: la denominazione ufficiale era Lingua e letteratura cecoslovacca, ma Ripellino evidentemente aveva fatto stampare una carta intestata "corretta".

AMR → Vladimír Holan

15. XII. 68

Milý pane Vladimíre,
 máme Vás rádi, myslíme na Vás, jste tady s
 námi
 Angelo Maria Ripellino

Con il più caro abbraccio di cuore
 Giancarlo Vigorelli

Taormina a Catania je už na věky spojena
 díky těm, kteří napsali věky přede mnou,
 s Vaším jménem. A to je krásné.
 Váš Vladimír

Moc Vás zdraví Jan Skácel

Aqui está mi mano amiga
 Lawrence Ferlinghetti

Dragoș Vrânceanu
 Bruno [?]
 Ignazio Buttitta
 Salvatore Battaglia
 Elio Filippo Accrocca
 Girolamo [?]
 Enrico Falqui
 Giacinto Spagnoletti

 Su carta intestata San Domenico Palace Hotel, Taormina

AMR → Vladimír Holan

5. 5. 69

Vladimír Holan
 U Lužického semináře 18
 t. 532377

Velký a milý pane Vladimíre,
 přijměte, prosím Vás, mého drahého přítele,
 španělského básníka a nakladatele Carlo-
 sa Barrala. Byl bych velmi rád, kdybyste ho
 poznal.

Pozdravuje Vás Váš Angelo M. Ripellino,
 jenž má Vás rád.

 Biglietto postale con l'intestazione della Facoltà di Let-
 tere dell'Università di Roma / Cattedra di Lingua e lette-
 ratura ceca e slovacca / Pravda zvíťezí.

AMR → Vladimír Holan

15. XII. 68

Caro Vladimír,
 le vogliamo bene, pensiamo a lei, è qui con noi.
 Angelo Maria Ripellino

Con il più caro abbraccio di cuore
 Giancarlo Vigorelli

Taormina e Catania sono ormai per i secoli a ve-
 nire legate al Suo nome, grazie a coloro i quali
 hanno scritto secoli prima di me. Ed è bellissimo.
 Suo Vladimír

La saluta tanto Jan Skácel

Aqui está mi mano amiga
 Lawrence Ferlinghetti

Dragoș Vrânceanu
 Bruno [?]
 Ignazio Buttitta
 Salvatore Battaglia
 Elio Filippo Accrocca
 Girolamo [?]
 Enrico Falqui
 Giacinto Spagnoletti

AMR → Vladimír Holan

5. 5. 69

Vladimír Holan
 U Lužického semináře 18
 t. 532377

Grande e caro Vladimír,
 la prego di accogliere un mio caro amico, il poeta
 ed editore spagnolo Carlos Barral. Sarei molto
 contento che lei lo conoscesse.

La saluta il suo Angelo M. Ripellino,
 che le vuole bene.

AMR → Vladimír Holan

30. V. 69

NARODNI UMELEC VLADIMIR HOLAN
U LUZICKEHO SEMINARE 18 PRAHA

MILY PANE VLADIMIRE, PROSIM PRIJME-
TE ITALSKOU TELEVIZNI SKUPINU ZITRA
ODPOLEDNE APPRODO KTERÁ CHCE NA-
TOCIT DOKUMENTARNI SNIMEK O VAS
STOP PREJEME SI TO EINAUDI I JA STOP
BUDU S NIMI SPOLUPRACOVAT
BUDTE ZDRAV ANGELO
RAITELEVISIONE ROMA

Telegramma

Vladimír Holan → AMR

29. VII. 1969

Můj drahý příteli,
už jsme o tom na jaře spolu mluvili. Jde o
můj honorář, který stále leží u Rizzoliho.
Podle smlouvy, kterou tu mám, měla mi
být už v červnu 1967 vyplacena záloha
dvěstěpadesát tisíc lir (250.000). Bud'te tak
hodný a řekněte mu, at' mi tu částku pošle.
Jak je s Vaším zdravím. Měl byste mi tu a tam
napsat! Čítal jsem rád Vaše dopisy! Nuže,
potěšte brzy starého samotáře zprávou, že
jste zdrav, stejně jako Vaši drazí.
Děkuji Vám, objímám Vás a jsem Váš

V. H.

Nell'angolo in basso a sinistra: «Scritto. Inviato il 29.
VII. 1969».

AMR → Vladimír Holan

30. V. 69 [timbro postale]

ARTISTA NAZIONALE VLADIMIR HOLAN
U LUZICKEHO SEMINARE 18 PRAHA

CARO VLADIMIR, LA PREGO DI RICEVERE LA
TROUPE TELEVISIVA ITALIANA APPRODO DO-
MANI POMERIGGIO CHE VUOLE GIRARE UN
DOCUMENTARIO SU DI LEI STOP LO DESIDE-
RIAMO EINAUDI E IO STOP COLLABORERÒ
CON LORO
STIA BENE ANGELO
RAITELEVISIONE ROMA

Vladimír Holan → AMR

29. VII. 1969

Mio caro amico,
ne abbiamo già parlato la scorsa primavera. Si
tratta del mio onorario che continua a rimane-
re fermo da Rizzoli. In base al contratto che ho,
nel giugno 1967 avrebbe dovuto essermi corri-
sposto l'anticipo di duecentocinquanta mila lire
(250.000). Sia così gentile e gli dica di mandarmi
questa somma.
Come va la sua salute? Dovrebbe scrivermi ogni
tanto! Leggevo con piacere le sue lettere! Dun-
que faccia presto felice un vecchio solitario con
la notizia che sta bene in salute, e così i suoi cari.
La ringrazio, la abbraccio e rimango il suo

V. H.

AMR → Vladimír Holan

24. 9. 69

Facoltà di Lettere dell'Università di Roma
 Cattedra di Lingua e letteratura ceca e slovacca

Můj milý pane Vladimíre,
 promiňte, že odpovídám tak pozdě: vrátil jsem se včera z Mnichova.
 Telefonoval jsem dnes řediteli nakladatelství Rizzoliho: pošlou Vám hned honorář za knihu, která konečně vyjde koncem roku. Říká se všude v Evropě, že jako kandidát na „Nobelovku“ máte 30% možností, stejně jako Malraux a Ungaretti. Někdo mluví také o Chaplinovi (ale Vy nemáte rád „šašky“). I když nepíší „starému bručounu“ („bručoun“ je démon i pozoun z Apokalypsy), pořád myslím na něho s láskou, která nezná nížiny. Jsem takřka zdráv, ale jak mohu být klidný, když to nejdražší je stále ohrožováno?
 Sincerely yours

Angelo

Pozdravujte paní Věru a Kačenku

AMR → Vladimír Holan

21. 5. 70

Národní umělec
 Vladimír Holan
 U Lužického semináře 18
 Praha 1
 Cecoslovacchia

Melancholicky Váš

AngeloMariaRipellino

AMR → Vladimír Holan

24. 9. 69

Facoltà di Lettere dell'Università di Roma
 Cattedra di Lingua e letteratura ceca e slovacca

Mio caro Vladimír,
 mi scusi se rispondo con tanto ritardo: sono tornato ieri da Monaco.
 Oggi ho telefonato al direttore della casa editrice Rizzoli: le invieranno subito l'onorario per il libro che finalmente uscirà a fine anno. In tutta Europa si dice che come candidato al Nobel Lei ha il 30% di possibilità, al pari di Malraux e Ungaretti. Qualcuno parla anche di Chaplin (ma Lei non ama i “buffoni”).
 Anche se non scrivo al “vecchio brontolone” (“brontolone” è un demone e tromba dell'Apocalisse), penso sempre a lui con un affetto che non conosce secche.
 Sono quasi sano, ma come posso stare tranquillo quando ciò che ho di più caro è minacciato?
 Sincerely yours

Angelo

Saluti la signora Věra e Kačenka

AMR → Vladimír Holan

21. 5. 70

Artista nazionale
 Vladimír Holan
 U Lužického semináře 18
 Praha 1
 Cecoslovacchia

Malinconicamente suo

AngeloMariaRipellino

 Cartolina: Paul Klee, quadro in mostra a Roma, 1970.

AMR → Vladimír Holan

27. září 1971

Národní umělec
Vladimír Holan
U Lužického semináře 18
Praha 1
Cecoslovacchia

Vzpomínám na Vás
Angelo
Ela

Cartolina: Emilio Vedova, litografia.

AMR → Vladimír Holan

20. srpna [1972]

Národní umělec
Vladimír Holan
U Lužického semináře 18
Praha 1
Cecoslovacchia

Vzpomínáme na Vás v jižní Itálii
Angelo
Ela

Cartolina: Vieste, Cala della Pergola.

AMR → Vladimír Holan

27 settembre 1971

Artista nazionale
Vladimír Holan
U Lužického semináře 18
Praha 1
Cecoslovacchia

Penso a lei
Angelo
Ela

AMR → Vladimír Holan

20 agosto [1972]

Artista nazionale
Vladimír Holan
U Lužického semináře 18
Praha 1
Cecoslovacchia

Pensiamo a lei nell'Italia del Sud
Angelo
Ela

AMR → Vladimír Holan

Taormina, 9–5–75

Vladimír Holan
 U Lužického semináře 18
 Praha 1
 Cecoslovacchia

In voce cataractarum tuarum – il più grande
 abbraccio di cuore,

Giancarlo [Vigorelli]
 Vzpomínám

Angelo
 Ela

*In voce cataractarum tuarum – il più grande abbraccio
 di cuore*
 La citazione latina riecheggia la citazione del Salmo 48,8

AMR → Vladimír Holan

23. 4. 77

Pan a paní
 Vladimír Holan
 U Lužického semináře 18
 Praha 1
 ČSSR

Hezky vzpomínáme na Vás

Giacinto e Piera Spagnoletti
 Angelo

Di tutto cuore, sempre
 Giancarlo [Vigorelli]

 Cartolina: Panorama di Taormina

AMR → Vladimír Holan

Taormina, 9–5–75

Vladimír Holan
 U Lužického semináře 18
 Praha 1
 Cecoslovacchia

In voce cataractarum tuarum – il più grande ab-
 braccio di cuore,

Giancarlo [Vigorelli]

Ricordando
 Angelo
 Ela

frequente nei testi di Holan (vedi la lettera di Vladimír
 Holan del 30. 6. 1950 e le note relative): «Abyssus a-
 byssum invocat, in voce cataractarum tuarum».

AMR → Vladimír Holan

23. 4. 77

Signor e Signora
 Vladimír Holan
 U Lužického semináře 18
 Praha 1
 ČSSR

Vi ricordiamo caramente

Giacinto e Piera Spagnoletti
 Angelo

Di tutto cuore, sempre
 Giancarlo [Vigorelli]

Note

- ¹ Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*. Einaudi, Torino 1973.
- ² La prima menzione del progetto di un libro dedicato alla cultura praghese risale al 1957: «E può darsi che [...] io vi proponga un libro di saggi intitolato *Alchimia di Praga* o in modo simile (sullo spirito magico di questa città, sulle sue tradizioni, sulla sua sintesi di cultura ceca e tedesca, sul “gusto” della sua cultura, sull’umorismo di Švejk, ecc.)» (Lettera a Guido Davico Bonino del 18 febbraio 1957, in Angelo Maria Ripellino, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, a cura di Antonio Pane, Einaudi, Torino 2018, p. 25). Due anni dopo il progetto acquisisce una forma pressoché definitiva, come si legge in una lettera di Ripellino a Italo Calvino del 20 aprile 1959: «Frattanto ho rimuginato anche il libro su Praga, che si potrebbe forse intitolare *Praga magica*. Mi è sorta in mente una variante del progetto originario che si fondava, se ricordi, solo sul Novecento. La variante prevede questa partizione: Praga del Golem (epoca di Rodolfo II, Golem, leggende del ghetto, alchimisti, astrologi, ecc.); Praga del Biedermeier; Praga del primo Novecento (Sezession, Hašek, Kisch, Kafka, ecc.). Una sorta di *Orlando* della Woolf nel clima magico praghese. Sono incerto fra le varianti. Quest’ultima è singolare» (Archivio di Stato di Torino, Archivio Einaudi, cart. 174.1).
- ³ Cfr. Antonio Pane, *Angelo Maria Ripellino. Bibliografia*, in *eSamizdat 2*, 2004, n. 2, pp. 251–274; Id.: *Angelo Maria Ripellino. Bibliografia. Aggiornamento*, in *eSamizdat 5*, 2007, n. 1/2, pp. 449–452.
- ⁴ *Holan salmista di un’epoca tragica*, in *La Fiera letteraria*, 25. 12. 1947, p. 7; *Di un’opera inedita del poeta ceco Holan*, in *Convivium*, 1950, n. 5/6, pp. 757–771; *Su un poema di Vladimír Holan (První testament)*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 567–570.
- ⁵ Il carteggio fra Angelo Maria Ripellino e Vladimír Holan qui tradotto in italiano, conservato presso il Památník národního písemnictví di Praga (Fondo Holan) e l’Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma (Fondo Ripellino), è contenuto nell’edizione critica della corrispondenza di Ripellino con letterati e artisti cechi curata da chi scrive: «*Do vlasti české. Z korespondence Angela M. Ripellina*, IPSL, Praha 2018. Si ringrazia l’istituto di ricerca IPSL per aver autorizzato la traduzione delle lettere e la riproduzione di parte del commento. La grafia dei nomi usata dagli autori è stata rispettata, così come i diversi modi di indicare la data; l’uso della maiuscola nei pronomi come forma di cortesia, costante nelle lettere originali, è stato rispettato solo laddove la minuscola avrebbe potuto generare ambiguità.
- ⁶ Vedi nota 5.
- ⁷ I taccuini sono custoditi nell’Archivio del Novecento, Sapienza Università di Roma, Fondo Ripellino.
- ⁸ Archivio Einaudi, cart. 174.1.
- ⁹ Archivio Einaudi, cart. 174.1.
- ¹⁰ Angelo Maria Ripellino, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, cit., p. 84.
- ¹¹ Justl, Vladimír: *Credo, quia absurdum...* In: *Holaniana*, a cura di Viktor Dobrev. Akropolis, Praha 2010, p. 145 (v. anche p. 44, 135). Lo stesso Justl avrebbe contribuito, dopo la morte di Ripellino, a curare la pubblicazione dell’opera di Holan in traduzione italiana, scrivendo l’introduzione alla già citata antologia *Una notte con Ofelia* e collaborando anche con Giovanni Raboni e Marco Ceriani alle successive raccolte di poesie tradotte in italiano.
- ¹² Angelo Maria Ripellino, *Lettere e schede editoriali (1954-1977)*, cit., p. 88.
- ¹³ Sono stati omessi pochi brevi messaggi di saluto e di auguri, o “di servizio” privi di data.

Uno splendido violino per un clown tragico

di Giuseppe Grattacaso

È lo stesso Ripellino a dare le coordinate e spargere tracce per costruire quella che potrebbe rivelarsi una sincera quanto velata dichiarazione di poetica. Nei versi che aprono la seconda, e ultima, sezione di *Lo splendido violino verde*, raccolta del 1976, ora nuovamente pubblicata, per i tipi di Artemide, in una ricercata edizione critica, curata da Umberto Brunetti e impreziosita da due scritti, a inizio e a fine volume, rispettivamente di Corrado Bologna e Alessandro Fo, l'io lirico, immediatamente autobiografico, dichiara: «Su questo magico violino verde / vorrei ancora sonare, se le mani / non brancolassero». Il poeta si propone di indossare «tuttavia il vecchio frac», chiedendo alla *claque* che «con i suoi applausi nasconda / le stecche e le stonature». La musica della poesia non può dissimulare i difetti prodotti dall'età incalzante, resa più offensiva dal procedere della malattia, che nel caso di Ripellino si manifesta nei postumi di una giovanile tubercolosi mal curata e nelle complicazioni prodotte dal più recente diabete. Né d'altra parte i versi possono rendere sopportabili i mali del mondo: «O vita confusionale, / o barcollante baraonda / di piatti e alloppiati fantasmi, / di angeli falsi, o imposture / da Puvis de Chavanne». Il poeta musicista continuerà allora a suonare «lo splendido violino verde / finché le mani ce la faranno», nella consapevolezza però che «la destrezza si perde / e crescono il disinganno e l'affanno».

Sono due i temi che più incalzano il lettore, e pressano lo scrittore stesso diremmo, e si rincorrono: da una

parte, l'implacabile avanzare dell'età e della malattia, che rende più fragile l'uomo di fronte agli affanni del mondo e alle sue mancanze, e lo condanna a una sorta di inattuabilità del sentimento amoroso, come avviene per l'*alter ego* Don Pasquale, protagonista dell'opera buffa di Donizetti, che dà il titolo alla seconda sezione della raccolta; dall'altra, il progressivo senso di disappartenenza alle vicende della realtà storica, che ha preso sue strade, sempre meno comprensibili, con l'affermarsi della società di massa e delle sue conseguenze, che lasciano il poeta - forse più in generale la poesia - sotto il peso di un sentimento generale di frustrato e ribelle fallimento. Il violino verde di chagalliana memoria («Vorrei che la mia poesia risonasse come un violino... Anche se storto, se guercio e perciò chagalliano», scrive Ripellino nella prosa *Di me, delle mie sinfoniette*) diventa allora lo strumento per riscattarsi dal male, per tentare ancora una festa, per esorcizzare, con il giocoso contrappunto della musica, le colpe e le imperfezioni dell'esistenza.

La poesia di Angelo Maria Ripellino, in particolare quella delle ultime raccolte, in cui bene si inserisce per intonazione e per contenuti *Lo splendido violino verde*, quinto e penultimo tra i suoi libri di poesia, si muove costantemente in equilibrio tra la consapevolezza dei limiti dell'agire umano, la sofferenza derivante dall'unica certezza possibile, che è quella della precarietà dell'esistenza, e la volontà di prodursi in un eversivo e indisciplinato, festoso e ironico sberleffo: «... egli porta giallissimi guanti / e per cravatta un carciofo, / che si va

squamando», scrive il poeta sulla scorta di Majakovskij e della sua «blusa gialla» esibita per le vie di Mosca, attingendo un po' da Arlecchino e un po' da un ritratto arcimboldesco, come suggerisce Umberto Brunetti nelle sue puntuali e documentatissime osservazioni, che lo portano a concludere che il poeta è un «clown tragico», che «intona l'elegia dolorosa di un mondo in frantumi».

Brunetti ha il merito di muoversi in assoluta scioltezza nel *pastiche* linguistico e nelle mille diramazioni, nell'«oceano ritmico e metrico, fonetico e semantico» (Bologna), nell'andirivieni metaforico, nelle criptocitazioni e nelle tante figure mitopoetiche, di cui è disseminata la poesia di Ripellino. L'intento è quello, come suggerisce lo stesso Brunetti, di realizzare «il primo commento scientifico a una silloge di Ripellino», con lo scopo di «approdare a una visione più definita di questa voce poetica non ordinaria, che meriterebbe di trovare posto nel canone del nostro secondo Novecento». Posto peraltro su cui dubitava ampiamente lo stesso Ripellino, che proprio nella lirica di apertura del volume e dunque della sezione prima *Das letzte Variété*, si racconta come «uno scrittore che ha fatto molto parlare di sé», che viene chiamato dal proprio editore «a discolarsi di non scriver più niente». «Agghindatosi come un fagiano di orpelli e di penne», rassicura l'interlocutore: «prima che scenda la sera, / ti darò forse un notturno, una Messa Solenne, / una Cherubinia, una lettera dalla galera, / insomma una cosa qualunque», pur sapendo benissimo, «che altre pagine non impediranno / che io sia allegramente dimenticato». Sono versi 'allegramente' e amaramente autoironici di un poeta che ha sempre dovuto lottare con il disagio di vedersi cucita addosso una «medaglia al merito slavistico», come lui stesso si esprime, con l'idea di essere considerato un critico letterario e teatrale (molto apprezzate le sue recensioni su «L'Espresso») e dunque giudicato meno idoneo alla poesia, secondo una formula molto popolare, anche tra gli addetti ai lavori. Insomma il rischio, in questi casi, è di essere indicato come poeta quando si scrive di critica e come critico quando invece si producono versi. In una poesia di *Lo splendido violino verde* si legge: «Lei è poeta? Allora non è scrittore. / Ma se è critico, come può essere poeta?» Sono le domande, quanto mai affermative peraltro, che avanza una non meglio identificata «signora». Il poeta, che non può essere poeta perché critico, risponde che le invierà «una grassoccia scatola di cotognate, / tutta piena dei miei mortaretti, / delle mie

cigolanti ferrovie di fonemi, / delle mie impèrvie ballate, / di stracci di cenere / dei miei pagliacci Malello e Malora, / insomma, signora, un brandello della mia pena».

Compito di Brunetti, e con lui di Bologna e Fo, da tempo impegnati nell'azione di valorizzazione dell'opera di Ripellino, in particolare di quella poetica, è di fornire le coordinate necessarie a riportare l'*affaire* in confini più confacenti, di oliare le «cigolanti ferrovie di fonemi» così da dimostrarne l'assoluta corrispondenza con l'esperienza più significativa della poesia del tempo, di offrire indicazioni e segnaletica perché il lettore avvezzo, e più ancora il critico e lo studioso, possano avere chiaro il rilievo dell'opera poetica ripelliniana.

Brunetti, oltre a rendere espliciti i tanti riferimenti a cui rimanda ogni singolo verso, le citazioni più o meno celate, costruisce un percorso di parentele, utile per districarsi nella varietà ritmica e formale e in qualche modo per decodificare il turbinoso, a tratti fragoroso, lessico delle poesie. Il dialogo con la tradizione letteraria italiana è ricostruito evidenziando i legami con gli autori del Duecento e del Trecento, con Petrarca, soprattutto per quanto riguarda il tema della 'fugacità della vita', con gli scrittori del Cinquecento, e più di tutti con Pietro Aretino, con la scrittura straripante e metaforica del barocco marinista. Il prurilinguismo di Ripellino, la volontà di fare i conti con la variegata tradizione metrica, trova elementi di discendenza con la poesia, lo sperimentalismo poetico vorremmo dire, di Pascoli e in parte minore di D'Annunzio. Poi c'è Gozzano, con cui, afferma Brunetti, si rivelano le maggiori somiglianze: «l'attenzione agli oggetti, specialmente quelli desueti o prosaici, l'onnipresente attesa della morte precoce». A tutto questo va aggiunto quel senso di «malinconia che si ritorce su se stessa diventando ironia», secondo le parole di Spagnoletti riferite al poeta crepuscolare, e poi, ancora una volta, la ricerca formale, l'uso audace delle rime.

Brunetti ricorda ancora Palazzeschi, a cui si perviene attraverso il tema della «buffoneria del dolore», e «le numerose affinità tra Ripellino e Montale», a partire dalla passione per la musica colta. C'è poi l'amore per Chlebnikov, Majakovskij, Pasternak, studiati e tradotti.

In questa materia ampia e diversissima, si muove Brunetti con scrupolosa attenzione, cercando di lasciare intonato il prezioso violino ripelliniano e intanto di dircene l'accordatura, di farci percepire tutti i toni dei suoi suoni.

L'avanguardia cinese tra tradizione e modernità. Bei Dao e la creazione di una nuova lingua poetica

di Rosa Lombardi

Bei Dao 北岛 (Isola del Nord)¹, pseudonimo di Zhao Zhenkai 赵振开, è il poeta cinese contemporaneo più conosciuto all'estero, una delle voci più rappresentative dell'avanguardia nata alla fine degli anni Settanta quando, insieme ad altri poeti, fonda la rivista autogestita *Jintian (Oggi)*, colpita dalla censura e chiusa dopo appena due anni di pubblicazione. Condannato come esponente della dissidenza politica, Bei Dao ha vissuto in esilio per buona parte della sua vita, prima in Europa, poi negli Stati Uniti, per tornare infine nel 2007 a Hong Kong, dove attualmente risiede. È autore di numerose raccolte di poesia e volumi di saggi e memorie, i suoi libri sono stati tradotti in oltre venti lingue e hanno ottenuto riconoscimenti e premi letterari internazionali², è stato inoltre più volte proposto come candidato al premio Nobel.

Bei Dao nasce nell'anno della fondazione della Repubblica Popolare (1949) e vive in prima persona i grandi eventi che segnano i decenni successivi: la costruzione della Nuova Cina comunista, il periodo di isolamento e di consolidamento del Paese, le tumultuose campagne politiche ed economiche e, infine, l'inasprimento ed estremizzazione dei contrasti interni al Partito che porteranno al lancio della Rivoluzione Culturale (1966-1976).

I suoi genitori sono alti quadri del Partito, ha così la possibilità di frequentare le migliori scuole della capitale riservate ai figli dell'élite. Sin da piccolo è un lettore vorace e onnivoro, legge tutto ciò che trova nella bi-

blioteca di famiglia: classici cinesi e stranieri, poesia classica, opere teatrali e sceneggiature cinematografiche, testi canonici del marxismo, letteratura rivoluzionaria, ma anche opere straniere moderne proibite, i "libri gialli" (così detti dal caratteristico colore della copertina) che, malgrado il rigido controllo esercitato dal Partito sull'informazione e la cultura, circolano tra la dirigenza. Le opere lette avidamente in quegli anni³ gli aprono nuovi orizzonti e gli offrono uno spazio immaginativo in cui rifugiarsi, in un'epoca dominata dal rigido schematismo del realismo socialista che si era imposto sin dagli anni Quaranta.

Come molti dei suoi coetanei, anche Bei Dao è un fervente comunista. Ha solo sedici anni quando ha inizio la Rivoluzione Culturale e si unisce con entusiasmo alle Guardie Rosse, rispondendo all'appello di Mao che chiama i giovani alla lotta per cancellare la vecchia cultura e costruire la nuova Cina.

La mia generazione credeva nel Comunismo. Non sapevamo di vivere nel buio. L'educazione che avevamo ricevuto sin dall'infanzia ci aveva insegnato che il Comunismo era tutto. La Rivoluzione Culturale cambiò radicalmente le nostre vite – diventammo operai e contadini – poi la nostra fede iniziò a vacillare⁴.

Negli anni degli scontri più accesi è mandato lontano da Pechino, come altre migliaia di giovani, a lavorare come operaio in un cantiere edile sperduto tra i

monti. È in questo periodo che prende coscienza delle condizioni di povertà e arretratezza delle campagne cinesi, una realtà ben diversa da quella descritta dalla propaganda. Continua a trovare rifugio nella lettura, a cui si dedica di notte e in segreto per sfuggire a controlli e denunce, e inizia a scambiare i suoi primi scritti con gli amici.

All'inizio degli anni Settanta comincia a scrivere poesia in versi liberi in una lingua giudicata ermetica, ispirandosi all'amico poeta Shi Zhi (n. 1948), il primo a tentare un timido superamento della poetica realista e del suo didascalismo⁵. Nel 1974 compare il suo primo testo narrativo, *Bodong (Onde)*⁶, poi riveduto e ripubblicato nel 1979 a puntate sulla rivista *Jintian*, subito considerato uno dei primi esempi di letteratura d'avanguardia.

Nel 1975 la polizia ordina il ritiro delle sue opere, Bei Dao riuscirà ad evitare il carcere solo perché la commissione incaricata di esaminarle non riesce a ravvisare la presenza di contenuti 'controrivoluzionari' e a comprenderne il senso, a causa della lingua e dello stile del tutto insoliti per quei tempi.

Dopo la morte di Mao, avvenuta nel '76, e la caduta della Banda dei Quattro nell'ottobre dello stesso anno, Deng Xiaoping sostiene per un breve periodo le istanze del Movimento democratico nato a Pechino, spinto anche dal bisogno di guadagnare il sostegno degli intellettuali e dell'opinione pubblica e consolidare la sua posizione in seno al Partito, condizioni necessarie per l'avvio del suo progetto di modernizzazione e apertura del Paese. Tra il 1978 e il 1979 la Cina vive così una nuova fase politica caratterizzata da una maggiore apertura anche in campo culturale. È in questo periodo che sui muri della via Xidan di Pechino, il cosiddetto Muro della Democrazia, vengono affisse le prime riviste poetiche autogestite⁷, tra cui *Jintian*, la prima rivista letteraria indipendente fondata dai giovani poeti Bei Dao e Mang Ke, divenuta presto la piattaforma più importante per la diffusione della poesia d'avanguardia.

Una volta stabilizzata la sua posizione, Deng Xiaoping pose fine al Movimento per la Democrazia, nel timore che un suo dilagare a livello nazionale potesse sfuggire al controllo. All'iniziale fase di apertura segue un periodo di crisi e tensione, caratterizzato da forti contrasti in seno al Partito in tema di liberalizzazione. Furono lanciate campagne ideologiche contro il liberalismo borghese (1981) e l'inquinamento spirituale

(1983), attribuiti alla diffusione della cultura borghese decadente dell'Occidente. Durante queste campagne furono mossi attacchi a scrittori e intellettuali non allineati, tra cui Bei Dao, al quale fu impedito di pubblicare sino al 1984⁸. Negli anni successivi gli studenti continuano a tenere manifestazioni di protesta, a una nuova campagna governativa contro il liberalismo borghese, lanciata all'inizio del 1987⁹, seguono nel 1989 le manifestazioni per la democrazia in piazza Tian'anmen a Pechino, duramente represses con l'intervento delle forze armate.

All'inizio degli anni Ottanta Bei Dao lavora alla redazione di *Tansuo (Esplorazione)*, una rivista dell'Associazione Nazionale degli scrittori, poi per la Casa editrice per le lingue straniere. Comincia a tradurre dall'inglese testi di letteratura straniera, basandosi sulle versioni cinesi comparse negli anni Trenta e Quaranta curate da altri poeti¹⁰, attività che gli permette di approfondire il lavoro e la riflessione sulla lingua e sperimentare nuove modalità espressive.

Nonostante il clima di crescente controllo, le sue poesie continuano a circolare anche tra gli studiosi occidentali presenti a Pechino. Nel 1984 entra in contatto con Allen Ginsberg, allora in visita in Cina, con il quale manterrà in seguito rapporti di amicizia¹¹. Nella seconda metà degli anni Ottanta Bei Dao è già uno dei poeti cinesi più noti all'estero, dove è invitato a tenere conferenze. Nell'aprile dell'89 è in visita in Europa e poi negli Stati Uniti, ma dopo le manifestazioni di Tian'anmen del giugno dello stesso anno e il loro drammatico esito, decide di non rientrare in Cina e di vivere in esilio. Nel 1994 cerca di ritornare a Pechino, ma viene fermato alla frontiera e rimandato negli Stati Uniti. Solo nel 2001 gli sarà dato il permesso di rimpatriare, ma solo per brevi periodi di tempo.

La creazione di una nuova lingua poetica. La poesia d'avanguardia tra Oriente e Occidente

La pubblicazione della rivista *Jintian (Oggi)* era stata discussa e pianificata per anni in segreto da Bei Dao con l'amico poeta Mang Ke, il primo numero fu stampato al ciclostile nel 1978 a casa di Bei Dao e affisso sui muri di enti culturali, case editrici e università di Pechino¹². *Jintian* fu la prima rivista non governativa, indipendente e autogestita, fatto di per sé già unico e

soversivo a quei tempi, con cui nasce ufficialmente in Cina la poesia contemporanea d'avanguardia. Nonostante la sua breve vita (la rivista fu sequestrata e chiusa nel 1980 dopo l'uscita del nono numero), *Jintian* ebbe un enorme impatto sulla scena culturale cinese, sui giovani intellettuali e, soprattutto, all'interno delle università. La sua comparsa rappresentò un'aperta sfida alle linee culturali imposte dal Partito sulla letteratura, linee sancite da Mao sin dal 1942 con i famosi *Discorsi sulla letteratura e l'arte di Yan'an*¹³, che definivano il ruolo degli intellettuali all'interno dello stato comunista, e i contenuti e le modalità della futura arte socialista, stabilendo le direttive che avrebbero trasformato letteratura, arte, teatro e cinema in strumenti di propaganda politica per i successivi quaranta anni. La sfida era mossa da giovani intellettuali che proponevano una modalità di scrittura, uno stile e dei contenuti alternativi rispetto alla generazione di scrittori veterani.

L'editoriale del primo numero, attribuito a Bei Dao, presentava una sorta di manifesto artistico del gruppo che esprimeva l'esigenza di una maggiore autonomia creativa e il superamento dei rigidi schemi fino ad allora imposti, sostenendo la necessità di una pluralità e diversificazione di voci ed espressioni.

[...] la storia ci ha dato finalmente l'opportunità di liberare il canto sepolto per dieci anni nei nostri cuori senza dover incorrere in severe punizioni. Non possiamo più aspettare, perché la storia è già andata avanti, aspettare significa tornare indietro. [...] dal bagno di sangue sorge l'alba dell'oggi, abbiamo bisogno di fiori multicolori, di fiori che appartengano davvero alla Natura, di fiori che sboccino davvero nel cuore degli uomini [...]

Il nostro oggi ha radici nel passato e nella nostra ricca terra, ha radici nasce e muore in questa convinzione. Il passato è ormai trascorso, il futuro è ancora lontano, per la nostra generazione esiste l'oggi e soltanto l'oggi¹⁴!

Il nuovo sarebbe nato dalle ceneri del passato recente, avrebbe ricercato le sue radici nella grande tradizione cinese, aprendosi anche a spunti e suggestioni esterne. L'attenzione dei giovani poeti degli anni Ottanta si rivolse dunque alla creazione di una nuova lingua della poesia, che superasse i limiti del cosiddetto *stile maoista*, impostosi a partire dagli anni Cinquanta, una lingua che presentava una sintassi rigida e un lessico ridotto, ridondante di slogan politici e dai toni fortemente assertivi.

Qual era la lingua letteraria moderna cui questi poeti fecero riferimento e dalla quale attinsero i loro modelli negli anni Ottanta?

Nel primo Novecento, la traduzione delle letterature straniere aveva avuto un ruolo centrale nel rinnovamento della lingua letteraria. In Cina, così come era avvenuto in altri Paesi, compresa l'Italia, un buon numero di scrittori e poeti si erano dedicati al lavoro di traduzione letteraria. La diffusione delle traduzioni di testi di narrativa e poesia straniera e la novità delle idee e dei modi espressivi che queste presentavano, aveva rapidamente prodotto delle trasformazioni nella lingua cinese scritta. L'opera di traduzione dalle lingue europee era continuata con fervore negli anni Quaranta¹⁵. In seguito, con la nascita della Repubblica Popolare, le lingue da cui si tradusse furono principalmente il russo e quelle dell'Europa orientale, insieme a testi di autori occidentali 'd'avanguardia' schierati a sinistra, come Éluard, Aragon, Alberti, Lorca e Neruda. Con l'inasprimento del clima politico e l'irrigidirsi del controllo e della censura, molti scrittori e poeti avevano rinunciato alla scrittura per dedicarsi al lavoro di traduzione, occupazione più 'neutrale' e certamente meno rischiosa. Negli anni Sessanta, dopo la rottura dei rapporti tra Cina e Russia, furono questi scrittori-traduttori a introdurre le opere di autori contemporanei occidentali tra cui Salinger, Sartre, Camus, Kerouac, Beckett, similmente a quanto era avvenuto in Italia negli anni Trenta con la letteratura statunitense introdotta da Pavese, Vittorini e Cecchi.

Questo imponente lavoro di traduzione, continuato per tutto il corso del Novecento, contribuì secondo Bei Dao a dare forma ad uno stile di scrittura del tutto nuovo e diverso da quello ufficiale: il cosiddetto *stile di traduzione*, che eserciterà un'influenza decisiva su tutta la letteratura contemporanea¹⁶.

La lingua poetica che prende forma negli anni Ottanta opera un doppio recupero: quello della lingua letteraria moderna pre-maoista, anch'essa come abbiamo visto fortemente influenzata dall'attività di traduzione delle letterature straniere, e quello della lingua della tradizione. La riscoperta della poesia classica e il rinnovato interesse per l'eredità culturale cinese non è il segno di una nostalgica volontà di ritorno al passato ma rappresenta, al contrario, la provocatoria ricerca degli elementi di originalità e di individualità presenti in un passato negato, l'apertura di un altro fronte di attacco al realismo ortodosso e all'omologazione, portato dal cuore stesso della tradizione. La ricerca si concentra sulla riscoper-

ta dell'originale ricchezza espressiva del segno grafico, unità significante di suono e immagine, approfondendo la sperimentazione delle sue valenze ritmiche e musicali e della peculiare suggestione visiva esercitata dalla scrittura cinese. Si vogliono così valorizzare e sfruttare le caratteristiche strutturali del cinese scritto come sistema dinamico, aperto ad una singolare molteplicità interpretativa. Questa è la lingua *periferica* che i giovani poeti contrappongono a quella ufficiale, rigida, trasparente e politicamente 'corretta'. Nella poesia e narrativa prodotta negli anni Ottanta dai giovani scrittori e poeti, il punto di partenza non sarà più infatti 'cosa scrivere', il 'contenuto', vale a dire il necessario messaggio politico che l'opera deve veicolare, bensì un ritrovato interesse per il 'come scrivere', per l'aspetto 'formale', puramente espressivo della scrittura.

La nuova poesia fu aspramente criticata ed etichettata come oscura o nebulosa (*menglong*), strana o bizzarra (*guguai*), opaca (*huise*), ambigua e incomprensibile dai critici ortodossi¹⁷. Di fronte alla provocatoria novità delle scelte tematiche, linguistiche e stilistiche di questi poeti, i sostenitori del realismo si trovavano in difficoltà, incapaci di cogliere il senso della loro ricerca. La difficoltà di comprensione di cui venivano accusati rappresentava già di per sé una deviazione dai canoni ufficiali, che postulavano la trasparenza della lingua e l'evidenza del contenuto come criteri indiscutibili di valutazione della qualità e bontà dell'opera.

Perfino l'estrema brevità di alcuni componimenti divenne bersaglio delle critiche, perché era in stridente contrasto con la tendenza alla prolissità e con l'andamento narrativo di tanta poesia realista¹⁸. Tra gli esempi più rappresentativi di liriche brevi del periodo, che non possono fare a meno di ricordarci certi 'epigrammi' del nostro ermetismo, citiamo due note poesie di Gu Cheng (1956-1993) e di Bei Dao. La poesia di Gu Cheng recita:

Una generazione

La notte nera mi ha dato occhi neri
io li uso per cercare la luce¹⁹

1979

一代人

黑夜给了我黑色的眼镜
我却用它寻找光明²⁰

La seconda, di Bei Dao, è costituita soltanto da una parola monosillabica:

La Vita (*Shenghuo*)

[una] rete (*wang*)

生活²¹
网

I critici più intransigenti affermarono che era inammissibile che il contenuto di una poesia fosse più breve del titolo, costituito da una parola bisillabica²², sostenendo che una sola parola non poteva costituire un verso e, ancor meno, essere definita poesia, tanto più che l'immagine della rete riferita alla 'vita' risultava negativa o ambigua, e sicuramente incomprensibile per la maggioranza dei lettori²³.

Ma questa non fu l'unica, né la più importante critica mossa dai conservatori. Partendo dall'assunto della correttezza e della necessità politica di una letteratura di massa e per le masse, che esprimesse il pensiero e i sentimenti della collettività e si mettesse «al servizio del popolo», i detrattori della nuova poesia ne stigmatizzavano l'attenzione eccessiva all'individuo e al suo mondo, una sproporzionata presenza del pronome 'io' e, in generale, l'assenza di un chiaro messaggio morale o sociale.

L'irruzione dell'individuo nella nuova poesia fu attribuita all'influenza negativa esercitata dal modernismo occidentale, così come il senso di solitudine, di alienazione e il pessimismo in essa presenti, tutti aspetti che si scontravano con la visione positiva e educativa del realismo socialista. Portando alle sue estreme conseguenze questa linea di pensiero, una parte della critica 'ufficiale' giunse ad affermare che la nuova poesia non faceva altro che plagiare la poesia occidentale, cosa che costituiva un tradimento dello spirito nazionale e rappresentava una minaccia per l'ideologia ufficiale²⁴.

Eravamo criticati perché troppo soggettivi, ma in realtà la cosa più naturale in poesia è l'espressione della propria individualità. Gli attacchi dei giornali ufficiali non fecero tuttavia che aumentare la nostra notorietà. C'era più attenzione su di noi proprio perché eravamo criticati! Il dibattito si concentrò principalmente su aspetti politici e non sulla poesia... Una critica ricorrente era che avevamo subito l'influenza dell'Occidente e che la nostra poesia manifestava idee borghesi²⁵.

Paradossalmente, qualche anno più tardi (1994), anche un autorevole orientalista di Harvard avrebbe espresso giudizi molto simili sulla poesia di Bei Dao, criticandola perché troppo *internazionale* e *non cinese* e aliena dalla cultura classica²⁶, trascurando che il dialogo culturale tra Oriente e Occidente aveva avuto inizio già nell'Ottocento, e prodotto una stimolante circolazione di idee e conoscenza tra i due mondi. Ricordiamo che in Europa, tra Ottocento e Novecento, la scoperta della pittura e della poesia classica cinese e giapponese aveva offerto suggestioni e spunti creativi alle arti figurative e alla nuova poesia, che ritroviamo nell'opera di alcuni fra i maggiori artisti figurativi del tempo come Van Gogh, Gauguin e Toulouse-Lautrec, e nella poesia Imagista. Anche nell'Italia d'inizio Novecento, intellettuali e poeti avevano mostrato un crescente interesse per la poesia orientale, in particolare per quella cinese di epoca Tang (618-907). Si pensi, ad esempio, a Mario Chini, Tullio Massarani, Arturo Onofri e a figure di spicco della rivista *La voce*²⁷, affascinati dalla icastica visualità pittorica, dal potere evocativo della scrittura logografica e dall'essenzialità della poesia orientale. Come si è già accennato, negli stessi anni la circolazione e l'interazione di idee tra Oriente e Occidente aveva stimolato anche in Cina la nascita di una poesia moderna e l'adozione del verso libero.

L'isolamento politico seguito alla fondazione della Cina Comunista non aveva interrotto il dialogo tra Oriente e Occidente, che continuò anche se in modo più limitato attraverso un'attività di traduzione pianificata e mirata. Nella sua profonda diversità e alienità la cultura dell'Occidente rappresentava per il sistema maoista quanto di negativo era insito nel sistema capitalistico borghese, antitetico al nuovo ordine sociale comunista. Questa visione perdurò negli anni Ottanta esprimendosi nelle campagne contro il liberalismo borghese (1981) e «l'inquinamento spirituale» (1983), attribuito all'introduzione di idee e correnti artistiche

inquinanti che provenivano dall'Occidente capitalista.

Ma vi fu anche chi si schierò a favore di questa poesia, ad esempio i critici Xie Mian²⁸ e Sun Zhaozhen²⁹ e Xu Jingya³⁰, che ne apprezzavano invece proprio il senso di novità e lo spazio maggiore attribuito all'espressione della soggettività individuale, la creazione di nuovi repertori di immagini, l'ampliamento dello spettro tematico e formale, salutandola come un superamento a lungo atteso di forme e modi espressivi ormai sterili e fuori del tempo³¹.

La poesia di Bei Dao

È stato osservato che la poesia del primo periodo di Bei Dao e, in generale, quella dei poeti 'oscuri' (*Menglong*), per poter essere ben compresa presuppone una conoscenza della storia recente della Cina e di un sistema codificato di immagini³². Ne è un esempio la lirica *Risposta*, che divenne talmente famosa da venire cantata come un inno durante le manifestazioni per la democrazia del giugno 1989 in Piazza Tian'anmen, a Pechino.

Le poesie di Bei Dao non portano quasi mai la data di composizione, è certo però che *Risposta* fu scritta nel 1973 e datata 1976 al momento della pubblicazione sulla rivista governativa *Shikan* (*Poesia*) nel 1981. Si voleva così suggerire un legame con le manifestazioni in commemorazione della morte del Premier Zhou Enlai (1898-1976), leader che godeva di vasta popolarità e consenso per la sua apertura democratica. Lasciare come data il 1973, avrebbe significato assumere una posizione critica sulla Rivoluzione Culturale o il periodo maoista, quando non era stato ancora pronunciato un verdetto ufficiale sulla Rivoluzione Culturale che, solo nel 1981, nel corso di una riunione plenaria di Partito, verrà definita come un «grave errore» commesso da Mao³³.

Risposta

L'ignominia è il salvacondotto dell'ignobile,
 la nobiltà è l'epitaffio del nobile.
 Guarda, in quel cielo dorato,
 vagano i riflessi deformi dei morti.

L'era glaciale è passata,
 perché ovunque è ghiaccio?
 Il Capo di Buona Speranza è stato scoperto,

回答

卑鄙是卑鄙者的通行证，
 高尚是高尚者的墓志铭。
 看吧，在那镀金的天空中，
 飘满了死者弯曲的倒影。

冰川纪过去了，
 为什么到处都是冰凌？
 好望角发现了，

perché mille vele si affrontano nel Mar Morto?

Sono venuto in questo mondo,
portando solo carta, corda e ombra,
per proclamare prima del giudizio,
la voce giudicata:

lascia che ti dica, mondo,
io – non – credo!
se mille sono gli sfidanti sotto i tuoi piedi,
considerami allora il millesimo e uno.

Io non credo che il cielo sia blu,
io non credo all'eco dei tuoni,
io non credo che i sogni siano falsi,
io non credo che la morte resti impunita.

Se il mare deve rompere le dighe,
che tutte le acque amare inondino il mio cuore,
se la terra deve sollevarsi,
che l'umanità scelga di nuovo una vetta per la vita.

Un cambiamento e stelle splendenti
ora adornano il cielo sgombro,
è la scrittura di cinquemila anni,
sono gli occhi fissi di quelli che verranno.

Nella prima e seconda stanza di questa poesia compaiono immagini di gelo, morte e disperazione che possono essere intese come riferimenti alla violenza e desolazione del periodo della Rivoluzione Culturale (1966-76), di cui per molti anni rimarrà vivo il ricordo e aperte le ferite. Il tono è solenne, la voce del poeta sembra via via acquistare forza come in un crescendo musicale, sino a divenire, nella terza e quarta stanza, un grido di protesta e di sfida: *lascia che ti dica, mondo / io – non credo!*

Alla visione di morte e disperazione delle prime due stanze si contrappone quella della speranza che nasce dal grido di ribellione della quarta stanza e si sviluppa, nelle stanze finali, in un secondo crescendo ritmicamente scandito dalla reiterazione dell'affermazione «io non credo», in una progressione che giunge a coinvolgere il cielo e la terra, rimettendo in discussione l'ordine stabilito delle cose. La speranza del cambiamento è ancora una volta affidata alla forza della scrittura e alle giovani generazioni ...*stelle splendenti*

为什么死海里千帆相竞?

我来到这个世界上，
只带着纸、绳索和身影，
为了在审判之前，
宣读那些被判决了的声音：

告诉你吧，世界，
我——不——相——信！
纵使你脚下有一千名挑战者，
那就把我算做第一千零一名。

我不相信天是蓝的，
我不相信雷的回声；
我不相信梦是假的，
我不相信死无报应。

如果海洋注定要决堤，
就让所有的苦水都注入我心中；
如果陆地注定要上升，
就让人类重新选择生存的峰顶。

新的转机和闪闪的星斗，
正在缀满没有遮拦的天空，
那是五千年的象形文字，
那是未来人们凝视的眼睛。

ora adornano il cielo sgombro / è la scrittura di cinquemila anni / sono gli occhi fissi di quelli che verranno, una visione che sembra rievocare l'appello (*Salvate i bambini!*) lanciato da Lu Xun (1881-1936) nel 1918 in chiusura del suo racconto *Diario di un pazzo*³⁴.

In questi versi si era riconosciuta una gioventù delusa dal severo dogmatismo di quegli anni, che rivendicava adesso il diritto di ribellarsi, rifiutando una realtà e una visione del mondo imposte dall'alto (*se mille sono gli sfidanti sotto i tuoi piedi / considerami allora il millesimo e uno*), sfidando un ordine politico che, in nome delle esigenze e dei diritti della collettività, aveva mortificato l'individuo, una gioventù che arrivava a mettere in discussione l'ordine e la realtà stessa della vita: *io non credo che il cielo sia blu / io non credo all'eco dei tuoni!*

Questa è forse la poesia più nota e citata di Bei Dao, un testo in cui, per la prima volta in quegli anni, la voce di un singolo individuo si alza con vigore e si sostituisce a quella delle masse, attraverso la semplice reiterazione del pronome personale 'io', che appare

nel primo verso della terza stanza e nel secondo della quarta, e poi si afferma in posizione iniziale nei quattro versi della quinta stanza.

Pur avendo lunghezza irregolare, i versi mostrano un deciso andamento ritmico, dato dalla rima a stanze alterne nel secondo e quarto verso e nel primo e terzo verso. La poesia fu probabilmente pensata e scritta in modo tale da aiutare la memorizzazione, come in una canzone: la rima ne facilitava la recitazione in occasione degli incontri pubblici e anche la copiatura a mano, essendo a quel tempo la pubblicazione e stampa delle opere ancora controllata dal governo³⁵.

Ancora oggi, diversi critici e studiosi propendono per una lettura quasi esclusivamente politica delle liriche di Bei Dao, e in questo senso interpretano l'immagine dell'eroe tragico e solitario presente nelle sue liriche, una figura in aperto contrasto con gli eroi 'collettivi' del realismo socialista, ma ugualmente utopica e idealistica³⁶. A mio parere, questo discorso può in par-

te valere per le prime poesie, dove più evidenti sono i legami con la situazione politica, ma con il passare del tempo e in seguito alle vicissitudini personali e all'esilio, Bei Dao sembra prendere sempre più le distanze dalla contingenza con le più immediate vicende della storia del suo paese, ampliare prospettive e confini della sua ricerca. L'insistenza su una lettura prevalentemente politica della sua storia umana e poetica infastidisce da tempo il poeta che, a questo proposito, ha dichiarato in un'intervista: «Mi considero un anticonformista, ma non un rivoluzionario [...]. Cerco solo di creare una nuova forma di linguaggio, un nuovo modo di espressione»³⁷.

In una poesia dedicata a Yu Luo (1942-1970), un giovane dissidente condannato a morte e fucilato nel 1970³⁸, Bei Dao, esprimendo la sua determinazione a non inginocchiarsi / per far sembrare i carnefici più grandi, dichiara: *non sono un eroe / in un'epoca senza eroi / voglio essere solo un uomo* [...]³⁹.

Dichiarazione

a Yu Luo

Forse l'ultimo momento è arrivato
 non ho lasciato un testamento
 ma solo una penna, a mia madre
 io non sono un eroe
 in un'epoca senza eroi
 io voglio essere solo un uomo

Un orizzonte immobile
 separa le file dei vivi e dei morti
 Posso solo scegliere il cielo
 non mi inginocchierò
 per far sembrare più grandi i carnefici
 che fermano il vento della libertà

Dai fori di pallottola delle stelle
 scorrerà un'alba rosso sangue

Se nella prima fase della produzione di Bei Dao è quindi ancora profondo il segno lasciato da quegli anni tumultuosi, più evidente il legame con la Storia, e lo stile appare più discorsivo e a tratti declamatorio, con il tempo la sua scrittura subisce un processo di decantazione e astrazione che la rende sempre più rarefatta

宣告

——给遇罗克烈士

也许最后的时刻到了
 我没有留下遗嘱
 只留下笔，给我的母亲
 我并不是英雄
 在没有英雄的年代里，
 我只想一个人。

宁静的地平线
 分开了生者和死者的行列
 我只能选择天空
 决不跪在地上
 以显出刽子手们的高大
 好阻挡自由的风

从星星的弹孔里
 将流出血红的黎明

e suggestiva. Scompare quasi del tutto la punteggiatura ancora presente nelle prime poesie, prende forma uno stile caratterizzato da una sintassi spezzata e spesso ambigua, che amplia e arricchisce il possibile orizzonte d'interpretazione, e sviluppa un nuovo repertorio di immagini.

Tra queste ricorrono paesaggi immersi nell'oscurità della notte, valli profonde in cui riverbera l'eco di voci del passato, neri uccelli che attraversano il cielo formando figure, come *corvi infine unendosi insieme compongono / la notte: una mappa nera (Mappa nera)⁴⁰; nubi nere come corvi (Panorama)*; ghiaccio e neve che amplificano il senso di solitudine; orologi privi di lancette o dai quadranti spezzati, campane enormi che *rotolano nel fiume*, come a suggerire il suono del trascorrere inesorabile del tempo.

Paesaggi e cose sono spesso avvolti nell'oscurità della notte insonne, coperti dalla neve o dal gelo; sono

Sorrisi, fiocchi di neve, stelle

Tutto gira così rapidamente,
solo tu sorridi calma.

Dalla rosa rossa che sorride,
ho colto la ballata dell'inverno.

Ah! fiocchi di neve blu,
cosa racconta il vostro brusio?

Rispondetemi,
le stelle sono sempre stelle?

Altre immagini ricorrenti sono quelle di scintille, raggi e sprazzi di luce, associate alla speranza nel futuro, alla poesia e all'amore che tutto illumina (la *luce dell'amore*, la *luce di giorni futuri*, la *luce di un libro*, i *raggi di luce che indicano il cambiamento*), l'immagine del sorriso, sempre associato alla luce, di *una rosa rossa che sorride*, dell'oro e del sole nelle *mele dorate*, o nel-

Fine d'anno

Nel volgere di un anno
quanti anni ho percorso
lasciando che il tempo si piegasse ad arco
scarpe di pensionati ovunque
polveri private
rifiuti pubblici

è stato un anno del tutto normale
il martello ha oziato, mentre io

paesaggi autunnali avvolti dalle ombre, *bagnati dalla nebbia*, o osservati al tramonto e nella luce del crepuscolo, illuminati da *stelle che unendosi formano cortei*. Se l'immagine della luce compare, questa è spesso rappresentata dalla luna, un elemento ricorrente nella poesia cinese classica, in cui è associata alla separazione dagli affetti e alla lontananza dalla propria terra, e dalle stelle, che in molta poesia del primo Novecento diventano simbolo dell'amore, attimi di eternità nel divenire del tempo, immagine di una bellezza sottratta dalla poesia alla transitorietà delle cose⁴¹.

微笑 · 雪花 · 星星

一切都在飞快地旋转，
只有你静静地微笑。

从微笑的红玫瑰上，
我采下了冬天的歌谣。

蓝幽幽的雪花呀，
你们在喳喳地诉说什么？

回答我，
星星永远是星星吗？

le *arance colme di sole*. In questo estensivo impiego delle immagini, Bei Dao sembra quasi voler applicare il concetto di correlativo oggettivo di Eliot, individuando nella concreta realtà quotidiana oggetti, elementi e situazioni che possano meglio esprimere e universalizzare il suo stato d'animo e le sue emozioni.

岁末

从一年的开始到终结
我走了多年
让岁月弯成了弓
到处是退休者的鞋
私人的尘土
公共的垃圾

这是并不重要的一年
铁锤闲着，而我

prendevo in prestito la luce dei giorni futuri
 appena uno sguardo alla riga di platino
 sull'incudine

L'arancia è matura

L'arancia è matura
 colma di sole l'arancia è matura
 lasciami entrare nel tuo cuore
 con tutto il peso dell'amore

l'arancia è matura
 la buccia trasuda piccole gocce di nebbia
 lasciami entrare nel tuo cuore
 il dolore diventa la fonte della gioia

l'arancia è matura
 ogni spicchio sta nella sua rete amara
 lasciami entrare nel tuo cuore
 per ritrovare il mio sogno infranto

l'arancia è matura
 colma di sole l'arancia è matura

In una poesia scritta in occasione del quinto compleanno della figlia Tian Tian, Bei Dao gioca con le peculiarità visive e sonore della scrittura e della lingua cinese, evocando immagini luminose di sole, spazi aperti, mele rosse che rotolano e finestre aperte sul mondo, un effetto ottenuto mediante il ricorso a segni grafici che pur avendo significati diversi contengono parti in comune con il nome della figlia Tian Tian 田

Disegno

per il quinto compleanno di Tiantian

Arriva al mattino con un vestito senza maniche
 sulla terra rotolano mele
 mia figlia disegna
 il cielo dei cinque anni è così grande
 il tuo nome ha due finestre
 una si apre sul sole che non ha lancette
 l'altra si apre su tuo padre
 lui è diventato un riccio in esilio
 ha portato con sé qualche indecifrabile parola
 e la più rossa delle mele
 è uscita dal tuo disegno
 il cielo dei cinque anni è così grande

向以后的日子借光
 瞥见一把白金尺
 在铁砧上

橘子熟了

橘子熟了
 装满阳光的橘子熟了
 让我走进你的心里
 带着沉甸甸的爱

橘子熟了
 表皮带着细细的水雾
 让我走进你的心里
 忧伤化为欢乐的源泉

橘子熟了
 苦丝网住了每瓣果实
 让我走进你的心里
 找到自己那破碎的梦

橘子熟了
 装满阳光的橘子熟了

田, espresso da un segno duplicato che in cinese rappresenta un campo, ma è anche omofono di cielo (天 tian). Il segno grafico tian (田) è contenuto anche nella parola 'disegno' (画hua) del titolo, che rimanda di nuovo al nome della figlia, e ricorda inoltre la forma di una finestra, le due finestre che, nella poesia, si aprono come due occhi sul sole, su suo padre e sul futuro.

画

—给田田五岁生日

穿无袖连衣裙的早晨到来
 大地四处滚动着苹果
 我的女儿在画画
 五岁的天空是多么辽阔
 你的名字是两扇窗户
 一扇开向没有指针的太阳
 一扇开向你的父亲
 他变成了逃亡的刺猬
 带上几个费解的字
 一只最红的苹果
 离开了你的画
 五岁的天空是多么辽阔

I versi di Bei Dao si articolano spesso nella giustapposizione di sequenze di frammenti di ricordi e immagini che sembrano entrare in collisione, come a voler smontare l'ordine prestabilito della realtà per ricostruire il mondo secondo una nuova prospettiva soggettiva, esorcizzando attraverso il linguaggio gli incubi del passato collettivo e personale [...] *a volte il sole conserva / l'eccitazione dell'incontro di due cani* (**Consapevolezza**).

La memoria, intesa come riflessione critica sul passato, è generatrice di una forza che, pur nascendo dal dolore, è motore indispensabile della speranza di cambiamento, ed è uno dei temi ricorrenti non solo nella poesia, ma anche nella produzione saggistica di Bei Dao⁴² *Andiamo / non abbiamo perduto la memoria /*

A destinazione

A quel tempo eravamo ancora giovani
stanchi come una bottiglia
in attesa che la furia montasse

ah! la furia degli anni

la vergogna delle fiamme ah! la nera notte senza
fine
nati e morti nei libri
i saggi hanno svelato il senso dell'inverno

ah! il senso del distacco

i singhiozzi alzano insieme il capo
e gridano forte
dimenticati da dio

Si è già citata in precedenza una frase di Bei Dao, tratta da un'intervista del 2001, in cui afferma polemicamente di voler «solo creare una nuova forma di linguaggio, un nuovo modo di espressione». L'esperienza dell'esilio, il senso di profonda estraneità provocato dall'impatto con una realtà sconosciuta (ricordiamo che all'inizio degli anni '80 la Cina era ancora un Paese fondamentalmente isolato, che si riapriva lentamente al mondo dopo mezzo secolo di chiusura) ha forzato in maniera drammatica la riflessione sulla lingua ed esercitato una profonda influenza sullo sviluppo della poesia di Bei Dao. La lingua madre si illumina di una nuova luce, diventa insieme rifugio e ferita sempre aperta, e *la patria è un accento locale / all'altro capo del telefono /*

cercheremo il lago della vita (**Andiamo**), e presenza costante nella vita di ognuno [...] *solo un passo indietro / no, dieci anni interi / alle mie spalle la mia epoca / d'improvviso batte la grancassa* (**Posto di guardia**).

Nella storia personale di Bei Dao, la memoria del passato è anche riflessione sulla condizione dell'esilio [...] *riposa, viaggiatore stanco / le orecchie ferite / hanno rivelato la tua dignità [...]* (**Ai confini del cielo**), nostalgia per il suo Paese e gli affetti lontani, senso di perdita e dolore per un distacco che si dilata nel tempo [...] *Ah! Il senso del distacco / i singhiozzi alzano insieme il capo / e gridano forte / dimenticati da Dio [...]* (**A destinazione**); [...] *la nostalgia è come un re senza regno / cerca quello che ha perso per sempre [...]* (**D'inverno**).

抵达

那时我们还年轻
疲倦得像一只瓶子
等待愤怒升起

哦岁月的愤怒

火光羞惭啊黑夜永存
在书中出生入死
圣者展现了冬天的意义

哦出发的意义

汇合着的啜泣抬头
大声叫喊
被主所遗忘

ascolto il mio terrore [...] (**Accento locale**), un messaggio nella bottiglia lanciato in mare perché raggiunga interlocutori lontani. Le parole sono *stelle splendenti* (**Risposta**), *scintille di luce* (**Linguaggi**), sono *una pioggia di diamanti che strazia senza pietà un mondo di vetro* (**Scrivere**), *la lingua è la penna che fiorisce nella disperazione / è il fiore che resiste all'ineluttabile cammino [...]* (**Paesaggio sopra lo zero**) e [...] *una sorgente nascosta che può venire in superficie o si asciuga*⁴³.

In Cina, agli inizi del Novecento, gli intellettuali riformatori e gli scrittori 'modernisti' avevano considerato il rinnovamento della lingua letteraria, schiacciata dal peso e dalle convenzioni di una tradizione millenaria e lontana dalla lingua parlata, come strumento indispen-

sabile di rinnovamento e di promozione del progresso sociale. In questo senso Bei Dao compie un ulteriore passo avanti e, paradossalmente, anche indietro. In un Paese e in una cultura in cui la poesia ha sempre occupato una posizione centrale, dove la lingua parlata anche dalla gente comune è da sempre intessuta di citazioni letterarie classiche che ne fanno parte organica, Bei Dao sa che la poesia può non solo riscrivere il mondo ma anche cambiarlo, perché divenendo parte

del linguaggio comune può modificare il pensiero e la realtà stessa.

E nella accresciuta consapevolezza del valore e della potenza delle parole e del linguaggio, nell'estrema concentrazione dello stile che l'esperienza dell'esilio impone, Bei Dao sembra ritrovare una specie di chiarezza espressiva che ricorda, nella sua profonda diversità, la prima fase della sua poesia.

Scrivere

Inizia nello scorrere del fiume e si ferma alla sorgente

una pioggia di diamanti
 strazia senza pietà
 questo mondo di vetro

apre la chiusa, apre
 la bocca della donna tatuata
 sul braccio di un uomo

apre quel libro
 parole consumate, rovine
 che hanno la completezza di un impero

写作

始于河流而止于源泉

钻石雨
 正在无情地剖开
 这玻璃的世界

打开水闸，打开
 刺在男人手臂上的
 女人的嘴巴

打开那本书
 词已磨损，废墟
 有着帝国的完整

Paesaggio sopra lo zero

È il falco che insegna come nuotare al canto
 è il canto che risale al primo vento

i frammenti di gioia che scambiamo
 entrano in famiglia da ogni direzione

è il padre che conferma l'oscurità
 è l'oscurità che conduce al lampo dei classici

la porta del pianto si chiude sbattendo
 echi ne inseguono il grido

è la penna che fiorisce nella disperazione
 è il fiore che resiste all'ineluttabile cammino

è la luce dell'amore che si sveglia
 illumina il paesaggio sopra lo zero

零度以上的风景

是鸱鸢教会歌声游泳
 是歌声追溯那最初的风

我们交换欢乐的碎片
 从不同的方向进入家庭

是父亲确认了黑暗
 是黑暗通向经典的闪电

哭泣之门砰然关闭
 回声在追赶它的叫喊

是笔在绝望中开花
 是花反抗着必然的旅程

是爱的光线醒来
 照亮零度以上的风景

Bibliografia

Fonti primarie

- Bei Dao, *Speranza fredda* (trad. Claudia Pozzana), Torino, Einaudi 2003.
- Bei Dao, *The August Sleepwalker* (trad. Bonnie S. McDougall), New York, New Directions 1988
- Bei Dao, *Waves*, London, Sceptre 1989
- Bei Dao, *Old Snow* (trad. Bonnie S. McDougall, Chen Maiping), New York, New Directions 1991
- Bei Dao, *Forms of Distance* (trad. David Hinton), New York, New Directions 1993
- Bei Dao *Landscape Over Zero* (trad. David Hinton, Yanbing Chen), New York, New Directions 1996
- Bei Dao, *Unlock*, (trad. Eliot Weinberger, Iona Man-Cheong), New York, New Directions 2000
- Bei Dao, *The Rose of Time* (trad. Eliot Weinberger), New York, New Directions 2010
- Bei Dao, *City Gate, Open up* (trad. Jeffrey Yang), New York, New Directions 2017
- Bei Dao, *Au Bord du Ciel* (trad. Chantal Chen-Andro), Strasbourg, Circé 1998
- Bei Dao, *Paysage au-dessus de zero* (trad. Chantal Chen-Andro), Strasbourg, Circé 2004
- Zhao Zhenkai, *Bodong (Onde)*, Xianggang, Xianggang Zhongwen daxue 1985
- Bei Dao, *Zai Tianya (Ai confini del cielo)*, Oxford, Oxford Univ. Press 1993
- Bei Dao, *Wuye zhi men (La porta di mezzanotte)*, Nanjing, Jiangsu wenyi 1996
- Bei Dao, *Bei Dao shigeji (Antologia di poesie di Bei Dao)*, Haikou, Nanhai 2003
- Bei Dao, *Qing deng, (Lampada blu)*, Oxford, Oxford Univ. Press 2006
- Bei Dao, *Chengmen kai (Le porte della città si aprono)*, Beijing, Shenghuo-dushu-xinzhi Sanlian shudian 2009
- Bei Dao, *Zai tianya - Shixuan 1989-2008 (Ai confini del cielo - Antologia di poesie 1989- 2008)*, Hong Kong, Oxford Univ. Press 1993.
- Bei Dao, *Lüli - Shixuan 1972-1988 (Curriculum- Poesie 1972-1988)*, Beijing, Shenghuo-dushu-xinzhi Sanlian shudian 2015.
- Bei Dao, *La rosa del tempo - Poesie scelte (1972-2008)*, traduzione e cura Rosa Lombardi, Roma, Elliot 2018.

Note

¹ La poesia di Bei Dao è conosciuta in Occidente e in Italia dagli anni '90 del secolo scorso. Qui da noi, soprattutto grazie agli studi e traduzioni di Claudia Pozzana (1996; 2003), che in *Speranza fredda* presenta un'ampia scelta di liriche preceduta da una densa introduzione critica e alla recente antologia da me curata (2018). Ho ritenuto comunque utile, in questo intervento, ripercorrere nel suo complesso l'opera dell'autore, nella speranza che aiuti a cogliere meglio la sua complessità e, soprattutto, l'evoluzione della sua poetica e delle sue posizioni, dagli esordi fino ai nostri giorni. Questo nel tentativo

Fonti secondarie

- Bill Ashcroft, *Including China: Bei Dao, resistance and the imperial state*, «Textual Practice» 27/3 (2012), pp. 357-77.
- Claudia Pozzana, Alessandro Russo, *Nuovi Poeti Cinesi, Einaudi* 1996. Claudia Pozzana, Alessandro Russo, *Un'altra Cina. Poeti e narratori degli anni Novanta*, Numero speciale di *In forma di Parole*, 1999. Claudia Pozzana, *Distances of Poetry: An Introduction to Bei Dao*, «Positions» 15/1 (2007), pp. 91-111.
- Claudia Pozzana, *La poesia Pensante*, Quodlibet 2011.
- David SG Goodman, *Beijing Street Voices. The Poetry and Politics of China's Democracy Movement*, Marion Boyars 1981.
- Dian Li, *Unreal Images: Bei Dao's Dialogue with the real*, «Concentric: Literary and Cultural Studies» 32/1 (January 2006), pp. 197-218.
- Dian Li, *The Chinese Poetry of Bei Dao, 1978-2000. Resistance and Exile*, The Edwin Wellen press 2006.
- Yang Jian, *Wenhua dageming zhong de dixia wenxue (Letteratura clandestina durante la Rivoluzione Culturale)*, Chaohua chubanshe 1993.
- Edmond Jacob, *A Common Strangeness: Contemporary Poetry, Cross-Cultural Encounter, Comparative Literature*, University of Virginia Press 2012.
- Gabi Gleichmann, Bei Dao e Michelle Yeh, *An Interview with Bei Dao*, «Modern Chinese Literature» 9/2, 1996, p. 387.
- John Milford, *Trees on the Muntain - An Anthology of New Chinese Writings*, The Chinese University Press 1984.
- Maghiel Van Crevel, *Language Shattered. Contemporary Chinese Poetry and Duo Duo*, «Research School CNWS Publications» 38 (1996).
- Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Brill 2011.
- Michele Yeh, *Light a Lamp Rock: Experimental Poetry in Contemporary China*, «Modern China» 18/4 (Oct.1992), pp. 379-409.
- Ronald R. Janssen, *What History Cannot Write: Bei Dao and Recent Chinese Poetry*, «Critical Asian Studies» 34/2 (2002), pp. 259-77.
- Rosa Lombardi, *Bei Dao e la nuova poesia cinese*, in Giorgio Manacorda, *Poesia 2000*, Roma, Castelvecchi 2001.
- Steven Ratiner e Bei Dao, *Reclaiming the Word: A Conversation with Bei Dao*, «Agni» 54 (2001).
- Tan Chee Lay, *Constructing a System of Irregularities: The Poetry of Bei Dao, Yang Lian, Duo Duo*, Cambridge Scholar Publishing 2016.

di superare e ampliare letture che spesso rischiano di ridurlo quasi esclusivamente all'interno delle drammatiche e straordinarie vicende politiche, di cui ovviamente non si può negare l'importanza, che lui e il suo Paese hanno vissuto, o che lo ritrae come l'ultimo rappresentante di una ideale galleria di eroi di un romanticismo tragico e individualista.

² Tra questi il Premio Tucholsky del Swedish Pen Club a Stoccolma, il Freedom-to-Write Prize dell'America Pen Club a New York (1990) e il Premio Struga (2015).

³ Tra gli autori stranieri letti in quel periodo, Bei Dao ricorda tra gli altri: Camus, Sartre e Kerouac, Lorca, Machado, Vallejo, Eliot, Rilke, Célan.

- ⁴ Gabi Gleichmann, Bei Dao, Michelle Yeh, *An interview with Bei Dao*, «Modern Chinese Literature» 9/2 (1996), pp. 387-393. Citazione a p. 387.
- ⁵ Michelle Yeh, *Light a Lamp in a Rock: Experimental Poetry in Contemporary China*, «Modern China» 18/4 (1992), pp. 379-409.
- ⁶ Zhao Zhenkai, *Bodong*, Xianggang, Xianggang Zhongwen daxue, 1985; traduzione inglese: Bei Dao, *Waves*, London, Sceptre 1989. L'edizione inglese si basa sull'edizione cinese del 1985 che raccoglie oltre al breve romanzo *Bodong* (*Onde*), pubblicato a puntate sulla rivista *Jintian* nel 1979, i racconti: *Zai feixu shang* (*Tra le rovine*) del 1978, e *Guilai de moshengren* (*Il ritorno dello sconosciuto*) del 1979, racconti pubblicati rispettivamente sul primo e secondo numero della rivista *Jintian* nel 1979. Oltre a questi: *Xuanlü* (*Melodia*), *Gaozhi shang de yueliang* (*La luna sul manoscritto*), e *Xin fu dajei 13 hao* (*Via della Felicità n. 13*) del 1980; e il racconto *Jiaochadian* (*Intersezioni*) del 1981. I racconti furono da Bei Dao pubblicati con il nome di nascita Zhao Zhenkai.
- ⁷ Tra le riviste letterarie, presenti insieme a quelle di critica politica e sociale, ricordiamo *Tansuo* (*Esplorazione*), *Qimeng* (*Rivelazione*), *Siwu luntan* (*Forum 5 aprile*), *Hailanghua* (*Spuma marina*). Vedi *Bei Dao ricorda la storia della rivista «Oggi» (Bei Dao huiyi «Jintian» de gushi)* del 28 ottobre 2008, consultabile su: <https://www.jintian.net/today/html/55/n-1255-2.html>.
- ⁸ Maghiel Van Crevel, *Chinese Poetry in Times of Mind, Mayhem and Money*, Leiden, Brill 2011, cap. II.
- ⁹ Guido Samarani, *La Cina del Novecento*, Torino, Einaudi 2004.
- ¹⁰ Tan Chee Lay, *Constructing a System of Irregularities: The Poetry of Bei Dao, Yang Lian, and Duoduo*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing 2016, p. 67.
- ¹¹ Zhang Yuejun, Stuart Christie, *American Modernist Poetry and the Chinese Encounter*, London, Palgrave Macmillan 2102, p.123.
- ¹² Siobahn La Piana, *op. cit.*
- ¹³ Mao Tsetung, *Discorsi alla conferenza di Yanan sulla letteratura e l'arte*, Casa editrice in lingue estere Pechino 1972.
- ¹⁴ Brano tratto da *Jintian*, n.1, 1978. Vedi: Rosa Lombardi, *Bei Dao e la nuova poesia cinese*, in Giorgio Manacorda, *Poesia 2000 – Annuario critico*, Castelvecchi editore 2001, pp. 167-209. Citazione a p. 169.
- ¹⁵ David Pollard, *Translation and Creation – Readings of Western Literature in Early Modern China, 1840-1918*, Amsterdam, Benjamins Publishing 1998.
- ¹⁶ Bei Dao, *Translation Style: a Quiet Revolution*, in Wendy Larson, Anne Wedell-Wedellsbourg, *Inside Out. Modernism and Postmodernism in Chinese Literary culture*, Aarhus, Aarhus University Press 1993, pp. 60-5.
- ¹⁷ Maghiel Van Crevel, *Language Shattered. Contemporary Chinese Poetry and Duo Duo*, «Research School CNWS Publications» 38 (1996).
- ¹⁸ Si legga ad esempio la poesia *Alba* (*Liming*), composta negli anni Quaranta da He Qifang (1912-1977), un noto poeta comunista. Seguendo le direttive maoiste, il poeta si rivolge in una lingua piana e semplice a operai, soldati e contadini, uniti nello sforzo di ricostruzione del Paese. *Nebbia nella valle*

/ nebbia sui campi. / L'alba sboccia come un fiore. / Il rumore degli operai che spaccano le pietre / quanto mi commuove, / il simbolo migliore del lavoro è la ricostruzione / sulla terra vediamo case, / in cui possiamo andare a vivere. / Ah, spaccate le pietre, tagliate gli alberi, innalzate case / il mio cuore e il vostro sono una cosa sola, / siamo fratelli uniti nello sforzo di costruzione / scrivo in silenzio questa breve canzone e la dedico a voi / a tutti quelli che si alzano presto, / e si mettono insieme al lavoro / la dedico ai soldati che si svegliano al suono delle trombe / ai nostri studenti che si svegliano al mattino per studiare da autodidatti / ai contadini svegliati dal canto del gallo che vanno al lavoro nei campi. Il testo originale è consultabile alla pagina: <http://www.shiciku.cn/xiandai/heqifang/696.html>

- ¹⁹ Le traduzioni dei testi cinesi, ove non altrimenti specificato, sono a cura dell'autrice.
- ²⁰ Gu Cheng, *Gu Cheng de shi* (*Poesie di Gu Cheng*), Beijing, Renmin wenzue 2000, p. 26.
- ²¹ Bei Dao, *Bei Dao shixuan* (*Antologia poetica di Bei Dao*), Hong Kong, Xin shiji 1986, p. 25.
- ²² Il critico più severo fu Ai Qing (1910-1996), uno dei poeti realisti più rispettati e padre del noto artista Ai Weiwei, il quale accusò la poesia di Bei Dao di «assurdità».
- ²³ William Tay, *Obscure Poetry: A controversy in Post-Mao China*, in Jeffrey Kinkley, *After Mao – Chinese Literature and Society 1978- 1981*, Harvard, Harvard University Press 1990, pp. 133-58.
- ²⁴ Zhang Dengke, Li Shengyong, *Dui 'Menglongshi lunzhang' zhong Ai Qing lichang de chongxin shengshi* (Riesame del cambiamento di posizione di Ai Qing nel dibattito sulla poesia oscura), «Journal of Chongqing University» 21/1 (2015), pp. 164-70.
- ²⁵ Siobahn La Piana, *op. cit.*
- ²⁶ La polemica fu sollevata da Stephen Owen, docente di poesia classica ad Harvard, il quale criticò Bei Dao e i poeti del Terzo Mondo per il loro *vittimismo da oppressi*, e accusò Bei Dao di impiegare immagini in gran parte *importate e facilmente traducibili* per andare incontro al gusto del pubblico straniero (Stephen Owen, *The anxiety of global influence: What is World Poetry?*, «The New Republic», (19 nov. 1990), pp. 28-32). Michelle Yeh ha affermato che Owen, nell'analizzare l'opera di Bei Dao, non tiene conto del contesto storico, essenziale per comprendere la poesia cinese contemporanea (Xi Mi, *Chayi de youlü – yige huixiang* [L'ansia della differenza - In risposta a Owen], «*Jintian*» (1991), pp. 94-6). Rey Chow invece sostiene che le critiche di Owen rivelano la persistenza di un atteggiamento esotico-orientalista anche tra gli studiosi di letterature dell'Estremo Oriente, e una sorta di malinconia o senso di perdita per la grandezza della poesia classica di cui essi non trovano traccia nella poesia contemporanea.
- ²⁷ Vedi ad esempio: Tullo Massarani, *Il Libro di Giada: echi dell'Estremo Oriente recati in versi italiani secondo la lezione di M.ma J. Walter*, Firenze, Le Monnier 1883; Mario Chini, *Nuvole Bianche: Variazioni su motivi cinesi*, Lanciano, Carabba 1919, e *Note di samisen*, Lanciano, Carabba, 1915; Carlo D'Alessi (ed.), *Lune di giada. Poesie cinesi tradotte da Arturo Onofri*, Roma, Salerno Editrice 1994; Umberto Saba, *Inter-*

- mezzo quasi giapponese, Parma, Monte Università Parma 2007.
- ²⁸ Xie Mian, *Xin de jueqi mianqian (Di fronte a una nuova apparizione)*, «Guangming Ribao» (7 maggio 1980). Consultabile al sito: <https://www.poemlife.com/index.php?mod=revshow&id=30556&str=1212>
- ²⁹ Kirk Denton, *The Columbia Companion to Modern Chinese Literature*, New York, Columbia University Press 2016, p. 287.
- ³⁰ Judith Shapiro, Liang Heng, *Cold Winds, Warm Winds – Intellectual Life in China Today*, Middletown, Wesleyan University Press 1988, pp.109-112.
- ³¹ Xu Jingya, *A Volant Tribe of Bards*, in Stephen C. Soong, John Milford, *Trees on the Mountain – An Anthology of New Chinese Writings*, The Chinese University Press 1984, pp. 59-68.
- ³² Xi Mi, *Chayi de youlü – yige huixiang [L'ansia della differenza – In risposta a Owen]*, «Jintian» (1991), pp. 94-6.
- ³³ Giudizio espresso in occasione del VI plenum del Comitato Centrale del Partito.
- ³⁴ Lu Xun, *Diario di un pazzo*, in *Fuga sulla luna* (trad. Primerose Gigliesi), Bari, De Donato 1969, pp. 9-22. Citazione a p. 22. È questo il primo racconto scritto in lingua vernacolare; secondo la critica segnò l'inizio della letteratura moderna cinese. In epoca maoista Lu Xun fu lo scrittore più celebrato dalla retorica comunista.
- ³⁵ Tang Xiaodu, Bei Dao, David Hinton, Haun Saussy, *In My Writing, I'm Continually Seeking a Direction. An Interview with Bei Dao*, «World Literature Today» 82/6 (Nov.-Dec. 2008), pp. 27-9.
- ³⁶ Dian Li, *The Chinese poetry of Bei Dao...*, op. cit., p. 16.
- ³⁷ Steven Ratiner, *Reclaiming the Word: A Conversation with Bei Dao*, «Agni» 54 (2001), pp. 151-65. La citazione è a p. 154.
- ³⁸ Yu Luo fu riabilitato nel 1979
- ³⁹ La poesia compare nella prima antologia pubblicata nel 1986, e poi in *Bei Dao shigeji (Antologia poetica di Bei Dao)*, Nanhai 2003, p. 22. Come tutte le poesie di Bei Dao non porta una data.
- ⁴⁰ Qui e in seguito tra parentesi i titoli delle poesie. Vedi: Bei Dao, *La Rosa del tempo – Poesie scelte 1972-2008* (a cura di Rosa Lombardi), Roma, Elliot 2018.
- ⁴¹ Michelle Yeh, *Modern Chinese Poetry – Theory and Practice since 1917*, Yale, Yale University Press 1991
- ⁴² Un esempio è il volume di saggi *Wuye zhi men*, Jiansu Wenyi 2009, che raccoglie scritti sul suo ritorno a Pechino nel 2001, dopo oltre dieci anni, tradotto in inglese come *City Gate, Open up* (New York, A New Directions, 2010).
- ⁴³ Tang Xiaodu, Bei Dao, David Hinton, Haun Saussy, op. cit. p. 28.

Gioia immanente e immateriale. Breve nota sulla poesia di Thomas Traherne

di Alessandro De Francesco

Thomas Traherne (1637?-1674) è un poeta del Seicento inglese, in parte assimilabile alla cosiddetta 'poesia metafisica' di cui si è tanto parlato e di cui gli autori più noti al pubblico italiano sono probabilmente Richard Crashaw, John Donne, George Herbert e Andrew Marvell. La poesia metafisica inglese esplora tematiche spirituali e umane attraverso complessi tessuti concettuali e retorici propri all'epoca del Barocco europeo. L'aggettivo 'metafisica' applicato alla poesia si riferisce alla sua dimensione filosofica, mistica e cosmica, ma ha soprattutto una connotazione tecnica: il fisico e l'emotivo sono trasfigurati in concettismi complessi e indiretti, ricchi di riferimenti allegorici e processi mentali. Secondo la spesso citata definizione dell'*Oxford English Dictionary*: «la poesia metafisica esprime l'emozione in un contesto intellettuale» (Burrow 2006, p. xxi). Se la poesia di Traherne è caratterizzata da una certa forma di misticismo della materia e da una dimensione filosofica e concettuale pronunciata, essa si distingue tuttavia da molta poesia metafisica coeva per una sorprendente assenza di figure retoriche e per un modernissimo disprezzo della metafora che il poeta ha esplicitato ad esempio nella poesia *The Person* («Le metafore nascondono / e sono solo vapore»). La letteralità della poesia di Traherne si instaura allo stesso tempo su un linguaggio potentemente astratto e immateriale, come ben mostrano le due serie di poesie qui presentate per la prima volta in traduzione italiana, *My Spirit* e *Thoughts – 1*. La poesia di Traherne –

studente ad Oxford, poi religioso e cappellano, quindi segretario di un uomo politico, Sir Orlando Bridgman (Rizzardi 1969, p. 9-10) – è così astratta che uno dei suoi studiosi, John Stewart Allitt, la considera intraducibile (Allitt 2007). Gli studi di Rizzardi e Allitt costituiscono, a mia conoscenza, le sole due monografie in lingua italiana dedicate a questo poeta peraltro quasi sconosciuto anche in Inghilterra fino all'Ottocento e che ha beneficiato invece nella modernità, fino ai nostri giorni, di un interesse crescente. Ad esse si aggiunge la traduzione italiana delle prose delle *Centuries of Meditations* sotto il titolo *Meditazioni di un pastore*, a cura di Pietro Spinucci (Spinucci 1966).

Dunque Traherne in italiano, e Traherne ancora nel 2021. È con una certa ingenuità che ho deciso di avvicinarmi a questo autore per presentarlo nuovamente al pubblico italiano e tradurne due tra i testi più importanti in versi per la prima volta: un'ingenuità da poeta, da poeta appassionato del Seicento senza esserne uno specialista, e appassionato di letteratura anglofona senza conoscerla a fondo. Tengo a specificarlo: leggo Traherne innanzitutto dal punto di vista di un autore contemporaneo. Questo perché il lavoro di Traherne presenta, molto presto nella storia della poesia, alcune caratteristiche che considero di primaria importanza nella composizione poetica odierna: l'astrazione a cui si è già accennato, così radicale, così intensa da spingerci quasi a poterlo leggere come un artista concettuale, e così spoglia ed autentica da poterlo assimilare

alle forme più estreme di letteralismo contemporaneo; lo straordinario tentativo, connesso a tale astrazione, di descrivere l'indescrivibile e l'immateriale, ovvero di spingere il linguaggio fuori dai margini della rappresentazione; la presenza, quindi, immanente, monista, quasi spinoziana, del piano metafisico rispetto al piano naturale, un aspetto filosofico che è riflesso esso stesso dalla scarsità di scoppiamenti metaforici; e, infine, la coraggiosa scelta di creare una poesia profondissima al cui centro vi è la gioia della vita e dell'appartenenza al cosmo in quanto tale, anziché il dramma, il pessimismo, il conflitto, l'alienazione, o l'ironia, la satira e il distacco, o l'amore, il lirismo e l'erotismo, o il formalismo, come spesso è stato fatto nella modernità. La gioia spaventa il poeta moderno, perché può apparire scialba e unilaterale. E invece Traherne la eleva, pur mantenendo la semplicità stupefacente di questo sentire e indipendentemente dal certo più datato aspetto prettamente religioso, ad un altissimo livello poetico e spirituale, tanto naturale quanto metafisico appunto, riattivando per noi un senso di appartenenza cosmica che è a mio avviso assolutamente necessario oggi. In tal senso, la poesia di Traherne mostra *ante litteram* una possibilità per uscire dal Novecento, che ci interessa ancora in questo inizio di terzo decennio del ventunesimo secolo: la possibilità della *gioia*, anche questa categoria spinoziana, perché anche in Traherne essa si configura come condizione di possibilità, come potenza dell'esistere e del vivere in quanto tale; e l'appartenenza all'ambiente, un'appartenenza che in Traherne non esiterei a definire 'ecologica' e 'post-umana', tanto quanto spirituale e interiore: «Un oggetto posto davanti / ai miei occhi era, per legge di Madre Natura, / anche nella mia anima» (*Il mio spirito*, III).

La poesia di Traherne si configura, per lo meno nei versi qui presentati, come proposta *concettuale* per un linguaggio, quello poetico, il cui scopo può ancora essere quello di esplorare non solo i propri limiti, come ricorda Andrea Zanzotto¹, ma in generale i limiti del conoscibile e del rappresentabile, e con essi gli orizzonti che separano, o uniscono, il fisico con l'immateriale e lo spirituale: la mente in *My Spirit*, i pensieri in *Thoughts*. Un'esplorazione, questa, che è però anche intimamente seicentesca, sia dal punto di vista metafisico che da quello scientifico, legata alla scoperta progressiva, da Giordano Bruno in poi, di uno spazio infinito che risuona profondamente nei versi qui presentati e si mischia, ancora una volta in modo imma-

nente, all'introspezione metafisica e spirituale. L'afflato scientifico della poesia di Traherne è stato rilevato da alcuni studi recenti, quali ad esempio Gorman 2016 e Balakier 2010, che discute l'eliocentrismo del poeta, una posizione ancora non banale e non facilmente assumibile nel corso del diciassettesimo secolo, tantomeno per un religioso di professione. In questo senso Traherne rientra nel filone della poesia scientifica premoderna, a cui appartiene anche un'altra autrice inglese altrettanto sorprendente, che spero di poter presto tradurre e presentare nelle pagine di questa rivista: Margaret Cavendish; così come la dimensione cosmica e al contempo astratta, immateriale e concettuale della sua poesia lo riconducono ad altri autori seicenteschi cari a chi scrive e spesso, a parte John Milton, relativamente sconosciuti al pubblico italiano, quali il poeta metafisico gallese Henry Vaughan, il poeta gesuita francese Pierre Le Moyne, e soprattutto la poetessa mistica messicana Sor Juana Ines de la Cruz. Su Sor Juana *Semicerchio* ha ospitato un saggio di un suo grande esperto, William Egginton, nell'ambito di un dossier sulla poesia del Seicento nella teoria contemporanea da me curato (De Francesco 2018), che può essere considerato come un primo momento di questa ricerca in corso che continua qui con Traherne. Il carattere cognitivo e filosofico, nonché l'interesse contemporaneo, della poesia non solo di Sor Juana, ma anche dello stesso Traherne, è stato sottolineato da vari autori, tra cui A. Leigh DeNeef, che si spinge fino a proporla una lettura post-strutturalista in dialogo con Heidegger, Lacan e Derrida (DeNeef 1988).

Le due poesie qui proposte rappresentano quindi in modo particolarmente alto alcuni nuclei tematici fondamentali dell'opera di Traherne: la questione della gioia e il suo legame con una visione immanente e naturalistica degli spazi metafisici; la ricerca poetica di una forma linguistica per spazi metafisici, ma anche interiori, astratti, quali i pensieri, la mente e i sentimenti, non rappresentabili con immagini definite; il misticismo che è all'origine di questa ricerca, come ben si vede sin dal numero di stanze, sette per ogni poesia, e da immagini ascrivibili al neoplatonismo e ad altre forme contigue di spiritualismo rinascimentale, quale ad esempio, tra le più visibili e ricorrenti in questi versi, quella della sfera infinita, di cui studiosi quali Maurice de Gandillac e Georges Poulet hanno ben mostrato la traiettoria storica, il secondo anche in relazione alla poesia (ed è proprio alla lettura delle splendide *Méta-*

morphoses du cercle di Poulet che devo la mia prima scoperta di Traherne)². Un saggio di A.L. Clements, *The Mystical Poetry of Thomas Traherne*, anch'esso del 1969 come quello di Rizzardi, ha il doppio merito di attirare l'attenzione in modo rigoroso sulla filiazione mistica rinascimentale della poesia di Traherne e di analizzare a fondo, sotto questa luce, una delle poesie qui presentate, *My Spirit*, considerandola a giusto titolo come uno dei testi più significativi del poeta inglese (Clements 1969, p. 115 s.). Tuttavia, nonostante la rete di riferimenti mistico-religiosi, come si è detto questa poesia è anche profondamente semplice e letterale, ispirata come essa è anche dalla coscienza scientifica e filosofica che la anima. Vorrei a tale proposito suggerire l'idea che l'assenza di sdoppiamenti retorici e di concettismo in questa particolarissima forma di poesia metafisica sia dovuta precisamente al fatto che il poeta tenta di dare voce a spazi interiori e cosmici in cui l'assenza di una forma visivamente definita e conoscibile impedisce qualsivoglia rappresentazione codificata. In altri termini, la poesia di Traherne non può che essere sia astratta che letterale perché i suoi oggetti – lo spirito, i pensieri, il cosmo infinito – non si prestano né ad immagini nette né, per la stessa ragione, a rappresentazioni retoriche. L'esperienza straordinaria di lettura di questi testi, che spero di essere riuscito qui a condividere anche in traduzione, risiede precisamente in tale *coabitazione senza soluzione di continuità tra chiarezza ed astrazione, nitidezza e infinità, semplicità e profondità, natura e immateriale, fisica e metafisica, interiorità e ambiente*. Questa poesia è in un certo senso *ininterpretabile* per due motivi tanto complementari quanto apparentemente opposti: perché, dal punto di vista retorico, essa non si presta ad ambiguità, ovvero tutto ciò che ha da dire è dispiegato nella lettera; e perché essa 'si dilata' allo stesso tempo – per usare un'espressione cara a Traherne e al Seicento tutto – verso l'inconoscibile. In tal senso – e penso che i due testi qui presentati mostrino ciò con notevole potenza – quella di Traherne è una poesia che fa del linguaggio una forma di esperienza cognitiva e di osservazione interiore e cosmica, ed è per questo che il suo senso sta nel valore quasi *performativo* del proprio processo linguistico e concettuale piuttosto che in una 'comprensione' che si troverebbe al di fuori di esso.

Prima di augurare quindi a lettrici e lettori un'esperienza senza ulteriori mediazioni di questa poesia così

splendidamente autonoma e misteriosamente trasparente nella sua gioiosa scoperta dell'immanente e dell'immateriale, è necessario spendere due parole su un cammino interpretativo ben più tortuoso rispetto alla chiarezza ininterpretabile di questi versi di cui si è detto: l'analisi storico-filologica che racconta come essi ci sono pervenuti. Senza scendere in dettagli che qui sarebbero superflui e rinviando per approfondimenti all'edizione critica più recente (Ross 2005–), si ricorderà che relativamente poco sappiamo della vita di questo uomo tutto spirituale, oggi santo celebrato dalla Chiesa Anglicana, e che ignoriamo le ragioni della sua morte prematura, ma sappiamo che il fratello Philip raccolse le sue poesie manoscritte con l'intento di pubblicarle in stampa, e che Philip non si limitò a trascrivere i testi di Thomas, ma operò numerosi emendamenti e correzioni, probabilmente spinto da un atteggiamento 'preparatorio' espresso dallo stesso Thomas nei suoi manoscritti, nel senso che l'autore stesso li considerava incompiuti e perfettibili, nonché dalle frequenti omissioni o dalla scarsa leggibilità di alcuni versi. Il volume preparato da Philip (deceduto nel 1723), intitolato *Poems of Felicity*, non fu mai pubblicato, ed uscì soltanto nel 1910, corredato da altre poesie manoscritte di Traherne (Bell 1910). Nel frattempo, Bertram Dobell aveva scoperto alcuni testi manoscritti di Traherne nella biblioteca Bodleian di Oxford, oggi noti come *Dobell Folio* (Dobell 1903). Esistono quindi spesso due versioni dello stesso testo, peraltro con numerose divergenze e multiple lezioni. Gli studiosi moderni, quali gli stessi Rizzardi e Clements, nonché il primo autore di un'edizione critica delle opere di Traherne, H.M. Margoliouth, sono quasi unanimi nel considerare la riscrittura di Philip poco affidabile e di scarsa qualità (Margoliouth 1958). Jan Ross, l'editore più recente dell'opera omnia di Traherne, più imparziale, ha scelto di pubblicare in uno stesso volume, il sesto dell'edizione critica, le poesie del *Dobell Folio* e *Poems of Felicity* (Ross 2014). Nel caso di *My Spirit* e *Thoughts – 1*, i due testi qui presentati, vi sono in effetti due versioni spesso divergenti di *My Spirit*, mentre *Thoughts – 1* si trova soltanto nel *Dobell Folio*.

Per *My Spirit*, l'avviso dei critici è assolutamente condivisibile: la versione del *Dobell Folio* è immensamente più elegante e solida di quella pubblicata nei *Poems of Felicity*. La situazione è tuttavia complicata dal fatto che l'edizione di Ross della versione del *Dobell Folio* presenta due divergenze rispetto alla ver-

sione pubblicata dallo stesso Dobell, di cui ho potuto consultare una seconda edizione originale uscita nel 1906: *My Spirit*, VI, vv. 16-17: rima «might / [...] gave light» in Dobell, rima «power / [...] a bower» in Ross; *Thoughts* – 1, V, v. 2: «light» in Dobell e «sight» in Ross. Grazie all'edizione di Margoliouth (Vol. 2), ho scoperto che in questi due punti Dobell sembrerebbe aver introdotto una versione alternativa della riscrittura di Philip Traherne, diversa da quella pubblicata in *Poems of Felicity*. Per quanto la lezione di Dobell sia certamente interessante in questi passi, ho preferito mantenere in entrambi i casi la lezione moderna proposta da Ross e accreditata anche da vari altri studiosi, tra cui Clements per *My Spirit*. Ho invece accolto nella maggior parte dei casi, per ragioni di leggibilità, la scelta di Dobell di modernizzare l'inglese laddove esso non fa incespicare la metrica, a differenza di Ross che mantiene l'inglese seicentesco anche nella trascrizione del Dobell Folio. Per simili ragioni, ho ridotto ampiamente l'uso manoscritto dei sostantivi con le maiuscole, anche questo mantenuto da Ross, e per la punteggiatura della versione inglese ho mediato tra la lezione di Dobell e quella di Ross, molto diverse l'una dall'altra, scegliendo le soluzioni che mi sembravano più scorrevoli. In italiano, ovviamente, la punteggiatura segue a maggior ragione il ritmo del flusso poetico e di pensiero nella lingua di arrivo.

Bibliografia

Edizioni citate dell'opera di Traherne

Bell, H.I. (ed.), *Traherne's Poems of Felicity*, Oxford, Clarendon Press 1910.

Dobell, Bertram (ed.), *The Poetical Works of Thomas Traherne, from the Original Manuscripts*, London 1903 e 1906.

Margoliouth, H.M. (ed.), *Thomas Traherne: Centuries, Poems, and Thanksgivings*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press 1958, incl. Vol. 2: *Poems and Thanksgivings*.

Ross, Jan (ed.), *The Works of Thomas Traherne*, 8 voll. Suffolk, Boydell & Brewer 2005–, incl. Vol. 6 (*Poems from the Dobell Folio; Poems of Felicity; The Ceremonial Law; Poems from the Early Notebook*), *ibid.*, 2014.

Spinucci, Pietro (ed.), *Le meditazioni di un pastore / Thomas Traherne*, con introduzione, traduzione e cura di Pietro Spinucci, Alba (Cuneo), Edizioni Paoline 1966.

Monografie e articoli su Thomas Traherne citati nella prefazione

Allitt, John Stewart, *Thomas Traherne - Il poeta-teologo della meraviglia e della felicità*, Bergamo, Edizioni Villadiseriane 2007.

Balakier, James J., *Thomas Traherne and the Felicitous of the Mind*, Amherst (NY), Cambria Press 2010.

Clements, Arthur L., *The Mystical Poetry of Thomas Traherne*, Cambridge (MA), Harvard University Press 1969.

DeNeef, A. Leigh, *Traherne in Dialogue: Heidegger, Lacan, and Derrida*, Durham (NC) and London, Duke University Press 1988.

Gorman, Cassandra, *Thomas Traherne and 'Feeling Inside the Atom'*, in Dodd, Elizabeth S. e Gorman, Cassandra (ed.), *Thomas Traherne and Seventeenth Century Thought*, Suffolk, Boydell & Brewer 2016, pp. 69-83.

Rizzardi, Alfredo, *La poesia di Thomas Traherne*, Urbino, Argalia 1969.

Altri titoli citati nella prefazione

Burrow, Colin (ed.), *Metaphysical Poetry*, London, Penguin 2006.

De Francesco, Alessandro (ed.), (*Neo*)*Barocco. Poesia del Seicento nella teoria contemporanea*, «Semicerchio», 56 (2017), pp. 3-51, incl. Egginton, William, *Toward a Baroque Theory of Knowledge in Sor Juana Ines de la Cruz*.

de Gandillac, Maurice, *Sur la sphère infinie de Pascal*, «Revue d'histoire de la philosophie» (gennaio-marzo 1943), pp. 32-44.

Poulet, Georges, *Les Métamorphoses du cercle* [1961], Paris, Pocket / Plon 2016.

Zanzotto, Andrea, *Il mestiere di poeta*, in *Prospezioni e consuntivi, Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori 2000.

Altri titoli su Thomas Traherne consultati per questa traduzione

Blevins, Jacob, *An Annotated Bibliography of Thomas Traherne Criticism, 1900-2003*, Lewiston (NY), The Edwin Mellen Press 2005.

Blevins, Jacob (ed.), *Re-Reading Thomas Traherne*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies 2007.

Dodd, Elizabeth S. e Gorman, Cassandra (ed.), *Thomas Traherne and Seventeenth Century Thought*, Suffolk, Boydell & Brewer 2016.

Dowell, Graham, *Enjoying the World. The Rediscovery of Thomas Traherne*, Wilton (CT), Morehouse Publishing 1990.

Note

¹ Zanzotto 2000, p. 1133: «La poesia per me continua ad essere globale, totale, e quindi si può dire metafisica, in quanto urta sempre contro il limite».

² de Gandillac, Maurice, *Sur la sphère infinie de Pascal*, «Revue d'histoire de la philosophie» (gennaio-marzo 1943), pp. 32-44; Poulet, Georges, *Les Métamorphoses du cercle* [1961], Paris, Pocket / Plon 2016.

Thomas Traherne (1637?-1674)
tradotto da Alessandro De Francesco

Il mio spirito

I.

Io ero la mia nuda, semplice vita.
Quell'azione che risplende intensamente
su terra, mare e cielo
era della mia mente la sostanza.
Ero il senso stesso.
Non sentivo scarti né materia nell'anima mia,
né bordi né confini, come si osservano
in una cavità. La mia essenza era capacità
di sentire il tutto,
pensiero che sgorga
da sé stesso: non ha ali
da dispiegare altrove, né occhi per vedere,
né mani dai contorni definiti per sentire
o ginocchia con cui genuflettersi,
ma semplice come l'essenza divina
nel suo centro vi è una sfera
che non è racchiusa qui, ma aperta ovunque.

II.

Non agisce da un centro verso
il suo oggetto come se fosse distante
ma è presente quando vede,
essendo con l'Essere che nota
ogni suo atto.
Non funziona tramite un motore altro,
ma attraverso il sé che nell'azione si annida.
La sua essenza è trasformata in un'azione
vera e perfetta,
e così esattamente
è apparso Dio in questo fatto denso di mistero
che esso è tutto occhi, azione, vista,
ed ogni cosa che esser vuole,
non solo ciò che vede,
o fa; perché è più cangiante della luce,
che può assumere forme innumerevoli
essendo vestita delle cose che adorna.

III.

Così divenni ancora più presente
al cospetto di quanto vedevo.
Un oggetto posto davanti
ai miei occhi era, per legge di Madre Natura,
anche nella mia anima. La Sua ricchezza

My Spirit

I.

My naked simple Life was I.
That Act so strongly shin'd
Upon the earth, the sea, the sky,
It was the substance of my mind.
The sense itself was I.
I felt no dross nor matter in my soul,
No brims nor borders, such as in a bowl
We see. My essence was capacity,
That felt all things,
The thought that springs
Therefrom's itself. It hath no other wings
To spread abroad, nor eyes to see,
Nor hands distinct to feel,
Nor knees to kneel:
But being simple like the Deity
In its own centre is a sphere
Not shut up here, but everywhere.

II.

It acts not from a centre to
Its object as remote,
But present is when it doth view,
Being with the Being it doth note
Whatever it doth do,
It doth not by another engine work,
But by itself; which in the act doth lurk.
Its essence is transformed into a true
And perfect act,
And so exact
Hath God appeared in this mysterious fact,
That 'tis all eye, all act, all sight,
And what it please can be,
Not only see,
Or do; for 'tis more voluble than light:
Which can put on ten thousand forms,
Being cloth'd with what itself adorns.

III.

This made me present evermore
With whatso'er I saw.
An object, if it were before
My eye, was by Dame Nature's law,
Within my soul. Her store

concentrata in me; tutti i Suoi tesori
erano piaceri interni ed immediati,
gioie sostanziali che guidavano la mente.
Delle Sue opere
era piena la mia anima,
Ed ogni oggetto nel mio cuore generava
o già era pensiero; non sapevo dire
se le cose che sembravano veramente
risiedere nel mio spirito
apparissero là autonomamente,
o se la mia mente, prendendone la forma,
fosse tutto ciò che là dentro è lucente.

IV.

Ma di questo ero certo,
che la mia anima esprimesse al meglio
[la sua forza
(così degna essa era di resistere)
nelle distanze più estreme.
Era sì agile e pura
che tutta la mia mente era completamente ovunque,
qualsiasi cosa vedesse, era già là interamente:
il sole, lontano nello spazio, era vicino;
la stella ai margini del cosmo,
anche se vista da lontano,
era presente nelle mie pupille.
Là erano per me vista, vita, senso,
sostanza e mente.
Riluceva il mio spirito
anche laggiù, ma non per influenza transeunte:
l'azione era immanente, eppure là,
la cosa più remota, sentita in quanto presente.

V.

O gioia, meraviglia e felicità,
Mistero sacro!
La mia anima, spirito infinito,
immagine dell'essenza divina,
pura luce della sostanza,
Essere immenso che sembra un niente!
Era tutto per me, a nient'altro dirigevo
la mia considerazione. Una strana, misteriosa sfera,
un abisso profondo
che vede ed è,
solo luogo proprio della felicità celeste.
Così vicino al suo Creatore
in amore ed eccellenza,
nella vita e nel senso,
in grandezza, valore e natura; e così caro a noi
che in esso, senza iperbole,
vediamo il Figlio e l'amico di Dio.

Was all at once within me; all her treasures
Were my immediate and internal pleasures,
Substantial joys, which did inform my mind.
With all she wrought
My soul was fraught,
And every object in my heart a thought
Begot, or was; I could not tell,
Whether the things did there
Themselves appear,
Which in my Spirit truly seem'd to dwell;
Or whether my conforming mind
Were not even all that therein shin'd.

IV.

But yet of this I was most sure,
That at the utmost length,
(So worthy was it to endure)
My soul could best express its strength.
It was so quick and pure,
That all my mind was wholly everywhere,
Whate'er it saw, 'twas ever wholly there;
The sun ten thousand legions off, was nigh:
The utmost star,
Though seen from far,
Was present in the apple of my eye.
There was my sight, my life, my sense,
My substance, and my mind;
My spirit shin'd
Even there, not by a transient influence.
The act was immanent, yet there:
The thing remote, yet felt even here.

V.

O Joy! O wonder and delight!
O sacred mystery!
My Soul a Spirit infinite!
An image of the Deity!
A pure substantial light!
That Being greatest which doth nothing seem!
Why, 'twas my all, I nothing did esteem
But that alone. A strange mysterious sphere!
A deep abyss
That sees and is
The only proper place of Heavenly bliss.
To its Creator 'tis so near
In love and excellence
In life and sense,
In greatness, worth, and nature; and so dear,
In it, without hyperbole,
The Son and friend of God we see.

VI.

Uno strano ed esteso globo di gioia,
 che avanzava dal di dentro,
 convergente da ogni lato,
 e imparentato
 a Dio si dilatava
 dappertutto in un istante, e
 stava quale centro indivisibile,
 circondando in un tempo l'eternità tutta.
 Non era una sfera
 ma ne sembrava tuttavia
 una infinita. Era in un certo modo ovunque,
 e benché potesse andare con la vista
 molto più in là, luceva qui,
 quale mente
 esercitata a vedere l'infinito.
 Non era una sfera, ma una potenza
 invisibile che pur dava rifugio.

VII.

O meraviglia del sé, sfera di luce,
 chiara sfera della gioia,
 azione e potenza infinite,
 aria sottile e sconfinata,
 globo vivente del vedere!
 Tu, che sei dentro di me, ma anche me stesso! Tu occhio
 e tempio della Sua infinità totale,
 Tu sei quel mondo che si trova dentro.
 Ogni cosa appare
 ogni oggetto è
 vivo dentro di Te. Oggetti sovrasostanziali, rarefatti,
 al di sopra di sé stessi e simili
 alle cose pure che troviamo
 nella mente immensa
 che fece il mondo. Sebben dietro l'eclissi del peccato
 eccole, utili e divine,
 là, nella gloria, e pronte a rilucere ancora.

VI.

A strange extended orb of joy,
 Proceeding from within,
 Which did on every side convey
 Itself, and being nigh of kin
 To God did every way
 Dilate itself even in an instant, and
 Like an indivisible centre stand,
 At once surrounding all eternity.
 'Twas not a sphere,
 Yet did appear,
 One infinite. 'Twas somewhat everywhere,
 And tho' it had a power to see
 Far more, yet still it shin'd
 And was a mind
 Exerted for it saw Infinity.
 'Twas not a sphere, but 'twas a power
 Invisible, and yet a bower.

VII.

O wondrous Self! O sphere of light,
 O sphere of joy most fair;
 O act, O power infinite;
 O subtle and unbounded air!
 O living orb of sight!
 Thou which within me art, yet me! Thou eye,
 And temple of His whole infinity!
 O what a world art Thou! A world within!
 All things appear,
 All objects are
 Alive in Thee! Supersubstantial, rare,
 Above themselves, and nigh of kin
 To those pure things we find
 In His great mind
 Who made the world! Tho' now eclipsed by sin
 There they are useful and divine,
 Exalted there they ought to shine.

Pensieri. I

I.

Voi, cose veloci, divine e viventi,
modelli illustri e sorgenti celesti
che vedo dentro di me;
illustri macchine
che Dio ha posto nella mente,
motori della gioia,
splendide strutture intessute dalle Sue mani,
Lui che possiede tutto ciò che comprende;
siete racchiuse nel mio petto
eppur girovaghe da oriente ad occidente,
invisibili seppur infinite,
e mia altissima letizia trascendente.

II.

Grazie a voi possiedo le gioie
di una remota eppur presente beatitudine;
come in uno specchio terso
posso descrivere
oggetti antichi, adesso,
in quanto presenti qui, per vostra intercessione.
Siete voi stessi i piaceri più autentici,
gli ultimi e dolci tesori sostanziali,
prole ed effetto della felicità
il cui ritorno ravviva
la mia gloria rendendola visibile.
O divine letizie di purezza e verità!

III.

Voi, pensieri e intendimenti, siete
correnti celesti che riempiono l'anima di piaceri
rari, perfetti e trascendenti.
Ad ogni istante,
come se per voi sempre fosse un nuovo inizio,
aprite tutti i Suoi tesori celesti.
Le Sue gioie sono accessibili
per voi, ed entrano le cose che circondano
l'anima: cose viventi dentro!
Dove sarebbero la gioia e la gloria
se non aveste dato all'anima la conoscenza di cose
che in essa si manifestano con più giustizia?

IV.

Non so quale potere segreto
vi renda così floridi, ma nel vostro rifugio
sembrate ancor più belli,
e un miglior pasto
quotidiano date all'anima

Thoughts. I

I.

Ye brisk, divine and living things,
Ye great exemplars, and ye heavenly springs,
Which I within me see;
Ye machines great,
Which in my spirit God did seat,
Ye engines of felicity;
Ye wondrous fabrics of His hands,
Who all possesseth that he understands;
That ye are pent within my breast,
Yet rove at large from East to West,
And are invisible, yet infinite,
Is my transcendent and my best delight.

II.

By you I do the joys possess
Of yesterday's-yet-present blessedness;
As in a mirror clear,
Old objects I
Far distant do even now descry,
Which by your help are present here.
Ye are yourselves the very pleasures,
The sweetest, last, and most substantial treasures
The offsprings and effects of bliss
By whose return my glory is
Renew'd and represented to my view:
O ye delights, most pure, divine, and true!

III.

Ye thoughts and apprehensions are
The Heavenly streams which fill the soul with rare
Transcendent perfect pleasures.
At any time
As if ye still were in your prime,
Ye open all His heavenly treasures.
His joys accessible are found
To you, and those things enter which surround
The soul. Ye living things within!
Where had all joy and glory been
Had ye not made the soul those things to know,
Which seated in it make the fairest shew?

IV.

I know not by what secret power
Ye flourish so: but ye within your bower
More beautiful do seem,

rispetto agli oggetti che considero
senza di essa. Cosa sarebbero il cielo,
il sole, le stelle, se voi non risiedeste
dentro di me, rendendoli presenti
laddove altrimenti non potrebbero apparire!
Cosa sarebbe per me la gioia senza i pensieri,
cosa la vita mia, o la divina essenza?

V.

Voi, concezioni di felicità!
Voi che informate la mia anima con vita e vista,
rappresentanti e sorgenti
di piacere interiore,
voi gioie, voi fini del tesoro esteriore,
cose interiori e viventi!
Pensieri o gioie concepiti formano
il tessuto interiore della mia beatitudine permanente:
sostanza propria della mia mente,
trasformata e con i contorni dei suoi oggetti,
quintessenza, elisir, spirito, crema:
strano come una cosa invisibile sia anche suprema.

VI.

L'occhio ha confini, il corpo è racchiuso
in esiguo spazio, l'estensione delle membra è limitata,
ma i pensieri non sono mai costretti,
ed altissimi essi
possono anche da dentro il petto
girovagare nel mondo con libertà,
attraversare ere, essere presenti
in ogni regno, vedere nei cuori.
I pensieri, i pensieri possono avvicinarsi alle
[cose e vedere
quanto ai corpi non è dato:
non conoscono divieto, rifiuto, limite o muro
e la libertà hanno di osservare il tutto.

VII.

Come api essi volano da un fiore all'altro,
appaiono negli armadi, nei templi e nei rifugi,
succhiando nettare dove
nessun occhio può vedere.
Assaggiatori della divina essenza,
stupefacente è la loro eccellenza;
per sempre saranno visti,
né mai cadranno in disistima.
Sempre essi mostrano la stessa faccia
e sono immortali nella loro funzione:
per ere innumerevoli la forza loro non si ridurrà,
per ere innumerevoli la loro giovinezza resterà.

And better meat
Ye daily yield my soul to eat,
Than even the objects I esteem
Without my soul. What were the sky,
What were the sun, or stars, did ye not lie
In me, and represent them there
Where else they never could appear!
Yea, what were bliss without such thoughts to me,
What were my life, what were the Deity?

V.

O ye conceptions of delight!
Ye that inform my soul with life and sight!
Ye representatives, and springs
Of inward pleasure!
Ye joys, ye ends of outward treasure!
Ye inward and ye living things!
The thought or joy conceived is
The inward fabric of my standing bliss:
It is the very substance of my mind
Transform'd and with its objects lined,
The quintessence, elixir, spirit, cream.
'Tis strange that things unseen should be supreme.

VI.

The eye's confined, the body's pent
In narrow room: limbs are of small extent,
But thoughts are always free,
And as they're best
So can they even in the breast
Rove o'er the world with liberty:
Can enter ages, present be
In any kingdom, into bosoms see.
Thoughts, thoughts can come to things and view
What bodies can't approach unto:
They know no bar, denial, limit, wall,
But have a liberty to look on all.

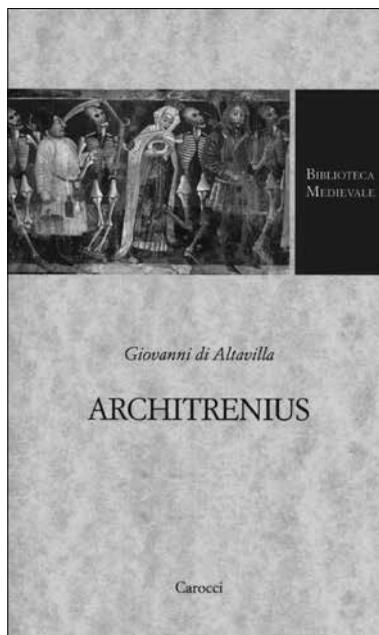
VII.

Like bees they fly from flower to flower,
Appear in every closet, temple, bower,
And suck the sweet from thence
No eye can see:
As tasters to the Deity,
Incredible their excellence,
For evermore they will be seen,
Nor ever moulder into less esteem.
They ever shew an equal face,
And are immortal in their place:
Ten thousand ages hence they are as strong,
Ten thousand ages hence they are as young.

Recensioni

a cura di ELISABETTA BARTOLI, Università di Siena (Riviste), GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese), ANTONELLA FRANCONI Syracuse University (Poesia statunitense), MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese), CAMILLA MIGLIO, Università Sapienza di Roma (Poesia tedesca), NICCOLÒ SCAFFAI, Università di Siena (Strumenti), FRANCESCO STELLA, Università di Siena (Poesia latina medievale), FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

GIOVANNI DI ALTAVILLA,
Architrenius a cura di
Lorenzo Carlucci e Laura
Marino, Roma, Carocci 2019,
pp. 407 (Biblioteca Medievale
155) € 36,00



Ci sono imprese letterarie la cui importanza travalica il valore qualitativo, quale che sia. Fra queste possiamo contare la traduzione italiana in versi dell'*Architrenius* (ossia 'il super-lamentoso', 'il capo dei lamentatori'), un poema in nove libri di esametri latini composto dal quasi sconosciuto Giovanni, forse monaco forse prete di Hauville e maestro alla scuola cattedrale di Rouen, in Normandia, nella seconda metà del XII secolo ma non prima del 1185, anno in cui entrò in carica il vescovo Gualtiero di Coutances, cui il testo è dedicato quando era in carica. Lo trasmettono oltre ventisei manoscritti e la

stampa parigina di Ascensius del 1517, ma nei tempi recenti è stato oggetto di attenzioni approfondite prima da parte di uno dei massimi filologi mediolatini del XX secolo, Paul Gerhard Schmidt, che ne pubblicò edizione, traduzione tedesca e un informatissimo commento, senza il quale oggi molti versi e molti dati del testo risulterebbero incomprensibili, e poi, con traduzione inglese, da Winthrop Wetherbee per la collana Dumbarton Oaks Medieval Library di Harvard nel 2019. Le recensioni di qualificati specialisti a queste due pubblicazioni hanno poi condotto a migliorare ulteriormente la comprensione del testo, e sulla base di queste e di una traduzione inedita di Nicholas Carlucci in una tesi americana del 1977 è uscito nel 2019 questo volume curato dai benemeriti coniugi Laura Marino e Lorenzo Carlucci, che al poeta ha dedicato anche saggi in riviste filologiche.

Architrenius è il soprannome del protagonista che a mezzo del cammino di sua vita si interroga sulla virtù trascurata in giovinezza e ne indaga i fondamenti nella Natura, alla ricerca della quale parte in un lungo viaggio allegorico. Comincia dal palazzo di Venere e dopo la lussuria affronta la gola, che domina grazie alla sobrietà dei monaci cisterciensi, giungendo poi all'Università di Parigi, di cui offre un quadro unico perché riferito all'epoca stessa della sua istituzione ufficiale, trovandovi studenti divorati da un amore utilitaristico per la Sapienza, per passare quindi al Monte dell'Ambizione, in cima al quale osserva una corte che sfida gli dèi e di cui il poeta descrive il lussuoso arredamento e la fauna d'ambiente. Col quinto libro si passa al colle della Presunzione, abitato da ecclesiastici e professori, vicino al domicilio di Superbia, dove appare il mostro *Cupiditas* che artiglia il mondo, e il pensiero del primo angelo diventato Lu-

cifero che per superbia scatena il dolore di Architrenio sull'inevitabilità del desiderio di possedere una creazione di tale infinita bellezza. In questo spazio si inserisce una digressione su Galvano e i cavalieri di Re Artù. Destinazione finale è l'isola paradisiaca di Tylos, dove il protagonista incontra tredici filosofi dell'antichità, ognuno dei quali pronuncia un discorso su un vizio e la corrispondente virtù, e i Sette Savi (sempre della Grecia classica) che lo intrattengono sulle virtù teologali e cardinali. Alla fine incontra la Natura che gli spiega il funzionamento dell'Universo e gli propone il matrimonio con Moderazione, celebrazione che costituirà, secondo il modello di Marziano Capella (*Le nozze di Mercurio e Filologia*) la scena conclusiva del poema.

I curatori ci informano sulla ricezione del poema, dal retore del XIII Goffredo di Vinsauf che gli assegna la palma dell'eccellenza al suo allievo Gervasio di Melkley che ne fa uso come miniera di citazioni e così via in Eberardo il Tedesco, Henri d'Andeli nella sua *Bataille des set arts*, l'*Arrighetto* di Enrico da Settimello, probabilmente il *Tesoretto* di Brunetto Latini, mentre Petrarca lo trovava pretenzioso e vuoto, anzi emblema della cultura delle scuole medievali cui contrappone il suo protoumanesimo, e come tale torna a giocare un ruolo simbolico nella disputa fra Giovanni Dominici e Coluccio Salutati sullo statuto gnoseologico della poesia. Ma la storia continua con Nicola d'Oresme, John Gower, gli umanisti Lilio Giraldi, Enea Silvo Piccolomini e Juan Luis Vives, per riprendere l'ena dopo l'individuazione alla Vallicelliana di Roma dell'edizione Ascensius, al quale aveva trasmesso il testo Jean de Voivre (Giovanni de Vepria), lo scopritore delle lettere di Eloisa e Abelardo e trascrittore delle *Epistolae duorum amantium* recentemente tornato sotto i

riflettori della filologia mediolatina.

Fra i lettori di *Architrenius* dei secoli successivi troviamo John Leland, Konrad Gessner, Gerhard Voss, perfino Giacomo Leopardi (secondo le congetture di Carlucci, che trova consonanze nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*) e Washington Irving e poi Thomas Wright, che ne apprezza la verve satirica. Alla lista, già in parte stilata dagli editori precedenti, Carlucci aggiunge ipoteticamente Rudolf Steiner, mentre nel '900 l'attenzione è riservata agli specialisti, e non sempre con alto gradimento, perché il confronto con altri poeti 'didascalici' a tenore filosofico, Alano di Lille (nel suo *De planctu Naturae*), gli autori del *Roman de la Rose* e Dante, gli è certo sfavorevole.

In effetti il fatto che il 'primo dei pellegrini interiori' (Piehler) sembri non imparare nulla da quello che vede e sente può sorprendere, ma in realtà proprio il permanere del suo disincanto rende la sua figura empatica a un lettore moderno. Peter Godman, presentando l'*Architrenius* come un 'capolavoro incompreso' che intende ribaltare parodicamente l'*Anticlaudianus* dello stesso Alano di Lille, definisce il protagonista un secondo Enea e insieme un *everyman*; per Wetherbee invece Giovanni è un poeta moralistico incapace di profondità teologica. Il curatore lo colloca invece sullo sfondo di un sfiducia per l'idea di Provvidenza dovuta anche all'esplosione di eresie cristiane e alla sofferenza per la loro repressione violenta, che giustificerebbe il manicheismo (diremmo meglio gnosticismo) percepibile nelle espressioni del personaggio. Ma le tracce di una sensibilità dell'autore per le dispute ecclesiastiche in realtà sono minime e il rischio di una sovralettura anacronistica che vi proietti sensibilità moderne è sempre in agguato. Carlucci, convinto di avere a che fare con «capolavoro dimenticato della letteratura europea», individua le ragioni principali della sfortuna moderna del poema nell'ambiguità non ideologica del suo messaggio, nel suo latino «barbarico» e nell'inesistenza di un profilo d'autore. In realtà la fruizione del poema soffre anche del peso di lunghi passi inerti e noiosi e di ampie digressioni piattamente didascaliche. Ma, è vero, Giovanni in media è «notevolissimo poeta», capace di esametri di squisita fattura e Carlucci con Laura Marino riesce

nell'impresa impossibile di darne una versione italiana che possa dirsi veramente 'poetica', privilegiando con sensibilità l'aderenza all'originale sul piano sintattico, retorico e lessicale. Il ricorso a latinismi è forse troppo marcato, ma si giustifica spesso per comodità metrica, come nell'onnipresente 'vere' per 'primavera' o 'egro' per 'malato', 'egrare' per 'far ammalare' o 'far soffrire', 'senio' per 'vecchiaia'. Il criterio della metrica barbara riesce a creare un verso epico con ritmica elegante e impetuosa, facendo equivalere l'esametro, con la dovuta elasticità, a una combinazione di senario + novenario o ottonario + novenario o doppio novenario, con ipometri e ipermetri occasionali ma creando un'impressione di regolarità e un flusso armonioso. Dunque il lessico resta arcaizzante e forse troppo artificiale e erudito per poter coinvolgere un lettore di oggi, ma il testo che ne risulta esprime una sua poeticità omogenea e coerente e questo è di per sé un risultato straordinario, realizzando quanto il poema declama al 6° verso del primo libro: «soccombe la natura allo sforzo dell'arte», perché (42) «è nata e con verso bambino vagisce una pagina nuova». Il lessico esibisce gustosi neologismi come 'ventrolatro' (*ventricolus*) per i golosi, così come fornisce rare chicche antropologiche come i brindisi al suono di *wesse!!!* (Il 310); ma spiccano soprattutto le innovazioni ricorrenti, come 'inviolettare' (dal verbo neologistico *vaccinio*, cioè *hyachinio*, che potremmo tradurre anche 'giacinteggiare' o 'mirtilleggiare'), e 'innaufraga', detto della barca del mondo, e 'invespra' per *vesperat*, 'alluna' per *lunatur*, 'illasciva' per *illasciva* (come gli appare la severa Natura), cui si affiancano agudezas di finezza psicologia come il 'viso ferrigno' e «l'ansia che il senio scriverà sulle guance» (VII 30-1) che non commuovono i potenti insensibili. Molte le espressioni e i passi memorabili per invenzione fantastica, novità di immaginario, compressione stilistica, potenza e insieme delicatezza linguistica, mentre non è il caso qui menzionare i pochi refusi dell'Introduzione, le alternative che possono venire in mente per migliorare alcuni versi e le sviste traduttorie, inevitabili per chiunque e qui ridotte davvero al minimo in rapporto alla mole del poema (4368 versi). Ricordiamo le bellissime invocazioni a Dio «Tu, che misuri le sabbie segrete

dell'uomo» (I 175), «Tu linea che mai è deviata dal disegno supremo» (183-4), tu «piovimi dentro la mente» (191), mentre alla Natura il poeta chiede «inviscera gemme nelle onde, illumina l'aria» (238-9). Fin troppo monumentale è la *Descrizione della fanciulla* dal capitolo 14 del primo libro (I 364-487) al primo del II (1-71), pezzo di bravura delle scuole retoriche estenuato fino allo sfinimento, anche se «Solo in parte queste cose annota Architrenio con gli occhi e gli arti che non vede indovina dai simili visti / e fa da specchio la nuda grazie alla grazia velata». L'ammirazione di questa esaltazione della donna, che non trova corrispettivi nemmeno nella letteratura classica, è comunque l'ennesima conferma di quanto circostanziabili debbano essere i pregiudizi su un presunto misoginismo permanente del 'medioevo'. Suntuosa e regale la Parigi universitaria: «nuova reggia di Febo, / Parigi, cirrea d'abitanti e crésia nei marmi, / greca ne libri, per studi un'India, per vati romana, / nei saggi un'Attica, rosa del mondo, profumo dell'orbe, / nell'ornamento sidonia, unica in pranzi e bevande, / ricca nei campi, feconda nel vino, mansueta nei villici, / ferace di messi, nuda di rovi, pescosa nei laghi, d'uccelli nei rivi / di casa pura, calda nel duce, pia nei re, e nell'aria /dolce, amena nel sito, buona in tutto: ogni bene / ogni bellezza, se solo la Fortuna favorisse i buoni!» (II 481-493). Divertente e prezioso documento anche socioculturale la sezione sugli studenti fuori sede, «orrida turba di logici» ai quali «per il nullo utilizzo del pettine / la chioma si drizza» (III 21-22) e «con sforzo alterno la chioma / contro se stessa combatte» (24-25). «La miseria (...) detesta / l'orpello dell'arte del pettine, soddisfatta del bello / che la Natura le ha dato». Per il loro pasto «borbotta vicino alla fiamma / l'orcio, in cui nuota un pisello, in cui la cipolla / vaga e la fava e il porro minacciano il capo / di tormenti e scolora il cavolo duro e qui, / se è giorno di festa, si gusta una bieta e qui / l'intruglio più vile dell'orto attende Minerva digiuna» (65-68). Efficacissime per capacità satirica e osservazione psicologica le scene del libro III sullo studio notturno, e le successive sui turbamenti del sonno e sui trucchi per vedere l'amante, il risveglio, i preparativi per andare a lezione, il tragitto per la scuola e la lezione, culmi-

nanti in un'amara riflessione sull'inutilità del sapere e sull'ipocrisia con cui i ricchi fingono di dare importanza alla cultura. Sorprendente anche l'elenco dotto e insieme giocoso degli alberi sul Monte dell'Ambizione, mentre più opache al nostro gusto sono le tirate moralistiche e soprattutto l'erudizione classicista di cui è piena la decorazione e che creano un effetto di artificio, innaturale per l'epoca. Ma c'è sempre qualche dettaglio che intriga: l'espressione dell'ambizioso Alessandro Magno «vedo così tanti mondi, non uno ancora mi è schiavo» (*tot video mundos, michi nondum seruiat unus*, 480), la descrizione delle scene dipinte sui boccali, il sistema di comunicazione a gesti dei signori (compreso il 'piedino' sotto il tavolo), la descrizione dell'atteggiamento fisico di Superbia in ogni parte del corpo, talmente icastica che possiamo immaginarne una messa in scena, il ritratto del monaco superbo, «belva del chiostro» cui «il ventre si gonfia di entrambi i Noto» (cioè i venti: IV 149), le intuizioni teo-mitiche come Lucifero nuovo Narciso (V 215), i particolari sensibili («l'aria profuma di odori, / ultimo onore dei ricchi» VI 157-8, in occasione di funerali), ma anche improvvisi scatti lirici come VII 286 ss.: «La porta delle virtù è l'Aurora che porterà il giorno / puro della conoscenza, primo polo dal quale s'accende / agli astri: il timo-

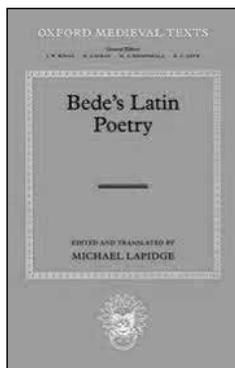
re di Dio». Si fa leggere con rispetto devoto tutta la commossa orazione di Biante su come amare Dio (VII 323-57), un Dio astratto e generico come quello degli antichi filosofi, senza nulla di cristiano (anche se personaggi come Lucifero rinviano comunque alla mitologia biblica), ma l'adesione al quale è come «divenire dall'ombra del corpo / una stella» (396-7). Se l'ultima parte dell'VIII e il IX libro, occupati da una sorta di trattato di cosmografia, suonano piuttosto tecnici e pesanti, tanto che lo stesso Architenio ne esprime una critica interna («Queste cose fanno stupire più che conoscere», IX 1), questa ferrosità è però riscattata dalla tirata finale contro i mali che Natura ha lasciato filtrare nel mondo e dominare la vita e dalla risposta, anche se un po' più scolastica, di Natura. Anche nell'invito di Natura a sposarsi, Giovanni trova il modo di inserire una ecfraasi finissima del monile (una collana, direi) che la sposa indosserà e che chiuderà i suoi seni agli sguardi che potrebbero svilarla: raffigura esempi mitico-storici di castità. Altrettanto graziosi sono i doni allegorici contenuti nella sua realistica borsetta e che configurano un programma coniugale in termini di strumenti di lavoro fabbrile: «concordia del letto, il patto / di pace, il nodo amicale, la correzione [nel senso di 'controllo'] del desiderio, / dirittura del giusto, il seghetto della

virtù, dei costumi / la lima, il rigore mentale, la maestà del viso, il peso / dell'onesto, il freno del modo [nel senso di 'misura'], scissione dei crimini, fine / della colpa, Minerva del bene, via media, metodo equo, / il pettine della purezza [quella del pettine era una sua ossessione], fragranza di vita la grazia / della fama, il conforto in miseria, la cautela nei fausti [cioè nei giorni favorevoli] (IX 378-85). Un ideale di nobildonna virtuosa e impassibile perfino nell'atteggiamento del viso. Altrettanto inattesa la lista degli strumenti musicali, coi relativi effetti, che accompagnano la festa nuziale insieme agli uccelli dei boschi.

Negli ultimi versi il poeta, che definisce la sua opera un «libello nutrito al seno di un lungo studio, / figlio rude e plebeo di un ingegno comune» (468-9) le augura di rimanere esente dal morso d'invidia e preconizza un qualche successo solo dopo la propria morte: «Quella luce guadagni un'alba / nel tramonto di Giovanni, sorga quel sole dall'urna / del cadavere, sempre visibile grazie a un fuoco inestinto» (vv.476-8). Diremmo che il suo sogno si è realizzato, e ne dobbiamo gratitudine profonda ai suoi sciamani Carlucci e Marino che con amore e premura lo hanno resuscitato alla lettura dei lettori di lingua italiana.

(Francesco Stella)

Bede's Latin Poetry,
edited and translated by
MICHAEL LAPIDGE, Oxford,
Clarendon Press 2019, pp.
xvi-605 (Oxford Medieval
Texts)



Michael Lapidge, uno degli studiosi più autorevoli di letteratura mediolatina, consegna con questo volume il monumento si vorrebbe dire definitivo all'opera poetica di Beda, padre della storiografia inglese e della letteratura anglosassone altomedievale, l'autore cui ha dedicato la maggior parte di un'attività critica e filologica intensissima ed esemplare e di una pratica didattica che risale al corso sui *Versus de die iudicii* e sulla *Vita metrica S. Cudberti* tenuto all'Università di Cambridge nel 1970, cinquant'anni fa. Nessuna altra edizione aveva finora offerto tutti insieme i testi poetici di Beda e nessun'altra edizione, anche parziale, si basa come questa su una escussione integrale dei moltissimi testimoni utili e su una analisi complessiva, lucida e solida, che individua in maniera inoppugnabile paternità, redazioni e contesti di compo-

sizione e ricezione di ognuna delle opere coinvolte, ricostruendo senza forzature anche il *Liber epigrammaton* e il *Liber hymnorum* che Beda elenca fra i titoli della sua produzione ma che sono andati presto perduti in una trasmissione di tipo episodico e antologico.

Delle edizioni precedenti l'unica citata con rispetto è quella della *Vita Cudberti* a cura di Werner Jaeger (Lepizig, 1935), mentre le altre, come vedremo, oltre che parziali e incomplete sono tutte passibili di critiche radicali.

Caratteri formali della poesia di Beda

Il capitolo introduttivo rievoca la scarsa fortuna critica di Beda poeta, dovuta soprattutto all'influenza, anacronistica

per la letteratura medievale, del modello moderno e romantico di poeta 'ispirato' e creativo, e ne analizza alcune caratteristiche stilistiche che torneranno utili per la determinazione delle attribuzioni: il tipo di esametro lodato da Beda nel *De arte metrica* (dotato di enjambement, di struttura 'aurea' nella posizione di nomi e aggettivi, di elenchi asindetici e anteposizione degli attributi rispetto ai sostantivi), la sua elegante capacità di compressione sintattica, le figure retoriche, la musicalità. In particolare, Lapidge individua gli schemi metrici più idiosincratici (le sequenze preferite di dattili e spondei) basandosi anche sugli studi di Duckworth e Ceccarelli (ma sarebbe stato utile anche E. D'Angelo, *L'esametro del Waltharius*, Napoli 1986, che a differenza di Duckworth e Ceccarelli include ampie statistiche sui poeti medievali), nonché sul software *Pede certo* (il cui meritorio creatore, qui non citato, è Luigi Tassarolo). Altrettanto tipici di Beda sembrano essere l'uso dell'elisione al 15.8% e l'assenza di iati, oltre al trattamento consonantico dell'*h*. La cesura è prevalentemente maschile, come in tutti i poeti, e la tritemimera sempre meno usata col passare del tempo (12% della *Vita Cudbercti*). Varia nel tempo anche il ricorso alla *productio ob caesuram*, che Beda usa sempre meno via via che cresce la sua esperienza compositiva: un caso clamoroso è la differenza fra la prima e la seconda versione della *Vita*. La cadenza del verso è di tipo classico, cioè evita polisillabi.

Nel lessico Beda ama i composti e ne conia di propri, usa infiniti passivi in *ier* e l'accusativo alla greca, la sincope sillabica, i diminutivi e i nomi in *-men*, che Lapidge fa risalire a Ovidio ma che diventano di moda soprattutto nella letteratura ibernico-latina. La forma di rima usata è la ripetizione di singola vocale, che Beda sembra cercare intenzionalmente perfino in forma leonina (15%, mentre la rima finale è al 12%). Su questo punto sarebbe (e sarà, eventualmente) utile un confronto con E. D'Angelo, *Problemi teorici e materiali statistici sulla rima nella poesia dattilica dell'alto medioevo*, che include statistiche anche su Beda sensibilmente diverse, e il mio *Gotescalco, la 'scuola' di Reims e l'origine della rima mediolatina*, entrambi in *Il verso europeo. Atti del seminario di metrica comparata* (4 maggio

1994), Firenze, 1995.

La presenza di modelli intertestuali è mappata con accuratezza grazie ad archivi digitali come *Poetria Nova 2* di Luigi Tassarolo e Paolo Mastandrea, e *CETEDOC* database, sul cui uso siamo lieti di verificare che anche un maestro come Lapidge, fino a qualche anno fa pubblicamente ostile alla qualità dei riscontri offerti da questi strumenti, converge con massiccia intensità: potremmo dire che questa è anzi, dopo e assai più del *Corpus Rhythmorum Musicum*, la prima grande edizione di testi mediolatini che fa degli archivi digitali uso sistematico ed esplicito, oltre che filologicamente determinante. Lapidge anzi non si limita solo a registrare i debiti dimostrabili, ma anche le somiglianze lessicali che possono aiutare a ricostruire un patrimonio espressivo, marcando però con asterisco quelli il cui rapporto l'editore considera sicuro.

Analogo prezioso lavoro si compie sul distico elegiaco, nella cui stilizzazione emerge la forma epanalettica (con primo emistichio dell'esametro uguale al secondo del pentametro), e sul tetrametro trocaico, nella cui pratica Beda si distingue perché non consente l'uso di sillaba lunga + sillaba ancipite al terzo piede, che nel suo modello dev'essere sempre un trocheo, e vedremo quale importanza questa evidenza avrà nell'attribuzione di testi incerti. Nelle composizioni in dimetri giambici (che egli chiama tetrametri) Beda ricorre all'elisione nel 7% dei casi ed evita lo iato, mentre ricorre a clausole mono- o bisillabiche in misura molto inferiore ad Ambrogio e Celio Sedulio. I tipi di cesura sono perfettamente ambrosiani (specialmente quella al secondo piede) e così gli allungamenti della finale di verso in *a* breve (12%). Corrispondente a quella di Ambrogio è anche la percentuale di rime finali, 12%. Chiude il panorama versificatorio il settenario trocaico ritmico, nel quale Beda cerca la coincidenza fra accento ritmico e accento grammaticale o linguistico e ricorre spesso alla cesura secondaria dopo la quarta sillaba. Su questi aspetti potevano e potranno essere di conforto e di integrazione i risultati del progetto *Corpus rhythmorum musicum*: sia l'edizione cartacea SISMEL del 2007 sia il sito 2011 www.corimu.unisi.it sia i due volumi di atti delle tre euroconferenze *Poesia dell'alto medioevo europeo*.

Manoscritti, musica e lingua della poesia ritmica / Poetry of the early medieval Europe. Manuscripts, language and music of the rhythmical Latin texts che li hanno preceduti nel 2001 e 2003 (ed. SISMEL), dove questioni del genere sono discusse da decine di esperti con documentazione amplissima e Beda viene citato assai spesso.

Nel complesso, questa pur breve parte dell'introduzione (pp. 1-34) funge non solo da panoramica sulle caratteristiche tecniche della lingua poetica di Beda ma anche da piccolo prontuario di versificazione latina altomedievale, grazie alla pazienza con cui Lapidge definisce ed esemplifica con chiarezza ogni singolo schema o fenomeno di cui si accinge a parlare. La seconda e più ampia parte dell'introduzione (pp. 34-153) presenta contenuti, stile e trasmissione manoscritta di ogni singola opera e costituisce il fondamento dell'edizione.

Versus de die iudicii

Si parte dai *Versus de die iudicii*, 163 esametri su uno dei temi più cari all'autore anglo-latino e basati sul commento di Beda all'*Apocalisse*: tradito da oltre 40 manoscritti, non è citato nell'elenco delle proprie opere stilato da Beda nel capitolo 24 dell'*Historia ecclesiastica gentis Anglorum* e contiene un numero di errori prosodici inconsueti in Beda, ma gli è attribuito in molti dei 33 manoscritti integrali (più 10 frammentari, tutti succintamente descritti nelle pagine seguenti) e nella tradizione indiretta (Byrhtferth). Anche la dedica ad Acca vescovo di Hexham riconduce a Beda, che gli dedicò cinque trattati, così come numerose espressioni poetiche di questo testo e la stessa tecnica metrica si riscontrano anche nella *Vita metrica S. Cudbercti*. La scoperta di Lapidge è che i presunti errori prosodici vanno attribuiti all'edizione finora disponibile, quella di Fraipont nel *Corpus Christianorum* (SL 122) e non all'autore. La collazione di tutti i manoscritti porta alla prima ricostruzione finora effettuata della genealogia del testo, che si articola in una famiglia α di origine 'inglese' (che al verso 25 legge *animos* anziché *calamos*) e una β di 15 manoscritti a diffusio-

ne continentale, limitata a 154 versi (cioè senza la dedica finale), con un gruppo γ contraddistinto da un esametro (n. 155) in più che per motivi metrici (mancanza di cesure pentemimera o efthemimera) non corrisponde ai criteri enunciati da Beda nel *De arte metrica* e una famiglia δ che ha la dedica ma non il verso 155. Nella nuova edizione si stabilisce così un testo affidabile che conserva solo quattro presunti errori prosodici: *fluvius* con la prima *u* lunga al v. 82, *nulla* con *a* allungata in cesura al v. 109 (fenomeno peraltro frequente in poeti non solo medievali), *iocus* con *o* lunga al 118 e *commenda* con *a* breve al 163. Tutti vengono corretti in uno o più manoscritti, ma Lapidge dimostra che tali correzioni non possono risalire all'autore. A p. 65 Lapidge menziona «other errors of scansion in the poem», di cui cita solo un paio di esempi, che lo studioso attribuisce a un'età di composizione probabilmente precoce, su cui non operò successive revisioni come invece avvenne con la *Vita metrica*. L'edizione è eclettica nel senso che attinge ora a una redazione ora all'altra, l'ortografia è adeguata ai principi esposti da Beda nel suo *De orthographia*, così come avviene per l'edizione delle lettere di Alcuino che Christiane Veyrard-Cosme sta pubblicando nelle «Sources Chrétiennes» (vedi la recensione in «Studi Medievali», 3a serie, LXI [2020], pp. 281 e ss.), con criterio che subordina il metodo filologico alla coerenza con i principi teorici dell'autore.

Vita metrica S. Cudbercti

La *Vita metrica S. Cudbercti* (VMC), cioè del vescovo di Lindisfarne morto nel 687, è successiva alla biografia anonima in prosa (*Vita S. Cudbercti*, qui siglata VCA), ricca di dettagli su persone e luoghi, e anteriore alla nuova versione prosastica scritta dallo stesso Beda nel 720 circa, dopo la traslazione della salma del 698 e la consegna delle vesti all'abate Eadberth, cui Beda aveva assistito personalmente. Beda infatti ricorda di aver descritto la scena in poesia e ne cita 18 versi nel prologo di quella in prosa, mentre nella stessa VMC rammenta la precedente descrizione in versi della traslazione. Lapidge sceglie di collocare i 18 versi fra i

componenti del *Liber epigrammatum*, ma pubblica entrambe le redazioni della VMC, che si distingue nettamente dall'anonimo prosatore per la sua minor attenzione ai dati storici e una più approfondita riflessione sul senso agiografico e spirituale della vicenda. La versione più antica, di 982 versi, è tramandata dal codice Besançon BM 186 del IX secolo e sembra destinata a una cerchia limitata di lettori/ascoltatori. È segnata da numerosi errori di prosodia, ma contiene «passi di grande fascino» come quello che descrive la benedizioni di Cutberto a gabbiani pregni che sembravano riluttanti a partorire finché il santo non li avesse benedetti. L'edizione riveduta fu composta circa dieci anni dopo e comunque prima del 721 (nel periodo 716-721 in base a un parallelo linguistico) per i monaci di Lindisfarne e il loro vescovo Eadfrith e dedicata a Giovanni di Beverley che lui chiama 'prete', in realtà vescovo di Hexham dal 686 e poi di York dal 796 al 714, il quale aveva ordinato Beda diacono e poi prete. Beda modificò almeno 100 passi della versione precedente correggendo errori storici e solecismi grammaticali, ma anche apportando modifiche puramente stilistiche. Del santo inoltre Beda aveva parlato sia nei *Chronica maiora* sia nell'*Historia ecclesiastica*, libro IV, assai più ricchi di dati storici e geografici rispetto alla meditazione poetica. L'opera è trasmessa da 15 manoscritti più 5 frammenti che Lapidge raggruppa in cinque classi: α è identificato da alcune omissioni e discende da un archetipo inviato dalla Northumbria in Germania forse nella seconda metà dell'VIII secolo; ϕ è rappresentato da due manoscritti vergati intorno al 900 in Francia nordorientale e arrivati in Inghilterra nel X secolo ma derivati da un esemplare inglese in minuscola anglosassone ed è caratterizzato da una serie inoppugnabile di errori comuni; β è il 'gruppo di Durham', cinque manoscritti provenienti da Durham e dintorni e accomunati da lacune (v. 924) ed errori evidenti; γ include 4 manoscritti originati a Canterbury nel X secolo, che presentano un testo grammaticalmente riveduto con forma northumbra dei nomi propri e forse derivati da V (London, BL, Cotton Vitellius A. xix); δ sono due manoscritti che condividono errori come trasposizioni di versi (952 dopo 954) e alcune lezioni, e infine κ rappresenta altri due

manoscritti accomunati solo dalla certezza di non appartenere ad altre famiglie. Delle edizioni precedenti l'unica critica, quella di Jaeger, era basata su 18 manoscritti e accuratamente realizzata, ma l'editore non si era accorto del fatto che Besançon costituisce una versione antecedente e autonoma, non un semplice testimone. L'edizione di Lapidge dunque è la prima che pubblica separatamente e integralmente le due redazioni.

Liber epigrammatum

La sezione successiva riguarda il *Liber epigrammatum*, che conclude nell'*Historia Ecclesiastica* la lista di scritti dell'autore. Non ci sono arrivati manoscritti della raccolta integrale, ma attestazioni di singoli testi. Non sappiamo quali fossero, esclusi quelli citati dal vescovo di Worcester (745-775) Milred, poco dopo la morte di Beda, nella sua silloge di iscrizioni a noi pervenuta in un manoscritto di Malmesbury scoperto dall'antiquario John Leland nel XVI secolo e poi smembrato: oggi ne sopravvive solo il bifolio Urbana, University of Illinois 128, del X secolo, contenente 16 epigrammi della lista di Milred, due dei quali coincidenti con l'elenco di sei opere stilato da Leland (anche se uno non è di Beda ma è stato attribuito con sicurezza a Cellanus di Péronne). Questi dati consentono di capire che la raccolta conteneva soprattutto *tituli* per chiese o prefazioni metriche a opere varie e poesie brevi, come indovinelli. Lapidge ne affronta l'edizione testo per testo. Il primo sono i 6 versi (distici) premessi al trattato di Girolamo su Isaia, ricopiati da Leland, di cui il manoscritto Paris BnF lat. 8071 (codex Thuaneus di Catullo e *Pervigilium Veneris*) conserva una versione un po' più lunga (8 vv.) all'interno di una raccolta di iscrizioni da chiese romane (il che fece dubitare Schaller dell'autenticità). Il secondo testo nella lista di Milred sono gli *Aenigmata*, di cui Leland non fornì trascrizioni ma di cui il celebre Canzoniere di Cambridge (UL Gg. 5. 35) tramanda un indovinello di 32 esametri considerato spurio da Frederick Tupper (1905) per i difetti prosodici che invece Lapidge considera facilmente emendabili. Riferimenti alla balena e all'uso del suo grasso come combustibile

trovano corrispondenza con la cultura northumbra.

Terzo è un perduto epigramma per S. Michele, forse un oratorio nei sobborghi di Hexham. Quarto un *titulus* per la consacrazione di una chiesa a Santa Maria, forse interna al monastero di San Pietro a Monkwearmouth, e quinto uno per la chiesa di Santa Maria ad Hexham, entrambi perduti. Sesta una poesia di 12 versi, trasmessa per metà da Leland e per intero dal bifolio, per l'abside di una chiesa costruita dal vescovo Cyneberht, forse a Lincoln. Settima la prefazione all'*Expositio Apocalypseos* di Beda, in 22 versi, trasmessa in alcuni dei 113 manoscritti che riportano il trattato: Lapidge ne collaziona i nove più antichi basando il testo sul consenso della maggioranza e soprattutto su Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. Perg. 43 del IX secolo. Ottava la premessa metrica al *De natura rerum* che accompagna almeno 9 dei 130 manoscritti, cioè quelli collazionati da C.W Jones per l'edizione del trattato (CCSL 123A). Di questi, Lapidge ne consulta cinque. Il nono è la prefazione al *De locis sanctis* sempre di Beda (anche se si tratta di una riscrittura dell'omonima opera di Adomnán di Iona), trasmesso da 47 manoscritti e pubblicato sulla base di 4 manoscritti (di cui uno senza premessa poetica) da Paul Geyer in CSEL 39 (ristampata in CCSL 175): l'edizione qui è sviluppata sugli altri tre manoscritti collazionati da Geyer. Anche il decimo testo è un *titulus* librario per il commento di Beda alle sette epistole cattoliche, il più popolare di questo autore. Nel testo Beda non si menziona come autore dei versi, il che ne ha fatto sospettare la natura spuria. Ma la trasmissione congiunta al trattato elimina ogni dubbio. Due manoscritti sui sette su cui si basa l'edizione presentano varianti significative, che Lapidge riconduce a correzioni di Beda per il *Liber epigrammatum*. Undicesimo è l'epigramma per la traslazione di Cutberto, recuperato dalla biografia in prosa: l'edizione Lapidge si basa su quella di Colgrave (assente in bibliografia), che aveva individuato due redazioni, ma con risultati molto diversi. Numero dodici l'epitafio, probabilmente commissionato a Beda dal suo successore Acca, per Wilfrid vescovo di Hexham sepolto a Ripon nel 710 e inglobato in *HE V* 19.14). L'edizione riproduce quella

dell'*Historia ecclesiastica* dello stesso Lapidge, basata sui sei manoscritti più antichi. Il tredicesimo è un'*Oratio* trasmessa da due celebri manoscritti para-liturgici, il Royal Prayerbook London, BL, Royal 2.A.XX del secolo VIII, dunque vicinissimo all'autore, e il Fleury Prayerbook Orléans, BM 184 del IX secolo, con sei versi e molti errori in più; da questi lo pubblicò anche Fraipont. Numeri 14-16 sono parafrasi di Salmi, rispettivamente il 41 (42) con la nota immagine del cervo alla fonte, l'83 (84) sullo splendore del tempio e il 112 (113) *Laudate pueri Dominum*, seguiti dal componimento n. 17 che associa frammenti di altre parafrasi (Ps. 3, 66 [67] e 70 [71]). Lapidge li attribuisce congetturabilmente al *Liber epigrammatum* e li edita da diverse fonti: il n. 16 dal Book of Cerne, cioè Cambridge UL LI 1.10 e gli altri dal florilegio alcuiniano *De laude Dei*, probabilmente compilato da Alcuino mentre era ancora in Inghilterra, e trasmesso nel ms. Bamberg Staatsbibliothek Patr. 17 del X secolo, un'antologia paraliturgica studiata da D. Ganz in *Le «De laude Dei» d'Alcuin*, in *Alcuin, de York à Tours. Ecriture, pouvoir et réseaux dans l'Europe du haut Moyen Age*, édité par Ph.cDepreux, B. Judic, Rennes-Tours, 2004 = ABret 111 (2004) pp. 387-391, non utilizzato in questa edizione. Numero 18 sono due *tituli* del celebre *Codex Amiatinus*, che in parte riciclano alcuni *Versus de bibliotheca* di Isidoro di Siviglia: siccome nel testo biblico di quel monumentale manoscritto sono state individuate correzioni di Beda, Lapidge ritiene possibile che queste iscrizioni siano sue. Il 19 è un singolo verso dalla *Historia abbatum* I 8, di cui Beda non menziona l'autore (circostanza che di solito si associa ad auto-citazioni) e il 20 un verso dal ms. di Urbana che assomiglia molto a espressioni bedane, così come il 21 che è invece citato da Ruggero Bacone nel XIII secolo nella sua grammatica greca e da un anonimo commentatore dell'inno *Ut queant laxis*. Chiude il n. 22, epigramma in cui l'autore chiede al lettore di pregare per lui, preservato nel manoscritto di Monaco di Baviera cfm 19410. In generale, secondo la ricostruzione di Lapidge una copia del *Liber* fu trasmessa a Worcester a metà dell'VIII secolo e lì Milred ne estrasse i sei epigrammi da lui riportati; probabilmente fu sempre lì che il compilatore del Royal

Prayerbook ne ricavò due altri epigrammi e forse anche, un secolo dopo, il curatore del Book of Cerne. Alcuino invece dovette averlo letto a York negli anni 790-793; successivamente se ne perdono le tracce come libro integrale e invece si documenta la diffusione di singoli pezzi in area germanica e svizzera.

Gli inni: contesto culturale, inediti e basi metriche del *décasyllabe*

Chiude l'edizione del corpus autentico il libro degli inni, che Beda ricorda nel suo elenco (*HE V* 24.2) come *Liber hymnorum diverso metro sive rythmo*, e che tuttavia non è stato trasmesso come tale, anche se un catalogo di Lorsch del IX secolo cita *eiusdem* (Beda) *hymni LXXVII in uno codice*, dunque conobbe lo stesso destino del *Liber epigrammatum*, diventando fonte di estrazioni di singoli testi. Lapidge lo presenta cominciando dalla definizione di inno e dalla storia della composizione e adozione di questa forma poetica nella liturgia, fino all'antico innario portato da Agostino di Canterbury e dai suoi 40 monaci in Inghilterra alla fine del VI secolo e confluito in parte nell'Innario di Canterbury (16 inni in dimetri giambici metrici [11] o ritmici [5]), di cui Lapidge documenta i precedenti nel Salterio Vespasiano (London, BL, Cotton Vespasian A i) e nell'innario inglese, poi perduto, descritto da Tommaso di Elmham nel XV secolo. A Beda, cioè a Monkwearmouth-Jarrow ne portò forse una copia Benedetto Biscop ed è su un libro del genere che Beda formò le proprie cognizioni e formulò le analisi della versificazione poi riportate nel *De arte metrica*. Ogni innario aggiungeva testi integrativi che si adattavano ai culti locali e anche Beda si sentì in dovere di completare le feste mancanti (Ascensione, Pentecoste, ma anche santi locali come Aethelthryth) scrivendo inni sul modello ambrosiano. Essendo un libro legato all'anno liturgico, Lapidge lo ricostruisce riordinando gli inni secondo la sequenza delle festività.

I testi provengono in parte dall'edizione di Georg Cassander negli *Hymni ecclesiastici*, accuratamente pubblicati nel 1556 sulla base di manoscritti perduti o

non identificati, fra i quali uno trascritto da Caspar von Niedpruck che usò materiale di Trier o Fulda (dove nel XVI sec. c'era un *hymnarus Edilwaldi*, riferibile a Aethylwald vescovo di Lindisfarne dal 721 al 740). Altra fonte privilegiata è il citato *De laude Dei* di Alcuino, che contiene una sezione *De hymnis* con alcuni testi e molti estratti di singole strofe. Alcuni sono stati editi, talora riproducendo il testo di Cassander, talora da altri manoscritti, da Dreves in *Analecta Hymnica* 50 e da Fraipont nel CCSL 122. Lapidge procede inno per inno, come nel *LE*, discutendo forma del testo, base manoscritta e attribuzione in modo separato per tutti i sedici inni documentati.

Si inizia con l'*Hymnum canentes martyrum* per la festa degli Innocenti (28 dicembre), 16 quartine di dimetri giambici articolati in coppie strofiche in cui il primo verso della prima è anche l'ultimo della seconda, forma adottata anche per l'inno 12. Il secondo è *Illuxit alma saeculis* per sant'Agnese (21 gennaio), 12 quartine di dimetri per una martire romana diventata popolare anche grazie alla circolazione di una *Passio* attribuita ad Ambrogio, la quale costituisce la base narrativa dell'inno di Beda, che non tratta però le fasi conclusive della vita, forse a causa di perdite testuali. Il terzo, inc. *Hymnos canamus gloriae*, per l'Ascensione, consiste di 32 stanze di dimetri dalla discesa di Cristo agli Inferi (narrata sia nell'omelia pseudo-agostiniana *De Pascha* – sermone 160 – noto all'Inghilterra anglosassone, sia dall'*Evangelium Nicodemi*, universalmente diffuso, alla cui storia testuale Lapidge dedica un ampio sviluppo per identificare la forma nota a Beda: probabilmente la redazione B) fino alla professione di fede derivata dall'antico *Credo* romano (di cui Beda leggeva una copia nell'Oxford BL Laud. Gr. 35 del VI secolo, di provenienza sarda) e alla richiesta di intercessione conclusiva. Si tratta dell'inno di Beda più conosciuto nel medioevo perché fu incluso nel 'nuovo Innario' dell'epoca di Ludovico il Pio, attestato dunque in una cinquantina di manoscritti, anche se in una forma modificata, abbreviata in alcune parti e interpolata in altre. Fraipont pubblica la versione del 'nuovo Innario', mentre Lapidge si basa qui solo su Cassander e Alcuino, registrando le varianti e le omissioni del Novo Innario solo in apparato.

Il quarto inno (*Emitte, Christe, spiritus*) in 16 quartine di dimetri è per la Pentecoste [ed è segno dei tempi che Lapidge debba specificare «that is, on the fiftieth day after Passover (Easter)»] trasmesso da Cassander e, per la prima strofa, da Alcuino. Il quinto (*Praecursus alti luminis*) in 16 stanze di dimetri, è dedicato a Giovanni Battista (24 giugno). È trasmesso, oltre che in Cassander e per due strofe in Alcuino, dall'innario di Moissac (Vat. Ross. 205), da cui Lapidge è il primo, dopo Dreves, a registrare le varianti, benché quasi sempre erronee. Il n. 6 *Apostolorum gloriam* per i santi Pietro e Paolo (29 giugno) si estende per 23 quartine di dimetri ma, a differenza dei precedenti, è in forma abecedaria, cioè con strofe che iniziano ognuna con una lettera dell'alfabeto successiva a quella della strofa precedente. Lapidge richiama opportunamente il modello dell'inno di Sedulio *A solis ortus cardine*, ma lo schema è anzitutto quello del Salmo 118 (119), già seguito in latino, prima o al tempo di di Sedulio, da Commodiano e Ilario, da Agostino e Fulgenzio. Qui oltre a Cassander, Alcuino e Innario di Moissac conserva il testo anche il codice Bruxelles 8860-8867, di cui Lapidge riporta la datazione di Bischoff alla fine del IX secolo: si tratta di un'antologia di testi poetici soprattutto ritmici su cui la bibliografia più ricca e la descrizione più aggiornata, a cura di Patrizia Stoppacci, si trova nel *Corpus Rhythmorum Musicum* (Firenze, 2007, pp. lxxvii-lxxviii, consultabile in forma parziale anche online all'indirizzo www.corimu.unisi.it). Lapidge è il primo a collazionare tutti i testimoni. Il settimo, *Praecessor almae gratiae* in 16 quartine di dimetri, è per la decollazione di san Giovanni Battista (29 agosto) e la descrizione della discesa di Giovanni agli inferi conferma che la redazione B dell'*Evangelium Nicodemi* è fonte di Beda. Il numero 8 *Adesto, Christe, vocibus* per la natività di Maria (8 settembre) è quasi tutto basato quasi su fonti evangeliche, contrariamente a quanto avviene nel medioevo più tardo, che usa molto lo Pseudo-Matteo e il Protovangelo di Giacomo. Lapidge opportunamente spiega questa scelta con la ferma ostilità verso gli apocrifi (fra i quali cita proprio il *Transitus Mariae*), espressa da Beda nella sua *Retractatio in Actus apostolorum*. Unica eccezione la strofa 8 su Maria che abbatte gli idoli in Egitto, ba-

sata sullo Pseudo-Matteo cap. 23.

Il numero 9 *Nunc Andreae sollemnina* e il 10 *Salve tropaeum gloriae*, che forse erano un inno unico separato da Cassander in due testi, sono per sant'Andrea (30 novembre) e hanno come fonte la *Passio S. Andreae*, con la quale i rapporti sono scrupolosamente annotati in apparato. L'11 *Alma Deus trinitas* in 27 distici elegiaci epanalettici in sequenza abecedaria, non pubblicato nell'edizione Fraipont, è per santa Aethelrhyth, sorella del re di East Anglia Anna (640-654 circa), la cui storia è raccontata nell'*Historia ecclesiastica* di Beda (IV 17-18). L'inno è citato integralmente in *HE* come una composizione di molti anni prima, quindi è possibile che quella di *HE* sia una versione modificata di un originale perduto. Per ricostruirla Lapidge si basa sui sei codici più antichi dell'*HE*, vicinissimi ai fatti, ma individua inoltre in tre manoscritti di area bavarese una redazione differente, che potrebbe essere quella più antica. Esclude invece le antologie poetiche che trascrivono questo inno perché derivate da *HE*, salvo Köln, Dombibliothek 106, di inizio IX secolo, perché collegato ad Alcuino.

Importantissimo l'inno 12 *Primo Deus caeli globo*, di 28 quartine di dimetri giambici a coppie di strofe con primo verso della prima coincidente con l'ultimo della seconda (come nell'Inno 1), che inaugura una piccola sezione di innovazioni tematiche di Beda, cui Lapidge è il primo ad attribuire l'inno.

Il testo introduce nella forma inodica contenuti di tipo scientifico, storico o teologico indipendenti dalla liturgia: qui i sei giorni della creazione e le otto età della storia, argomenti trattati nel commento alla Genesi (il capitolo, alla fine del primo libro, intitolato da Jones *De sex aetatibus mundi*) e nel *De temporum ratione* capp. 66-67 e 71, ma naturalmente derivati dal *De civitate Dei* di Agostino e ancora indietro da Eusebio di Cesarea nel suo *Chronicon*. Questo inno, pubblicato anche da Dreves e Fraipont, ha avuto una recente edizione commentata da Fidel Rädle (1993), il primo a fondarsi su tutti i testimoni (Cassander, Alcuino, Köln, Dombibliothek 106 e Vienna ÖNB 1743 del XII sec., da Salisburgo), e una nuova traduzione inglese con annotazioni nell'edizione del *De natura rerum* e *De tempo-*

ribus di Calvin Kendall e Faith Wallis. Altro tema tipico di Beda è il giorno del giudizio, cui è dedicato l'inno 13 *Apparebunt ante summum* in 35 terzine di tetrametri trocaici catalettici con ritornello in prosa in tre forme diverse, usate nelle tre sezioni del testo: *imminente die iudicii* nelle prime 12 strofe, *in pavendo die iudicii* dalla 13 alla 26, *in perenni die sabbati* (qui erroneamente *perennis*) dalla 27 alla 35. La prima espressione secondo Lapidge non ha paralleli in altri autori, mentre Beda la usa nel commento alle Epistole cattoliche. Il metro è applicato nell'accezione caratteristica di Beda, cioè con il divieto di spondeo al terzo piede. Ugualmente bedane alcune forme linguistiche come *pupuxerant*, ma soprattutto il contenuto rispecchia quanto Beda aveva esposto negli scritti compustici e nell'*Expositio Apocalypseos*, in particolare per l'idea che Enoch ed Elia predicheranno contro l'Anticristo, derivata secondo Faith Wallis da un inedito trattato del VI secolo (*De duobus testibus*) composto a Vivarium nel VI secolo e sopravvissuto in un manoscritto vaticano. L'inno dunque, non tramandato da Cassander ma in due raccolte di poesia ritmiche (il citato Bruxelles 8860-8867 e Paris BnF lat. 16668 dell'VIII/IX secolo) e citato da Alcuino (strofa 35), era stato pubblicato finora solo nelle raccolte di ritmi merovingi dei *Poetae MGH* da Dümmeler e Strecker e ampiamente commentato da Meyer, che ne documentò la natura, quantitativa e non sillabotonica, in *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinische Rhythmik* III, 349-50. Successivamente è stato oggetto di brevi riflessioni, non citate nell'edizione, nei contributi di Peter Stotz *Kasustik oder Systematik? Überlegungen zur Beschreibung der sprachlichen Form frūmittelalterlichen Rhythmen* e Pascale Bourgain (a proposito del ms. di Parigi) *Les manuscrits de poésie rythmique de Paris*, entrambi nel citato *Poesia dell'alto medioevo europeo: manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini*, Firenze 2000.

Affine al XIV è l'inno XV *Apparebit repentina* di 23 terzine abecedarie di settenari trocaici ritmici, nei quali Beda riesce abitualmente a far coincidere accento linguistico e accento ritmico. Beda lo cita nel *De arte metrica* in forma anonima, uso che come abbiamo visto Lapidge considera indizio di composizione da parte

dello stesso Beda: il passo è stato oggetto di studi metricologici qui non considerati, da Avalle a Bourgain a Mattiacci a D'Angelo e altri, in quanto fondativo della teorizzazione sul genere ritmico. Di particolare rilievo il fatto che, nell'ipotesi di Avalle (che io considero però infondata), il ritornello *in tremendo die iudicii* (molto simile a *per tremendum diem iudicii* di Cesario di Arles, *Serm.* 33, 4, come si rileva dall'apparato) sarebbe il modello sillabico del *décasyllabe* francese e quindi indirettamente dell'endecasillabo italiano, quindi un verso di importanza capitale nella storia della poesia europea. Il contenuto è un montaggio di passi evangelici riferiti al Giudizio Finale e la formulazione ricorda alcune espressioni di inni sicuramente scritti da Beda, fra i quali Lapidge dunque si sente di inserire ora anche questo. Viene trasmesso da Bruxelles 8860-8867, Vaticano Reg. lat. 421 da San Gallo e Bern, Burgerbibliothek 455 da Fleury. Cassander lo pubblicò senza attribuirlo a Beda e Alcuino ne citò due strofe, mentre in seguito fu pubblicato da Hagen, Strecker (l'unica edizione basata su tutti i manoscritti) e Walpole.

L'inno 15 *Alma fulget in caelesti*, di 23 terzine di settenari trocaici con ritornello in prosa e due strofe di dossologie, che anche Strecker accomunava ai due precedenti senza avanzare però l'attribuzione a Beda, riguarda la Gerusalemme celeste ed è conservato nel solito Bruxellensis, in London BL Royal 2.A.XX dalla Spagna e in Verona Biblioteca Capitolare XC, la cui datazione qui è riportata al X secolo (ma su questo codice, probabilmente del IX, oggetto di numerosissimi studi, si veda la descrizione e Bibliografia di Stoppacci nel volume 2007 del *Corpus Rhythmorum*).

Appendici computistiche e canto del poeta morente

A questi gruppi testuali si aggiunge quanto Lapidge tratta nelle Appendici II-VI (la I è dedicata alla redazione di Besançon della *Vita Cudbercti*), che contribuiscono a fare di questa edizione un'acquisizione di rilievo assoluto. La seconda appendice pubblica inni o strofi di inni che sono attribuiti a Beda da tradizione indiretta (Cristiano di Stavelot) o in edizioni moderne

(Dreves, dal florilegio di Alcuino), ma senza conforto di indicazione dei manoscritti, anche se i testi sono compatibili con lo stile ambrosiano di Beda.

Più ricca di evidenze ma ancora più complessa la situazione dei carmi compustici dell'Appendice III, che include anche testi finora inediti: le poesie sul computo, sull'astronomia e sul calendario attribuite a Beda sono molte e qui Lapidge ne sceglie alcune, che per la loro brevità non avrebbero potuto essere elencate nell'auto-lista di Beda. In questo gruppo la traduzione è particolarmente preziosa perché il contenuto tecnico e la compressione sintattica li rendono estremamente difficili. Il primo è un contone di versi draconiani sulla transitorietà del tempo (*Me legat, annales cupiat qui noscere menses*) attribuito a Beda da Byrhtferth nella sua *Historia regum* e in alcuni manoscritti, eppure edito da Baehrens nei *Poetae Latini Minores* e da Riese nell'*Anthologia Latina*. I caratteri della metrica corrispondono, ma non ci sono prove della paternità di Beda. Seguono 17 esametri (inc. *Bis sena mensum vertigine volvitur annus*) sul numero dei giorni associati alle None e alle Calende mese per mese con un meccanismo che Lapidge spiega con chiarezza magistrale, anche questi riportati da Byrhtferth e già editi da Baehrens e Riese. In questo caso due errori prosodici sconsigliano l'attribuzione a Beda. Terzo testo sono 6 esametri (inc. *Ianus et October binis regulantur habenis*) sui regolari del sole (cioè i numeri, associati ad ogni mese, che rappresentano l'intervallo fra il giorno settimanale del 24 marzo, detto concorrente, e il giorno settimanale del primo del mese nell'anno in questione), utili a individuare il giorno feriale delle calende di ogni mese, un testo citato da Byrhtferth nel suo *Enchiridion* e finora mai pubblicato in edizione critica. Anche qui lo stile potrebbe essere di Beda, ma non ci sono altre evidenze oggettive. Il quarto (d, incipit *September sempre quinīs October habenis*) in 12 esametri, finora inedito, spiega i regolari della luna, cioè l'età della luna il primo giorno del mese dell'anno primo sui 19 del ciclo dionisiano, da aggiungere all'epatta annuale, cioè l'età della luna il 1° gennaio (in trentesimi), che il primo anno del ciclo diciannovenale è sempre 0. Il contenuto della poesia corrisponde a *DTR* 20 ed il testo è trasmesso

da molti testimoni di area inglese (qui se ne usano 5) e da Byrhtferth. Il linguaggio offre elementi unici come gli aggettivi *tredenus*, non attestati altrove prima del XIII secolo e *quartdenus*, unicum, che secondo Lapidge difficilmente potrebbero essere creazione di Beda. Il numero 5 (e: inc. *Annus solis continetur quattuor temporibus*) è un famoso poemetto in distici rimati di settenari trocaici ritmici, che elenca gli argomenti del *DTR*: giorni dell'anno, differenze fra anni solari e lunari, anni comuni e anni con embolismo, ciclo lunare, ciclo solare e combinazione reciproca. È trasmesso da un alto numero di manoscritti (fra i quali Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 8 lo attribuisce a Beda) in due redazioni, come già dimostrato da Strecker che lo pubblicò in *PLAC IV/2* pp. 682-686. Anche in questo caso si consiglia il lettore di integrare le informazioni di Lapidge con i materiali del progetto *Corpus rhythmorum* (in particolare l'articolo di M.G. Di Pasquale *Versi computistici: proposte per una nuova edizione*, in *Poetry of the early medieval Europe* cit. pp. 171-181), che portano a conoscenza di ulteriori manoscritti e soprattutto del fatto che in alcuni di essi (il Berlin, Staatsbibliothek, Phillips 1711 dell'XI, da Metz) il testo è accompagnato da musica, anche se difficilmente questa può essere fatta risalire a Beda, cui Jones invece attribuisce il testo. In generale, per le tradizioni di inni e carmi computistici sarebbe sempre di particolare utilità l'indicazione della presenza, nei manoscritti, di neumi o altri tipi di note musicali. Lapidge data al periodo fra 725 (data del *DTR* qui riassunto) e l'825 (*terminus ante quem* del manoscritto) la redazione primigenia, antecedente a quella interpolata del ms. Génève, BPU lat. 50 di inizio IX secolo. Ma non la attribuisce a Beda per la presenza di distici rimati addirittura con rima trisillabica e per la mancata coincidenza, sempre ricercata invece da Beda, fra accenti linguistici e accenti ritmici. Numero f un ostico poemetto in 60 esametri (inc. *Addita lux luci cum quarta parte diei*) sul tempo necessario alle rivoluzioni di sole e luna conteggiate in giorni, ore, parti, momenti e atomi il cui interesse risiede soprattutto nel virtuosismo tecnico e nella terminologia, che in qualche caso sembra ricondurre a Lucrezio (*particula*). Dal medesimo codice London, BL Cot-

ton Titus D.xxiv dell'XI-XII secolo (ma il testo è segnalato in A. Wood, *The lives and times of Antony Wood, antiquary of Oxford, 1623-1695*, vol. IV, rist. 1895, p. 299 da altro manoscritto, della Bodleian, non citato da Lapidge), un'antologia di poesia mediolatina, è pubblicato l'ultimo testo, numero g, 16 esametri sulle unità di misurazione del tempo, anch'esso inedito e caratterizzato da terminologia unica (ad es. *minutionellae* in clausola al v. 9). Entrambi non sono di Beda, secondo Lapidge, per differenze negli usi prosodici e metrici e per la coincidenza di una clausola con un emistichio dell'*Entheticus* di Giovanni di Salisbury (che però potrebbe essere l'imitatore e non l'imitato). Ma occorre tenere presente che il codice di Oxford citato da Wood riporta a suo dire l'attribuzione a Beda.

A nostra conoscenza, questa sezione avrebbe potuto essere arricchita da altri testi computistici che alcuni manoscritti attribuiscono a Beda (come *Anni Domini notantur*) o trasmessi insieme ai suoi (come i carmi computistici di un Manfredo), ma si sarebbe trattato di semplice esercizio accademico, data l'improbabilità di simili attribuzioni. Su questo si vedrà il volume di Irene Volpi e Chiara Savini *Corpus Rhythmorum Musicum II (4) Ritmi computistici I*, previsto per SISMELE nel 2021 e l'edizione di Manfredo *Carmina computistica* (inclusi da Herwagen nella sua edizione di Beda del 1563) da parte di Valeria Bossi, prevista per le Edizioni Nazionali di Testi Mediolatini d'Italia.

La quarta appendice riguarda poesie attribuite a Beda in antologie manoscritte, come il Cotton Titus già citato. Una, la prefazione metrica al *De natura rerum* (inc. *Eminet Hilarius*) è certamente di Beda e fa pensare che lo siano anche altre. La terza, in 1063 versi, distici elegiaci, inc. *Queritur in statuis rex triplex efficiendis* sicuramente non è sua perché cita personaggi posteriori. La quarta (così chiamata a p. 543: in realtà n. 2 della lista di p. 542), di 194 versi (se, come propone Lapidge rispetto alla descrizione di J. H. Mozley, i versi *de sancta cruce* appartengono a questo poemetto), distici elegiaci, inc. *Tempora temporibus primis postrema quieto*, riguarda l'Avvento di Cristo all'inizio della sesta età del mondo, comparata all'età dell'oro di memoria virgiana: potrebbe essere di Beda per il suo

contenuto ma non rispetta i suoi canoni metrici né il suo stile, in alcuni giochi di parole. La scansione di *vero* con *e* lunga e *o* breve si trova, secondo *Poetria Nova database*, solo in Enrico di Avranches e altri poeti del XII-XIII secolo, l'età cui è datato il manoscritto.

La quinta appendice è dedicata a 510 esametri (inc. *Temporibus certis excurrit quattuor annus*) sui digiuni delle Quattro Tempora (quattro cicli di mercoledì, venerdì e sabato collegati a importanti feste liturgiche), attribuiti a Beda da Johann Herwagen nella sua edizione del 1563 e poi da studiosi come Charles Plummer e Werner Jaeger, ma ignorati sia dalle varie *Claves* e incipitari sia dal volume di C. W. Jones sui *Beda Pseudepigrapha*. Qui non solo i temi ma anche gli schemi metrici (soprattutto la sequenza di dattili e spondei) corrispondono all'uso di Beda, ma il tipo di clausola, incline a quelle polisillabiche tipiche del medioevo ma non di Beda, impedisce l'attribuzione; e anche la presenza di riferimenti a Simon Mago e a Giezi, popolari nei trattati antisimoniaci, consiglia l'attribuzione all'XI secolo.

Chiude l'edizione, prima della bibliografia e degli indici, l'appendice VI sul canto composto da Beda morente in vernacolo anglosassone, in cinque versi (inc. *Fore them neidfaerae nanig uuiurthid*) conservati nei 70 manoscritti dell'*Epistola de obitu Bedae* del suo discepolo Cutberto, che poi divenne abate di Monkwearmouth-Jarrow. Il testo è arrivato in due redazioni, una delle quali, trasmessa al continente da Alcuino, tramanda la poesia in un dialetto antico inglese, l'altra, più tarda, lo modernizza in medio inglese (dialetto Sassone occidentale). La prima è evidentemente l'unica attribuibile a Beda, che secondo Cutberto stesso era *doctus in nostris carminibus*.

Aspetti dell'edizione

I testi e gli apparati delle edizioni sono coerenti con quanto esposto nelle introduzioni e non possono essere commentati e discussi qui in dettaglio, così come le utilissime traduzioni. È inevitabile che nei singoli passi ci possano essere opinioni diverse sulle scelte, ma la lettura anche cursoria degli apparati comunica

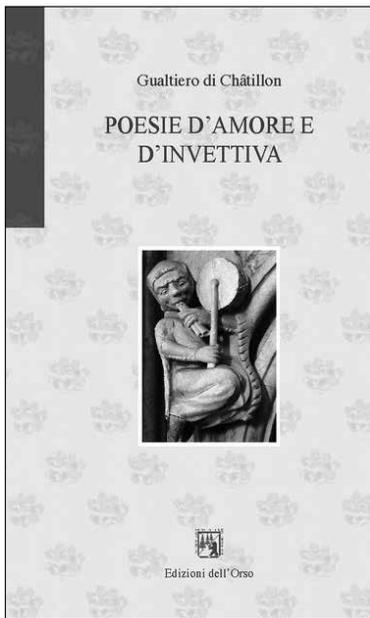
dati fondamentali, come l'esistenza di riformulazioni stilistiche di alcuni testi: un esempio a caso nei *Versus de die iudicii* vv. 51 ss. la bipartizione fra un gruppo di manoscritti che usa i verbi al presente e uno che li usa al futuro (che è anche l'opzione di Lapidge). Ci limiteremo dunque a sottolineare che l'apparato delle varianti è di una chiarezza e completezza esemplari e che l'apparato dei *loci similes*, per i quali Lapidge attinge a piene mani ai dati di *Poetria nova database*, espone molti passi che non sono necessariamente collegati al testo di Beda in modo diretto (cioè come modelli sicuri o imitazioni dimostrabili) ma documentano comunque il patrimonio formulare nel quale Beda si

iscrive. Probabilmente i risultati sarebbero stati più completi se per gli inni, che non sono inclusi in *Poetria Nova*, si fosse usato l'archivio elettronico *Analecta Hymnica* del benemerito Erwin Rauner, fonte inesauribile anche di statistiche metriche, ma per i carmi in esametri e distici la messe è comunque abbondante. Si tratta dunque nel complesso di un corredo di annotazioni ricchissimo e utile indipendentemente dalla finalità filologica, spesso rivelatore di somiglianze e di riprese che non si conoscevano e che cambiano radicalmente, dandole una base oggettiva, la nostra conoscenza delle letture di Beda e della sua officina poetica, in particolare illustrando gli apporti

della poesia cristiana latina anche meno popolare (come Cipriano poeta, qui detto Cipriano 'gallo', o Claudio Mario Vittorio). Ma molte sono in questi apparati anche le informazioni di contenuto e i dati storici. Da ora in poi la conoscenza della poesia di Beda ha un fondamento nuovo, amplissimo e insieme sicuro: a maggior ragione non possiamo che rinnovare a Michael Lapidge la nostra profonda gratitudine per il suo apporto magistrale alla filologia mediolatina.

(Francesco Stella)
 (versione modificata della
 recensione uscita su "Studi
 Medievali" 2020).

GUALTIERO DI CHÂTILLON, Poesie d'amore e d'invettiva, a cura di SPERANZA CERULLO, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2020 pp. 312 (Gli Orsatti. Testi per un altro medioevo 47)



Gualtiero di Châtillon, di cui Speranza Cerullo ci offre qui una scelta dei carmi lirici e satirici con traduzione e ricco commento, soddisfacendo meritoriamente un antico *desideratum* degli studi mediolatini, è considerato uno dei più importanti poeti medievali, capace di coprire una

gamma estesissima di generi e registri, dall'epica dell'*Alessandreide*, diffusa anche nelle scuole come classico 'alternativo' e conosciuta da Dante (ora tradotta per la prima volta in italiano da Lorenzo Bernardinello per la collana «Scrittori latini dell'Europa medievale» di Pacini), alla satira politica e morale delle canzoni ritmiche giovanili che occupano la prima parte dei *Carmina Burana* a dolci liriche d'amore per le quali andava famoso al suo tempo, cioè nel XII secolo, l'età aurea della letteratura mediolatina.

Cerullo ne ricostruisce la biografia nella lunga (pp. 5-74) introduzione, dalla nascita a Lille in data incerta agli studi a Reims, Parigi e all'università di Bologna, in uno dei soggiorni italiani che lo metteranno in contatto con la corruzione della curia papale da lui così spietatamente criticata nei versi satirici, fino all'insegnamento a Laon e appunto a Châtillon e al servizio presso l'arcivescovo di Reims, il mecenate Guglielmo dalle Bianche Mani, che lo fece diventare cardinale e al quale dedica l'*Alessandreide*. La morte per lebbra contratta da una prostituta intorno al 1180 è una leggenda letteraria, trasmessaci dalla vita del codice Erfurt, Amplon. 8° 90, che forse è derivata dall'autocommiserazione di due suoi componimenti ma forse è invece basata su elementi reali, ma è stata creduta letteraria per effetto delle sovrainterpretazioni e del bisogno di revisionismo degli studiosi.

Cerullo offre un'analisi consapevole e accurata dei codici espressivi della produzione satirica, partendo dall'uso della

prima persona moralmente autorevole e giudicante e ben distinta dalla personalità autoriale, contrapposta al degrado di una società che aveva espresso papi concorrenti (Alessandro III e Vittore IV) e re assassini di arcivescovi (Enrico II) e la cui classe clericale era preda di avidità e lussuria.

Il registro stilistico è informato alla profezia biblica e all'apocalittica, la cui valenza esegetica diventa indispensabile conoscere per una piena comprensione dei versi. Ma non è solo la politica universale ad attirare i suoi strali: un gruppo di componimenti (specialmente i numeri 43, 50, 65) ritraggono il mondo scolastico e curtense con tutti quelli che diventeranno luoghi comuni sulla dissolutezza e la povertà degli studenti e le loro feste 'dei folli'. Sensibilmente diverse le 13 poesie d'amore (incluse 3 canzoni di primavera e 2 fra le prime pastorelle della storia letteraria), anch'esse risalenti al periodo giovanile, tramandateci nel manoscritto 351 di Saint-Omer che raccoglie 33 testi in versi di vario argomento attribuiti a Gualtiero da Karl Strecker, uno di massimi filologi mediolatini del primo Novecento e certamente, con Meyer, il più esperto conoscitore di poesia ritmica. Vi ritroviamo schemi, come quello dell'amore paradossale, con dotto richiamo a presupposti logici noti a tutti i 'chierici', dell'amore-malattia e dell'amore-follia, che diventeranno luoghi comuni e tali ci appaiono oggi alla lettura, tanto è stato il loro successo nel dolce stil novo e in Petrarca. In questo genere letterario i modelli sembrano piuttosto essere i classici augustei Vir-

gilio, Orazio e Ovidio, anche se probabilmente un'indagine sul patrimonio poetico mediolatino individuerebbe riferimenti ad altre opere fra IV e XII secolo, modificando così profondamente la comprensione dei testi e la ricostruzione dell'officina di Gualtiero; ma è un lavoro ancora da fare per molti autori medievali: classicismo e crocianesimo personalistico anche inconsapevoli ancora dominano i nostri paradigmi.

Come nota Cerullo, questo amore è libero dalle sovrastrutture concettuali che caratterizzano l'amore cortese della lirica provenzale o germanica, enfatizzando elementi malinconici e nostalgici ma anche «restituendo la stessa figura femminile a una dimensione erotica sgombra da inibizioni o contraffazioni moraleggianti». Le tre canzoni 4-5-6 a Niobe disegnano una esile storia, come avverrà in alcuni canzonieri mediolatini più sviluppati come i *Carmina Rivipullensia* o nei cicli di Marbodo. Cerullo, filologa romanza, arricchisce la tavolozza di Gualtiero con l'identificazione di somiglianze convincenti con elementi della lirica trobadorica (ad esempio l'emancipazione dell'aman- te dalle leggi di ragione e natura come in Bernart de Ventadorn) e confrontando a modelli volgari la pastorella numero 8, definita «primo isolato esperimento latino di uno dei generi di maggiore successo della poesia medievale», che però forse ha altri esempi nei *Carmina Burana* (si vedano su questo gli studi di Armando Bisanti pure citati in Bibliografia) e in testi anonimi editi da Dronke. In generale, il tema dell'amore non è affatto assente nella cultura latina dell'epoca: un panorama sui molti testi latini dedicati alla trattazione dell'amore in ottica religiosa (in senso cioè diversissimo da quello del *De Amore* di Andrea Cappellano, che pure è in latino) si trova nella raccolta commentata in due volumi da Francesco Zambon per la collana della Fondazione Valla. Ben documentata nell'Introduzione della Cerullo l'ascendenza classica, specialmente ovidiana, del topos della *militia amoris* (che però cambia completamente di segno nella cultura medievale, come dimostra il *De amore*), mentre sul conflitto chierico-cavaliere la produzione mediolatina offre una tale sequenza di testi (fra i quali la celebre tenzone dei *Carmina Burana* e il *Concilium Romaricimontis*, di

cui è appena uscita la prima traduzione italiana nella collana Pacini, a cura di Irene Spagnolo) da rendere improbabile un confronto con la tradizione volgare che non sia derivativo. Il capitolo 5 analizza con grande accuratezza somiglianze e differenze fra le prescrizioni retoriche sul paesaggio ameno (come in Matteo di Vendôme *Ars versificatoria*) e le attualizzazioni poetiche, non sempre corrispondenti alla trattatistica e variamente connesse alle modalità di emersione dell'io lirico. Anche qui l'individuazione di apparenti fonti classiche del naturalismo medievale come le *Metamorfosi* ovidiane potrà essere meglio sfumata e stratificata considerandone le riscritture mediolatine, specie nel XII secolo, che straripa di poemi filosofici. La Cerullo, consapevole di tale convergenza culturale, indica proprio questa pista segnalando, sulla scorta di indizi lessicali come il termine *fetura*, il rimando al prosimetro *Cosmographia* di Bernardo Silvestre, pur denunciando la mancanza di studi che analizzino queste temperie culturale (anche se gli ultimi lavori di Dronke e il *Silent Masters* di Godman, fra gli altri, l'hanno in parte colmata). Su questi aspetti sembra che tradizione latina, erede di un complessa cultura letteraria, filosofica e scientifica, e tradizione poetica in volgare viaggino su binari paralleli se non proprio divergenti e, quando se ne colgono coincidenze, il vettore è quasi sempre orientato dal latino al volgare e non viceversa. L'ultimo capitolo accenna a sviluppi di quella che la curatrice definisce efficacemente «estetica della serialità», che applica alla poesia mediolatina le antiche e sempre valide osservazioni di Zumthor sul formalismo della letteratura medievale, la cui fruizione però va incontro all'«inesorabile straniamento del lettore contemporaneo, tagliato fuori dall'universo chiuso di allusioni, richiami, citazioni e in buona parte sprovvisto della particolare sensibilità ritmico-musicale che più di ogni altro genere connota nello specifico la lirica goliardica» (p. 54), concepita per la performance e quindi irrecuperabile per la differenza di conoscenze e pratiche musicali. E ne analizza alcuni elementi retorici ed esempi di intertestualità incrociata (Lucano-Isaia nel carne 58), che come si è detto potrebbe venire ulteriormente stratificata se si tenesse conto dei pos-

sibili modelli tardo-antichi e mediolatini. La *Nota ai testi* presenta le 18 poesie scelte (9 d'amore, quasi tutte quelle pervenute, e 9 satiriche, mediamente più lunghe): il criterio è l'illustrazione della poetica d'autore, includendo strofe *cum auctoritate*, cioè con citazione esplicita ricorrente, testi bilingui latino-francesi, visione infernale, pastorella, più le poesie finite nei *Carmina Burana*. Rievoca rapidamente la complicatissima storia delle attribuzioni, da Novati a Strecker, Wilmart, Dronke, Wilson, Wollin, fino all'edizione di David A. Traill del 2013 da cui questa antologia per lo più attinge, pur riconoscendone una tendenza forse troppo marcata alle correzioni e congetture su lacuna. La stessa Cerullo interviene a sua volta in sette passi, che meriteranno una discussione in altra sede. Ogni testo è preceduto da un'introduzione con bibliografia e informazioni sulla tradizione manoscritta e accompagnato da preziose note di commento. La traduzione, che è la principale e direi storica novità di questo lavoro, segue principi molto personali, cercando di evitare sia la versione di servizio sia il lessico arcaizzante e mirando invece alla «restituzione del portato formale del testo poetico». È dunque una resa di quelle che un tempo si chiamavano libere e invece, quando trovano il giusto equilibrio, vanno piuttosto considerate fedeli alla connotazione letteraria più che a una corrispondenza lessicografica in senso scolastico. La nota richiama i tentativi di resa pasoliniana, gli unici in forma linguistica corrente e insieme isometrica, e del dettato pasoliniano troviamo traccia a 11, 4, 2 nella resa di *cupido* con 'smania', *Lieblingswort* che Pasolini usa anche nelle citate traduzioni di *Carmina Burana* 62 e 69. Cerullo cita con benevolenza anche la soluzione (che oggi mi appare troppo audace e creativa, nonostante la buona accoglienza e le proposte di riedizioni) da noi adottata in più verde età nell'antologia *La poesia carolingia* del 1995; lungo questa linea la curatrice insiste opportunamente sulle necessità di una compensazione ritmica e rimica dell'orchestrazione musicale originaria, facendo leva «su una sostanziale convergenza di gusto rispetto a molta poesia contemporanea italiana di stampo postmoderno», consapevole che l'e-

ventuale rinuncia a trasmettere almeno un'ombra della finissima tessitura fonica dell'originale ucciderebbe senza dubbio ogni speranza di salvarne le qualità stilistiche: per questo, se fosse ancora fra noi, Giorgio Caproni sarebbe il candidato perfetto alla traduzione ideale. Uno stesso tipo di strofa è risolto con modalità diverse a seconda del contesto. Le sfide di elementi bilingui sono state risolte nel caso del greco con soluzioni interne all'italiano ma di registro arcaizzante per evitare straniamenti troppo marcati, nel caso del francese con il francese moderno. Le *auctoritates* sono segnalate dal corsivo.

Questa rete di criteri e l'inclinazione creativa della curatrice implica inevitabilmente scelte che qualche lettore potrà considerare discutibili nei numerosi casi in cui la semantica dell'italiano si allontana molto (o troppo, a seconda dei gusti) da quella documentata nella lingua di partenza e che talvolta possono far pensare a fraintendimenti semantici o a variazioni non sempre necessarie anche all'interno della tendenza ritmica giustamente prioritaria. Ma ogni soluzione di questo tentativo - che segna comunque, con tutti i suoi rischi e il margine di arbitrio, il *primum* assoluto della resa italiana di un poeta così importante - potrà essere stimolo a miglioramenti o rifacimenti ulteriori, cui le sapienti introduzioni ai singoli testi offrono un sussidio efficace. Segnaliamo dunque con piacere alcuni esiti più felici, come nella prima strofa di *Dum queritur michi remedium* (5), che bene esemplifica il motivo delle antinomie spiegato nell'introduzione:

*Dum queritur michi remedium
 quo pellitur opus venerium
 distrahitur mens in contrarium
 nec vertitur amor in odium.
 Dum fugitur,
 Amor incurritur,
 et non convertitur in mel absinthium.
 Nil agitur,
 si dum relinquitur
 Syrtis incurritur Sille naufragium.*
 Quando cerca un rimedio
 che cancelli l'opera di Venere,
 il pensiero è portato al contrario
 e non si muta in odio l'amore.
 Mentre lo fuggo,

Amore mi insegue:
 non si muta in miele l'assenzio.
 Un nulla di fatto
 se lascio le Sirti
 per cadere nel gorgo di Scilla.

Un esempio ben ritmato, nel registro satirico delle strofe *cum auctoritate*, è la strofa 14 6:

*Hoc est, que in sinodis confidendo tonat,
 in electionibus prima grande sonat;
 Intronzat presules, dites impersonat:
 et genus et formam regina pecunia donat.*
 È questo che rimbomba nei sinodi,
 impudente,
 che sopra tutto, enorme, risuona nei
 consessi;
 i vescovi li incattedra e beneficia i ricchi:
*bellezza e nobiltà dona sua maestà il
 denaro* (Orazio *Ep.* I 6, 37).

Concludiamo con la bellissima 18 *Versa est in luctum*, di registro dolente, ricondotto alla disperazione del poeta malato e forse moribondo, che prende le mosse dal celebre versetto di *Giobbe* 30, 31 *versa est in luctum chitarra mea*, poi oggetto di molte altre rielaborazioni, che nella versione di Cerullo mantiene il suo incanto ritmico e la maestria dei suoi incastrati sintattici, anche se perde il correlativo oggettivo della cetra, che avremmo preferito salvare, per non obliterare un *senhal* diacronico, dalla Bibbia a Quasimodo.

*I Versa est in luctum
 cythara Walteri;
 non quia se ductum
 extra gregem cleri
 vel eiectum doleat
 aut abiecti lugeat
 villitatem morbi,
 sed quia considerat
 quod finis accelerat
 improvisus orbi [...]*
 Si è volto in pianto
 il canto di Gualtiero:
 non perché isolato
 dal gregge del clero,
 scacciato lo rimpianga,
 o pianga di un morbo
 la vergogna abbietto,

ma perché contempla
 la fine che sul mondo
 corre, inaspettata. [...]

Nella seconda strofe compare un famoso notturno, che l'acume esegetico di Francisco Rico ha saputo ricondurre all'*Opus imperfectum in Matthaëum* dello pseudo-Crisostomo, di cui il passo poetico è una sorta di versificazione, e che riguarda l'interpretazione teologica della parabola di *Matteo* 20, 1-16, quella cui è ispirata tutta la lirica *Missus sum in vineam*. Le strofe seguenti sono appunto una applicazione della semantica allegorica (basata soprattutto su Rabano Mauro). Qui ciò che spicca non è tanto il tentativo di mimesi della grazia lirica e intellettuale dell'originale quanto il prezioso contributo del commento alla sua comprensione, che la Cerullo conferma impossibile o ingannevole, pur nella bellezza autocomunicativa del paesaggio, senza un'adeguata conoscenza del retroterra biblico-esegetico. Le 'valli' sono i laici senza legge (principi e regnanti), i 'monti' le fonti della Scrittura, cioè i sacerdoti, chiamati anche 'colli' perché stanno sulla cima del monte Sion come specchio del mondo, ma partecipano e contribuiscono al suo inarrestabile degrado.

*Il Umbra cum videmus
 valles operiri,
 proximo debemus
 noctem experiri;
 sed cum montes videris
 et colles cum ceteris
 rebus obscurari,
 nec fallis nec falleris,
 si mundo tunc asseris
 noctem dominari.*

Quando vedi le ombre
 stendersi sulle valli,
 sai che è vicino
 il calare della notte;
 ma quando vedrai i monti,
 i colli e ogni altra
 cosa tutta rabbiuire,
 non inganni, e non sei ingannato,
 se dirai che la notte
 regna sull'universo.

(Francesco Stella)

Poeti latini del Cinquecento, a cura di GIOVANNI PARENTI, ed. Massimo Danzi, Edizioni della Normale-Istituto nazionale del Rinascimento, Pisa 2020, pp. 135



“Meravigliò la gente d’Europa la cerimonia del sacrificio e il contagio mai visto prima in nessun luogo; ma il capitano, molte cose tra sé meditando nel silenzio del cuore: «Era questo – diceva – il morbo sconosciuto (distoglietene, o dèi, da noi l’evento!), che ci vaticinava la funesta profetessa di Febo». Allora chiese all’ospite sovrano (ormai essendo comuni la conoscenza e l’uso della lingua) a quale dio fossero sacri quei riti e perché tanta folla miserevole d’infermi si radunasse al riparo”. Questo passo, che sembra riferito alla pandemia dei nostri anni, viene da un poema di Girolamo Fracastoro (1476/8-1553), una delle figure più innovative della letteratura poetica del Cinquecento, medico e scienziato aperto a interessi spirituali ma soprattutto propugnatore di osservazioni cliniche precise e fondate di quello che oggi chiameremmo epidemiologia, batteriologia, virologia, le cui cause immediate, da allievo di Pomponazzi, teneva ben distinte dagli influssi astrologici che saranno ridicolizzati nel don Ferrante di Manzoni. Il suo apporto creativo più sorprendente e popolare rimane però proprio il poema *Sifilide*, da cui è tratta la citazione iniziale, nel quale «la scienza medica si trasforma in invenzione mitologica, con la favola di Ilceo che spiega [...] l’invenzione e l’uso del mercurio nella cura della sifilide», il morbo cui Fracastoro diede un nome e insieme

volgarizzò la cura ottenendo un successo duraturo che non arrise invece alla sua monografia in prosa, rimasta inedita fino ai giorni nostri. Ce ne offre un profilo magistrale, insieme a un’antologia di passi con traduzione e commento di stupefacente erudizione, l’antologia *Poeti latini del Cinquecento* creata da Giovanni Parenti e, dopo la sua scomparsa nel 2000, curata con competenza e pietas esemplari da Massimo Danzi per le Edizioni della Normale (Pisa, 2020) in due volumi monumentali di 1357 pagine complessive. Conobbi Parenti negli anni ’80, come assistente di Domenico De Robertis ai corsi di Letteratura Italiana dell’Università di Firenze, dove faceva valere conoscenze inesauribili di poesia dei primi secoli, e poi nuovamente come docente di Letteratura Comparata per lavori di grande innovatività, ma soprattutto come uomo di cultura libera da vincoli professionali, estesa in egual misura a musica e arte, nonostante la sovrana indolenza che sembrava ostentare nelle pubblicazioni. Ricordo che da sempre lavorava a quest’*opus magnum*, anzi *maximum*, e che appunto non riuscì a completarlo prima che la malattia gliene togliesse, a 53 anni, le speranze. Un lavoro immane perché, essendo quasi privo di precedenti equidimensionali (se si eccettano le parti italiane delle antologie di Perosa-Sparrow del 1979 e di P. Laurens e C. Balavoine del 1975), doveva essere realizzato, per la parte latina di cui ora vediamo gli esiti, su letture e fonti di prima mano e spesso senza traduzioni-guida che mettessero al riparo da scivoloni e fraintendimenti.

Il piano prevedeva cinque aree: romana, veneta, veronese, bresciana, toscana, più una meridionale, secondo un’articolazione che risentiva molto delle tesi di Carlo Dionisotti imperanti in quegli anni e particolarmente pertinenti per letterature di aree politicamente distinte anche se culturalmente abbastanza omogenee. Ne restano qui i profili e gli estratti di sedici personalità, meno di metà di quelle originarie, la cui storia editoriale e il cui progressivo incremento Mazzi rievoca e ricostruisce con filologica precisione nell’Introduzione all’opera, servendosi di ampie citazioni epistolari e chiudendo la storia con la concomitanza fra la morte di Parenti nel gennaio 2000 e la chiusura della collana di crociana nobiltà «Letteratura Italiana. Storia e Testi» nel 2001 proprio col primo tomo, già postumo, della fatica di Parenti.

Il resto esce ora, dopo un altrettanto lungo lavoro di collazione dell’originale ‘parentiano’, che dei testi aveva allestito edizioni in certo senso critiche, e insieme delle fonti (manoscritti e stampe antiche) su cui quelle edizioni private si basavano. Grazie a questa, che divenne quasi impresa di scuola, con apporto dello stesso De Robertis e dell’altro suo assistente Giuliano Tanturli, ci troviamo qui dinanzi a un monumento di conoscenze che si esplica non tanto nella cura e traduzione, quanto nella presentazione degli autori, accuratissima di dettagli biografici, informatissima (limitatamente al 1999) sul corredo bibliografico e sulle fonti primarie escusse con pazienza e attentissima acribia e con abbondanza tendente alla completezza, e soprattutto di valorizzazioni critiche, di sostegni ermeneutici e decifrazioni intertestuali che, per essere compilati in un’epoca ancora priva di archivi elettronici, sembrano veramente prodigiosi eppure mai esposti per esibizione erudita ma sempre motivati nel rapporto di necessità con il testo principale.

Il quadro che emerge da una scelta che sa toccare gusti, e scenari, e tonalità non uniformi è perciò assai più variegato, mosso e frastagliato dell’immagine frivola e cortigiana che la cultura, soprattutto latina, di quest’epoca si porta dietro (e non senza ragioni). Non mancano naturalmente i pastori leziosi, i cisisbei cinguettanti, le arcadie cardinalizie, le futili arguzie, le cene delle beffe, gli *xenia* (epigrammi per doni mandati o ricevuti), le dotte eziologie di alberi e animali (ricondotti a origini mitologiche) e i servi, talora spudorati encomi di intellettuali che, rifiutando gli incarichi pubblici delle università o delle scuole cattedrali e monastiche, doveva per forza dipendere dagli umori, i gusti e i capricci dei signori privati cui facevano da cancellieri, segretari, consiglieri. Di ogni poeta Parenti sa mettere a fuoco un colore inatteso, un risvolto inedito, un’innovazione finora poco illuminata. Perfino Guido Postumo Silvestri è capace di emozionare con l’appello feticistico e romantico all’immagine dell’assente nell’elegia di tipo ovidiano (l’Ovidio delle *Heroides*) scritta a nome di un’Elisa didonica (chi sa se anche abelardiana) per Annibale Rangoni. Del Valeriano, ossia Giovanni Pietro dalle Fosse, Parenti valorizza la ricerca fonosimbolica e insieme il sarcasmo impietoso nel ritratto del Calturnio, umanista bergamasco colpito da paralisi conseguente a ictus che il poeta rappre-

senta come eruzione dal cervello troppo pieno delle innumeri nozioni greco-latine ivi stipate e mai comunicate, al punto da generarne una guerra reciproca dovuta alla lunga prigionia, anche se il suo capolavoro, si fa per dire, è l'elegia meta- e insieme fanta-letteraria in cui immagina una gita di Catullo e amici sul Garda: dalle onde, per ascoltare la sua poesia, fuoriescono ninfe il cui affollamento fa oscillare la barca e cadere in acqua i fogli di Catullo, e le loro lettere d'oro si trasformano nel carpione, pesce che trae il nome dall'attività di carpire il cibo prezioso. Ma ne beneficia anche Virgilio, cui il Mincio trasmise attraverso la ninfa Itia la sensibilità del latino di Catullo. Una finestra eruditissima eppure sgangherata sulla realtà sociale e insieme poetologica si apre nei suoi *Hexametri*, di cui Parenti sceglie una satira sulla curia romana che difende i poeti dall'accusa di essere fastidiose scimmie imitatrici della realtà umana, collegando la simbologia religiosa delle scimmie egizie alla sacralità dei poeti, che il mondo invece dispregiò e derise finché il pontefice (Leone X, mecenate a occhio e croce del 70% degli autori qui ospitati), che pure stava lavorando alla crociata contro i Turchi, non decise di riconoscere loro la dignità che meritavano. Ancora più feroce la satira della cena di Carnevale, le cui maschere sono i poeti ridicolizzati nei versi, e dei quali il commento di Parenti rivela le biografie romanzesche, talora tragiche come quella dell'improvvisatore Camillo Querno, incoronato Archipoeta alla maniera medievale, che finì in miseria e si suicidò «squarciandosi il ventre con le forbici».

L'attenzione di Parenti al rapporto con l'arte e le sue rappresentazioni testuali trova il suo picco nel poemetto *Laocoön* del modenese Iacopo Sadoletto, poi vescovo di Carpentras, che si esercita sul celebre gruppo marmoreo scoperto proprio nel 1506 a Roma e identificato con quello di Agesandro, Polidoro e Atenodoro di Rodigià descritto da Plinio e, a gara, dai poeti romani dell'epoca. Rappresentava, come si ricorderà, il sacerdote che aveva svelato la trappola del cavallo di Troia ma fu stritolato insieme ai figli da serpenti marini inviati dalle divinità avverse. Questo lo supera tutti nel «rendere con pertinenza di linguaggio anatomico e finezza di penetrazione gli effetti fisici e psicologici prodotti dal dolore e dal terrore sui tre personaggi, la tensione muscolare e lo spasimo dei corpi avvinti dalle spire serpentine e la pietà dipinti nei

volti e negli atteggiamenti» creando una sorta di illusionismo poetico attraverso lo sguardo che via via chiama in primo piano i vari dettagli della scultura.

Francesco Maria Molza, anch'egli modenese, celebre per plurilinguismo e poliglossia, è in questa antologia il campione dell'ortodossia tibulliana, che condivide equilibrio sentimentale, controllo formale e adulazione encomiastica, ma sa trovare i toni per consolare la cortigiana Beatrice dell'assassinio dell'amante adattando il motivo petrarchesco dei capelli che imprigionano l'anima (e che a lei furono tagliati, scrisse quella malalingua di Pietro Aretino, per curare la rogna) ma ne celebra anche la gravidanza, infrangendo i luoghi comuni della comunicazione da salotto e nella sua versatilità giunge a prestare anche un'occhiata alla storia del tempo nell'empatica eroide in voce di Caterina ripudiata dal terribile Enrico VIII.

Del veronese Giovanni Cotta, morto a trent'anni dopo vita pienissima di "negozi" politici e militari, Parenti illumina la retorica che sa essere catulliana senza imitarlo – e ci vuole orecchio allenato – e certi accenni à la Riccardo Cocciante («Allora va, canta, mia luce; spogliati tutta»), ma anche la competizione con Marziale (e Pontano) nell'epitafio per il cane Caparione. Baldassarre Castiglione, il letterato (ma anche politico e militare) del *Cortegiano*, amico di Raffaello, si dimostra padrone assoluto del codice bucolico e soprattutto, nell'*Alcon*, delle sue versioni funebri ma rimane sempre dentro la letteratura. Parenti ne estrae anche un carne sulla presunta statua di Cleopatra (in realtà Arianna) del Belvedere, rappresentata come eroina stoica, e uno su Lodovico Pico della Mirandola ferito alla testa in una battaglia contro l'esercito di Venezia, ma proprio in queste occasioni la tracimazione del materiale di recupero classicistico crea un effetto di artificio che rende acrobatica ogni identificazione emotiva. Più originale, sempre entro questi limiti, l'epistola metrica scritta in persona di sua moglie Ippolita a lui stesso, perché ingloba una lettera reale e conservata, forzando le norme del genere letterario in un raffinato gioco di specchi.

Di questo Rinascimento libresco diventa esemplare il profilo di Celio Calcagnini, anch'egli militare e funzionario, attivo persino nell'Ungheria minacciata dai Turchi e poi alla corte del cardinale Ippolito d'Este e quindi amico dell'Ariosto, e infine canonico a Ferrara e dottore di diritto all'università, la

cui poesia il Girdali definì aspersa di fiorellini splendenti come gemme ma frammischiati in così tanti passi da diventare brutti. Eppure anche lui sa stupirci con il carne su carnevale, composto durante una spedizione di guerra, rappresentato come allegoria della vita che è gioco e teatro, e che a differenza della vita consente la scelta del ruolo, ma descritto anche nelle sue pieghe realistiche come tempo «in cui era data licenza di girar mascherati per le chiese, i teatri, la reggia; né era delitto palparsi arrendevoli seni, far di nascosto una lasciva carezza, e insinuarsi tentatori tra ingenui ragazze», come purtroppo pare sia avvenuto ancora nel capodanno di Colonia qualche anno fa. Parenti ne salva anche la parodia di una battaglia a pallate di neve, che riprende un motivo erotico petroniano e poi quattrocentesco. Perfino il suo encomio, erasmiano e luciano, del riso fatto oggetto di culto dagli Spartani dopo i combattimenti, è quanto di più emblematico dell'aspetto postmedievale della cultura rinascimentale. Anche di Girdali, che Parenti antologizza ma definisce «non precisamente nato per la poesia», si riesce a trovare nei *Dialogismi* una chicca che interpreta il vello d'oro come simbolo dei segreti dell'alchimia, i cui libri Diocleziano avrebbe fatto distruggere per evitare che gli Egizi se ne arricchissero. Chiude il primo volume, prima di Navagero, un altro pezzo da novanta (ma non in poesia latina), cioè il cardinal Pietro Bembo maestro di lingua, il cui umanesimo è qui definito ellenizzante, «inteso a raggiungere la grazia cesellata degli alessandrini» e del finto antico, fra fauni e ninfe. Parenti gli tende un tranello e ne antologizza un carne osceno ma a suo modo brillante su Priapo, anzi su una 'piccola menta' (mentula, il membro maschile). Navagero, letterato puro ma nevrotico che faceva falò rituali dei suoi scritti, è presente con cammei agresti e pastorali di impalpabile leggerezza. I poeti di spessore arrivano nel secondo volume. Non tanto il grecista Benedetto Lampridio rismatatore dell'ode pindarica, quanto Flaminio, Vida e Fracastoro. Il primo, irrobustito da preoccupazioni filosofiche e perfino bibliche, rilancia – contro gli strali del Castelvetro - la moda medievale dei salmi poetici, qui in dimetri giambici, da cui non era stato esente nemmeno un superlaico come Leon Battista Alberti, e ricade nella contrapposizione fra stile antichizzante e contenuto religioso, che tornano a essere considerati incompatibili

nonostante gli sforzi dei mille anni precedenti. Proprio per questo la sua poesia resta «una provincia riservata agli aspetti più esteriori, occasionali e mondani» e ai generi di cammeo innocuo che, per essere brevi, richiedono perfezione formale assoluta e spesso solo quella. Ma almeno è esente da esibizionismo intertestuale e sa fare proprio il materiale di reimpiego, fino a raggiungere accenti personali nel carne per la riconquista del campicello paterno e in quello sulla *turunda*, indigesta focaccia di semi di canapa insaporiti con mandorle.

Il vertice della raccolta, come annuncia anche il Mazzi nell'Introduzione, è senza dubbio nel sacerdote cremonese e poi vescovo di Alba Marcantonio (poi anticato in Marco Girolamo) Vida, anch'egli all'ombra di papi e cardinali medicei. Fu l'unico dotato di respiro epico, che applicò a temi diversi culminando nella *Cristiade* con cui raccoglieva il testimone del capolavoro coevo, il *De partu virginis* di Sannazzaro. Parenti ne sottolinea la potenza di ispirazione e la nobiltà dell'esametro: considerato un classico già dai contemporanei come l'Ariosto, aprirà la strada a Tasso, Milton e Klopstock, fra i massimi, mentre il suo *De arte poetica* in versi, anch'esso qui ampiamente tradotto, «è il testo i cui la poesia umanistica giunge alla piena consapevolezza di sé, rifletten-

do con distaccata padronanza dei propri mezzi, sopra la natura, gli scopi e i limiti del suo stesso operare». Figuralità, corallità, dinamicità dei passaggi simbolici, ma anche la partecipazione emotiva assenti in quasi tutti gli altri suoi concorrenti e una gestione creativa della narrazione, rispetto alle fonti evangeliche, che ne fanno un adattatore moderno. Miltoniano è il concilio dei demoni, basato sull'apocrifio Vangelo di Nicodemo già ripreso dal *Filocolo* boccacciano, che Satana convoca per contrastare la discesa salvifica di Cristo all'inferno. Vida lo modella sul concilio infernale dell'*In Ruffinum* di Claudiano, ma la statura morale di Satana è quella che ispirerà a Milton il grandioso affresco teatrale nel primo libro del *Paradise Lost* farà di questa scena. Mentre nemmeno Milton sarà capace di raggiungere la sontuosa sensualità della Maddalena che si sdemonia dalle sue presunte debolezze per ungere i piedi di Cristo. La stessa, con forzatura coerente delle fonti, sarà protagonista della Resurrezione, in una scena ispirata alla divinizzazione di Enea in Ovidio ma modellata sul *De ave Phoenix* di Lattanzio. Ma c'è chi considera il suo capolavoro il poemetto georgico *Bombyx*, antropomorfizzazione del baco da seta così materialmente collegato ai lussi delle corti ecclesiastiche e non.

L'ampia sezione dedicata al Vida si chiude con una parodia bellica del gioco degli scacchi, che fin dal Duecento era diventato oggetto di trattati moralizzanti ma che quasi nessuno aveva affrontato in poesia. Dopo di lui, con Fracastoro entra in scena il nuovo mondo americano, dalla cui esplorazione emersero il guaiaco, la pianta che guariva la sifilide, ma anche un ambiente e un contesto la cui dirompente alterità insieme di terra fortunata e di teatro di empie massacri (di pappagalli) con uso di polvere da sparo, scompaginò finalmente l'accademia di fauni e ninfette che mascherava la realtà. Compresa l'origine della malattia dal pastore Sifilo, punito da Apollo per infedeltà. Dopo di lui, anche il vivace sperimentalismo dei *Numeri* ('ritmi', più che 'versi') di Niccolò d'Arco con le sue dispute sul latino ciceroniano o apuleiano e l'esaltazione dell'arte che preserva la bellezza o l'ode pederastica contro Licisco e Giovanni Della Casa col suo orazianismo seppure non virtuosistico sembrano luce di stelle lontane che sembrano ancora brillare ma sono già spente in origine.

(Francesco Stella)
(una versione ridotta di questa recensione è uscita su *Alias* de "il Manifesto")

TINO LICHT (ed. trad. comm.) WALAHFRID STRABO *De imagine Tetrici. Das Standbild des russigen Dietrich*
Heidelberg, Mattes Verlag
2020 pp. 131 (Reichenauer Texte und Bilder 16)



Fra i tesori sommersi della civiltà europea il patrimonio poetico dell'età alto-medievale e carolingia in particolare è uno dei giacimenti più rilevanti e inesplorati, anche se si auspica che l'antologia in due volumi in preparazione presso la Fondazione Lorenzo Valla di Mondadori per il 2022-2023, a quasi vent'anni dall'esauritissima *La poesia carolingia* de Le Lettere (1995) e a 30 dalla sontuosa e altrettanto introvabile *Poetry of the Carolingian Renaissance* di Peter Godman (1985) possa almeno in piccola ma rappresentativa misura colmare il deficit di conoscenza che affligge allo stesso modo, inavvertitamente, il lettore curioso e gli studiosi, ma soprattutto gli amanti della poesia e della storia.

Uno dei capolavori finora poco accessibili perfino agli specialisti per la sua difficoltà è il poemetto di 262 esametri più dediche che Valafrido Strabone (809-849 circa), senza dubbio il più dotato poeta del secolo carolingio (768-888),

ha composto a 20 anni, al momento del suo ingresso alla corte imperiale di Aquisgrana (oggi Aachen) come precettore del giovane Carlo, che poi diventerà imperatore e sarà soprannominato Carlo il Calvo. In questo testo Valafrido, in dialogo con un'entità astratta o autoriflessiva denominata *Scintilla* ('ispirazione', forse il cancelliere Grimaldo) ci trasmette in termini fortemente connotati da allegorie bibliche e travestimenti bucolici l'affresco della corte sia attraverso un quadro fosco del livello di adulazione e di qualità letteraria, deprimenti rispetto ai modelli antichi, sia mediante ritratti di singole personalità ecclesiastiche e politiche, sia sul piano della interpretazione spirituale di elementi di arredo del parco antistante la reggia come le terme, il serraglio di animali e soprattutto la statua di bronzo dorato del re Teodorico (da qui il titolo): Carlo Magno l'aveva fatta trasportare nell'801 da Ravenna, dove ne fornisce una descrizione ex post nell'839 il croni-

sta Agnello nel *Liber Pontificalis* 94, ma Valafrido ne fa un idolo allegorico polemico, criticando il re ostrogoto in quanto ariano e dunque eretico e collegandone le nefandezze a zone oscure della politica di corte. Del parco non è rimasto quasi niente oltre la meravigliosa 'cappella palatina' oggi patrimonio UNESCO e la statua sembra sia stata distrutta durante un raid normanno nel X secolo: per questo il poemetto è stato studiato anche come *ecfrasis* di un'opera d'arte perduta, e, negli anni '70, analizzato in chiave di semiotica del segno iconico, di cui Valafrido fornisce letture multiple e sofisticate incrociando simbologia biblica come la interpreta l'esegesi alto-medievale, elementi di realtà vissuta e travestimenti bucolicheggianti.

Il poemetto è conservato in un unico manoscritto della Biblioteca di San Gallo (869) molto vicino alla data e all'ambiente di composizione (Valafrido era monaco di Reichenau, a pochi chilometri da San Gallo) ed è stato oggetto di numerosi studi di tipo storico-politico e storico-artistico ma non filologico: l'ultima edizione apparsa dopo quella ottocentesca di Dümmler nei *Monumenta Germaniae Historica* era stata quella, su «The Journal of Medieval Latin» del 1991, di Michael Herren, che aveva importato nel testo gli spostamenti di blocchi di verso che sembravano suggeriti dalla ricostruzione dell'assetto codicologico. Ma nessuna monografia specifica era stata finora dedicata a un monumento così geniale di trasfigurazione poetica delle tensioni politiche e socio-culturali della corte carolingia (nella fattispecie, quella di Ludovico il Pio, figlio di Carlo Magno). Provvede ora uno dei massimi esperti di paleografia altomedievale e di poesia latina carolingia, Tino Licht, erede ad Heidelberg dell'illustre tradizione che aveva portato da Ernst Robert Curtius a Walter Berschin, con una nuova edizione critica del poemetto di Valafrido. Il Sangallensis 869 viene seguito anche nella successione dei versi, a differenza di quanto proponeva Michael Herren, e ove possibile anche nella veste fonetica e morfologica, soprattutto della mano originaria. Lo spostamento di versi nel

manoscritto (dove il poemetto è inframezzato da poesie di Beda e componimenti di Valafrido estranei al contesto), che aveva portato Herren a un diverso montaggio del testo, non viene condizionalizzato da Licht, mentre un cambiamento strutturale rispetto ai precedenti è l'inclusione della poesia all'imperatrice Giuditta, che nel manoscritto segue il poemetto, come dedica dello stesso, secondo lo schema di dedica postfatoria che si riscontra anche nell'*Hortulus* e nella *Visio Wettini* metrica (la prima visione in versi dell'aldilà), gli altri due capolavori del poeta. In quei casi però si tratta di dediche secondarie, legate cioè a seconde edizioni del testo; qui si tratterebbe di un caso unico di dedica postfatoria primaria. Vengono documentate accuratamente rasure e correzioni del manoscritto, così come rubriche e righe decorative: un'acquisizione sicura di questa edizione è la valorizzazione del ruolo strutturale dei versi scritti in capitale rustica invece che in minuscola, che finora gli editori non avevano sottolineato. I dittonghi sono normalizzati, l'interpunzione originale come d'uso è adeguata alla sintassi, a meno che non sia indispensabile per la comprensione del testo.

La traduzione tedesca è ritmica e intende riprodurre il tono poetico dell'originale. Nell'introduzione (pp. 9-76) si riassumono informazioni sulla leggenda di Teodorico e sulla relativa documentazione iconografica, mettendo in luce testi agiografici abitualmente trascurati, oltre che sulla bibbia gotica e il suo codice Uppsala, UB DG1, di cui si illustrano possibili collegamenti alle vicende di trasferimento della statua da Ravenna ad Aachen. Nel capitolo "Literarisches" (pp. 38-51) si affrontano alcuni temi problematici del testo, come la motivazione dei nomi assegnati ad alcuni personaggi di corte, e analogamente nel capitolo "Metrik, Sprache un Stil" (pp. 52-9) si presentano alcune caratteristiche dell'opera, come la contraffattura (parodia) di un ritmo su Colombano, rinviando per il resto al sintetico commento (che occupa le pp. 98-117). Ma Licht non manca di

notare la realizzazione di schemi metrici consigliati da Beda (su cui vedi la recensione all'edizione Lapidge in questo numero di "Semicerchio") e la predilezione per la sticometria. Il capitolo "Realien" esamina alcuni elementi del contenuto e la questione gli atteggiamenti politici che si possono evincere dal testo e che sono stati l'aspetto più studiato di questo difficile poemetto. In generale, caratteristica delle parti esplicative di questa edizione è l'essenzialità e la necessità di ogni singola informazione, senza spazio per speculazioni critiche o discorsi generici di politica culturale. I *loci similes*, cioè i passi poetici che presentano similarità con quelli del poemetto e possono esserne modelli anteriori o imitazioni successive, sono considerati solo quando si tratta di allusioni o riprese precise e le segnalazioni di Herren e Dümmler in merito, che Licht definisce "umfangreichen" (cioè numerosissime, mentre a nostro avviso si collocano nello standard) vengono molto ridotte, in controtendenza rispetto all'orientamento vigente a utilizzare il più possibile i risultati degli archivi elettronici. La scelta di limitare drasticamente la ricerca di paralleli testuali, sia come modelli antichi o tardo-antichi sia come confronti con la poesia dell'epoca, rischia di obliterare qualche intertesto significativo ma non impedisce al curatore di proporre la documentazione di una possibile influenza di Lucrezio, autore che si raffigura scolasticamente come poco letto nel medioevo a causa del suo contenuto (la filosofia di Epicuro) poco attrattivo per un'audience cristiana, ma di cui i due codici più antichi furono trascritti e in parte glossati proprio in età carolingia. In questa rivalutazione della presenza carolingia di Lucrezio Licht si allinea a quanto ha scritto recentemente Florian Hartmann studiando le glosse dei codici carolingi di Lucrezio. Nel nostro caso il rapporto si limiterebbe all'influenza del passo 1, 4 e 14-15 del *De rerum natura* (*concelebras, per te quoniam genus omne animantum ... inde ferae, pecudes persultant pabula laeta / et rapidos tranant amnis*) nel DIT 6-7 *et genus omne animantum,*

/ quod mare, quod silvas, quod rura, quod aera tranat: quest'ultimo però può facilmente avere come modello anche *Aen.* 10, 265 *aethera tranant* o Venanzio Fortunato *Vita Martini* 3, 85 *per aera tranant*, mentre *genus omne animantum* si trova in poesia cristiana tardoantica come *Laudes Domini* 49 e Mario Vittorio, *Alethia* 3, 36. Ma i due intertesti *insieme* si trovano solo in Lucrezio e Valafrido. La lettura di Lucrezio secondo Licht sarebbe confermata anche da indizi linguistici come *potestur* (v. 96, mal corretto dagli editori precedenti in *putasti*) che si trova in *De rer. nat.* 3, 1010: ma la forma viene usata anche da un poeta sicuramente noto a Valafrido, il raffinato angolantino Aldelmo di Malmesbury (VII-VIII sec.) *De Virginitate* 2484. Analogamente, il confronto con la *Psychomachia* ("La battaglia fra vizi e virtù") del grande poeta latino tardo-antico Prudenzio (IV secolo) sembra contribuire all'identificazione come rappresentazione di un conflitto morale del genere letterario del misterioso poemetto, interpretato nei secoli come bucolica, carne politico, dialogo poetico, poema allegorico. Licht è il primo a osservare che nel manoscritto l'inizio *Ast alia de parte* dei versi 128-19 (una ripresa finora inavvertita di *Psych.* 646-9) è enfatizzato in capitale *AST ALIA DE PARTE*, come secondo Licht avviene di solito nei versi che hanno una funzione di cerniera narrativa. Difficilmente una poema che descrive una battaglia allegorica fra personificazioni esplicite vizi e virtù potrà essere il modello *strutturale* di un poemetto in stile bucolico-politico, anche se qua e là si ravvisano menzioni di singoli vizi. Ma l'ombra di Prudenzio acquista certamente spessore nel corpo dei singoli versi.

Dagli intertesti talora si traggono conclusioni perfino sui referenti contestuali: il fatto che un verso di Prudenzio *Psych.* 405 sia imitato nel poemetto al verso 63, che descrive il palafreniere di Teodorico, viene addotto come prova che il dettaglio sia un'invenzione di Vala-

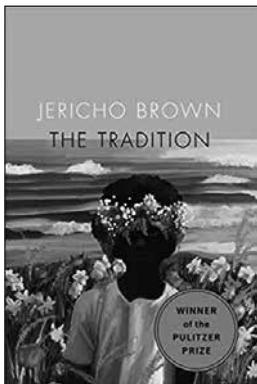
frido: si esclude cioè che il poeta potesse usare un modello, come fa Eginardo con i ritratti svetoniani nella vita di Carlo Magno, per rappresentare in termini letterari appropriati una figura *reale* osservata direttamente. Si presuppone forse che un'imitazione di formule espressive indichi *di per sé* finzione ("dafür gibt es keinen Hinweis"). In questo caso distinguerei il piano referenziale dal piano connotativo e intertestuale, cioè dal codice espressivo.

Un intertesto scoperto da Licht con fine lettura è una poesia ritmica in onore di san Colombano citata nella biografia colombaniana di Giona di Bobbio, di cui Valafrido imiterebbe la sequenza argomentativa e perfino la struttura simil-acrostica nei versi 95-103.

A proposito di contesto reale, Licht si esprime contro l'interpretazione tradizionale della statua come decorazione di una fontana (di cui si è parlato in "Semicerchio" 2019), adducendo l'altezza di 6 braccia del basamento. Ma, al di là del modello medievale di Limoges già ricostruito dagli storici dell'arte e riprodotto in "Semicerchio", esistono esempi illustri sia nella modernità che nell'antichità: basti pensare alla statua di Costantino sulla Fontana dei Dioscuri, a Roma, che proveniva proprio da un parco termale come quello di Aquisgrana. La descrizione di Valafrido fa chiaramente allusione ad acque che scorrono sotto la statua: *quam subterlabuntur aque*, che Licht stesso traduce "*darunter ein Bach [un ruscello] entfließt*": nel testo latino in realtà non c'è un ruscello, ma ci sono acque correnti. È evidente che le acque di una fonte termale possono scorrere sotto una statua solo se c'è una struttura che la sostiene e separa. In generale, Licht con apprezzabile prudenza si associa all'atteggiamento prevalente di scetticismo nei confronti di dati della tradizione erudita ritenuti non comprovati dalle fonti, ma in tal caso occorre applicare tale diffidenza anche alla critica revisionista di moda in questi anni. Ad esempio lo studio pur apprezzabile di Irmgard Fees del 2000, alle cui conclusioni Licht sembra aderire, sosteneva che Valafrido alla corte di Ludovico e Giuditta *non* sia stato, come invece si è sostenuto per decenni, l'educatore del piccolo Carlo, futuro imperatore come Carlo il Calvo. Fees riteneva di demolire l'inaccuratezza di alcuni grandi filologi del passato, come Ebert o lo stesso Dümmler, inclini secondo lei a costruire ipotesi su dati non sicuri, ma dimenticava di analizzare le *altre* fonti coeve rimaste inosservate dagli uni e dall'altra. Nel 2019 infatti Wesley Stevens ha confermato, sulla base del *Vademecum* dello stesso Valafrido e di altre fonti epistolari e poetiche trascurate da Fees, l'ipotesi di un rapporto pedagogico fra Valafrido e Carlo (del resto, era impossibile altrimenti spiegare la lunga permanenza di Valafrido alla corte imperiale senza arrampicarsi sugli specchi). L'edizione di Licht, consegnata alle stampe proprio nel 2019, per motivi cronologici non ha potuto tener conto del lavoro di Stevens, ma ecco che in pochi mesi una posizione critica è cambiata radicalmente. In generale, a nostro avviso occorre conoscere e vagliare bene *tutte* le fonti non solo prima di affermare, ma anche prima di negare; e una ipotesi dimostrata male in passato *non* è necessariamente un'ipotesi falsa in assoluto. I punti di discussione che si aprono, come si vede, sono molti, e rimetterli al centro dell'attenzione in forma spesso inaspettata è uno dei meriti indubbi di questa edizione, che si dimostra altamente opportuna proprio per l'intenzione di sottoporre a verifica elementi che sembravano acquisiti e per le nuove ipotesi che offre coraggiosamente su singoli dettagli, proponendo letture alternative sulla base di visuali molto specifiche anziché globalizzanti. L'interpretazione complessiva dell'opera si conferma inesauribile e resta comunque sfuggente, ma l'edizione Licht è un passo significativo che ci avvicina di più al dubbio e dunque alla verità.

(Francesco Stella)

JERICO BROWN,
The Tradition, Copper
 Canyon Press and Picador, Port
 Townsend, WA, and London
 2019, pp. 110, \$ 14,29



Al terzo libro di Jericho Brown, *The Tradition*, è andato il premio Pulitzer 2020 per la poesia. Nella motivazione si parla di una raccolta di liriche magistrali «che uniscono delicatezza a urgenza storica nella loro amorevole evocazione di corpi vulnerabili all'ostilità e alla violenza». Fin dal primo testo, *Ganymede*, la vulnerabilità del corpo, in particolare quello maschile, e i mascheramenti culturali delle violenze inflitte al corpo sono centrali, addirittura trattati come un tema fondante della storia umana, avallato dalla mitologia classica: «A man trades his son for horses./ That's the version I prefer. I like / The safety of it, no one at fault, / Everyone rewarded. God gets / the boy. The boy becomes / immortal». A questa versione confortante del mito di Ganimede, Brown contrappone, con leggera ironia, la sua lettura: «When you look at the myth / This way, nobody bothers saying / Rape. I mean don't you want God / to want you?». Ecco che, nella mitografia contemporanea del poeta, il bel giovane rapito da Zeus camuffato da aquila e il padre ricompensato con due cavalli introducono il tema dello stupro, della violenza sessuale sugli indifesi e di quella esercitata dal potere sulle fasce sociali emarginate. In pochi versi, che il costante enjambement intreccia delicatamente, il mito si trasforma in una sottile condanna della storia americana e della schiavitù: Zeus diviene «the master» che si appropria dei figli altrui, l'aquila rimanda allo stemma degli Stati Uniti, al suo potere sull'individuo e, essendo anche l'immagine stampiglia-

ta sulle monete, al mito tutto statunitense del successo economico come riscatto sociale. Brown colloca questo moderno Olimpo materialistico, «between Promise and Apology», ovvero fra le promesse del «sogno americano» e l'assurda difesa della sua inconsistenza. «The people of my country believe / We can't be hurt if we can be bought», si legge in chiusura, alludendo a un sistema di pensiero per cui le persone sono considerate un bene per scambi commerciali come lo erano gli schiavi.

Brown ha definito la sua scrittura il «sylabus del momento», la scaletta di un programma da sviluppare in versi per riportare alla luce la storia del suo paese dalla prospettiva di un afroamericano del XXI secolo, nato in Louisiana nel 1976, omosessuale e poeta lirico. Il quale porta in sé i segni di una specifica eredità culturale e la memoria di ingiurie antiche e contemporanee, nazionali e personali che questo libro riassume nella parola che lo titola: la tradizione. Il termine deve essere tuttavia inteso in senso antifrastico rispetto alla storia ufficiale degli Stati Uniti perché qui Brown espone il lato oscuro dell'America: il razzismo strutturale e istituzionalizzato, ora riemerso nella brutalità della polizia, gli omicidi di massa, forme nuove di schiavismo nel sistema capitalistico, violenze sessuali, un pensiero assuefatto a schemi mentali e culturali consolidati che sono all'origine di conflitti vecchi e nuovi, i meccanismi di autoprotezione sviluppati dagli afroamericani per contrastare i rischi a cui li espone il loro corpo. In *The Microscopes*, il poeta ricorda una lezione di scienze e l'improvvisa realizzazione, guardando i suoi capelli al microscopio («our selves taken down to a cell»), che la differenza fra un nero e un bianco non è una questione biologica. La scoperta coincide con l'inizio di un sottile senso di paura e l'abitudine a non reagire alle provocazioni di segno razziale, neanche a quelle di un compagno di classe amato in segreto. Impossibile, dunque, superare l'esame di storia che codifica queste contraddizioni facendo iniziare il passato degli Stati Uniti dalla Guerra d'Indipendenza invece che dall'inizio della schiavitù nelle colonie oltre un secolo prima. «Redcoats. / Red blood cells. Red-bricked / Education I rode the bus to get. I can't remember / The exact date or / Grade, but I know when I began ignoring slight alarms / That move others to charge or retreat. I'm a kind / Of camouflage...», scrive Brown. A scuola il cittadino nero impara a difendersi e uno

stile comportamentale con cui convivere indossando la maschera che lo protegge da conflitti così antichi da passare inosservati, «dust particles left behind», uno strascico di pulviscolo.

Come spesso succede nelle sue poesie, la vicenda personale improvvisamente vira verso vicende collettive, come nel finale di *The Microscopes* dove il corpo nero è un territorio occupato, «[a] region I imagine you imagine when you see / A white woman walking with a speck like me». Altre volte si presenta come un corpo politico e sociale; « Sometimes you ain't we. Sometimes you is / Everybody [...] There is a we. I am among them. / I am one of the ones». In *Stake* l'io poetico prende la parola per conto della sua gente, riscatta la sua identità e condanna la lingua usata per identificare gli afroamericani: «I am a they in most of America. / Someone feels lost in the forest / Of we, so he can't imagine / A single tree [...] People say bad things about / me, though they don't know / my name. I have a name. / A stake. I settle. Dig. Die ...». In *Night Shift* – uno dei testi in cui l'incontro sessuale, spesso con un bianco, prende connotazioni violente e razziali e il corpo nero diviene metonimia di un popolo storicamente profanato – l'io narrante si descrive come un dipinto elaborato da un artista-amante la cui violenza aveva scambiato per desiderio. In *Bullet Points*, la dialettica io-noi evolve in una solenne dichiarazione programmatica in cui il desiderio di vivere si contrappone al terrore di chi parla, e di ogni afroamericano, di essere arrestato e ucciso dalla polizia, qui condannata senza mezzi termini: lo «sbirro» sottrae una vita alla comunità nera e lascia una madre a piangere il corpo figlio, più prezioso dell'indennizzo dello Stato alla famiglia e più bello del proiettile estratto dal suo cervello. L'attualità storica è sottintesa nei primi versi della poesia che alludono ai suicidi sospetti di un ragazzo e di una ragazza afroamericani mentre erano in stato di arresto. Il noi in *Riddle* appartiene, invece, alla comunità bianca che parlando nella prima persona plurale indirettamente avanza una spietata critica all'avidità di possesso della cultura dominante, alla sua logica materialistica e all'indifferenza per il pianto di madri come la madre di Emmett Till, il ragazzo nero di 14 anni linciato nel Mississippi nel 1955 con l'accusa di aver offeso una donna bianca: «We do not recognize the body / Of Emmett Till. We do not know / the boy's name nor the sound / Of his mother wailing».

'Tradizione' indica inoltre la tradizione

lirica nella poesia afroamericana nel cui solco Brown si inserisce con la ripresa del sonetto di protesta elaborato dai poeti dell'Harlem Renaissance all'inizio del XX secolo, i quali, recuperando l'archetipo italiano, fecero dei quattordici versi uno spazio pubblico abitato dalla voce del poeta nero che sfida la più alta forma poetica occidentale sostituendo il tema amoroso con una critica aperta a quella cultura, alle sue contraddizioni e ipocrisie. Anche Brown, come allora Claude McKay e Countee Cullen, inserisce nella struttura del sonetto temi politici attuali creando un particolare sincretismo fra tradizione ed etnia con un effetto straniante. La poesia che titola il libro è un sonetto in cui un *noi*, voce della coscienza collettiva dei neri, racconta della passione di uomini di oggi («me and my brothers») per la coltivazione di fiori stagionali, legandola, con poche ma precise immagini, alla storia della schiavitù e alla tradizione occidentale. La bellezza transitoria di questi fiori viene filmata perché resti traccia dei ragazzi che li hanno coltivati «before too late», anch'essi precari come, nel finale, lo è stata la bellezza di tre giovani uccisi dalla polizia nell'estate del 2014 - John Crawford in Ohio, Eric Garner a Staten Island e Mike Brown a Ferguson. Anche di loro rimangono solo i video delle cronache giornalistiche a prova della loro esistenza.

A questa tradizione, Brown ha dato un personale contributo creando una forma ibrida di sonetto, il 'duplex', nato dalla fu-

sione di elementi del blues, del ghazal e del sonetto stesso. Specchio della sua identità di «black and queer and Southern» e del binomio nero-bianco, il *duplex* è composto di sette distici con ripetizioni di versi variati di volta in volta per concludersi con la ripresa del primo verso. Sono poesie cantabili, improvvisazioni jazz: «A poem is a gesture toward home / It makes dark demands I call my own // Memory makes demands darker than my own...». Il meccanismo retorico di collegamento fra i 14 versi, la circolarità del pensiero sviluppato all'interno della loro architettura li rendono immediatamente riconoscibili come sonetti archetipici e, allo stesso tempo, anti-tradizionali per la presenza costante di una voce e di un corpo che si servono della loro struttura per sovvertirne il discorso lirico inserendo un racconto di traumi e dolore. Quella di Brown è del resto una storia di riflessi e cambiamenti. All'anagrafe Nelson Demery III, ha adottato il nome Jericho assegnatogli in un sogno e ha trasformato la sua frequentazione della Black Baptist Church in quell'impostazione personale e pubblica della sua poesia che sembra sempre sottintendere la presenza di una *audience*.

'Tradizione', infine, rimanda alla musica afroamericana, presente sottotraccia nella lingua di Brown, che sembra scolpita sulla pagina, leggera e potente, intima e condivisa, scandita in versi brevi, talvolta di una sola parola, talvolta in rima, con accenti opportunamente calcolati. Nei movimenti

aggraziati dei versi, questo ritmo così controllato crea un contrasto e un equilibrio con i temi trattati e con quel suo mettere al centro la vulnerabilità del corpo - nero, gay, emarginato, amato, desiderato, violentato, umiliato - uscendo dall'esperienza personale per diventare voce del popolo afroamericano e della loro storia irrisolta di discriminazione, nonostante i libri, le teorie e i movimenti nati all'interno della loro comunità. Ecco allora che in una delle ultime poesie raccolte in *The Tradition*, il poeta guarda disilluso e ironico alla sua immagine e all'esperienza degli afroamericani: «I am sick of your sadness, / Jericho Brown, your blackness / Your books. Sick of you/ Laying me down / So I forget how sick / I am».

The Tradition è un libro fortemente politico e delicatamente umano, come lo erano i due precedenti volumi di Brown: *Please* (2008), premiato con l'American Book Award e *The New Testament* (2014), altrettanto acclamato per la varietà di forme liriche, per il rapporto fra sessualità, desiderio, violenza e razzismo appoggiandosi, per poi sovvertirne il significato, a episodi biblici di violenza, come indica il titolo. La sofisticata revisione di miti e di parole usate e abusate è una dei raffinati percorsi che la poesia di Brown invita a fare.

(Antonella Francini)

ANNE CARSON,
Economia dell'imperduto,
con uno scritto di Antonella
Anedda, traduzione di Patrizio
Ceccagnoli, Milano, Utopia
2020, pp. 192, € 18,00



La canadese Anne Carson, poetessa, scrittrice, saggista, traduttrice e accademica, è autrice di un libro di indiscutibile fascino apparso nel 1999 con il titolo *Economy of the Unlost*. A portarlo in Italia, nel 2020, la giovane emergente casa editrice Utopia, nella molto lodevole traduzione di Patrizio Ceccagnoli, con un breve scritto firmato da Antonella Anedda.

Economia dell'imperduto (il neologismo lo dobbiamo al traduttore del testo) mette in gioco un intero mondo di questioni, intrecciando problemi letterari e riflessioni socioeconomiche, la filosofia di Marx e la scuola sofistica di Protagora, voci poetiche vissute in epoche molto lontane fra loro. Con intelligenza e sensibilità illuminanti, con visione e passione, l'autrice si interroga sul rapporto della poesia con il problema del valore, materiale e immateriale. A tale riguardo, Anedda

scrive che Carson ha composto «un saggio sulla poesia che è riflessione sulla sua economia e sulla possibilità di gestione del suo potere e della sua impotenza, sulle sue norme e sulla loro trasgressione». Tanto affascinante quanto sfuggente nel percorso, scritto con uno stile brillante di intuizioni e accensioni, a tratti più vicino alla poesia che alla prosa, il libro ci offre una serie quanto mai sensibile, attenta e penetrante di letture dei testi di un poeta classico e di un poeta moderno.

Preme fin da subito osservare e sottolineare il carattere di libertà del saggio, suo primo grande pregio. Come Carson stessa illustra preliminarmente nella *Nota metodologica*, è all'interno di una stanza interiore ripulita di tutto ciò che l'io non sa che il pensiero si ritrova a vibrare quando vive «i suoi momenti migliori». Si capisce allora che questo lavoro è nato da una

particolare condizione della mente, da uno stato di attenzione che è quel tendere verso un altro – non verso il sé (e non verso un altro di cui ci si serve per parlare di sé). Un tipo di tensione che non a caso unisce chi scrive e chi legge in una comune «missione»: «io credo che sia importante riprodurre qualunque vibrazione si percepisca quando l'attenzione è vigile. L'attenzione è una missione che condividiamo, voi e io. Mantenerla vigile significa trattenerla dallo stabilizzarsi». Allora, scegliere di far dialogare Simonide e Paul Celan – non si potrebbe immaginare un faccia a faccia fra poeti più distanti, per tempo e per spazio – ottiene il risultato desiderato, cioè quello che l'uno impedisca all'altro di stabilizzarsi («Insieme e contro, allineati e discordi, ciascuno si pone come una lente attraverso la quale l'altro può essere messo a fuoco»). L'intensità della mediazione è tale da permettere alle vibrazioni di scorrere persino se la distanza è siderale. Ciò accade quando la materia attraverso cui si propagano echi, consonanze, significanze è la poesia; e l'attenzione, mantenuta vigile, è pronta a intercettarli. La poesia è dunque l'operatrice di questa mediazione fruttuosa, di questo scambio immateriale, alla quale dobbiamo la creazione, tra le tante perdite degli uomini, dell'imperduto, cioè un «umano deposito» dove si accumulano beni di parole salvate, il cui valore è inestimabile in termini economici, va oltre qualsiasi prezzo il denaro possa fissare perché capace di negare il tempo e la sua moneta più corrottrice, il nulla. La poesia, ci ricorda Carson, è gratuità, dono e grazia (*charis*).

Dal momento che non ci si aspetta che la poesia possa tradursi in denaro, vendere poesie «ingenera il dubbio su quale possa essere il loro valore e su chi possa quantificarlo». Per questa ragione, il greco Simonide di Ceo, vissuto tra il sesto e il quinto secolo a.C., uno dei primi poeti professionisti della storia, viene da Carson sottoposto a «una seria riflessione sul significato della vocazione poetica». Ma non ne esce perdente. Se è vero che Simonide, di fronte alla crisi dell'antica realtà, al tramonto della *xenia* aristocratica (quella forma di economia fondata non sul denaro e sullo scambio di merce ma sul dono), scelse di comporre poesia a pagamento – e fu per questo denigrato

e dipinto dai biografi antichi come avido, come sordido accumulatore di denaro, una sorta di poeta del 'compromesso' –, è però probabilmente suo il merito d'averci fatto scoprire che il linguaggio è «una delle economie più rivelatrici di cui l'uomo si avvale». Il poeta che, con mentalità 'imprenditoriale', persegui questa specie di 'paradosso', di ambiguità, lungo tutto l'arco della sua lunga vita, pagò con buone dosi di solitudine e umiliazione lo scotto inevitabile dell'alienazione. Venne a essere, cioè, un alieno più che un ospite presso le case dei suoi facoltosi committenti, un estraneo per il proprio mecenate, un ammesso con riserva a un corpo sociale che non mancava di ricordargli la sua reale, effettiva esclusione da esso. Carson, estimatrice dell'*ars poetica* di Simonide, della sua perizia sublime nel comporre versi, ne segue la complessa parabola, grattando via le scorie dell'antica maldicenza, lo interroga e lo incalza, riuscendo così a restituire di lui un ritratto decisamente inedito, avvincente e vicino alla sensibilità moderna.

Tanto Simonide quanto Celan, dunque, fecero l'esperienza delle forze disgregatrici, delle crepe profonde della storia. Entrambi dovettero sentire il peso della coscienza, il disagio creato da un ambiente che diviene estraneo e genera alienazione. Entrambi dovettero mettere ordine fra le macerie. Passare attraverso eventi epocali sconvolgenti dette loro l'occasione di recuperare il linguaggio nella memoria, di investirlo di un valore di testimonianza. Il loro fu un acquisto salvifico.

Celan è stato una delle voci più alte e strazianti del secolo. Egli fu testimone dell'orrore annichilente del nazismo, sopravvisse, a differenza della propria famiglia, all'Olocausto, fu esule gravato di lutti personali e collettivi. Così anche nella biografia di Celan, come già in quella di Simonide, si riscontrano i segni dell'estraneità (*Fremdheit*). Carson ricorda gli incontri con Martin Buber e Martin Heidegger, che lo lasciarono carico di amarezza e delusione. Innegabilmente, infatti, questo spirito introverso e ferito cercò sempre, attraverso la poesia, il dialogo con l'altro, chiedendo, tanto agli uomini quanto alla divinità, di non sottrarsi al confronto con un dolore che non ha mai tregua.

Per fare ciò, spiega Carson, «aveva dovuto sviluppare una relazione da stra-

niero con una lingua in cui un tempo si era riconosciuto. Aveva dovuto reinventare il tedesco schermandolo dal tedesco stesso, e trattando la propria lingua madre come una lingua straniera da tradurre». Per Celan, quindi, l'estraneità si è orribilmente consumata nel luogo più familiare: la lingua che fu della madre ma anche dei responsabili dell'assassinio di lei. L'alienazione è qui una lacerazione manifesta: l'essere del poeta, in misura sempre più evidente, più profonda, estraneo al linguaggio stesso. Per combattere la morte insita nella propria lingua, egli ricorse a 'una grata di parole' (*Sprachgitter* è appunto il titolo del suo terzo libro di poesie, del 1959). Celan si ritrovò «a ordinare il linguaggio attraverso una grata che limita ciò che il poeta può dire ma al contempo può anche purificarlo. Come il cristallo, purifica fino all'essenza. Come la rete, salva ciò che è purificato». Il poeta che ha usato il linguaggio come una grata ha salvato le proprie possibilità espressive. La poesia di Celan si colloca al di là dello spartiacque di un evento immensamente tragico e doloroso, non cessa mai di lambirne gli orli d'afasia facendo i conti con i suoi margini incicatrizzabili, ai limiti di sé stessa. È possibile, dice Carson, che Celan non riuscisse mai «ad accantonare il senso di colpa per essere sopravvissuto ai propri genitori nel 1942» e che quindi, forse, questa atroce e precoce perdita sia alla radice del suo percorso poetico. Certo è che Celan portò sempre in sé la consapevolezza che le «responsabilità dei vivi verso i morti non sono poche», e che il poeta è colui che salva dal silenzio definitivo, dalla morte, dall'oblio.

Riconoscere alla poesia questo valore di testimonianza, dunque, porta Carson a ricordare che anche la vita di Simonide fu, in un certo senso, una lunga commemorazione degli scomparsi. Egli è stato infatti il più prolifico compositore di epitaffi del mondo antico. In quanto 'scrittore sulla pietra', fu spesso costretto ad adeguare la propria ispirazione alle dimensioni di una lapide. Scrive Carson che da «questo aspetto materiale – che è anche un aspetto economico, perché le pietre e il loro taglio costano denaro – hanno preso forma un'estetica dell'esattezza e un'economia verbale che sono diventate il segno distintivo dello stile simonideo». A questo

senso di costrizione si accompagnò però una straordinaria consapevolezza dello spazio. Misurare al millimetro lo spazio fisico in superficie per evitare lo spreco di parole, per risparmiarne qui in questo mondo – e di contro però incrementare il loro lascito là, altrove, nello spazio profondo di ciò che non va perduto. Ecco allora che precisione e compassione si rivelano l'una la funzione dell'altra, sono una metafisica che s'innalza sopra la cruda realtà del fatto.

Fra le pagine di maggior bellezza di questo saggio ci sono senza dubbio quelle che Carson dedica ai rapporti di Simonide e Celan con la parola. La loro è una parola lapidaria, che «usa il vuoto per pensare al pieno», che si fa immagine di ciò che non è visibile. È dunque incidere sulle superfici del vuoto e del silenzio l'atto creativo poetico che fondamentalmente li accomuna. Ad accomunarli lo sfondo

di assenza su cui entrambi con estrema precisione (*akribeia*) dispongono la presenza. Se l'altro chiama da uno spazio di prossimità differita (e assente), ma imperduta, allora il poeta è colui che, spinto a uscire fuori di sé, va verso l'altro, incontra l'altro, è l'io che all'invito risponde e corrisponde al bisogno del tu.

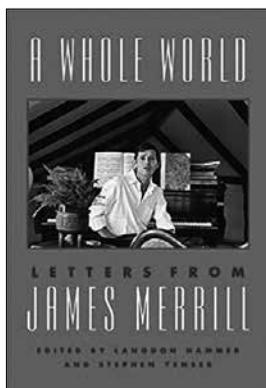
Per Celan e Simonide la poesia è stata un filo teso sul vuoto. Così teso e sottile da apparire invisibile. Dello stesso filo è tessuta la memoria. Si domanda Carson: «In che cosa consiste l'atto del ricordare? Il ricordo porta l'assente nel presente, collega ciò che è perduto a ciò che è ancora qui. Il ricordare pone l'attenzione sulla perdita e si sostanzia nelle emozioni dello spazio che si schiudono a ritroso nel vuoto. La memoria dipende dal vuoto, come il vuoto, a pensarlo, dipende dalla memoria. Una volta che il vuoto è stato pensato, può essere annullato». In un suo

celebre discorso (il discorso di Brema da Carson più volte richiamato), Celan evidenziò il «legame etimologico tra pensiero e ringraziamento» (*Denken und Danken*), configurando a questo modo la memoria come nucleo che si oppone al vuoto lasciato dalla perdita.

Riagganciamoci allora a quanto si è letto in precedenza nella *Nota metodologica*: la missione di cui parla Carson, è vero, richiede un'intensa, un'estrema attenzione. È la memoria quella forma di attenzione che tutti noi ingaggia. La compassione (*sympàtheia*) è il legame che permette all'io e al tu di restare indivisi creando quella vera presenza, l'imperduta presenza, di cui la poesia ha bisogno, è ciò che sostanzia per molti versi tanto la classicità quanto ogni antico e moderno umanesimo.

(Federico Edgar Pucci)

STEPHEN YENSER & LANGDON HAMMER (eds.), A Whole World: Letters from James Merrill, New York, Knopf 2021, pp. 692, \$ 45



In an introduction to a reading given by James Merrill at New York University in September 1992, Stephen Yenser recounted a visit to the poet in his home in Athens, Greece, where he had a chance to see how «James customarily spent the morning: in a flash there would be a stock on the stove, a new letter in the typewriter and a poem on the desk, Schubert lieder on the stereo, a marinade

in the fridge, a shopping list taking shape on the refrigerator door, someone on the line from Vermont, books on biochemistry and preliterate astronomy open on the harpsichord-bench [...] ». This vignette encapsulates the life we are invited into by *A Whole World: Letters from James Merrill*, edited by Stephen Yenser, author of the best book on the poet (*The Consuming Myth*), and Langdon Hammer, who published a monumental biography of Merrill in 2015. Of course, it is a privileged life, and some people are put off by the thought of a writer who, thanks to the good fortune of being the son of the founder of the Merrill-Lynch investment firm, never had to work for his living. Yet in fact few writers have worked so intensely (and so productively) at their craft.

But the important point is that the «poem on the desk» in Yenser's account is a direct product of all that surrounds it: the art, the music, the reading in esoteric subjects, the daily life of shopping and cooking—and, most important, the friendships implied in the phone call from Vermont and the letter in the typewriter. This book, which takes us from age 6 (a letter to Santa Claus) all the way to his final days in Tucson, Ariz., where he died from AIDS-related complications in 1995, immerses us in that world and enriches

our understanding of the poetry that came out of it.

Merrill's poems explore the complex bonds between himself and an ever-widening circle of friends, lovers and relations around the world. That circle—bewilderingly and for some people disturbingly—also expanded to take in the next world, via the poet's longtime practice of conducting seances via the Ouija board (which served as the portal to his extraordinary epic, *The Changing Light at Sandover*). The final poem of Merrill's 1962 volume, *Water Street*, concludes, «If I am host at last / It is of little more than my own past. / May others be at home in it». It is no accident that the volume's title is the address of his Connecticut home. The concluding lines of the first poem in the same volume speak of the «need to make some kind of house / Out of the life lived, out of the love spent». Merrill's poems constitute a vast, hospitable home into which we are invited. With the possible exception of Yeats, no poet since Wordsworth has made such great poetry from the material of his own life; however, while Wordsworth mainly reflects on his own relations with the natural world, Merrill focuses on his connections with other people. It is worth noting that the most penetrating criticism of his work so far has been written by people who knew

him intimately, such as Stephen Yenser, David Kalstone and Rachel Hadas —all recipients of letters in this volume.

For those not so privileged, these letters, together with Hammer's biography, constitute the next best way to acquire a similar feeling of intimacy. As he lived much of his life divided between homes in Stonington, Conn., and Athens, letters provided an essential bond between these worlds. While one of the reasons for choosing to live half the year in Greece was apparently to get away from the disapproving eyes of American society («I'm as happy as I can be, without the people closest to me,» he wrote from Greece in 1950), it is clear that he was never able (and never wished) to break ties irrevocably. In his critical work on Merrill, Yenser described him as «an inveterate dualist», but one of the interesting things we notice in these letters is the constant move toward the reconciliation of opposites. In 1971 he wrote: «Over the years, to my surprise, to my sadness and my delight, the gap between my two lives has narrowed. One can barely detect the crack, one wonders if there ever was one, or what all the fuss was about. There is no such thing as a double life.»

However, perhaps the real point is in the next sentence: «There's one life that takes new aspects and is enriched.» Merrill, who wrote a famous sequence of poems entitled *The Broken Home*, was

forever seeking to repair what was shattered and to create new works of art from the reunited fragments. The second letter in the book (March 1933) is about the successful completion of a jigsaw puzzle, an event which, some 40 years later, would become the subject of perhaps his greatest poem, *Lost in Translation*, a fascinating meditation on the connections between life and art. Stephen Yenser has noted the way Merrill's critical remarks on such poets as Dante and Cavafy focus on the points of connection between different poems, suggesting that he saw his own works as similarly forming a unified and unifying fabric.

The same instinct for reparatory stitching can be found in these letters; there are very few ruptures. Even when love affairs end, the relationship remains unbroken, and letters continue to be exchanged over the decades (sometimes creating a challenge for the reader, as Davids and Peters proliferate in his life; he reports that his longest life partner, David Jackson, «has much to say about the economy of names in my 'love-life'»). Perhaps the clearest example of this gift for reconciliation can be found in letters to his often-exasperating mother, who never got over her disapproval of his homosexuality; he remained in affectionate contact to the end (she died five years after him, at age 102).

The intensity of his social life is stag-

gering—and it is clear that he himself at times was wearied by it, writing with mock envy to his friend Richard Howard: «How wise of you to stay in empty New York. Another summer I'll simply arrange to be packed in ice at one of those clinics». But, as Langdon Hammer put it in his biography, the fact was that «he enjoyed people, and he needed lots of them. His friends were arrayed around him like an opera cast: the principals, supporting singers, fabled stars with cameos, comic relief, an ingénue or two, and the full chorus behind».

The operatic comparison is apt; it not only pays due homage to one of his greatest loves (at age 12 he announced that *Carmen* would be his «18th opera») but suggests yet again the seamless interweaving of his life with the world of creative art. Many of the letters recount episodes that would later become memorable poems. As Stephen Yenser puts it in his introduction: «The point was to turn the perishable by means of the formal into the perdurable, and the correspondence of this man of letters was integral to the process». This book shows us that the term «man of letters» has never been more appropriately applied to a writer.

(Gregory Dowling)

(This is a modified version of a review that originally appeared in *The Wall Street Journal*.)

LOLA RIDGE,
To the Many: Collected
Early Works, edited by Daniel Tobin, Manchester, Little Island Press 2018, pp. 393, £ 20



Rosso fiammante, questo volume di poesie, grida: prendimi in mano, sfogliami, leggimi. La poesia di Lola Ridge è stata per fin troppo tempo nel dimenticatoio e quest'edizione, edita dal poeta americano Daniel Tobin per Little Island Press (Carcanet), vuole correggere questa svista storico-letteraria. Non è il primo tentativo di Tobin: già nel 2007 usciva un'altra sua edizione delle prime poesie di Ridge, *Light in Hand: Early Selected Poems of Lola Ridge* (Quale Press). Più recentemente, sempre Quale Press ha pubblicato le sue primissime poesie, curate dalla poetessa neozelandese Michele Leggott (*Verses*, 2019). *To the Many* rimane però più completa rispetto ai titoli precedenti, in quanto contiene tutte le pubblica-

zioni del primo periodo: *Verses* (1905), *The Ghetto & Other Poems* (1918), *Sun-Up & Other Poems* (1920), and *Red Flag* (1927). Con in più un'aggiunta preziosa per avvicinarsi al pensiero femminista di Lola Ridge, il discorso «*Woman & the Creative Will*» (1919). Il colore rosso della copertina di *To the Many* ne simboleggia appieno lo spirito creativo, e allo stesso tempo serve da ammonimento al lettore: attenzione, questo libro brucia.

In vita, Emily Rose (detta Lola) Ridge è stata un vero e proprio fuoco di ambizione, passione ed irrequietezza. Nata a Dublino nel 1873, si trasferì presto con la madre in Nuova Zelanda, a Hokitika (la stessa città dove è ambientato il romanzo sulla corsa all'oro

di Eleanor Catton, *I luminari*), e poi a Sydney, per studiare arte. Agli inizi del secolo si spostò prima a San Francisco e poi a New York. A New York Ridge partecipò attivamente ai circoli anarchici del Ferrer Center, ma fu anche una delle principali artefici del modernismo americano. Editrice delle riviste letterarie *Others: A Magazine of the New Verse* (1915-1919) e *Broom: An International Magazine of the Arts* (1921-1924), era nota per le sue *soirées* a cui partecipavano i più noti scrittori americani, tra cui William Carlos Williams, Alfred Kreyborg, Waldo Frank, Hart Crane, Jean Toomer, Marianne Moore, H. D. e John Dos Passos...chi più ne ha, più ne metta. C'erano proprio tutti: persino Vladimir Mayakovsky che, durante il suo grand tour degli Stati Uniti nel 1925, prese parte a una di queste famigerate feste, declamando poesie in russo e pestando i piedi sul tavolino da tè della poetessa. Nel 1927, Ridge venne arrestata dopo aver partecipato a una rivolta contro la condanna a morte dei famosi compagni anarchici Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti. Sacco e Vanzetti le ispirarono *Firehead* (1929), un poemetto sulla crocifissione di Cristo. Negli anni Trenta visse anche nelle colonie artistiche di Yaddo e di Taos, a Baghdad (da cui ne derivò *Dance of Fire*, 1935) e infine in Messico. Tecnicamente bigama, dato che si risposò senza curarsi di divorziare dal primo marito, da cui ebbe anche un figlio che poi abbandonò, Ridge mentiva spesso sulla sua età, sulla sua identità e quella del suo compagno David Lawson. Alla sua morte, nel 1941, il *New York Times* la proclamò una delle più importanti voci poetiche d'America.

Nell'edizione per Little Island Press, Tobin segue un ordine cronologico di pubblicazione, fatta eccezione per le primissime poesie, scritte in Nuova Zelanda e Australia, che, invece di aprire la raccolta, la chiudono. *Verses* ha un sapore fortemente ottocentesco: in questa fase, Ridge segue gli schemi metrici tardo-vittoriani ed è interessata, più che altro, alla stravagante e rigogliosa natura dell'emisfero australe e ai

luoghi dell'infanzia. Un componimento particolarmente suggestivo è *Lake Kanieri*, che ci appare «Blue veined & dimpling, dappled in the sun | [...] like a tired child | Wide-eyed». Ma è a New York che Ridge trova la sua voce. Il poemetto scelto per aprire la raccolta, *The Ghetto*, inizia con i versi «Cool inaccessible air | Is floating in velvety blackness shot with steel-blue lights», che ricordano, come d'altronde fa notare Tobin, un altro inizio, quello della *Love Song of J. Alfred Prufrock* di T. S. Eliot (1915), con la sua «evening [...] spread out against the sky». Ma non appena ci si inoltra nella lettura di *The Ghetto*, ci si rende subito conto di quanto la poetica di Ridge e quella di Eliot differiscano. *The Ghetto* non è affatto un poemetto di introspezione psicologica, ma un atto di denuncia della situazione degli ebrei newyorchesi nel ghetto di Hester Street. Il ghetto le stimola il desiderio di aiutare i più deboli e sopraffatti—un impegno sociale che la contraddistinguerà nei circoli letterari del tempo.

La città di New York ritorna continuamente nelle poesie di Ridge, spesso nella sua veste notturna, come per esempio in *Manhattan* («Out of the night you burn, Manhattan, | In a vesture of gold—») o *Broadway* («Out of her towers rampant, | Like an unsubstle courtesan | Reserving nought for some adventurous night.»). La New York notturna, invece di venire rappresentata come un territorio sconosciuto e pericoloso, come era d'altronde per molte donne ai primi del Novecento, assume una funzione emancipatrice per Lola Ridge, diventando così il suo doppio, una donna che passeggia per le strade avvolta nel suo mantello di oscurità («The old blinking night— | Swerving out of the way, | Wrapped in her darkness like a shawl.»; *The Ghetto*).

Sempre grazie all'esperienza di New York, Ridge scrive finalmente poesie slegate da costrizioni formali, cosa che continua in *Sun-Up & Other Poems* e *Red Flag*. *Sun-Up* è il suo componimento più autobiografico in quanto ci offre un ulteriore sguardo all'infanzia della poetessa. Si distacca in parte dal-

la critica sociale di *The Ghetto & Other Poems* per concentrarsi sulla psiche e sessualità femminile. In *Electricity*, per esempio, una lampadina diventa metafora dell'attrazione tra un uomo e una donna:

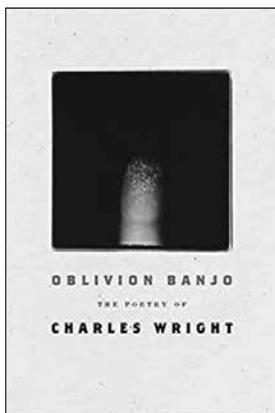
Out of the charged phalluses
Of iron leaping
Female and male,
Complete, indivisible, one,
Fused into light.

La poesia di Ridge è un continuo rifulgere di luce, dal sole australiano alle stelle e la luna dell'emisfero australe, alle luci elettriche di New York, al fuoco ardente del suo spirito libero e delle sue opinioni politiche. Non è affatto un caso che, in un'intervista del 1935, Ridge abbia affermato che l'impeto a scrivere debba sempre partire da «anything that burns you», qualsiasi cosa ti bruci dentro. Nient'altro, per lei, aveva senso fare: bisognava vivere il momento. Trasmetterlo agli altri con la sua poesia era un modo di prolungare la durata di quel fuoco, e di appiccarlo da altre parti. Era questo il senso della sua poesia più politicizzata, come la raccolta *Red Flag*, che, oltre a componimenti dedicati ad altre scrittrici, contiene molte poesie sulla rivoluzione russa del 1917 e sull'Irlanda in rivolta.

L'edizione di Tobin non è priva di qualche piccola pecca: le note, per esempio, come anche la biografia iniziale, sono a dir poco essenziali. Ma d'altronde la sua non vuole essere un'edizione critica e il lettore assetato di dettagli può sempre rivolgersi alla biografia di Terese Svoboda, *Anything That Burns You: A Portrait of Lola Ridge, Radical Poet* (2016). *To the Many* rimane una risorsa preziosa per riscoprire questa poetessa rivoluzionaria e socialmente impegnata. Tobin ci ha fatto davvero un regalo riportando alla luce un'importante voce femminile della poesia moderna.

(Nicoletta Ascianto)

CHARLES WRIGHT,
Oblivion Banjo, New York,
 Farrar, Straus and Giroux
 2019, pp. 754, € 50,00



Oblivion Banjo si apre con un tributo, su sfondo veneziano, a Ezra Pound, che verso la fine degli anni Cinquanta, fece scoprire la vocazione poetica a Charles Wright. Questo *Homage* al suo primo maestro ci rimanda al 1973, alla sua seconda raccolta di versi, *Hard Freight*, che si apriva proprio con questa poesia. Ora, a quasi cinquant'anni di distanza, da poeta-curatore, Wright la ripropone all'inizio del suo zibaldone lirico di oltre settecento pagine che raccoglie quasi tutta la sua opera: «Awash in the wrong life, / Cut loose upon the lagoon [...] the tide going out... / Here is your caul and caustic, / Here is your garment, / Cold blooded father of light - / Rise and be whole again». Così, con un atto di umiltà verso l'autore dei versi, ambientati in Italia e casualmente scoperti mentre era nell'esercito americano a Verona, iniziava un progetto lungo diciassette premiatissimi libri nei quali Wright ha elaborato il suo inconfondibile stile, sempre più perfetto, per trattare di metafisica nel quotidiano e nel paesaggio. Il punto di partenza scelto nel riorganizzare la sua intera opera segna infatti il momento in cui i suoi tre temi - la lingua, il paesaggio, l'idea del divino - e le sue tipiche modalità espressive presero forma dopo l'apprendistato, avvenuto attraverso la traduzione dei *Mottetti* e della *Bufera* di Montale (l'altro grande pilastro del suo albero genealogico) e con lo studio sistematico della poesia, le lezioni di Donald Justice all'University of Iowa e un secondo soggiorno italiano da studente Fulbright a Roma, quando s'avvicinò anche all'opera di Dante e Campana.

In *Oblivion Banjo*, Wright presenta la sua poesia come fosse un lungo unico testo scandito dallo scorrere dei titoli e delle date delle singole raccolte, da *Hard Freight*, appunto, alla più recente, *Caribou* (2014), senza le originarie divisioni interne. Non è, questa, la prima riorganizzazione d'insieme della propria scrittura compiuta da Wright, che ha periodicamente ricomposto i suoi libri in macrotesti per chiudere diversi approcci stilistici e fasi della sua scrittura. Ma questo elegante e imponente volume ci mette ora davanti uno dei più straordinari risultati di una vita in poesia. In una recente intervista, Wright ha dichiarato che *Oblivion Banjo* sarà il suo ultimo libro e che due anni fa ha passato un'estate intera a scegliere i testi per questa sorta di 'nuova' raccolta creando, come suo solito, un disegno. Da sempre attento alla completezza formale (si ricordano le tre *trilogy of trilogies* in cui ha ridisposto la sua scrittura fino al 2000 ispirandosi alla *Commedia* di Dante), anche qui Wright richiama la nostra attenzione sulla struttura unitaria del volume organizzato per capitoli e sul disegno che questo nuovo schema suggerisce: una lenta ascesa verso il picco di una montagna e la discesa verso la sua base, dove tutto rallenta e si placa. Oppure, facendo fede alle parole del poeta, un treno che corre su un binario fitto di gallerie «heading down the line into the dark», ogni vagone un segmento della sua poesia, dagli esordi a oggi.

Ecco allora che i testi tratti da *Hard Freight* e collocati all'inizio di *Oblivion Banjo* appaiono come delle dichiarazioni di poetica. Avvertono il lettore sul genere di poesia che si appresta a leggere e lo allenano all'arduo viaggio che l'aspetta quando entrerà nel vivo della sua scrittura con i bellissimi libri giovanili *Bloodlines* e *China Trace*, ancora legati al verso breve e asciutto alla maniera di Montale, ma già innegabilmente wrightiani per il ritmo musicale del verso, la varietà dei registri stilistici (dall'ieratico al popolare) e la presenza dell'autobiografico poeta-pellegrino in cerca di una strada che lo conduca verso una qualche rivelazione del mistero che avvolge ogni cosa visibile: «And what does it come to, Pilgrim, / This walking to and fro on the earth, knowing / That nothing changes, or everything / And only to tell it, these sad marks, / Phrases half-parsed, ellipses and scratches across the dirt? / It comes to a point. It comes and it goes».

La strada che Wright indica è tutt'altro

che dritta e pianeggiante: ci sono molte 'deviazioni' verso, ad esempio, gli autori, gli artisti e i filosofi cui si rivolge per illuminare il suo percorso - da Dante, Dickinson, Rimbaud, Sant'Agostino e Kafka agli amati artisti Cézanne, Morandi e Rothko. A questa comunità di spiriti affini, pressoché immutata nel tempo, Wright dedica poesie che non sono più soltanto tributi o moniti rivolti a se stesso che lo esortano alla disciplina e all'umiltà, ma conversazioni con dei compagni di strada nella cui opera trova un avallo alla sua, una guida al suo percorso tutto umano e screziato di indecifrabili 'schegge' del divino. «There is no light for us at the end of the light. / No one redeems the grass our shadows lie on», dice al poeta medievale cinese Chi K'ang. E a Lapo Gianni (ricalcando l'attacco del noto sonetto di Dante): «Lapo, we're all slow orphans under the cruel sleep of heaven...». Ci sono inoltre continue soste ogni volta che il viandante interrompe le sue rappresentazioni, fortemente pittoriche, di un paesaggio magico e misterioso per tentare di carpirne il significato, per meditare sulla vita e sulla morte: «I'm here, on the dark porch, restyled in my mother's chair. / 10:45 and no moon. / Below the house, car lights / swing down, on the canyon floor, to the sea. / In this they resemble us, / Dropping like match flames through the great void / under our feet...», si legge in *China Trace*. Oppure per riflettere sul traguardo raggiunto alla fine di ogni decennio della sua vita: «At 40, the apricot / Seems raised to a higher power, the fire ant and the weed. / And I turn in the wind, / Not knowing what sign to make, or where I should kneel». Oppure per recuperare frammenti del suo passato: «Here where Catullus sat like snow / Over the Adige the blooms drift / West on the west-drifting wind».

Si procede anche per movimenti circolari, intorno allo scorrere dei mesi e delle ore del giorno, per cambiare prospettiva sulla meta ultima del suo destino e immaginare il suo ricongiungimento, dopo la morte, da non credente e in senso panteistico, con il mondo naturale e l'intero universo. Ecco l'inizio, sempre nella prima parte del libro, di *Saturday 6 a.m.*: «The month gone and the day coming up like a bad cold / Insistent behind the eyes, a fine sweat on the mustard stalks. / There's something I want to say, // [...] I don't move. I let the wind speak».

Al centro, o in cima alla montagna, incontriamo i grandi poemetti degli anni Ot-

tanta e il suo tipico verso prosastico, più sillabico che accentuativo, che si rompe in due lunghi emistichi graficamente separati: da un lato *The Southern Cross, The Other Side of the River, Homage to Paul Cézanne*, i diari di *Zone Journals*, dove il passato, il presente e il mondo reale s'intrecciano alle meditazioni sulla poesia e su cosa significhi esistere nel tempo; dall'altro il negativo della vita, l'ultraterreno verso cui il viaggio di Wright tende con *Chickamauga, Black Zodiac, Appalachia*, i tre libri in cui il poeta immagina l'ultimo tratto della vita umana e dove il tema della morte è più che mai presente. Le poesie intitolate *The Appalachian Book of the Dead*, ispirate a *Il libro dei morti* egiziano e tibetano, compongono una sorta di guida al passaggio nell'aldilà, ambientata nella sua terra del sud-est americano.

Nell'ultimo tratto del viaggio, il poeta-pellegrino si prepara all'ultima stazione della vita nei sei bellissimi libri dall'atmosfera sempre più visionaria e elegiaca scritti dopo il 2000. E fa un bilancio: «I've said what I had to say / As melodiously as it was given to me. // I've said what I had to say / As far down as I could go». Spiccano i poemetti *A Short History of the Shadow*, la serie intitolata *Buffalo Yoga e Sestets*, il libro di oltre settanta poesie di sei versi ciascuna. In questa sezione è riprodotto integralmente *Littlefoot*, forse il suo capolavoro di questi anni, un volume fatto di un'unica poesia in 35 parti scandite dalle stagioni e dai mesi nel corso del settantesimo anno del poeta,

che ora torna ai suoi classici temi sullo sfondo del paesaggio del Montana e guarda alla propria vita e al mondo quasi da fuori. Il viaggio rallenta e ogni vibrazione sembra placarsi in *Caribou*, l'ultimo capitolo di *Oblivion Banjo* e una vera e propria elegia a se stesso e alla sua opera con lo sguardo rivolto all'eponima montagna nello stato del Montana, qui traslata in una sorta di monte del Purgatorio: «No darkness steps out of the woods, /no angel appears. / I listen, no word, I look, no thing. / Eternity must be hiding back there, it's done so before ... ».

Per chi ha familiarità con la poesia di Wright leggere *Oblivion Banjo* sarà come rivisitare una città conosciuta e ritrovarne la topografia attraverso i luoghi, ricostruiti sul filo della memoria, che fanno parte della mitografia wrightiana: Venezia, Verona, i paesi intorno al Lago di Garda, il nord-est italiano e Kingsport dove è cresciuto, Charlottesville dove abita da molti anni, il sud-est americano, il Montana; sarà l'occasione per ritrovare quella metafisica del quotidiano alla base della sua scrittura, ammirare gli splendidi notturni a cui il poeta anela ascendere, riconoscere il suo marchio stilistico, la musicalità della lingua, l'andamento liturgico dei versi e, nel sottofondo, i ritmi della musica *country* e *bluegrass*, il *gospel* e gli *spiritual*. Eppure, benché tutto sia familiare, ogni verso ritorna nuovo come se lo si leggesse per la prima volta, ogni poesia rimane meravigliosamente misteriosa benché tutto giunga assolutamente chiaro. È come se la

sua lingua, sempre più vicina alla musica, si rinnovasse continuamente, e ogni lettura imponesse di ricominciare da capo. I titoli stessi delle singole poesie acquistano ora un nuovo ruolo e segnano una traccia per orientarsi nel viaggio che *Oblivion Banjo* invita a percorrere.

La foto sulla copertina, opera della moglie fotografa, mostra il polpastrello di un dito su sfondo nero, la punta in dissolvenza coperta di polvere o granelli di sabbia: una trasposizione visiva e scaramantica di quell'oblio del suo canto verso cui Wright sente di avvicinarsi e, in sintesi, l'immagine della metafisica wrightiana per cui ogni cosa visibile contiene il suo impenetrabile mistero e, a chi cerca di sondarlo, rimanda soltanto uno spolverio di verità. «What's up, grand architect of the universe?», chiede, occhi rivolti al cielo notturno, in una delle ultime poesie del volume facendo sfumare nell'umoristico, come spesso avviene nei suoi versi, il dramma dell'io poetico continuamente respinto entro i suoi limiti conosciuti. Invitato nel 1996 da questa rivista a un convegno montaliano, parlando di traduzione, Wright disse che «[a] little ignorance is a good thing» quando si traduce. Questa raccomandazione vale, a mio avviso, anche per leggere e apprezzare la bellezza dei suoi versi, che non trattano delle stelle, ma sono, sottile ricamo di filigrana, «what's between them».

(Antonella Francini)

VIOLA AMARELLI,
L'indifferenziata, Macerata,
Seri Editore 2020, pp. 102, €
10,00



Carlo Bordini, un grande poeta sfuggito per un pelo (ma ha rischiato grosso con l'appassionato interesse critico che ha suscitato nel più laureato dei nostri poeti-critici, Guido Mazzoni) all'istituzionalizzazione accademica, ha lasciato appunti toccanti, che ho avuto la fortuna di leggere, sull'ultima *plaque* di questa poetessa italiana non giovane anagraficamente ma giovanissima quanto a reiterati esordi, come spesso accade ai poeti/alle poete ineffabili dai parametri di gusto degli addetti alle canonizzazioni. In questi appunti il neocanonizzato – come miglior fabbro di una via tardonovecentesca né postermetica né neoavanguardistica, né prosastica né neometrica, in poche parole nuova e pronta a essere tenuta a modello dalle nuove leve sperimentanti – Carlo Bordini, sembra accogliere nella sua larga sfera di competenze stilistiche questo libro, e con esso, mi pare, la produzione fin qui di que-

sta autrice ancora troppo poco conosciuta e letta. Ne *L'indifferenziata* – e conformemente al titolo – Bordini avverte la compresenza di furie di venti contrari, «flusso d'incoscienza» e 'logos' geometrico, 'doxa' e *biodegrado* (titolo di una sezione) in un crescendo polimorfico e metamorfico, corale e soggettivo, vigorosamente trainato da forme di fiato plurilinguistiche (*la forma del fiato* è il titolo di una sezione) che lo traducono in voci, voci che gradualmente si stemperano dai tumulti fonoritmici fino a spegnersi nel singulto civile finale, con un'anticlimax anticipata, a metà libro, da una sinistra Cassandra che «ha fatto pace con le parole, infatti tace». Di questo libro di poesia, anche se snello e breve, Bordini asserisce: «è un testo estremamente complesso e, credo, uno dei più alti che abbia prodotto in Italia la poesia contemporanea», infine chiosando «forse perché oggi la poesia è femmina». La

parentela entusiastica di questi due poeti marginali ma non emarginati, poco etichettabili ma molto letti e amati dai poeti, anche giovanissimi, è interessante e richiederebbe uno studio comparativo dettagliato. Qui basti dire che il mutuo riconoscimento (gli appunti li ho avuti dall'autrice) non è da ascrivere a carineria fra colleghi coetanei (su per giù) ma a una possibile linea comune di toni e posture. Il più importante allineamento fra queste due voci consiste nella sostituzione, non posticciamente civile, dell'io con un noi collettivo, di un io che diventa altro da sé, un 'noi disfratto', non (solo) per indole filosofica o mistica, ma per pratica politica del linguaggio poetico, ovvero non scartando le posizioni ideologiche ma neppure scrivendo in un poetese di risulta sinistrorsa. All'autore dell'ormai celeberrimo *Poema a Troszky* corrisponde una autrice che parla a nome di 'noialtre'. Su questo soggetto collettivo vorrei soffermarmi, perché la poesia di Viola Amarelli rappresenta un punto di arrivo linguistico esemplare di una poetica tardonovecentesca vivida e in espansione, eppure ghetizzata (e peggio, autoghetizzata) come poesia femminil-femminista del Corpo. A parte l'autorevolezza dell'affermazione di coincidenza fra poesia e corpo nella filosofia di Maria Zambrano, come sappiamo negli ultimi decenni 'poesia del corpo' è diventata un'etichetta passpartout abusata in ogni

contesto di poesia scritta da donne. Quindi rischiosa da riesumare in una recensione di un libro nuovo. E tuttavia qui è segnale evidente dell'esistenza di una generazione, più o meno censurata (se non apertamente disprezzata) come tale dalla critica accademica non femminista oppure sventolata come bandiera per ogni incongrua antologizzazione femminista di scribacchine, di 'femmine foniche' nelle cui fila l'appartenenza non è di solito vissuta come bene comune letterario, come soggetto collettivo e ideologico. Il cliché (auto)sessista permanente della Virtuosa Primadonna Unica e Sola da celebrare qual Grande Poetessa l'accesso alla lingua poetica di 'noialtre', alle sue ricorsività e differenze. Eppure è attestata e criticabile la 'forma del fiato' di un io transgenerazionale *indifferenziato* (direi non solo femminile ma a forte presenza femminile) che in questo libro emerge come 'noialtre'. Parla in prosiritmi – canta –, per virtù attrattiva, da agglutinamenti fonoritmici che si accorpano e spargono per produrre sensi e significati, non solo, e non tanto per giocosità (anche se la poesia di Toti Scialoja è un modello di questa), ma secondo un *lògos* impermanente, sognante e raziocinante. La *forma del fiato*, tutta la sezione, è al verbo presente, affronta e cavalca il flusso incosciente senza compiacimenti estetizzanti, senza il gusto per l'inutile calembour, volto a proce-

dere in una dialettica. Il gioco di linguaggio è figlio del sovvertimento sintattico-lessicale della poesia di Amelia Rosselli, che quindi ha fatto scuola, ma senza vano epigonismo, mirando, in piena controtendenza, a contenuti ideologici, anche se al riparo dalle retoriche cui la cosiddetta poesia civile da basso giornalismo ci ha abituato. La forma sintattica del presente indifferenziato è l'ancoluto. Il biodegrado è il panorama tragico di questo farsi e sfarsi anadiplotico, lirico, tragicomico, a tratti parodico, cautamente ironico, del 'finto movimento' del flusso verbale, dove il discorso del re balbetta e Cassandra sposa il silenzio mentre la *doxa* indennizzata non ammette infelicità. Così la lingua poetica fa i conti ideologici con il mondo come spazzatura e come spazzatura, quello di un 'voi' eticamente giudicato come avversario, coloro che avversano, ma senza la postura eroica del testimone. L'accusa, dove il flusso si irrigidisce in sentenza, è al passato remoto, non al futuro. Pronto a storicizzare e essere storicizzato: «i lutti che affollano di corpi e ricordi / confusi gli attriti, gli sfregghi / scomparsi // non ne può più, legge le indicazioni / l'opzione – di nuovo? di / vecchio – umido o plastica, la straccia // l'indifferenziata».

(Rosaria Lo Russo)

FERNANDO BANDINI, **Memoris munus amoris.**

Introduzione, traduzioni,
 note ai testi di Leopoldo
 Gamberale, Genova, Edizioni
 San Marco dei Giustiniani
 2019, pp. 144, € 22,00



Gli archivi statali, privati, o anche afferenti a una collettività nata in nome di comuni interessi culturali, riservano sempre felici sorprese se indagati con passione e capacità di cernita. Così è stato anche per l'Accademia Olimpica nel cui fondo Leopoldo Gamberale ha rinvenuto vari poemetti latini inediti di Fernando Bandini. Il ritrovamento ha indotto pertanto il filologo a riaprire quel cantiere di lavoro che, dopo l'allestimento di un'edizione già dal titolo annunciante l'eshaustività dell'impresa compiuta da Rodolfo Zucco nel pubblicare *Tutte le poesie* (Mondadori, 2018), pareva essersi chiuso definitivamente. Ne è nato *Memoris munus amoris*, non coacervo di scritti rifiutati da Bandini, ma 'libro' a cui il curatore ha conferito una sua ragione d'essere grazie ai due categorici parametri di selezione con cui ha scelto i sette poemetti. Gamberale vi ha accolto prima di tutto testi che, essendo stati presentati da Bandini ai due princi-

pali concorsi di poesia latina, il *Certamen Hoefuffianum* e il *Certamen Vaticanum* (la presenza di un motto d'apertura sui testimoni certifica, come spiega Gamberale, tale destinazione), denunciavano comunque una precisa volontà da parte del poeta di 'consegnare' l'opera a un pubblico di lettori, anche se numericamente esiguo. Il secondo criterio, altrettanto legittimo (sebbene per certi aspetti in contrapposizione con l'altro, antinomia di cui Gamberale è ben cosciente), è stato quello di ospitare testi sottoposti dal poeta a un'evidente revisione successiva all'atto compositivo, prova di una 'patente' di validità consegnata da Bandini a tali elaborati, opere da rivedere sì attraverso un ulteriore *labor limae* (talvolta iniziato e poi interrotto), ma a giudizio del poeta da non abbandonare comunque all'oblio. Oltre alla pregevole traduzione, che cerca quantomeno di rendere l'«ipersenso» di ogni opera (per usare un'espressione

di Bandini, cfr. *Scrivere poesia in latino oggi*), gli accurati cappelli critici con cui Gamberale accompagna ciascun poemetto ci informano su occasione di stesura, materiale documentaristico e metrica; le note di commento rintracciano, oltre a episodi di cronaca e *realia* evocati dal poeta, le più manifeste reminiscenze di poesia latina, come di tutte le altre tradizioni letterarie di cui si nutre in profondità (mai in gravezza) la lirica di Bandini, non solo poeta trilingue, ma a sua volta traduttore dal greco, dal latino, dal provenzale antico e dal francese, nonché fine esegeta di Leopardi. Nelle note il filologo espone inoltre quei piccoli interventi emendatori (grammaticali, sintattici e metrici) resisi necessari nel pubblicare dei testi che, pur avendo raggiunto una loro compiutezza, esigono in più luoghi una doverosa messa in discussione della *lectio* autoriale, talvolta già riveduta dal poeta (la riproduzione di quattro fogli dattiloscritti, relativi a quattro diversi poemetti, permette di farsi un'idea delle intricate correzioni autografe e delle modifiche apportate al primo dettato).

La scelta è caduta dunque su sette poemetti che coprono un arco temporale di poco più di vent'anni (1967-1988), un periodo che va dall'allestimento della terza raccolta (*Memoria del futuro*, 1969) fin oltre l'uscita della sesta (*Il ritorno della cometa*, 1985), ma termina ben prima delle opere edite nella piena maturità, le raccolte degli anni Novanta e del nuovo millennio (*Santi di dicembre*, 1994; *Meridiano di Greenwich*, 1998; *Dietro i cancelli*, 2007, per rammentare le pubblicazioni più significative). L'ordine con cui Gamberale ha organizzato il volume è strettamente cronologico; il numero limitato di testi non consente d'altronde una suddivisione del materiale per tipologia metrica (sebbene vi si osservino delle significative ricorrenze binarie), o tantomeno argomentativa (data l'eterogeneità dei temi, seppure sia possibile individuare anche in questo caso dei rapporti su cui converrà soffermarsi). Appartengono al primo decennio (1967-1977) i quattro poemetti presentati al prestigioso premio dell'Accademia di Amsterdam (fondamentali sono state per Gamberale le informazioni procurategli da Xavier van Binnebeke che ha compiuto indagini nell'archivio olandese): *Alcedonia* (1967), in esametri, che costituisce insieme al ben più tardo *Feria sexta in Para-*

sceve (1986-1987), la prova più estesa (200 versi, di poco inferiore il poemetto dedicato al Venerdì santo, costituito da 198 trimetri giambici); *Endymion* (1968), che coi suoi 51 trimetri giambici sczontati è invece il testo più breve; *Mors volucrum* (1975-1976), con cui Bandini torna all'esametro e infine *Portus Lunae* (1976), in distici elegiaci, come l'ultima composizione, *Elegia in memoriam patris* (1987-1988), poemetto 'gemello' in quanto consacrato anch'esso a un 'pascoliano' colloquio col padre morto. Quest'ultimo testo, come *Feria sexta in Parasceve*, è invece presentato all'altro concorso per poesia latina, il *Certamen Vaticanum* (essenziale, come dichiara il curatore, per il rinvenimento presso la vecchia Fondazione *Latinitas* degli incartamenti relativi ai due poemetti, l'operato di Leonardo Rosa Ramos).

A ben guardare l'ordine cronologico seguito da Gamberale non è dunque l'unico criterio su cui si struttura *Memoris munus amoris*: il libro consta infatti di due parti definite dalle due stesse circostanze di 'consegna' a quel ristretto pubblico di 'primi lettori' al cui giudizio volontariamente il poeta aveva deciso di sottoporre i sei componimenti: alla tetra dei poemetti in gara per il premio *Hoeufftianum* l'editore fa seguire insomma i due testi candidati al certame vaticano. Ma il libro si compone di un altro poemetto, che Gamberale colloca tra le due sezioni come a evidenziarne il discrimine o piuttosto a conferire al testo interposto ruolo di cerniera tra le due compagini: *Astronautas naufragus*. Il poemetto, pur non essendo ascrivibile espressamente ad alcuna delle due parti, non è infatti relegato in una posizione 'esterna', in appendice alla silloge, ma è collocato in sede pressoché centrale, quale quinto elemento. A un'attenta considerazione, il curatore ci appare mosso dagli stessi principii, cronologici e circostanziali (seppure entrambi ipotetici), nel fare di *Astronautas naufragus* la linea di separazione e nel contempo l'elemento di giunzione della doppia struttura. Pur non ritrovando il relativo testimone nel Noord-Hollands Archief, Gamberale suppone infatti, mantenendosi comunque prudente, che *Astronautas naufragus* possa coincidere con *Naufragium in aethere*, il poemetto che Bandini aveva presentato nel 1977 al *Certamen Hoeufftianum*. Il

mancato rinvenimento della documentazione relativa a *Naufragium in aethere* presso l'Accademia di Amsterdam non permette di stabilire tale identità. Ma se così fosse, la presunta data compositiva (1976-1977) giustificerebbe perfettamente la collocazione di *Astronautas naufragus* dietro *Portus Lunae* (databile con certezza al 1976). Sta di fatto che anche la comprovata candidatura al *Certamen Vaticanum* nel 1999 di *Astronautas naufragus* secondo una nuova redazione, intitolata *Mors in spatio*, che è profonda rielaborazione in distici elegiaci della medesima vicenda fantascientifica concepita in strofe alcaiche nella prima stesura (altro elemento distintivo che fa di *Astronautas naufragus* un *hapax* non afferente alle tre forme metriche su cui dialogano in coppia gli altri sei componimenti: esametri, trimetri/trimetri sczontati, distici elegiaci), suggerisce al curatore di porre il poemetto dedicato al Palinuro spaziale nel centro del libro, tra la quaterna hoeufftiana e il dittico vaticano.

Gli eterogenei soggetti di questi testi inediti permettono comunque di individuare delle costanti tematiche perseguite da sempre da Bandini, tanto che è possibile sia porre a confronto i poemetti con precedenti e posteriori prove liriche nelle tre lingue praticate dal poeta sia discernere propriamente dei dialoghi interni a *Memoris munus amoris*. Il rapporto più forte e pregno di significanza entro il libro è quello già rilevato tra *Portus Lunae* ed *Elegia in memoriam patris*, il primo, catabasi 'archeologica' e monologo tenuto al simulacro del padre, la seconda, mesta evocazione dell'*imago* del volto genitoriale ora riveduto allo specchio nei propri tratti sfioriti, nelle sembianze di un sé 'quantum mutatus!' dal fanciullo e dal giovane uomo che ebbe per padre il vecchio a cui ora in tutto il poeta somiglia. In *Portus Lunae* l'occasione di ripensare al genitore scomparso è propriamente costituita da una gita alle rovine della città etrusca, le quali, tutt'altro che invitanti a una celebrazione della «rupe che s'infutura», ma predisponenti il poeta al rian dare alle «morti stagioni» e a comprendere il memento espresso dalle antiche rovine (vv. 23-26 «Immemor at veterem quam tellus obruit urbem / non ver, non placidum reddere mane potest / et cubat aeterno sub campis abdita somno / ex

se dum fruges fundere pergit humus», vv. 51-56: «Inde quot ad vernos zephyros in montibus altis / marmore divitibus delicere nives! / Quot sonuere tibi magno cum murmure venti, / quot stellae noctes incoluere tuas! / Nascitur e rimis veteris flos inscius aevi / desertum tenui rudus odore replens», vv. 71 e sgg.: «O, quot laeti oculi viderunt surgere soles / hic ubi sub terris abdita Luna late! [...]», ispirano il superstita a parlare al cenere paterno, proprio qui a Luni, dove il mare accoglie nel suo eterno ed annullante 'essere' lo scorrere delle acque fluviali, simbolo di una vita in divenire che trova pace o compiutezza solo nella morte. Rapportabile al 'ritorno al padre', la malinconica comparazione dell'*Elegia* (vv. 11 e sgg. «Primaevi quaero in speculo vestigia vultus / sed sum mutatus me inspicioque stupens [...] Te, genitor, speculi duplicata in imagine miror / ac te, non memet, lucida lamina refert. / Nam dum tempus abit rapidi labuntur et anni / accedit propius nostra figura tuae»), dove, esposto il tema del confronto dei volti (fermato quello paterno a un'età raggiunta intanto dal figlio, fenomeno che quasi scardina il rapporto naturale tra i due), motivo immesso in simili 'appressamenti tra vivi e morti' tanto dai Pascoli di *Mia madre* quanto da poeti più vicini nel tempo – il Sereni del *Muro (Gli strumenti umani)* o di *Autostrada della Cisa (Stella variabile)*, o il successivo Raboni di *Digli qualcosa, pensa che è venuto (Quare tristis)* –, Bandini si reimmette nel solco di quelle classiche *visiones* da cui origina, sulla scorta dell'«ultimo figlio di Vergilio», l'onirismo novecentesco a cui pienamente appartiene anche *Elegia in memoriam patris* (si ricostruisca la catena generativa così: *Aen.* II, 268-297 > Pascoli, *Colloquio*, *La voce*, *Casa mia*, *Commiato* > *Elegia in memoriam patris*, vv. 69-74: «Vidimus intenta plenum dulcedine vultum / et conabatur nonnihil ore loqui: / labra movet frustra, nequit ullam promere vocem, / sed quae non resonant verba cor audit item. / Quando iterum clemens patris apparebit imago / et dictis eius colloquioque fruar?»). Su tali fonti si complica il rapporto binario tra i due poemetti, che se scaturiscono, data la loro identica consacrazione all'*umbra* del padre, da un'idea comune (pur essendo separati da più di un decennio), si correlano per la medesima discendenza

da una classicità rivisitata in chiave intimistica con *Feria sexta in Parasceve*. Non inganni il titolo che fa riferimento alla festa ufficiale, al giorno del lutto cristiano: il Venerdì Santo è per il poeta il momento per altra fuggevole percezione numinosa tutta familiare, che si verifica all'alba della *feria sexta* (vv. 1 e sgg.: «Quid mane somno protinus nos exciit? / Omnes fenestras tinniebant vitreae [...] vox matris nomen insurrabat meum»). Il vago suono del proprio nome riudito pronunciare dalla madre morta, in un'intermittenza dell'anima, provoca qui il ricordo dei lunghi giorni d'infanzia (narrazione su cui procede il poemetto), quando da quella stessa voce il figlio potette ascoltare nelle sere invernali la «dulcem de erithaco fabulam [...] veteribus a poetis traditam» (vv. 52 e sgg.). Nulla di più che un racconto d'agiografia popolare, quello del curioso e soccorrevole pettirosso presente alla crocifissione di Cristo, favola eziologica che narra l'origine della macchia sul petto dell'uccellino (altrimenti riferita alle rondini dal Pascoli di *Centurio*, vv. 104-105, con esplicitiva nota d'autore: «Nutriculae dicunt hirundines solatas esse lesum morientem»), ma storia al cui potenziale fantastico, sembra dire Bandini, risale forse la sua stessa «abitudine contemplativa», ovvero quella «l'«attitudine poetica» trasmessagli dalla madre, novellatrice di un Veneto ancora arcaico e nel contempo classica sibilla, balia che per prima gli apprese quella lingua che è strumento indispensabile per fare poesia. Ma la forza persuasiva dei tre poemetti familiari non nasce dal semplice recupero di tanti *tópoi* di un primitivo culto dei morti 'rinsaguato' all'intimismo domestico e onirico del Novecento; deriva piuttosto dalla grande competenza con cui Bandini domina tale materia, cogliendone con virtù rabdomantiche i nessi sotterranei che ne determinano lo sviluppo quasi spontaneo nei secoli e nelle relative narrazioni poetiche: dai rituali del *ramus aureus* all'inconfessabile colloquio coi «buoni, i poveri morti». Osservare per esempio come Bandini intenda nel suo significato più profondo la metafora del myriceo *Ultimo sogno* e la riproponga entro *Portus Lunae* (vv. 91 e sgg.: «Hic ubi Tyrrenis miscetur fluctibus amnis / se hesternum Macram nocte fuisse memor [...] hic prope pallentes ripas Lunaeque

ruinas / te, dilecte pater, commemorare iuvat. / Tu mare, flumen ego; tu demum morte serenus / at longae quaerens somnia pacis ego») permette di seguirne le discese nelle più recondite ragioni di quelle letture classiche e moderne di cui la sua poesia si sostanzia.

Non meno interessanti i testi che esulano da questo più esplicito autobiografismo e mettono in scena storie di personaggi altri dal sé. A cominciare da *Alcedonia*, il poemetto ove si narra un'interrotta vicenda d'amore tra due giovani. Ambientata in un innominato paese di mare (le gite a sera dei due ragazzi, sempre che non si tratti di viaggi immaginari, magari ispirati da letture fatte insieme, hanno comunque come destinazione Haarlem, Copenaghen) e in un tempo imprecisato, la storia è narrata a ritroso, allorché il protagonista maschile, divenuto ormai un maturo marinaio torna al villaggio natio. Se la fine dell'amore tra i due giovani è come preannunciata da quella fatale stagione che fu cornice al nascere del loro reciproco trasporto – i giorni degli alcioni, consacrati al triste destino dei due amanti del mito ovidiano trasformati in uccelli (Ovidio, *Met.* XI, 410-742), circostanza che ancora una volta consente di osservare il trattamento attualizzante, o, meglio, atemporalizzante della classicità da parte di Bandini –, tanti sono gli indizi che, come rileva Gamberale, ci fanno intravedere sotto la figura del marinaio, contrariamente all'«olandese» di altra famosa leggenda del Nord riapprodato là dove visse giorni felici, il poeta medesimo, l'uomo ritratto in tante fotografie con la sua amata pipa (qui il *fumisugiolum* del maturo 'lupo di mare', v. 62), come il ragazzo abile nel gioco del rimbazello (descritto ai vv. 33-35 e che Bandini ricorda come tipico passatempo della propria infanzia in *Tempo passato di Memoria del futuro*).

Ancor più lontano da un modulo di confessione interiore ci appare, a una prima lettura, *Endymion*, in cui Bandini riprende la favola antica del fanciullo pastore condannato al sonno eterno da Selene; e tuttavia *Endymion* non è un semplice esercizio su soggetto classico. Il breve poemetto si riscatta da una passiva adiacenza al mito attraverso un'idea sottile, non esibita, la quale nondimeno affranca e rinnova qui la vicenda narrata da tanti poeti: non sfugga come a esporre l'incantesimo subito dalla dea sia lo stes-

so giovane, che, richiama l'attenzione a un *viator*, gli racconta il proprio destino (vv. 1 e sgg. «Qui transis hac per antra noctis obscura / terisque cautus caespitem melaspermi [...] qui transis hac, sis, commorare paulisper»). L'apostrofe, modellata sulla formula di tante epigrafi tombali, suggerisce ancora un colloquio tra l'eterno fanciullo e un cauto pellegrino (chi se non il poeta?), che si aggira tra gli ombrosi sentieri di una selva ove «pur viva è la bosaglia» e le antiche divinità continuano a parlare con le voci della natura solo a chi ne sappia udire i brusii: «[...] Quae tibi insurraui / sunt verba vere an furvus halitus venti?» (50-51).

Il Novecento erompe in *Astronautas naufragus* e in *Mors volucrum*, con tutto il suo pesante fardello di conquiste tecnologiche che vanno sfuggendo al controllo dell'uomo. Fantascientifica la vicenda del naufragio sidereo, che, pur collocata in un futuro lontano, è, come osserva Gamberale, verosimilmente sollecitata al poeta da un fatto concreto e di eccezionale impatto mediatico: l'allunaggio del 1969.

FERRUCCIO BENZONI,
Con la mia sete intatta.
Tutte le poesie, a cura di
Dario Bertini, introduzione
di Massimo Raffaeli, Milano,
Marcos y Marcos 2020,
pp. 400, € 25,00



Sotto all'intestazione *Con la mia sete intatta* viene per la prima volta raccolta in maniera organica l'intera opera in versi di Ferruccio Benzone (1949-1997). Il titolo si presta bene all'occasione, perché viene

Tuttavia, al di là dell'evento che stimola a ideare la storia di questo naufrago fluttuante tra sovrumani silenzi e interminati spazi (vv. 40-41), il poemetto offre a Bandini l'occasione soprattutto per meditare sulla solitudine dell'uomo di fronte alla morte, finale di partita che spaventa sempre ed ovunque: ne dà conferma quell'immagine del compagno che l'astronauta vede ormai esanime presso di sé, reificato come il soldato ungherese di *Veglia* (vv. 33-36: «carens sed aura iam periit comes / scissique pandit brachia tegminis / nimphaea visus quae polorum / albeat in tacitis lacunis»), a dire l'identico sbigottimento del sopravvissuto atteso da un medesimo destino solo procrastinato.

La campagna veneta è infine la protagonista di *Mors volucrum*, poemetto di denuncia ecologista, che colloquia con altri simili gridi d'accusa del conterraneo Zanzotto, denuncia in diretta di quanti animali, soprattutto gli amati *volucres*, a cui Bandini aveva già consacrato le quindici 'lapidi' uscite nel 1973, furono uccisi nell'intento di portare rimedio a un «mor-

da un passo che, sebbene figuri in uno dei testi più antichi dell'autore, sembra già condensare in sé tutta una vicenda umana e poetica: «Qui ho vissuto e un male d'ombre ha attecchito / qui devo finire con la mia sete intatta» (*Confessioni per un autoritratto*, p. 48). Il volume, che esce a cura di Dario Bertini e con una densa introduzione di Massimo Raffaeli nella collana di poesia «Le ali», diretta da Fabio Pusterla per l'editore Marcos y Marcos, ripropone integralmente i cinque libri di Benzone. Si parte dall'antefatto rappresentato da *Canzoniere infimo e altri versi*, nel quale confluiscono, giusta l'edizione proposta da Dante Isella nel 2004 (Genova, San Marco dei Giustiniani), le selezioni giovanili di *La casa sul porto* e di *Canzoniere infimo*. La prima era stata presentata da Giovanni Raboni nei «Quaderni della Fenice» di Guanda, n. 64, del 1980, insieme alle sillogi dei due «poetifratellini» di Benzone, Stefano Simoncelli e Walter Valeri. La seconda, curata da Marco Forti e introdotta da Franco Fortini, aveva visto la luce nell'«Almanacco dello Specchio», n. 11, del 1983, come *Canzoniere infimo. Quattordici poesie e una prosa*; in una versione, cioè, dimi-

bus non cognitus» (v. 72) – immagino che si tratti del mal dell'esca delle viti – per l'uso sciagurato di antiparassitari, irrorati da un cielo, non più evangelico *regnum volatillum*, qual pioggia mortifera, sterminatrice più potente, giacché subdola, degli «ex alto tormenta» (v. 51), le bombe sganciate dagli aerei nella Seconda Guerra Mondiale. Pietosa descrizione delle sofferenze provocate alle numerose creature che costituiscono il vario bestiario della poesia di Bandini (colombe, cinciallegre, pettirossi, rondini, fringuelli, merli, tordi, cutrettole, cardellini, coccinelle, formiche, api, ricci, gatti, con un omaggio esplicito, come annota il commentatore, al Montale di *Upupa, ilare uccello*, ai vv. 30-33 e 56-68), *Mors volucrum* è lamentato per quell'antico equilibrio della natura definitivamente leso ad opera dell'uomo, *planctus* in una 'lingua che più non si sa' scelta qui forse proprio a riferire l'irreparabile perdita.

(Francesca Latini)

nuita rispetto al progetto originario che, prima della sua improvvisa scomparsa, aveva ricevuto l'*imprimatur* di quello che per Benzone fu il 'grande amico', Vittorio Sereni. In *Con la mia sete intatta* torniamo a leggere la raccolta secondo la coerente scelta operata da Sereni (il che ci ricorda, per inciso, quanto, oltre al lavoro di poeta, abbia contato per la poesia del secondo Novecento il suo essere stato anche «di poeti funzionario») e ristabilita appunto da Isella. Seguono *Notizie dalla solitudine* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 1986), *Fedi nuziali* (Milano, Scheiwiller, 1991) e *Numi di un lessico filiale* (Venezia, Marsilio, 1995). Chiude il postumo *Sguardo dalla finestra d'inverno* (Milano, Scheiwiller, 1998). Il tomo ha dunque il considerevole merito di rimettere in circolo dopo anni (corredato peraltro da una bibliografia essenziale di sicura utilità a chi volesse iniziare ad approfondire lo studio di Benzone) una delle esperienze poetiche più peculiari dell'ultimo scorcio del secolo scorso, sottraendola al cono d'ombra da cui (come aveva visto Raboni, seguendo una dichiarazione dell'autore stesso) pure essa aveva tratto la sua origine.

La poesia di Benzone è infatti legata

indissolubilmente alla natale Cesenatico, ossia a una provincia, a una condizione di marginalità, ben presto vissuta, tuttavia, come «frontiera dove farsi pionieri di idee e contributi autentici e originali». E *Del fare cultura in provincia* era l'eloquente sottotitolo della rivistina *Sul porto*, promossa da Benzoni, Simoncelli e Valeri a partire dal 1973 in aperta polemica con la temperie dominante nelle capitali culturali all'indomani della contestazione sessantottesca e in particolare con la neoavanguardia. In risposta alla sfrenata ideologizzazione del campo letterario il gruppo cesenaticese recuperava un «Novecento rimosso e niente affatto novecentista» (Raffaelli, p. 9) e opponeva, anticipando in tal modo una tendenza poi abusata in molta della poesia italiana che sarebbe venuta, una radicale immersione nel privato. A volte tanto privato, nel primo Benzoni, da risolversi in soliloquio: «Dunque sono solo un figlio, enfatica radice / e in un soliloquio grido bellezza, insensibile alla vita / vera, all'infinita stagione e aspra cui il vento / reca tristezza (le tue dita d'ombra) ma il sole / dà nuovi amori e perfida dolcezza» (*Poesia di figlio*, p. 23). O ancora: «non mi è costato tanto morire / ma ogni giorno vivere fino al soliloquio» (*Com'è funesta, mi dico*, p. 54). Un atteggiamento che, magari complice il *genius loci* (Cesenatico è la patria di Marino Moretti), in parte sostenuto dallo stesso poeta (che in *Partire dalla nuvole* parla ad esempio di suoi «rimari crepuscolanti», p. 75; si veda altrimenti l'aggettivo *infimo* attribuito a *Canzoniere* nel titolo della prima raccolta), ha subito portato a inquadrare Benzoni come neocrepuscolare. Va però tenuto conto dal fatto che una simile postura (il cui esatto controcanto è nei pur rari, luminosi, momenti di gioia; così in un testo del ciclo per la bambina Aisha, *Gioiosa pedagogia*: «de-testo il soliloquio, l'ombra») ha alla base un'insanabile ferita esistenziale. Il 25 luglio 1967, quando Ferruccio appena si affaccia all'età adulta, muore sua madre Giovanna («Un venticinque di luglio in / coincidenza con l'elegante malinconia / della sera si tacquero / ritraendosi reclinandosi sui / pavidi steli i fiori», *Giovanna e le civette*, p. 288). Un trauma fondativo, che si riverbera, dal principio alla fine, nell'opera in versi del figlio («Non finirò mai di chiedermi / perché di luglio

sei morta / una sera calda», *Per Giovanna*, p. 249); ne costituisce il tema, se non unico, cardinale, sul quale tutti gli altri, di una quotidianità selezionatissima (l'affetto per la zia «scricciolo», il sentimento per l'amata Ilse, la passione per il cinema della Nouvelle Vague, che influenza addirittura il montaggio di talune serie, il cordoglio per la perdita della cagnetta Orazio...) s'innervano. La madre è il 'tu', mai 'falsovero', mai ironico, e anzi, all'opposto, non ipotetico e caro, stando all'intestazione di una sezione del *Canzoniere infimo*, al quale costantemente si rivolge con tenerezza la poesia di Benzoni. Sicché la sua caratteristica intonazione, ora patetica, venata d'arcaismo, ora irrimediabilmente tragica, pare oggi, leggendo *Con la mia sete intatta*, piuttosto da accostare alla lontana a Pascoli e, più da vicino, al primo Caproni o a certo Pasolini.

Ma la storia poetica di Benzoni da *Notizie dalla solitudine* in poi diviene soprattutto la storia di un'altra folgorazione. Il terzo, il quarto e il quinto libro di Benzoni sono scritti da qualcuno che anche troppo ha amato e mandato a memoria i versi di *Frontiera*, di *Diario d'Algeria* e massimamente degli *Strumenti umani* e di *Stella variabile* e il 10 febbraio 1983, con la morte di Sereni, sente morire una seconda volta sua madre. Dopo Giovanna, anche Sereni viene di conseguenza a essere una presenza onnipervasiva in Benzoni. Questa fase è segnata da quello che Pier Vincenzo Mengaldo ha definito, in una formula celebre, un «serenismo impressionante». Con risultati in linea con la coeva letteratura postmoderna, ma per ragioni che vanno di nuovo ricercate nella psicologia profonda dell'autore (sempre Mengaldo ha parlato in merito di una «specie di *transfert*»), il soliloquio di Benzoni si apre alle inflessioni, alle geografie, alle situazioni della poesia di Sereni, addensandosi di citazioni da essa prelevate. Emblematico in tal senso può risultare il finale di *Quella rissa*, ricalcato su quello di *Un sogno*, negli *Strumenti*. Sereni appare perfino quale personaggio o soggetto di vividi ritratti: «Rideva con tutta la nicotina della guerra, / delle minute possibili catastrofi / di una guerra girata altrove. / Non l'amore gli faceva torto / se un fiume fulgeva o un amico / ma uno sgarro di devozione / alla gio-

ventù: la vita girata altrove» (*Altra guerra*, dedicata «a Vittorio», p. 129). È come se Benzoni potesse adesso parlare soltanto piegando la propria voce a fare da cassa di risonanza alla prediletta poesia del defunto Sereni. Riflettendo all'interno di *Fedi nuziali* sul titolo da dare proprio a quel libro Benzoni, dimostrando una lucida autocoscienza, scriverà: «Potrei calcando titolare *infatuazioni* [corsivo nel testo] / questo canzoniere *vetriloquo* / se anche [corsivo nel testo] di te parlando ho parlato con te in una ressa / di luoghi senza di te impronunciabili» (*Per un titolo*, p. 167, dove è forte l'eco della poesia degli *Strumenti* intitolata a *Saba*).

Più avanti, dopo il 1994, anno della morte di Fortini, quando Benzoni medesimo sarà ormai malato, anche la poesia di Fortini e in particolare quella ultima, *Composita solvantur* verrà sottoposta a un analogo procedimento, tipico, del resto, di uno stile tardo o per vocazione postremo: «Un anno fa. Per l'esattezza. / "Proteggete le nostre verità", / cremato e in odore / d'eresia Franco Lattes» (*Sguardo dalla finestra d'inverno*, 4, p. 324).

Su questo aspetto si sofferma Bertini nella *Nota del curatore* che sigla *Con la mia sete intatta*, motivando la scelta di ripubblicare Benzoni «in questi anni di profonda sete culturale» con la formidabile opportunità che la sua poesia offre «per riallacciarsi alla voce dei padri», funzionando da «ideale guida per rileggere gli esiti migliori dei suoi maestri» (p. 382). È vero. Inoltre, nei momenti di maggiore intensità della sua ultima, cupa, stagione forse Benzoni ha potuto spingersi anche un po' più in là dei suoi numi pienamente novecenteschi, arrivando (sulla scorta dell'esperienza precorritrice di un altro gigante del secolo breve da lui letto e riletto, quel Paul Celan, il cui «sonuoso strazio» balena in *Una mattina di marzo al Sangiorgio*, p. 178, o che s'intra-vede di profilo in *Verso il venti d'aprile*, p. 254) a vivere un vuoto ancora tra noi che Sereni o Fortini nel loro tempo avevano avuto modo soltanto di sospettare o profetizzare. Disponendo adesso, con questo volume, di tutte le sue poesie lettrici e studiosi potranno allora misurare facilmente se Benzoni non abbia ancora qualcosa da dire al nostro presente.

(Michel Cattaneo)

ALBERTO BERTONI,
Ricordi di Alzheimer. Una storia, Ro Ferrarese, Book 2016, pp. 99, € 12,00



Sostiene Roberto Galaverni («la Letteratura», 274, 2017) che *Ricordi di Alzheimer. Una storia* di Alberto Bertoni «può forse essere considerato il capostipite di questo argomento poetico». L'argomento poetico in oggetto è uno dei mali più temuti del secolo, l'Alzheimer. L'ossimoro illuminante del titolo racconta di una narrazione poetica incentrata su due protagonisti principali, un padre e suo figlio. Eppure, il vero protagonista, colui che allegorizza e ridisegna la memoria e il ricordo stesso, è proprio Alzheimer. È Alzheimer che, a conti fatti, riscrive la sceneggiatura della memoria e disegna a tutto tondo i due personaggi principali dell'opera poetica, fino a permettere al lettore l'individuazione di almeno tre diverse entità paterne e filiali (padre e figlio ripescati nel ricordo; padre e figlio reali; infine, padre e figlio attuali, rivisitati dalla malattia), tali da creare un forte iato esistenziale tra la persona anagrafica e il personaggio poetico, alla lunga incommensurabili. Il processo che si innesca è foriero di una particolare diacronia diegetica che finisce con esaltare l'elemento malinconico e ironico tramite un costante ricorso all'analessi. Il triplice gioco di specchi innesta così continui rimandi tra passato e presente, operando tra effetti realistici, conseguenze del morbo sul padre e ipotiposi estive immerse nel vivere modenese, a volte simili a un girone infernale, più spesso ricamate in tragicomiche evenienze, giacché – ed è limpido pregio

dell'opera – è insita nella 'modenesità' l'istanza del non piangersi poi troppo addosso, anche di fronte alle tragedie più indicibili; certo, la preminenza del tragico non viene messa in discussione, tuttavia si propende per una discesa dolce nell'inferno delle sabbie mobili del male, si abbraccia la realtà con un tocco di ironia, vera clausola di salvaguardia dell'umano. E la scrittura e lo stile di Bertoni sono fulgido esempio di questo, di una sofferenza che, pure manifestandosi copiosa, non cede passo al patetismo e alla letteratura del dolore. Dopo aver giustamente celebrato la centrata e centrale pertinenza del titolo, occorre dare giusto risalto anche a ciò che solo all'apparenza risulta secondario, ovvero *Una storia*. Quello che sembra solo un sottotitolo è, in realtà, un fondamentale prosimetro, una legenda necessaria per deciptare l'altra faccia dei versi bertoniani, posto in calce all'opera. Prosa e versi che raccontano – in poche pagine dallo stile confidenziale, ironico e cristallino – l'interiorità emotiva entro cui l'opera ha preso forma. *Una storia* snocciola, tra momenti di grottesco e di fantastico, il filo rosso che tiene insieme il libro, l'eccellente unione tra partitura e struttura stessa dell'opera. Opera che si dipana a partire da un omaggio, un cameo poetico dell'amico Guccini, in dialetto pavane (e il dialetto è e sarà architrave del libro), per poi lasciare spazio al *Commiato* (diciotto quartine che testimoniano come il punto di partenza non possa che essere la fine, il momento tipico della morte del protagonista e del passaggio del testimone al figlio che lo ritrova sulle scale, pensandolo semplicemente addormentato), fino alla sua divisione in quattro sezioni (*Kafka*, *Fúdbal*, *Larva* e *Gisberto*) che, oltre ad avvalersi dello svelamento di senso proposto da *Una storia*, contribuiscono a rinforzarsi a vicenda, rinfocolando il rapporto connotativo tra le sezioni – e i loro titoli – e le poesie. Si coglie così l'importanza di un autore come Kafka, che dà il senso di un'esistenza vissuta tra grottesco, fantastico inatteso e gravoso peso della cupezza, fino alla trasformazione metamorfica nel mondo animale. E l'esigenza irrisolta del divenire – da larva – farfalla, accompagna il figlio protagonista in tutto l'*excursus* dei versi. È una fioritura lasciata a metà, in effetti, quella che viene proposta. E che non si tratti di un mero

caso lo dimostra la sezione *Larva*, in cui fantastico e grottesco si fondono alla perfezione e tutti i nodi dell'epopea della famiglia Bertoni (uno dei temi portanti della raccolta) giungono a compimento, in una sorta di incredibile atto mancato: il parto. Per un figlio che non vuole contribuire all'eternarsi dei geni famigliari, il massimo concesso è partorire una *Cordylobia antropophaga*, in un atto di trasformazione e trasmutazione che interrompe la catena di trasmissione umana ma resta nei paraggi kafkiani della metamorfosi, non però in uno scarafaggio «bgòun», bensì in un'ipotese di esserino, destinato a volare via. Niente figli, si diceva; d'altronde il bisogno identitario del figlio si convogliava naturalmente nello spirito ribelle che favorisce un distacco dalle opzioni del padre, anche solo per distinguersi meglio; distacco che, però, non tradisce alcune delle richieste basilari, espresse compiutamente sempre nella poesia iniziale della sezione *Kafka*: non farsi prete e non deviare dalle normali attese di eterosessualità; richieste talmente insite e diffuse nell'*humus* culturale del tempo, che vengono presentate – pasolinianamente – nella lingua madre, nella lingua delle emozioni e dell'espressività, il dialetto. E moltissimi sono gli intermezzi dialettali, le integrazioni presenti nell'opera, al punto che potremmo parlare di lingua del ricordo, della memoria depositata dello svolgersi quotidiano e segreto del rapporto a due. Buona parte delle esperienze in comune tra padre e figlio transita dalla lingua emotiva del dialetto alla lingua della comunicazione, l'italiano, con cui il figlio – poeta e professore – crea la sua indipendenza emotiva ed economica da maschio adulto. Ecco allora che la terza sezione si intitola *Fúdbal*, ovvero 'football', calcio, perché il gioco del pallone rimane uno dei cordoni ombelicali mai recisi tra i due, una delle architravi emozionali del dettato paterno, insieme ad altre caratteristiche tipiche del modenese doc (cibo, vino, motori). Anche la fama di 'mangiapreti' si attaglia all'emiliano tipo degli anni della guerra fredda, in cui il rosso poteva significare, per un modenese, ben più del colore del generoso lambrusco. E la sezione finale, *Gisberto*, non poteva che essere frutto di vite vissute all'emiliana. L'aneddoto, spiegato nel prosimetro, è davvero gustoso (il prete inviato per la celebrazione si presentò

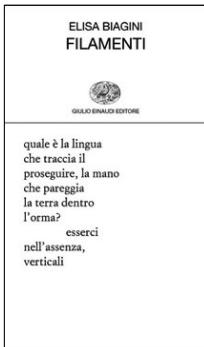
ubriaco fradicio e ripetutamente confuse il vero nome del defunto – Gilberto – con *Gisberto*) e rimanda al miglior Svevo della *Coscienza*, in cui verità, fantasia e finzione guidano all'unisono verso il tragicomico. Ecco, allora, le solide fondamenta su cui l'opera si puntella: oltre alla preminenza della modenestà, oltre al ruolo intimo e profondo del dialetto, oltre ai comuni e plurivoci appigli empatici del rapporto a due e ai prestiti kafkiani e sveviani, ecco il convitato di pietra: Alzheimer. Sono numerose le poesie dedicate alla ricostruzione degli effetti della malattia sul padre e sui suoi comportamenti. Il titolo dell'opera, però, oltre a caratterizzarsi per la valenza ossimorica, sottolinea pure una forte tendenza diegetica, un chiaro riferirsi all'evoluzione diacronica di una storia a due, il rapporto tra il genitore e il figlio. È dunque normale che, nel farsi dell'opera stessa, si possano rintracciare, oltre ai versi dedicati agli effetti di Alzheimer sul padre, anche le inevitabili – a volte inattese – influenze sulla vita e il destino del figliolo. La condizione cui la *persona* del figlio viene sottoposta è paradossale,

quando non grottesca: essere scambiati con un cugino e dovere perseverare nel ruolo, recitare una parte, anche senza volerlo, ad esempio. Accade in *Mio padre ci vive coi suoi morti*. Per tacere, poi, delle tante incomprensioni nella vita di tutti i giorni, dal cibo rifiutato alle passeggiate modenesi. Il padre si esibisce in un 'ricordo' di gioventù riattualizzato, qualcosa di famigliare e quotidiano e il figlio deve assecondare la visione giornaliera del genitore. Gli effetti della malattia non possono che riverberarsi nelle reazioni del figliolo. La scena domestica esprime tutto il vuoto e l'impotenza d'agire dei famigliari. «Gli occhi gli sono / cambiati, gli occhi / sciolti d'amore, acquosi», una terzina separata in clausura nella poesia *Un Himalaya sopra Sassuolo* esprime plasticamente l'effetto di 'nientizzazione' della malattia, il cambiamento dalla vivacità alla palude, allo stagno del vitreo e calmo apparente. Poi gli effetti si trasportano nella gestualità, recepita dalla *persona* che dice 'io' come in un brogliaccio d'eventi, in un diario: «Per la prima volta mio padre / inscena una paralisi non va / a prendere il giornale / dice che cerca sassi»,

e a seguire il dialogo tra i due. Gli effetti del morbo sulla vita del padre producono ricadute pratiche e psicologiche anche sull'esistenza del figlio. Tantissime le poesie che lasciano trapelare la condizione dolorosa da cui risulta impossibile fuggire, una prigione senza scampo. Altro crisma sotterraneo che attraversa l'opera è la presenza – e non potrebbe essere diversamente, data la lunga fedeltà berloniana – di alcune 'spie' montaliane, che conducono a Clizia e ad Arsenio in prima battuta, ma è ancora una volta il potente atto della metamorfosi ad attuare sostituzioni esistenziali, a essere al centro del versificare. La vita non può essere messa in discussione, tuttavia può esservi una sostituzione, una metamorfosi del ruolo, come sta a testimoniare l'estremo atto d'amore del figlio, il sostituirsi – clizianamente – al previsto girone del dolore, riversando su di sé il carico di sofferenza. Si tratta di un atto estremo di coraggio e dedizione, un porre argine alle amnesie e ai disorientamenti paterni. Fino a chiuderne gli occhi.

(Adriano Fraulini)

ELISA BIAGINI, Filamenti, Torino, Einaudi 2020, pp. 90, € 10,00



Come la precedente *Da una crepa*, la nuova silloge di Elisa Biagini, *Filamenti*, è divisa in tre sezioni incorniciate da altrettanti testi-soglia (uno iniziale, due conclusivi). Sia nella concezione che nella costruzione, tanto tematicamente quanto formalmente, il libro dimostra una forza e una coerenza non comuni nel panorama della poesia italiana degli ultimi decenni. Sul piano della lingua e dello stile

trova conferma quel dettato compatto, asciutto, lavorato per sottrazione e non per accumulo che caratterizza la scrittura di Biagini sin dagli esordi, sebbene quest'ultima prova lasci l'impressione di una voce meno scettica, meno tentata dagli esiti estremi dell'afasia e del silenzio. Il suo complessivo progetto di comprensione della realtà passa ancora una volta per un confronto serrato con le verità fisiologiche più intime ed essenziali, *entro un orizzonte* dove la ragione non viene abolita ma è chiamata a misurarsi con il non-sapere di un corpo ignorante e sordo, eppure da ascoltare in quanto unica fonte di percezione (dalle parti insomma dell'idea di ignoranza come passione di cui parlava Lacan). I legami che saldano il nostro essere-corpo ai molteplici livelli emotivi, sociali, politici da cui dipendono la psiche dell'individuo e la sua posizione nel mondo restano al centro dei suoi interessi come già nelle precedenti raccolte. Parimenti la ricca cultura visuale della poetessa fiorentina continua a rivestire un ruolo di rilievo: penso non tanto alla citazione finale di Medardo Rosso sul nostro

essere-luce, ma a come certe occasioni figurative punteggino sottotraccia il libro. Per limitarmi a pochi esempi: le cere anatomiche del Museo fiorentino de «La Specola» («dentro, il cuore è cera / tra gli organi»); le creazioni tessili di artiste come Louise Bourgeois, Kiki Smith, Maria Lai («disegno chiaro / sul lenzuolo del cuore»); e, a vario titolo, i lavori di Christian Boltanski, a partire dalla celebre installazione *Le Coeur* (una lampadina intermittente che si accende e spegne secondo il ritmo generato dall'amplificazione del battito cardiaco dell'artista).

Ciò che invece si muove nell'opera di Biagini, e che fa di questo volume una nuova significativa tappa nel suo percorso autoriale, è la crescente attenzione riservata alla dimensione dell'incontro, dello scambio dialogante con la tradizione. Di raccolta in raccolta, sempre più si consolida la convinzione che l'atto del conoscersi imponga un ri-conoscersi, la necessità di intervenire sul già stato per renderlo presente al proprio tempo e al proprio discorso in evoluzione – qualcosa di simile a ciò che intendeva Alain Badiou

quando raccomandava: «non ripetere ma operare sulle ripetizioni». La dislocazione meditata dei materiali e la loro messa in attrito con l'oggi tramite la ri-presentificazione di figure esemplari del passato è al cuore di questa stagione matura del lavoro di Biagini, caratterizzata da intenti quasi socratici di com-partecipata intelligenza della realtà (non a caso *Maieutica* è il sottotitolo della prima sezione del libro). Si registra dunque un incremento della tensione filosofica dei suoi versi, sempre più segnati dal preciso intento di scartare dalla sfera dell'«io» autobiografico in direzione di un altro «io», diverso ma complice: distraendo sé da sé, sottoponendo mente e corpo a una scossa destabilizzante, in modo che le prime persone scivolino inavvertitamente le une nelle altre.

Tale operazione comporta un duplice slittamento, compositivo e tematico. Compositivo: le due sezioni finali, che rappresentano la maggiore novità di *Filamenti*, si offrono come mini-romanzi in versi, sia pure *sui generis*, testimonianze di un'inedita torsione narrativa del dettato, ora modellato in figurazioni originali e aperte alle suggestioni dell'immaginario. Tematico: il titolo, plurivoco e indeterminato, rinvia *lato sensu* al campo semantico dell'energia; quella elettrica, naturalmente, ma non solo: i filamenti della lampadina, e al contempo i filamenti dello spermatozoo, della cellula, del midollo spinale, del dna, i fili e i nodi (*Questi nodi* è il titolo del libro d'esordio di Biagini, 1993) delle relazioni affettive. Il combinarsi del materiale genetico, il fluire del sangue dalla placenta alla tomba, degli elettroni, dei pensieri e delle sensazioni sono dunque intesi come correnti che ci attraversano e inestricabilmente allacciano gli uni agli altri, con tutto ciò che di conflittuale e ambiguo, con tutte le scintille e le tensioni che ogni tipo di giunzione implica.

Filamenti è un libro intriso di scienza, ma di una scienza accolta come dato intrinseco della vita e che per questo riesce a misurarsi da un'angolatura non ovvia con quella messa in prospettiva della vita che è la letteratura. Inoltre, rispetto alla precedente *Da una crepa*, dove a dominare era un senso di blocco, di *impasse*, questa nuova silloge fa registrare un'ottica più reattiva, meno sfiduciata circa le possibilità della dizione poetica. In ragione di quel «galvanismo delle parole»

di cui parla Antonella Anedda nella quarta di copertina, è un testo da cui emerge un'idea positiva di scrittura come atto rigenerativo. La lirica introduttiva, *Avvicinati allo specchio dello scrivere*, è in tal senso programmatica (ed è un'interessante abitudine di Biagini quella di cominciare con un componimento-introibo incaricato di entrare in discorso, dare il tono alla raccolta e dettarne le regole).

La prima sezione, eponima, disegna una parabola vitale, dalla nascita («In quell'aprirmi al / mondo», recitano i versi incipitari) a un «voltarsi» conclusivo che richiama l'ombra del regno dei trapassati. Nell'intervallo tra il *flash* iniziale e il *black out* terminale, che si stia accendendo o spegnendo, la vita è segnata dal rapporto con l'altro, nella fattispecie quello tra una bambina e la nonna levatrice (dunque, versata nell'arte maieutica in senso proprio), figura-faro la cui presenza illumina la nipote anche oltre la morte, impressa negli oggetti di ogni giorno («resta l'orma / del tuo piatto / sul lavello»). La restituzione del vissuto avviene per dettagli domestici, situazioni quotidiane, in uno spazio fluido che è emozionale oltre che fisico, teatro di una relazione intima e prolungata, maturata all'insegna di un sentimento di «apprensione» (nel doppio senso di apprendimento e inquietudine). Centrale risulta qui ancora una volta la lezione di Paul Celan, già protagonista della sezione *Dare acqua alla pianta del sognare di Da una crepa*. La presenza dell'autore dei famosi versi-filamenti di *Fadensonnen* si manifesta in vario modo, dall'impiego del trattino destinato a unire/separare i lemmi fino a partorirne un terzo (una neoformazione: ancora un atto generativo), alla poesia intesa come *Svolta del respiro* e canto dell'interdipendenza creaturale («il mio reggermi / al tuo reggerti»).

La seconda sezione, *Moto perpetuo (un'autobiografia)*, è la più scarna, appena una quindicina di pagine, ma si impone al lettore per la forza delle immagini. A prendere la parola è Nikola Tesla, il celebre scienziato cui Jean Echenoz si è ispirato per il suo *Lampi*, figura tanto mitica da essere segnata sin dalla nascita, come Ercole o Cristo, da un'aura di leggenda (si dice che nacque durante un violento temporale, per cui «venne alla luce» non tra lampade e candele bensì nel bagliore di un gigantesco boato luminoso). Il

suo «cordone / tagliato col tuono» è un filamento troncato di netto, presagio di un'esistenza bruciata ad altissimo voltaggio, rischiarata da una gloria soprattutto postuma e invece, nel suo corso, continuamente offuscata da schianti e strappi, mentali e biografici, seguiti da provvisorie ricuciture («si annoda lo slacciato»), infine spenta da un arresto cardiaco che Biagini immagina inondato di chiarore. Tutto il testo è attraversato dallo sprigionarsi e dal rutilare di forze incontrollabili, picchi di tensione e scariche, qualcosa di simile a ciò che il Gerard Manley Hopkins del *Naufragio del Deutschland* (27) evoca sotto il nome di «danger, electrical horror». «La parola brucia / in questo suo alternarsi / di corrente», scrive la poetessa: ed è un verso programmatico, perché in effetti l'irregolare e dolorosa vita dell'inventore della corrente alternata è restituita attraverso una scansione che, di quel flusso, riproduce l'oscuro pulsare. Calati entro una struttura ternaria, ossessiva e mimetica di quello che l'elettrotecnica definisce sistema trifase, i versi procedono con andamento «isofrequenziale», tre per ogni strofa («ogni cosa divisa per / tre»), a comporre una (auto)biografia battente e serrata, restituita per palpazioni luminose e frammenti di percezioni audio-tattili, un movimento fluttuante che potrebbe ben funzionare anche come testo per musica.

La più celebre invenzione di Tesla, ma fantasiosamente anticipata di un secolo, dà poi il titolo alla terza sezione, *Corrente alternata (dal diario di Mary Shelley)*. Vi si immagina che la futura signora Shelley, «madre» della Creatura più celebre dell'immaginario occidentale, progetti di ri-generare la propria, di madri, morta di setticemia dopo averla data alla luce. Non è qui tanto al campionario del romanzo gotico che occorre pensare, quanto piuttosto all'apologo filosofico, a certe *Opere morali*: Biagini infatti evita di giocare la carta del revenant orrorifico, del deforme corpo artificiale oggetto di un oscuro meccanismo di eternazione, scegliendo piuttosto di restituire le (a loro modo) favolose tappe dello sviluppo bioelettrico di un corpo fragile e bisognoso di cura. Quello tra le due Mary Wollstonecraft, la filosofa e la scrittrice, è l'abbraccio, anche tenero – si hanno qui alcune tra le pagine più umanamente vibranti dell'opera di Bia-

gini – tra due donne trovatesi, per forza prima di natura, poi d'artificio, alle prese con la materia incandescente di una «docile fibra / dell'universo» in formazione. La terza sezione chiude perciò un cerchio: mentre della prima era protagonista un io-bambina bisognosa di una guida per entrare nel mondo, adesso è l'io-figlia a dover accudire la madre recuperata alla morte, in un percorso fantastico teso a ri-generarla, a farla tornare alla luce. Di nuovo, si assiste a un significativo cambio di passo nella struttura e nella forma: *Corrente alternata* è costruito per brani di prosa lirica prossimi ai modi della scrittura intima, diaristica ed epistolare, strutture filiformi eppure compatte che nereggianno nel bianco della pagina, ora indugiando in spunti descrittivi («Fuori, il colore è di

inverno sguinzagliato»), ora riuscendo in interrogativi fulminei («Quale il rumore della prima sinapsi?»).

Dei due testi che chiudono il libro, il primo, *Calamita*, richiama *La gita* di *Da una crepa*. Tornando a indossare i panni del pellegrino dantesco, il soggetto poetante riprende il tema ctonio-familiare, qui declinato in chiave energetica tramite l'allusione al magnetismo, fra autopercezione (immersione/esplorazione del proprio corpo) e confronto con la vertigine ultrumana delle forze geodinamiche («la roccia e il suono del suo farsi»). Il conclusivo *Giornate quando* riconduce al piano della quotidianità il desiderio che muove l'intero libro, ossia lo sforzo di riannodare i fili, le fibre che l'energia vitale raccorda e il tempo spezza. Val la pena termina-

re questa disamina con una notazione grammaticale. Biagini è tra i pochi scrittori italiani d'oggi che assegnano alla punteggiatura un ruolo non strumentale, lavorando il verso in modo che l'interpunzione da sistema di segni discorsivi riesca a farsi chiave d'accesso al reale. Mi riferisco in particolare alla virgola, che nei suoi testi fa pensare a una figura prenatale, «a una curva che indica proseguimento», per dirla con l'Ocean Vuong di *Brevemente risplendiamo sulla terra*. Ben lo si vede in questo libro, che è appunto una riflessione sulla parola come macchina di (ri) generazione: «Hai bussato / al polmone, / hai tolto la / linguetta perché partisse / il meccanismo, il mio / chiamarti».

(Riccardo Donati)

CARLO BORDINI,
Strategia, Roma, Aragno
 editore 2019, pp. 143, €
 15,00



Nel dicembre 2019 Aragno pubblica un'edizione – rivista dall'autore – di *Strategia*, uscito per Savelli nel 1981 e da tempo irreperibile. Negli ultimi dieci anni le opere di Carlo Bordini hanno spesso trovato una seconda sede editoriale. La prima soglia è quella del 2010, quando *I costruttori di vulcani* (Sossella) storicizza e reca nuova attenzione critica a un autore cresciuto per lo più ai margini degli ambienti romani. Il volume contiene le poesie scritte dal 1975 – ma da *Strana categoria*, di fatto, Bordini recupera solo un testo che apre e chiude il libro di Sossella – fino al 2010, reinventan-

done la forma: «Ho cercato di mantenere la struttura dei libri che avevo pubblicato, ma ci sono stati dei cambiamenti. Per cominciare non ho conservato l'ordine cronologico. Ho cercato di creare una struttura musicale, e con questo criterio ho montato il libro. Ma c'è qualcosa di più; ho cercato di dare forma a un libro nuovo, indipendentemente dal fatto che esso sia formato dalle poesie che ho scritto nella mia vita». Se non c'è modo, in questa sede, di rilevare le varianti – minime, e pure programmatiche per Bordini, per il suo sentimento del testo quale sistema di particelle in continua discussione – che corrono tra l'edizione '81, la versione del 2010 pubblicata nei *Costruttori* e quella del 2019 di *Strategia*, sarà almeno utile ribadire l'esistenza, nel segno di una cifra nota di Bordini: la ripetizione con *variatio* («scherzi a parte / mi annoio / un po' // in bene o in / male / tutto sembra / già stato fatto», *Strana categoria*), che è tratto tipico di aggregazione sintattica nella microscopia e, più in generale, sentimento esistenziale: le opere pubblicate per editori sotterranei o quasi vengono riproposte con leggere – e fondamentali – revisioni: nel 2018 *Difesa berlinese* (Sossella) raccoglie le maggiori opere in prosa di Bordini annunciando specialmente delle integrazioni a *Memorie di un rivoluzionario timido*, e del 2019 è la seconda edizione di *Pezzi di ricambio* (Empiria; prima edizione del 2003) che porta in appendice un racconto inedito dei tardi anni '50. Che significato assume, allora, la riedizione di *Strategia* per Aragno?

Le oscillazioni e le svolte compiute nella scrittura dagli anni '70 al 2020 sono minime, in una tensione del testo – senza distinzione tra i generi, ibridati tra loro – alla coscienza e all'autocoscienza. Pure, *Strategia* si presenta come un libro espressamente centripeto e monolitico, per quanto poco uniforme e dai contorni frastagliati, e dall'autore viene considerato un «romanzo in versi». Il soggetto di *Strategia* esperisce un conflitto amoroso allegorizzato nell'incontro di pugilato con una donna che è dominatrice e dominata. Le sezioni attraverso cui si articola lo scambio tra i personaggi sono tre: *Strategia* (sequenza poemica di 32 testi, scritta nel corso di una notte sola), *Gong* (3 testi, serie composta per ultima ma montata al centro del libro, spazio in cui sulla figura amorosa si proietta la funzione materna), *Sondaggio* (sezione divisa in 4 parti, una serie «completamente falsa, nel senso che io scrivevo quello che non avevo il coraggio di dirle»). I round sono impediti e interferiti, si pareggiano o si sospendono («poi disse / il giudice: / 'avete perso' / Ma tu ed io abbiamo detto insieme: / 'lei giudice è truccato, / abbiamo vinto'»); «i giornali parlano male di me. / dicono che non mi alleno abbastanza. / dicono che lei è più brillante. / ma nessuno accenna alla possibilità / di vittoria di qualcuno.», e così la comunicazione tra i due lottatori: chi colpisce non realizza l'offensiva, chi interroga non riceve risposta, in una funzione fatica perenne che

scivola, nell'ultima sezione, verso la pazia del soggetto, con lo slittamento dal dialogismo al monologismo sottoposto a un *tu*, e reso da un versicolo franto («sto diven- / tando / pazzo»); «perché / vedi / sto / impaz- / zen- / do»), verticalizzato (la verità sta in una «discesa negli abissi profondi di se stessi», scriveva nel '75 in *Strana categoria*).

La rassegna degli atti mancati e dell'incomunicabilità nella prima sezione, però, è portata avanti con la lingua piana e con lo stile semplice di una certa matrice romana – Claudio Damiani firma la riedizione di Aragno («Ricordo che io e Beppe Salvia, poco più che ventenni, vicini come due compagni di banco, partecipammo alla compagnazione in cui Carlo lesse tutto il poemetto, rimanendo incantati») – turbata progressivamente, e dagli strumenti della drammatizzazione – dal dialogismo alla costruzione per scene quasi da fumetto (Berardinelli), dalla prossemica calcata ai *topoi* voyeuristici che fanno dei soggetti gli attanti spiati dagli spettatori («[...] / Non ha importanza chi vince'. / 'E il pubblico?' / 'Ti importa del pubblico?' / 'No'»; «Mi alleno allo specchio»; «Certo non sarebbe male un viaggetto / abbandonare il match / fare le valigie e partire / ridendosi degli spettatori»).

Nel teatro dell'assurdo della sezione *Strategia* l'interruzione e la simulazione trovano rispondenza formale nella scorciatoia di testi dall'incipit ellittico – che talvolta sembrano ambiguamente proseguire un verso o un discorso del testo che li precede, in un sistema di *capfinidad* suggerito e negato –; nel dialogo difettato tra l'uomo e la donna amante/mantide – spesso mediato da un terzo interlocutore o dal telefono o dalla stampa –; nella predilezione di *explicit* interrogativi e sospesi («ma se non ti ho colpita io / chi ti ha colpita?»; «E allora che conta?»; «Ma allora chi vincee???!»). E nei microsegmenti all'interno della sezione si instaurano vere e proprie simulazioni – ovvero *finite*, suggestione del colpo scagliato: se il ventiquattresimo testo della sezione recita «Ho tentato un abboccamento, / sono andato a trovarla / in albergo e le ho detto: / 'non potremmo accordarci per / un match pari?' [...], il venticinquesimo testo si compone di un solo endecasillabo che squarcia il velo e sigla: «In realtà ha rifiutato di ricevermi».

Nelle sezioni *Gong* e *Sondaggio*, come anticipato, si avverte una discesa: se il tempo del racconto allegorico è circolare e sospeso, reso plasticamente dai due pugili che girano in tondo nella difficoltà di interazione, nelle due sezioni successive la frizione è tutta interiore, e la vita che subisce accelerazione ed evoluzione è quella dello spirito, in una caduta libera verso l'inconscio che sposta l'analogia del conflitto dall'allegoria alle categorie psicanalitiche, nella resa allucinata di un rapporto sado-masochistico che se non rimuove del tutto il grottesco, almeno esacerba il tragico («in fondo il rischio mi ha sempre / attirato, sono armato di pistola, / non ho paura degli incontri / notturni.»; «Tutto questo è uno scherzo, / lo sai, / già me ne piace un'altra / non so chi sono [...]; «Dicono che mi rovinerò il fegato. / Non è vero. / Non è mio. / Il fegato. / È un signore che dice / di essere il mio fegato.»), pure servendosi ancora di archetipi di immediata intelligibilità («un ragno nero mi cammina / addosso»).

L'uscita dall'esperienza di militanza politica (che aveva coinvolto Bordini nella più austera operazione di straniamento) lo mette di fronte, già negli anni '70, a una nuova incapacità e inettitudine: quella delle relazioni umane, in particolare amoroze. È un tema esplicito dell'ultima parte di *Memorie di un rivoluzionario timido* (iniziato nel 1976 e pubblicato da Sossella nel 2016), di *Manuale di autodistruzione* (Fazi 1998) e soprattutto di *Gustavo* (Avagliano 2006), il romanzo sperimentale più vicino a *Strategia* nel segno dell'illusione amorosa eletta a realtà. In *Ogni donna è mia nemica*, pubblicato per la prima volta in *Difesa berlinese*, Bordini scrive: «Ogni donna cercherà di apparire migliore e più forte dell'uomo (così come ogni uomo farà il contrario). Cercherà di dominarlo; cercherà di salvarsi a sue spese, ecc. Non c'è solidarietà, obiettività, nei rapporti tra i sessi». E il tema interessa finalmente in modo frontale e spoglio di allegorie e mediazioni la quarta parte di *Sondaggio*, coadiuvato dallo spregio per le norme redazionali e dalla frazione post-metrica dei versi in sillabe: «Avrò / sempre / paura di / es- / sere / mangiato / da / te / se non / riuscirò / a do- / marti / a incularti,»; «vuoi / che / ti uccida / anch' / io? / Vuoi / tagliarti / i / capelli / a zero / Ah / sto) / impazzendo / cara non / trascinarli / in / questo /

gioco / sado-masochistico / [...]».

Un significativo battesimo all'indomani dell'uscita di *Strategia* per Savelli fu quello di Attilio Lolini, amico, interlocutore, primo vero editore di Bordini (*Poesie leggere* esce nel 1981, pochi mesi prima di *Strategia*, per i Quaderni di Barbablù), che riconduce felicemente la poesia del vissuto a una movenza neoromantica ed evidenzia il carattere di *unicum* di *Strategia* rispetto alla produzione che lo precede e segue: «ho seguito *Strategia* fin dalla nascita un po' allarmato, anche, dal suo mutato 'stile', dall'organicità di un lavoro che, via via, andava strutturandosi come un romanzo in tre parti; io, ancora e per sempre, affezionato al 'frammento', alla poesia come improvvisa 'illuminazione'».

Il mandato catartico che l'autore proietta su un libro «scritto per non impazzire» ne riconduce però la ragione d'essere al nodo da cui muovono tutte le opere di Bordini, e ne declina già quei gesti che diventeranno, negli anni, una marca: il carattere d'assurdità che non media ma rafforza una tragedia (che se trova un riparo è sotto una sensibilità – romantica – rivolta al limite creaturale per discuterlo nel flusso). La dizione si problematizza con la distonia dell'impianto, la lingua mondata di retorica che vuole additare sé stessa in quanto tale («Mentre scrivevo alcune poesie avevo l'impressione di star prendendo a calci le parole; usavo espressioni trite, canzonettistiche, come le parole 'amore', 'cuore', 'non lasciarmi', perché esse erano per me in quel momento straordinariamente vere»), nelle progressive sedute di scrittura e post-produzione del libro che addomesticano l'ebbrezza instaurativa («Ero completamente convinto di quello che scrivevo; e, tra l'altro, ero completamente convinto di essere Dio. Poi me ne andai a dormire»), l'improvvisazione musicale, e si danno come banco di prova di un'identità: cioè di quel carattere di repulsione per la finitezza e la definizione, dell'intelligenza del testo come opera aperta, gesto che non si esaurisce mai davvero. Ciò che porta Bordini a riconoscere il *valore* nell'*approssimazione*, parafrasando Contini. Ciò che concede a *Strategia* di essere letto oggi, a quarant'anni dalla sua uscita, come un testo contemporaneo.

(Francesca Santucci)

ALBERTO CELLOTTO,
Non essere, Montecassiano
 (MC), Vydia Editore 2019, pp.
 88, € 10,00



Ci sono alcuni elementi della raccolta *Non essere* del trevigiano Alberto Cellotto che possono far pensare a uno 'stile semplice'. Il lessico è in larghissima parte ad alta frequenza e alto uso. I referenti, il più delle volte, sono quelli della realtà più direttamente accessibile all'esperienza, anche quotidiana, dell'autore: la provincia veneta. La versificazione lunga sembra mimare la prosa, con i suoi bruschi a-capo in prossimità del margine di pagina che promuovono l'enjambement, anche durissimo, a regola. Per non parlare poi della essenziale monovocità del discorso poetico, tutto in prima persona, cui al massimo si aggiunge, pur frequentissimo, un *tu* che comunque gravita sempre intorno alle (dis)avventure dell'*io*. Tale 'semplicità' si trova tuttavia a essere sottoposta a numerosi procedimenti di perturbamento del senso, molti dei quali si basano sulla sostituzione, anche minima, di significanti a partire da un'espressione standardizzata. Possiamo trovare lapsus («dove *bastano* basse / delle nuvole» < *passano*; «Posso anche pensare / *in dirittura* che tutti noi ci perdiamo di vista così» < *addirittura*; «quale *lago* in gola» < *ago*), uso libero di articoli e preposizioni («Al tempo *di una* levitazione magnetica» < *della*; «non vi è *uno* scampo»; «salpare verso *un* Nord», «io / sprofondo *su* questo» < *in*; «Il bambino *down nel* marciapiede» < *sul*; «E che hanno *da* fare [...] / questo campanile e una palestra ancestrale [...] con ogni / pensiero su te» < *a che*; «già annegato *sul* sonno» < *nel*),

inversioni o spostamenti di sintagmi in funzione anti-logica («e so già altrove che ho vissuta la primavera / come questa» < *e so già che ho vissuto altrove una primavera come questa*; «un paese di frutti / alti più vicino all'*acino nel* sole» < *dagli acini più vicini al*; «chiedimi chi sono il mio passato, / *non so tanto* rispondere» < *tanto non so*; «scrivono che *lo sbaraglio* / della nostra generazione sia l'inappartenenza», dal sintagma *generazione allo sbaraglio*), formule contrarie all'atteso («E non ci credo ancora che sia vera, / *di più* in presenza dell'anatra che becca erba» < *ancor meno*; «che cosa accade se / tutto questo l'ho vissuto *ancora*» < *già*; «una / nebbia scoscesa che *pesa sotto* i lampioni» < *scende su*).

Non c'è alcuna garanzia della validità della ricostruzione delle espressioni standardizzate originarie: si sa, alla fine ciò che conta è il *testo*, e al *testo* nulla pertiene di quanto nel *testo* non c'è. Risulta comunque evidente che il principale effetto dei procedimenti citati – assimilabili a una sorta di *côté* stilistico neo-orficcizzante (si arriva persino a scrivere, non senza ironia, «che di soli ne esistono molti», stereotipo per eccellenza del gusto ermetico per i plurali) – è quello di compromettere sin da subito la *comunicazione*. Se il *testo* è l'unica realtà che si offre al lettore, si potrebbe anche dire che il (presunto) messaggio originario stia dalla parte del *non essere*. Forse il titolo suggerisce anche questo: un qualcosa che *non* è in quanto non si dà come presente, e che pure si lascia avvertire in assenza, *solo per* la sua assenza. Essere e non-essere vivono l'uno dell'altro, scambiandosi continuamente le parvenze di autenticità e inautenticità. Nella prima sezione, per esempio, sembra dominare una condizione per cui solo il fuori, il dato esterno è sentito come realmente esistente; a non avere alcuna garanzia di consistenza è semmai l'*io*, condannato a percepire e soprattutto percepirsi come una (non-)realtà sospesa. Il fuori è dato sì come esistente, ma spesso appare come compresenza di elementi tra loro confusi oppure fortemente eterogenei.

Gran parte del lavoro stilistico muove proprio in questa direzione. I procedimenti di sostituzione, gli accostamenti impreveduti e obliqui, gli slogamenti sintattici e altri fenomeni di ambiguità del discorso,

spesso promossi e rafforzati da un lavoro sul puro significante, concorrono a garantire la vitalità dell'*io*, la sua unica possibilità di eludere lo scacco conoscitivo e ontologico del non-essere. L'alternativa è tra il non-essere e la partecipazione – spesso associata a un'attesa, a un rischio – a un tutto dinamico («non c'è davvero nulla se non il desiderio di essere tutti / altrove tra poco dopo una diastole mancata ai cuori»), tra il «nulla» e lo *stile* che è trasformazione (combustione e rifusione). E forse non è un caso che un *testo* come quello in cui l'*io* si ritrova a dover decidere se «bruciare» o «tenere per ricordo» il passaporto scaduto, una delle poesie a più alto coefficiente di negatività-negazione («senza pensare», «non potevo», «Non penso», «non credo»), abbia un tasso di figuratività e di ricodificazione stilistica pressoché nullo.

Non mancano i momenti in cui l'*io* sente perdere questo suo potere di superare l'inessenzialità di sé e la complessità-disomogeneità della realtà attraverso la rimessa in gioco (linguistica) di tutto con tutto («non so più fare strage di immagini e ricalco quello / che mi viene meglio», «non c'è niente / che sia unico, niente nemmeno i colori di fuori»). Ma il gioco finisce sempre per prevalere: la scommessa rimane aperta. E se il presente viene sentito come tempo dell'inautentico («l'infinito scolo del presente»), l'essere viene rinviato a un altrove e a un dopo indefiniti, all'indicibile-irrapresentabile di una veniente trasformazione epifanica («E aggiungere parole non serve / e i luoghi non fanno di questa bassacorte riparata da latte / e lamiere di una sera lenta che diventa campo / diventa prato e arriva sventata / come una Pasqua»), oppure – ma con quale perdita! – viene sentito come possibile solo nel passato («Oggi non è oggi ma abbiamo avuto tempo per la vita / e per la strada, per le gare delle gocce e quelle dietro ai cancelli / dei bambini»). Eppure, anche il passato e il futuro possono essere smarriti («svegliarsi / come sirena che trema, dal sonno viene la recita fredda / dei primi passi quando per poco non appartieni / più a nulla, nemmeno alla vita di poi o quella di prima»). Ci si apre esplicitamente alla dimensione del sogno: lo stesso stile dell'intera raccolta sembra alludere a un qualche linguaggio onirico. Più precisamente, nell'ultima se-

zione, il sogno è preso in considerazione come variante iponimica di *visione*, giacché si constata una volta di più che «c'è l'altro, esiste / sempre altro se guardi» e che «Vedere qualcosa è già vedere / tutto, ma pensare tutto è stata solo l'esagerazione di una passeggiata / immaginata». Questo tipo di «vedere» non è altro che l'equivalente biologico di ciò che questo *stile* poetico produce: l'apertura al «tutto» a partire da singole parole-significanti. Un pensiero che solipsisticamente cerchi di pensare *tutto* produce un puro immaginario, una non-verità, un non-essere.

Vedere «qualcosa che non è ritorno non è inizio», che è quindi un puro presente aperto in ogni direzione, ben al di là di qualsiasi «problema / del realismo», significa invece aprirsi al rischio-scommessa dell'essere, alla «realtà che è qua [e in cui] siamo equidistanti da ogni dove».

Non essere. Titolo ingeneroso e opportuno, perché la raccolta è un continuo incontro-scontro con il non-essere, un ruminare continuo sul non-essere e al tempo stesso un ostinato sentire quanto

poco essenziale esso sia per la vita («Ci vuole troppo a non essere e tante stelle hanno bisogno / di annerire»). Forse, al contrario di quanto succede nei succitati stilemi di sostituzione, per cui ciò che non c'è può esistere solo in virtù della sua assenza, dovremmo leggere quel «non» come assente, e assente solo in quanto assolutamente presente: ovvero continuamente metabolizzato. <Non> Essere.

(Riccardo Vanin)

EUGENIO DE SIGNORIBUS, L'altra passione. Giuda: il tradimento necessario?, con una nota di Stefano Verdino, Novara, Interlinea 2020, pp. 112, € 12,00



Simona Morando e Stefano Verdino, rispettivamente sulle pagine di «Allegoria» (2020) e nella nota a *L'altra passione* (pp. 95-106), hanno individuato i nodi strutturali (la numerologia, la bipartizione strofica ed enunciativa, il rapporto tra poesia e prosa – o «tra sequenze poetiche e sequenze impoetiche», come chiosa De Signoribus a pagina 29) e tematici (il religioso e la religione, la gratuità del bene e del male, il passato biblico e la secolarizzazione del presente), gli elementi di continuità e discontinuità che legano e separano l'ultima silloge di Eugenio De Signoribus ai/dai precedenti percorsi lirici, in particolare da/a *Trinità dell'Esodo* (Garzanti 2011) e *Stazioni* (Manni 2018). In chiave metaforica, e non intertestuale (o stilistica), vorrei far emergere un'altra forma di continuità e di discontinuità nella

poesia di De Signoribus in un percorso conoscitivo che va da *Soglie praghesi* a *L'altra passione*: l'idea, benjaminiana, di soglia.

La «*Schwelle* (soglia)», scrive Walter Benjamin, «è una zona. La parola *schwelen* (gonfiarsi) racchiude i significati di mutamento, passaggio, straripamento, significati che l'etimologia non deve lasciarsi sfuggire» (*Das Passagen-Werk*, 1927-1940). De Signoribus, nel suo continuo gioco e scambio metamorfico tra io lirico e io empirico, vive in una zona poetica di confine, priva di geometrie razionalizzabili e di demarcazioni nette, anche quando la struttura del testo – quale è, nel nostro caso, *L'altra passione* – sembra suggerire un'azione lirica di circoscrizione (totalizzante?) dell'esperienza; diversamente, in questi spazi lirici l'io diventa soggetto di esperienza grazie alla dimensione del passaggio e della sosta, come se l'atteggiamento di attesa (dell'io) fosse teso a cercare nella topologia metafisica del racconto (e commento) biblico – fra interno ed esterno, tra fede e tradimento, tra stasi e moto, tra cesura e arresto – una nuova forma di conoscenza: un nuovo rito di passaggio.

In Benjamin, o quantomeno nell'idea che soggiace(va) alla struttura compositiva dell'incompiuto *Passagen-Werk*, questa tensione abitativa (degli spazi) si risolveva in una «dialettica in stato di quiete» (*Dialektik im Stillstand*); in De Signoribus, invece, l'esperienza liminale della soglia sembra cadere in un cortocircuito conoscitivo, come se la sua opera fosse costantemente sospesa in uno stato di perenne ricomposizione e riscrittura («*L'altra passione, Giuda* è stata scritta nel 2011, nei giorni di consegna del libro

Trinità dell'esodo, uscito da Garzanti in quella primavera. Come se avessi avuto bisogno di colmare subito un vuoto, riprendendo un 'tema in appunti' che comprimevo da anni», p. 69). E in questa postura intransitiva, forse, risiede proprio la grandezza della poesia di De Signoribus, la sua capacità di produrre, performativamente, una condizione lirica che quando sembra aver raggiunto uno suo stadio formale definitivo, lo abbandona, come se l'io avvertisse di non aderire, ancora (o non più), al dominio conoscitivo della realtà che è al centro della sua poesia (e dell'idea di letteratura di De Signoribus).

Le forme, dicevo, sono razionali (da intendersi, però, nel significato etimologico di *ratio*, una soglia semantica che va dall'idea di rapporto a quella di criterio): la silloge è suddivisa in due soglie spaziotemporali (*Sui passi della passione*, 2018; *L'altra passione*, 2011-2018). Nella prima, troviamo una sezione (*Sui passi della passione*) di 14 poesie, cui segue una sezione (*L'appuntamento*) con la prosa (*Monologo di Gesù Cristo*) e con una prosa in carattere minore (*Premessa, dopo*), le *Note* (annotazioni in carattere minore) e la *Nota-congedo* (una poesia in carattere minore). La seconda soglia segue una traiettoria a tratti speculare: una sezione (*Giuda*) di 14 poesie (non numerate), a cui segue una sezione (*La visita*) con la prosa (*Corpo di Giuda*), con una prosa in carattere minore (*Premessa, dopo*), le *Note* (in carattere minore), la *Nota-congedo* (che raccoglie una nota di commento a una poesia, entrambe in carattere minore), il *Congedo* (una poesia in carattere regolare) e una ulteriore *Postilla* di autocommento, seguita infine dalla *Nota* 'per un commento' firmata da Verdino.

Si tratta, per usare le parole dell'autore, di una «*Via crucis*, di quattordici stazioni testuali in versi e una prosa, ma raddoppiata e speculari, giacché vi si affianca anche la *Via crucis* di Giuda, il reprobato supremo» (p. 95) – una «soglia ardità / e senza un'altra uscita» (p. 20), «la soglia grigia, la stanza della solitudine» (p. 29). Alla fine della prima *Passione*, alle soglie del monologo di Cristo, la poesia diventa «pensiero della soglia», espressione di una razionalità dialettica che attraverso le parole dis-umane di Cristo tenta di evadere dalle polarità inconciliabili binarie (il sistema relazionale io-tu, io-noi, io-voi, io-loro) per accedere a una comprensione dell'alterità (il tu, il noi, il voi, loro) transumana, l'unica soglia da dove è possibile una redenzione – anche, e soprattutto, per chi non riesce più a «specchiarsi», a «riconoscere il sé in uno o vedere il suo doppio» (p. 44). Per compiersi, la te(le)ologia cristiana deve attraversare le soglie del tradimento; e ancora, per dirla con Benjamin, è nel «carattere distruttivo» della Storia che la soglia, in quanto spazio abitato e attraversato dall'uomo, e sede delle contraddizioni dello *Zetigeist*, trasforma l'ambiguità (la *Zweideutigkeit*) dell'immagine – Giuda che tradisce, che deve tradire, per far sì che Cristo muoia e risorga – in un evento dialettico, dove tensione e contraddizione si sostituiscono alla tesi e all'antitesi, e producono le nuo-

ve condizioni di conoscenza della società secolarizzata nella quale la dimensione del religioso (e non necessariamente della religione) può ancora resistere di fronte alla «storia dilaniata», alla «la storia [che] è turba umana», «usata a piacimento» (p. 55), e «vede bocche aperte / strazianti sulla china / come un coro muto» (p. 56). Il soggetto lirico che assiste a questa progressione binaria di Cristo e Giuda tra poesia e prosa, tra performatività lirica e autocommento, si trova in ciò che Benjamin ha definito la «la legge della dialettica nell'immobilità». L'intera sequenza lirica è costellata dall'accostamento di immagini icastiche che descrivono un moto singolare del soggetto nel ripercorrere, criticamente, la storia biblica, riportandone le immagini nella *Jetztzeit*, secondo un procedimento che solo apparentemente è macrotestuale: ogni testo della raccolta può essere letto come un campo di forze singolare, una sorta di «montaggio» di sequenze sincroniche che mira a isolare le singole soglie, a cui segue, successivamente, la revisione sovrastrutturale, il binarismo narrativo tra le vite di Cristo e Giuda, le parole dell'autore in dialogo con le parole dell'io.

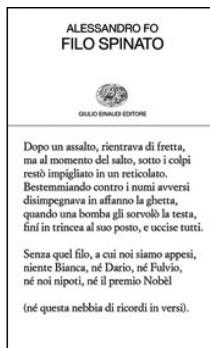
Una «scossa interiore», «un terrore nelle vene...» (p. 50) anima pagina dopo pagina la nuova raccolta di De Signoribus. La voce lirica è franta, interrogante, il *passage* tra testo e testo non segue una

trama narrativa né macrotestuale, e necessità di ulteriori interventi dell'autore (e di uno dei suoi più autorevoli critici) per interrompere le interruzioni tra passato e presente, e riportare il tempo perduto (*die verlorene Zeit*) di Giuda e la «storia originaria» (*Urgeschichte*) di Cristo in uno spazio comune. Può, dunque, la soglia essere uno spazio universale? Può la poesia attivare il passaggio semantico di soglia da luogo sincronico a luogo diacronico? «C'è verità nel suono / che stride in interiore?», si chiede De Signoribus?

Il «coro» della poesia è «muto» e il superamento della soglia rimane legato all'idea di stasi, all'osservazione testuale di fenomeni tra loro s-legati che cercano di creare un contatto umano attraverso trame foniche e semantiche. Se, come ci insegna Derrida, la scrittura «marca l'impossibilità per un segno, per l'unità tra significante e significato, di prodursi nella pienezza di un presente e di una presenza assoluta» (*De la grammatologie*), compito del poeta è far risuonare nelle fenditure del linguaggio questo stato di sospensione tra una soglia e l'altra, attivando il «risveglio storico» della coscienza del lettore *per e attraverso* la «traccia del male», le «lingue ardenti» (p. 45) di «un coro spasmante / e senza lingua» (p. 47).

(Alberto Comparini)

ALESSANDRO FO,
Filo spinato, Torino, Einaudi
 2021, pp. 128, € 11,00



Poeta ormai di lungo corso, Alessandro Fo approda alla sua terza 'bianca' con un cartello che mette sulla difensiva. Ma la

poesia eponima (che conclude il libro ed è parzialmente offerta in copertina) parla di una storia le cui spine, invece che sofferenza o morte, portano vita, salvando letteralmente la pelle al nonno-soldato che, maledetta la sorte per esser rimasto «impigliato in un reticolato», sfugge però alla bomba abbattutasi nel frattempo sulla trincea che agognava raggiungere. In questo senso, lungo le sezioni *Ingannare il tempo*, *Muto carcere* e *Dei sepolcri, again*, il titolo dà il tono a una raccolta insediata sì nel dolore e nel lutto, ma insieme percorsa da un filo di speranza.

Da sempre la poesia di Fo privilegia il peculiare prodigio delle cose, illustrato dal memorabile «sedici giugno del novanta (unico giorno a chiamarsi così)» di una poesia di *Corpuscolo* (la sua prima 'bianca'), e si consacra alla loro salvaguardia: il fulgore dei volti, dei gesti e delle parole che

per un attimo ci hanno illuminato e che si vuol restituire, leggiamo in quarta di copertina, «con la speranza che qualcosa resti». Sui 'piccoli miracoli' di cui è testimone o viene a conoscenza Alessandro Fo esercita lo stesso scrupolo del filologo chiamato a stabilire un testo, a difenderne l'integrità. È il suo tratto più singolare, che lo differenzia da una più comune propensione a fare del 'fatto' un mero punto di partenza (Louise Glück, in *Castile*, giunge ad affermare: «I have forgotten / only the facts, not the interference»). Per lui il fatto è invece il punto d'arrivo, il valore primario, da onorare con un condegno lavoro di 'curatela' (reso del resto esplicito dalla conclusiva prosa *Un appunto*, con puntuali notizie sulle 'fonti' di vari testi, ivi compreso l'omaggio a «una frase di Gianluigi che mi parve di rara poesia» e l'impagabile «filologicamente' parlando» che discute caparbio l'esattezza di

un ricordo).

A comprovare questa fedeltà stanno qui le poesie 'ecfrastiche', che provvedono cioè a descrivere e commentare una foto, riguardi le suore carmelitane del monastero di Santo Stefano a Ravenna (*Arcangeli del Corelli*), la bambina palestinese che mette in salvo i libri bombardati (*Finestra*) o il volo suicida di una donna a New York (*Sala d'aspetto*). Se si ha la curiosità di controllare, si resterà ammirati dai versi che ne accarezzano i dettagli (il «vestitino verde», la scritta «Coffee shop mountain»), quasi a toglierne la polvere o a ricompone maternamente le spoglie. Ma anche quando non descrivono delle vere e proprie istantanee (o non ne descrivono la descrizione, come in *Un vecchio scatto della Nobil Contrada del Bruco*), le poesie hanno anima di esserlo, di raccontare, leggiamo ancora in quarta di copertina, «piccoli episodi come ripresi da vecchie foto» (o da una distanza, con il cannocchiale adoperato nella raccolta *Bucoliche (al telescopio)*).

La prima delle tre 'stanze' di questa 'esposizione' di sapore gozzaniano (avvertibile nella rima a distanza «intonsi»/«Poggibonsi» di *Come salvarsi agevolmente la vita in caso di grave crisi*) è senz'altro la più luminosa. Vi spicca il trittico sulla residenza «Il Balcone», quasi interamente intessuto di frasi 'rubate' durante le visite a un'anziana ospite; frasi che da sole formano un delizioso e toccante profilo di donna, un monumento alla 'forte fragilità' (integrato, poco più avanti, da *Le pagelle del 1934*, dove un remoto «6 in matematica» chiede ancora vendetta, ed è argutamente affidato alla domanda che la effettua dichiarando una poetica: «Chi potrà consegnarlo ora alla Storia?»).

Altri frutti felici di questa assidua 'arte del furto' sono le parole che danno un lume testamentario alla poesia proemiale, *Doni* («Io che, da viva, non servivo a niente, / servirò a qualche cosa almeno morta»), o quelle di Kay Kent, sosia di Marilyn che dorme vestita solo di «Due gocce di Chanel n. 5» (sapientemente riverberate, nella successiva Lettera da Firenze, dalla stupenda chiusa «La sera, andando a letto, / solo due gocce di versi. E dormire»), o le probabili 'rapine' epistolari di *Facendo adesso un altro lavoro* (con quel paradisiaco «declivio» pieno di fiori nominati con passione da naturalista), fino al sordo rintocco del «sono grave» che sigilla *Leggendo la poesia delle patate* 'ritro-

vando' il ricordo più doloroso (lo stesso che in *Corpuscolo* bagnava di lacrime la «Madre scannerizzata, madre solarizzata» di *Asta e bandiera*). Altre volte le parole, non 'rubate', sono invece il tentativo, spesso splendido, di racchiudere particolari, più o meno fuggevoli, epifanie; vogliono ricambiare il dono di un attimo. Penso all'anonima ragazza di *Quel che inizia del giorno*, colta di corsa, in corsa, per celebrarne la silenziosa eclissi: «a destare stupore / è come, anche all'impatto delle suole, / sia già lontana, senza alcun rumore». Penso alla figura femminile di *Minimi incontri*, composta in una progressione (dalla «non conosciuta ancora, molto bella», alla «rifiorita», all'«abito da sposa», ai capelli «freschi di chemio, e dunque ormai caduti») che devotamente disegna la curva di un destino; o alla 'donna che legge in treno', paragonata a «Valentina Lisitsa in seta azzurra / che attraversa uno studio di Chopin» e infine folgorata dal virtuosistico «le virò il viso riverso» (*Angelo fra le righe*).

Il colore dominante della seconda 'stanza' è il grigio sporco delle prigioni, portato di «un'esperienza di volontariato culturale in istituti di pena» (*Un appunto*) da cui il nostro 'ladro d'anime' ha saputo trarre un prezioso bottino. Non era facile. La crudezza delle storie intercettate poteva qui 'minare' il sistema, scuotere il delicato equilibrio di tessiture condotte sul filo del garbo e dell'eleganza. La galleria che ne deriva ha invece una sua bellezza, una bellezza 'caravaggesca' che lascia il segno, e interPELLA le nostre coscienze. Difficile dimenticare, ad esempio, la morte di Mario Trudu («Non poteva parlare, era intubato. / È stato l'apparecchio a registrare / la commozione. Una traccia di lacrime»), e quel cinico «e ce lo siamo levato di torno» che fulmina un sentire da cui nessuno può dirsi immune. Difficile dimenticare l'«isolato» che impara a memoria «un vecchio numero di "Famiglia cristiana"», e quando riesce a ottenere dei libri, pur «putrefatti, sbrindellati», piange di felicità. O il «vuoto movimento, / complemento di moto senza luogo», della cosiddetta ora d'aria. O la regolare richiesta «di essere condotti nottetempo / in data odierna sul campo di calcio, / per contemplare le stelle cadenti, / ed esprimere ciascuno un desiderio / che saprà lui» (per non dire di quella, non giurisdizionale, di un *peluche*: «poterlo avere in cella / solo ventiquattr'ore»). Potrei proseguire, ma insomma, prestando il suo microfono

ai 'fatti di galera', facendoli 'parlare', con versi che sembrano andare al passo lento dei condannati e con rime trovate per via, senza abbellimenti o fioriture, senza ricerca di 'effetti', senza 'poeticherie', senza gorgheggi, l'autore attinge un suo sobrio, «altissimo canto».

La terza stanza, inutile dirlo, è foderata di nero velluto, declina in varie guise il gran tema della morte, alternando momenti di relativa leggerezza e soste di più austero raccoglimento che nelle otto poesie del *Libro dei Numeri* toccano la tragica attualità della strage pandemica, per culminare nella data del «31 XII 20» in cui si iscrive la *metapoesia* («breve scritto da inserire / all'ultimo momento fra le pagine») che vuol esserne il provvisorio bilancio, anche personale: «Levando gli occhi al cielo, intorno ho i libri, / da lasciare a una qualche biblioteca» (ma «'l giorno, 'l mese e l'anno» contrassegnano, come un marchio di fabbrica, ogni prodotto di questo poeta che tiene a dichiarare i propri procedimenti, ha una vocazione per così dire auto esegetica). Fra i lampi che ne contrastano in qualche modo la penombra, piace qui ricordare la semisorridente evocazione di una pasticceria 'che non c'è più', ma continua a far rimpiangere «l'umile gusto di una sfogliatella» (*Non vanamente*), le pertinaci «pin-up» di un vecchio elettrauto (*Dei sepolcri, again*), il controverso acquisto di lacunos *Frammenti funerari* eletti «Gronchi rosa dei 'Pindari» (*Il non più tanto giovane erudito*), e soprattutto la «bellissima, / gentile, sensuale, con le dita / inchiostrate dai timbri», 'musa' del bellissimo distico che riassume, credo, il credo di una vita: «Ciò che ho visto e sentito ho messo in versi / che un giorno forse qualcuno avrà incontrato» (*Laura alle Poste di Via A. M. R.*).

All'estremo opposto, nel buio senza spiragli, si colloca *Esseri umani*, lunga e vibrata invettiva biblica, catalogo di nequizie che rende ancor più acuto l'umor negro che ispirava, nella prima sezione, *Agosto ti mortifica o fortifica*, portando una nota di insolita «rancura» (per usare una parola cara al Ripellino più volte convocato nel libro) nella poesia di Alessandro Fo. Ma questo è forse un segno dei tempi oscuri che ci spingono, nostro malgrado, a 'prendere posizione', a farci carico, per maledirlo, di tutto l'obbrobrio che ci infesta.

(Antonio Pane)

PAOLO FABRIZIO IACUZZI,
Consegnati al silenzio,
 Bompiani, Milano 2020, pp.
 134, € 16,00



Chiunque in questi mesi si sia trovato a leggere il nuovo libro di Paolo Fabrizio Iacuzzi senza fare attenzione alla data di pubblicazione della prima edizione, potrebbe aver pensato a un'operazione commerciale degna dei più astuti *instant book*, una pratica di marketing non molto comune nell'editoria di poesia – fatta eccezione proprio per qualche recente, discutibile testo poetico pubblicato 'ai tempi del Coronavirus', come si è amato dire durante la prima fase della pandemia. Da cosa potrebbe nascere questo dubbio? Per capirlo entriamo subito nella trama del libro: «Viviamo in astinenza. Granai senza le macine / guardiamo un piatto vuoto. Dalle vetrine i dolci / che non possiamo avere. Pensaci di notte se / pensarci non costa niente. Pensaci nel mondo // che ci costringe sani. Fingere di non avere niente / ed essere contaminati.» Poi ancora: «Contagio più non siamo perché dei nostri virus / dormono nelle cellule. E quando c'è il mattino / ci inonda la fatica.» E infine: «Siamo dentro al buio per aspettar la luce / Entrare // in fondo piano tra spifferi dei muri. Ci illuminano / la lingua ci stani tutti i virus.» Questi versi – anche grazie a un lessico che la contingenza ci rende amaramente familiare – hanno la capacità di descrivere il sentimento di smarrimento e solitudine di cui molti di noi hanno fatto esperienza durante il periodo di isolamento o, peggio, di malattia. Le tre citazioni vengono da altrettante poesie de *Il padiglione verde*, la sezione centrale di *Consegnati al silenzio* - *Ballata del bizzarro unico male*,

libro che – ci creda il lettore o meno – è stato pubblicato da Bompiani nel febbraio del 2020, qualche settimana prima della dichiarazione di pandemia e del lockdown. Quando ancora noi dovevamo cominciare a prendere confidenza con il dizionario dei virologi, con il lessico dei bollettini e la grammatica dei decreti ministeriali, già da tempo Iacuzzi – percorrendo strade alternative – aveva profeticamente intuito la portata esistenziale del dramma virologico che di lì a poco avrebbe stravolto le nostre vite. Il «bizzarro unico male» del sottotitolo è proprio il virus o, per meglio dire, uno dei tanti virus che nei secoli hanno prostrato l'umanità con il loro metodo infido e chirurgico: il «male cucito al male cucito al male» radiografato da Iacuzzi è una malattia che non ha certo bisogno di un nome scientifico per riuscire a renderci partecipi di un destino dietro la comune «peripezia umana» di chi «non accetta la peste che è dentro». In effetti, il poeta toscano – sulla scia non so quanto intenzionale delle *Case della Vetra* di Raboni – un nome lo sceglie: decide infatti di sfruttare la suggestione storico-letteraria della peste per tessere un filo che allacci un fatto privato come la morte del padre con la storia dell'Ex Spedale del Ceppo, che ebbe un ruolo centrale durante l'epidemia che colpì Pistoia nel 1348. La sezione del libro intitolata *Pietra della pazzia* (già uscita nel 2016 come volume autonomo edito da Giorgio Tesi) è infatti suddivisa in 7 parti, tante quante sono le *Opere di misericordia* scolpite da Santi Buglione e Filippo di Lorenzo Paladini nel fregio della facciata dello Spedale. A ispirare Iacuzzi non è però solamente il potenziale narrativo e il fulgore cromatico delle figure che affollano il fregio, bensì un dettaglio apparentemente insignificante: uno 'sfregio' sulla colonna portante della facciata, un graffito recante la firma «Gio Batta Iacuzzi 1816». A partire da questa coincidenza («un antenato di cui non so nulla», ha detto lo stesso Iacuzzi in un'intervista) il poeta – autorizzato da un sonetto-sogno da lui stesso attribuito a Gio Batta – ha poggiato le fondamenta di una genealogia *inventata* (nel senso etimologico originale conferito dal verbo 'inventare', trovare) che lega il destino nominale, privato della famiglia Iacuzzi all'opera di misericordia dello speda-

lingo Leonardo Buonafede, il monaco certosino protagonista delle scene del fregio. La «geolocalizzazione» della propria memoria concentrica è lo strumento che, dal capezzale del letto di morte del babbo (proprio come Claudio Pasi in *Nomi Propri*, Amos 2018), lo Iacuzzi «patologo del nulla» utilizza per risolvere il «Padre cruciverba senza schema», ma anche per operare su di sé una spietata, quindi pietosa «autobiopsia» che dalla radice del male faccia scaturire un'ipotesi di salvezza. Una caratteristica comune a tutti i libri di Iacuzzi è l'architettura macrostrutturale che consolida l'opera a partire dall'occorrenza dei colori: dopo il rosa di *Folla delle vene* (Corsiero Editore 2018) in *Consegnati al silenzio* è il verde il colore dominante dei quadri che compongono la galleria. Attraverso memorie, sogni e 'madeleine' chiazze di verde, il poeta cerca una possibile risposta al dolore tentando di fare ordine nella confusa pinacoteca del proprio passato «di fronte e attraverso il mistero / della pena». Con pathos tragico o leggera ironia a seconda dei casi, Iacuzzi costringe il proprio universo privato alla prova di una lezione etica che sia in grado di generare indizi di autocoscienza e illuminazioni, con quell'intonazione plurale che tenti l'impresa di far coincidere l'esperienza personale col destino universale in «un punto di carità condivisa». La scrittura poetica di Iacuzzi esalta una lingua sorprendentemente originale che mescola alto e basso creando nessi e relazioni spiazzanti tra eventi e personaggi apparentemente irrelati («Tutte le figure sono le figure / salvate dalla storia per stare oltre i virus»). Dal punto di vista formale, invece, colpisce (ma non stupisce i suoi lettori più fedeli, che risconteranno una continuità) come Iacuzzi sia in grado di isolare «l'inesorabile potenza dell'istante» nei suoi stampi metrici: la cornice ideale per la sua «vita a quadri» è infatti un pseudo-sonetto quasi sempre ipermetro che cattura il lettore per ipnosi, scandendo il ritmo in modo ossessivo tramite settenari o endecasillabi camuffati in enjambement, segmenti frasali assertivi ricchi di rime interne, assonanze e anafore di grande potenza espressiva: del resto è lo stesso Iacuzzi a definirla una «sintassi secca e rapidissima / altera e incalzante», nella poesia conclusiva

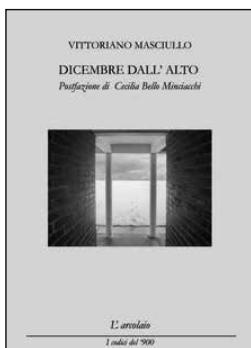
Bizzarro unico amore. Il peso specifico di un'opera come *Consegnati al silenzio* conferma come lacuzzi sia uno dei poeti più interessanti della sua generazione, nonché uno dei pochi ad aver dedicato il proprio lavoro di scrittura allo sviluppo

di un vero e proprio progetto unitario che ambisca a raccontare 'la vita in versi' secondo l'esempio del maestro Giovanni Giudici, omaggiato in questo libro con una dedica e una cripto-citazione (*Quanto spera di campare Giovanni* diventa

Campari per campare), che dimostra quanto il poeta spezzino sia presente nello spirito tragico e vivace della scrittura di lacuzzi.

(Bernardo Pacini)

VITTORIANO MASCIULLO,
Dicembre dall'alto,
Forlimpopoli, L'Arcolaio 2018,
pp. 94, € 11,00



In principio fu *La poesia salva la vita*, titolo di un agile saggio, uscito ormai un decennio fa, di Donatella Bisutti. Ad oggi è piuttosto vasto – risultando ulteriormente amplificato dalle possibilità messe a disposizione dalla Rete – il panorama delle pubblicazioni dedicate all'importanza e, attraverso l'uso di questa parola-feticcio, alla *fungibilità* della scrittura poetica. In barba all'elementare nozione jakobsöniana della funzione poetica – che fungibile, in realtà, non è – si discetta delle possibili finalità alle quali potrebbe *servire* la poesia. Nel suo libro d'esordio, Vittoriano Masciullo sembra riproporre, senza tuttavia fornire alcuna risposta, lo stesso interrogativo: «a che serve», con la variante «a che è servito», è infatti la stringa più ricorrente nel testo, con l'effetto di istituire un orizzonte interpretativo che non è soltanto metapoetico, ma ha anche risvolti esistenziali, psicanalitici, culturali e politici.

Come si può notare in molte delle occorrenze – un esempio per tutte, la prima: «salva però salva o a che serve» (p. 22) – il procedimento di Masciullo mantiene sempre in vita la struttura dualistica dell'interrogativo, costruendo così un libro che, come ben osserva Cecilia Bello Minciocchi nella postfazione, è «gremito di

opposizioni» (p. 80). D'altronde, un chiaro punto di riferimento dell'autore è Vittorio Reta – poeta del secondo Novecento che per lungo tempo è stato accantonato, fino almeno alla ripubblicazione di *Visas e altre poesie* (Le Lettere, 2006), per la curatela della stessa Cecilia Bello Minciocchi – all'interno di un rapporto di fedeltà, del resto mai epigonica, che non riguarda soltanto i procedimenti compositivi, ma che implica anche l'adozione di una prospettiva tematico-ideologica più generale. In effetti, oltre al notevole impegno profuso da entrambi i poeti nella forzatura sintattica della versificazione, in Masciullo vi è anche, «con le necessarie differenze, la dialettica messa in campo da Reta tra il sentimento della vita, del respiro quotidiano, delle considerazioni esistenziali, e il desiderio di sperimentare attraverso la scrittura, nutrito spessissimo, con insistenza ossessiva, di altra e varia letteratura» (p. 77).

Una dialettica irrisolta, incapace di facili trionfalismi e al tempo stesso consapevole dei tentativi di sintesi che sono perennemente in atto, a discapito non soltanto del singolo individuo, ma anche delle più diverse collettività. Tali tentativi sono costantemente promossi sia dall'alto che dal basso delle gerarchie culturali e politiche; se infatti è vero che *Dicembre* è visto *dall'alto*, nel titolo del libro, la raccolta si apre e si chiude all'insegna di un «comunque» che si può immaginare, invece, proveniente dal basso: «e al pensiero non succede / il pensiero suo e viceversa / e comunque succede» (p. 13); «nessuno // rimane // comunque» (p. 66).

In questo uso – non sempre rassegnato, anzi talvolta riottoso – non si rileva traccia di alcun fatalismo; si ha conferma, piuttosto, di quanto ha recentemente scritto Luciano Mazziotta in una recensione del libro apparsa su *Nazione Indiana* (20 febbraio 2020), rifacendosi esplicitamente a un caposaldo della psicologia winnicottiana: «nel momento in

cui nel soggetto si verifica la paura del crollo, il crollo è già avvenuto». Si tratta di un principio compiutamente formalizzato nell'intero libro di Masciullo – come si può notare, appunto, nell'alternanza delle stringhe «a che serve» e «a che è servito» – e che può efficacemente integrare l'ipotesi, avanzata da Cecilia Bello, di una scrittura che ambisca a costruire, o ricostruire, «sulle macerie», intese in senso classicamente benjaminiano (p. 80). In effetti, il crollo, in quanto sempre già avvenuto, è registrato fino alla sua più minuscola evidenza poetica, a partire da quel processo fonologico tipico della lingua tedesca, ossia la desonorizzazione o indurimento delle consonanti finali, che è citato nel titolo della prima sezione, *Inaspettata (o delle conseguenze dell'Auslautverhärtung)*. Nonostante molti testi di questa stessa sezione (pp. 13-25) ricorrano all'epanadiplosi, la circolarità così presupposta non si realizza mai appieno: l'abisso, corrispondente a ogni 'caduta' del verso in direzione del verso successivo, si può spalancare da un momento all'altro. Di questo abisso, si darà compiuta definizione solo molto più avanti – «tra me e il sé c'è un abisso di coraggio» (p. 61) – ma già nella prima parte si delinea la dimensione primariamente psico-sociale del confronto con questo baratro, in una chiusa che significativamente riprende il titolo dell'intera sezione: «lei ha una grande / capacità di affrontare / inaspettata dice / inaspettata» (p. 19).

A seguire, la seconda parte del libro (pp. 29-34) – intitolata a *Ueno*, quartiere tradizionale di Tokyo – svolge un ruolo di cerniera tra la prima e la terza parte del libro, instaurando un processo di transizione che è principalmente spaziale e linguistico, e non temporale né di movimento dialettico. Inizia infatti ad affacciarsi – in realtà, piuttosto timidamente, grazie ad alcune citazioni e tematizzazioni – quel plurilinguismo e quella sovrapposizione di spazi, geografici e psichici, che caratteriz-

zerà poi la terza sezione, *Nessuno spiega chiron* (pp. 37-66). In questo senso, la scrittura di Masciullo può forse essere accostata ad altri esperimenti plurilingui attivi nello stesso ambito bolognese nel quale opera l'autore, come ad esempio quelli avviati da Sergio Rotino (*Cantu maru*, Kurumuny, 2017) o da Domenico Brancale (*Scannaciucce*, Mesogea, 2019). Tutti questi autori non si muovono tanto alla ricerca di una lingua primordiale e pura che emerga dall'armonizzazione di suoni altrimenti deprivati di significazione, bensì proprio nell'impossibilità di tale armonizzazione pre-linguistica ritrovano il movimento e l'articolazione che ritengo-

no specificamente proprio della scrittura poetica.

Al tessuto mistilingue di questi testi si aggiunge poi la lunga serie di campionamenti indicati da Masciullo in calce al libro (p. 70), con la parallela costruzione di un panorama letterario e artistico molto vasto ed eterogeneo, nel quale spiccano, per una rilevanza che non è solo citazionista, almeno due riferimenti: il già citato Vittorio Reta e Amelia Rosselli. *Serie ospedaliera* (1969) di Rosselli, in effetti, è un titolo esplicitamente citato in un verso di Masciullo (p. 44), come punto di riferimento poetico – anche qui squadernato in tutti i suoi possibile livelli – al quale cor-

risponde, nel presente libro, l'esigenza e al tempo stesso l'impossibilità della cura. D'altronde, il libro si pone all'insegna di Chirone, personaggio metodologico che «nessuno spiega» ma che Masciullo riesce a ricreare sapientemente nei suoi versi: il medico di Achille, successivamente colpito dalla ferita non rimarginabile, ma al tempo stesso non letale, inflittagli da Eracle, è la figura che meglio può suggerire l'interrogativo senza risposta che *Dicembre dall'alto* ha posto e continua a porre.

(Lorenzo Mari)

LUCIANO MAZZIOTTA,
Posti a sedere, Livorno,
 Valigie Rosse 2019, pp. 94, €
 12,00



Senza delineare un progetto compiutamente allegorico – tali progetti, peraltro, hanno sempre più spesso una funzione consolatoria, proponendosi come una tra le tante strategie retoriche a disposizione di chi scrive e offrendosi, così, senza il peso benjaminiano delle macerie della storia – il terzo libro di Luciano Mazziotta trova già in limine la sua ragion d'essere: *Posti a sedere*, infatti, non è soltanto sostantivo, ma anche participio passato; il suo portato semantico, di conseguenza, si trova a fluttuare, in modo costante e indefinito, tra vari possibili approdi. Tra questi, spiccano il binarismo vuoto/pieno, nonché la violenza con la quale si è «posti a sedere» da qualcuno o qualcos'altro: al «posto a sedere» come denominazione metaforica del segnaposto linguistico – in quanto evidenza, di marca post-struttura-

lista, di quello svuotamento che colpisce non soltanto il cosiddetto 'io lirico', ma anche tutte le altre realtà pronominali – si somma sempre la manifestazione di una potente violenza materiale, chiaramente incardinata nella storia e nell'economia politica del nostro tempo.

Apparentemente diverse, se non antitetiche, queste due tendenze si configurano invece, nella poesia di Mazziotta, come due lembi di uno stesso tessuto, che si possono anche ri-annodare tra di loro. Uno tra i tanti possibili nodi può essere allora rintracciato nell'idea di non-abitabilità degli spazi domestici, che si rivela essere pervasiva, manifestandosi tanto nella citazione in esergo (da *Cemento* di Thomas Bernhard: «La casa non era vuota, era morta. È una cripta, pensavo») quanto in quella di chiusura (da *Afterwards*, poesia di Philip Schultz: «The present remains uninhabitable»). Inoltre, «il male è nella casa»: i riferimenti alla *Medea* di Euripide abbondano nel libro, sia come portato della formazione classicista dell'autore, sia, forse in modo più cogente, come monito contro ogni celebrazione – variamente nazionalista, xenofoba, o anche solo ingenuamente intimista – della dimensione domestica. In questo modo, si aggirano alcuni cliché di quella poesia contemporanea che si gioca interamente sulla tematizzazione della casa, come ad esempio l'ossificazione della topica della crepa, presente nella poesia italiana a partire almeno dal libro *Da una crepa* (Einaudi, 2014) di Elisa Biagini – con l'eccezione, tuttavia, di alcune scritture poetiche che ne mantengono viva la ferita fon-

damentale, come *Casa rotta* (Arcipelago Itaca, 2017) di Valentina Maini.

Per Mazziotta, in ogni caso, questa non sembra essere soltanto una questione di domesticità vera o presunta (e della sua variante più chiaramente legata a relazioni di potere, ovvero «l'addomesticamento»), ma anche del fallimento nella ricerca di una posizione dalla quale si possa, effettivamente, parlare. Inabitabilità e crisi della posizionalità intellettuale che l'essere «posti a sedere» non concilia, semmai aggrava: di cruciale importanza, all'interno del libro, sembrano allora essere i tre testi della prima sezione, *Questo posto* che terminano con tre versi di sicuro impatto – rispettivamente, «noi non siamo all'interno di un futuro» (p. 13), «noi non siamo all'interno di un presente» (p. 16) e «noi non siamo all'interno di un passato» (p. 19). Quello che ci si presenta come svuotato è un 'noi' in prima battuta generazionale – Roberto Batisti, nella recensione apparsa sulla rivista online *La Balena Bianca* il 6 settembre 2019, ha giustamente parlato di «classicismo del disagio contemporaneo», a proposito della poesia di Mazziotta – ma che si può estendere e universalizzare, nella sua condizione di impossibile abitazione del tempo (nonché, probabilmente, dello spazio).

Si tratta, inoltre, di tre testi che illustrano in maniera esemplare la qualità «d'ordine metrico, o per meglio dire percussivo» della poesia di Mazziotta, così come la descrive Paolo Maccari nel denso eppure sempre puntuale risvolto di copertina del libro. Batisti, ancora una volta, ha

correttamente individuato i moduli ternari sui quali sono costruiti i testi come base per la creazione di una «ossessiva cadenza anfibrachica», ma sembra opportuno sottolineare anche il fatto che i versi appena citati appaiono sempre all'interno di un distico completato da invocazioni pseudo-magiche della lingua: «lingua ametista malachite corallo» (p. 13), «liquida lingua di ghiaccio di neve» (p. 16) e «lingua di quarzo antracite cristallo» (p. 19). Senza farsi ridondante dichiarazione di poetica, l'invocazione della lingua poetica passa dalla liquidità del canto alla più frequente produzione di dure concrezioni minerali – rinviando, con ogni probabilità, anche alla 'petrosità' di dantesca memoria – e trovando, infine, un punto di mediazione nell'effetto ossessivo generato dall'iterazione dei moduli ternari.

Un altro nodo che è possibile tornare a stringere unendo i lembi offerti dall'opera di Mazziotta riguarda la pratica poetica dell'ecfrasi falsa o impossibile. È lo stesso autore a condurci su questa pista, nelle note in appendice al testo: a proposito della sezione *Case museo*, infatti, Mazziotta dichiara che «[i] vari testi che compongono questa sezione sono dunque delle *ekphraseis* false o quasi false. E questo l'ho scoperto, lucidamente, *ex-post*» (p. 84). Non si tratta soltanto di ammettere la possibilità del *lapsus memoriae*

– definizione che non per caso rinvia al libro precedente dell'autore, *Previsioni e lapsus* (Zona, 2014) – e di mantenerne comunque la validità poetica, ma anche di costruire una serie di ecfraresi false o impossibili, secondo una tradizione ormai consolidata in ambito angloamericano (a partire, almeno, dal 1975, con *Self-Portrait in a Convex Mirror* di John Ashbery, recentemente ripubblicato in italiano nella traduzione di Damiano Abeni, per i tipi di Bompiani) e italiano (i modelli, in questo caso, esplicitamente convocati da Mazziotta in alcune interviste disponibili in rete, sono *Pitture nere su carta* di Mario Benedetti e *Commiato da Andromeda* di Andrea Inglese). A questa tradizione bisogna poi aggiungere, con ogni probabilità, i *Complete Films* (1983) di Corrado Costa, il cui magistero sembra evocato dalle fotografie impossibili che costellano l'ultima sezione di *Posti a sedere* – il cui titolo è, peraltro, una indicazione più specificamente cinematografica: *Piano sequenza* – e che risultano ripetutamente introdotte dalla formula «Questo è un buon soggetto per una fotografia» (pp. 67, 71, 75).

La parentela tra fotografia e cinema – colti entrambi nell'impossibilità dell'immagine, in luogo della sua proliferazione, dalla quale siamo ormai quotidianamente soverchiati – è accentuata dal tema della falsa ecfrasi di *Case museo*, ossia

l'affresco denominato *Trionfo della morte*, di autore ignoto e risalente alla metà del XIV secolo, ubicato presso il Palazzo Abatellis di Palermo, ovvero nel cuore della città natale di Mazziotta. Oltre a essere stato analizzato esaustivamente come *Un'allegoria della modernità* nell'omonimo saggio di Michele Cometa (Quodlibet, 2017), il *Trionfo della morte* ha infatti un ruolo decisivo in un film come *Palermo Shooting* (2008) di Wim Wenders. In questo film, vi è almeno una scena particolarmente significativa se accostata al libro di Mazziotta, ed è quella in cui la Morte, interpretata da Dennis Hopper, prende in carico questa notevole battuta: «La morte al lavoro. È così che la maggior parte delle fotografie dovrebbe essere chiamata. La vita immortalata».

È anche grazie a questi rimandi intertestuali, mai esibiti, e a questi squarci visivi, svincolati dal dominio mortifero dell'immagine-cliché, che *Posti a sedere* si offre come un'epica dello svuotamento del soggetto (della poesia, ma anche della fotografia o del cinema) che non si limita a constatare tautologicamente sé stessa ma riparte, costantemente, alla ricerca di una nuova visione, delle parole come delle cose.

(Lorenzo Mari)

IVAN SCHIAVONE,
Tavole e stanze, Salerno,
Oèdipus 2019, pp. 54, € 16,00



Con un certo distacco, il titolo descrive il contenuto del libro in termini puramente formali: due sono le sue principali morfologie poetiche, la prima geometricamente squadrata, la seconda diffusa, libera, irregolare. Le cinque

sezioni si distinguono a colpo d'occhio, per via della forma caratteristica condivisa dalle poesie che le compongono. La prima sezione, *postulati e apostasie*, conta quattro *stanze* di sei doppi endecasillabi sciolti, schiacciati quasi in fondo alla pagina, e descrive l'origine del mondo fino alla nascita del linguaggio e della scrittura. Scienza e teologia si compenetrano sin dal titolo della sezione, creando una dialettica tra certezze assunte e rimesse in discussione. «una sola legge» lega «l'infinitesimale e l'infinito» (p. 6), il moto inerte e perfetto in cui si inserisce l'elemento – inspiegato – della vita, del respiro, da cui, poi, il linguaggio. Esso è lo strumento che permette di creare rappresentazioni del reale suddividendolo in parti discrete, e così

memorizzarlo e riscriverlo. L'agire nel mondo è in sé un'opera linguistica («la prima scrittura l'impronta impressa nella neve, sulla sabbia, sul fango», p. 7), così come il rapporto con le entità, che possono essere nominate, ma di cui la parola stessa è testimone dello scarto tra il nome e la cosa (p. 13, vv. 15-21). Le rappresentazioni linguistiche che tracciano «gli istmi e i margini» (p. 9) della realtà sono mappa inesatte e parziali del mondo.

Queste sono le geografie testuali che costituiscono le *tavole da un atlante*, la seconda sezione del libro e la più estesa. Indifferenti a restrizioni metriche, le diciotto *tavole* sembrano tracciare sulla pagina i confini di coste rocciose, irregolari, solcate dai canali scavati dai versi a gradino. La «lingua

/ che [fa] argine al nulla» (p. 22) segna il perimetro del conosciuto – o meglio, del rappresentabile –, il limite contro un mare, quello della pagina bianca, che testimonia l'assenza della realtà innominata e dunque sconosciuta, o meglio, inesistente. È un nulla a cui appartiene anche l'uomo, se non nell'«intermittenza d'esserci tra continuità di non essere» (p. 13), e il linguaggio stesso, che permette la rappresentazione d'individuo e alterità: «se il tempo di una luna durasse almeno il senso / di cui adorniamo il nulla / scambiando per il sole / ciò ch'è soltanto lingua» (p. 22). L'operazione di divisione del reale è riflessa nelle fratture del testo, spezzato di frequente dai tratti orizzontali che lasciano il senso sospeso e marcano l'inizio di un nuovo discorso, legato al precedente da un filo a momenti invisibile, quasi diversi strati di roccia sedimentaria affastellati nel testo, testimoni di ere differenti convogliate in uno stesso luogo («la lingua / che è qui che fu e non è / se non deiezione e rammendo», p. 26). Sono queste le «sequenze di pattern transcodic[ati] in stanze» (p. 26), le quali operano secondo una retorica sovversiva: «al simbolo e all'allegoria preferimmo il montaggio / l'irradiarsi concentrico del labirinto / degli anelli di retroazione semantica.» (p. 30). L'illuminazione del senso tramite i collegamenti tra frammenti assume qui lo statuto di figura retorica dominante. La forma è un tema centrale: l'opposizione tra natura e artificio, la stessa che separa questa sezione dalla precedente, è anche uno scontro fra configurazioni geometriche, in cui una fagocita l'altra. La «definizione geometrica dell'erba» (p. 19) lascia «l'eco franta di foreste» (p. 19); «il mare si squadra in saline» (p. 23): è il prologo di una realtà antropizzata fino all'orlo dell'apocalisse. Le api che costruiscono celle creando linee pure come quelle ricercate da uno scultore (p. 17) o il bonsai, a cui si mozzano i rami per appagare il desiderio geometrico, «fanno impressione» (p. 19), posizionandosi nella

fascia dell'*uncanny* che divide l'uomo da quello a cui si è progressivamente opposto. È difficile non leggere una condanna nelle immagini di desolazione («lungo il deserto indotto dalla storia / uniche scorie sono le gabbie», p. 25; «di spighe arse dal vento d'oriente / delle vacche scheletriche» p. 27) o di migrazione, non più evento ciclico e armonico ma letale («450 miglia a sud di Perth, in Australia / migliaia di uccelli sono caduti morti dal cielo» p. 17; «tra membra spiaggiate / per candore spicca un corpo acerbo», p. 18; «ultimo inverno dei migranti, o oceano atlante dell'ecatombe della tratta», p. 24). Posto di fronte a questi scenari, l'animo scosso dell'uomo non ne vince però l'inerzia: «non mi sembra essere il terrore / ciò che manca a questi giorni / quanto piuttosto la capacità di percepire il manifesto» (p. 19). La manifestazione del reale è ricorrente sotto forma di un moto ascensionale che accompagna il materializzarsi dell'invisibile: «per un Cristo dalla danza allo zenit / tessé un colombo in volo, tra gli oranti e l'incenso / il canto polifonico col pulviscolo e i raggi» (p. 27, cfr. anche pp. 15 e 27). La musica e l'odore di incenso prende forma nel pulviscolo intersecato dai raggi: la sinestesia che abbraccia tutti ambiti sensoriali descrive il momento epifanico in cui è possibile percepire il reale oltre la pura rappresentazione.

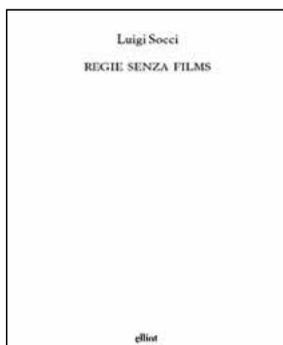
Continuando la lettura seguendo la metafora geografica suggerita dalle forme del libro, le poesie della terza sezione, *variazioni artiche*, sono iceberg – simili alle tavole che li precedono, ma stavolta compatti, brevi, senza tratti orizzontali che spezzino il discorso, fluttuanti a mezza altezza nella pagina. Dopo il caos semantico delle *tavole*, queste poesie sono immerse in una quiete siderale. I paesaggi spogli, le forme dei ghiacci, suoni e luci, «bramiti / di animali selvatici» (p. 36) sono gli oggetti poetici indisturbati della sezione, indifferenti alle rare intromissioni dell'uomo, qui in completo svantaggio. In *cantico piano*, tornano i doppi

endecasillabi di *postulati e apostasie*, organizzati stavolta in quartine collocate poco sopra la metà della pagina. Torna il lessico scientifico mischiato a quello biblico («fu la luce, fu, dal cosmo all'atomo», p. 38), torna rinnovata una sintassi contorta dal metro e memore degli autori delle origini («già stando in giorno breve e grave d'ombra», p. 39) e ritrova dietro questi schermi formali ed esasperazioni sonore un rapporto diretto con il tu («donna d'ermi carmi tra schermi e schermi, donna di ferme forme e informi fermi» p. 41) e del cantico ricorda le similitudini dello sposo («tenera e dolce come selce [...] / che in sé dilava asperità e purezza o come il liquido la tua durezza / solido più che carapace o mandorla», p. 42). L'ultima sezione, *preliminari alla descrizione di una caccia*, riprende le forme della seconda, ma in unità più brevi; le irregolarità e i tratti orizzontali stavolta non marcano cesure tra discorsi diversi, ma crepe tra frammenti accostati di un unico pensiero. Immagini di un sud-est asiatico calmo, sopravvissuto ai propri demoni e dimentico tra le rovine dei propri dèi («si affacciano dagli scafandri le vittime di Pol Pot», p. 51; «distanza uno scafo arenato / cede in rivoli la ruggine al mare [...] / decaduto il rito e la preghiera estinta resi dimentichi», p. 53) e delle periferie di New York non ancora del tutto inghiottite dall'uomo (pp. 50 e 52) sono le fotografie più nitide della sezione. La stasi sembra essere solo momentanea, se, come il titolo suggerisce, prelude alla caccia: «che cos'è nella bellezza / che ci induce a possederla?» (p. 48); l'istinto venatorio, l'attrazione insita nella bestia, porta necessariamente al movimento e al conflitto.

Un'esplorazione preliminare, come questa, può solo offrire frammenti di interpretazioni possibili: *Tavole e stanze* è infatti un libro difficile, e forse impossibile da deciptare nella sua interezza, rispecchiando così nella lingua la molteplicità di senso del reale.

(Stefano Milonia)

LUIGI SOCCI,
Regie senza films,
Roma, Elliot 2020 (collana
'poesia' diretta da Giorgio
Manacorda), pp. 97, € 15,00



Una 'regia senza film' è molto di più che una sceneggiatura per un film non realizzato. È un 'quasi film', un 'film parallelo' o un 'film povero', anche se, in effetti, quella che il titolo suggerisce è comunque l'idea di una mancata realizzazione (per mancanza di quattrini, taccagneria dei produttori, disinteresse del pubblico). E, diavolo di un Soggi - si direbbe uno dei trucchi di prestigiazione di cui la sua poesia è piena -, ecco che trasforma in volume organico, *Regie senza films*, la precedente 'maxi-plaquette' *Prevenzioni del tempo* (Premio Ciampi, Valigie Rosse, 2017, per la quale si veda la recensione di Riccardo Donati in «Semicerchio» 57, 2017/2) e cosa succede? Scoppia la pandemia, e il libro si trova 'silenzioso', oltretutto perché, all'inizio, la presentazione in digitale non era ancora diventata abitudine e realtà. Certo, di cortocircuiti tra realtà e finzione, se ne sono visti nel frattempo un bel po', ma, per il lettore di Soggi, l'impressione che da qualche parte ci sia il trucco, quella non gliela toglie nessuno.

Per tornare al titolo, ogni cinefilo nemmeno troppo agguerrito sa che ci sono film realizzati ma poi 'scippati' all'autore e da questi magari ripudiati. Di solito lo scippo parte dal montaggio: gli *Studios* che ti prendono un film di Orson Wells, lo tagliano e gli cambiano il finale. E Soggi che ti fa? Rispetto al montaggio di *Prevenzioni*, opera, bisogna dirlo, di editors ben più sagaci dei magnati hollywoodiani (si tratta di Paolo Maccari e Valerio Nar-

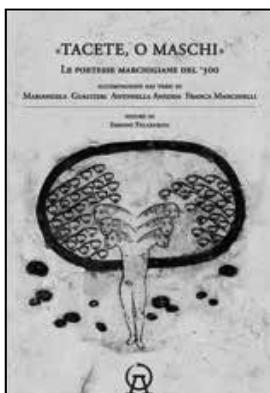
doni che hanno comunque potuto contare sul placet finale dell'autore), ripropone il montaggio che si può supporre dell'originale. Il risultato del libro ricomposto è nuovo ed azzera la forma del precedente. Di fatto abbiamo ora un volume composto di cinque sezioni. La prima, *Autofiction*, si apre nel segno della *gente* («La gente è perfetibile. / La gente è migliorabile. / La gente non è male. / La gente cammina in modo innaturale»), quella massa che però il titolo obbliga a identificare come doppio dell'autore. 'Gentismo'? Uno per tutti/tutti per uno, come nel celebre inizio «I am the people, the mob, the crowd, the mass» di Carl Sandburg? Piuttosto il testo ci dice che le persone sono potenzialmente bravi attori non professionisti («La gente non sa stare al suo posto / perché ha un certo talento non richiesto»), immagine in cui Soggi, performer e 'performer di performer', si riconoscerebbe benissimo. Segue la sezione *Director's cut*, titolo che di per sé illustra tutto il senso del progetto 'senza regia' e che si apre con un *pun* (*Il mio pronome è nessuno*), che equivale al roteare balenante della rivoltella prima dello sparo secondo il genere dello spaghetti western a cui allude. La seguente, *Monologhi e altri dialoghi per voce sola*, contiene la poesia che non escluderemmo mai da un *best of* degli anni zero, *Poesia visiva*, lungo esercizio di prestigiazione e dell'arte del nascondere facendo vedere (adesso vi faccio vedere una cosa / adesso vi faccio vedere una rosa [...]) che include la sequenza del video sulla morte di Fabrizio Quattrocchi il contractor assassinato in Iraq da un gruppo islamista («adesso vi faccio vedere / come muore un italiano») di cui quello che importa svelare è soprattutto la «retorica patriottico-martiriologica» che ancora accompagna 'la narrativa' dell'episodio sul web. La quarta 'bobina' (se vogliamo continuare la metafora cinematografica) *Imprevisti e probabilità*, oltre a presentare nuove variazioni sul tema del trucco («Il trucco sta nel farsi / colpire a effetto / sorpresa trasecolare per tutto / restare a bocca aperta con le mosche / che ci volano dentro esterefatti [...]), insinua il sospetto che anche il 'tema' stesso sia truccato. La poesia finale, *Prevenzioni del tempo*, unisce infatti *deregulation* meteorologica e scon-

forzo collettivo/individuale («insistono col fatto che non c'è / mezza stagione / che non ci sono più le morte / stagioni di una volta, la presente / viva e sepolta non è imminente»). La quinta e ultima sezione, infine, *L'amore vince sempre (e non fa prigionieri)*, ci consegna «cocci di socci», l'autore sbriciolato e da reincollare. Un ultimo trucco ci riuscirà? Sicuramente non saranno i buoni sentimenti a fare il miracolo, ci si può giurare: «l'amore vince sempre / e non fa prigionieri / l'amore vince sui sostenitori / dell'odio perché è come e peggio di loro / l'amore vince sempre non c'è gara / l'amore vince sempre / perché bara».

Questa rapida descrizione dà solo un'idea della vertigine linguistica e della rapidità illusionistica della poesia di Soggi. È facile ora dire, con cinema e teatri vuoti, che le regie di Soggi, anche 'senza' film, sono comunque, loro, ben vive e reali, facile ma non cancella il gusto di amarezza e di tristezza nel momento di dirlo. Però, però ... se non i fatti (mago sì, ma non indovino), anche questa tristezza aveva previsto Soggi che di teatri vuoti se ne intende. Si pensa a quello svuotato dal gas nella memorabile *Ultima prima al Na Dubrovka* (in *Freddo da palco*, edizioni D'lf, 2009), poesia sulla strage nell'omonimo teatro moscovita, il 23 ottobre 2002, dopo l'assalto delle forze speciali russe. Il referto è però cristallino: «Il teatro russo degli anni ottanta / mi stanca. / Il teatro russo degli anni novanta / invece incanta. / Ma il teatro russo degli anni zero / è vero». Mondo e teatro sono a specchio; nella sala sommersa dal gas, scende «una cappa come un effetto speciale reale». Per la sua capacità di includere il gesto nel testo, di instaurare una sintassi mimica, nelle sue *Regie*, Soggi dirige invece sé stesso. Il trucco è che, coinvolti come gli anonimi attori non professionisti del testo iniziale, noi lettori, la *gente*, perfetibile, migliorabile, ci troviamo proiettati in un *casting* dai risvolti sorprendenti. «La gente non è male. / La gente cammina in modo innaturale»: chiuso il libro di Soggi, chi potrà ancora camminare, per almeno la mezzora seguente, in 'modo naturale'?

(Fabio Zinelli)

«Tacete, o maschi». Le poetesse marchigiane del '300 accompagnate dai versi di Mariangela Gualtieri, Antonella Anedda, Franca Mancinelli. Figure di Simone Pellegrini, Ancona, Argolibri 2020, pp. 64, € 18,00



Amanda Gorman, esiste? Esistono, le poetesse? O sono frutto dell'immaginario patriarcalista, i loro corpi senza *corpus*? Che l'esistenza delle poetesse, prima della contemporaneità, implichi un rimodellamento dei concetti basilari di tradizione, o canone letterario, fondati sul binomio 'vita e opere di'? Esiste una storia della autorialità femminile in versi o bisogna bearsi di leggendarie mitopoiesi? Suscita questi e altri ripensamenti questa piccola antologia illustrata, che ha ricevuto un immediato successo di critica, su quotidiani e riviste, e di pubblico, giungendo rapidamente alla ristampa. Un'operazione editoriale fortunata, un libro giusto al momento giusto, anche perché riapre un (non troppo e non isolato) *cold case*, un giallo letterario irrisolto. La prendo larga. Nel 2019 esce *Contro l'identità italiana*, un *pamphlet* di Christian Raimo. Nel quarto capitolo, *Il virilismo dell'identità italiana*, l'autore fa sua la «domanda-manifesto» di un altro *pamphlet*, dell'anno precedente, *La storia letteraria in poche righe* di Federico Sanguineti, sull'«uso politico del canone letterario». A costruire l'identità del Bel Paese, «il vero romanzo storico dell'Ottocento italiano», è la *Storia del-*

la letteratura italiana di De Sanctis del 1870-71, con una «rimozione gigantesca», «l'abolizione delle donne». Così Sanguineti. Raimo ricalca: «un femminicidio culturale, che sostituisce la presenza politica, sociale, creativa delle donne in prototipi idealizzati, figure femminili, ideali estetici e politici, simboli». «L'Italia nasce dalla sua narrazione letteraria, e nasce senza donne. Ed è un paesaggio che sostanzialmente non cambia se arriviamo a oggi». Quindi rileva le percentuali minime di autrici nei manuali del Novecento italiano, nonché nei corsi universitari, e quanto alla «questione linguistica e tematica» denuncia la ghezzizzazione della «scrittura femminile», ridotta alle tematiche inerenti al privato (amore, relazioni, famiglia). La società italiana resta permanentemente regressiva, provinciale, grossolanamente maschilista e familista. Prima che il manuale di De Sanctis facesse piazza pulita delle donne, la *Storia della letteratura italiana* dell'abate gesuita Girolamo Tiraboschi (prima edizione 1772-82), citato a esempio virtuoso da Sanguineti, proponeva un'altra invenzione della tradizione, ampiamente inclusiva, in una pagina intitolata *La Poesia Italiana coltivata da molte Donne* giungendo l'abate alla «pacifica conclusione» che «fin dal primo nascere nella Poesia Italiana avean cominciato le Donne a gareggiare cogli uomini a coltivarla». Fra le molte antologizzate da Tiraboschi spicca la figura di Luisa Bergalli Gozzi (1703-1779), poetessa veneziana e drammaturga, traduttrice, critica letteraria, che, da arcade ventitreenne, allieva di Apostolo Zeno, compila una antologia, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*. Parte prima, che contiene le Rimatrici Antiche fino all'Anno 1575 e Parte seconda, che contiene le Rimatrici dall'Anno 1575 fino al Presente. In Venezia, Appresso Antonio Mora, 1726. L'esemplare conservato alla Biblioteca Marciana è stato riprodotto in edizione anastatica nel 2006 dalla Editrice Eidos di Mirano (Ve). Per un totale di 250 poetesse, una sequenza ininterrotta di presenze poetiche pari, almeno per continuità, a quella maschile, lungo un arco temporale

esteso dal Duecento ai suoi giorni (traggo queste informazioni da Gilberto Pizzamiglio, *Sull'antologia poetica al femminile di Luisa Bergalli*, in «Quaderni Veneti», n.s. online, 5/1, giugno 2016, pp. 55-67). L'invenzione del canone italiano poteva dunque andare diversamente. Nella *Tavola delle rimatrici* dell'ottima Bergalli, corredata di brevi profili volti a storicizzare ciascuna antologizzata, le sonettiste petrarchiste trecentesche marchigiane esistono. Della loro presenza al mondo facevano fede le fonti della Bergalli, due precedenti antologie, di Ludovico Domenichi (1559) e di Giambattista Recanati (1716). Tuttavia sulla curatela della Bergalli pende nei secoli una ipoteca di scarsa accuratezza filologica. La breve introduzione della nostra antologia, *Le poetesse marchigiane del '300: una generazione cancellata*, è affidata a due studiosi, Mercedes Arriaga Flòrez e Daniele Cerrato dell'Università di Siviglia e dell'Università Ateneum Gdansk, Polonia, ma il tono e l'intenzione, conformemente alla *Premessa* dei curatori della collana, sono divulgativi e ideologici (la nota biografica pullula di *gender studies*). I curatori hanno invitato tre famose poetesse italiane a dialogare con le poetesse marchigiane del '300, qui ricanonizzate, rispondendo per le rime all'uso antico. «Il nostro obiettivo era quello di riproporre i testi di questo gruppo letterario sistematicamente escluso dalla nostra tradizione letteraria, composto di sole donne – e forse il più antico femminile ad oggi noto nella letteratura italiana – non solo riabilitandolo, ma permettendone una leggibilità diversa dalla lettura esclusivamente filologica, critica e accademica», una lettura «poetica», «intuitiva» e «politica», per favorire un «dialogo intimo tra poetesse di epoche diverse» circa la fondamentale «questione di genere». Senza apparato critico, i testi sono trascritti non specificando i criteri editoriali adottati avvertendo, recita frettolosamente il colophon (sotto lo sponsor, la Regione Marche), che «l'edizione di riferimento seguita fedelmente, fatta eccezione per le modifiche d'uso, è quella contenuta in *Topica poetica* di Andrea Gilio da Fabriano, 1580, e per

l'ultimo sonetto, di Elisabetta Trebbiani e *Della biblioteca volante* di Giovanni Cinelli, accademico gelato, e dissonante *Scanzia quinta*, di Giovanni Cinelli, 1686». Tuttavia sulle motivazioni dell'opera di Gilio pende nei secoli un'ipoteca di *necessitas* municipalistica. Nell'introduzione, mentre si denuncia giustamente il forte disequilibrio, ancora nel XXI secolo, nella rappresentazione e nello spazio assegnato nelle storie e nelle antologie letterarie e nei corsi universitari, manuali, programmi scolastici fra autori e autrici, si entra nel merito delle nostre sonettiste, ignorate, cancellate, delegittimate dall'«infida quanto interminabile diatriba tra difensori e detrattori». Fra i detrattori qui si cita Apostolo Zeno (che pure fu maestro di Luisa Bergalli) e Tiraboschi, invece lodato e portato a esempio da Sanguineti. Tiraboschi afferma che le marchigiane non sono mai esistite realmente e che i loro sonetti sono contraffatti, scritti secoli più tardi. Carducci (1862) dice di non averle incluse nelle sue *Rime scelte* di lirici del Trecento per «amore verso la critica letteraria». «Egli considera infatti queste scrittrici delle contraffazioni compiute da Andrea Gilio e Egidio Menagio», ipotesi ribadita da Medardo Morici nel 1899, causa nascita di Gilio a Fabriano, per interessi campanilistici. Per Borgognoni «non esistono poetesse prima del Rinascimento». Per meglio orientare una mia opinione, cerco le sonettiste marchigiane sul *Dizionario biografico Treccani* online. Alla voce Eleonora della Genga prevale la linea scettica, «in assenza della testimonianza dei codici». Cioè in assenza di un *corpus* poetico tramandato. Questi sonetti sarebbero un falso cinquecentesco, dubbie le attribuzioni. «Affermazioni che contraddicono i documenti storici che provano la reale esistenza di queste donne, raccolta in diverse cronache cittadine», continua l'introduzione, proiettano «giudizi misogini personali, smentiti in seguito dalla ricerca storica e letteraria»: le poetesse marchigiane costituiscono il «tassello mancante per completare il quadro letterario» trecentesco, affermando la dis-

sidenza femminile, già attiva in ambito teologico e religioso, in ambito letterario. Il «negazionismo» è l'ennesima dimostrazione di mancanza di rigore scientifico di una critica guidata da pregiudizi. Il «presente volume» è un «nuovo capitolo» di questa «affascinante storia» di rapporti letterari di sorellanza e amicizia che qui si rinnova con le contemporanee italiane che raccolgono il testimone proseguendo «la genealogia femminile di scrittrici». In fondo al libro, nelle notizie biobibliografiche, una nota a piè di pagina in corpo minore recita che le brevi note sono contenute nel primo tomo de *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* di Luisa Bergalli, seguono i cv delle tre poetesse contemporanee. «La prima generazione di scrittrici della letteratura italiana», unite da spirito di sorellanza e reciproca *auctoritas* e maestria, nella Fabriano delle cartiere. Piacerebbe pensarlo. Ma resta un'ipotesi, un sogno veterofemminista. Impossibile disambiguare, nella furia antologizzante dei secoli, fra realtà e contraffazione, fra volontà campanilistiche e accademico femministe e autorialità femminili che sfuggono dal canone e ci rientrano per denigrazione o per passione. Il nostro libro accarezza l'imitazione di un'anastatica, ogni sonetto ha il capolettera purpureo, i disegni colorati alludono al gusto miniato trecentesco: corteggia nuovamente le icone, più che le autrici. Argolibri – una validissima nuova realtà editoriale per la poesia italiana contemporanea – raccoglie il florilegio femminile nella collana Talee, che significa, citando la Treccani online, forme «di moltiplicazione vegetativa [...] per rigenerare un nuovo individuo» poetico, dalle antiche alle contemporanee secondo un processo «organico, biologico», tipico, secondo i curatori, della poesia. Due su tre delle poetesse contemporanee si sentono in animo di auspicare, nei loro contributi in versi, non tanto e non più alla parità di genere, quanto piuttosto alla parità interspecifica, alla dissoluzione dell'umano nei regni animale e vegetale, piuttosto che alla revisione del canone.

Non sarebbe meglio insistere con la filologia prima di destinarsi all'anonimato di specie, per riscrivere il canone della tradizione italiana facendo luce su centinaia di *desaparecides*? Il sonetto eponimo di Leonora della Genga (di sapore cinquecentesco, cfr. «Qual'invidia per tal, qual nube oscura») è un manifesto, dichiara la parità fra generi in ambito culturale. Le risponde, non per le rime, ma con una predica epistolare pop new age farcita di edificanti luoghi comuni iperbuonisti, con prosaica femminizzazione enfatica dell'«energia femminile /spingente, accudente/ la germogliante forza», demagogica di Mariangela Gualtieri, rimettendo l'aura e l'aureola a nomi senza *corpus*, a idealizzazioni iconiche, con ciò contribuendo alla regressione della coscienza letteraria italiana tramite riconferma di stereotipi. Più pertinente, e per le rime, il *Sonetto disubbidiente* con cui Antonella Anedda risponde, con ironiche didascalie interlocutorie, ai sonetti attribuiti a Ortensia di Guglielmo, invitandola con sottile ironia autocritica rispetto all'operazione editoriale cui partecipa, a non scrivere a Petrarca quanto piuttosto a aggiungere una H davanti al suo nome diventando «la libellula di Amelia»: riferimento alla Hortense/Ortensia di Rimbaud chiamata in causa nel testo con cui Amelia Rosselli ha, di fatto, innovato, e da un punto di vista femminile, il canone della poesia italiana libellandolo a *Vita Nova* come autrice di un poema di fondazione della scrittura femminile contemporanea (alla metà del secolo scorso). I frammenti di Franca Mancinelli, alludendo a un io lirico disperso e infine ricomposto in un noi assolto da necessità spaziotemporali, rifrangono immagini versali dei sonetti attribuiti a tre delle poetesse antiche antologizzate, un accenno incoraggiante alla risoluzione dei nostri problemi di inclusione a canone non con le canonizzazioni ma con l'anonimia del soggetto poetante, che resta una via d'uscita anche filologicamente appetibile.

(Rosaria Lo Russo)

ITALO TESTA, Teoria delle rotonde. Paesaggi e prose, con dodici fotografie dell'autore rielaborate da Riccardo Bargellini e con una nota di Paolo Maccari, Livorno, Valigie rosse 2020, pp. 126, € 14,00



Perfettamente situabile rispetto alle premesse del format geografico/cartografico che sono le sue, l'ultimo libro di Italo Testa rappresenta un'esplorazione particolarmente riuscita di una pratica di scrittura intesa come territorializzazione del testo. Geopolitica, post-colonial, migrazione, spostamento (e stanzialità) delle vite dei singoli – fattori per cui la domanda fondamentale «chi siamo» è sostituita ormai dalla domanda «dove siamo» –, tutto passa nel testo. La *Teoria delle rotonde* – che raccoglie lavori scritti tra il 2007 e il 2019 – si struttura attorno a una concettualizzazione chiara e dalle molteplici applicazioni. Il *concept* del libro nasce e «ruota» principalmente attorno all'osservazione di un luogo radicato nel paesaggio geografico/urbanistico: la rotonda. La rotazione come modalità di spostamento è un moto costretto, funzionale, regolato e quindi immediatamente leggibile in termini politico/sociologici (spostamento/flusso di merci e di cittadini-forza lavoro). Nei termini di una pura astrazione, la possibilità di un moto ininterrotto, perché deviante dal principio di una linea retta spezzata da pause e da ostacoli, rappresenta una specie di *clinamen* del soggetto contemporaneo. Sul piano ermeneutico, il pensiero della rotonda si realizza in una curvatura della linearità interpretativa del mondo.

L'intenzione critica è espressa subito dal titolo (dantesco) della prima delle sette sezioni del libro: *Il paese guasto*. Nei due testi che la compongono, *Cancelli* e *Spionage*, il tema della 'soglia' (al libro, al territorio nazionale) è declinato nei termini dell'os-

sessione securitaria e della lottizzazione. Spicca l'inizio pasoliniano: «Appunti per un saggio sull'Italia / contemporanea. // Come dovrebbe iniziare? // Un saggio sul nostro paesaggio umano, e / naturale, e civile? // Sul paese guasto?». E va notato l'impiego a stampa del carattere *courier*, un *font* che rinviando virtualmente all'uso di una vecchia macchina da scrivere, allude alla cultura del reportage e del pezzo di denuncia (degli *Scritti corsari*, dunque).

Stabilita la dominante 'polemica' del libro, vediamo più nel dettaglio in quali modi il testo si candida a doppio del territorio. Lo spunto è già tutto nella nota di Paolo Maccari per cui quella «curvatura minacciosamente dolce che, dagli anni Zero, ha ridisegnato le nostre strade trova un corrispettivo nel loop rotondo impresso alla prosa, tramite, tra l'altro, una figura favorita da molti scrittori contemporanei come la ripetizione straniante, oppure grazie a una sintassi segmentata in moduli elementari ossessivamente ribattuti». Notiamo allora come segni del territorio e scrittura coincidano. La descrizione di cancelli e griglie, per esempio, è esplorata come una serie di «variazioni stilistiche» o (con l'ironia dell'intellettuale di professione) nelle sue potenzialità critico/disciplinari («Differenze salienti nell'uso della cancellata nel paesaggio italiano, francese, tedesco, inglese. // Nuovi terreni per la comparatistica?»). specularmente, la segnaletica introdotta nel testo può rinviare iconicamente all'oggetto descritto. La serie intitolata alla *Teoria delle rotonde* è fatta di prose in 'versi', gruppi di parole distinti da un punto metrico (come in Gabriele Frasca), gonfiato però in modo da divenire visivamente un cerchietto pieno esplicitamente definito come «● lo zerodisegnato ● da riempire ● al centro ●». Per analogia equivalente a quel buco nero nello spazio urbano che è la rotonda («● spazi urbani ● segmentati ● i buchi neri ● delle rotonde ●»), il 'punto' è dunque anche rotonda prosodica, oltre che il segnale di 'lavoro critico in corso' («● declino della ripartizione ● dell'equità ● dei diritti di precedenza ● tramonto ● della regolazione impassibile ● dei semafori ● della distribuzione ● del tempo ●»), spunto, questo, da Riccardo Donati in *Antinomie* – 03/02/2021 – che parla, suggestivamente, di *estinzione dei semafori*, questi indicatori egualitari e socialdemocratici mentre «figlia del darwinismo sociale postumano è la rotonda».

Sono comunque tante quelle che potremmo chiamare le strategie di 'arrotonda-

mento'. Particolarmente divertente è quella costituita dallo sproloquio stralunato di *Vicolo corto*, il cui radicalmente topografico padano (dichiarato dall'ossessivo ritorno della formula d'esordio «a Castell'Arquato», 'patria' dell'autore) poggia sui moduli espressivi coltivati da una nutrita tradizione (da Celati a Paolo Nori) in cui la voce narrante è quella del matto, il *fool/naïf*, soggetto emittente di un'affabulazione che gira narrativamente su sé stessa. Eccone un saggio: «a Castell'Arquato io quando me ne sono andato per studiare ho scelto Venezia, che è un paese ma un po' più grande», oppure «a Castell'Arquato l'anno scorso il sarto ha letto sul giornale di esser morto il giorno prima». Il discorso, parlando quasi di per sé stesso, si circularizza. Il movimento può però anche essere pendolare come nel seguente *Avanti e indietro*, prosa urbana nella tradizione del *tableau parisien* ma trasposta in un rione di Piacenza, e, soprattutto, vernacularizzazione topografica dell'esperienza della *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* di Perec, il fine dichiarato essendo qui di «avere una conoscenza esaustiva di via Trebbiola». Rotazione e moto pendolare tornano in *Giro del mondo*, dove un testo di partenza è sottoposto all'uso di traduttori automatici verso lingue diverse, con ritorno finale all'italiano. Una lettura che non si lasci ipnotizzare dal franare del senso e dallo slittamento sintattico, evidenzia la presenta di 'resti': l'avverbio *maledettamente* diventa correttamente l'inglese *damn*, quindi il francese un po' vecchiotto *bon sang*, il tedesco *verdammt*, ma torna sorprendentemente in inglese *damn* all'interno della nuova versione italiana (allo stesso modo, alla fine del secondo 'ciclo', tutto italiano/indonesiano, la stessa locuzione, già *maledettamente*, poi *accidenti*, rimane *terpejam* in italiano); ripassando quindi per un nuovo *verdammt* tedesco si sostantivizza sorprendentemente in *l'enfer* per tornare esclamazione, *hell*, e quindi di nuovo sostantivo, in italiano, *l'inferno*. La sequenza 'inglese, francese, italiano' parrebbe più logica: scherzia della traduzione automatica per quanto casualmente allusivi di una manipolazione d'autore.

La strategia di spostamenti locativo/testuali non è infine senza conseguenze sul piano delle 'istituzioni letterarie'. Così, il montaggio frenetico di *Terra gemella*: sorta di *roman noir* a sfondo marsigliese appare dunque anche come una questione di 'genere'. Il movimento del testo trascina ritagli e citazioni: si è detto del *paese guasto* di *Inferno* XIV ma spunta anche, inatteso, una memorabile

Sereni («Non sono idee. *se ne scrivono ancora*», corsivo nostro), fino ad arrivare a *Geografia temporanea* poemetto modernista a citazioni (reali o alluse o inventate, è difficile distinguere), testo dove il *paese guasto* si fa, anche formalmente, una *Waste Land*.

Appare soprattutto chiaro che il sottotitolo *Paesaggi e prose* altro non significa che *Prose-paesaggio*, dove *prosa* è peraltro sinonimo formale di poesia (morfologicamente, c'è 'poesia' dove la 'prosa' si spezza per l' 'a capo' o dove i punti/rotonda scandiscono la misura). Per capire come si realizzi la sovrapposizione di testo e paesaggio, il punto principale risiede nella ricerca di un'inquadratura portatrice di senso («Documentare fotograficamente le numerose cancellate [...]»), gesto ancora più forte dell'inclusione nel libro di dodici 'fotografie rielaborate'. Quanto è in gioco è infatti di scovare nel visibile la fotografia 'già pronta' e di portare alla luce («Diverse modalità del mostrare, del far / vedere, del far apparire» le strutture *ready made* del mondo reale). In termini si può dire esplicitamente filosofici, un'immagine, in quanto legata ad un luogo, è una porta di accesso alla memoria di quel luogo (la memoria fisica che un luogo ha di sé stesso), ma inerte, se non attivata dal testo. Allo stesso modo, i luoghi, come i testi, «hanno memoria», «una memoria fisica, che sta lì, anche se nessuno potrà mai più richiamarla» (*non*

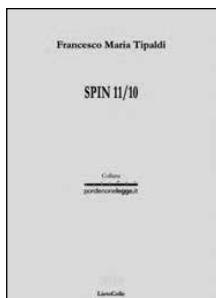
luogo a procedere, 6 [strame]).

Tanto nella pratica che nell'idea, la direzione da seguire – svela lo stesso Testa – è quella indicata dall'opera di Luigi Ghirri. La sezione *Italia[n] Aila[n]ti* (da cui i testi di ambientazione padana sopra citati) rivela infatti, con l'uso delle parentesi quadre, la propria matrice nella serie fotografica di Ghirri di *Italia ailati* (1971-1979). La concrezione delle lettere necessarie per comporre la parola *ailanti*, specie di alberi spontaneamente invasiva che ritorna come un vecchio correlativo oggettivo nei libri di Testa, rappresenta icasticamente – 'infestando' il titolo di Ghirri – come il paesaggio, umano/ecologico, sia ormai definitivamente guasto. O forse, per restare nei termini dell'immagine, *Italia[n] Aila[n]ti* rappresenta piuttosto un fotomontaggio verbale. Un altro esempio si può trovare nel titolo di sezione *Google heart dove*, più che un *pun*, emerge l'intenzione documentaria di mettere in luce una struttura *pop* (che ricorda dunque anche la maniera di Martin Parr – e la stessa intenzione vale per un titolo come il citato *Vicolo corto*, il lotto immobiliare più *cheap* del gioco del *Monopoli*). Quanto però l'opera e la riflessione di Ghirri ci insegnano soprattutto è la chiave per capire cosa sia il *testo paesaggio*. Se prendiamo le *Lezioni di fotografia* dello stesso Ghirri (Quodlibet, 2010), si vedrà come per la fotografia, ma vale anche per la scrittura, la linearità della sequenza di im-

magini progettata finisce per cedere il passo alla copertura estensiva propria della rappresentazione cartografica: «Allora la linea comincia ad assumere le sembianze di una vera e propria carta. Diventa una mappa, una parte con una linea dritta e si ritrova una mappa, costituita da miliardi di piccolissimi segni che si collegano fra di loro e costruiscono un orizzonte possibile» (p. 29). Forti della quasi dichiarazione di 'poetica' di Ghirri, possiamo dire la stessa cosa del *testo paesaggio* affidandoci alla triade semiotica di Peirce: un segno *icona* (qui, per Testa, un *testo-icona*) si riferisce all'oggetto proprio sulla base di una relazione di isomorfia, proprio come una carta geografica rispetto al territorio. La curvatura del territorio nel libro di Testa coincide dunque isomorficamente con la curvatura dello sguardo e questa con la curvatura del testo: «● serie delle rotonde ● allineate ● in sequenza ● a perdita d'occhio ● la via emilia ● non è più una linea retta ●». *L'insight* nel paesaggio e nella sua bellezza tutta analogica sono notevoli. Ma al di qua della mappa, ci aspetta di nuovo una rumorosa realtà e a noi lettori ciclisti, carne da rotonde, con amaro, esilarante, terrore, non resta che farci il segno della croce prima di gettarci a capofitto in un'ennesima rotatoria («● il giro della morte ● dei ciclisti ● lanciati ● nelle rotonde»).

(Fabio Zinelli)

FRANCESCO MARIA TIPALDI, Spin 11/10, Faloppio (CO), Lietocolle (Gialla Pordenonelegge) 2019, pp. 126, € 13,00



«Alcune scene dell'Inferno di Dante sono inventate»: così recita un'irriverente verso di *Spin 11/10*, il nuovo libro di Francesco Maria Tipaldi (1986). Cosa nasconde una dichiarazione così clamorosamente oltraggiosa? Non è solo uno sbeffeggiamento

della posa distinta dei filologi incravattati: se Tipaldi si prende la briga di contraddire il Divin Poeta vuol dire che – come Rimbaud, Eliot, Pound, Buzzati e molti altri – una *catabasi sui generis* l'ha compiuta pure lui, e noi dobbiamo crederci. Non solo per questo *Spin 11/10* merita attenzione critica: già nelle prove precedenti era riconoscibile il carattere di unicità della scrittura per stile, registro linguistico e immaginario. Ma di che inferno parla Tipaldi? Di un regno ulteriore parallelo al nostro, uno scenario fantastico? Non c'è dubbio che l'autore lasci ampio spazio ai traumi della visione onirica, ai fantasmi prodotti dal terzo occhio. Non è solo questo, però. La *quête* infernale è un modo per raccontare la realtà per come lui la esperisce, e per cercare le radici del male osservandone gli effetti più stranianti. Per Tommaso Di Dio, Tipaldi «ci riporta a sentire il mondo *che è*, esattamente così come *non è*».

L'immagine evocata nella prima poesia del libro è terribile: siamo in un interrogno

oscuro del poetico, tra Hitchcock e una versione splatter del Betocchi di *Realtà vince il sogno*. Di fronte a un pubblico di curiosi (l'abituale «clientela della morte»), «migliaia di piccioni» attaccano un «neonato nell'erba» e lo fanno sparire prima di volare «famelici [...] verso l'inferno». Questa migrazione è solo il primo capitolo di un'inedita *descensio ad inferos* che non viene raccontata dalle Parche, bensì da un notiziario: la tragedia viene trasmessa con la compassata naturalezza di chi conduce un servizio di cronaca locale. Al lettore viene proposto un patto unilaterale: la sospensione dell'incredulità, l'uscita improvvisa da quella che oggi chiameremo la 'comfort zone' delle «ben strutturate abitudini insediate nella pratica della lingua» (Villalta). Il viaggio di conoscenza comincia dunque con un atto di supremazia violenta del mondo animale su quello umano. Non è un caso: *Spin 11/10* è un osceno polittico surrealista invaso da esseri antropomorfi, «bestie bestiali» scelte da un catalogo degnò dei bestiari medievali. Tipaldi racconta

con tono oracolare e stile tarantiniano le vicende di maestre-merluzzo, uomini-alce, «anguille / nelle sale parto», lama, zanzare, pinguini, granchi, scimmie dal «ventre gonfio», un maiale-cervo risorto dai morti, un orso lynchiano, un padre con gli occhi di «pesce cotto», molti cani «non desiderabili, non augurabili». Figure impossibili che potrebbero popolare un quadro di Bosch, ma che al poeta sembrano perfettamente a loro agio nel nostro mondo. Si potrebbe parlare per Tiplaldi di iperrealismo surrealista, e se volessimo tracciare un canone di riferimenti letterari, ci tornerebbero alla mente più i prosatori che i poeti: Savinio, Landolfi, Wilcock, Buzzati, Volodine, Gombrowicz tra gli altri. Per la poesia, invece, è lo stesso Tiplaldi a fare i nomi: Eliot, Rimbaud e Leopardi, dal quale eredita la tensione interrogativa del reale nella dimensione universale del tragico.

«Bisogna preferire / l'orrore dello stare al mondo a quello di uscirne?». Sembra Leopardi, ma non è: i resoconti infernali di Tiplaldi sono un efferato zibaldone di parabole assurde, del tutto prive di compassione retorica e morale. Il poeta ci invita a interpretarle come «mezzi» per «evitare l'uscita dal mondo», esercizi - più carnali che spirituali - di liberazione dall'intellettualismo tramite una mistica dell'incongruo e dell'illicito che non prevede compromessi dettati dal buonsenso né risponde all'uso della ragione. La forma stessa delle poesie è sconnessa, anti-lirica, sgraziata: viene tramortita e risucchiata dalla velocità di riproduzione e dalla cruda intensità delle visioni. Tiplaldi

prende l'imbuto che dà la forma all'inferno di Dante e lo fa girare vorticosamente come la trottola di *Inception*. E qui corre l'obbligo di inquadrare un po' meglio il titolo del libro: «spin» non è solo la parola inglese per dire il movimento rotatorio, ma anche un termine della fisica quantistica. In sintesi, si tratta di una misura definibile come il momento angolare delle particelle: lo spin di Tiplaldi è l'impropria manipolazione letteraria del concetto di spin semintero, caratterizzato da un grado di asimmetria capace di dar luogo alla materia tangibile. Ma perché 11/10? Lo spin semintero assume solo valori multipli di 1/2, mentre la proporzione del titolo si approssima all'intero per eccesso. È il frutto di una licenza poetico-quantistica che solo la struttura del libro può spiegare. Le sezioni sono 11, ma l'ultima è molto diversa dalle altre: composta da un solo testo, nega l'illusione del numero pari eccedendo la misura dell'intero. Lo scarto minimo di asimmetria è chiamato a rompere lo spin delle altre sezioni, e infatti la parte 11 contiene un'inedita poesia di speranza («Vorrei dirti di non aver paura / che quel buio che vedi è ospitale»): se non è un'uscita dall'inferno, è comunque il segno di un possibile viatico.

Infine, «Spin» svela anche un riferimento a Spinoza e alla formula metafisica del 'Deus sive Natura', per la quale Dio si identifica totalmente con la Natura, in quanto sostanza unica e necessaria da lui dipendente. Nelle poesie di Tiplaldi tale identificazione non è pacificata: l'apparente incapacità di Dio a salvarci è implicita nei fatti

oscuri del mondo, il mondo stesso è l'emanazione di un senso imperscrutabile che solo Dio conosce. Per il poeta l'esistenza del male è prova inconfutabile dell'esistenza di Dio, e viceversa; tuttavia un poeta leopardiano non può accettare passivamente la necessità del dolore come causa ultima dello stare al mondo. Nessuno potrebbe accettare la «mancanza di Dio», nemmeno Dio stesso. Calando una «fune sottilissima», Egli si è incarnato in Gesù Cristo, facendosi presenza sperimentabile tramite il mistero dell'Eucarestia, con la pretesa e la promessa di salvarci dal male. Per Tiplaldi, così come la Resurrezione, il mistero cristiano della transustanziazione rappresenta una sfida fondamentale. La sezione 6, vero cuore del libro, è tutta incentrata su questo tema: la fede è solamente un atto di cannibalismo («Era buono da mangiare / il Dio»)? Sì, se neghiamo la natura divina di Cristo. La promessa di salvezza passa dalla reiterazione di un macabro rito sacro («Questo è il mio corpo [...] / ripetete l'azione, mangiate»), la cui comprensione sfuggirà sempre alla misura dell'uomo. La poesia di *Spin 11/10* cammina sul filo invisibile della blasfemia: definendolo «poeta religioso» farei accapponare la pelle ai conservatori. Eppure Tiplaldi, da cronista infernale, ha il non comune coraggio della speranza: «forse gioiremo per averla / scampata / (amica mia) al mondo distrattamente si muore / ma anche / più distrattamente si nasce».

(Bernardo Pacini)

MARION POSCHMANN,
Paesaggi in prestito, a cura
 di Paola Del Zoppo, Roma, Del
 Vecchio Editore 2020, pp. 245,
 € 14,00



La raccolta di liriche *Paesaggi in prestito* (*Geliebene Landschaften*, Suhrkamp, 2016) di Marion Poschmann, ora uscita per la cura di Paola Del Zoppo presso la casa editrice Del Vecchio, distintasi per una lodevole opera di pubblicazione di poeti contemporanei non solo di lingua tedesca, reca il sottotitolo *Poesie didascaliche ed elegie*. Con questo omaggio a due generi legati fin dall'antichità alla percezione e alla rappresentazione della natura, nonché caratteristici della poesia tedesca dell'Illuminismo e della *Klassik*, Poschmann, voce tra le più significative della sua generazione, prosegue un personalissimo cammino di scandaglio della tradizione della *Naturlyrik* (lirica della natura), già iniziato nella sezione *Idyllen* della rac-

colta *Grund zu Schafen* apparsa nel 2004. Come osserva Del Zoppo nel saggio che chiude il volume, «Marion Poschmann si iscrive in questa tradizione riscrivendo, depotenziando il cliché e riportando la poesia di paesaggio alla sua essenza di connettivo tra poesia intimista e politica, appunto elegiaca e didascalica» (p. 229).

Paesaggi in Prestito, che nell'edizione italiana si apre con il saggio poetologico *Animale araldico: medusa, lectio magistralis* tenuta dalla poetessa in occasione del conferimento del Premio Internazionale Il Ceppo 2020, spicca per la sua calibrata e rigorosa struttura scandita da nove cicli, comprendenti ciascuno nove poesie. Le liriche percorrono le tappe di un viaggio

di esplorazione poetica lungo un asse occidentale-orientale che si snoda da Kaliningrad, passando per il quartiere di Berlino Lichtenberg e per Coney Island, fino a giungere a Kyoto, Matushima, Shanghai, Helsinki. Il filo rosso di questi percorsi intercontinentali è l'interesse per i giardini e la loro architettura nelle diverse culture, europea, americana, ma soprattutto asiatica. Come molte raccolte contemporanee di poesia di lingua tedesca, anche il volume di Poschmann reca una sezione finale di note esplicative, quasi un lemmario, in cui il lettore apprende la ragione del titolo apparentemente criptico *Paesaggi in prestito*. Esso indica in origine una tecnica cinese di architettura del paesaggio che consente di integrare un elemento della natura circostante nel proprio progetto di giardino, in modo da «evocare la grandiosità e la forza della natura» (224), i vuoti come i pieni, anche nello spazio più limitato. Un tale modello estetico, quasi utopico, di relazione con l'ambiente circostante si riverbera ovviamente anche sulla tecnica compositiva dei testi poetici: «Fai sì che lo spazio si generi / insieme a un angolo protetto, dal quale operi / nel vuoto» (*Progetto per un giardino*, p. 155). Attraverso la forza del linguaggio la poesia può evocare in uno spazio esiguo immagini di ciò che si estende al di fuori, scattare istantanee di attimi sottratti al fluire del tempo e quindi rendere visibile l'invisibile. Come la medusa del saggio introduttivo, la poesia «ha dunque a che fare con sguardi e specchi, opacità, rotture, sfocature, con il procedimento visivo, dell'affidabilità della percezione e della possibilità del riconoscimento» (p. 10). L'insistita presenza di nebbia, fumo, foschia nei versi di Poschmann, già fulcro del suo discorso in occasione del conferimento del più prestigioso premio tedesco di poesia, il Peter-Huchel-Preis, nel 2011, allude quindi alla natura liminare delle immagini e al carattere fugace

della nostra percezione della natura, in cui esse emergono per poi dissolversi rapidamente come illusioni.

Pur essendo organizzati secondo un rigoroso principio di composizione e seguendo un'intima necessità, i paesaggi in prestito di Poschmann per la loro stessa struttura non perseguono l'intento di una rappresentazione totalizzante della natura. Ne offrono scorci, vedute parziali: «tre canne di bambù isolate, mai/ visibili per intero, uno stagno, una stagione» (*Progetto per un giardino*, p. 155). I paesaggi in prestito spostano i confini, ridefiniscono la linea di demarcazione fra spazio interno ed esterno, fra prospettive e orizzonti della percezione, ma anche i punti di transito fra realtà fattuale e costruzione finzionale, tra poesia e riflessione teorica. Non è quindi un caso se *Paesaggi in prestito* ha un suo *pendant* poetologico nella raccolta di saggi *Mondbetrachtung in mondloser Nacht* (uscita anch'essa nel 2016 e non ancora tradotta in italiano): entrambi gli aspetti della produzione di Poschmann, peraltro avveduta germanista, si completano dunque e integrano reciprocamente. Ma già *Paesaggi in prestito* fonde in sé riflessione saggistica e lirica, come si vede proprio nella poesia *Vista del Fuji*: «Ho visto il suo fronte e / il retro allo stesso tempo» (p. 203.) Anche qui si ricercherà invano una visione globale della natura, mentre si assisterà piuttosto al fenomeno descritto dal filosofo Martin Seel: la contemplazione del paesaggio come constatazione di una «unità senza tutto» che crea uno spazio di «totalità sottratta» (*Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt a.M. 1991, p. 223, 222). *Realia* come luoghi, toponimi, giardini, pur presenti nella poesia nella loro referenzialità, diventano al contempo parte di un paesaggio linguistico che, nel modellare l'esperienza della natura, la rende in questo modo possibile. È la lingua a creare spazi di percezione e a delineare vedute e scor-

ci: la prima lirica della raccolta, *Bastard*, si apre non a caso con l'invocazione del paesaggio, secondo una modalità espressiva tradizionale (esplicito il riferimento ad Hamann, anche lui, al pari di Kant, filosofo di Königsberg e quindi vero e proprio *genius loci* del ciclo *Parco dell'ambra a Kaliningrad*). L'apostrofe è rivisitata qui in chiave ironica, attraverso l'enfasi posta sul momento della frattura e della parzialità: «Paesaggio – oh, panorama verbale / del logos creatore. Paesaggio, bipartito, fronte e retro. / Lo spazio che cede ed elicit oggetti: bosco sempreverde. Spazi aperti. / Un tempo e ora» (p. 23). Al pari della nozione stessa di paesaggio nell'estetica occidentale (si pensi al magistrale saggio di Joachim Ritter), i giardini di Poschmann sono frutto di una sapere sulla natura filtrato attraverso l'estetica. Anche in questa fusione di funzione cognitiva e artistica risulta vieppiù evidente la definizione di «poesie didascaliche» del sottotitolo. La letteratura è uno strumento di conoscenza in grado di penetrare negli strati profondi della realtà (si noti ad esempio l'insistenza sulle rocce come simbolo della poesia nelle pietre *suisseki*, p. 157) e anche nelle sue recondite lacune, come si vede al cospetto dei parchi di Kaliningrad, la città che per la sua stessa struttura somiglia a un immenso paesaggio in prestito: «Nostalgia dell'Eden [...] / Farsi vuoto. Sopportare il vuoto. Capire il vuoto. / Smettere di voler scorgere Dio che architetta il giardino» (*Quasi trasparente*, p. 39). In questo senso, con un bisticcio intraducibile in italiano, la poesia come *Lehrgedicht* (poema didascalico) diventa piuttosto un *Leergedicht* (poema sul vuoto): sui vuoti della natura, le fratture della storia e le ferite del paesaggio, segni di una «natura dopo la natura».

(Lorella Bosco)

**GIORGIA BONGIORNO,
 LAURA TOPPAN,
 AMBRA ZORAT** (a cura di),
**«Ogni gloria e misura
 sconvolgendo» Studi
 sulla poesia di Fernanda
 Romagnoli**, «Nuova Corrente»
 161, LXV (gennaio-giugno
 2018), pp. 232, € 20,90



Il volume – numero 161 della rivista *Nuova Corrente* a cura di Giorgia Bongiorno, Laura Toppan e Ambra Zorat – raccoglie gli atti di una giornata di studi tenuta alla *Maison de l'Italie* di Parigi, volti a una rilettura globale dell'opera di Fernanda Romagnoli, poetessa ingiustamente poco conosciuta e certamente da affiancare alle principali voci femminili del Novecento poetico. Un'interessante appendice si compone poi di fotografie della poetessa, di riproduzioni fotografiche di parte del materiale manoscritto rinvenuto, tra cui anche un inedito, e di una bibliografia aggiornata, ancora *in fieri*, dell'opera di Fernanda Romagnoli. L'inserimento in apertura del volume di una lettera della poetessa a Carlo Betocchi funge, per conferma delle stesse curatrici, da autoritratto e da introduzione nell'universo romagnoliano. Il primo scritto di Yannick Gouchan esplora la morfologia e la valenza dell'io nell'intera opera poetica, evidenziandone il percorso evolutivo attraverso gli aspetti stilistici. In fase iniziale, corrispondente alle prime tre raccolte, si pone l'accento sull'analogia tra l'io e gli elementi della natura – di cui si riconosce

la matrice dannunziana e pascoliana – volta ad esprimere la coscienza poetante. Segue un'improvvisa interruzione che sposta l'io poetico verso il confronto con l'altro, connotato stilisticamente dai motivi del dissidio interiore (la ferita, la lotta, l'inconciliabilità tra esser donna, madre, moglie e poetessa). Una terza dimensione riscontrata riguarda il rapporto tra l'io e il divino come ricerca di un assoluto. Il successivo articolo di Paolo Valesio, dopo aver posto delle premesse sul metodo di approccio critico all'opera di Romagnoli, propende per tracciare una narrativa che costituisca una sorta di psicografia o poeografia dell'autrice. Il percorso si delinea diacronicamente dall'esordio di *Capriccio* fino a *Il tredicesimo invitato*. Muovendo dalla prefazione di Giuseppe Lipparini a *Capriccio*, che vorrebbe la poesia di Fernanda Romagnoli un'espressione istintuale più che formalmente ricercata, Tatiana Bisanti nel suo scritto cerca di ribaltare tale posizione, dimostrando il manierismo e il linguaggio poetico volutamente costruito e esplorato in molteplici forme dall'autrice. Dopo le prime poesie, dove già si riscontrano dispositivi quali allitterazioni e consonanze volti a integrare l'elemento umano alla natura, nelle raccolte della maturità vengono delineati 'circuiti di senso' che creano una rete di rimandi sia interni ai componimenti sia nell'intera opera poetica. L'intervento successivo di Gabriele Marciano esplora le peculiarità del campo metaforico che vengono a crearsi con l'insistenza su determinate tematiche nel corso di tutta l'opera dell'autrice. La piattaforma metaforica su cui la poesia di Fernanda Romagnoli si muove secondo il critico va dall'armonia rivelata dalla natura fino alla fusione verso l'assoluto, per poi retrocedere nel rifugio e nella fuga, una volta percepito il senso del limite. Tuttavia, nonostante tali oscillazioni, l'opera viene posta come un organismo coeso dove gli stessi temi (la natura, il corpo, la tensione tra opposti) tornano a connotare di volta in volta livelli allegorici diversi, creando una stratificazione che è la complessità e la vera anima della poesia romagnoliana. Iris Chionne propone una prospettiva tematica, analizzando il rapporto di Fernanda Romagnoli con il tempo e le sue ripercussioni nell'opera poetica. Dalla struttura ciclica alla presenza di lessemi che rimandano

alla temporalità in *Capriccio*, dal ritmo del verso che si fa più ansimante in *Berretto rosso* e *Confiteor* fino al tema centrale del decadimento del corpo, tutto sembra determinato dal drammatico e travagliato rapporto con il tempo, percepito dalla poetessa come irreversibile e definitivamente perduto. Nel successivo intervento di Laura Toppan viene presentato un focus su *Confiteor*, terza silloge qui considerata come punto di svolta nella scrittura romagnoliana. Nel titolo della raccolta irrompe infatti l'elemento religioso, motivo centrale di tutta la produzione a seguire. Toppan prosegue con un'analisi linguistica, stilistica e tematica della raccolta a partire da numerosi testi riportati. Segue uno scritto di Giorgia Bongiorno incentrato sull'ultima raccolta poetica di Fernanda Romagnoli, *Il tredicesimo invitato*. L'articolo esamina l'oscurità della poesia romagnoliana come mezzo espressivo efficace a inventare un'«espressione dell'indicibile», ossia un senso nascosto che la parola poetica strappa al quotidiano. Gli oggetti poetici risultano infatti attraversati da due poli opposti dialoganti, umano e divino, e investiti da una reversibilità di cui vengono presentati numerosi esempi all'interno della raccolta. Reversibili sono i sensi metaforici non univocamente attribuibili delle immagini romagnoliane, così come la forma della poesia che si struttura sempre per sdoppiamento o l'uso di stilemi quali il paradosso. Nei casi proposti il dispositivo della reversibilità evidenziato mette la poesia di Fernanda Romagnoli sotto una nuova luce, dove il conflitto tra dimensioni opposte si assimila, conferendo ai testi una sfumatura fantasmagorica. Lo scritto successivo di Ambra Zorat esplora, a differenza degli altri, il materiale epistolare contenuto nell'Archivio contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, che presenta lettere di Fernanda Romagnoli a figure quali Nicola Lisi e Carlo Betocchi. L'esame della fitta corrispondenza con i due permette di portare alla luce le connessioni intessute tra l'elemento biografico e i temi centrali dell'opera poetica. In particolare, dalle lettere con Carlo Betocchi, è possibile ricostruire la vicenda editoriale di *Confiteor*, dalla scelta dei testi fino alle numerose difficoltà incontrate per far pubblicare la raccolta. Segue Lucia Aiello che indaga l'influenza di Emily Dickinson su

Fernanda Romagnoli, già riconosciuta da Betocchi e Bertolucci. Un primo tratto in comune riguarda il riserbo e il volontario allontanamento dai circoli letterari e dalla comunità poetica, così come il tardivo riconoscimento delle loro capacità. L'analisi comparativa si sposta poi sul piano delle affinità nelle rispettive poetiche, da cui emerge un vero e proprio dialogo attraverso i versi. L'epigrafe di *Berretto rosso* è una citazione dalla Dickinson e una chiara dichiarazione di intenti che nel corso del corpo poetico si dispiega sul

piano formale (l'uso dickinsoniano delle linee), sul piano del contenuto (parole-chiave come l'alba) o sull'uso della lingua declinata al femminile. L'ultimo intervento di Gabriella Macrì ripercorre il rapporto di Fernanda Romagnoli con un altro grande poeta, Costantino Kavafis, fino ad ora mai preso in considerazione dalla critica. Lo studio intertestuale mette in evidenza la comune insistenza sull'elevazione del quotidiano così come la condivisa condizione di solitudine. Per entrambi i poeti risulta centrale il tema del tempo,

nella sua valenza di momento trascorso e dunque di memoria. Un'ulteriore affinità sul piano formale si riscontra sulla ritmicità del verso data dalla scelta di forme metriche quali l'endecasillabo. I diversi studi raccolti nel volume cercano dunque, con approcci e prospettive diverse, di far luce sull'evoluzione di alcuni temi forti della poesia romagnoliana, così come sullo stile e sull'intersezione tra dato biografico e scrittura poetica

(Sara Vergari)

FRANCO BUFFONI,
Maestri e amici. Da
Dante a Seamus Heaney,
Montecassiano (MC), Vydia
Editore 2020, pp. 426,
€ 18,00



L'aria si avvertiva già nelle *Note* come nei testi della *Linea del cielo* (2018). La conferma adesso *Maestri e amici*, uscito nel 2020, anticipando di pochi mesi un'altra raccolta di saggi, *Silvia è un anagramma*, edita per Marcos y Marcos. Non si tratta di testi archiviati e documentari: alcuni – ma la verifica è solo a campione – sono rivisti o tagliati per entrare in un volume che nelle sue tre sezioni – *Sulle spalle dei giganti* – *Il Novecento* – *Tra due secoli* – rispecchia gli interessi di Buffoni *as a scholar*, oltre che poeta; benché non sia la struttura architettonica, nella sua neutralità, a comunicare il senso del libro. Né basta ricordare che non c'è quasi poeta che non abbia messo insie-

me una raccolta di saggi sulla poesia (o qualcuno l'abbia fatto per lui): da Montale, a Zanzotto, Bigongiari, Raboni, Caproni. Perché il senso dell'operazione va colto in un orizzonte più complesso. Risponde a un'istanza di riepilogo delle proprie matrici, o della propria genealogia, che però, se è un tratto comune a molti compagni di strada di Buffoni, in Buffoni acquista un valore fondativo e progettuale.

Di Anedda Buffoni recensisce il quaderno di traduzioni, *Nomi distanti*, 1998, e a proposito del modo in cui viene tradotto un testo di Loi osserva: «Il lettore si trova così proditoriamente immerso nella poetica stessa di Anedda, alle prese con un libro convincente, ambizioso, totale, capace di trascendere sia il 'quaderno di traduzioni' sia quello della raccolta di poesia dove confluiscono alcuni testi tradotti» (p. 331). Anedda non è meno riconoscibile nelle sue poesie – di cui Buffoni non fa cenno diretto – che nelle traduzioni poetiche: finiscono per essere la stessa cosa, in un processo di ritrascrizione e assimilazione in cui ciò che conta è il 'testo finale'. Come *per interposta persona*, Buffoni esplora la fenomenologia di una consapevolezza di sé *as a poet* (e non soltanto) in cui tradurre ha un ruolo centrale: questa consapevolezza coincide con una nozione di lavoro poetico in dialogo con il lavoro degli altri, che rifiuta barriere e gerarchie, linguistiche come ideologiche (e di genere): una sorta di *mantra* in *Maestri e amici*. Tradurre è molto più che citare o rilevare affinità e genealogie: non è neppure una dichiarazione o una certificazione di appartenenza, ha a che fare con la sostanza concreta della scrittura poetica e della sua capacità di comunicare.

La centralità del tradurre, quasi il secondo mestiere di Buffoni, è il filo rosso che lega buona parte degli interventi. È una concezione che non si presta a equivoci e fa sistema con una visione aperta, libertaria, della letteratura. E in questo senso ulteriore non è affatto da sottovalutare. Non per nulla Buffoni non cita i traduttori: se ricorda Mounin è per mostrare i limiti dello strutturalismo. Quando una riflessione teorica compare, anche solo per accenni fulminei, è partendo da Gadamer e Celan, Szondi, dalla traduzione come interpretazione, ricordando Praz «esempio di *criticism by translation*» (p. 149): ciò che lo stesso Buffoni pratica. O ancora con un attacco diretto al 'demonio della teoria' attraverso le parole di Steiner: «Non esiste una teoria della letteratura; non esiste una teoria della critica» (p. 181). Per concludere – sempre nel saggio dedicato a *George Steiner* – che «gli strumenti della linguistica» possono servire «per affrontare la decodificazione di un testo tecnico, ma sono totalmente inadeguati alla restituzione della complessità del codice della poesia» (p. 180). Rilanciando così la palla nel campo dei poeti e sul loro lavoro concreto al confine fra lingue e poetiche (la propria e l'altrui).

In questo intreccio costante con la voce altrui *Maestri e amici* è dunque davvero l'altra faccia, o il doppio della *Linea del cielo* (vedi *Semicerchio*), visto come i due libri si implicano vicendevolmente. Oltre ad essere il titolo di un saggio, *La cravatta di Sereni* lo è anche di una sezione della raccolta e la poesia che vi compare – *Sereni ballava benissimo* – è la medesima che chiude il pezzo in *Maestri e amici*. E lo stesso vale per *Auden*

e *Isherwood*, che entra sia nella *Linea del cielo* sia nel saggio *Auden e «L'età dell'an-sia»*. La dinamica funziona anche all'inverso, per antipatia: viscerale nei confronti di Montale, 'impotente e forse omosessuale', in *Montale nonostante*, dove compare *Per Eugenio Montale*, uno dei tre pezzi di *Piove dentro*, la sezione della *Linea del cielo* ironicamente intestata al poeta. E in gioco non è soltanto l'ultimo libro di Buffoni: *Giovanni di El Greco consente* è un pezzo di *Suora carmelitana*, 1997, che transita – anche se in generale dirimere la direzione dei transiti non è agevole – in *Perché Buñuel?*

Maestri e amici è quasi una biografia, in cui compaiono libri e uomini, le figure e gli incontri decisivi per la formazione intellettuale, umana e artistica di Buffoni: da Mario Praz a George Steiner, Emilio Mattioli, Luciano Anceschi, Allen Mandelbaum, Pietro Marchesani, Mario Mieli. Il catalogo sarebbe molto più ricco, ma anche così vi si riconosce una spinta – la si osserva in tutto il libro – a promuovere in primo piano, o quantomeno alla pari, figure lasciate spesso ai margini: Mario Mieli, e con lui gli anni Settanta, per fare un esempio significativo. È una spinta che sollecita a recuperi retroattivi sul lungo periodo – un eccentrico come Emanuel Carnevali, in parte ripubblicato da Adelphi –, ma che agisce anche rispetto alla contemporaneità, com'è ovvio. Buffoni si assume il rischio di segnalare nomi ignoti: portare i margini al centro non corrisponde ad un'istanza snobistica o a una reazione allergica. Anche alla lettura di pochi frammenti risulta evidente come la marginalità non coincida necessariamente con un *deficit* di «poesia-valore» (Fortini). Bensì rispecchi ragioni molto più materiali: dal cristallizzarsi della scena poetica in ortodossie e linee preferenziali a – aggiungeremmo – meccanismi editoriali e di mercato.

In *Maestri e amici* si costituisce invece una comunità priva di frontiere e senza gerarchie, intrinsecamente antiautoritaria. Facendo franare le rappresentazioni pre-costituite, Buffoni rimette in discussione prospettive storiografiche e canonizzazioni autoriali che certo conformismo ha fissato come gli assi portanti della poesia. Ciò che investe soprattutto il Novecento. La polemica feroce contro Montale non è solo il riflesso di un, peraltro supposto, mancato *outing* (per cui l'onestà di Saba

è in linea di principio da privilegiare), ma ne contesta l'occupazione 'militare' dello spazio poetico. È un atteggiamento perfettamente analogo a quello con cui viene affrontato Eliot: *T. S. Eliot e la terra guasta*. Il giudizio, che isola *The Waste Land* – anche se poi appare «tenuta assieme con lo spago» (p. 149), con le parole di Praz e Montale – dal processo di automonumentalizzazione messo a segno nei *Four Quartets*, può suonare tranciante, ma trova la sua ragione nel rifiuto del ruolo totalitario assunto da Eliot nella poesia di lingua inglese, a discapito di voci non meno rilevanti: Pound senz'altro, e soprattutto Auden. Il rigetto delle costruzioni monumentalizzanti agisce per ridimensionare l'immagine prefabbricata di Eliot come per riaprire il discorso su Mario Luzi, con pagine di grande acutezza su *Avvento notturno*, sottratta all'«iniezione di segni cristiano salvifici» e riportata alla misura della «prepotenza musicale dei versi» (*Era questa la vita di Mario Luzi?*, p. 163). Sono solo alcuni esempi del metodo – malgrado l'accusa di mancanza di metodo, condivisa con Praz – costantemente applicato da Buffoni per mettere a nudo l'uso ricorrente della letteratura come ripiego normalizzante e occultamento di tensioni biografiche irrisolte. Al di là delle eventuali idiosincrasie, segnalare il non detto o il censurato (auto-censurato, spesso) nella poesia del Novecento, o comunque l'attivarsi di processi di normalizzazione indotti da fattori esterni, o per scelta di autocensura appunto, è un'indicazione operativa tutt'altro che banale; che può essere applicata con ottimi risultati a Fortini, Sereni, Pasolini. Per fare soltanto alcuni nomi.

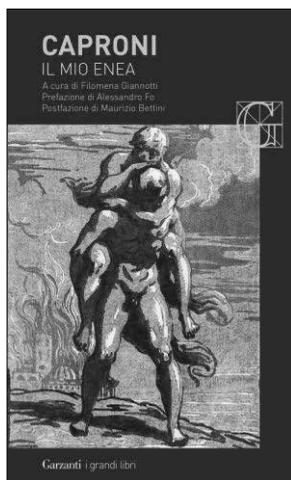
Sottrarsi alle rappresentazioni istituzionalizzate della letteratura si salda in una riflessione che non è di bilancio bensì di riapertura: non è un caso se nella prima sezione, *Sulle spalle dei giganti*, l'attenzione va a Dante, non a Petrarca. Petrarca entra in gioco obliquamente, di riflesso a Chaucer, in *Chaucer fra Boccaccio e Petrarca*, per segnalare l'operazione mistificatoria del *De insigni oboedientia et fide uxoria*. Nello scenario della contemporaneità in Italia riaprire la partita presuppone una liquidazione: «è oggi tramontata l'idea che al centro del nostro Novecento ci sia la linea ermetico avanguardista» (p. 337), ovvero «quella specie di *koiné* novecentesca, che è poi la lingua in cui si traducono Rilke

e Valéry in italiano e Montale in francese» (p. 338). È chiaro come la questione vera non sia l'ermetismo: evocare provocatoriamente una «linea ermetico avanguardista» ha però un significato preciso per una generazione che ha nutrito profondo fastidio per la neoavanguardia e la sua pretesa di trasformarsi in monumento. Bisogna scorrere il saggio su Lamarque – *La «quieta polvere» di Vivian Lamarque* – per individuare l'orizzonte mobile e 'ipotetico' («se la lirica deve essere lirica», p. 337), a cui Buffoni guarda: Saba e Penna ma anche Betocchi, per ricordare un altro marginale. Benché la linea della chiarezza e dell'antisperimentalismo non rappresenti in astratto una scelta pregiudiziale. Le pagine su Cummings – *E. E. Cummings e il genere disumano* – sono centrate sullo sperimentalismo che ne limita il successo per la sua scarsa presa sul DNA della poesia americana.

La chiarezza diventa un fattore dirimente quando il discorso si fa generazionale, con De Angelis e Magrelli. Nel 1979 *Nell'acqua degli occhi*, la prima uscita in volume di Buffoni, nel fascicolo collettivo 54 dei «Quaderni della Fenice», è a metà strada fra *Somiglianze* e *Ora serrata retinae*. Proprio la traducibilità quale marca di chiarezza viene indicata come segno di durata e valore in Magrelli: «la poesia vive e resta soprattutto quando è nitida» (p. 322). Mentre il saggio su *Somiglianze* si apre con una lunga citazione da Auden che dà il là ad una prognosi piuttosto sfavorevole: «Sarebbe davvero uscito esile *Somiglianze* nel 1976 se De Angelis vi avesse incluso soltanto le poesie di cui era onestamente grato» (p. 315). Sarebbe un errore inferire che i rapporti fra Buffoni e De Angelis siano inesistenti; almeno per De Angelis, che li riconosce apertamente, parlando dei versi giovanili ritrovati e del ruolo che ha avuto nella sua formazione «l'incontro con tre poeti importanti [...]: Franco Buffoni, Michelangelo Coviello e Angelo Lumelli» (<http://poesia.blog.rainews.it/2017/06/milo-de-angelis-tutte-le-poesie-1969-2015-con-una-nota-inedita/>: 4/02/2021). Come è evidente, *Maestri e amici* non ambisce a restituire una prospettiva storiografica conclusa; il tratto militante resta sempre in vista, a maggior ragione per la contemporaneità.

(Stefano Giovannuzzi)

GIORGIO CAPRONI,
Il mio Enea, a cura
 di Filomena Giannotti,
 prefazione di Alessandro Fo,
 postfazione di
 Maurizio Bettini, Milano,
 Garzanti 2020, pp. 256,
 € 20,00



Si finisce presto per sentire anche *nostro* l'Enea, «meno uomo che eroe», che ci viene incontro nella raccolta di scritti di Giorgio Caproni, *Il mio Enea*, curata da Filomena Giannotti.

Il corpo centrale del volume è costituito da quaranta testi organizzati dalla curatrice in due ampie sezioni. La prima raccoglie i nove testi principali del libro: il poemetto eponimo della raccolta *Il passaggio d'Enea* del 1956 e poi, soprattutto, gli articoli in cui Caproni racconta il suo 'incontro' con Enea nell'immediato dopoguerra. La seconda parte è una spigolatura di ben 31 riferimenti occasionali alla figura di Enea, individuati a partire da una perlustrazione capillare di quanto Caproni ha scritto, detto, dichiarato durante la sua attività di uomo di lettere: si tratta di passaggi brevi, talvolta fulminei come il distico di *Litania* – «Genova di lamenti. / Enea. Bombardamenti» –, che concorrono a definire la presenza virgiliana nella scrittura e nell'immaginario del poeta. Completano il volume – e ne garantiscono l'organicità – il ricco e puntuale apparato di note e il sag-

gio introduttivo, entrambi della curatrice, e poi la prefazione di Alessandro Fo e la postfazione di Maurizio Bettini, utile quest'ultima a collocare Caproni in un secondo dopoguerra in cui si torna a leggere Virgilio e a riconoscere i connotati del suo eroe negli uomini usciti dal conflitto bellico, come fanno Heinz Piontek ed Allan Tate.

Il mio Enea è quindi un libro 'costruito' – e costruito con intelligenza, si potrebbe aggiungere –, che si vale di un ampio lavoro di ricerca d'archivio e poi, soprattutto, delle solide competenze di classicista della curatrice, che le permettono fra l'altro un puntuale censimento dei riferimenti ai classici nella produzione caproniana. In tal senso, non è fuori luogo ricordare come porti la firma di questa brillante studiosa l'apparato di note dell'*Eneide* tradotta da Alessandro Fo, di cui è recente l'uscita della terza edizione riveduta e corretta: Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, testo latino a fronte, terza edizione riveduta e corretta, Torino, Einaudi 2020 (2012), pp. CVI-926.

Il punto di partenza del volume è un episodio biografico piuttosto noto ai lettori di Caproni. Nell'estate del 1948, Caproni, trentaseienne, attraversando piazza Bandiera a Genova, si trova faccia a faccia con la statua di Enea di Francesco Baratta. Questa scultura settecentesca non è un capolavoro – è Caproni stesso a riconoscerlo a più riprese e sempre con una punta di compiacimento – ma basta a innescare qualcosa: dapprima un misto di commozione e curiosità e poi via via, nel corso degli anni, una vera e propria identificazione, personale e collettiva. Enea vi si trova rappresentato nel momento più drammatico della sua fuga da Troia, col padre Anchise sulle spalle e con accanto il piccolo Ascanio: non può fare affidamento sul passato – più un peso che un aiuto, come il corpo crollante di Anchise –, né sull'incerto e gracile futuro, rappresentato da Ascanio. È solo, anzi «nel momento della sua maggior solitudine» (p. 65), eppure

deve farsi forza e andare avanti.

Già nell'ottobre di quello stesso anno il poeta riporta l'episodio in un breve articolo su «L'Italia Socialista» e torna poi a riprenderlo fino agli anni Sessanta. Si tratta di un momento di rivelazione, di un'epifania e ogni volta Caproni, tornando a raccontarlo, lo arricchisce di qualche aggiunta, di qualche variazione; si entra così in un contesto dove anche le incongruenze, i tradimenti della memoria sono significativi. Se il lettore non si ferma alla superficie della pagina, perché fuorviato dalla ripresa, articolo dopo articolo, di interi paragrafi, vedrà delinearci sempre più riconoscibile, l'umana grandezza dell'Enea di Caproni: un Enea di cui per paradosso non poteva avere cognizione neanche lo stesso Virgilio («[...] mai Enea fu tanto solo quanto nel momento di questa statua. E se nessun poeta (nemmeno il suo poeta Virgilio) se n'è accorto, è qui che converge tutto il fuoco della sua vera grandezza d'uomo [...]', p. 77). Si tratta di un Enea che Caproni assimila all'umanità del dopoguerra, un Enea precursore di quella «bianca generazione» (p. 137) fagocitata dalla storia, di cui sente anch'egli di far parte: «[...] Enea [...] simbolo unico di tutta l'umanità moderna, in questo tempo in cui l'uomo è veramente solo sopra la terra con sulle spalle il peso di una tradizione ch'egli tenta di sostenere mentre questa non lo sostiene più, e con per la mano una speranza ancor troppo piccola [...]', (p. 79).

Siamo lontani da qualunque retorica dell'energia, dalla figura dell'eroe armato arruolato dalla propaganda di Augusto o da quella, allora recente (e quanto invece sentimentalmente lontana), del fascismo, nello stile delle celebrazioni del Bimillenario virgiliano del 1930 (pp. 35-36). Qui Enea è vulnerabile, disarmato o 'armato', per paradosso, dei suoi soli affetti. Anche il riferimento a un termine chiave della vicenda dell'eroe virgiliano, «destino», viene usato da Caproni in una declinazione del tutto diversa da quella che vorrebbe vedere in Enea l'eroe coloniz-

zatore, la radice prima della *gens Iulia*. Il destino di Enea colpisce Caproni nella misura in cui Enea è figlio e padre e poi – come inizia a rilevare dal secondo articolo della raccolta – orfano di madre, giacché «esser figliolo d'una dea equivale a esser figlio d'ignota» (pp. 68-69). Anche la formula scolastica «il fato d'Enea», che pure Caproni introduce nel racconto dell'episodio a partire dal 1949, viene sentita «come cosa indegna e del tutto retorica di fronte a quella minuta statua carinata così dimessa, così umana, così vera» (p. 75).

Non manca nel racconto dell'episodio – ed è anzi una costante di queste pagine – anche una trasognata ironia tutta caproniana: la si avverte soprattutto nel piacere di rilevare la dimestichezza della statua del Baratta con le erbivendole, che se ne servivano quando il gruppo scultoreo, al sommo di un fontanile, aveva un'altra collocazione urbana; e c'è addirittura una nota umoristica in qualcuno di questi testi: la figura di un «pizzardone», cioè di un vigile urbano, con cui il poeta scambia qualche vivace battuta. Il senso della vita violata però, del peso delle macerie che circondano il monumento, il nucleo duro di solitudine che quel gruppo scultoreo rappresenta, sono maggiori e sono questi a essere tradotti in poesia, nei versi delle strofe centrali del *Passaggio d'Enea*. Si tratta di una traduzione allusiva, indiretta, dove non c'è il monumento ma un Enea a cui il poeta, nel dormiveglia del primo mattino, in una casa cantoniera, presta, sognandolo, le pulsazioni del suo cuore. Un Enea-Caproni «solo nella catastrofe», che «in spalla / un passato che crolla tenta invano / di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo / ch'è uno schianto di mura, per la mano / ha ancora così gracile un futuro / da non reggersi ritto». È sulla spiaggia, in cerca di un imbarco che possa offrire una salvezza ed è a questo punto che si insinua la penetrazione acuta di una domanda, che il poeta, attraverso un 'tu', ingiunge probabilmente a se stes-

so: «che scampo / può mai esserti il mare (la falena / verde dei fari bianchi) se con lui / senti di soprassalto che nel punto, / d'estrema solitudine, sei giunto / più esatto e incerto dei nostri anni bui?» (pp. 82-83).

È in passaggi di questa intensità che viene in aiuto l'apparato di note, dove, senza sbilanciamenti in interpretazioni epidermiche, la curatrice richiama e commenta il dibattito critico esistente, dando spazio a quanto sia sostenuto da dati testuali.

Addentrandosi nella seconda parte del volume, si precisano via via alcuni connotati dell'Enea caproniano che diventa sempre più chiaramente simbolo generazionale: se ne sottolinea il carattere di profugo, che, a differenza dell'Ulisse omerico, non ha una patria a cui tornare; si richiama in qualche caso con stizza il passato, la tradizione rappresentata da Anchise «sbugiardata dalla guerra» (p. 143, ma si vedano anche le pp. 137-138 con le relative note). Più di tutti però colpiscono due testi, diametralmente opposti, ma a loro modo eccentrici rispetto a quanto visto fin qui.

Nel primo, un dattiloscritto ascrivibile agli anni Cinquanta (p. 115), figura un Enea animato da una stridente allegria di fronte alla combustione di Troia; un Enea solo, ma non abbattuto e, anzi, sorprendentemente in pace – in un recente articolo la curatrice, riprendendo il discorso avviato nelle note di commento, lo attribuisce con certezza a Caproni, offrendone notevoli spunti interpretativi (si veda Filomena Giannotti, *L'Enea ritrovato. Un appunto dattiloscritto di Giorgio Caproni*, «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 23 novembre 2020, *Metamorfosi dell'antico*, pp. 122-137). Nel secondo, invece, anch'esso degli anni Cinquanta, Caproni, recensendo un volume di poesie di Carlo Betocchi, associa l'amico a Enea in ragione del lavoro di geometra che svolge per vivere, al di là dell'attività di letterato. Qui compare una parola assente nei testi

della prima sezione, 'speranza'. Betocchi è per Caproni «l'uomo di casa nostra in figura d'operaio più che di intellettuale, e che sulle remote orme d'Enea, di contrada in contrada, va o è andato vagando in cerca d'una nuova speranza da fondare» (p. 120).

Forse, uno dei motivi di interesse di questa raccolta, della selezione preliminare che le sta alle spalle e del lavoro interpretativo che la rende pienamente fruibile, sta proprio nel mostrare gli sbocchi di quella che Fo, nella prefazione, definisce «l'azione profonda della tradizione» (p. 9), in quanto patrimonio di immagini e valori che continuamente dal passato trascinano nel presente. In potenza, nell'immagine di Virgilio ripresa da Caproni, c'erano tutte le possibilità che abbiamo visto: il simile in cui rispecchiarsi, fedele al proprio ruolo di padre e di figlio; l'individuo sradicato che si lascia alle spalle la patria in fiamme, in preda a una cieca euforia; l'amico, che consente alla retorica dell'eroe fondatore di declinarsi in positivo.

Alla fine, sono state la storia e la sensibilità del poeta lettore di classici, a far sì che dall'incontro con la statua del Baratta ciò che inizialmente non aveva forma – quel nucleo disperante di solitudine – prendesse quella dei versi del *Passaggio d'Enea*; e che l'opzione più costruita, meno autentica, restasse allo stato di annotazione, di possibilità annidata al fondo della coscienza (o di un cassetto).

Oggi – e sono ormai più di vent'anni – che l'Italia è tornata a essere terra d'approdo di tanti profughi, per colpa di un fato che non dipende dalla cattività degli eventi ma dagli uomini e che la solitudine è diventata esperienza diffusa e comune nell'attuale pandemia, tornare a leggere Virgilio e Caproni, magari con la guida di volumi come *Il mio Enea*, può aiutarci a trovare le immagini e le parole necessarie a dire cosa siamo diventati.

(Mirko Francioni)

**FABIANA DI MATTIA, GIADA
PIERCIBALLI, FEDERICA
PISACANE, CAMILLA
RAMACCINI E JACOPO
MARIA ROMANO (a cura
di), Le intensità collettive.
Scritti per Pier Vittorio
Tondelli, Massa, Transeuropa
2020, pp. 156, euro 14,25**



Come scrive Pierluigi Pellini nella premessa, e come successivamente ripreso sulla copertina del libro, «uno dei motivi di interesse del volume è quello di prendere l'opera di Tondelli sul serio, senza partire da un giudizio critico predefinito» (p. 5). Un'opera ricca e complessa, quella di Tondelli, dalle inflessioni letterarie, giornalistiche e documentaristiche che, nell'arco di un ventennio cardine della storia italiana, si è imposta nel panorama culturale del Paese.

A trent'anni dalla morte dell'autore di *Altri libertini*, questo volume, frutto di una serie di incontri di 'Ciclomaggio', tenuti a Siena nel 2019, attraverso molteplici testimonianze, ci offre uno spaccato quanto più dettagliato e realistico di quello che, dopo il '68, era l'universo storico e sociale del mondo giovanile italiano; universo in cui si è articolata l'esperienza umana e culturale di Pier Vittorio Tondelli, nel quale si è imposto come «scrittore di due generazioni importanti, quelle degli anni settanta e degli anni ottanta» (p. 32).

Nello specifico, questa raccolta di saggi e atti di convegno vuole essere un tributo, un ricordo e, anche, una promozione sia dell'opera e del pensiero, sia dell'autore stesso. Ripercorrendo i

testi del volume, ricchi di testimonianze e analisi, è quasi impossibile non immedesimarsi nei contesti che hanno visto come protagonisti, insieme allo stesso Tondelli, quei giovani ragazzi che «il lettore vive come anomali o anormali perché marginali e 'altri'» (p. 48), attori principali dell'opera tondezziana ed espressione di quella 'provincia' che, per Tondelli, si configura «come uno sguardo periferico, ossia una modalità *altra* di osservare la realtà in cui il soggetto rivendica la propria diversità e, per questa via, rovescia la marginalità nel suo contrario» (p. 47). Raccontare, quindi, i giovani e la gente 'comune', due istanze sempre presenti nei suoi romanzi e nei suoi articoli, come apprendiamo nei testi di *Le intensità collettive*, e, allo stesso tempo, volerli raggiungere attraverso l'esposizione testuale di un linguaggio vicino alla quotidianità e caratterizzato dalla mescolanza di «dialetto, idioletto giovanile, linguaggio dei fumetti, del cinema, della pubblicità, citazioni letterarie e musicali, e molte oscenità, disfermie e bestemmie» (p. 70); elementi che, come nell'interno del volume fa presente Riccardo Castellana (autore del saggio *Letture di Altri libertini di Tondelli*), causarono il sequestro del libro *Altri libertini*.

E, ancora, nel volume, indagare l'utilizzo della narrazione simultanea e della scrittura retrospettiva, dell'ironia e della metalessi, per riuscire a dar spazio a un'infinità di scenari possibili, indagati con sguardo realistico e approccio 'sociologico', mettendo assieme i tasselli di un'opera che riesce «ad apparire quasi miracolosa, per uno scrittore che, quando il libro uscì, aveva appena venticinque anni» (p. 70).

I testi presenti nella raccolta, dunque, ripercorrono, analizzano e mettono a fuoco l'originalità fondamentale all'approccio tondezziano, data anche dalla sua sensibilità, unica nel suo genere e capace di «suscitare il favore del lettore, avvezzo a sentir porre continui interrogativi sui *giovani*» (p. 41).

Il volume, tra le altre cose, vuole ricostruire anche il percorso 'geografico' proprio dell'autore che, viaggiando attraverso varie città, sia italiane che europee, entra in contatto con numerose realtà e modi diversi di concepire la vita: ne è una valida testimonianza il saggio

di Bruno Casini, intitolato *Il mio viaggio con Tondelli e la Firenze degli anni '80* (p. 31). Qui, ad esempio, non solo è riportata l'esperienza fiorentina di Tondelli (insieme ad amici, famosi intellettuali, come Paolo Landi e Franco Quadri), ma anche l'importanza dell'influenza culturale che il capoluogo toscano stesso ha avuto su di lui. Come scrive Casini, Firenze è stata «la città che lo ha formato, lo ha incuriosito, lo ha plasmato, lo ha coinvolto, lo ha ammaliato» (p. 31).

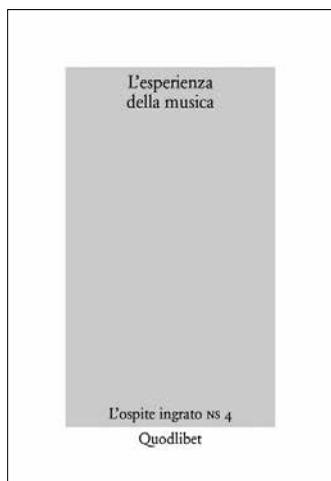
Ed è proprio in questi viaggi, in questa esperienza itinerante, che ha avuto modo di contaminarsi con altre forme espressive, diverse dalla scrittura, come il fumetto o la musica. Soprattutto la musica; le canzoni, nello specifico. Fondamentali, in questo senso, le frequentazioni tra Tondelli e musicisti all'epoca emergenti quali, ad esempio, un giovane Luciano Ligabue o un più ricercato e politicizzato Giovanni Lindo Ferretti, leader dei CCCP. La passione per le canzoni non solo si manifesta nei suoi articoli e nelle sue frequentazioni, ma percorre anche le pagine dei suoi romanzi, come in *Un Weekend postmoderno*, dove è manifesto il suo attaccamento alle produzioni dei cantautori italiani, quali, ad esempio, Guccini o De Gregori e dove viene descritta la dimensione di una cameretta colma di riferimenti musicali del periodo.

E ancora, il prezioso volume vuole evidenziare un aspetto particolare dell'intera opera di Tondelli. È attraverso le pagine scritte da Monica Lanzillotta che emerge la particolarità dell'opera tondezziana, ovvero la sua funzione antropologica e comparativa. Probabilmente influenzato ed ispirato dall'opera di Pasolini, nella sua produzione finzionale quanto in quella giornalistica, Tondelli si sofferma spesso ad osservare il cambiamento sociale e come questo, nei ragazzi da lui narrati, «si rifletta sulla superficie della pelle, attraverso abiti, acconciature, tatuaggi e accessori» (p. 53), per poi fotografare l'identità dei suoi soggetti narrativi e confrontarli con quelli dei due decenni precedenti.

Infine, il volume, organizzato in tre sezioni (la prima affronta il contesto culturale degli anni ottanta; la seconda è consacrata all'originalità delle opere di Tondelli e la terza alle testimonianze dei

suoi collaboratori), risulta essere un imprescindibile compendio per potersi addegnare all'interno della vastità di un'opera innovativa, impegnata, e allo stesso tempo semplice e diretta, quale è stata quella di Pier Vittorio Tondelli. Attraverso

MARCO GATTO E LUCA LENZINI (a cura di),
L'Esperienza della musica,
 («L'Ospite ingrato. Periodico del Centro Studi Franco Fortini», nuova serie, n. 4),
 Macerata, Quodlibet 2017,
 pp. 347, € 24,00



Sempre fruttuoso è, a quanto pare, interrogarsi su quali premesse inducano un curatore o dei curatori alla scelta del titolo di un volume collettaneo. Trattasi spesso e volentieri di trovate suggestive, nel tentativo di rendere ragione di un'opera dal carattere composito. In questo caso il nitore del titolo sorprende, in positivo: l'accento è posto non già su quel portato idealistico che condanna la musica a farsi oggetto di un discorso pretestuale intorno ad essa ordito, bensì su quel che la musica, fuor di metafora, solo può essere: «esperienza». Non si dà musica, in senso proprio, fuori da uno «scenario di esecuzione» (Barthes), da uno spazio attanziale in cui si confrontano interprete e ricettore. Di relazione attanziale con la musica, attra-

le dense pagine de *Le intensità collettive*, riviviamo la modernità e l'attualità del pensiero e del vissuto di Tondelli che, come lui stesso scrive a proposito del fumettista Andrea Pazienza, «è riuscito a rappresentare, in vita, e ora anche in

verso privilegiate relazioni intellettuali, si può parlare a proposito di una figura centrale di questo volume, Franco Fortini. L'Università di Siena dispone, oltre che di un importante Fondo De André (si veda, qui, lo studio di Stefano Moscadelli dedicato all'analisi di un testo del cantautore genovese, pp. 205-231), di un Archivio Franco Fortini il cui responsabile è proprio il co-curatore del volume, Luca Lenzini.

Mentre Giacomo Manzoni ricorda qui, per esperienza appunto, che Fortini «non era un grande conoscitore o appassionato di musica» – «lui nelle sale da concerto e d'opera non metteva praticamente mai piede» (p. 299) – Lenzini cita in premessa un passo del poeta, il quale ci illumina sulla matrice di questa idiosincrasia di ascendenza nietzschiana: «Da qualche anno provo una resistenza interna ad entrare in una sala da concerto. So che non si tratta solamente di ripugnanza al cerimoniale di quei pubblici che, nelle nostre città, mimano una civiltà inesistente [...]. È proprio intolleranza alla musica, alla sua *captatio*, o natura sirenica, più forte di quella di ogni arte». È dunque l'esperienza della musica a suscitare, in lui, quel soggiogamento, quell'ottundimento che mal s'attaglia a un'epoca critica, a vocazione demistificante. «Ostia segreta e spesso miserabile che gli uomini inghiottono, come un oppio, al suo altare», la musica chiede talvolta il pegno della reverenza e dell'ossequio all'irrazionale; la capitolazione della ragione di fronte alla sua chiamata; chiamata «più che umana, immodesta, indiscreta, celestiale» (p. 9). Su questa riserva, su questo disincanto verso la liturgia musicale di beethoveniana, lisztiana, berlioziana e in ultima analisi wagneriana memoria in cui il Thomas Mann maturo vedeva il

morte, il destino, le astrazioni, la follia, la genialità, la miseria, la disperazione» di «due generazioni».

(Francesco Benedetti)

pericolo latente dei totalitarismi, Fortini si esprime nel testo scritto per i *Cori della pietà morta* dell'amico musicista Valentino Bucchi (si veda *infra* l'Archivio dedicato in larga parte a questo sodalizio). Lenzini s'interroga, di conseguenza, «su quale presenza possa rivendicare la musica nel campo umanistico» e quale sia «il suo contributo a un possibile pensiero critico, il cui bisogno è così conclamato eppure così sveltamente eluso nel discorso pubblico» (p. 10). Con il Nietzsche del *Crepuscolo degli idoli* che sembra far da sfondo al pensiero di Fortini, anche Lenzini pare voler rinnegare il portato lirico-psicologico (metafisico, contenutistico, idealistico, trascendente) della musica per porre attenzione, invece, al momento formale ed eventuale: la musica può farsi critica solo in forza – lo vede bene Adorno – della dialettica inscenata dalle sue strutture. Non si tratta di rinnegare aprioristicamente il linguaggio come *logos*, «padre», o «super-io» di cui la musica, arte asemantica, si considera sovente tributaria; non si tratta, in altri termini, di denegare il valore della parola per salvare la musica quanto, laccianamente, ripartire dai costituenti di ogni esperienza linguistica: suoni, strutture, frammenti, motivi. Parimenti, prosegue Lenzini, «largo spazio viene dato alla centralità dell'interprete e alla sua possibile configurazione intellettuale» (p. 11). Non è forse l'interprete il critico immanente della musica nell'*hic et nunc* della sua esecuzione? Colui che 'agisce' dentro le forme? Se il linguaggio, nota il Sanguineti riportato dall'eccellente articolo di Mila de Santis – articolo il quale esplora adesso il «percorso amoroso» Sanguineti-Berio (pp. 167-177; si veda anche il significativo: *Lucia-*

no Berio e il pensiero della forma di Antonio Prete, pp. 159-166) – è «una meravigliosa macchina produttrice, instancabilmente, di senso», la musica è un dispositivo «che amplifica e trascrive il senso su un diverso piano della percezione e dell'intelligenza» (p. 172). Dacché del linguaggio strutturante il mondo la musica conserva, nel dono come nella privazione o rimozione, gli affetti di vitalità (nel ritmo, come nei tratti soprasegmentali della catena parlata ch'essa riproduce), Sanguineti dona al suo musicista d'elezione una parola pulsiva, salmodica, polirematica e polisezionabile: morfemi fonolessicali plurilingui ricomponibili, cellule musicali variamente ricombinabili («a: ah:ha:hamm:anfang:/in:in principio: nel mio/principio:»). Stiamo parlando di *A-Ronne*, «documentario su una poesia di Edoardo Sanguineti per cinque attori», commissionato a Berio, ricorda De Santis, nel 1973. Sanguineti così scriveva a Berio: «il testo parmi corrisponda alle Sue esigenze [...]: è urlabile, balbettabile, dialogabile, sparpagliabile, liturgizzabile, litigabile, caricaturabile, disperabile, nobilitabile, casermabile, confessionabile, rissabile, fumettabile, bofonchiabile, interrogabile, frantumabile: che sono, se non vado errato, le 16 condizioni da Lei poste a suo tempo» (p. 174). Un caso non dissimile è quello studiato da Giuseppe Traina («Ancora sulle poesie per musica di Fortini», pp. 233-241). Si può dire con Traina che, alla stregua di De André, si rinvengono in Fortini «due ispirazioni prevalenti: quella amorosa e quella politica»; erano gli anni in cui il desiderio in senso antiretorico muoveva la politica; in Fortini, ricorda Traina, la vena amorosa ha carattere antilirico, mentre la vena politica non disdegna, specie nella prima fase (in ciò non lontano da un Queneau o da un Calvino), una critica attraverso le forme, prevalentemente a mezzo di strategie metalinguistiche: non ultima, la commutazione di morfemi fonolessicali («Lo spago e le spighe/la rissa e la ressa,/la ruga e le righe,/la mossa e la

messa,/la piaga e la piega», p. 235). Un caso interessante in tal senso è la canzone *Campane di Roma* (canzone qui presentata da Giacomo Manzoni, p. 296), la quale ammicca «alla tradizionalissima composizione di Respighi» di stampo impressionistico per irridere, attraverso quartine saltellanti «di tre quinari piani e uno tronco» la «dimensione profana e gaudente dell'istituzione ecclesiastica». Dall'esempio della musica la letteratura torna a farsi ironica fuori dalla referenza sfruttando, oltre alla dimensione ritmica e fonolessicale, quella enunciativa e posizionale. Basti qui ricordare le autocitazioni mozartiane o schumanniane (su Schumann si vedano le fulgide e laceranti testimonianze di Pierre Guyotat, qui tradotte e presentate da Valentina Parlato, pp. 243-250). Della musica come arte supremamente e giocosamente irriverente attestano, d'altronde, i «pasticci» rossiniani, ad un'epoca in cui Wagner e Verdi celebravano retoricamente l'uomo redento (si veda, qui, il saggio di Antonello Palazzolo: *Corpo e anima di due spartiti rossiniani ritrovati*, tra cui l'ironico *Les Adieux*, su testo di Péret).

Per quanto riguarda la *Canzone della marcia della pace* che, ricorda Traina, costò a Fortini una denuncia per istigazione alla disobbedienza (*ibid.*), non può non venirci in mente l'eco della Marsigliese in *Feux d'artifice* di Debussy. Erano gli anni della derisione nei confronti della poesia e della musica celebrative; fiorivano riscritture pretestuali, parafrasi e *pastiches* letterari e musicali (*à la manière de*); Fortini non mancò di lavorare alle variazioni dell'Internazionale (*Sull'aria dell'«Internazionale»*) in occasione dei primi cento anni di storia dell'inno. Il ricorso a tali procedimenti è atto polemicamente anti-ideologico: contro certa liturgia poetico-musicale a sfondo messianico, certuni sanno che non potrà esservi mai «l'uomo nuovo», ma che «vi saranno soltanto delle forme diverse di conflitto» (p. 237) di cui l'arte si farà, via via, interprete.

In accordo con l'intento dichia-

rato del volume, la seconda parte, a cura di Marco Gatto, raccoglie una ricca e varia serie di confronti con grandi interpreti (i pianisti Alessandra Pompili e Roberto Russo), e, tradotta da Tomaso Cavallo, una preziosa intervista di Didier Éribon a Claude Lévi-Strauss intorno all'omologia tra mito e musica. Al principio fondante la quadrilogia delle *Mythologiques* si era ispirato, a sua volta, Luciano Berio, quasi a siglare, se mai ve ne fosse bisogno, quella sinergia tra critica e produzione che costituisce la cifra distintiva dell'arte del Novecento. Lo stesso Lévi-Strauss, come un tempo Mallarmé con Debussy, ritenne – riproponendo l'annosa rivalità mimetica tra le due arti – di aver già messo in musica i suoi testi: egli li considerava come «una relazione contrappuntistica tra l'articolazione del discorso musicale» e il filo della sua riflessione. «Talora procedono di pari passo, talaltra si lasciano per poi ricongiungersi» (p. 276).

Segue un altrettanto prezioso «Archivio» (lo Schubert di Adorno; la sopra citata testimonianza di Giacomo Manzoni su Franco Fortini, grazie alla mediazione filologica del co-curatore Lenzini; uno scritto di Fortini sul Maggio Musicale fiorentino; uno di Stefano Ragni sul ruolo di Fortini nei *Cori della pietà morta* di Valentino Bucchi, seguito da un carteggio Fortini-Bucchi curato da Elisabetta Nencini e da due poesie che Fortini dedica al medesimo).

Un passo di Adorno (p. 282), sembra cementare l'intenzione, mirabilmente tenuta, dell'intero volume: «parlare di intuizione artistica – discorso questo, ch'è una torbida mistione di cattiva esegesi psicologica del processo di produzione e di cieca metafisica della preesistenza della forma all'opera – non fa altro che sbarrare la via all'intelligenza dell'arte». «In nessun modo – nota Adorno – le opere d'arte sono creature».

(Michela Landi)

LUCA LENZINI, Cronotopi novecenteschi. Intrecci di Spazio e Tempo in poesia, Macerata, Quodlibet 2020, pp. 96, € 10,00



Davanti al titolo e all'annesso sottotitolo del recente saggio di Luca Lenzini il lettore non potrà non richiamare alla memoria il conoscitissimo *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* di Michail Bachtin. La proposta dello studioso è difatti quella di leggere alcuni testi di poesia novecentesca tramite gli strumenti critici bachtiniani, solitamente utilizzati negli studi sul romanzo. Le convincenti analisi proposte sono un'implicita conferma dell'opportunità di questa applicazione metodologica, del resto già legittimata da Bachtin in *Epos e romanzo*: in quel saggio si notava infatti come il sistema dei generi letterari, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, fosse stato investito da un processo di «romanizzazione» che non ha coinvolto unicamente la circolazione dei cronotopi romanzeschi ma anche e soprattutto la caratteristica istanza dialogica del roman-

MARCO NICASTRO, La resistenza della scrittura. Letteratura, psicanalisi, società, Borgomanero (No), Giuliano Landolfi Editore 2019, pp. 232, € 18,00



zo. Difatti, sia che ritorni alla casa dell'infanzia e riscopra il tempo dell'idillio – come nei testi analizzati nella prima parte del saggio – o che, camminando per strada, si imbatte in un conoscente o in uno sconosciuto – come nei testi della seconda –, l'io lirico fa esperienza di un contatto con l'altro.

Il ritorno nella casa degli avi, cui Guido Gozzano ha dedicato, nella *Via del rifugio*, i *Sonetti del ritorno* e *l'Analfabeta*, è al centro della prima parte del libro. In modo simile ad altri personaggi di una costellazione europea primonovecentesca tracciata dallo studioso, cui appartengono *Tonio Kröger* di Thomas Mann ed *Il giardino dei ciliegi* di Anton Čechov, l'io lirico, che aveva infranto l'idillio trasferendosi in città e appropriandosi della cultura urbana, fa ritorno nella casa di campagna e si confronta con il ricordo del Nonno, esempio di equilibrio tra uomo e cicli naturali, e con la figura dell'analfabeta dell'omonimo componimento, custode della casa e depositario di una cultura arcaica. Se l'opposizione città/campagna è usuale, Lenzini riesce tuttavia a far emergere chiaramente l'originalità dell'appropriazione del motivo da parte di Gozzano: la beata ignoranza dell'analfabeta risente infatti sia dell'ascetismo di Schopenhauer che, in modo più ambiguo, dell'«attraversamento di Nietzsche» (p. 27) comune a larga parte della cultura borghese del primo Novecento. «Altro sentiero tenta al suo rifugio / il bimbo illuso dalle stampe in rame» recitano gli ultimi due versi dell'*Analfabeta*: un rifugio che si configura come tentativo di ricreare l'esperienza infantile attraverso la poesia, poiché «in quest'area borghese la meta del ritorno, in fondo, è ogni volta la stanza dei bambini» (p. 37).

«Credo fermamente che l'identità di un individuo si definisca non solo grazie a una funzione di sostegno assicurata dalle varie figure di riferimento nel corso della crescita, ma anche grazie al contrasto con queste» (pp. 9-10). È dunque a partire da questo «elemento essenziale per lo sviluppo dell'identità individuale» (p. 10) che Marco Nicastro, psicanalista, concepisce tale opera: una raccolta di saggi costruiti intorno al concetto di 'conflitto'.

Non solo: come già anticipato dal titolo, *La resistenza della scrittura. Letteratura, psicanalisi, società*, altro filo conduttore del libro è il concetto di 'resistenza', qui inteso come «esistere in opposizione a qualcosa», o, anco-

Nella seconda parte, per studiata asimmetria rispetto alla prima, Lenzini, da un lato restringe il campo scegliendo unicamente testi di poeti italiani, dall'altro lo dilata dedicandosi più distesamente ad ogni componimento in esame. La lente utilizzata, stavolta, è quella del cronotopo della strada, luogo dove si possono fare incontri imprevisi poiché «riunisce quel che il mondo separa» (p. 42). Il lettore assiste così all'incontro tra l'io lirico con la Signora e la Signorina, figure rispettivamente della Morte e della Vita nel poemetto *Due strade* ancora di Gozzano; al fugace – il tempo di uno sberleffo – incrocio tra un ottuagenario e un bambino, figure agli antipodi sulla linea nel tempo e protagoniste di una tarda lirica di Palazzeschi; o ancora alle apparizioni rivelatorie di due testi di Sereni (*Ancora sulla strada di Creva* e *Autostrada della Cisa*); alle passeggiate giovanili, recuperate dal fondo del tempo perduto, della *Camera da letto* di Bertolucci; per terminare, infine, con due testi di Fortini da *Composita solvantur* (*Incontri nel bosco* e *L'incontro*). In questi estremi componimenti fortiniani Lenzini nota come «l'impianto conoscitivo di cui il cronotopo si faceva carico in Montale o in Sereni [...] viene rigettato, una volta per sempre» (pp. 79-80) poiché l'esperienza della *durée* risulta squalificata in favore di una visione escatologica. Non resta che concentrare lo sguardo nel tentativo di vedere affiorare qualche indizio del compiersi del futuro: ed anche questa, a ben vedere, è una considerazione che chiama in causa le forme del tempo e del cronotopo.

(Lorenzo Morviducci)

ra, come «opposizione simbolica a sé stessi e alle proprie inclinazioni più primitive» (p. 11) e che, nei testi presenti, si concretizza nella pratica della scrittura e, in senso più ampio, attraverso le produzioni artistiche.

Il volume è suddiviso in quattro macroaree che evocano, appunto, la presenza dei due 'leitmotiv', o 'fils rouges' dominanti: *Arti visive; Letteratura; Psicanalisi e dintorni; Politica, cultura, società*.

Ed è già nella prima parte, quella consacrata alle arti, che, ad esempio, Nicastro ci offre un'analisi quanto più dettagliata del complicato rapporto artista-opera, e lo fa soffermandosi sul percorso artistico di Lucio Fonta-

na. Fontana, nella realizzazione dei celebri ‘tagli’, che «condensano tanti significati in pochi elementi» (p. 48), secondo Nicastro, mette in scena il complesso di castrazione che, attraverso lo squarcio sulla tela, manifesta «il simbolo della ferita che ogni uomo si porta dentro per aver dovuto rinunciare alla propria madre e alla propria onnipotenza narcisistica» (p. 54). Secondo quest’analisi psicanalitica, il pittore (a proposito del quale Nicastro sviluppa, peraltro, un interessante confronto con il tema della noia in Alberto Moravia) in quest’opera mette in scena il suo conflitto interiore e la propria forza di resistenza, e tramite queste ‘ferite’ vede la possibilità di un nuovo inizio, dato dall’imposizione del proprio ‘essere’ attraverso la produzione dell’oggetto artistico.

Del pari, Nicastro percepisce tali elementi nella scrittura, più precisamente nei testi di grandi autori quali Gabriele D’Annunzio e Primo Levi, assunti nel volume come casi emblematici. Per il primo, analizzando la celebre opera *Notturmo*, composta nel 1916 durante una momentanea cecità provocata da un incidente aereo, avverte la volontà di D’Annunzio di «prendere un nuovo, più autentico contatto con sé stesso; [e di] tornare ‘poeta puro’, dopo anni di arte messa al servizio della retorica della guerra» (p. 81). Ad un’analisi scientifica, lo psicanalista vede nella frustrazione e nel dolore provati dal poeta la possibilità di riattivare centri reconditi del proprio essere che, una volta ritrovati, daranno a quest’ultimo una «spinta decisiva verso nuove elaborazioni mentali, rivitalizzando l’ispirazione» (p. 81). Dunque, è proprio il dolore causato da una perdita sensoriale – da una sorta di lutto, quindi – a permettere la rinascita creativa dell’artista, alla ricerca «di quel sacro fuoco che fonda d’improvviso l’antico e il nuovo in una lega incognita» (p. 82). In questa infermità, inoltre,

D’Annunzio riunisce i vari frammenti della propria personalità fino ad allora dispersi e, operando un delicato lavoro di resistenza, riesce infine a ricomporre le proprie rappresentazioni del Sé in un’unica, nuova e più stabile personalità.

Ancor più delicato, secondo Nicastro, è il caso di Primo Levi, testimone diretto degli orrori del lager.

«Se comprendere è impossibile», tutti conosciamo il dolore esistenziale di questo autore che, direttamente espresso e mai banalizzato, costituisce il tema dominante della sua produzione finzionale: romanzi, racconti e poesie. E sarà proprio la scrittura, per Levi, l’elemento necessario ad «esorcizzare il male soggettivamente vissuto» (p. 59). Secondo l’analisi di Nicastro, leggiamo l’orribile conflitto nella configurazione di «un tentativo di elaborazione del dolore lasciato in eredità a Levi dal lager» (p. 61). Dopotutto, per Levi, così come per i sopravvissuti, «la paura più grande è quella di non poter più tornare come prima, dopo aver assistito alla degradazione degli uomini dietro al filo spinato» (p. 60), sapere cosa significa «non tornare»; ma, allo stesso tempo, possiamo scoprire nelle poesie, in quelle più intime, anche un sentimento di resistenza dato dall’unico elemento «che può contrastare la disperazione e la solitudine» (p. 62) e che si pone «come aggancio alla vita» (p. 62): l’amore. In particolare l’amore per quella che, poi, diverrà sua moglie, che Levi descrive con versi stupendi e tremendamente toccanti in una delle più belle liriche d’amore della poesia italiana moderna.

Anche per quelle che sono le scienze cognitive, la psicanalisi e la psicologia, che lo riguardano più da vicino, Nicastro individua elementi utili alla sua teoria.

Una forma di resistenza, scientifica questa, trova accoglienza proprio nella psicologia. Le più recenti invenzioni tecnologiche al servizio

della medicina hanno permesso l’invenzione di strumenti di indagine molto avanzati per il funzionamento cerebrale, in grado di poter osservare effettivamente cosa accade nel cervello durante determinate attività mentali. Questo, naturalmente, ha migliorato le formulazioni delle diagnosi, ma, allo stesso tempo, ha evidenziato le difficoltà della psicologia che, dal canto suo, «nel suo versante clinico ha sempre incontrato notevoli difficoltà epistemologiche a dare solidità scientifica e sostanza empirica alle proprie ipotesi» (p. 135). E dunque, anche qui, l’individuazione di un conflitto ‘empirico’ e, conseguentemente, una forma di resistenza: continuare ad affermare la propria efficienza, basata sullo studio di qualcosa di intangibile quale, effettivamente, è la mente.

O, ancora, infine, conflittualità nella televisione e nei modelli proposti e standardizzati, come, ad esempio, i reality show e, di conseguenza, forme di resistenza culturali e intellettuali verso questi format.

D’altronde, è sempre Nicastro, nella premessa al volume, ad alludere ad una forma di resistenza, data da un «rapporto dialettico e conflittuale con la società in cui oggi viviamo» (p. 10) e che, nelle numerose e ricche pagine di questo libro, emerge nelle analisi dei molteplici scenari: la volontà generalizzata di affermare il proprio essere, in una continua resistenza dei sensi e del pensiero. Esattamente come D’Annunzio e Levi, anche Nicastro sceglie così la strada della scrittura per resistere, per «dare forma ai pensieri e alle impressioni soggettive» (p. 11) e per far sì che la propria esperienza sia diffusa, nella speranza che possa essere utile a chi, in questo mondo, vive gli stessi sentimenti.

(Francesco Benedetti)

DANIELE PICCINI, Luzi,
Roma, Salerno Editrice 2020,
pp. 368, € 24,00



Il pittore trecentesco Simone Martini in un «estremo ritorno» da Avignone a Siena, assieme a sua moglie Giovanna, al fratello Donato, alla di lui consorte e a uno studente di teologia, affronta un viaggio aurorale verso gli inizi, in direzione della maternità originaria (Siena diventa «matria», non più patria) che simboleggia la condizione interiore di perfetta integrità. È la trama minima di una delle maggiori opere del nostro secondo Novecento, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* (1994) di Mario Luzi. Un poema per frammenti, tra cristalli lirici e laterizi narrativi, lacerti di un'iconica essenzialità che funziona persino come discorso sull'arte, sul tramonto del sublime – incarnato da Simone, *alter ego* del poeta – contro le nuove tendenze espressive. Ciò che si nota, in particolare, nel complesso e autotrofo organismo della poesia luziana è il transito da un pensiero statico e «iper-nutrito», potremmo dire 'petrarchesco', a una concezione «del fluire e dello scorrere, della trasformazione come principio dinamico della realtà, mai conclusa in sé ma sempre aperta al suo compimento possibile, all'attesa e al desiderio che nella parola manifesta» (p. 22). È questa l'intuizione critica principale del libro di Daniele Piccini, *Luzi*, la più aggiornata monografia che sia apparsa sinora sull'esperienza letteraria dell'autore fiorentino. Sin da *Su fondamenti invisibili* (1971) – ma un passaggio decisivo è stato il teatrale-diegetico *Nel magma* (1963-64), prima vera manovra di «immersione nel quotidiano» con l'«incontro e scontro di voci» e la sua «pluralità di sollecitazioni e di giudizi» (p.

185) – una virtù «salutare» e spalancata al cangiante flusso dell'esistere informa la poesia di Luzi, che «trova il suo punto di fuga» «non nella pura mimesi del reale», «quanto piuttosto in una ricerca del fondamento stesso dell'essere e, soprattutto, nell'adesione alla metamorfosi» (p. 23). Una scrittura 'ontologica', dunque, che propone la continua tematizzazione del vivente contro le algide, araldiche stilizzazioni del periodo ermetico-simbolista (all'incirca dall'esordio con *La barca*, 1935, fino a *Onore del vero*, 1957: «Quella che il poeta ci presenta è ancora e sempre una sorta di psicomachia e così anche il suo entrare nel mondo, il suo farsi incontro all'altro, è emblematico e reiterabile: è un'esperienza psichica e morale, più e prima che storica e ideologica», p. 173). «Senza dubbio su questa visione delle cose – commenta Piccini –, tese a una pienezza a venire, influisce il pensiero teologico del gesuita francese Teilhard de Chardin (1881-1955), che costituisce una lettura decisiva per Luzi» (p. 23). Si ricordi l'amara e ironica lirica montaliana *A un gesuita moderno*, presente in *Satura* e dedicata proprio a Chardin, per misurare tutta la distanza formale e concettuale, soprattutto negli esiti ultimi, tra Montale e Luzi.

Ma la teoresi si allunga e acquista concretezza sull'impasto linguistico, poroso e materico, che riesce a «far coesistere naturalezza (termine centrale nella riflessione luziana) e memoria, densità e trasparenza, senza mai mettere in crisi la sostanza umana, il calore della presenza» (p. 24). Grazie a questo piano stilistico alterno che ha la sua esecuzione metapoetica in *Vola alta, parola, cresci in profondità* («tocca nadir e zenith della tua significazione,/ giacché talvolta lo puoi – sogno che la cosa esclami/ nel buio della mente –/ però non separarti/ da me, non arrivare,/ ti prego, a quel celestiale appuntamento/ da sola, senza il caldo di me/ o almeno il mio ricordo, sii/ luce», da *Per il battesimo dei nostri frammenti*, 1985), Piccini propone l'altro decisivo approdo che sottolinea un'importante lezione artistica: se l'ontologia (e la teologia o ateologia) di Leopardi, Montale e Caproni è «di segno negativo» – seguendo ancora una volta una carsica linea petrarchesca –, «l'*humilitas* di Dante, come Luzi la definisce» coincide con il «ritrovare a monte

del discorso moderno un atteggiamento creaturale, esito verso cui congiurava anche l'insegnamento di Betocchi» (p. 25). La riconosciuta creaturalità, agghindata a «figura di scriba del mondo» – si noti quest'altra importante esemplificazione: «il rapporto di Luzi con la pianta della tradizione simbolista arriva all'estremo limite di una revisione o di una sconfessione, in cui a fare da reagente per una disposizione a nominare l'essenza delle cose è soprattutto l'*humilitas* di Dante» (p. 218) – è l'elemento precipuo capace di condurre Luzi dall'incandescente movimento dialettico e diairetico del suo 'secondo tempo' a quel «culmine paradisiaco della parola» (p. 237) che raggiunge la sua acme proprio in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini* («la struttura del mondo creato, l'essere costituiscono quel poema, quel tessuto unitario in cui lo stesso canto del poeta trova, forse, il suo paradiso», p. 243). Tensione liminare traducendosi in visione somma, eccedenza e conseguita oltranza del dire, interiezione beatifica infarcita di latinismi dal sapore dantesco, che passa comunque per «una nominazione della sostanza, colta attraverso il travaglio, il tormento, la metamorfosi» (p. 27). Ed è proprio il movimento metamorfico a spingere Luzi a una verticalità primigenia (non primitiva, beninteso), messa in luce con molta chiarezza da Piccini: «Si tratta in fondo del realizzarsi di quella propensione alla dizione originaria, alla rinominazione edenica cui tende la parola poetica di Luzi al suo culmine» (p. 240). Siamo distanti dal 'fanciullino' pascoliano e dal mito del *bon sauvage*, e forse più vicini, più in prossimità della *condicio* del femminile leopardiano (la 'fanciullezza' ontologica), espressa nell'*ignoranza del male* (e dunque in senso lato nello *status naturae integrae*) di una celebre pagina dello *Zibaldone*. Infatti, protagonista del *Viaggio* – ma presente nell'ordito poetico luziano sin dalla *Barca* – è anche la muliebrità caratterizzata in forma mariana, «polo decisivo» per comprendere l'adesione a un'immacolatezza soggettiva che va di pari passo al valore purificato e purificante della parola (per altro, già nel libro d'esordio, Luzi ravvisava che la «sembianza di Maria» è «la trasparenza, la non-opacità, la verginità permanente, quella stessa del canto a cui sembra tendere, pur senza dimenticare le

fatiche e i mali, la voce poetica, assimilabile a una voce materna, 'senza origine', p. 130).

A ciò contribuisce non soltanto l'opera in versi nella triade delle sue tappe fondamentali, ma anche la lunga e ponderata evoluzione saggistica (da *L'inferno e il limbo*, 1949, alla *Naturalità del poeta*, 1995) e persino il vasto sentimento tragico che campeggia la produzione teatrale (dal *Libro di Ipazia*, 1978, a *Il fiore del dolore*, 2003), indagati da Piccini non come parti avulse dal contesto («il teatro luziano nasce, così, in *interiore homine*: il dram-

**FLAVIANO PISANELLI,
LAURA TOPPAN, Confini
di-versi. Frontiere,
orizzonti e prospettive
della poesia italoфона
contemporanea**, Firenze
University Press 2020,
pp. 308, € 17,90



Confini di-versi si presenta come uno strumento utile a inquadrare il campo delle scritture migranti italofone, con particolare attenzione per la poesia. Frutto di una lunga fedeltà di cui sono testimonianza le locandine dei convegni svoltisi presso l'Università Paul Valéry di Montpellier a partire dal 2012, il volume è pensato e costruito come un viaggio. Quello dei dodici autori su cui è posta la lente dell'analisi critica, tutti legati all'esperienza del transito fisico, linguistico, identitario e culturale, ma anche quello intrapreso dagli stessi Pisanelli e Toppan in varie zone d'Italia per raggiungere i poeti del corpus da loro proposto: uomini e donne ritratti nel piccolo *Album fotografico* collocato in

ma significa per l'autore dibattere intorno alla verità ultima di una creatura, verità di per sé inafferrabile, che costringe a prendere posizione e che pure non è risolvibile in modo assoluto», p. 265; «la scrittura di una prosa meditativa, teorica o propriamente critica è sempre stata per l'autore il terreno a cui demandare una sorta di ampliamento e di sviluppo della ricerca creativa, in un conn'bio difficilmente scindibile», p. 298), ma come fluidi di un sommovimento diretto alla risalita (ungaretiana?) «dalle foci alle sorgenti», secondo «un'unità nella trasformazione» (*ibidem*).

coda al volume, prima della fondamentale *Bibliografia*.

Senza mai discostarsi dai requisiti propri di un lavoro accademico, *Confini di-versi* non rinuncia all'idea di una critica come militanza. A trent'anni dalla nascita del fenomeno di una letteratura italiana transnazionale, Pisanelli e Toppan provano a capitalizzare un duraturo lavoro di approfondimento e frequentazione, riepilogando i termini di una produzione quantomai feconda, pur nello stato di endemica precarietà ricettiva in cui è da sempre costretta. Dare un volto ad alcuni dei poeti che hanno scelto la lingua italiana per la propria attività creativa induce a considerare tali autori non già come un capitolo a parte della tradizione letteraria patria, ma come i portatori di un cambiamento in favore del quale è ormai inevitabile e doveroso adoperarsi: «Sarebbe opportuno che gli studiosi considerassero in particolare la possibilità di inserire il vasto settore della letteratura italiana contemporanea, ivi compreso quello della letteratura italiana della migrazione, all'interno di una letteratura italoфона, proprio come è accaduto da ormai molti decenni alla letteratura angloфона, francoфона, ispanoфона e lusofona, tutte nate dalle diverse letterature postcoloniali» (p. 23).

Nel primo paragrafo, gli autori tracciano un breve ma affilato preambolo che mette direttamente in relazione quanto verrà affrontato nel corpo del testo con l'attuale configurazione geopolitica. Partendo dall'esposizione di un imprescindibile presupposto storico, essi indicano come i più recenti fenomeni linguistici ed estetici in atto nelle varie tradizioni lettera-

Sorgenti di un mondo perennemente «in ansia di nascere», visto appunto nella sua mirifical accoglienza femminile. «Non lasciare deserti i miei giardini/ d'azzurro, di turchese,/ d'oro, di variopinte lacche/ dove ti sei insediata/ e offerta alla pittura/ e all'adorazione,/ non farne una derelitta plaga,/ primavera da cui manchi,/ mancando così l'anima,/ il fuoco, lo spirito del mondo» (da *Rimani dove sei, ti prego*, in *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*).

(Alberto Fraccacreta)

rie nazionali rispondano, più o meno direttamente, a un discorso di portata globale. Attraverso un rovesciamento (ormai inevitabilmente innestato) del rapporto fra centro e periferia del mondo, la prima e più importante delle implicazioni che la cosiddetta letteratura della migrazione porta con sé riguarda la stessa essenza vitale delle lingue/letterature, ovvero il fondamento dell'identità culturale, non più rapportabile ai confini nazionali.

Lo studio offre in prima battuta una sintetica ma esaustiva introduzione al panorama delle scritture migranti e alle molteplici implicazioni teoriche che caratterizzano l'esperienza di autori divisi tra più lingue, spesso segnati da esperienze traumatiche come la guerra e la persecuzione politica o razziale. Da un inquadramento di ordine generale, si passa poi alla situazione italiana, caratterizzata da una condizione peculiare: «[...] essendo l'italiano una lingua di limitata tradizione coloniale, esso è in effetti 'adottato' più volentieri dallo scrittore migrante che decide di risiedere in Italia; tuttavia, l'autore straniero che si esprime in italiano ha generalmente una competenza linguistica non paragonabile a quella dello scrittore anglofono o francofono proveniente da un paese che ha conosciuto un più o meno lungo periodo di colonizzazione» (p. 23). Tale condizione, che ha determinato buona parte del ritardo tipico della fattispecie nazionale, potrebbe rivelarsi, sul lungo periodo, un'importante occasione: «[...] se da un lato la debole competenza linguistica dello scrittore che si esprime e scrive in italiano [...] rallenta la nascita e lo sviluppo di una letteratura italoфона

della migrazione consapevole e linguisticamente matura, dall'altro la scrittura di questi autori rappresenta per il sistema letterario nazionale un'ottima e profonda occasione di rinnovamento espressivo» (*ibid.*).

Si arriva infine allo specifico della poesia, interessata da un cospicuo ritardo rispetto alla situazione di altri paesi, in cui la storia coloniale ha accelerato il dibattito intorno al tema dell'identità linguistico-letteraria: «A partire dalla seconda metà degli anni Novanta, con un ritardo di circa un decennio rispetto alla pubblicazione di opere in prosa, si registrano le prime pubblicazioni di raccolte poetiche scritte in italiano da autori migranti» (p. 34). La proposta di Pisanelli e Toppan pone particolare accento sull'opera degli autori di prima generazione, i quali vivono senza mediazioni l'esperienza dell'erranza fra paesi-lingue-culture, misurando l'impatto (potenziale o effettivo) che la loro produzione ha avuto e potrebbe ancora avere sulle lingue europee, a partire da una riconsiderazione dell'idea di cultura nazionale: «Queste condizioni ci conducono a comprendere sempre di più l'importanza, sul piano letterario, linguistico e culturale, di questi scrittori di prima generazione che sono ormai in via di estinzione. Attraverso le loro opere 'impure' (o dissidenti), essi sono i soli autori a poter oggi operare sulle frontiere tra le lingue, le culture e, di conseguenza, a rimettere in discussione i principi di una cultura che non è ahimè ancora pronta ad accogliere al suo interno un modello identitario e linguistico plurale, corale, interculturale» (p. 34).

Fra i molteplici risvolti stimolati dall'esperienza degli autori migranti, si può segnalare la poetica dell'*inter-lingua*, a cui gli autori dedicano un paragrafo specifico. Presi in un meccanismo di contingente 'doppia incompetenza' (così definita dai linguisti), gli autori che trasmigrano da una lingua-identità a un'altra attraversano una sorta di terra di nessuno, nella quale l'essenza prima della concezione poetica è messa a nudo e costretta a riformularsi dall'esigenza espressiva, trovando nuovi accenti, nuovi modi, nuove parole, in costante rapporto con accenti, modi e parole della lingua d'origine. Come efficacemente messo in luce dagli autori di *Confini di-versi*, la condizione in cui si trovano autori *in between* dipende

inevitabilmente da una soluzione di compromesso. Questa esperienza di straniamento linguistico-identitario, e quindi cognitiva, può essere tesaurizzata per conoscere aspetti inediti e irraggiungibili da una tradizione linguistica-letteraria univoca e consolidata attraverso i secoli. È così che le esperienze individuali, segnate dallo spaesamento, possono contribuire a un'approfondimento delle identità culturali collettive: «Mia Lecomte [...] sostiene che i mondi che arrivano ad incontrarsi attraverso l'opera dello scrittore-migrante non corrisponderebbero sempre ai mondi che l'autore avrebbe percorso o nei quali avrebbe vissuto, ma sarebbero il luogo interiore della loro costante sensazione di estraneità al mondo esteriore e, al tempo stesso, il luogo esteriore di una interazione sempre possibile ma mai raggiunta in modo definitivo». (p. 28)

Il corpo centrale del testo presenta la biografia e la poetica di un gruppo di autori di varia provenienza geografica. Per il gran numero di testi citati, questa parte è leggibile anche come una piccola antologia. Introducendo brevemente alcune voci della poesia migrante già riconosciute dalla critica e dai lettori, come Gëzim Hajdari, Ubax Cristina Ali Farah, Ndjock Ngana Ndjock, Thea Laitef e Julio Monteiro Martins, gli autori del volume si rivolgono alla platea di poeti e poetesse incontrati nello svolgimento della propria precedente attività, selezionandoli in base a un criterio relativo alla costanza e consistenza della produzione e alla volontà di rappresentare ampiamente le provenienze geografiche. I dodici autori, presentati per provenienza geografica, sono Božidar Stanišić e Arben Dedja (area balcanica), Mihai Mircea Butcovan e Barbara Serdakowski (Europa dell'Est), Barbara Pumphösel ed Eva Taylor (Europa Centrale), Vera Lúcia de Oliveira, Carlos Sánchez e Francisca Paz Rojas (America Latina), Nader Ghazvinizadeh e Hasan Atiya Al-Nassar (area mediorientale) e infine Cheick Tidiane Gaye (Senegal). Come affermano i firmatari del volume, tali autori «[...] sembrano rappresentare in modo più autentico la situazione attuale di questa produzione letteraria fondata sul plurilinguismo, sulla dislocazione identitaria e sull'elaborazione di un'identità plurale, nozioni in grado di sviluppare una vera e propria poetica di frontiera» (p. 57).

Particolarmente interessanti sono poi le interviste raccolte nella quinta parte del volume. Il questionario proposto agli autori, infatti, è atto a determinare il rapporto sussistente fra esperienza della migrazione e ispirazione poetica, con particolare attenzione alle implicazioni linguistiche e compositive (comprese quelle relative a traduzione e autotraduzione) dello spostamento geografico. Gli autori sono esplicitamente invitati a descrivere, a partire dalla propria esperienza individuale, quale sia, sul piano della scrittura, il rapporto fra le lingue di cui si servono. Sono inoltre presenti quesiti in cui gli autori vengono interrogati sulla propria prassi compositiva, sull'impatto della propria produzione nel panorama della tradizione letteraria italiana e sul trinomio identitario lingua-popolo-nazione. In questo modo, la *vis* teorica, sacrificata in ragione di un'ordinata serie di profili critici, è recuperata per voce degli stessi poeti presentati.

Se, ad esempio, scorriamo i pareri espressi dagli autori in merito alla categoria di 'poesia italoфона', troviamo un ventaglio di posizioni che spaziano dal fastidio esternato da Dedja – «Preferirei essere chiamato poeta italiano» (p. 215) – all'ironia di Butcovan – «La definizione del poeta già di per sé mi imbarazza quanto basta. 'Italoфона' è un insulto in più» (p. 221) – all'atteggiamento problematico di Pumphösel, che invita a notare come la sua produzione di narratrice per l'infanzia non sia mai stata oggetto di categorizzazioni relative alla sua origine austriaca. Poche, in generale, sono le posizioni pacificate, come quella di Taylor, che richiama la componente ludica della propria produzione in versi. Più comuni, invece, appaiono le posizioni di compromesso (come a esempio nel caso di Serdakowski e de Oliveira, che registrano un miglioramento rispetto ai decenni passati) e di rifiuto. Blando e ironico nel caso di Paz Rojas, Ghazvinizadeh e Al-Nassar («Non sono molto entusiasta della definizione di 'poeta italoфона'», p. 278) più categorico nel caso di Gaye («Se essere poeta italoфона può voler dire poeta di serie B, in questo caso non lo accetto», p. 283).

Qualunque sia l'atteggiamento assunto dagli autori interrogati, la domanda denuncia di per sé il ritardo che è tanta parte della peculiarità italiana in merito alle scritture migranti. Tale ritardo, di carattere

prevalentemente storico, è spesso fram- misto a un senso di rifiuto (altra faccia di una vagheggiata 'purezza' o 'superiorità' della tradizione letteraria patria) costituzio- nalmente messo in crisi, come ricordato da Pisanelli e Toppan, dallo stesso atto di nascita della scrittura migrante italiana: «A partire dal 1995 gli scrittori italiani della migrazione chiedono sempre più di esse- re annoverati tra gli autori della letteratura italiana contemporanea, proprio come è accaduto ai numerosi *migrant writers* che, ormai da decenni, si esprimono in altre lin- gue dell'Europa Occidentale» (p. 24).

IDA VITALE, Pellegrino in ascolto, a cura di Pietro Taravacci, Milano, Bompiani 2020, pp. 432, € 20,00



Pellegrino in ascolto, curato da Pietro Taravacci, è la traduzione italiana del volume *Poesía reunida (1949-2015)* di Ida Vitale, uscito nel 2017 a Barcellona, a cura di Aurelio Major, con l'editore Tusquets. Mentre nell'edizione spagnola i testi sono proposti dal più recente al più antico, in quella italia- na il curatore ne ripristina il naturale ordine cronologico offrendo così al lettore, poten- zialmente digiuno della poesia di Vitale, la possibilità di percorrerne l'itinerario poetico a partire dagli esordi. Nel breve ma illumi- nante prologo, Taravacci definisce il punto di vista del traduttore un «osservatorio pri- vilegiato»; effettivamente, proprio come un privilegio si configura questo libro, in quanto viene finalmente a colmare un ingiusto vu- oto nell'editoria italiana, dove Ida Vitale, poe- tessa celebrata internazionalmente (Premio Internacional Octavio Paz nel 2009, Premio Reina Sofia nel 2015, Premio Max Jacob nel 2017, Premio Cervantes nel 1918) ave-

Confini di-versi è un libro plurimo, come le storie che racconta: puntuale in- troduzione pratica e teorica alla letteratura transnazionale (con il corollario delle infini- te strade che questa prospetta), aggiorn- ato sondaggio e antologia di poeti italia- ni della migrazione, documento storico di una consolidata tradizione di studio. So- prattutto la teoria letteraria ha dimostrato di saper dialogare compitamente con le questioni sollevate dalla difficile posizione degli scrittori presi fra due o più lingue- culture-identità, affrontando uno spettro di approfondimenti possibili che vanno

va trovato spazio solo in un saggio di Anto- nio Melis, *Uruguay: i poeti nel tempo della povertà*. Ida Vitale, pubblicato nel 1983 nel n. 13-14 della rivista *Studi di letteratura ispano-americana*.

L'antologia propone una scelta di poe- sie che ripercorrono l'intera produzione di Ida Vitale – *La luz de esta memoria* (1949), *Palabra dada* (1953), *Cada uno en su no- che* (1960), *Oidor andante* (1972), *Jardin de silice* (1980), *Sueños de la constancia* (1984), *Léxico de afinidades* (1994), *Pro- cura de lo imposible* (1998), *Reducción del infinito* (2002), *Trema* (2005), *Mella y Criba* (2010), *Mínimas de aguanieve* (2015) – , a cui si aggiungono infine alcune poesie inedite, sotto l'evocativo titolo di *Ante- penúltimos*. L'opera poetica di Ida Vitale, nonostante le pubblicazioni appena citate che ne hanno scandito la scrittura, si co- stituisce come un *corpus* molto compatto, unitario, sul quale la poetessa è tornata di continuo, nel corso della sua vita, con un meticoloso lavoro di limatura, vera e pro- pria riscrittura di testi già pubblicati alla ri- cerca dell'essenziale, della parola finemen- te scelta, raschiata dal superfluo.

Poesia scarna, asciutta, ma tuttavia varia e sfaccettata nei temi e negli impulsi: nella sua nudità poesia salvifica, capace di dare speranza ed eternità al mondo e al linguaggio («E tuttavia, qualcosa / dal- la perpetua mota / ordina la costanza, / brandisce enunciati contro il tempo, / consegna la salvezza alla parola», *Assi- curazione contro la morte*; «Vocaboli, / erranti vocazioni, / stelle che danno luce / prima d'essere nate / o avanzi di prodigi alieni», *Piccolo regno*), poesia totale («Il balzo fuori dalla poesia e dentro la poesia, / a malapena aria trattenuta», *Espedien-*

dalla storia geopolitica ai paradigmi giudi- ziali, dalla linguistica al cognitivism. Utile a chi si avvicini alla poesia italoфона della migrazione e a chi desideri approfondire l'opera degli autori presentati, lo studio lascia intravedere un complesso panorama di questioni che è possibile affrontare solo da una prospettiva interna, nello sforzo di «[...] sollevare nuovi interrogativi sull'evol- uzione della letteratura contemporanea e della letteratura dei mondi» (p. 53).

(Fabrizio Miliucci)

ti), poesia intesa come sinfonia («Canto. / Posso cantare / in mezzo al più cauto / atroce silenzio», *Uccello, inizio*), chiave di lettura dell'universo, poeticamente inter- pretato («E hanno la loro estate le parole, / il loro inverno, e tempi in sospensione / e stagioni di oblio. / D'improvviso as- somigliano anche troppo a noi, / a mani che non toccano / figli, amici, / e in altra terra cedono la polvere», *Siccityà*); poesia meta-letteraria, capace di riflettere su di sé e di far riflettere, di intessere tradizio- ni e suggestioni diverse («Sarai polvere e non avrai un senso», *Hora nona*), poe- sia intesa come illuminazione, canto alla vita, sua celebrazione («E anche sopra te / si stenda quella grazia, / una speranza ancora», *Il Dio visibile*), ma anche poesia come sofferenza e strumento per urlare tra i denti il senso di estraneità negli anni oscuri della dittatura e dell'esilio («Triste chi sarà filo / della spada, / numero della cella, / formula del verdetto di condanna, piaga salata, / gorgo della rapida, / pietra che non sostiene sede. / Triste se in lui si muore / e non si ricomincia», *Termine estremo*, «Il fronzolo dell'oro cresce nelle vetrine, / a irta lontananza, nella città straniera. / Come avere qui senso, un nome?»), *La storia non si scorda*); tutto questo è la poesia di Ida Vitale.

Nata in una famiglia di origini italiane che le insegna il valore della cultura, an- che se non l'avvicina alla poesia, coltiva da sola la sua inclinazione leggendo i versi di alcune delle voci poetiche femminili più potenti dell'America Latina, come Delmira Agustini, Gabriela Mistral e Maria Eugenia Vaz Ferreira. Gli studi universitari l'aiutano ad approfondire e consolidare la traietto- ria poetica, grazie a José Bergamín, che

fu suo professore di Lettere all'Università di Montevideo, e al magistero di Juan Ramón Jiménez, che Ida ebbe il privilegio di conoscere, come dimostra una foto che la ritrae con l'illustre maestro e la moglie Zenobia insieme ad altri membri della Generación del 45 (Idea Vilaríño, Carlos Maggi, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama), di cui anche lei fece parte. Vitale si inserisce pienamente nel vivace dibattito culturale dell'epoca, dedicando la sua vita alla cultura in un senso ampio del termine: scrive poesia, è critica letteraria, insegna Lettere e traduce. Nel 1973 la dittatura le impone di lasciare il suo paese. Il decennio messicano, dal 1974 al 1984, nonostante lo strappo rappresentato dall'esilio, le permette di conoscere Octavio Paz ed Efraín Huerta e frequentare gli intellettuali che ruotano attorno alla rivista *Vuelta*. Dopo una breve tappa in Uruguay, con il ritorno della democrazia, dal 1989 Vitale ha fissato la propria residenza in Texas, dove tuttora risiede. La poesia di Vitale, nella sua traiettoria, indaga le radici della parola poetica come esperienza creativa, caratteristica che l'accomuna, come sostiene Taravacci, alla «più intensa poesia del Novecento e si apre alla poesia del Nulla, alle poetiche del Silenzio».

La forte somiglianza tra le due lingue coinvolte, lo spagnolo e l'italiano, spinge in genere i traduttori a proporre traduzioni

eccessivamente letterali, incorrendo nel forte rischio, soprattutto quando si tratta di traduzione poetica, ma non solo, di perdere il senso estetico della resa, che risulta invece una componente fondamentale del messaggio poetico stesso. Il rispetto della semantica lessicale del testo originale si intreccia così con la necessità di intervenire opportunamente per mantenere vive le valenze foniche e ritmiche che in tale lessico individuano cadenze e corrispondenze che sono a loro volta portatrici di significato. Questa magia si compie nella traduzione di Pietro Taravacci, capace di usare la metrica – qui varia, dall'endecasillabo al settenario e all'alessandrino – non come un freno o uno schema a cui sottostare, ma piuttosto come il principale strumento che gli ha permesso di avvicinare dinamicamente due tradizioni poetiche così diverse. Alla poetica dell'autore, Taravacci non appone mai una pedissequa trasposizione ma elabora una riuscita poetica traduttiva. Ecco dunque che la metrica si fa opportunità, anziché prigione formale. Al contempo, e questo è il secondo grande pregio di questa antologia poetica, Taravacci propone una traduzione capace di seguire molto da vicino la lettera dell'originale, talvolta facendosi quasi trasparente, tuttavia senza mai entrare in competizione con la voce del poeta.

La sensibilità traduttologica di Taravacci e la sua fine e solida preparazione culturale nei due mondi che la sua traduzione mette in contatto e in comunicazione – elementi indispensabili per chiunque si avvicini al mondo della traduzione – hanno reso realmente possibile il trasferimento dell'universo poetico di Ida Vitale in italiano. In conclusione, creatività e rigore sono le due facce di questa traduzione, fedele e vitale, come del resto è consuetudine di questo traduttore, se pensiamo agli altri suoi lavori, dall'ampia antologia di José Ángel Valente uscita nel 2008 con Metauro, al recente *Caleidoscopio* di José María Micó (Passigli, 2018).

Vogliamo sottolineare infine anche il grande merito di Bompiani, editore della traduzione italiana dell'antologia di Ida Vitale, che nel 2019 ha avuto il coraggio di lanciare Capoversi, una collana completamente dedicata alla poesia, pensata inoltre per un ampio pubblico, per quanto ampio possa intendersi il pubblico della poesia. In questi pochi anni di vita vanta già almeno tre titoli di poeti ispano-americani – oltre a Ida Vitale, l'antologia *L'ultimo spegne la luce* di Nicanor Parra e *Sillabe di fuoco* di Gabriela Mistral, entrambi a cura di Matteo Lefèvre –.

(Arianna Fiore)

LUIGI TASSONI, Il gioco infinito della poesia. La lettura dei contemporanei da Ungaretti a De Angelis, Roma, Giulio Perrone editore 2021, pp. 251, € 20,00



Luigi Tassoni ci ricorda che per la poesia occorre un *lector habilis*, e che non abbia fretta. La poesia, infatti, può essere rapida, ma è nemica della velocità; allo stesso tempo l'approccio ad essa deve evitare semplificazioni e banalizzazioni. Per parafrasare l'autore, la poesia «è un gioco», ma da prendere sul serio perché come ogni attività ha le sue regole, i suoi obiettivi, un cifrario che cambia di poeta in poeta e che va contestualizzato. Giocare, come leggere, è un'attività molto complessa, e sperimentare significa, sia per un bambino che gioca col mondo che per un lettore che sfida la dimensione della poesia, conquistare ciò che è altro da sé. La poesia, come la realtà, vela e svela, nasconde e scopre, dà risposte, ma pone anche domande. Leggere significa, quindi, 'mettersi in gioco', cercare, ricercare, stanare. Il libro di Tassoni poggia

innanzitutto su un intento: credere che la poesia non sia solo uno scrigno da forzare per carpirne i tesori: «La verità – scrive – è che la poesia aggiunge significato al mondo, anche quando sembra da esso attingerlo». Il collante tra i dodici poeti, protagonisti del libro – oltre naturalmente a una predilezione personale dell'autore, a una aderenza affettiva per averli conosciuti e frequentati –, è da ricercarsi nel *peso della parola*, che in ognuno di essi assume un significato diverso. È un dodicennio di poeti, che ben rappresenta la nostra epoca e che Tassoni stesso ha sinteticamente descritto, nel capitolo introduttivo, con una iridescente tavolozza aggettivale, secondo cui la loro poesia è *abissale* (Ungaretti), *esigente e innamorate* (Betocchi), *indecifrabile* (Montale), *paziente e crucciata* (Bertolucci), *infinitesimale* (Sinisgalli), *incolpevole* (Caproni),

avventurosa (Bigongiari), inquieta (Luzi), disperata (Calogero), sopravvissuta (Zanzotto), ancestrale (Curcio), tragica e luminosa (De Angelis).

Nel libro l'interesse non è rivolto alla mera analisi critica dei testi poetici, e l'attenzione di Luigi Tassoni è focalizzata sul lavoro di bottega, sul poeta che, come un artigiano, sceglie i materiali, seleziona gli attrezzi, plasma l'oggetto, lo rifinisce, accantona, ma non butta gli scarti. Ecco perché, nello specifico, si chiama in causa Giorgio Caproni, che alla domanda su come si scrive una poesia risponde parlando di un personale inabissamento, di uno sprofondarsi fino a scoprire in sé «nodi di luce», che non sono validi solo per sé, per l'io, ma per l'intera tribù. Ma il poeta come sceglie le parole giuste? Come le dispone visivamente sulla pagina? Perché preferisce alcuni ritmi o alcuni suoni? Si parte dal significante fonico o dal significato del discorso? Non è un caso che il titolo del libro oltre a rimarcare il termine «gioco» lo qualifichi come «infinito», come una sfida senza limiti, perché dopo l'atto poetico, costruito e sedimentato sulla pagina per opera del poeta, inizia un'altra colluttazione, nello spazio e nel tempo: quella fra testo poetico e lettore, che potenzialmente non ha mai fine. Al gioco infinito della poesia, nel volume, si aggiunge lo «straordinario gioco delle varianti, le varianti che possono in molti casi, anche se non in tutti, orientare una buona lettura e una buona interpretazione della poesia». E questo perché spesso il *labor limae* può essere particolarmente complesso e sofferto nel tempo. Ogni poeta ha un suo *modus operandi*, ha una sua lingua speciale, all'interno della lingua comune che tutti utilizziamo: «Occorre scrivere in una lingua che tutti sanno, e scrivere qualcosa che non tutti sanno». Sembrerebbe che il nuovo millennio porti con sé il rischio e il rammarico della distruzione del patrimonio autografo, con il prevalere dell'inchiostro digitale che non lascia bava, e invece lo studioso di varianti, Tassoni, ribadisce nel capitolo conclusivo che ora abbiamo nuove possibilità (per esempio le varianti digitali, le risorse dell'informatica umanistica) per combattere contro il tritacutto della memoria, contro la mutilazione dell'analogico, di una grafia solo in apparenza insidiata dall'uso dei *software* di videoscrittura, pratici, ma

smemorati. Lo studio del testo si è sempre avvantaggiato dall'osservazione del lavoro del poeta sulla pagina. Illuminante, in tal senso, è il riferimento a Paul Valéry e a *Le cimetière marin* (un'antica frequentazione di Tassoni). L'analisi ha dimostrato l'esatto contrario di ciò che il poeta sosteneva e che non è vero, quindi, che parti dalla suggestione del ritmo per giungere alla parola, seguendo invece il percorso contrario. L'analisi delle varianti aiuta a delineare un percorso, agevolando di fatto il lettore. Certo occorrono pazienza e costanza. Nello specifico il volume ci racconta, nel capitolo intitolato *Nel tascapane del poeta*, dei foglietti sparsi di Giuseppe Ungaretti che raccoglie le trentatré poesie da consegnare a Ettore Serra, e che quelle poesie non vennero ordinate casualmente, ma organizzate in un *iter* di lettura fondato su precisi criteri, in cui l'elemento cronologico non era intoccabile, come con attenzione dimostrano queste pagine. La peculiarità di Tassoni è anche in una scrittura che è tecnica ma nel contempo narrativa e metapoetica. Da qui la proposta di complicità nei confronti del suo lettore, per cui il testo-enigma si trasforma in una progressiva e avvincente epifania che esalta il piacere e il fascino dell'investigazione, e ci fa comprendere, tra le altre cose, il perché di quella disposizione delle poesie in *Porto sepolto*. Egli stesso nei diversi capitoli parla di *ipotesi investigative*, *illuminare la scena della sparizione*, *tracce di occultamento* o *presunto omicidio*. A dir poco intrigante è il capitolo dedicato a Montale e al suo rapporto con Arletta, la giovane frequentata dal poeta di Monterosso dal 1919 al 1923, il quale, per tutta la vita, cercherà, con un meccanismo di rimozione, di coazione a ripetere, di uccidere, interrare, nascondere, camuffare, per poi riesumare, rievocare, resuscitare. Dimenticarsi per poi ricordarsi, e quindi ridimenticarsi, ma mai direttamente: è un gioco di specchi di grande raffinatezza, dove la memoria e le tecniche evocative giocano a rimpiattino, coinvolgendo anche la mente del lettore. Il *Lago di Annecy*, nel *Diario del 1971*, è paradigmatico di quanto il processo sinaptico punti non alla necessità di recuperare un elemento quanto al valore e al senso del nascondiglio, che diventa il vero elemento d'attenzione poetica. L'analisi di Tassoni è, a questo proposito, di

grande suggestione: *Il lago di Annecy* è una poesia su un ricordo indiretto. La protagonista non è legata a un incontro con il poeta, ed è il luogo, il lago, che scatena il ricordo di una visita, durante la quale il poeta, per assurdo, non ricordò la donna. Ovviamente il poeta «non sa», perché ciò sia avvenuto. Tassoni ci spiega «la cattività di Montale» e perché gioca con la memoria, come trappola, e con gli oggetti di cui si circonda per triangolare il ricordo: nascondere per ritrovare; occorre un *medium*, in questo caso la fotografia di un lago. Passato e presente, affermazioni e negazioni, affioramenti e affondamenti rendono particolarmente intrigante e paradossale l'analisi di questo testo che ovviamente rinvia ad altri testi, in un gioco allusivo e meditato di rimandi e collegamenti appena accennati, e per i quali occorre un attento *detective*. Fra l'altro, il tema della *cosa perduta* diventa oggetto di riflessione, con il suo portato coinvolgente, tragico ed enigmatico anche nell'analisi delle carte di Giorgio Caproni soprattutto per comprendere, a livello embrionale, la poesia *Res amissa*, eponima del libro del 1991. Qualcosa di prezioso/essenziale viene conservato così gelosamente, da dimenticare il posto dove è stato riposto. L'analisi è giocata sulla relazione tra il dono e la sua perdita. Non solo si è perso l'oggetto, ma si è persa anche la memoria dell'oggetto, e le lacune della memoria diventano sulla pagina una serie di puntini sospensivi. Le pause per Caproni, appassionato di musica, sono di fondamentale importanza, per la costruzione del ritmo che procede per richiami a distanza di suoni o gruppi di suoni. Non conta sapere cosa sia la cosa persa. Ciò che conta è l'effetto della perdita nonché l'effetto dell'eventuale ritrovamento; ciò che conta non è il possesso o il recupero memoriale dell'oggetto, ciò che conta è il valore dell'irraggiungibilità, anzi l'indicibilità. Mentre per la maggior parte degli autori contemporanei cercare il nascondiglio ha molta più importanza che ritrovare ciò che è nascosto, la poesia tragica di Calogero punta a una presenza, femminile, a un fantasma che deve essere sottratto dall'anfratto in cui si cela. Non è un'immagine del ricordo, ma qualcosa che emerge dal luogo della poesia, dalla parola, dalla fantasia personale, di fronte a una sorta di interlocutore muto. La scrittura di

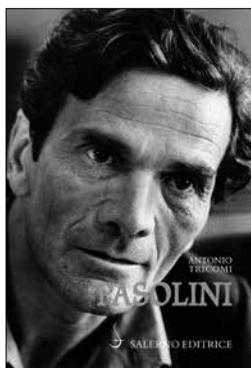
Lorenzo Calogero, come in un quadro di Pollock o come in un *assemblage* di Rottella, assorbe elementi della realtà, altre voci, schegge sonore e visive, e varie suggestioni che vengono riplasmate nel corpo della poesia. La vita, ci suggerisce Tassoni, è nella scrittura, nel farsi, nell'autonomia del linguaggio che scopre la sostanza fonoritmica. In *Il gioco infinito della poesia* trova spazio l'attenzione sia alla grande lezione europea contemporanea, sia alla poesia dialettale che, forse per prossimità linguistica, mi consente di risentire quel rumore di fondo che ruminava dentro come una cantilena, forse per le

immagini proiettate sullo schermo senza fine di una dimensione atemporale, dove tragedia (fondamentali i capitoli dedicati a Zanzotto e De Angelis) e fiducia nella vita si fondono nella culla della parola poetica. Ne parla Tassoni a proposito del *ritmo incantatorio* del maggiore poeta calabrese, Achille Curcio, e in modo particolare nella lettura di *Sonni*, dove ritrovo l'espressione delle nostre nonne, «'u cerveddhu sbacantatu d'amuri» (il cervello svuotato d'amore), che come un mantra ripetevano, e che io ho sentito nell'espressione «tené u sintiment», indicando quella lucidità della mente, pur nella senilità, che ancora rico-

nosce gli affetti. C'è qualcosa di fortemente razionale in quel «sentimento», che va al di là del significato in lingua italiana, e che nel suo etimo più ancestrale fonde la capacità di sentire, di percepire, di emozionarsi, con l'essere vigili e consapevoli delle proprie azioni. Il cervello svuotato d'amore, non è cervello, non è vita. Così come, lo dimostra il libro di Tassoni, il lettore di poesia impara che passione e competenza non possono essere scisse.

(Biagio Russo)

ANTONIO TRICOMI,
Pasolini, Roma, Salerno
 2020, pp. 332, € 22,00



Esce nella collana Sestante della Salerno Editrice il *Pasolini* di Antonio Tricomi. Collocato in questa nutrita serie di monografie su scrittori italiani ed europei, l'artista friulano si trova in compagnia di molti degli autori della tradizione occidentale con cui aveva intrattenuto un fitto dialogo, fosse esso *in absentia* (Dante, Leopardi, Pascoli, per fare qualche nome) o *in presentia* (Ungaretti, Montale, Calvino); un dialogo che viene ben ricostruito nelle pagine di Tricomi, proprio perché Pasolini fece del suo costante riposizionamento nei confronti della tradizione – quello che viene definito il suo manierismo – uno dei cardini della sua poetica. Eppure vi è più di un aspetto che fa di Pasolini un autore eccezionale rispetto a questa stessa tradizione, fatto che la presente monografia non manca di rilevare proprio nel modo

stesso in cui offre al lettore una cartina per orientarsi nell'intricata opera pasoliniana.

Risalta anzitutto una differenza nella costruzione del volume rispetto agli altri 'sestanti': manca, cioè, l'usuale capitolo biografico. E questo potrebbe anche sembrare paradossale, in quanto Pasolini fu nel Novecento tra gli intellettuali più discussi dalla cronaca e, letteralmente, sotto i riflettori. Ma il paradosso si risolve ad un livello più alto, poiché in Pasolini opera e vita tendono a fondersi in un unico gesto performativo. È per questo che Tricomi rifugge dall'aneddotica e preferisce disciogliere i cenni biografici all'interno della trattazione delle opere, nel tentativo di indagare i testi sia nella loro autonomia che nella prospettiva – sempre più evidente nella poetica pasoliniana a mano a mano che andava evolvendo – di «tasselli del complessivo romanzo autobiografico – e, almeno nelle intenzioni dell'autore, storico – allusivamente ricavabile dalla loro successione» (p. 100).

L'altra 'anomalia' del volume deriva dalla capacità di Pasolini di appropriarsi delle tecniche più disparate, tanto da essere, oltre che poligrafo, uno dei primi artisti multimediali. Ne consegue la necessità di ricostruirne la figura a tutto tondo senza circoscrivere il campo alla sola scrittura, ma anzi mettendo in luce per le diverse fasi dell'opera pasoliniana i momenti salienti. In questo, Tricomi ha potuto far uso di uno strumento imprescindibile quale la serie dei dieci

Meridiani Mondadori dedicati all'opera di Pasolini, curati da Walter Siti e da Silvia De Laude: è il confronto con questa mastodontica impresa editoriale, disponibile nella sua completezza da un quindicennio, che ha permesso (ed allo stesso tempo preteso) la meticolosità con cui Tricomi segue il percorso dell'artista nei dodici capitoli del suo volume, organizzato secondo un ordine cronologico.

Nei primi due capitoli, dedicati al periodo che va dalla formazione alla fine degli anni Quaranta, Tricomi ripercorre le influenze dell'ambiente intellettuale e universitario bolognese (e quindi gli incontri con Longhi e con i giovani Roversi e Leonetti), la pubblicazione delle *Poesie a Casarsa* (1942) e il soggiorno in Friuli con la nascita dell'*Academiuta di lengua furlana*. Nei capitoli terzo e quarto si affrontano le prime opere del periodo romano, iniziato con il trasferimento nella Capitale nel 1950, quali *La meglio gioventù* (1954) – ripensamento della precedente produzione dialettale in versi –, il primo romanzo pubblicato *Ragazzi di vita* (1955) ed i poemetti civili che compongono *Le ceneri di Gramsci* (1957). L'equilibrio e la passione di Tricomi si palesano laddove si tratta di spiegare la natura dei testi analizzati: non si ritrae, ad esempio, dal sottolineare il carattere composito di *Ragazzi di vita*, i cui capitoli hanno più della prosa d'arte che non della calcolata meccanica romanzesca, tanto che si arriva ad ipotizzare che il libro «sarebbe forse ri-

sultato [...] anche più persuasivo, o solo più fedele all'istintivo dettato dell'autore, se costui si fosse rifiutato di provare ad amalgamarne le parti e, invece, avesse provveduto a slabbrarlo ulteriormente, rendendolo un dichiarato contenitore di autonome ma non eterogenee prose d'arte, di ancora preliminari e tuttavia già fruibili cartoni narrativi» (p. 81).

Ai lavori della seconda metà degli anni Cinquanta sono dedicati il quinto ed il sesto capitolo, tra i quali la fondamentale esperienza della rivista «Officina», che alimentò il dibattito sul rinnovamento delle poetiche di quegli anni in ottica anti-ermetica ed anti-neorealista, il volume di critica letteraria *Passione ed ideologia* (1960) che di quell'esperienza è quasi il consuntivo, *l'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958), libro di poesie in lingua scritte negli anni Quaranta che scorre parallelo alla *Meglio gioventù*, fino alla nuova fase della poesia pasoliniana aperta dalla *Religione del mio tempo* (1961): tutte parti di un'unica grande narrazione – è questa, lo si è già accennato, la lettura complessiva che Tricomi dà dell'opera di Pasolini – che ha al centro la figura dell'intellettuale del dopoguerra e il suo progressivo isolamento.

Cinema e teatro sono i due nuovi poli dell'arte di Pasolini a partire dagli anni Sessanta. Il settimo capitolo è dedicato alla prima fase del suo cinema «tirannicamente autoriale», che si apre con *Accattone* (1961) e che lo impegnerà fino alla morte nel tentativo di «fare poesia con altri mezzi» (p. 162). Particolare rilievo, oltre che al *Vangelo secondo Matteo* (1964) e ad *Uccellacci e uccellini* (1966), viene dato da Tricomi alla *Ricotta* – ritenuta una delle prove più riuscite di Pasolini – quarto episodio del film *RoGoPaG*, sorta di controcanto comico di *Accattone* e spietato ritratto dell'intellettuale impegnato, interpretato da Orson Welles nelle vesti di regista di un film su Cristo ('incarnato', nella finizione del film, dal sottoproletario Stracci, che finirà davvero martirizzato).

Il nuovo impegno come regista non coincide però per Pasolini con la fine delle altre sue attività: per questo i due

capitoli successivi affrontano ancora la scrittura, in versi e in prosa, e l'attività teatrale che, nei secondi anni Sessanta – seguendo un'inclinazione dell'intera cultura italiana, influenzata dalle *performances* del Living Theatre –, vede la stesura di *Orgia*, *Bestia da stile*, *Pilade*, *Affabulazione*, *Porcile* e *Calderón*, fino a giungere allo scorcio del decennio e alla prima metà degli anni Settanta, cui sono dedicati gli ultimi tre capitoli. Di quest'ultima fase Tricomi evidenzia il precisarsi di una nuova poetica, in ragione della quale l'opera è vista come un dispositivo che il fruitore è chiamato ad attivare con «fervore filologico», come informa Pasolini nell'*Introduzione* agli *Scritti corsari* (1975): avviando a questa capitale raccolta di saggi, molti dei quali apparsi appunto sul borghese «Corriere della Sera», viene chiarito come la ricostruzione del libro sia, in realtà, un compito affidato al lettore, che dovrà ricongiungere i «passi lontani che però si integrano», ma anche trovare i testi degli autori con cui Pasolini entra in polemica, e cercare sugli scaffali di una libreria *La nuova gioventù* per leggere l'ultimo manipolo di poesie dialettali licenziate dall'autore e confluite nella sezione *Tetro entusiasmo*.

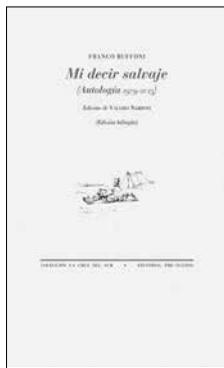
Non è allora un caso che Tricomi ne esplori anche il «laboratorio poetico» e il «cantiere della prosa» (titoli di due paragrafi rispettivamente alle pp. 40-45 e 45-50) avventurandosi così – grazie all'ausilio dei citati Meridiani, generosissimi sotto questo aspetto – tra i progetti 'sommersi' dell'autore. L'«inclinazione a risciversi che risulta in lui congenita» (p. 62) – e che lo conduce alla già accennata riformulazione della sua produzione friulana ne *La meglio gioventù* – si trasforma con il tempo in una poetica del costitutivamente incompiuto e del non-finito. Le opere degli ultimi anni si presentano, difatti, anche se giunte alla pubblicazione, quali appunti (è il caso della *Divina mimesis*) o di aggiornamenti variantistici (è il caso della *Nuova gioventù*, che contiene una strabordante *Seconda forma de «La meglio gioventù»*), tanto che i significati delle opere sono da ritrovarsi proprio nella loro in-

cessante *mouvance*. Ugualmente, non stupirà se tra le opere rimaste nei cassetti dello scrittore ve ne siano alcune particolarmente importanti, come *Petrolio* – romanzo sulle vicende dell'Italia del dopoguerra rimasto incompiuto per la prematura scomparsa dell'autore – o sorprendenti, come *L'hobby del sonetto* – raccolta di centododici componimenti scritti dopo la notizia del matrimonio di Ninetto Davoli, che assurge ad emblema dell'intero sottoproletariato traditore della propria purezza – ritenuta da Tricomi «una delle più sincere, risolte e persino convincenti» (p. 292) tra le opere non saggistiche degli anni Settanta.

Tricomi, in conclusione, ha riaffrontato l'autore cui maggiormente si è dedicato – aveva difatti pubblicato già tre volumi frutto di uno studio ventennale (*Sull'opera mancata di Pasolini* del 2005, *Pasolini: gesto e maniera* dello stesso anno e *In corso d'opera. Scritti su Pasolini* del 2010) – rispondendo al bisogno dichiarato nella *Premessa* di 'smitizzare' Pasolini. Perché, di prodursi in una tale smitizzazione, lo ha richiesto lo stesso Pasolini rifuggendo dalla perfezione dell'opera conclusa per offrirla quale «work in progress» (p. 7) in continuo aggiornamento, i cui innumerevoli frammenti rimandano gli uni agli altri per confermarsi, completarsi o smentirsi. Lo stesso artista ha preferito, più che conservare in una teca, esporre all'aria aperta la sua gigantesca «opera "da farsi"» che, in viaggio attraverso i suoi tanti *media* verso il ricevente, si configura nella sua totalità quale «monumento [...] alla figura, ormai quasi estinta, del moderno autore civile» (p. 248): perché si possa toccare, imbrattare o anche lasciare che l'incuria agisca (il che è, comunque, significativo). E il volume di Tricomi si propone proprio quale giusto viatico per ingaggiare un «intenso, disinibito, se necessario finanche livoroso corpo a corpo con tale sterminata messe di pagine e fotogrammi, di umori e persino dipinti: con lui» (p. 7).

(Lorenzo Morviducci)

FRANCO BUFFONI,
Mi decir salvaje (Antología 1979-2015), edición y epílogo de Valerio Nardoni, prólogo de Jaime Siles, traducción de Jaime Siles, Jesús Díaz Armas, Valerio Nardoni y Juan Carlos Reche (Edición bilingüe), Madrid-Buenos Aires-Valencia, Colección La Cruz del Sur – Editorial Pre-Textos 2020, pp. 280, € 27,00



L'antologia in lingua spagnola della poesia di Franco Buffoni, pubblicata in elegante edizione dalla casa editrice Pre-Textos con il suggestivo titolo di *Mi decir salvaje* – che inverte efficacemente i due termini contenuti nel primo verso del componimento *Perché ti amavo, mio selvaggio dire* («Porque te amaba, mi salvaje decir») – è frutto del fine lavoro di quattro traduttori d'eccezione: Jaime Siles, Jesús Díaz Armas, Valerio Nardoni e Juan Carlos Reche. Poeti a loro volta, nonché buoni conoscitori della poesia spagnola ed europea, essi propongono al pubblico spagnolo un'ampia e accurata selezione dell'opera poetica di uno degli autori più rilevanti del panorama culturale italiano contemporaneo.

Il volume si apre con un prologo di Jaime Siles, nel quale l'universo poetico di Franco Buffoni è sottilmente delineato attraverso le tre tappe suggerite da Massimo Gezzi nell'Oscar Mondadori dedi-

cato all'autore italiano¹, sulla cui base si articola l'antologia: la prima tappa (1979-1991), definita come quella in cui il poeta è alla ricerca di una forma, comprende dai primi libri (a partire da *Nell'acqua degli occhi* del 1979) a *Scuola di Atene* del 1991, ed è presente con diciannove poesie tradotte dallo stesso Jaime Siles; la seconda (1991-2001) vede l'impegno congiunto di Jesús Díaz Armas e Valerio Nardoni ed è rappresentata dalla denominata trilogia della *Bildung* – *Suora carmelitana e altri racconti in versi* (1997), *Il profilo del Rosa* (2000) e *Theios* (2001) – nonché da un'ampia selezione di poesie derivate dalla raccolta *Guerra* (2005), posteriore ai termini cronologici di questa tappa, ma volutamente inserita per la sua centralità nell'opera di Buffoni; l'ultima, infine, iniziata nel 2001 ed ancora vivacemente aperta, come dimostrano le recenti raccolte *La linea del cielo* (2018), *Per una tana di scoiattolo. Dodici poesie* (2019)² e *Betelgeuse e altre poesie scientifiche* (2021), comprende trentasette poesie tratte da *Noi e loro* (2008), *Roma* (2009), *Jucci* (2014), *O Germania* (2015) e *Avrei fatto la fine di Turing* (2015), rese con eleganza da Juan Carlos Reche.

La prima tappa – come ricorda Jaime Siles – offre già alcuni temi ricorrenti della poesia di Buffoni: la solitudine dell'io, il labirinto incomprensibile dell'identità, l'omoerotismo (qui velato, più tardi rivendicato), la riflessione sul linguaggio e l'ispirazione poetica, la denuncia della guerra, con particolar riferimento alla Seconda guerra mondiale e all'Olocausto («Perché non ci sia più il fischio dei treni / carichi di occhi di paura», «Para que nunca más haya el silbido de los trenes / cargados de ojos de miedo»), la sobria emozione nella descrizione della natura lombarda, indissolubilmente associata all'infanzia del poeta. Le poesie contenute in questa prima tappa, in genere più brevi di quelle posteriori, sono formalmente variegata ma mostrano già la straordinaria plasticità del poeta, maestro nel catturare immagini quali «instantáneas de sentido y color», che – afferma con acutezza Siles – avvicinano la sua poetica e la sua elocuzione

ai toni e ai temi dei pittori manieristi e barocchi. Con questi ultimi Buffoni condivide il concetto di realtà, come si osserva nei versi «Sul bagnasciuga ridente / di denti si bianchi inondato» del poema *Marino*, tradotti da Siles come «En la orilla sonriente del mar / inundado de dientes tan blancos». L'amarezza, palpabile in *Un sollecito nemico*, *L'antinomia del mentitore* e *Ora che ho dodici anni*, convive qui con l'emozione (sempre discreta) che suscita il ricordo del paesaggio infantile nella poesia *Jucci* e quello, non meno importante, delle prime esperienze creative («Perché ti amavo, mio selvaggio dire: / sorprendevo parole di nascosto / e le baciavo in ombra sul cuscino / portandole a domani. Io credevo / scendessero da sole / non sapevo», che Siles traduce: «Porque te amaba, mi salvaje decir: / sorprendia palabras / y las besaba en la sombra sobre la almohada / llevándolas a mañana. / Yo creía / que bajaban por sí solas / no sabía»). Non mancano, inoltre, pennellate ironiche, come nella breve *Uomini*, «Quel dovere / che sentite sempre / di finire il bicchiere», che Siles rende in spagnolo con l'oculato impiego del verbo *apurar*: «Ese deber / que siempre sentís / de apurar el vaso».

Le trentacinque poesie dell'antologia appartenenti alla seconda tappa del percorso poetico di Buffoni costituiscono un campione significativo di matura varietà tematica e formale. Stilisticamente si osserva, come afferma Siles, una maggior presenza della narratività (sin dai primi componimenti: *Suora carmelitana*, *Cinema rosa*, *Quella mattina che trovai il gatto ferito*), sorretta da una sintassi a tratti complessa e dall'uso sapiente di registri linguistici contrastanti. D'altronde, l'universo tematico si espande rivelando una maggiore coscienza critica (come in *Le donne in cucina le gonno*, che unisce memoria privata e sociale), una decisa condanna della guerra, rappresentata attraverso svariate angolature (assurdità della violenza, memoria della deportazione del padre in Germania durante la Seconda guerra mondiale, ricordi di rapporti omoerotici vissuti durante il servizio

¹ Franco Buffoni, *Poesie (1975-2012)*, introduzione di Massimo Gezzi, Milano, Mondadori (*Oscar Poesia*, n. 85), 2012.

² Si vedano, in proposito, le considerazioni di Francesco Ottonello in *La poesia di Franco Buffoni (1979-2019). Due ventenni di dottrina, amarezza e ironia*, «Atelier», 96, 2020, pp. 21-26.

militare del poeta, elogio del disertore), una fine attenzione per l'infanzia e per l'adolescenza (descritte con toni teneri e insieme amari), la percezione del tempo come preludio della morte e la negazione dell'idea di progresso. La cura che Díaz Armas e Nardoni hanno posto nella comprensione di questo complesso mondo poetico emerge nella loro capacità di plasmare le molteplici sfumature delle poesie di Buffoni ricorrendo a un stile poetico che rispecchia efficacemente i registri contrastanti senza rinunciare ad una libertà nella resa formale che trova nel ritmo il suo punto focale e nella fresca vivacità il suo maggior pregio, come nella traduzione di «Veniva, e come lo splendido mare» / «Llegaba y, semejante al mar espléndido», che narra il ricordo di un momento erotico, con il suo brioso finale: «ahora que ha cogido la linterna / va y no en-

cuentra el mechero» («adesso che prende anche la pila / non trova l'accendino»).

L'ultima tappa della poesia di Buffoni, quella della piena realizzazione, è presente nell'ampia raccolta di poesie scelte e tradotte da Juan Carlos Reche in modo analogo a quello rilevato nei due precedenti traduttori. Jaime Siles si sofferma sui temi principali: la rivendicazione esplicita della libertà sessuale nel mondo orientale, e della propria sessualità; le conseguenze della globalizzazione; la futilità del mondo universitario e della vita in generale; la lucida riflessione sul ruolo della Germania nell'attuale Europa; la critica dei pregiudizi e della crudeltà che vigevano nella società italiana degli anni cinquanta; gli effetti dello scorrere del tempo. Sottolinea, inoltre, le alte vette poetiche raggiunte nelle poesie dedicate a Biserta in *Noi e loro*, la riscita di quelle urbane della silloge *Roma*,

che lo studioso predilige; la precisione e compattezza stilistica conseguita in *Jucci* e *Avrei fatto la fine di Turing*; il lirismo intimista che lascia il posto ad un finale duro, come un graffio inaspettato.

L'epilogo di Valerio Nardoni sigilla il volume apportando ulteriori notizie sulla relazione fra alcune vicende biografiche del poeta e la stesura dei suoi libri, sui viaggi del poeta e sulla circolazione della poesia di Buffoni in Spagna.

Risultato di tre generazioni di traduttori, che con la loro sensibilità poetica sono riusciti a ricreare in spagnolo con sapiente naturalezza l'universo poetico di Franco Buffoni, l'antologia bilingue curata da Valerio Nardoni è una indispensabile porta di accesso, per i lettori di lingua spagnola, al *decir salvaje* di questo straordinario poeta.

(Salomé Vuelta García)

MICHELANGELO ZACCARELLO (a cura di), Teoria e forme del testo digitale, Roma, Carocci 2019, pp. 231, € 24,00



Il volume, a cura di Michelangelo Zaccarello, raccoglie una serie di testi critici, ora tradotti in italiano, dei principali esponenti della tradizione angloamericana della *textual scholarship* e della *editorial theory*, così da aprire un dialogo con l'approccio filologico 'continentale' in merito alle dinamiche della testualità di fronte alla svolta digitale. Il libro introduce infatti alle principali questioni relative alle differenti forme della testualità digitale e alla circolazione dei testi letterari nel mondo

attuale, così come ai nuovi metodi della didattica e all'inefficacia di alcuni supporti digitali.

Il primo saggio di Jerome J. McGann riguarda la difficoltà dell'editore di fronte alla scelta del testo base per la sua edizione critica di un'opera. Per sciogliere la questione, la filologia ha costruito la cosiddetta ultima volontà dell'autore: ricercarne l'intenzionalità corrisponde al concetto di «originale perduto», ossia alla tensione al testo ideale, non esistente nella realtà. In tal senso la tradizione Lachmann-Greg, che prevede la sistemazione genealogica per individuare la linea di discendenza meno corrotta, risulta valida specialmente per i testi antichi; di fronte alla considerazione di autori di epoche più vicini a noi e alle grandi quantità di materiali collegati, questa infatti entra in crisi dimostrando scarsa affidabilità. McGann porta dunque due esempi di generi di testi per i quali è impossibile affidarsi al principio della volontà autoriale, dimostrando che essa deve sempre andare di pari passo con la funzione sociale del testo se si vuole stabilire l'autorevolezza di quest'ultimo.

Segue un intervento di Susan Hockey sull'inadeguatezza delle edizioni digitali, che ancora mancano di strumenti adeguati ad analizzare e manipolare il materiale e che dunque non utilizzano il potenziale tecnologico per aiutare la

ricerca scientifica. Si insiste sulla necessità di inserire nelle edizioni elettroniche qualche forma di codifica o marcatura, così da fornire maggiori informazioni e aiutare i programmi del computer a svolgere operazioni più significative. Secondo l'autrice il sistema più efficace risulta il *markup* 'descrittivo', marcatura che, invece di indicare cosa deve fare un dato elemento del testo, dichiara cos'è quell'elemento. Per quanto riguarda i sistemi di codifica, si preferisce il modello SGML/XML al più comune HTML per le seguenti caratteristiche: un testo così codificato è un semplice file ASCII che può essere letto da qualsiasi programma di videoscrittura; tale linguaggio è una sintassi per la definizione di linguaggi di *markup* per ogni progetto; qualunque cosa può essere oggetto di codifica SGML/XML. Per l'informatica umanistica, molto utile se pur di difficile apprendimento risulta il TEI (Text Encoding Initiative), che cerca di adattare il sistema SGML al testo letterario. Il terzo saggio di Paul Eggert riguarda l'evoluzione dell'informatica umanistica. La situazione attuale, che corrisponde a una prima fase rudimentale, vede l'utilizzo dell'intelligenza artificiale per la produzione di testi digitalizzati. Una seconda fase auspicata dovrà realizzarsi in precisi obiettivi teorici e in un'accurata definizione terminologica. Importare documenti a

stampa su un supporto tecnologico, infatti, induce inevitabilmente a pensare a cos'è il testo, e allo stesso modo sarà necessaria una teoria per tutti quei testi *born digital*. In particolare, Eggert propone una teoria dell'edizione con annesso un livello pratico, tracciando un profilo metodologico completo. Nella trattazione affronta il concetto di materialità nel mondo digitale e di «cantiere di lavoro», ossia la possibilità, tramite sistemi come JTM, di avere a disposizione un laboratorio di studio dell'opera letteraria e di costruzione di testi in base alla richiesta di utenti esperti quali editori e lettori. Il quarto capitolo, di Peter Shillingsburg, si concentra sui testi propriamente di letteratura (poesia, teatro, narrativa) e non sui documenti, in quanto questi richiedono degli standard di accuratezza diversi. Il quinto, invece, scritto da Matthew Kirschenbaum, si focalizza sulla letteratura *born digital* e sulla fase di composizione della videoscrittura. Per una storia di quest'ultima, afferma l'autore, sarà necessario seguire una storia dei singoli individui e delle personalità, osservando la diversità prodotta dai vari strumenti e tecnologie. Nel saggio successivo, di Maurizio Borghi e Stavroula Karapapa, si affrontano i problemi legati alla digitalizzazione di massa, soprattutto di ordine morale e giuridico. Nella fattispecie si intende con digitalizzazione di massa la riproduzione su grande scala con finalità commerciali di opere spesso coperte dal copyright, ribaltando di

fatto le norme legate al diritto d'autore. Il caso emblema che ha accelerato fortemente il progetto di costruzione di una biblioteca universale accessibile a tutti è Google Books, che a sua volta ha posto però numerosi problemi tanto da essere oggetto di varie cause legali. Nel rispetto del copyright, dunque, la digitalizzazione può operare in quattro direzioni: la digitalizzazione di opere di pubblico dominio, l'utilizzo di opere autorizzate dai titolari dei relativi diritti, l'uso di opere coperte da copyright ma sottoposte a una gestione collettiva e infine opere coperte da copyright che non soggiacciono ad alcun tipo di autorizzazione da parte dei titolari. Il settimo capitolo di Peter Robinson mira a definire e delineare l'impiego del termine «sociale» nella critica testuale e nell'informatica umanistica. Il termine «testo sociale» nasce negli anni Settanta negli scritti di McGann e McKenzie, entrambi giunti alla conclusione che i testi che leggiamo prendono forma non solo dall'autore ma da molti fattori (aspetti sociali, materiali, le trasformazioni degli editori, critici, docenti). L'«ecdotica sociale» è invece un processo che permette di produrre edizioni da un gran numero di persone non direttamente in contatto tra loro. Infine, il termine «edizione sociale», definito da Siemens, indica un'edizione che impiega strumenti innovativi per attività quali la trascrizione, la bibliografia e attività di convergenza dei social media e dell'edizione scientifica su supporto elettronico. Il sag-

gio seguente di Diana Kichuk ritorna sulla digitalizzazione di massa ma concentrandosi sul problema della qualità e l'accuratezza dei testi in rete, che risulta determinante per la conservazione del patrimonio culturale. L'articolo esamina quindi l'impatto della tecnologia OCR (*software* di riconoscimento caratteri) sugli e-book e i relativi errori o distorsioni derivanti da una mancanza di affidabilità e accuratezza del sistema (basse percentuali di precisione del *software* OCR, pagina e testo inclinati, elementi tipografici come paragrafo o corsivo che non si traducono facilmente). Il nono capitolo, di Paul Conway, ritorna sul problema dell'accuratezza della digitalizzazione e sulla necessità di protocolli di qualità per gli archivi virtuali, focalizzandosi su una disamina dell'errore attraverso un modello che, elaborato su vasta scala, permette di generare una tabella di tipologie di imperfezioni verificatesi. L'ultimo saggio di Jerome J. McGann suggerisce e si schiera a favore del ritorno alla filologia, che dovrebbe recuperare un ruolo centrale nel passaggio della cultura umanistica su supporto digitale.

Il volume offre, attraverso l'accurata scelta dei saggi e degli autori, una panoramica sullo stato teorico e pratico degli studi in merito alle forme del testo digitale, affrontando le principali problematiche e proponendo nuovi approcci per il futuro.

(Sara Vergari)

RIVISTE/Journals

a cura di Elisabetta Bartoli

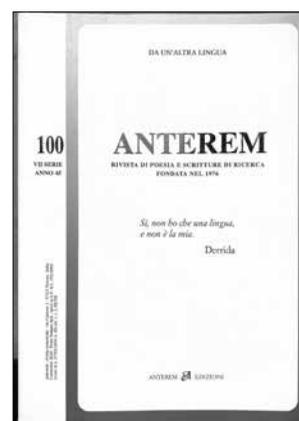
Allegoria. Rivista semestrale. Anno XXXII serie III, gennaio-giugno 2020 numero 81. Palumbo Editore. Direttore Massimiliano Tortora. Contatti: Cristina.savettieri@unipi.it, pp. 255, € 19.00



In questo numero Pietro Cataldi firma un intervento, già letto nel 2018 in occasione di un forum internazionale a San Pietroburgo, sulla traduzione come gesto sociale. Per illustrare con efficacia il ruolo che – anche inconsapevolmente – può svolgere una traduzione, l’A. riparte da celebri esempi, come quello della Stele di Rosetta, quello del Giuramento di Strasburgo e quello dei messaggi matematici (non linguistici!) lanciati nello spazio, fino a estendere poi la riflessione a temi di ambito sociologico, come il problema della comunicazione linguistica con i migranti. Nella riflessione dello studioso la traduzione, pur con i suoi limiti intrinseci, è descritta come un gesto di avvicinamento all’altro, una concreta apertura al dialo-

go. Jacopo Turini discute delle traduzioni italiane di Seamus Heaney e della fortuna del poeta irlandese nel nostro Paese, che passa anche per affinità tematiche di impegno civile, molto forte nelle raccolte scritte tra gli anni ‘60 e ‘70 (*Death of Naturalist* 1966, *North* 1975), più attenuato ma ricorrente in quelle successive (*Field Work* 1979 e *Station Island* 1984). La ricezione italiana di Heaney negli anni ‘80 (tra le prime menzioni quella di Gabriella Morisco che ne parla nell’*Almanacco* dello *Specchio* Mondadori) valorizza eminentemente l’aspetto post-modernista e meno impegnato della sua produzione; a partire dagli anni ‘90 la consonanza col poeta si sposta sul piano dei contenuti civili – sono anni in cui i poeti italiani affrontano di nuovo riflessioni sulla storia – mentre sul piano formale prevale l’apprezzamento nei riguardi di una poesia comprensibile eppure profonda, che dialoga con la tradizione ma senza retorica. Franco Buffoni, che lo farà conoscere a Franco Fortini e Fabio Pusterla, sarà determinante per la diffusione italiana di Heaney - la cui poesia circola per anni in raccolte di nicchia o su riviste per un pubblico di lettori quasi solo specialisti, anche se estremamente ricettivi verso il poeta (si cfr. gli elogi di Franco Loi sul *Sole 24 ore* e di Valerio Magrelli sul *Messaggero*); dagli anni ‘90 in poi il ventaglio di lettori si amplia e si moltiplicano edizioni italiane anche della produzione saggistica, per mano di traduttori tra cui Nadia Fusini, Massimo Bacigalupo, Francesca Romana Paci e altri.

Anterem. Rivista di ricerca letteraria, a. XLV, n. 100, 2020. Direttore Flavio Ermini, direzione e redazione: via Zambelli 15, 37121 Verona. direzione@anteremedizioni.it. pp. 363, € 20,00



“Sì, non ho che una lingua. E non è la mia”. Il Direttore Flavio Ermini e la redazione di Anterem affidano a Derrida il messaggio di copertina del numero 100: fedeli allo scavo costante nell’interiorità e nell’anteriorità esercitata incessantemente per 45 anni, invitano i lettori a cercare ancora e ancora la Lingua che sa cogliere l’essenza vera delle cose, quella incorruttibile dell’Essere, non quella reificata e logorata dall’uso. La conoscenza, si legge nell’editoriale, è un processo soggettivo; i poeti invece cercano la verità universale, immutabile, edenica: la quète è affidata agli «amici istituenti», quelli che Heidegger ritiene capaci di escogitare il principio. Sono circa 150 gli «amici istituenti» rac-

colti in questo fascicolo antologico in cui, come di consueto, si alternano poesie e brevi prose, testi classici a contemporanei. Tra i passi pubblicati nei numeri fin qui usciti e adesso raccolti per il volume celebrativo si leggono - con traduzione italiana a fronte - brani in greco antico, in tutte le lingue del vecchio continente, in cinese e giapponese... perché la ricerca che anima le pagine della Rivista è condivisa in ogni latitudine ed è praticata da tempo immemorabile. Con questo numero ricchissimo di materiali e suggestioni *Anterem* prende congedo dai suoi lettori (almeno in questa forma, si veda il comunicato diffuso nel sito dell'omonima Associazione culturale): da lettrice esprimo la mia gratitudine per quanto è stato fatto in questi anni. L'esergo all'editoriale scelto per questo volume è della Nobel tedesca Nelly Sachs: "È così che la vita scaturisce dal minerale delle stelle".

Commentaria Classica

Studi di filologia greca e latina

http://www.commentariaclassica.altervista.org/Commentaria_Classica

Il fascicolo è dedicato *in memoriam* al prof. Antonio Vincenzo Nazaro. Maria Rosaria Petringa torna sul testo di Endelechio a cui ha dedicato già vari studi, il *De mortibus boum*, per discutere una lezione al v. 8 («claudit, qui tacitum premit / caludit qui tacitus premit»); *tacitus* - al nominativo, quindi aggettivo riferito al soggetto - è tradito dal solo codice a noi giunto, il ms. Orléans, Médiathèques d'Orléans, 288 (242), datato al sec. XIV, mentre la lezione *tacitum* - da riferirsi in questo caso a *vulnus* - è quella della *princeps*, una cinquecentesca edita nel 1586 da Pierre Pithou. Dopo aver analizzato alcuni plausibili paralleli testuali con Calpurnio (8, 73-5), Ovidio (*Fast.* 3, 363), Virgilio (*Aen.* 4,67) e Stazio (*Theb.* 9, 824-5), l'A. propende per la lezione *tacitus*: il senso del verso sarà dunque: «Apre infatti la ferita [*vulnus*] chi rende pubbliche le sofferenze, / la chiude chi la nasconde in silenzio [*tacitus*]». Barbara Castiglioni propone una serie di riflessioni sul personaggio di Menelao nei due poemi omerici: raffigurato come gregario del fratello Agamemnone, più che come leader, egli è connotato dall'esitazione, nonostante numerosi

epiteti che lo dichiarino 'devoto ad Ares' e 'vendicatore'. La studiosa nota che tali designazioni devono essere formule derivate dalla tradizione orale, prima che il personaggio subisse una trasformazione nel passaggio alla forma scritta; nei poemi, infatti, viene ritratto eminentemente per le sue sofferenze e il suo affetto, come nell'episodio della morte di Patroclo. Anche nel IV libro dell'*Odissea* Menelao mantiene queste sue specificità, è l'uomo del dolore e del rimpianto, una figura epica insolita, perché non possiede caratteristiche tipicamente eroiche. Secondo l'A. il senso del personaggio, complesso e ben adeguato alla sensibilità moderna, è stato perfettamente colto da von Hofmannsthal nel libretto *Die ägyptische Helena* scritto per Strauss: già nel I atto Meneleao chiede: "Non sono stato il primo degli eroi / né il secondo. / Perché mi hai scelto per tanta sofferenza?".

Echinox Journal

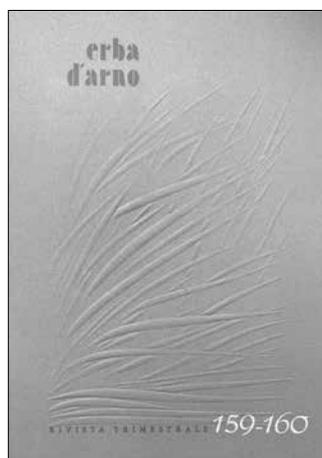
http://caieteleechinox.lett.ubbcluj.ro/?page_id=11855

Il numero 39 è dedicato al tema della sovversione e della censura; vi si indaga la relazione tra scrittori e potere negli anni della dittatura comunista in Romania. Tra i numerosi saggi ospitati, Corina Croitoru (*Censure comuniste et dérision poétique*) si sofferma sull'uso che i poeti rumeni hanno fatto degli elementi umoristici e sarcastici durante il regime comunista, brevemente analizzato in tutte le sue fasi: lo stalinismo integrale, che comincia alla fine del secondo conflitto mondiale, l'abbandono dello stalinismo, il disgelo, cominciato con Ceausescu ma interrotto nel 1971, quando il capo politico imprime al regime una svolta nuovamente autoritaria che la letteratura sconta in maniera pesante. In questo quadro la scomparsa ufficiale della censura, nel 1977, lascia paradossalmente gli autori più vulnerabili e indifesi, in un contesto politico chiuso e pronto a condanne e epurazioni. La poesia, rispetto ad altre forme di espressione letteraria, trova un suo spazio di sopravvivenza attraverso l'esercizio dell'ironia e del rovesciamento parodico: non perché più libera delle altre forme d'arte, ma perché capace di nascondere meglio i suoi reali

bersagli polemici, spiazzando e - talvolta - eludendo le forme di controllo. Tra le esperienze più significative si ricorda quella della rivista di Bucarest *Albatros*, con poeti come Dimitrie Stelaru, Geo Dumitrescu, Nina Cassian; tra i poeti della fase di disgelo quelli come Marin Sorescu o Ana Blandiana, che insieme all'ironia riscoprono il lirismo, bandito dal realismo postbellico. Nella generazione successiva alcuni importanti poeti, pur ricorrendo a rovesciamenti parodici, saranno costretti a pubblicare fuori dalla Romania, come Dinescu e Tudoran. L'uso dell'ironia e del sarcasmo continuano ad essere praticati anche nella generazione dei poeti più giovani (nati negli anni '50) come Mariana Marin o Alexandru Mușina, diventando un motivo comune dell'espressione poetica rumena della seconda metà del '900, una letteratura che trova così uno spiraglio di opposizione e denuncia non potendo esercitare critiche più apertamente. Il saggio di Stefano Brugnolo è dedicato invece alla letteratura periferica; vi svolge un'interessante riflessione sulle dinamiche di approccio all'analisi letteraria partendo dal volume miscelaneo *Romanian Literature as World Literature*, Bloomsbury, 2018. L'A. apprezza alcuni spunti della prefazione, firmata da Christian Moraru et Andrei Terian, secondo cui una letteratura non è solo espressione di una cultura nazionale, ma ricorda anche il valore di specificità storiche, linguistiche, culturali che sono territoriali e geopolitiche. Se il concetto di nazione deve essere inteso - con Bendecit Anderson - in maniera più ampia (nazioni come comunità immaginate), non si deve screditare il valore identitario di un sostrato comune, in cui l'individuo trova una sua fisionomia culturale anche di tipo relazionale; la concezione internazionale della letteratura non dovrebbe, secondo l'A., annullare la specificità rappresentata dall'elemento nazionale, che non costituisce un disvalore in senso assoluto. L'apprezzamento maggiore è quindi riservato ai contributi del volume che intendono il rapporto tra centro e periferia come polifonia e la letteratura nazionale come un nodo in un sistema più vasto. L'approccio transnazionale rischia di sottovalutare il portato culturale del luogo di origine su un autore; viceversa, all'interno della rappresen-

tazione letteraria, i luoghi diventano zone trasfigurate del mondo (come la Dublino di Joyce o il Congo di Conrad), per cui ha un senso parlare di letteratura centrale vs. periferica solo in relazione al potere di irradiazione culturale, che prescinde da equilibri determinati su scala politica o economica.

Erba d'Arno, Rivista trimestrale 159-160/ 2020. Direttore: Aldemaro Toni. Info@ederba.it. pp. 148, € 12,00



La rivista, che nel 2020 festeggia 40 anni di pubblicazioni, ospita in questo numero l'ampia e consueta rassegna di temi; nella sezione *Ragione delle Lettere* Marco Cipollini pubblica il 'pometto circolare' in cinque parti *Leda e il cigno*, che ripercorre il mito della bellissima regina di Sparta sedotta da Zeus in forma di cigno: il poeta tratteggia con penna efficace il corteo di giovani donne, le scene sulla riva del fiume, l'idillio della regina che, travolta nell'inconsueto amplesso, è ritratta abbacinata dai sensi e dalle visioni presaghe della storia di Troia, con il cui ciclo leggendario la sua vicenda si intreccia. Questa la quartina finale che sigilla l'episodio: "E tornò la regina con le sue sette ancelle /gravate di canestri, su cui un ronzio era d'api: / li tenevano, un poco oblique, tra i fianchi e le ascelle / le più abili dritte, in equilibrio sui capi". Nella sezione *Saggi e ricerche* H. Honnacker ripercorre i luoghi danteschi della Val d'Elsa.

Erba d'Arno, Rivista trimestrale 161-162/2020. Direttore: Aldemaro Toni. Info@ederba.it. pp. 152, € 12,00



La sezione "Ragione delle lettere" ospita alcuni versi di Antonio Spagnuolo e di Gerardo Pedicini che nel *Trittico dell'assenza* racconta la sofferta mancanza di una persona cara: il tono elegiaco è sincero e riuscito, il registro a tratti un po' aulico "(...) sfioro con le dita la tua sedia: / il mio esserci è il tuo essere / che quivi traluce come eterna face / nell'aria che dardeggia il giorno". Un omaggio al Poeta divino nell'anno a lui dedicato è firmato da Donata Bertoldi: "Dante alla Certosa di Firenze" parla del ritratto eseguito da Bronzino e conservato nella Certosa fiorentina.

Kilig. Rivista di traduzione letteraria. Rivista semestrale, anno 2020, n. 1, Del Vecchio Editore, pp. 105 € 11,00. <https://www.delvecchioeditore.it/kilig-n-1/>



Tra le proposte editoriali di questo numero Nancy Anna Ceravolo presenta la sua traduzione di alcune poesie tratte dall'ultima raccolta dell'autrice tedesca Monika Schnyder, *Auch Götter haben Gärten* (Wolbach Verlag, coll. Die Reihe, 2019) *Anche gli dèi hanno giardini*. La raccolta è composta da 48 poesie ed è suddivisa in sei sezioni dedicate alla botanica, all'*hortus*, alle divinità della mitologia egizia, commenti poetici alle installazioni dell'artista Teresa Peverelli, e l'ultima sezione è riservata alle nuvole. Le poesie scelte dalla traduttrice sono: «Seta sovrappina», «Nobile Laurus», «Dove il leone», «L'orso», «Ammit», «Anubi», «Cirrus». In «Le sfide del traduttore» Nancy Ceravolo racconta come sia venuta a conoscenza delle opere di Monika Schnyder analizzando il numero 175 (*Hilfe*) della rivista austriaca *Wespennest* durante il tirocinio svolto proprio nella redazione della rivista *Semicerchio* e di come in seguito abbia intrapreso una corrispondenza con la scrittrice, da cui ha appreso l'origine del titolo della raccolta, che è da collegare a temi naturalistici, spesso affrontati dalla poetessa (cfr. il ciclo sulle nuvole e gli dei egizi) e all'immagine canonica del paradiso, cioè il giardino. Il verso è libero, con poche rime; prevalgono il ritmo e la musicalità che la traduttrice, Nancy Anna Ceravolo, sceglie di riprodurre facendo appello a figure foniche come l'allitterazione. *Cirrus*: nichtst als ein / flitzchen weiß über der stadt /halb mücke halb floh / der floh dehnt sich steht / schwebt. Eine perfekte lection /in levitation /sich querstellen und / aufsteigen hoch höher driften / in schichten ein serielles feld / oder fell ein vlies ein sich / bauschender schleier litzen und / spitzen ein kosmisches tier / das federn lässt / weiß auf blau und / kreuz und quer über unseren / köpfen ein säumen und /stopfen sticheln und steppen / die himmlische nähmaschine / ist an auch festonstich /kann sie (für Maria); *Cirrus*: nient'altro che un /pezzetto di bianco sulla città /mezza zanzara mezza pulce /la pulce si stiracchia resta / sospesa. una perfetta lezione / di levitazione / mettersi di traverso e / elevarsi in alto più in alto derive / in strati un campo in serie / o pelle un vallo un / velo che si gonfia cordoncini e /pizzi un animale cosmico /che perde le piume / bianco su blu e / incroci e diagonali sulle / nostre teste orlare e /

rammendare ricamare e trapuntare / la macchina da cucire celeste / è accesa e può fare anche il punto smerlo (per *Maria*) (Valentina Tanzi)

L'Ortica. Pagine di informazione culturale. Direttore Davide Argnani. centrocultureortica@gmail.com. Anno 34, Numeri 125 e 126 (2020), pp. 31 e € 6.00 per ogni fascicolo.



Il numero 125 si apre con un ritratto di Annie Vivanti, poetessa italo-inglese dei primi del '900, legata per alcuni anni a Carducci (Claudia Bartolotti); Carlo Di Lieto discute di angelismo e doppio in Pirandello e richiama l'attenzione critica sulla produzione poetica dello scrittore: un esercizio *marginale* ma costante, con testi ricchi di suggestioni psicanalitiche che meriterebbero di essere approfondite. Il numero 126 ospita alcune traduzioni curate da Valeria Tocco dell'autrice portoghese Rosa Alice Branco: "Tiro lume das gavetas. È o primeiro dia /de outono. E os anos que estão no fundo /(...) Una voz rise no fundo do armário. / O sol tão baixo, na última gaveta. "Tolgo il fuoco dai cassetti. È il primo giorno / di autunno. E gli anni stanno nel fondo. / (...) Una voce ride in fondo all'armadio. / Il sole così basso, nell'ultimo cassetto". Il direttore Argnani firma un omaggio a Luigi Capello, il poeta friulano scomparso nel 2017, una delle voci poetiche più intense degli ultimi anni, di cui si pubblica una poesia in dialetto: "Memorie e passe vie, / par sot, magari sot / chest tei e l'armonie / dai nûi (...)" ("Memoria scorre / sotto, magari sotto / questoiglio e l'armonia / dei nuvoli" (...)).

Margutte, non-rivista di letteratura ed altro www.margutte.com



Tra gli articoli dedicati alla poesia, una riflessione di Guglielmo Peralta sul celebre verso di *Inf.* V, 103 *amor ch'a nullo amato amar perdona*, condotta sulla scorta di quanto esposto da Andrea Cappellano nel suo celebre libro sull'amore (gli studiosi giudicano plausibile una lettura del *De Amore* da parte di Dante). Nel libro del Cappellano - ricorda l'A. - si legge «Amor nil posset amori dene-gare» (l'amore non può negare nulla all'amore) ma nel III libro, quello che contiene una parziale *retractatio* dei libri precedenti, è scritto: «ipsa, si velit, amet, si vero nolit, non cogatur amare» (la donna, se vuole, ami, se non vuole, non sia costretta). Secondo l'A., l'amore corrisposto è così dirompente da varcare i limiti imposti, inclusi quelli coniugali; questa concezione dell'amore - esposta anche nel libro del Cappellano -, tuttavia, non poteva non essere sanzionata nell'etica cristiana: infatti gli amanti sono nell'*Inferno*. Il senso del verso risulterebbe: «l'amore che non consente a nessuno di amare chi ha un vincolo d'amore, chi, cioè, è unito ad altra persona mediante il sacramento matrimoniale». Quello proposto è quindi un (opinabile, a mio parere) rovesciamento prosaico dell'interpretazione canonica «l'amore che non permette a chi è amato di non riamare».

Parole rubate. Rivista semestrale on line, numero 22 dicembre 2020 <http://www.parolerubate.unipr.it/>



Il fascicolo è dedicato all'uso della citazione nella letteratura russa; il contributo di Anna Krasnikova è dedicato a *Uljalaevščina* (*L'epopea di Uljalaev*) di Il'ja Sel'vinskij, un noto poeta russo avanguardista della prima metà del '900 che cade in disgrazia negli anni '30 perché non in linea con i principi artistici del regime. Negli anni '50 il poeta riscrive alcune sue opere del periodo precedente - tra cui il testo oggetto del saggio - per adeguarsi al gusto imposto, ma con scarso successo di pubblico. *L'epopea di Uljalaev* è ambientato nelle steppe degli Urali durante la guerra civile (1918-1921); il protagonista è un contadino anarchico, la cui storia si intreccia con quella di altri personaggi come Tata, la ex moglie di un ricco mercante, e l'intellettuale Georgij Gaj. Il testo, edito nel 1924, venne poi censurato e quindi riscritto dall'autore nel 1956. La studiosa mostra le caratteristiche di tale riscrittura, che coinvolgono sia gli aspetti formali (numero di versi, uso del giambo), sia quelli strutturali (alterazione degli episodi originali), sia quelli tematici (elogio del comunismo, forte mutamento dei personaggi). Roberta Sala tratta della poesia di Ry Nikonova, fondatrice del transfuturismo, movimento sorto tra il 1979 e il 1987 e legato alla rivista *Transponans*: a partire dagli anni '70 del '900 esistono in Russia correnti letterarie che cercano di recuperare lo slancio avanguardistico della generazione ante 1918; in questo contesto il realismo socialista non è solo un bersaglio polemico, è anche uno strumento essenziale di svuotamento e rovesciamento parodico conforme alla

prassi postmoderna. Il principio estetico transfuturista è quello del vuoto in quanto motore dell'atto creativo, ma anche specchio del linguaggio ufficiale; la riscrittura – distorsione anche grafica dell'originale – o la desemantizzazione parodica sono un passaggio cruciale, in cui autore e lettore si scambiano continuamente il ruolo, una dissacrazione ironica in cui i testi del passato dialogano col presente perdendo di senso e acquistandone sempre uno nuovo più autentico.

Per leggere. I generi della lettura.

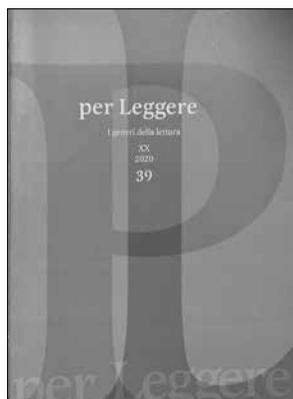
Pansa Multimedia, Milano. Direttore: Silverio Novelli, numero 38, XX/2020, pp. 186, € 25.00 www.rivistaperleggere.it

In questo numero Nadia Ebani propone una lettura di *Le rane* e *La tessitrice* dai *Canti di Castelvecchio*. Il primo testo, come già evidenziato dagli studi, è debitore dell'omonima opera teatrale di Aristofane; tra gli elementi non ancora messi in luce si sottolinea come nel poeta greco il coro batracico accompagni la barca di Caronte, suscitando immagini funebri. Le suggestioni realistiche di paesaggi romagnoli, fortissime nel primo abbozzo in prosa di questa lirica, si stemperano progressivamente nel corso delle successive redazioni, in cui prevalgono la dimensione onirica degli elementi poetici e le sensazioni auditive: il malinconico gracidiare, il rumore del treno-Caronte, su cui si impone il verso del rospo, che rappresenta la forza della poesia e attiva il transfer verso il perduto paese natale, dove il ritorno è sempre negato. Per il secondo testo sono invece determinanti il passo omerico di *Iliade* XXIII e, soprattutto, *Il sogno* di Leopardi, colloquio con un'interlocutrice assente. Gli aspetti sottintesi e taciuti di questa figura femminile pascoliana, assieme alle suggestioni evocate dall'episodio omerico (urna e sudario) e alla collocazione del testo insieme alle altre due poesie che cantano il ritorno a San Mauro - «una sorta di novena in forma di parabola» - suggerisce l'identificazione della tessitrice con la figura materna. Francesca Latini propone una convincente e articolata lettura di *Pas de chat* di Raboni, la poesia che parla della strage di Piazza Fontana e degli episodi del 1969 ad essa collegati ma rievocati

nel 1979, anno di stesura del testo e degli ultimi arresti dei membri di Autonomia Operaia. Il titolo, *Pas de chat*, deriva da un tecnicismo coreutico che consiste in un salto con le ginocchia divaricate e le punte che si toccano: secondo l'A., servirebbe ad avvicinare metaforicamente i due principali sospettati delle stragi e a indicarli come capri espiatori dell'odio contro le frange anarchiche. I dieci inverni, citati nella parte conclusiva testo, diventano un elemento centrale per interpretare la complessa poesia e un richiamo esplicito a Franco Fortini, testimone come il poeta e suo interlocutore privilegiato di una stagione lunga e difficile.

Per leggere. I generi della lettura.

Pansa Multimedia, Milano. Direttore: Silverio Novelli, numero 39, XX/2020, pp. 182, € 25.00 www.rivistaperleggere.it



In questo numero Alessandro Regosa illustra le strategie onomastiche volte alla celebrazione del defunto nelle *Lagrima* di Marino, la sezione obituaria di *Lira* III; gli artifici retorici sono contestualizzati e suffragati da rimandi intertestuali con le altre opere del poeta barocco. Paolo Colombo analizza il ricorso leopardiano all'enumerazione all'interno dei *Paralipomeni* e individua nell'elenco polisindetico una caratteristica del testo, che l'autore usa in maniera prevalentemente satirica. Francesca Santucci tratta della poesia *Quanto spera di campare Giovanni*, testo eponimo della raccolta pubblicata da Giudici nel 1993. L'A. ripercorre la genesi del testo poetico facendo ricorso anche a materiali di prima mano, come fogli dattiloscritti e agende private del poeta. Que-

sta terza fase della produzione di Giudici si connota come sintesi e rilettura dei due periodi precedenti, facendo dialogare la storia collettiva con quella individuale, la ricerca poetica con il dato autobiografico della senilità. Mauro Bignami affronta i contatti intertestuali tra Sereni e Raboni: calchi metrico-sintattici, locuzioni, immagini che testimoniano una lunga amicizia poetica tra i due autori. Tra le riprese di Raboni si possono riconoscere alcune predilezioni tematiche: egli spesso fa propri - risemantizzandoli - prestiti che riguardano la produzione sereniana sul mondo dei morti. Si possono individuare anche due casi che mostrano la reciprocità di questo rapporto: suggestioni raboniane (rispettivamente da *Compleanno* e da *Una città come questa*) si possono trovare nella liriche di Sereni *Altro Compleanno* e *Quei tuoi pensieri di calamità*.

Smerilliana. A cura di Enrico D'Angelo. Writer Edizioni, Cosenza. Contatti: dangeloen@gmail.com. Numero 23, anno 2020, pp. 414, € 33,00.



La sezione *In limine* presenta tre poesie di Gabriele Frasca che fanno parte della serie *Quarantena* e corrispondono agli anni 2017-2019; si tratta di *zirkular gedichte* composte con cadenza annuale e marcate dall'inconfondibile timbro ritmico del poeta (si riproducono un incipit ed un explicit): «Fra quelle braccia che mi tennero sospeso / perché potessi infine regolare il fiato / al complice accordo dovuto / all'aria, cui non c'è chi resti illeso / (...) E manco mi capocito d'aver trascorso / la vita a sciogliere ogni sutura che allaccia, / per ritrovarmi soggiogato ancora / (...) dove una

parte già di me dimora / fra quelle braccia che m'attessero ripreso». La sezione di poesia straniera offre, tra gli altri, versi di Nathan Alterman, poeta israeliano di lingua ebraica scomparso nel 1970, trasposti per la prima volta in italiano da Francesca Gorgoni. Traduttore e giornalista, il poeta ci conduce attraverso alcuni temi portanti della poesia israeliana della seconda metà del '900 (una produzione politica, visionaria, devota), uniti alle sue peculiarità autoriali: il contrasto tra la metropoli e la campagna che ancora circonda la città, la tensione straniante della vita da 'stranieri in terra straniera', in ossequio alla profetia biblica, le suggestioni provenienti dalla produzione sefardita e l'appiglio costituito dalla gabbia di forme metriche e ritmiche, attraverso cui si perviene alla redenzione della parola: «Alla porta di Yaffo un silenzio profumato. / Un lungo muro – dai topi è abitato. / (...) Gerusalemme – grande estranea, / quando mai i nostri giovani sguardi le si abitueranno? / Si vorrebbe fenderla nel suo lamento, / o tacere per sempre, tra un caffè e un narghilè.» La sezione *Poeti italiani* ospita in apertura alcuni inediti di Bianca Tarozzi: *Lecture delle zie* con affettuosa - gozzaniana - ironia, getta uno sguardo nell'Italia del secondo dopoguerra «(...) Caman Pertile, Renata Viganò / (amica di famiglia), e perché no, / l'Anna Banti, per via della rubrica / su 'Noi donne'. / (...) Fedora, ammirata, / leggeva con due paia / d'occhiali più la lente. / (...) Sua sorella, la zia / Maria, poco istruita, / leggeva (...) specialmente 'Il visconte / di Baghelonne' / e niente autrici donne». La sezione *Poesia e filosofia* offre numerosi spunti, tra cui prime traduzioni dal tedesco di prose di Roberto Walser (Guglielmo Califano) e Max Kommerell (Nicoletta Di Vita); nella sezione *Arcipelago* Roberto Gaudio dedica un contributo all'uso del verso libero in swahili e al rapporto con la poesia shona: il dibattito, nato intorno al 1960, vede contrapposti i poeti che fanno appello alla libertà metrica bantu a trasmissione orale e quelli legati alla tradizione metrica swahili. La letteratura shona arriva alla forma scritta prevalentemente in epoca coloniale e quindi - se più libera da schemi metrici - risulterebbe in parte condizionata dalla letteratura inglese; gli innovatori della poesia swahili, da parte loro, legittimano l'uso del verso libero ricordando che nella letteratura preislamica i testi rispondevano ad una

metrica meno fissa rispetto a quella della poesia swahili classica. Un'indagine comparata tra poesia shona e poesia in swahili dimostra la *legittimità* (cioè il sostrato autoctono bantu) del ricorso al verso libero anche per la letteratura swahili ma sottolinea, soprattutto, la necessità di svolgere indagini testuali sceve da sovrastrutture ideologiche.

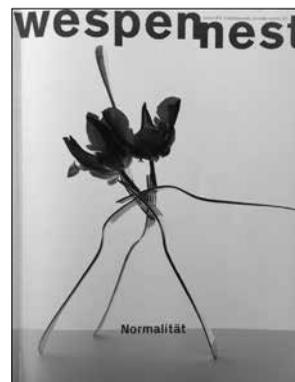
Traduzione e tradizione. Quaderno internazionale di traduzione poetica 17 (settembre 2020), dir. Claudia Azzola, Abbiategrosso, Press Point pp. 64



La rivista ospita esclusivamente testi poetici con le relative traduzioni in diverse lingue. In questo numero Angèle Paoli nella versione italiana di Francesca Maffioli, tre *poèmes en prose* di Maria Pia Quintavalla nello spagnolo di Zingonia Zingone, un retablo di autotraduzioni/variazioni di Jean Charles Vegliante, così come sono autotradotti in francese (e parzialmente resi in inglese dalla curatrice) i versi di Francesco Zevio che presentano espressioni classicamente composte come «I nomi contengono l'ombra dell'origine / pronta a balzare sulle prede rassegnate / nel sapersi mortali», seguiti dalle sperimentazioni di spezzature linguistiche di Adam Vaccaro trasposte in inglese dalla poetessa Brenda Porster. Chiudono alcune poesie di Philip Larkin, di cui anche «Semicerchio» pubblicò alcune versioni italiane molti anni fa, rese magistralmente dal poeta Silvio Raffo, che vi acclude una lucida «Nota del traduttore».

(Francesco Stella)

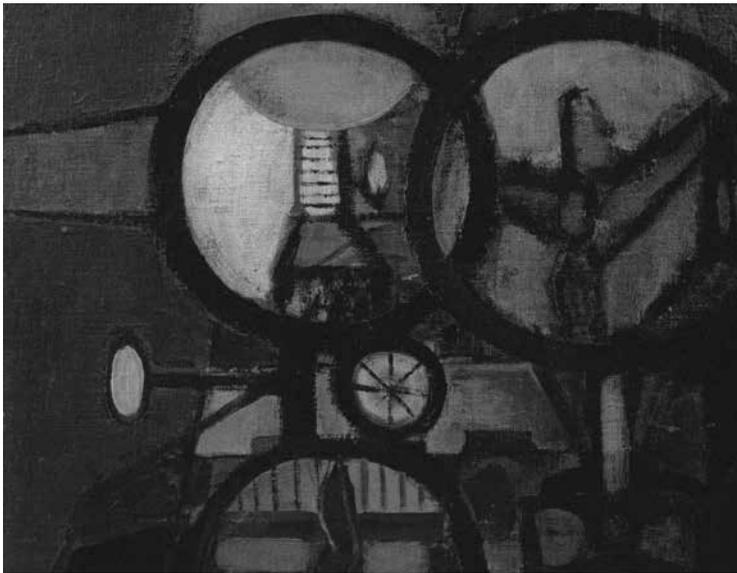
Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder, n. 180, Mai 2021, dir. Andrea Roerig e Andrea Zedenbauer, Verein Gruppe Wespennest, pp. 112.



Numero dedicato al concetto di 'normalità' e 'nuova normalità', diventato oggi slogan di un ritorno alla tranquillità ante-Covid. L'editoriale di Andrea Roerig presenta il concetto come un artefatto e il senso di nostalgia come una trappola. Dopo i saggi sociologici di Peter Moeschl, che affronta l'assenza di alternative nel tempo del Coronavirus e Alois Hotschnig, con *Vorschläge für ein besseres Ende* ('Proposte per una fine migliore') e la 'fiaba' di Anna Albinus *Die Bassfrau*, troviamo i contributi poetici di João Luis Barreto Guimarães, di tono ecologista, Alida Bremen *Haus der Gezeiten* ('Casa delle maree'), le prose poetiche di Florian Dietmaier *Dias* ('diapositive'), impaginate alla Amelia Rosselli di *Spazi metrici* in modo che ognuna abbia lo stesso numero e lunghezza di righe e l'ultima funge da cornice allo spazio standard lasciato vuoto, e ancora Wilfried Happel *Die Höflichkeit der Schatten* ('La cortesia delle ombre'), Ilma Rakusa, con frequenti riferimenti a Russia e Bielorussia, *Ereignis Horizont* ('Evento Orizzonte') di Steffen Brenner con epigrafe dagli Iron Maiden. Segue il dossier sul tema centrale affrontato da vari punti di vista (architettonico, politico, paesaggistico, economico, esistenziale) e recensioni a libri.

(Francesco Stella)

Abstracts



Abstracts

ANNALISA COSENTINO

La geografia lirica di Holan e Ripellino

(Università La Sapienza Roma; annalisa.cosentino@uniroma1.it)

The deep friendship between the Czech poet Vladimír Holan (1905-1980) and the Italian poet and scholar Angelo Maria Ripellino (1923-1978) is documented in the letters they exchanged throughout thirty years, recently edited in an anthology of Ripellino's correspondence with Czech artists and writers. The commented Italian translation of the letters is preceded by a short introduction in which the story of the relationship between the two friends is recounted, documenting their close feelings and the existential need for poetry that both of them felt.

GIUSEPPE GRATTACASO

Uno splendido violino per un clown tragico

(g.grattacaso@gmail.com)

Review of *Lo splendido violino verde* by Angelo Maria Ripellino, a collection published in 1976 by Einaudi and reissued this year by Artemide (in the Proteo series) by Umberto Brunetti. The fifth and penultimate book of poetry by Angelo Maria Ripellino is analyzed in the light of the poetics of his final collections, in balance between the awareness of the precariousness of existence and the desire to produce an ironic mockery. This new edition is embellished with two writings by Corrado Bologna and Alessandro Fo.

ROSA LOMBARDI

L'avanguardia cinese tra tradizione e modernità. Bei Dao e la creazione di una nuova lingua poetica

(alessandro.defrancesco@hkb.bfh.ch) - Hochschule der Künste Bern

I analyze the birth and development of Chinese avant-garde poetry starting from the 1980s, its historical roots and the contribution made by Bei Dao. I trace important seeds of the poetic renewal of the period in the massive work of translation of foreign poetry and prose, started in the early Twentieth century and continued until the Forties, which, according to Bei Dao, produced a new style of writing, the 'translation style', which had a significant influence on Chinese literature. At the same time, in addition to these 'external' influences, other major stimuli derived from the rediscovery of the works of the Chinese 'modernist' authors of the early 1900s, from a modern and anti-traditional re-interpretation of classical Chinese poetry, and from the effort to renew the Chinese literary language, stiffened by decades of socialist realism. Furthermore, it came out through the experimentation of the expressive possibilities offered by the Chinese characters and the affirmation of the uniqueness of the individual experience. Those are all central aspects in Bei Dao's poetry and its development, and its stylistic and thematic changes from the 1970s till today.

ALESSANDRO DE FRANCESCO

Gioia immanente e immateriale.

Breve nota sulla poesia di Thomas Traherne

(alessandro.defrancesco@hkb.bfh.ch) - Hochschule der Künste Bern

The poetry of Thomas Traherne (1637?-1674), although oftentimes ascribed to so-called English 'meta-

physical' poetry, proposes an unusual approach in that context, delineating an innovative form of 'literal' and abstract mysticism. Here are presented in English and, for the first time, in Italian translation, two of Traherne's most significant poems: *My Spirit* and *Thoughts –1*. The translation is accompanied by a brief introduction where some features of Traherne's poetics

Scrittori latini dell'Europa medievale

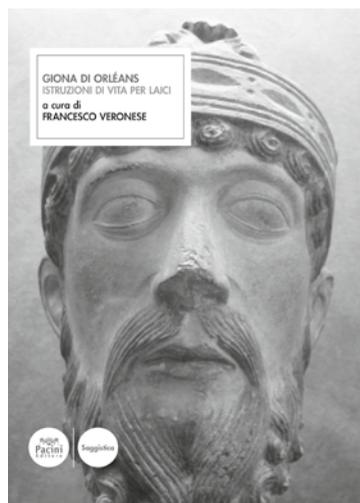


Coordinatore scientifico **Francesco Stella**

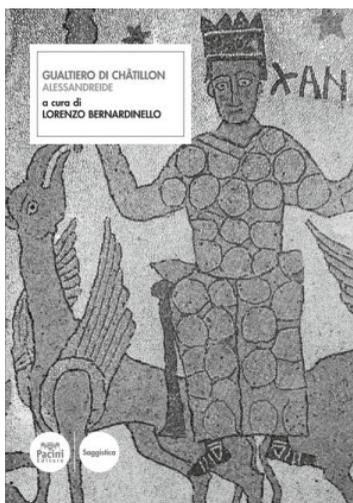
La collana **SCRITTORI LATINI DELL'EUROPA MEDIEVALE**, lanciata nel 2009 come progetto del programma europeo Cultura 2007-2013, propone al pubblico, agli insegnanti e agli studiosi opere di autori importanti del medioevo latino mai tradotte prima in italiano, con originale a fronte criticamente riveduto, 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



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



Gualtiero di Chatillon.
Alessandreide
Lorenzo Bernardinello (a cura di)



Concilium Romaricimontis
Donne a dibattito sull'amante migliore
Irene Spagnolo (a cura di)

Di prossima pubblicazione

Quilichino di Spoleto, *Historia Alexandri*, a cura di Lorenzo Bernardinello (2021)