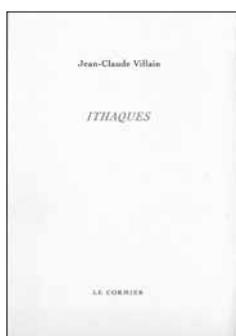


Rassegna di poesia internazionale

a cura di PIETRO DEANDREA, Università di Torino (Poesia inglese post-coloniale); GREGORY DOWLING, Università di Venezia (Poesia inglese); MICHELA LANDI, Università di Firenze (Poesia francese); GABRIELLA MACRÌ, Aristotle University of Thessaloniki (Poesia neogreca); NICCOLO SCAFFAI, Université de Lausanne (Riviste e strumenti di comparatistica); LUCIA VALORI, Liceo Pascoli, Firenze (Poesia spagnola); FABIO ZINELLI, École Pratique des Hautes Études, Paris (Poesia italiana).

JEAN-CLAUDE VILLAIN, *Ithaques*, Bruxelles, Le Cormier, 2011, pp. 99.



Da intendersi, secondo il proposito stesso dell'autore, come una «suite» a *Thalassa pour un retour* (Paris, L'Harmattan, 1997), *Ithaques* ripropone alcuni componimenti apparsi in riviste e libri d'arte, cui si aggiungono nuovi testi, suddivisi in otto sezioni. L'autore degli *Essais de compréhension mythologique*, che ha fatto del Mediterraneo il suo luogo d'elezione per «fatalité topologique», ripropone in questa raccolta i temi del «tragique solaire» a lui caro. L'indeterminazione del plurale confonde già, nella sezione eponima, «Ithaques», le coordinate del *nostos*, inteso come una vana teleologia in nome di un sostantivo chiave che apre la raccolta: «Présence». Ad uno stesso intento deve senz'altro ricondursi quel drammatico *style coupé* che caratterizzava anche *Thalassa*: l'impiego sistematico del punto fermo, inteso ad impedire la progressione logica, è come una *enclave* sacra: nel presente, sorta di cerchio magico che delimita lo spazio rituale («des insectes noirs barrent ta route») non vi è discorso, non vi è tempo, solo statica evidenza balenante che produce stupore e, etimologicamente, incanto.

Un'alterità femminile vagheggiata, solo

contraddistinta dal pronome, è onnipresente; insieme erotizzata e divinizzata, ha movenze fastose di danzatrice, insieme sensuali e solenni; procedendo a passi lenti e ritmati, sembra voler rievocare il virgiliano: «Et vera incessu patuit dea». Essa è là per trasparire, come Iside svelata («Tu vis par transparence. Sans aucun voile. Sous aucune loi»), perché la nudità è, la Grecia qui evocata insegna, più sacra della veste. E il bagno nelle acque dell'origine – familiarità dell'effimero con l'infinito – è lavacro purificatore che ci fa rinascere ogni volta dalla schiuma del mare: «Nageras-tu. Vers ce large. Que l'horizon te désigne» (p. 11). Ed il mare, elemento femminile, è la sua dimora («demeure de mer») così come lo sono i fiori, altro attributo attraverso cui il nome – proferito, o scritto – si dissolve e svanisce. Sensibile appare l'influenza di Nietzsche (e, con lui, di Camus) nel filosofo Villain, che aspira ad una denegazione salvatrice del concetto contro i miasmi del razionalismo e della cultura cristiana. Si afferma, infatti, quella *noluntas* che riscatta nella pura presenza: vana la scrittura, dal momento che si è scritti, e si è pensati, mentre Archiloco insegna col suo sonno ispiratore, «le sommeil aussi est une vie» (p. 17). Ma, se, come Villain ricorda nei suoi *Essais*, «le soleil est noir pour les Méditerranéens», sole che incanta, calcina e uccide, la sensuale «jubilation de la lumière» (p. 38) sta alla morte come il gelsomino, fiore venereo («sans fin ils fleurissent», p. 77) sta all'asfodelo, che, refrattario all'incendio, orna le tombe greche e i prati dell'Ade (questa antinomia ritorna in *Diurnes*, dove al poema intitolato *Tu décapites les asphodèles* fa eco *Naïfs les jasmains*, pp. 65-77). Ed ecco che alla serenità di natura si sostituisce, progressivamente, la coscienza della morte. Al culto delle tombe onnipresente e associato alla donna, che sigla la istanza della morte nella vita, si affianca l'altrettanto opprimente

ricordo del sacrificio; il coltello che fonda sul sangue la civiltà; o il becco del rapace che divora i visceri di un Prometeo oramai calcinato come la sua rupe, sollevandolo dal suo dolore ancestrale: «Corbeau. Viens. Viens de ton bec affreux. Tirer la pierre. Qui pèse dans mon cœur» (p. 38). Anche il cielo mitico continua a sfidare il poeta con le sue prove di azzurra crudeltà; il suo morso rapace è, come ben vide Baudelaire, figura del ri-morso cristiano: vi sono, ovunque, a terra, canne spezzate, e sulle falesie nere si frangono lamentose e pietose, evocando il sacrificio di Cristo sulla croce, delle «vagues d'éponges et de fiel» (p. 40). La perdita dell'innocenza come perdita della memoria storico-religiosa ha un correlativo metaforico, caro a Villain (si veda: *Dix stèles et une brisée dans un jardin*, 1998) nella stele frantumata: «Tu le sais. On brisera ta stèle. Morceaux éparpillés. Sur la tombe voisine. D'une enfant». (p. 46). E vani appaiono i tentativi della donna di strappare il cuore a Citera, per impossessarsi della sua eternità. «Et soudain tu comprends. Pourquoi la ville antique. Est triste. Ce soir» (p. 47). Il simulacro della morte si approssima a farsi realtà letterale: «Tu te rapproches de ta mort. Quelle stèle choisir. Et quelle palme pour ombrer ta tombe» (p. 60). Così, infatti, anche alla fine di *Tu décapites les asphodèles*: «Et toi tu t'allonges. Nuque contre terre. Tu sens ton corps peser. [...] L'éternité est une tombe. Tournée vers la mer» (p. 70). Se il mare, che fu già per Baudelaire il «cruel miroir/de mon désespoir» è qui il «violent miroir des sépultures» (p. 48), la medesima evidenza solare indica l'«ultime port» (p. 61). Ove «visage» è «rivage», tanti frantumi, tante lache perdute, nella speranza vana d'una sola: «Cet unique poème. Que tu n'écriras. Même. Pas» (p. 56).

(Michela Landi)

Nuovi poeti francesi, a cura di F. Scotto. Traduzioni di F. Scotto e F. Pusterla, Torino, Einaudi, 2011, pp. 310.



Nati nel secolo che qualcuno ha, a buon diritto, definito come l'era del sospetto, in cui si aggrava il morbo dell'equivocità e si paventano misinterpretazioni o, peggio, mistificazioni, molti dei «nuovi poeti francesi» (dove il determinante serve a delimitare una realtà linguistica, più che geografica e culturale) non possono che misurarsi con una rivendicazione oramai storicamente consolidata e, per così dire, pacifica: l'anti-passatismo che fu già dei futuristi e, per ragioni diverse, di Breton e di Paulhan (il quale, già vicino al surrealismo, si fece latore di un'anti-tradizione nei confronti delle poetiche romantiche, considerate «Terroristes» in *Les Fleurs de Tarbes* del 1941). Fu il Camus de *L'homme révolté* («Surréalisme et révolution», 1951) che, ritenendo i surrealisti responsabili del più grave equivoco del secolo per aver servito con un anticonformismo d'apparato, alla stregua di ogni nichilismo, le più strette ortodossie, vide in questa intransigenza ostentata nei confronti della storia un alibi dello spirito di distruzione; nel promuovere l'atto gratuito come espressione di una rivendicazione della libertà assoluta, Breton per primo non avrebbe compreso, osserva Camus, che la «vraie destruction du langage ne réside pas dans l'incohérence et l'automatisme. Elle réside dans le mot d'ordre». Ora, il curioso spettacolo che si nasconde, secondo Camus, dietro alla parola d'ordine surrealista, quello di una «pensée occidentale où le principe d'analogie est sans cesse favorisé au détriment des principes d'identité et de contradiction» e che occupa di fatto l'intera scena del XX secolo,

estende immancabilmente la sua influenza nel nostro. Il fine dei diversi rigorismi, i quali esprimono spesso, più che una dialettica tra gli opposti, una coesistenza degli eterogenei, è infatti il medesimo: laddove viene meno, con l'avvento della cultura liberale, quella che Caillois definiva una «orthodoxie installée», ossia una dogmatica forte e condivisa, si affacciano, sul panorama culturale, diverse «orthodoxies conquérantes»: il rigore, che esteriorizza la distinzione (l'anti-tradizione) tra più posizioni relative, ma tutte ostili in principio alla cultura debole imperante, identifica e preserva l'identità settaria contro minacciose derive interpretative. Ora, non è certo che l'«absolue sévérité» manifestata dalla cerchia dei poeti nei confronti dei non iniziati, ovvero la salvaguardia della cittadella ideologica («il faut absolument empêcher le public d'entrer si l'on veut éviter la confusion», scrive Breton nel Secondo Manifesto) coincida con un'etica ed un'estetica rigorose; talvolta, come Camus osservava a proposito dei castelli chiusi di Sade, l'ermetismo salvaguarda il diritto settario ad un'estrema libertà. Il movimento di Breton ci pone davanti, col suo esempio messo in discussione, alla necessità di una riflessione; come intendere il «nuovo»? Nell'ambito di quell'ottica storico-teleologica legittimante il concetto di 'avant-garde', oppure come espressione di un eterno ritorno di categorie del pensiero, secondo le quali ad esempio il Surrealismo altro non sarebbe che l'ennesima revisione del Romanticismo, mentre le correnti formaliste novecentesche le rinnovate espressioni di un imperituro ed estenuato Classicismo? Ed è in quest'ottica che R. Caillois interverrà criticamente, suggerendo un *tertium datur*: un lirismo misurato, iscritto nelle ragioni della creazione naturale, equidistante tra il riduttivismo razionalista e l'arbitrarietà dell'irrazionale trionfante.

Questi presupposti, frutto del dibattito culturale immediatamente precedente, sono imprescindibili, come ben vede F. Scotto, che si richiama appunto al Surrealismo per rendere conto della *situation* della poesia francese dagli anni Sessanta ad oggi. Di fronte al panorama che ha di fronte il curatore manifesta il medesimo disagio espresso da Caillois; disagio che si deve, certo, all'assenza di prospettiva e di decantazione cui la bruciante attua-

lità ci condanna; ma se l'opera d'arte avrebbe già di per sé il compito di ritagliare forme interpretabili nel disparato fenomenico, queste forme – coesistenza degli eterogenei, secondo la formula foucaultiana, più che dialettica tra gli opposti – somigliano sempre più, nella società fluida e globalizzata, «ad una fitta ragnatela» (p. V). Dovendo riconoscere il rischio di arbitrarietà che comunque sempre si associa ad una simile impresa, F. Scotto dà prova, nel districarsi in questo dedalo, oltre che della sua oramai affermata competenza, di una rara onestà intellettuale. Ovviando, ad un tempo, alle tendenze postmoderniste e nichiliste del «tutto è buono», ed alla taccia di parzialità e snobismo, egli si dota di un paradigma ben definito, eleggendo i suoi poeti sulla base di un duplice criterio storico ed estetico, che renda conto degli «snodi fondamentali e delle idee sulle quali s'incentra il dibattito contemporaneo», e dove un posto d'elezione meritano senz'altro le riviste (a buon diritto ritenute, malgrado il loro ruolo «a tratti semiclandestino, oscuro, misconosciuto» un laboratorio intellettuale degno della massima considerazione). Altrettanto onestamente (le opposizioni hanno sempre, pur nel loro evidente riduzionismo, una validità operativa, fornendo criteri, seppur sommari, di orientamento per l'interpretazione del mondo), egli non può che recuperare e rideclinare in chiave contemporanea l'antico dualismo fondativo che la poesia da sempre interpreta: da un lato il formalismo (con le sue tentazioni autoironiche, insieme «ludiche ed esoteriche» (p. VI) di ascendenza mallarmiana), dall'altro il lirismo, il quale tenta di emanciparsi dalla sua matrice *engagée*, scaduta talvolta, nella storia del Novecento (ma già un secolo avanti, con Hugo) «nella retorica demagogica e populista» (p. VII). Come riemergere – memori della celebre formula heideggeriana e poi adorniana – con l'atto di parola (che non sia né gratuito né retorico) da «un paesaggio di rovine» che la guerra lasciò dietro di sé? Di una vera e propria «elaborazione del lutto» si fecero, è vero, portavoce negli anni Sessanta coloro che indagarono «il rapporto del soggetto umano col Sacro, col Male e col Linguaggio» (Scotto cita in proposito il bel saggio di J. Risset: *Il silenzio delle sirene*, 2006); si trattò, certo, di

una denegazione riparatrice di quella che era stata l'antica bontà del soggetto di stampo teologico prima, laico poi; denegazione di cui la poesia contemporanea, avvolta nel suo mutismo metaforico, porta ancora il segno. Alla riemersione necessaria, quanto minoritaria, di un «soggetto lirico» (p. XI), che torna a tendere la mano al dono disinteressato della vita accogliendone, appunto, la gratuità come unica salvezza, si contrappone il «proliferare di tendenze metadiscorsive» tendenti alla decostruzione radicale del soggetto, intese «a produrre le forme significanti dell'«insignificante», ovvero, del non-essere»; si tratta, ricorda Scotto, «di parlare *contro* la lingua e contro la poesia *attraverso* la poesia» (p. XI). Qual è dunque, alla luce di queste premesse, il

criterio d'elezione storico ed estetico dei «nuovi poeti francesi»? Presenti sono qui quei poeti che osservano, in prima istanza, un principio etico universale: il rispetto dell'altro, che si esprime attraverso la leggibilità, in cui l'autorialità abbandona le sue pretese autoreferenziali per venire a patti con l'istanza di ricezione (p. XIV). Il primato conferito alla parola come atto di comunicazione su tutte le sue manifestazioni collaterali di spettacolarizzazione è dovuto al rispetto che si deve al lettore il quale, scrive Scotto, «so e voglio innanzitutto 'lettore', non 'spettatore' di un evento teatrale o mediatico meglio fruibile in luoghi diversi dal libro» (p. XV). Così, anche tra gli autori a vocazione «lettriste», la scelta dei testi privilegia i momenti di leggibilità. Ulteriore criterio di selezione

è infatti la necessità di far conoscere in Italia – grazie alla diffusione di cui si giova questa oramai affermata collana einaudiana – poeti che la Francia, sempre desiderosa di valorizzare – felice esito di un retaggio giacobino – il suo patrimonio culturale, ha già riconosciuto come degni della pubblica attenzione. Ne ricorderemo alcuni – Alferi, Bénézet, Cadiot, Conort, Gleize, Maulpoix, Para, Prigent, Rueff, Velter – invitando a incontrare gli altri nella lettura di questo insostituibile strumento la cui impostazione è studiata per durare; l'attenzione per il lettore è attestata, oltretutto, da una accuratissima scheda relativa agli autori presentati.

(Michela Landi)

Poeti greci del Novecento, a cura di Nicola Crocetti e Filippomaria Pontani, Milano, Mondadori (i Meridiani), 2010, pp. 1896, € 65,00.



Decidere quali autori presentare in un'antologia di poesia contemporanea potrebbe creare qualche incertezza nella scelta dei poeti da considerare i più rappresentativi di una generazione o di un'epoca. La selezione diventa ulteriormente difficile, e spesso soggetta a critiche, quando interessa la storia della poesia dell'intero secolo, il Novecento, con le sue correnti e generazioni poetiche spesso coeve tra loro, ma anche con le sue voci indipendenti. Nel XX secolo e nel primo decennio del nostro, le antologie di poesia neogreca pubblicate in Italia sono state una decina, ma quelle connotate da

un discreto numero di autori antologizzati sono ancora di meno: *Arodafnusa*, a cura di Bruno Lavagnini (1957, edita ad Atene presso l'Istituto Italiano di Cultura), *Poesia greca del '900* a cura di Mario Vitti (Guanda 1957, con una seconda edizione rivista e aggiornata del 1966), *Poesia greca contemporanea* (Dall'Oglio 1968) a cura di Cristino Sangiglio, *Poesia greca contemporanea* (Comune di Trieste 2000) curata sempre da Sangiglio. In tutti questi volumi l'*Introduzione* ha un'impronta fortemente letteraria che concede poco spazio agli eventi storici e culturali accaduti, sia pure soltanto in Grecia, durante il secolo. Nella sezione antologica, nonostante sia inserito un numero apprezzabile di autori, i curatori non forniscono però un quadro esaustivo della poesia greca dei decenni presi in esame. La prima antologia esemplificativa del secolo, sia per la pluralità di voci presentate (comprende anche la generazione dei poeti degli anni Ottanta) sia per l'abbondanza di testi antologizzati, è l'*Antologia della poesia greca contemporanea* (Crocetti 2004) a cura di Filippomaria Pontani, che abbraccia anche la lirica cipriota. Della poesia contemporanea di Cipro si occupano anche Crocetti e lo stesso Pontani in *Poeti greci del Novecento*, proponendo la voce di Kostas Mondis che già figurava nell'antologia del 2004. È una scelta che Pontani legittima nell'*Introduzione*: «Nel caso di Mondis ci troviamo di fron-

te al primo poeta cipriota che si propone come voce 'nazionale' verso l'esterno, e vuole dunque sottrarsi alla triste sorte del letterato locale». L'apertura verso la poesia in lingua greca di Cipro suggerisce comunque, in queste due antologie, un interessante confronto con la poesia greca contemporanea. Rispetto alle sillogi di cui si è parlato in precedenza, la particolarità dell'*Introduzione* di Pontani nel voluminoso *Poeti greci del Novecento* (106 pagine di Introduzione, 1643 di antologia con testo greco a fronte, un consistente *Profilo degli autori e note ai testi* e una ricca *Bibliografia generale*) è di presentare i poeti inserendoli non solo all'interno del quadro storico-culturale greco ed europeo coevo ma anche di collegarli con la tradizione letteraria greca.

Che un lavoro così impegnativo abbia avuto esiti soddisfacenti è dovuto al fatto che i due curatori conoscono a fondo la cultura neogreca: Crocetti, che ha pubblicato presso la sua casa editrice, ma ha anche tradotto, molti autori greci, occupandosi in particolare di Ghiannis Ritsos e di Elitis, è l'unico editore in Europa a dirigere una collana di narrativa greca moderna (collana *Aristea*) con ormai oltre ottanta titoli pubblicati. Filippomaria Pontani è docente di Filologia classica alla Cà Foscari, e studioso di letteratura neogreca, con un notevole numero di saggi e traduzioni di autori greci contemporanei: presso Crocetti ha tradotto il romanzo *La Papessa*

Giovanna di Emmanuil Roidis, le raccolte poetiche *L'ombra delle ore* di Kostas Kariotakis e *Ballate oscure* di Nasos Vaghenàs e, come è stato detto, ha curato l'*Antologia della poesia greca contemporanea* (con prefazione di Maurizio De Rosa).

Strumento dell'espressione poetica è la lingua. Nell'ampia *Introduzione* ai *Poeti greci del Novecento* Pontani illustra, per grandi linee ma con molta chiarezza, l'evoluzione della lingua greca letteraria dal II secolo d.C., ci informa sulla *querelle* linguistica a cui presero parte i più prestigiosi intellettuali greci i quali, dalla metà del Settecento in poi, si schierarono sostanzialmente su due fronti: i sostenitori di una lingua direttamente collegata alla tradizione classico-bizantina (*katharèvusa* o lingua pura), e i fautori di una lingua più semplice e più vicina al parlato (*dimotiki* o lingua popolare). Anche i poeti parteciparono al dibattito attraverso l'espressione poetica e la lingua adottata (*katharèvusa* o *dimotiki*). Che i poeti antologizzati siano presentati con il testo greco a fronte permette di comprendere meglio, a chi conosce il greco moderno, le differenze linguistiche tra *katharèvusa* e *dimotiki*.

Riguardo al piano dell'opera, l'inquadramento storico-letterario inizia con la poesia romantica di Dionisios Solomòs (1798-1857), considerato in Grecia il poeta nazionale, e di Andreas Kalvos (1792-1869) per continuare con i maggiori esponenti della

Scuola Ateniese tardoromantica e con Aristotelis Valaoritis. A Kostis Palamàs (1859-1943), uno tra i più importanti intellettuali greci vissuto tra i due secoli e considerato l'iniziatore della poesia greca contemporanea, è dedicata la sezione successiva. È seguito da Konstandinos Kavafis, la cui grandezza è universalmente riconosciuta. Subito dopo è introdotto il Simbolismo greco con quattro poeti (Chatzòpulos, Malakassis, Griparis, Porfiras) e il vate «tra Orfeo, Cristo e Dioniso» Ànghelos Sikelianòs, la cui poetica, «sotto l'ipoteca nicciana» è connotata anche dall'«Idea delfica»: per Sikelianòs, cito dall'*Introduzione* di Pontani, «la fratellanza e la pace universale poggiano su un'impalcatura grandiosa, quella delle Feste Delfiche [...] in cui il fatto sportivo si accompagna a esibizioni di danza, di arte, di teatro, in una possente dimensione sovranazionale». A Sikelianòs che «sfiorò più volte il Nobel» segue «un vate marxista», Kostas Várnalis, così definito per la sua adesione alle idee socialiste nel 1919 che gli fece rinnegare la produzione poetica precedente, alla ricerca di nuovi orizzonti letterari. Loro coetaneo è Nikos Kazantzakis (1883-1957), conosciuto in Italia per la resa cinematografica del romanzo *Zorba il greco* interpretato da Antony Quinn. Anche egli ispirato all'ideale nicciano, fece convivere «una serie di stimoli provenienti dall'estero in un contenitore ideale che presentò come indigeno [...] sviluppando a suo modo un

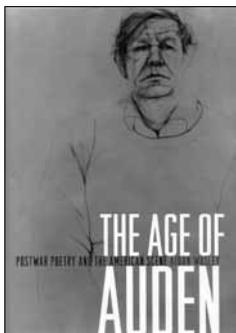
sistema filosofico». Kazantzakis compiva, in tal modo, continua sempre Pontani, «un gesto di rottura nel panorama culturale greco, e apriva una nuova strada, affatto culturale ancorché molto intellettualistica, verso la definizione di un'identità collettiva».

Al crepuscolarismo di Kostas Kariotakis è dedicata una sezione a parte: in lui «la maniera di Maeterlink e Samain, di Carco e Toulet [...] appare contenuta in una più profonda carica di riflessione esistenziale, di protesta, di agnizione e studio della morte». Kariotakis è affiancato da Kostas Uranis, Tellos Agras, Maria Poliduri. L'antologia prosegue con un'ampia presentazione delle voci poetiche della Grecia contemporanea fino alla generazione degli anni Settanta, per un totale di sessantasei autori, la maggior parte dei quali poco o per nulla conosciuti ai lettori italiani. Occorre sottolineare che agli autori non antologizzati il curatore dà comunque spazio nell'ampia ed esaustiva *Introduzione*.

Un'ultima osservazione riguarda le traduzioni, limitate a soli tre nomi di traduttori: Nicola Crocetti, Filippo Maria Pontani (padre) e Filippomaria Pontani (figlio). La scelta è dovuta alle numerose traduzioni già pubblicate da loro in precedenza e che sono le migliori, e alle molte versioni inedite eseguite soprattutto da Filippo Maria Pontani.

(Gabriella Macri)

AIDAN WASLEY, *The Age of Auden: Postwar Poetry and the American Scene*, Princeton, NJ, Princeton UP, pp. 280, \$ 35.



Aidan Wasley's book makes a claim for the British-born poet W.H. Auden as perhaps the single most influential American poet of the twentieth century. As he says in his preface, the phrase that gives the title to his book, «The Age of Auden», «was already a cliché before Auden left England». It originally defined the poetic climate of the 1930s, where Auden dominated the literary scene; Wasley contends that this dominion continued – and perhaps even more powerfully – on the other side of the Atlantic, after Auden took up residence there.

This move, which took place in 1939, has always been seen as a crucial one, neatly dividing Auden's career into two halves: English Auden (later to be used as the title of a book collecting his early works) and American Auden. For some of

his early admirers the move was seen almost as a betrayal (its date did not help). Even some who did not criticise it on personal or on political grounds saw his American poetry as a sad falling off; the visionary poet whose works had inspired a generation became, for some readers, a prosy rambling bore. Randall Jarrell, the influential American critic, dismissed his later works with the contemptuous word «comfy». For these disappointed disciples, the premature ageing of Auden's craggy countenance – like a wedding-cake left out in the rain, as it was once memorably described – provided outward physical evidence of an artistic and spiritual decrepitude, as the inspirational revolutionary deliberately transformed himself into a slipper-wearing, crossword-solving, church-going belle-lettrist.

There is no doubt that the move to America was more than just a geographical one. The first poem he wrote in America, his elegy for W.B. Yeats, has always been seen as a literary turning-point. The poem was not simply an act of homage to a great poetic predecessor but also provided Auden with an opportunity to reflect on his own art and on the role of the poet in public life. The most famous line from this poem is quoted several times in Wasley's book: «Poetry makes nothing happen». This has often been seen as Auden's official renunciation of all political aims in his poetry and, more broadly, as a renunciation of his role as a public figure.

However, as this book reveals, he remained very firmly in the public eye in America and became, if anything, even more influential. In terms of his public standing, the real change was that his appeal broadened. Whereas in England in the 1930s he and his poetry were very clearly identified with one political side, in America Auden seemed to attract followers and admirers of all literary and political persuasions. As Wasley puts it, Auden's role in the careers, lives and poetry of a great number of poets «helps to muddy those tidy critical narratives of experiment versus form, radicalism versus traditionalism, political versus quiescent, cosmopolitan ventriloquism versus authentic American song».

The paradox is that this happened in a country where the poetic battle-lines are generally seen as far more rigidly drawn than in Europe; the expression «poetry wars» is a common one in the American literary world, where Beats and Squares, the Raw and the Cooked, Redskins and Palefaces have been fighting it out for decades. It is probably the case that Auden carried greater clout, on the whole, among the more traditionalist schools but Wasley makes persuasive claims for Auden's impact, for example, on a prominent member of the Beat Generation like Allen Ginsberg. The essential point was that Auden's influence was in no sense a coercive one; one could say that the main message of Wasley's book is that Auden succeeded in taking the anxiety out of influence – a paradoxical feat for one who contributed the expression «Age of Anxiety» to the language.

For Auden the attraction of America lay in its great openness. As Wasley puts

it, «[u]nlike European politics, hobbled by class, history, and a legacy of authoritarianism, and whose catastrophic failure was being played out with blood and bombs, what Auden saw as the American tradition of 'Only the Many make the One' matches his model of how poetry could work constructively in the world». His elegy for Yeats, after the apparent bleakness of the line «Poetry makes nothing happen», ends by affirming that poetry is in fact a «way of happening». It would seem that for Auden it was more likely to become a «way of happening» in America than anywhere else, precisely because America was a more democratic country. The American poet was liberated «from history, from fixed notions of identity, from nationality itself». Indeed, according to Wasley, for Auden America was precisely «the absence of nationality». In a 1963 lecture on «Influences», Auden stated: «America is the anti-country; that was why I had to join it».

It was this liberation from fixed notions of identity that gave Auden's American poetry its amplitude and breadth, making it a useful model for a whole generation of American poets. It was not just that the poetry itself could offer a way forward for other poets; Auden testified – in both practical and theoretical terms – to the stimulating and liberating effects that poetic influences could have in general. In his long didactic poem, *New Year's Letter*, and in many of his essays and reviews published in his early years in America, Auden proposed a new form of relationship with poetic predecessors, arguing, as Wasley puts it, that «a poet's originality stems from his ability to synthesize a voice – his own true voice – from the different voices of the past». At a moment when the Modernist movement seemed to have made relationships between tradition and individual talent a constant source of anxiety, Auden opened the field, emphasising the wide array of choices that lay before the poet; a poet's originality resided precisely in his distinctive choice of voices.

One of the choices – and not specifically a literary one – that a writer could make (or could at least choose to make public or not) was his sexual orientation. Wasley suggests that Auden provocatively made an association between his

own «queerness» and the eccentricity of his adopted country. In this sense it is significant that the two writers who seemed most helpful to Auden in constructing his American poetic identity were Walt Whitman and Henry James. This new reading of an important strand of American culture was to have a liberating effect for a number of younger American poets, who «saw his sexual frankness as encouragement to their own efforts to articulate their own American difference, sexual and otherwise». The central chapters of Wasley's book focus on three such writers: James Merrill, John Ashbery and Adrienne Rich.

It is, of course, essential to the overall point that Wasley is making that these writers are so diverse. The relationships they had with Auden were all very different, ranging from that of obedient (and brilliant) pupil in the case of Merrill to that of reluctant and later rebellious protégée in the case of Rich. The case of Ashbery is an intriguing one, since Wasley is to a certain extent going against the critical consensus on the poet, most of his admirers (Harold Bloom *in primis*) seeing him as far more strongly influenced by Wallace Stevens. Wasley's discussions of all three poets provide fascinating new ways of reading their works. He is particularly illuminating on Merrill's poetry, emphasising the stimulating effect of Auden's formal professionalism. For the poet who was the son of the co-founder of the Merrill-Lynch Investment Bank, Auden showed how poetry could have its dignity as «real work: labor with a utility in the world». Wasley declares wittily that Merrill's major work, *The Changing Light at Sandover* «is a highly corporate enterprise» and the poet himself

is a poetic executive [...]. He assembles his workforce of influences, represents and gives them a voice and a mouth, employs their various skills for his own imaginative profit, and directs their collective work out into the world to provide a real service for his poetic consumers: to help them «survive». [...] For Merrill, poetry is a very serious business.

The final chapter takes its title from another line in Auden's elegy for Yeats: «He Became His Admirers». It offers a fascinating survey of the numerous «elegies,

eulogies, and remembrances» that were published after Auden's death, by such diverse poets as James Schuyler, John Hollander, Richard Howard, Karl Shapiro, William Meredith, Irving Feldman, Richard Wilbur and Theodore Weiss. The chapter concludes by opening out beyond native-born Americans to consider the cases of two non-American-born poets (both to become Nobel laureates): Derek Walcott and Joseph Brodsky, both of whom were profoundly influenced by Auden's poetry even before coming to America. Indeed, Brodsky declared that the «sole purpose» of his ambition to become an English-language poet «was to find myself in closer proximity to the man I considered the greatest mind of the twentieth century: Wystan Hugh Auden». The strength of Wasley's argument in this book can be seen from the fact that Brodsky's decla-

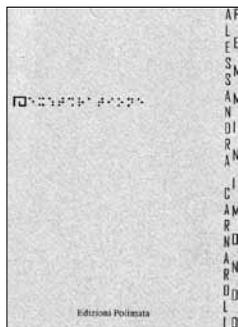
ration does not seem unduly exaggerated by the point one reaches it.

Obviously Wasley has by no means exhausted the subject. Other poets from the generation he discusses could (and, in the case of Anthony Hecht, only glancingly referred to here, *should*) have been included. But more important is the fact that Auden's influence has shown no sign of waning, and the study of his influence could be extended to consider later generations of poets, on both sides of the Atlantic. In Great Britain obvious examples would be John Fuller (author of a key study of the poet) and James Fenton, and, from a later generation, Simon Armitage and Glyn Maxwell, who both undertook a tour of Iceland as an act of homage to Auden and MacNeice. In America there are also countless examples from a younger generation, some of them taught by acquaintances of Auden. For example, David

Mason's doctoral dissertation on the poet's longer works was supervised by Anthony Hecht. Rachel Wetzsteon, whose book-length study of Auden's influences is cited by Wasley in an end-note, was taught by John Hollander; Wetzsteon also wrote a superb tribute to Auden as a fellow New-Yorker, imagining an encounter between herself and the poet: «stroller collides with old man in sneakers / and Saint Mark's Place falls silent for a second». Witty poetic tributes have also been written by such poets as Paul Muldoon, A.M. Juster, Dick Davis and Carol Ann Duffy, many of them using forms either created by or closely associated with Auden; the «Father of Forms» – to use Merrill's admiring name for the poet – is by now at the very least a great-grandfather. The Age of Auden shows no sign of coming to a close.

(Gregory Dowling)

ALESSANDRA CARNAROLI, Femminimondo. Cronache di strade, scalini e verande, interventi di Associazione Erinna, Stefania Cantatore, Tommaso Ottonieri, Roma, Polimata, 2011, pp. 99, € 10,00



In *Postkarten*, nel pieno degli anni Settanta, Sanguineti inseriva una ricetta «per preparare una poesia». La ricetta, la «cartolina» 49, è famosissima: «per preparare una poesia, si prende 'un piccolo fatto vero' (possibilmente / fresco di giornata): c'è una ricetta simile in Stendhal, lo so, ma infine / ha un suo sapore assai diverso [...] / conviene curare / spazio e tempo: una data precisa, un luogo scrupolosamente definito, sono gli ingredienti più considerabili, nel caso (item per i personaggi,

da designarsi rispettando l'anagrafe: / da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili)». Con la consueta ironia, che era il suo modo di trattare il tragico, Sanguineti puntava ad ottenere «una pietanza gustosamente commestibile, una specialità / verificabile», passando per uno stile Gramsci (quello dei *Quaderni* e delle *Lettere*) reso piccante con qualche spezia della cucina di Marx, e intendendo «verificabile» nel senso che la parola può avere nell'*Arbeitsjournal* di Brecht. Nei nostri anni Duemila, Alessandra Carnaroli, che non possiamo riferire al magistero di Sanguineti, per scrivere una poesia prende, anche lei, «un piccolo fatto vero», ma il risultato non è per niente «gustosamente commestibile». Al limite è – sinistramente, dolorosamente – «verificabile». I testi del suo *Femminimondo* sono durissimi, indigesti sempre, difficilmente fronteggiabili nell'orrore che dicono e nel tono, nell'andamento ritmico e nelle armoniche delle singole voci che quel dolore incarnano. *Femminimondo* è troppo vicino – non soltanto nel titolo – a un apocalittico 'femminimondo', per essere digeribile, e troppo vicino alla fine, anzi alla «Fine» e al «Nulla», come scrive Tommaso Ottonieri nella sua molto ispirata postfazione. Unici punti di contatto con la ricetta sanguinetiana sono il «fatto vero» e l'«effetto V», il brechtiano *Verfremdungseffekt*, lo straniamento del lettore che in Sanguineti scaturisce

dal distacco ironico e in Carnaroli invece dall'adesione tragica. E tutto il resto è distanza, tra Sanguineti e Carnaroli, perché Carnaroli non calca affatto il terreno dell'ironia, e probabilmente non crede a questo tipo di ricette. Ciò che le urge è il vero – l'orrifico vero –, quello che sembra non potersi dire e lei fa dire alle voci convocate sulla pagina, a una lingua plasmata in modo da scavare il lettore, da tagliargli il fiato tanto procede da un basso universale. I testi sono amari e le voci spezzate anche quando sembrano fluire noncuranti, perché fluiscono nella agghiacciante naturalezza della violenza, nei dettagli esigui, vulnerabili – colori, odori, sapori – percepiti in punta di morte, punta di spada affilata, acuminata. *Femminimondo* ha un sottotitolo che non è crepuscolare, anche se potrebbe sembrarlo – *Cronache di strade, scalini e verande* –; potrebbe sembrare mite, leggero, e non lo è. Sono tutte cronache di morte. E le *Sfilate* – come recita una sezione – sono figure che «sfilano», certo, in una passerella oscura, in una galleria di ritratti nati dalla cronaca buia, ma insieme sono *grani* – persone, vite – *sfilati* via da una collana, da un rosario, grani tutti sparsi e persi. Le posizioni sono dichiarate: «i fatti a sinistra, le colpe a destra, le donne nel mezzo». Ogni testo è un testo a fronte: a sinistra un succinto, rastremato fatto di cronaca di cui non si danno dettagli identificativi ma solo una scarna data

e un nudo evento – «mercoledì / cinque maggio / duemiladieci / romeno uccide / lamoglie / a coltellate» – a destra il suo sviluppo, o meglio la sua voce poetica, un «io» che riferisce per minuzie ed ellissi, permettendo tuttavia di ricostruire l'orrore nella sua integrità. Più spesso chi dice «io» è la vittima, che provoca in noi straniamento perché parla mentre muore o dopo morta, pronuncia un monologo interiore a caratura povera, esprime la sorpresa di fronte a un assassino che arriva fra pentole e strofinacci, alla stazione della metro o al ristorante dell'Ikea, racconta gli ultimi sguardi sulle cose in una pietosa (e commovente) *epoché* di giudizio morale. Meno spesso – ma non per questo con esito meno straniante – chi racconta in prima persona è chi usa violenza o chi uccide. Effetto raggelante, perché anche queste voci si tengono, per ragioni opposte, lontane dal giudizio: «eri davanti all'agip e non dovevi fare benzina stavi con lui / stavi abbracciata e io ho fatto a metà / come si fa con le pasticche del cuore / mezza la mattina e mezza all'inferno / sei caduta come l'olio / che muore piano sugli scalini». Anche le pulsioni omicide e brutali sono viste dall'interno e tanto sono distorte in naturalezza che pretendono di negare la violenza: «cosa t'importa / se con tua figlia ci faccio l'amore / la prendo sul letto / cosa t'importa se lei sta buona lascia fare / [...] se una ci sta anche se ha otto anni dieci anni quindici va bene». Il ribaltamento logico è immediato, il crimi-

ne palese, insostenibile. Quando a parlare sono voci esterne, spettatori popolari, i testi stigmatizzano luoghi comuni attraverso un basso corale che cuce in modo illogico lunghe teorie di pregiudizi. Questi versi di Alessandra Carnaroli, denunce intime e insieme gridate, non possono che chiedere e ottenere adesione emotiva e morale. Il corpo «sfinito, infinito, piantato sulla crepa stessa del mondo, e dato «in pasto al sacrificio, è corpo femmina», ha scritto Ottonieri. Vittime sono «lamoglie», «la verginità / della figlia», «duedonne», «lafilippina», una «turistafrancese» violentata, una «tunisina» segregata con la figlioletta, una «prostituta». Vittime compattate in oggetto, reificate in una categoria socio-culturale, assolutezzate dal saldarsi di articolo e nome o di nome e aggettivo. Bersagli del libro sono costumi di sopruso e cultura retriva, istituzioni che mancano al proprio compito, reticenze e silenzi che diventano correi. A fare «memorabili» le parole, le poesie di *Femminimondo* – questo poi era il senso ultimo, *mutatis mutandis*, della ricetta sanguinetiana – sono il trattamento poetico della lingua e l'articolazione della sintassi e dei versi. La cultura popolare preme con tutta la sua immediatezza e vira in metafore o similitudini, spesso con oggetti quotidiani, di grande impatto: l'osso si spacca «come pane secco»; i pugni lasciano «i timbri con le nocche come le facce di pucci»; la donna morta si spande a terra come l'olio per vedere se si ha il «malocchio»; e «la pelle è un foglio che

finisce subito / ti resta tra le dita solo la carne» se muori ustionata e l'aria ti diventa «una gonna di carta vetrata». La fisicità preme, come è proprio della percezione, dello sguardo femminile, perché, diceva Virginia Woolf, inevitabilmente diversi sono gli occhi di una donna e di un uomo davanti alla stessa fotografia di guerra. La fisicità si fa tattile e minuta, casalinga e sinestetica; sceglie un piano metaforico che deve essere elementare nella sua originalità, e deve scendere alle radici: «non mi dare ventotto coltellate / che mi confondi la destra con la sinistra / la maglia di lana con la pelle / mi giri il cuore nelle tasche». Se versi di altri poeti compaiono, qui, hanno statuto di materiale scolastico e servono solo ad amplificare (se possibile) trauma e pena, come avviene dell'ungarettiana *Soldati*, là dove si narra della donna ecuadoriana soffocata: «casca dal letto come le foglie / stava / la puttana / in autunno / marrone». I fatti sono esempi da intendersi come «spunti»; la loro peculiarità non ha bisogno dei nomi delle vittime: azzera il *voyeurismo* morboso che intorbida i giornali e si risolve, di caso in caso, nel lavoro sulle partizioni versali e sul linguaggio che dalla quotidianità dell'uso si fa strappo inedito e continuo, da mandare a mente. Il risultato è un'anticronaca che si oppone al tempo e alla consumabilità, perché vive (non solo rende) ogni fatto come una mediazione, per noi, nella conoscenza del dolore.

(Cecilia Bello Minciocchi)

EUGENIO DE SIGNORIBUS,
Trinità dell'esodo, Milano,
Garzanti, 2011, pp. 144,
€ 16,50.



Che forma può assumere una Trinità? Quali sono le tre possibili facce, le tre dimensioni dell'unità distinta e concentrica? Come si esprime il luogo del vuoto su cui girano, unisoni, i tre cerchi? E qual è la forma, quali le facce e l'espressione di tutto ciò all'altezza del nostro presente? Domande altissime, quelle che si pone nell'ultimo suo percorso poetico Eugenio De Signoribus. O meglio, domande altissime quelle che il poeta ci costringe a porci. *Trinità dell'esodo*, questo il titolo del percorso. Ma un titolo che pone un assurdo, giacché l'esodo, quello del Vecchio Testamento, accadde fuori dello schema trinitario, al tempo in cui c'era solo il Padre, vendicativo, violento, sovrano. E assurdo anche perché qui la trinità si pone

come paradigma dell'esser fuori, quando al contrario – tanto storicamente quanto 'millenariamente' – essa significa il ritorno verso il dentro, l'affermazione del ritorno all'Alleanza, sancito dal Sacrificio del Figlio e dalla Discesa dello Spirito Santo. Facciamo allora un passo più dentro al testo. Prendiamo l'indice, dove troviamo tre sezioni (delicatamente orchestrate tra testi in corsivo e testi in tondo, bilanciate tra sottodivisioni ed epigrafi), le quali sono intitolate, rispettivamente, all'*Evo paterno*, alla *Cruna filiale* e alla *Rua dello spirito*. Ecco, mai nella storia poetica degli ultimi anni si è avuta occasione in cui il meccanismo dei titoli fosse così forte, esplicito e, infine, efficace (fatto salvo il caso delle macchine a orologeria di Gabriele Frasca,

che però vanno, com'è chiaro, in tutt'altra direzione). Provo, in forma di recensione, a offrire un contributo alla comprensione di questa sequenza. L'evo, il tempo, il determinarsi nel tempo, e anzi lo stesso determinarsi del tempo (l'essere nel tempo: che è come l'essere-per la morte di Heidegger) è fatto del padre. *Si* è sempre in un evo, in un'epoca segnata dal padre, il quale segnò per ciascun figlio, dunque per ognuno, il fatto di (av)venire nel tempo. Di contro, il figlio è sempre nel luogo della cruna, lì dove si misurerà il suo valore, ma soprattutto lì dove dovrà piegarsi, inginocchiarsi innanzi alla sua croce, al suo momento epocale, al proprio essere stato chiamato a determinarsi e darsi un nome. Questa verità del figlio può accadere in molti modi, per esempio scegliendo di essere padre a sua volta. Ma centrale resta il fatto che egli debba giungere a convertirsi, cioè, per dirla col lessico di tutti i giorni, a 'svoltare', che vuol dire semplicemente: a interpretare come propria la strada su cui cammina. Fatti i primi due passi tra tesi e antitesi, tra poli opposti, sia pure dinamici, irrompe nella terza sessione lo spirito, la «verità che circola». Forse, per capire questo passaggio, varrebbe la pena, per comprendere questa dimensione, di tornare a quello *spiritus phantasticus* che, incrociando la metafisica stoica e il pensiero di Plotino, giunse fino al Medio Evo di Cavalcanti e all'Umanesimo di Ficino; quello *spiritus* che è animatore materiale della conoscenza, transito fisico di immagini sotto forma di particelle, da cui si producono tanto la poesia quanto la gravidanza. Ma,

in ogni caso, appare evidente che materia e 'spirito' sono qui collegate, com'è del resto necessario che sia. Lo illustra la nota d'autore che chiude il volume, lì dove De Signoribus spiega «*Rua dello spirito*: dal latino *ruga*, 'crespa, grinza della pelle' ma anche 'via stretta', così qui intesa». Dalla topografia urbana, semmai di Genova, città già cara al poeta marchigiano in altre sue raccolte, si passa all'evangelica 'porta stretta', attraverso la quale siamo rinvii nuovamente alla dimensione trinitaria. Salvo un'ulteriore torsione verso l'ebraismo, cui di nuovo ci costringe la continuazione della nota, lì dove si legge che «[i]l termine acquista una singolare suggestione con l'aggiunta del respiro dell'h, *ruah*, che, nell'ebraico, vale 'spirito', soffio dello spirito. Come *spiritus*: latino, cristiano». Ed ecco la 'chiusura della trinità' che questo libro, *Trinità dell'esodo*, ci propone. Dal padre al figlio allo spirito. Laddove non c'è alcuna santità in questione, ma una circolazione, un passaggio dall'uno all'altro 'per opera e virtù di' uno 'spirito', che non ha nulla a che vedere con l'idealizzazione dello 'spirito santo', ma che al contrario è insieme carne e soffio vitale: che è insomma sperma, generazione fisica – *logos spermatikos*, dicevano infatti gli stoici. Formulando queste ipotesi di interpretazione della strategia trinitaria di De Signoribus, non presumo affatto di ridurre il suo libro a una dimensione religiosa in senso confessionale. Al contrario, a mio avviso questa *Trinità* è senza alcun dubbio determinata in senso laico, addirittura in senso materialistico, e comunque in senso storico. Tra gli altri

numerosi aspetti, stilistici e tematici, che lo confermano c'è del resto l'emersione – è il caso di dirlo, giacché di acqua si parla – anche in questo libro della figura del viandante, di colui che è in un «punto di svolta» definitivo (cfr. il testo a p. 90, a conferma peraltro di quanto si è affermato poco sopra). Stringendo insieme evidenza della storia attuale e orizzonte profondo della nostra cultura antica, Eugenio De Signoribus, dopo la *Ronda dei conversi*, ci offre con questo ultimo suo libro un nuovo percorso poetico che quasi potrebbe dirsi la rappresentazione di una 'rotta dei dispersi', un tracciato e una sconfitta di cui una voce, residuale, vorrebbe ancora testimoniare: «forse non ti riconosco, voce, / perché in te non rinasco // ma mi dibatto e commuovo / per il balbettio dei tuoi occhi // [...] // e ti ascolto e ti accolgo / e verso te m'attiro // come una vocale / dentro una parola». Una vocale, lo spirito che transita prima che su di una consonante sia ribadito il mutismo (o si giochi, su una *h*, il transito di vocale in vocale). Basti ricordare, tra i tanti racconti mitologici sulla nascita del linguaggio, quello di Hegel: illuminati in pieno dal sole, gli animali urlavano le loro vocali, quando uno di loro all'improvviso serrò la bocca, producendo un suono così duro, così sofferente... Lì, su quella pausa del fiato, quando lo spirito interruppe la sua circolazione, a quel che pare, gli uomini, infine, si riconobbero, e si distinsero dentro quello spazio così pieno di sole.

(Giancarlo Alfano)

STELVIO DI SPIGNO,
La nudità, Postfazione di
Fernando Marchiori, Fano
(PU), peQuod 2010, pp. 96,
€ 12,00.



Sì, certo, c'è anche «la lampada votiva della luna», ma c'è soprattutto il «sole», ed è sotto questo sole e la sua luce che si svela *La nudità*, la quale, se avesse mai qualche contiguità con la solitudine, ne fornirebbe qualche indizio in diversi punti del volume. Un sole variato in «solo» (sotto forma avverbiale, sostantiva, aggettivale singolare e plurale) e, in un paio di casi almeno, in «sale». Il sole dà luce a momenti di riappropriazione di se stessi, di persone e cose; in sua presenza è lecito, o giusto, essere soli, o stare soli o solo stare, e parlare così, «solo» per parlare, tanto necessariamente quanto gratuitamente. Tuttavia, se la *Formazione del bianco*, titolo del

libro precedente, avesse voluto indicare l'azione di stesura della scrittura, qualora il bianco avesse rappresentato metonimicamente la pagina bianca, ora che la pagina bianca è formata, cioè scritta («questo foglio che a fatica posso dire di aver cambiato / di colore qua e là»), essa rivelerebbe la propria 'nudità', sia nel senso di verità dantesca che in quello di presa di coscienza della propria esposizione fragile e indifesa al mondo. Condizione umana è quella di rimanere di sale o «sotto sale» come abitando un inferno/purgatorio che guarda, mira, tende – un impervio che 'risale' – a un paradiso di cui il sole può essere metafora, caricandosi di una componente mi-

stica, di una religiosità metafisica. Il cielo in una stanza è lo spazio prevalente di questo libro incentrato sull'autoreferenzialità («stare al mondo è lasciarsi acconsentire / confiscati in un luogo che sarà per sempre quello»). E la luce di una «sera quando scende, ma poi / non è vero che scende» (come pensò Dedalus nell'attimo di rivelazione della sua prima epifania), «non è

altro che noi che la guardiamo», mentre «se la notte è oscura, è perché nessuno la guarda». È una trasparenza appannata («tempo opaco»): trasparenza in cui noi ci trasferiamo, filtriamo («attraversare l'aria»), trasformiamo; appannata perché, nonostante la frantumazione dell'io, una sottile vena moraleggiante, un po' arbitraria in quanto frutto dell'univoca propria educa-

zione sentimentale, perdura come atto riflesso, vizio, abitudine, momento rituale in cui, ad esempio, confluiscie anche il verso finale, accogliente a mano tesa all'apparenza, ma di distacco ed esclusione ironica sostanziale («mentre siamo niente, fratello, siamo niente»).

(Giuseppe Bertoni)

**FABIO FRANZIN,
Co' e man monche
[Con le mani mozzate],
Milano, Le voci della luna,
2011, pp. 93, € 10,00.**



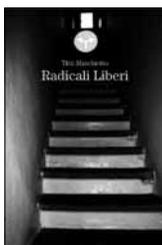
Il cronotopo – per servirci a bella posta di un noto tecnicismo letterario e così tenere a distanza la molta vicinanza alla realtà del libro – è quello del trevigiano sud-orientale negli anni di oggi, cioè quelli della crisi per globalizzazione («globaizaziòn, maedhéta»), quando perfino il modello del nord-est va in pezzi: «passà el sant, passà el miràcoeo» (sono rimaste le bollette). Il disastro è stato più volte tematizzato da artisti e scrittori che lo hanno rappresentato concentrandosi soprattutto sulla forza, negativa e poetica

dei non-luoghi: la forza di senso paradossalmente generata dal trattamento 'artistico' (fotografie, descrizioni) di costruzioni oramai prive di senso (è tutto un: *vendesì, fitasi*), fabbriche, aree commerciali. Franzin si concentra invece sull'antropologia di quella crisi, parla degli effetti sugli operai (non esiste più la classe operaia?), colpiti (come i 'padroni' e naturalmente peggio di questi), non solo nel portafoglio ma, molto più crudelmente, nell'etica del lavoro. Persa quella si perde perfino il senso delle generazioni e quello dello stare al mondo («el lavoro spario / parfin ai pensieri, daa speranza»). Lavoro quindi esisto, catene di fedeltà familiari ed aziendali cancellate in pochissimo tempo, l'umiliazione di passare giornate infinite a casa o a vagare in paese come l'ultimo de «quei che no' à vòjia / de far nient». Se fosse un film di Ken Loach, la storia finirebbe magari male ma ci sarebbe un po' di vecchio sano moralismo per cui quello che resta è una solidarietà tra i lavoratori, sconfitti ma non umiliati nella dignità. Qui assistiamo invece al disfarsi del gruppo degli operai «fradhèi ribandonàdi da un pare», dopo l'annuncio della chiusura: erano ottantatre sul piazzale, rimangono in due. L'uso del dialetto non si concede mai effetti di mimetismo linguistico (tranne che in

una delle *Prose del tricolore*, che si immagina scritta da un camionista 'degradato' a operaio, in una specie di italiano di continuo sprofondante nel dialetto). Il dialetto compone piuttosto una sorta di recitativo: il nastro che si srotola a vuoto trascinando i pensieri neri dell'inerzia di quelle mani private di lavoro. Si può anzi dire che, letterariamente, la forza del libro sta tutta in questa rinuncia a incidere per via espressionista sul reale. È il reale invece che si fa *corpo della crisi* e trova spazio per entrare dentro con la forza sottile di una malattia psicosomatica, come l'eczema che compare sulle mani dopo qualche mese di cassa integrazione, la pelle che si squama, rossa: «El dermatòego dise l'è un sfogo / nervoso, 'na risposta del só corpo / al stress [...] 'tanti stanno vivendo la sua / stessa situazione'. Lù sa che 'e só / man 'e se 'à maeà parché inciodàdhe / tel nient. Nissùna pomata le guarirà» ('Lui sa che le sue / mani si sono ammalate perché inchiodate nel vuoto. Nessun unguento le guarirà'). È la poesia di Franzin che è poesia psicosomatica: tra la causa vera e il sintomo, è l'antropologia di quest'ultimo, ed è una lingua che niente potrà guarire.

(Fabio Zinelli)

**TITTI MASCHIETTO,
Radicali liberi. Poesie
1980-2011, Firenze, m&m
Maschietto Editore, 2011,
pp. 368, € 18,00.**



Una espressione d'effetto, dove concentrare il motivo dominante della raccolta, volendola trovare, potrebbe suonare più o meno così: *bando all'amore s'imbandisca il sesso*, in tutte le sue forme, in tutte le sue propensioni, senza ritengo e ostacoli mentali, secondo un perenne *coitare* inteso come *cogitare mai disgiunto dal coito*, seguendo un genere che, da Catullo e Marziale fra i tanti, passando per l'Aretino, arriva fino ad oggi, con Palazzeschi, ad esempio, e oltre («Larghe ha le chiappe / Marghe / E nere senza problemi / Stilemi / (di forza

maggiore) / Le ciuffe di peli criniere / Baruffe / Chiozzotte cazzotte di sesso / (me stesso) / (al solito) / Di bello altro non vedo / Che quello / D'amor la tenzone»). Testi che ricoprono un arco di tempo trentennale, nati, e si sente, per 'uso personale' e rimasti inediti finora per volontà dell'autore, architetto e scrittore. Sembrano essere concepiti non per una platea, ma come pensieri, sfoghi, ricordi e annotazioni, imprecazioni, lamentele, considerazioni tra sé, d'argomento assai vario e variegato, in cui però si allude quasi sempre e fa capolino un risvolto sessuale, una

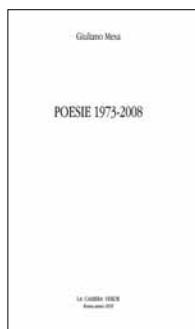
strizzatina d'occhio ai più svariati organi genitali, sotto la spinta di una pulsione erotico-ostentativa onnivora. Si tratta, in un certo senso, di esercizi di stile, la Neoavanguardia vi funge da serbatoio cui attingere vocabolario e tendenza allo scorporo lessicale. Si gioca con il linguaggio e la parola, con le sue partizioni sillabiche, e si percepisce quasi un pensiero, dietro alla stesura, che si muove e

ragiona nella stessa lunghezza d'onda, come se bisticci e calembour non fossero costruiti e congegnati, ma pensati già così, nei loro esiti e significati doppi o tripli. È prima di tutto l'inventore stesso dei versi a divertirsi a scrivere. *Radicali liberi*, «specie chimica molto reattiva, costituita da un atomo in grado di legarsi ad altri radicali o di sottrarre un elettrone ad altre molecole vicine»: questa definizione viene

usata dall'autore per motivare la creatività poetica. Ma farebbe pensare anche a una specie di 'cane sciolto', colui che liberamente pensa in termini di cambiamento fondamentali, «libero» apparentemente da sovrastrutture convenzionali di un mondo letterario dentro cui scorrazzare in lungo e in largo impunemente.

(Giuseppe Bertoni)

GIULIANO MESA,
Poesie 1973-2008,
La Camera Verde 2010,
pp. 424, € 38,00.



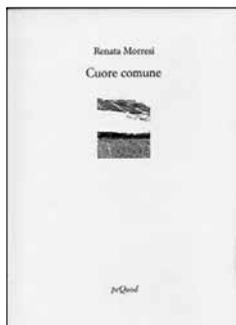
«[invece non c'è parola o suono / che si salvi dalla vanità, è tutto / un fumo di varianti, di ripetizioni. // invece le cose accadono e, / a pensarlo con una certa disperazione, / scovata in una pausa di peristalsi, / in un attimo di sordità, / la vita da vivere, poi, si fa più breve]». Ecco, l'esperienza poetica di Giuliano Mesa (1957-2011), ora disponibile in questo volume dalla copertina così silenziosa (semplicemente bianca con le scritte, come è in uso dall'editore) ha – *au contraire* – tutto il sapore di una vittoria... Di una vittoria e di un paradosso, se davvero il poeta ha avuto ragione del corpo a corpo con la lingua per costringerla a parlare dal vuoto. Col tempo l'obiettivo di Giuliano Mesa è stato infatti una semantica del suono – al modo di Samuel Beckett – organizzata, ad esempio, con parole 'vuote' come i deitici e con figure cristalline di paronomasia, così da rovesciare lo stallo e rilanciare il collegamento tra discorso e mondo. Ma a spiegarlo è lo stesso Mesa: «qualcosa è suono dopo suono / che si forma, / frangia di profitto, / schema di

aorte ipetraenti, / lucido ludico, per donare / ancora un'ora / al magistero del proficuo // [...]». Ed ecco poi un esempio più aderente al modello: «è come se andarsene non fosse che questo, / questo restare, e fare ancora un gesto / (è come se dirlo fosse soltanto vero, / e non più vero, ancora, del non dirlo) // [...]». Nel testo che presenta l'opera, Alessandro Baldacci propone il quadro di una periodizzazione stretta. Fin dal suo esordio «che cade alla fine degli anni Settanta con *Schedario* (1978), dunque nel pieno della stagione segnata dalla nascita della nuova poesia italiana contemporanea, Mesa pone le basi per una scrittura che mostra quale proprio drammatico rovello l'alienazione del presente dall'esperienza della realtà». Il volume raccoglie i libri di uno scrittore di culto, ed esce dopo una lunga attesa in un momento storico fallimentare, di fronte al quale – con le denunce di Mesa – riecheggia di tutta la sua luce: *Schedario* (1973-1977), *Poesie per un romanzo d'avventura* (1978-1985), *I loro scritti* (1985-1995), *Da recitare nei giorni di festa* (1996), *Quattro quaderni* (1995-1998), *chissà* (1999), *Tiresia* (2000-2001), *nun* (2002-2008). Questione fondamentale è però spiegare la distanza di Giuliano Mesa dai reparti d'avanguardia, tenuti inizialmente d'occhio. Viene in mente il nome di Pasolini. Impegnato in una celebre polemica con l'articolo *La fine dell'avanguardia* (1966), lo scrittore sostenne che sul piano dello stile la descrizione dei versi lunghi di un avanguardista corrispondeva «perfettamente a ogni possibile descrizione di testo classicistico». Ecco in sintesi l'analisi di Pasolini: «l'uguaglianza di valore» instaurata tra tutti i tipi di parole; «la democraticità verbale» che toglie – per protesta – le punte espressive alla lingua: tutto questo

non produce che «sèguiti» ritmici di parole livellate, allineate tutte su uno stesso piano, isocefale, isofone, frontali». Pasolini parlava di un «rifiuto ad esserci» che si manifestava con un effetto stilistico di appiattimento, rivelando alla fin fine il tabù e l'ossessione per la Realtà. Ma è, questo, un problema posto da un'angolazione un po' diversa anche da Mesa. Lo si vede nella prosa dedicata a come *'Dire il vero'*, piccolo scritto apparso nel volume a più mani *Scrivere sul fronte occidentale* (Feltrinelli, 2002). Il rovello, ricorda Mesa, è ricucire lo strappo tra parola e mondo. «Un legame che rendeva coesenziali il modo di esprimere un certo contenuto e la verità di quel contenuto sembra essersi spezzato. Non la verità intesa come assoluto [...], bensì come funzione necessitante, reciproca, tra modo e il senso del dire». Tornano in mente i versi di un prodigioso passaggio: «(di più falso non c'è nulla / che il voler dire il vero)». L'affondo senza filtro di Mesa parla allora di una «verità comportamentale – etica – nel pronunciare le parole: 'dico questo perché davvero penso che possa essere così', così stabilendo, con me stesso, con il mio pensiero, e con l'interlocutore, un rapporto fondato su un presupposto di verità. 'Dire il vero'...». Giuliano Mesa è stato un maestro appartato. Il testo con cui si vuole chiudere per ricordarlo è tratto – come gli altri che abbiamo ricordato – dallo splendido *Quattro quaderni*. «(scritto, nulla // che non sia polvere, che vola, se ne va – / che non sia luce, che brilla, e dopo è buio / – e dopo è luce e dopo è buio, e dopo e dopo) // (non scritto, nulla // che non sia polvere, che vola, se ne va – / che non sia luce, che brilla, e dopo è buio / – e dopo è luce e dopo è buio, e dopo e dopo)».

(Daniele Claudi)

RENATA MORRESI,
Cuore comune, Ancona,
 Pequod, 2010, pp. 111,
 € 12,00.



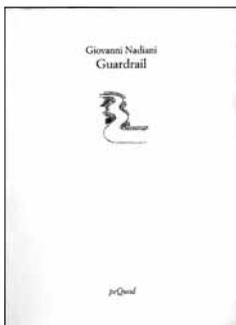
Esistono diversi tipi di libri d'esordio. Il tipo dell'esordio errato, o errante, e quello invece subito perfetto e insuperabile. Il tipo dell'esordio-assaggio (o addirittura saggio), e quello del preambolo dubbio e drammatico. Ma esiste anche il libro dell'esordio maturo, che non suona esattamente come un esordio, anche se – tecnicamente – lo è. Tale è *Cuore comune* di Renata Morresi, pubblicato da Pequod, nel 2010. Come dimostra la sua struttura classica – sei sezioni, la seconda delle quali suddivisa in due parti –, traccia evidente di una complessità che trascende gli *argomenti* familiari delle poesie, questo libro è stato (osserva opportunamente Massimo Gezzi nella bandella di copertina) «a lungo meditato»: molti anni di lavoro e di ricerca (non solo poetica) si raccolgono intorno ai temi che sarebbe riduttivo definire ordinari, se non se ne sentisse da più parti la necessità di sottrarli alla pubblica esibizione massmediatica: casa, matrimonio, nascite, battesimi, problemi familiari, vita di coppia, amore, vacanze, affetti, ecc. Trattasi di temi privati – affetti che si perdono e si ritrovano, vite che si incrociano e si allontanano, coppie che si avvicinano e si separano – che la Morresi non propone nella generica accezione di un'esistenza grigia e

precaria, esposta a un labile minimalismo del quotidiano, tutt'altro, prova a distendere in un orizzonte gravido di un'«attesa di senso». La generazione cui appartiene la Morresi, del resto, lo autorizza, anzi ci incoraggia a credere che il destino della poesia consista ancora nella sua profonda «onestà» (quella che sarebbe piaciuta a Saba), estranea ma non ignara delle regole del Mercato. Il pregio maggiore di questa raccolta, dunque, potrebbe essere quello etico. Il lettore entra nel campo visivo dell'autrice, nel suo mondo, con un movimento veloce di flash, attratto da una luce che frammenta i testi, vibra sulle parole, sfoglia i versi (nella prima sezione *Casa delle case*), e alla fine ne esce come in un giardino che si apre su un paesaggio di scabrosa dolcezza (penso in particolare ad alcuni testi delle sezioni *La terra distesa* e *Cuore comune*), interrogandosi sull'apertura dello sguardo. Quello sguardo capace di «distrarre» i lettori, invitandoli a percorrere sentieri laterali, e a ritoccare i margini delle cose, la cornice della storia, insomma a sfumare i pensieri: «Ti penso, campagna, / mi arrivi nel sonno / protetta dal vetro dell'auto // lui guida cantando Graziani ('vivo / in un paese che confonde') / io ringrazio passeggera ogni albero che passa, / che resta, / mitemente assoluto / in lento dialogo / col resto» (p. 91); fino a centrare finalmente, in un movimento casuale di inquiete traiettorie visive, qualche lembo di verità: «Con lo sguardo vago in corridoio / passando dal riflesso delle foglie / al mormorio condominiale: / parcheggiare, portone, la sedia, / tapparelle, aperte e chiuse, / una figlia» (p. 99). Negli interstizi di questo sguardo si insinuano le riflessioni su una vita che perdura come qualcosa di già avvenuto, da sempre, e lo avvertiamo – mi viene da dire lo apprendiamo – nelle pagine più felici della raccolta come *Forme uniche della continuità nello spazio*, fra sentimenti che la poetessa evoca, addirittura cita in un universo discorsivo indifferente ai nostri dubbi, incurante (e non è esagerato

avvertire una vena leopardiana nel paradigma dei modelli poetici della Morresi: dalla Dickinson a Adrienne Rich ad Amelia Rosselli) della nostra condizione: «'La vita si occupa di ciò che fa / la vita' [...] Eppure mi pare che ripeterlo / di volta in volta cambi la giornata / in giallo di paglia e oro...» (p. 74). Fra la prima e le ultime due sezioni si snoda però un piccolo canzoniere di formazione che trascorre da un *Album* di foto all'altro, come in una sorta di tracciato visivo della memoria, onde approdare a un altrove che materializza sogni e bisogni della nostra società del benessere (ovvero della paura del maledere), e nello stesso tempo ci proietta in un tempo sospeso, in un *non-tempo*: «Dal promontorio al tramonto vediamo / sorgere la luna come un papavero / mite, selvaggio e logoro pensiero // non avere più niente che guardare il suo levare, alto, per un tempo / liberamente lungo, come il mare» (p. 51). La grazia della Morresi si vede sia nelle argute cronache dall'«antimondo» della vacanza, dall'«azienda della felicità», sia nelle surreali scenografie (soprattutto in quelle suggerite dalla vastità marina) che all'improvviso sembrano incendiare il gesto lirico di una parola (sia pure in una breve ma toccante cartolina, come in *A un amico*) evidentemente in grado di sottrarsi alla coazione ornamentale di un *non-luogo* quale il villaggio turistico. Di qui il desiderio di un ritorno alla vita, alle svariate e capricciose figure che la compongono come un quadro evanescente di una moltitudine di singoli, di solitudini di massa di cui la poesia non smette di parlarci: «Siamo tutti al completo, stretti / in questi condomini, / siamo tutti informati subito / dell'accaduto, dei futuri possibili // occupati a mantenerci singoli, / staccati, come elementi folli / di non decadere, di tirare / un colpo alla natura // che la cosa difficile – / intera, durare» (p. 105).

(Salvatore Ritrovato)

**GIOVANNI NADIANI,
Guardrail,**
con un'introduzione di Flavio
Santi, Ancona, Pequod,
2010, pp. 142, € 13,00.



Nei due brevi testi in epigrafe, rispettivamente di Beckett e di George Tabori, il lettore può trovare da subito due concetti chiave dell'intero libro: la scoperta e l'attesa. «Ora è del fango. / Poco fa era polvere. Deve essere piovuto», scrive Beckett, che a partire dalla lettura della realtà, attraverso la semplice concatenazione degli eventi, arriva alla formulazione di un'ipotesi che dovrebbe rivelare il fenomeno nascosto o semplicemente sconosciuto. Anche i personaggi di Nadiani – e in particolar modo

Poeti degli anni zero,
a cura di Vincenzo Ostuni,
Roma, numero 30 di
«L'Illuminista», Roma, Edizioni
Ponte Sisto, 2010, pp. 352,
€ 20,00.



Ogni antologia ha nel suo destino la genesi di una pur minuscola polemica. Prima ancora del gioco stucchevole delle

il 'noi' della prima parte del volume – sembrano esistere solo per osservare, ascoltare, annusare le apparenze del mondo e poi, facendo tesoro della loro esperienza, formulare ipotesi sul futuro («a l'sinten cabèla / ch'u n'i srà sòl ch'tegna / par la timpèsta», 'lo sentiamo già / che non ci sarà sole che tenga / per la grandine'), sul senso di un'intera vita («e donca / e' stêr a e' mond / l'è tot a cvè / tra l'aviès d'int un pöst / senza ch'u s'n'adega incion / e turnêr int un pöst / senza arcnosar piò incion», 'e dunque / lo stare al mondo è tutto qui / tra abbandonare un posto / senza che se ne accorga nessuno / e tornare in un posto / senza riconoscere più nessuno'), sulla consistenza dell'identità e della comunità umana, come attesta la poesia manifesto che chiude la prima parte del libro: «nó / da par nó / a n'sen incion ... / nó / s'a n'sen gnît / pr incion / a n'sen incion ... // e nenca acsè / un dè / u i srà sèmpar / chijcadon / ch'u i tucarà / pr amòr o par fòrza / d'tu só da lè / cla masa d'gnît / che fiè d'incion / fòrsi pr un mument / j onich d'seg / d'chijcadon» ('noi / da soli / non siamo nessuno... / noi / se non siamo niente / per nessuno / non siamo nessuno... // e anche così / un giorno / ci sarà sempre / qualcuno / a cui toccherà / per amore o per forza / di rac-

inclusioni e delle esclusioni, a essere messa in discussione è proprio la sua stessa esistenza. A che servono, in fondo, le antologie? C'è chi se lo chiede, fino a contestare il diritto che qualcuno si arroga di affermare, nella sostanza, cosa vale e cosa no. Si chiama critica (inutile richiamarne l'etimo), ma quella è un'altra storia. Più interessante è stabilire, invece, l'utilità di un'antologia, la sua necessità storica e storiografica, la sua capacità di apportare almeno un minimo di conoscenza sull'oggetto che propone o sul clima nel quale compare. La gamma delle antologie si può agevolmente ridurre a due tipologie fondamentali: l'antologia di compendio, che risponde a una vocazione storiografica, e quella di proposta o di tendenza, decisamente più militante, più «esposta». Ora, nelle prime righe dell'introduzione a *Poeti degli Anni Zero*, numero 30 della rivista «L'Illuminista», Vincenzo Ostuni affronta di petto il problema, dichiarando

cogliere / quel mucchio di niente / quella puzza di nessuno / forse per un attimo / gli unici segni / di qualcuno...'). E poi c'è l'attesa, a tratti straziante (come nel caso delle splendide poesie per la madre, tra le più belle sul tema insieme a quelle di Tony Harrison), sempre spietata, capace di vincere qualsiasi desiderio di fuga e, alla Sbarbaro, di mettere a tacere le 'sirene del mondo'. I personaggi del teatro di Nadiani sono lì da sempre, immobili («ch'a n'sen mai andè invel» 'che non siamo mai andati da nessuna parte'), compiaciuti della loro immobilità («nó tot cvèl ch'a vlen / l'è stêr a cvè incóra un pò» 'noi tutto ciò che desideriamo / è stare qui ancora un po'), in attesa di avvenimenti ciclici come le stagioni o di chissà quale salvifico destino che non arriva mai. Il risultato è un'angoscia curiosa di sé stessa, che viene messa da Nadiani a disposizione di coloro che abbiano intenzione di abitare questa realtà – quella particolare realtà culturale che è l'Italia contemporanea – senza rinunciare alla fatica di vivere pienamente i conflitti e le assurdità di una vita che acquista senso solo nella lingua, ovvero nella comunione sia pure malriuscita e incerta della pronuncia e dell'ascolto.

(Simone Giusti)

che il volume che si sta per leggere è «una creatura ibrida: non una mera ricognizione ma neppure un'antologia di tendenza». Insomma, un'impresa a metà, ma non, si intenda, per il mancato conseguimento di uno dei due obiettivi, per una scelta moderata a priori, bensì proprio perché entrambi gli obiettivi, la ricognizione e la tendenza, sono perseguiti insieme e finiscono per sovrapporsi. È il rischio peculiare di ogni scelta fatta sul presente, alla quale non viene in soccorso la distanza storica. In effetti, l'antologia è articolata in maniera ineccepibile: una introduzione generale, una breve premessa a ciascun poeta antologizzato, una scelta di testi piuttosto corposa, una piccola silloge critica, ma soprattutto una nota di autopresentazione dell'autore. Si tratta di uno dei punti di maggior forza del lavoro di Ostuni, nonché uno degli elementi che contraddistinguono esattamente le antologie di tendenza. Accompagnare i testi con le

parole dell'autore riguardo alla propria poetica costituisce sempre un'ottima scelta. Come ottima è la selezione dei poeti. Al lavoro di Ostuni si potrà imputare quel che si vuole (magari che il progetto è troppo debole o troppo marcato), tranne che gli autori inseriti non sono di qualità. Forse l'unica assenza di rilievo è proprio quella di Ostuni medesimo, anch'egli esordiente negli anni Zero, la cui presenza attribuirebbe una maggiore compattezza all'intero corpus. Così la tendenza, che pure c'è, ancorché sfumata, coincide con la mappatura degli anni Zero. Non a caso la prima esclusione, la più polemica, riguarda la poesia «elegiaca, *suicentrica*», fondata sulla «*metafisica del poeta*», esclusa innanzi tutto per esaurimento interno. In quanto «epigonismo lirico», essa è ormai uscita dall'orizzonte storico, entro il quale invece deve ancora concretizzarsi seriamente l'altro oggetto di esclusione, la poesia della performance, tutta da verificare alla prova dei testi. Il senso della proposta sta inscritto nello stesso titolo dell'introduzione firmata da Ostuni, *Poesia fuori del sé, poesia fuori di sé*. Si tratta dei due elementi che legano poeti per altri aspetti assai diversi tra loro: la sostanziale fine del soggetto, o meglio la sua impraticabilità quale motore del fare poetico, e il rapporto della poesia con forme espressive estranee alla più stretta testualità. A fare da testimone della fine della soggettività poetica, e quindi della lirica, non sta soltanto la pura e semplice assenza del pronome *io*, cui fanno da contraltare forme pronominali, come il *noi* di Lidia Riviello o la scrittura allocutiva di un Annovi (ma

non solo). La novità non consiste, appunto, in questa evidenza grammaticale – comunque non trascurabile –, frutto di una precisa evoluzione storica della poesia, non solo italiana. È il soggetto in sé, inteso alla maniera novecentesca, a non sussistere più nella sua centralità. Nella rapida ricognizione del nuovo che l'antologia consente, con la giustapposizione di percorsi singoli già noti, sono soprattutto altre le prospettive emergenti, in relazione a quel «fuori di sé» che Ostuni eleva a vessillo della poesia degli anni Zero. Si tratta, in fondo, di elementi di natura formale. A leggere tutti e tredici i poeti antologizzati (Gian Maria Annovi, Elisa Biagini, Gherardo Bortolotti, Maria Grazia Calandrone, Giovanna Frene, Marco Giovenale, Andrea Inglese, Giulio Marzaioli, Laura Pugno, Lidia Riviello, Massimo Sannelli, Sara Ventroni, Michele Zaffarano) si percepisce la netta sensazione che si sia conclusa un'epoca, quella, grosso modo, dell'autonomia del poetico. Nella prevalenza dell'elemento visivo, che è tanto tematizzato quanto assunto quale nucleo operativo della scrittura, la parola si fa icona, gesto che rimanda ad altro, all'immagine, certo, ma anche all'universo mediatico che ci avvolge. Il baricentro della poesia ricade dunque altrove, non tanto perché la poesia sia divenuta insufficiente a sé stessa, ma perché è finita l'antitesi tra esterno e interno, tra parola e immagine, parole e cose, appunto. La scrittura poetica invade il terreno extraverbale e se ne lascia invadere a sua volta. Sul piano formale, gli effetti sono molteplici. Da una parte il verso sembra non rispondere più a

esigenze prevalentemente ritmiche, bensì visive, gestuali, spaziali addirittura; dall'altra l'insofferenza nei confronti del verso piega le forme in direzione dell'infrazione dei confini di genere (poesia e prosa, e qui vale soprattutto l'esempio di Bortolotti), della discontinuità, di una esplicita mancanza di chiusura. Se fino a qualche anno fa la scrittura poetica faceva i conti con il flusso ininterrotto della televisione, oggi essa rimanda alle dinamiche della rete, che sono infinitamente aperte e discontinue. Poesia nell'epoca del click, si potrebbe dire con un facile slogan, ma anche poesia che non si chiude e non chiude. Dalla lettura dell'antologia salta all'occhio un altro dato che accomuna pressoché tutti gli autori. Siamo di nuovo sul terreno della grammatica, ma stavolta le onde sismiche hanno una portata maggiore rispetto alla mera questione del pronome. Con l'*io* sembra infatti scomparso anche l'aggettivo, mentre predominano gli elementi minimi della grammatica e della comunicazione, sostantivo e verbo. C'è da chiedersi, allora, se non sia davvero finita una certa retorica, quella della predicazione tipica della poesia, quella, estremizzando, della metafora. Da oggettiva la poesia si è fatta oggettuale. E allora quello zero cui l'antologia si intitola va interpretato, com'è ovvio, quale termine per una periodizzazione, tuttavia forse contiene anche un'indicazione programmatica: è lo zero di un azzeramento, di un inizio dal quale ripartire. Tutto sommato, siamo all'inizio di un nuovo millennio.

(Massimiliano Manganelli)

GILDA POLICASTRO,
Antiprodi e passi falsi,
Massa, Transeuropa 2011,
pp. 33, € 15,00.



Antiprodi e passi falsi è un libro che si tiene. Nata intorno ai due blocchi di cui il titolo dà conto – i primi *Antiprodi*, pubblicati nel 2009 in *Poesie all'inizio del mondo*, e i *Passi falsi*, quasi tutti inediti – la raccolta mostra infatti l'acquisto sicuro di una personalità ritmica e di una coerenza psicologica. Più forse di quanto non accadesse in altre serie di Policastro: penso in particolare a *Stagioni e altre*, pubblicata nel *Decimo quaderno italiano* a cura di Franco Buffoni. Lì la separazione tra l'*io* e gli altri era più netta; a questa prospettiva 'aristocratica' se ne alternava poi una per così dire elegiaco-crepuscolare, che scandiva un diverso momento, una distin-

ta disposizione psicologica. Anche nella nuova raccolta ci sono tracce di un crepuscolarismo rivissuto, ma sono allusioni scoperte, travestimenti letterari: «Perché tu la chiami poetessa, / se scrive la stessa / cosa del marito in prosa»; «Non ha che un nome la poesia: / bugia, / di quando la dici / poet-essa» (*Essa*). Qui aristocrazia e elegia si fondono nel medesimo carattere, che si riconosce patologico mentre (o forse perché) isola i sintomi di una malattia generale: quella concreta, fisiologica; e quella metaforica – la malattia dei sentimenti e dei rapporti, che nessun protocollo terapeutico può curare. In questo, il nesso tra le poesie di Gilda Policastro e il

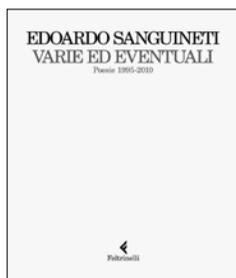
suo recente romanzo, *Il farmaco*, è stretto; tanto quanto la relazione tra la scrittura in versi e quella in prosa, che nei libri di Policastro si avvicinano e si contagiano. Il testo iniziale della raccolta, *L'amour du prochain*, è emblematico: «Dell'amore finito in morte / solo dilazione / in prolungata agonia / da farmaco / che corrode, non guarisce / come una cura all'incontrario». L'esperienza del corpo altrui, provato da un male ricevuto e patito, è condizione per infliggere al proprio corpo una sofferenza cercata e autoimposta con metodo. È la disposizione stessa dei testi a suggerire una disturbata causalità: per esempio, ai versi di *L'amour du prochain* III («Inerti / nel dolore inconvertibile / ti poso addosso le dita / per la misurazione delle masse») succedono quelli della poesia eponima, *Antiprodigi*: «Tutta la fila si alzò per farmi passare: dovevo andare a darmi una coltellata». 'Anti-prodigio', cioè osservazione perturbante della realtà dal punto di vista di un soggetto ossessivo; surreale negativo, che nasce da una contemplazione morbosa del reale. La relazione tra le due specie di sofferenza, la propria e l'altrui, dice che l'io è malato come gli altri e non ha la lucida autorità per prendere le distanze e stilare un referto, se non in modo provvisorio e idiosincratico. Per questo, sembra fuori posto – ed è forse l'unico caso in un insieme saldo anche stilisticamente – quel «cappotto figo» che la protagonista deve mettere, nonostante il dolore, per la «festa / a cui bisogna subito andare» (*Hora*). Fuori posto non per una questione di registro, ma per difetto di em-

patia: perché si tratta della concessione a una lingua estranea, da cui il soggetto si tiene a distanza e del quale certifica l'alterità nel momento in cui ne assume mimeticamente l'intonazione. La condivisione del disagio è invece la soluzione con cui *Antiprodigi* e *passi falsi* compone un'altra frattura di *Stagioni*, quella tra sfera privata e sfera sociale. Talvolta l'io sceglie la via della confessione esplicita, con il rischio di farsi ipostasi di istituti psicanalitici: «Ho ucciso mia madre / per farmi moglie buona di mio padre / (Ho ucciso mia madre per dirla / non sono normale, non sarò – mai – madre)» (*Torti*). Ma quel rischio va corso, perché porta il soggetto a chiarire i moventi personali del proprio stare (o non stare, o voler stare senza potere) nei ranghi delle vite ordinarie: «ho deciso che basta, mi fido / un medico ambulatoriale / e vado in chiesa, coi bambini, al parco, al mare /.../ oppure no, / non mi fido / continuo a disprezzare l'altre gravidie, / l'amica di scuola coi tre pargoli» (da *Passi falsi*: 'falsi' come le ipotesi scartate di un'altra vita; ma viene da pensare anche al 'falso' sul quale l'io modula la voce, qui e nelle altre poesie che fanno da *pendant* brillante agli *Antiprodigi*). Come ogni volume della collana «Inaudita» di Transeuropa, anche *Antiprodigi* è accompagnato da un CD, a cura di Massimiliano Sacchi e della stessa Policastro, che a volte, mentre legge le proprie poesie, ne imposta già l'interpretazione. Per esempio i versi di *Torti*, citati poco sopra, vengono sussurrati, come a proteggere il segreto nucleo emotivo da cui scaturisce la vi-

ceda dell'io. La lettura si presta anche alla definizione di quella personalità ritmica di cui si accennava all'inizio. In effetti, la scansione che Policastro dà ai suoi versi sembra corrispondere a una regola diciamo postmetrica: blocchi prosodici, di cui la voce stabilisce la quantità al di là del conteggio sillabico e della *mise en page*. Così per esempio, ancora nei *Torti*, la frana delle misure («I torti che faccio / li ricordo / meno / di quelli che ricevo») è contraddetta dalla costanza del passo vocale («I torti che faccio li ricordo»). Dico 'postmetrica', dando per implicita un'intenzione di superamento; questo perché la metrica per così dire scritta appartiene pure al repertorio di Policastro, ma è quasi sempre soggetta comunque al ritmo, e spesso straniata. Se fosse possibile ricavare una sostanza psicologica dal dato formale, si direbbe per esempio che l'incalzare del ritmo e l'esibizione della rima servono a prendere le distanze dalla *formamentis* dell'enunciatore: «Riprenditi la vita che avevi, / con costoro poi cosa *centravi*, / cavernicoli fanatici ossessivi / e, finanche nella faccia, / primitivi» (*per L.*). Sennonché quell'enunciatore è, o può confondersi, con l'io. In questa dimensione, trova ancora spazio l'endecasillabo, magari stirato e assorbito in un verso più lungo («*le masse denutrite non proliferano in meno / di sei/dodici mesi*»), ma è come un frammento casuale, ritaglio stupefatto di un discorso doloroso che la forma rende forse più memorabile, non più tollerabile.

(Niccolò Scaffai)

EDOARDO SANGUINETI,
Varie ed eventuali. Poesie
1995-2010, Postfazione di
Niva Lorenzini, Milano, Feltrinelli
2010, pp. 168, € 18,00



Se è vero che una «umana partecipazione all'umano» – a detta di Niva Lorenzini in postfazione – è la voce di congedo di questo libro pubblicato postumo (una filastrocca: «le befane, che vecchie streghe, e brutte! / [...] / le calze stanno sempre piene, piene: / sembrano mostri, ma sono sirene:») la stessa voce non si fa, forse, altrove nel testo, allo stesso modo, disumana all'impatto con una materia disumana («operando operose operazioni, / raschiando, rosicchiando, rovinandomi, / aprendo in me acerbissime aperture:»), o sovrumana (un'analisi metapoetica: «in strutturati complessi: verifica / caos, il caso: (e caos, cosa vaga, / è causa): (è

cosa viva): e si vivifica / (ma con il suono): è scena che divaga») al limitare di un ambito sovrumano? In ogni caso, sa comunque di sovrumano la capacità ancora ruminosamente onnivora di alternare, alterare, variare codici linguistici, riproducendo, istantaneamente quasi, e puntualmente, con radicata, caustica ironia, aspetti di un reale assimilato in abitudine e assorbimento passivo di ciò che 'gira' intorno di illusorio, propinato e millantato in nome di un rinnovamento, financo di un miglioramento derivante dall'utilizzo e consumo immediato di 'novità', ossia improvvisazioni, sollecitazioni, involuzioni o sviluppi del cosiddetto progresso, del

mercato, del pensiero, della politica, dello stile di vita da parte dell'uomo, individuo, ovvero cittadino spettatore/consumatore. Registro argomentativo dal tono satireggiante che costituisce una costante imperterrita della poetica sanguinetiana lungo tutto l'arco della sua produzione artistica. E difatti, una linea di continuità con le raccolte precedenti spicca quantomeno nell'ultima sezione, «Nove filastrocche per Luca» accomunate da una resa percettiva minuziosa della sensibilità infantile a un paio di testi pedagogico-fiabeschi cantilenati di «Purgatorio de l'Inferno» del '62. Con l'espressione, dimessa in una certa misura, *Varie ed eventuali*, di solito, in linguaggio burocratico – allineato sugli antecedenti *Codicillo* e *Corollario* – l'ultimo punto all'ordine del giorno di una qualsivoglia, tanto diffusa quanto estenuante, inappetibile, agguerrita assemblea condominiale o sociale etc., è come se la parola passasse alla platea, a chi, fra i suoi componenti, volesse dire la sua, lasciando dunque uno spunto di passaparola al lettore; ma esponendosi anche l'autore, viceversa, nella veste dell'interlocutore convenuto che prende il microfono di fronte al mondo 'plateale', assembleare, stile forum, blog, talent, reality, talk-show. Gioca su questo sdoppiamento di senso il titolo, che oltretutto finge di porsi, con una certa dose di umiltà dissimulata, sia quale raccolta di testi sparsi, sorta di zibaldone (*varie*), sia quale proposta di testi in divenire, ancora in fase di cernita, scelta, stesura definitiva, sorta di work in progress (*eventuali*); indicazione contraddetta al primo approccio di lettura che si vede sfogliare un impianto organico e cronologico di composizioni certo non provvisorie di argomenti poliedrici. In più, nel contempo – se è concessa una licenza poetica – si può azzardare che come tempo sta a temporale, in questo contesto evento stia a eventuale nel senso di qualcosa di possibile, di probabile a verificarsi, incombenze sotto un clima minaccioso: come quello che prelude un temporale imminente, appunto. Diversa, a differenza del passato, è l'attenzione riservata al tema della perdita, non tanto riguardo la morte altrui, degli amici più cari, come Luciano Berio, per il quale il tono sembra anzi uniformarsi

a quello del sonetto a suo tempo dedicato ad Adriano Spatola per esempio, forse ora con una commozione meno trattenuta («i mortali, agli immortali, [...] non è lecito [...], piangerli, neanche, mai: / (ma se è per questo, poi, però, ci pensiamo qui noi, adesso, per fortuna, per forza:)»); quanto piuttosto rispetto al disfacimento del proprio, di corpo, da decenni motivo di scherzo, di autosarcasmo, autodileggio un po' scaramantico che, peraltro, perdura nel «Similinetto speculare»; talvolta, però, va in sordina l'eco beffarda, sarcastica e affiora un sentimento struggente, accorato, meno celato aprendosi al pianto, al dolore vero, soggettivo e oggettivo insieme, dell'io poetico. Sintomatici sono «Tre sonetti verdi»: «fatalmente fatale, io più non oso / dire a te, figlio, la mia cruda sorte: / il mio silenzio è il mio lamento, e un forte / grido è il mio chiuso pianto silenzioso: // ma che dissi! io deliro, inquieto, ansioso: / perdona il genitore: e con asorte / voci io ti fullerò: dolce, amoroso, // placida pace, in ninnenanne accorte»; e più oltre ancora: «il mio universo è in te, florida figlia: / tergi, ah tergi il tuo pianto disperato: / madre a me sei, sei tu la mia famiglia: / mi sei sorella, in cuore, oh me beato! // [...] a te ti faccio l'occholino di triglia, / il piedino, il solletico col fiato:». Una lontana, impercettibile sintonizzazione sull'atmosfera del testo ungarettiano per la morte del figlio sembrerebbe aleggiare a ruoli capovolti, fra qualche immancabile spiraglio dal sapore trecentesco, alla Jacopone, condita da un tocco burlesco domestico e sdrammatizzante. Ma poi, subito la pagina dopo, spunta «Geno/va»: l'intimismo si dirada e si fa largo l'esterno, un amore ancorato alla città natale («Guardala qui, questa città, la mia:»), come inquadrata dall'alto in un unico sguardo a colpo d'occhio, riprodotta a mezza via fra Lisbona, San Francisco e qualcos'altro, mitteleuropea, mitteltutto («Vedilo, il mondo: in Genova è raccolto»), da parte di un 'irriducibile' che si svela offuscato d'amore e affetto smodati, quasi al pregiudizio, per la propria città. Più avanti «Canzonetta delle Canzonette» rifa il verso al *Cantico dei Cantici* («ah, ruscelli del Libano / che le labbra delibano! / azzurra mia fontana, / umana, disumana!»),

e, di sfuggita, al Pascoli del *Ritorno a San Mauro* («vedi, di là dal muro, / chiaro, su sfondo oscuro, / improvviso si affaccia, / per me, un muso, una faccia:»). L'invettiva, lo sdegno politico dell'intellettuale militante, si riversa tutto sull'«Itaglia» tutt'oggi dantesca col corteo dei suoi maléfici «berluscocchi» mentre acrostici pittorici affrescano enigmatiche stanze (l'inseparabile Baj, Nespolo, Pozzati...). Fedele alla linea, il componimento finale chiosa un «viva la Cina», meno ironico che iconico, forse un po' vetusto, da «arciobsoleti», utilizzando l'appellativo coniato per dividerlo con «il novissimo Pagliarani». Tuttavia, «caro münchenhausen», ci aveva raccomandato diverse pagine prima, «continuaci a esisterci, / in questo mondo, buonanamente, e a scriverci:». Che nel libro si attui un continuo rimescolio delle carte – un'operazione di autocitazioni, rivisitazioni, rimaneggiamenti, smontaggi e rimontaggi di propri temi e scritture – come dentro una casseruola 'satura' di ingredienti, contorni e condimenti («Tre quartini d'olio d'oliva in forma di quartine», «Distichetti alfabetici artusiani»), un consuntivo critico in versi, insomma, della propria poetica (si rivedono «strutturati complessi», «complexioni strutturali», «palude di putredine»), parrebbe manifesto fin dal punto di partenza, fin dai giovanili «Frammenti» su Don Chisciotte del '49. Come Münchenhausen e Don Chisciotte, sono favole Lucrezio, Ovidio, Eschilo; Dürer, Neruda, Saramago; Cenne de la Chitarra, Michelangelo, Mantegna: favole tradotte, imitate, commentate, condivise, ma anche 'verità' (nell'accezione epistolare del '57 rivolta a Pasolini). Per loro tramite lascia in eredità una storia – una ricetta, rimanendo in cucina? – che veleggia, sulle ali dell'utopia, a cavallo fra antichità del presente e attualità del passato in un contatto vertiginoso, annientando le distanze fra sogno, ragione, conflitto di classe, infanzia, invenzione, bugia creativa, menzogna, errore, verità, 'giochi innocenti d'amore', libertà, fantasia, riscatto, scaltrezza, apertura al mondo, alla luna; con balzo di gatto, in agguato lupesco, imprevedibile 'oulipuziano'.

(Giuseppe Bertoni)

ITALO TESTA,
La divisione della gioia,
 Massa, Transeuropa ("Nuova poetica"), 2010, pp. 79,
 € 9,50.



Che una musica possa servire da colonna sonora per i momenti più intensi della nostra vita è un'esperienza in noi ben radicata, soprattutto da quando la musica si è fatta facilmente trasportabile. Questa premessa 'di costume', probabilmente tanto più valida per la generazione che ha incominciato col *walkman*, cioè di fatto, uno, massimo due LP trasportabili per volta (mentre un iPod è un archivio larghissimo), serve a prendere la temperatura 'sentimentale' del libro che omaggia, nel titolo, le romanticissime sonorità post-punk e *cold wave* dei *Joy Division*. Testa (n. 1972) è attento da sempre a disporre la sua poesia in forme-sequenza ben calcolate, *tracks* (per restare in musica) di lunghezza diversa, scomponibili e soprattutto seriali, a volte sollecitando anche le forme la cui serialità è sancita dalla tradizione: si veda, qui, il sonetto che chiude il libro, dove (*sobre el volcán la flor*) i fiori abbandonati dell'amore finito rinascono, nella «felicità inattesa / delle tue piante ancora vive, e nuove». Più in particolare, al centro di *La divisione della gioia* si situa un lavoro sulla forma lunga: pezzi di poema sono rimontati insieme per formare essi stessi un poema. Siamo dunque nel nocciolo formale di ogni anima modernista, dove anche il frammento si piega alla necessità sempre possibile di un racconto (finiti i miti resiste ancora il mito del racconto). Oltre la forma c'è

poi il centro immaginativo del libro, filo-modernista esso stesso, cioè la pittura di Edward Hopper, nella quale non è il simbolismo della luce, la sua metafisica, che conta, ma la luce del sole sui palazzi in un particolare momento, l'oggi. L'immobilità liquida della luce sulle cose è un'ipotesi di immanenza (*todayness* avrebbe detto Stevens). In poesia la cosa si traduce nell'esposizione della vena scopertamente lirica: immagini che corrispondono ad altrettanti momenti di esperienza vengono bloccate e separate dal flusso del tempo. Non mondi, dunque, ma soglie di mondi, prendendo il rischio (un residuo?) di lasciare affiorare, a tratti, una vena quasi crepuscolare: per es. le «statue / mute che si tengono i gomiti / nell'aria domenicale». Per sfuggire alla realtà tutta linguistica di tali regressioni novecentesche, più che con gli squilli di luce («appena la sera / ci abbraccia nel suo artiglio dorato»), si tenta di dialettizzare l'alone di vuoto intorno alle nostre vite tematizzandolo come alienazione del senso. Sono reali come noi «le merci esposte nel silenzio / di una vetrina», e, quasi a prescindere da noi e su scala più grande, reali sono i fondali dell'alienazione post-industriale: come le immagini di Porto Marghera (nella sezione *Cantieri*) proposte in in atmosfere poetiche che si ispirano a *Deserto rosso* di Antonioni. Va notato che il dato della loro semplice oggettività non basta per poetizzarle, ma si interviene per via sentimentale, a cominciare dal tocco pasoliniano (anche formale, per la disposizione dei versi come fossero distici elegiaci, se pensiamo infatti agli epigrammi di *Umiliato e offeso*, del 1958) di *Romea mattina*, così che pale meccaniche e «cuore tremante», sanno tanto dell'aggiornamento (intimista, a-populista) del pianto della scavatrice. *Le merci in vetrina* si trovano invece nella storia d'amore raccontata a partire dalla parte centrale del libro e, sorprendentemente, servono a rinforzarne la dimensione di canzoniere che è sua. Se ci sono dubbi su questa si legga il verso: «la bella mano piegata ad arco». Soprattutto, quelle merci sono prossime a emblemi, immagini di *vanitas*: «di questa vanità che ci afferra / e scuote» (così come il ripetuto «non c'è altro», o ancora le contabi-

lità a perdere di «una partita dove vince / sempre il banco contro il tempo baro», «questo è il conto / e noi gli zeri stornati dal resto»). Le tipiche «cisterne sui tetti» di Hopper sono allora più che correlativi, oggetti lirici, e trattenerne la luce che le bagna vuole dire che «nella luce inesausta ci apriamo all'oscuro». Sono situazioni, lo si suggeriva, ancora molto novecentesche, sia linguisticamente che dal punto di vista immaginativo. Più presenti qui che in altri momenti del lavoro di Testa stridono a volte con quella che è l'altra tonalità del libro, quella più acida della colonna sonora *punk*, forse più immaginata che riascoltabile, per quanto finisca davvero per entrare nelle vene della forma lunga, per pulsare nell'alternanza degli enjambements che fanno correre il testo e gli stop, anche dissonanti, per cui invece un verso è tutta una frase e tutta una frase un verso. Strappa via così gli effetti, classici, di una sintassi a volte coscientemente sostenuta e dilazionata (anafora a inizio di strofe, disgiuntive: *o ... o ...*, ipotetiche: *se ... se ...*). Che non ci sia nulla di pacificato in queste ricerche contrapposte, ce lo dice più che l'evocazione della caccia linguistica dell'ultimo Caproni («oggi è tornata la bestia bianca / dalla pagina è balzata alla mente»), il come suoni più dura la corrente sotterranea di quella colonna sonora: non così definita da sentirsi di per sé, ma abbastanza per distorcere il suono dei versi, introdurre echi, rimbalzi. Del resto la sfasatura è, generazionalmente, costituzionale: quella poesia del Novecento abbiamo studiato e intanto quella musica, davvero tutta diversa, ascoltavamo. Andavamo insomma a due velocità. In questa ricerca a spiccano due testi bellissimi in fuga dalla struttura (né poemetti, né troppo corti, di versi e forme del tutto irregolari), veri e da riascoltare: *ogni notte*, *l'ultima* e, in particolare, *Skyjuice* (= familiare, per acqua): «dal succo del cielo / un'altra volta, ancora / solo lampi inconcludenti dal mare», e «i muri lo sapranno / il cielo lo saprà / il mare avrà memoria», «eppure tremi, e non fai finta, / godi davvero ad occhi rovesciati».

(Fabio Zinelli)

GIAN MARIO VILLALTA,
Vanità della mente,
 Milano, Mondadori, 2011,
 pp. 163, € 14,00.



Villalta è uno dei principali rappresentanti di una generazione (quella dei nati negli anni '50) che potrebbe ancora rivendicare di aver ricevuto in eredità diretta la possibilità di praticare una soggettività lirica di tipo modernista. Questa, dopo il passaggio delle avanguardie, prima, e del post-modernismo poi, è diventata una possibilità tra le altre. Semmai si è aggiornata con massicce dosi di poesia non italiana a correzione della dominante leopardiano-petrarchista. Vincitore dell'ultimo premio Viareggio per la poesia, questo libro nasce dalla concrezione di un numero consistente di testi nuovi ad un percorso di antologizzazione da raccolte precedenti. Si tratta, nel complesso, di materiali scelti per comporre un'«autostoria» del soggetto, o piuttosto la storia della sua saturazione, trovandosi ormai questo essenziale «strumento» lirico ridotto ad una sorta di setaccio che non filtra più le impurità e i grumi del mondo che lo circonda. Colpisce come il centro sia «fisicamente» occupato dalle poesie in dialetto di *Revoltà*, soprattutto se pensiamo come parte dei primi riscontri di Villalta poeta siano venuti proprio dalla parte più veneta della sua scrittura. Da subito questa si è accompagnata ad una poesia italiana al suo opposto: lontana da ogni espressionismo terragno, orientata a modelli di una monolingua lirica, pura e sperimentale: da Celan allo Zanzotto più cristallino e petrarchista. E Zanzotto (alla cui opera Villalta ha prestato cure importanti) è il pilastro su cui poggia l'immaginario stesso di Villalta: garante di territorialità, dell'archeologia del *genius loci*, irraggiante un'ermeneutica af-

filatissima pure se radicata nella propria micro-provincia: un continuo esperimento sulle radici, non certo come trionfo identitario, ma come *sema* su cui misurare tutte le strutture (lingua, psiche, politica), e sia ciò pure senza evacuare il proprio orizzonte sentimentale. Lo stesso Villalta è poeta *resident*, perché vive e lavora a Pordenone dove peraltro è tra gli animatori di un importante festival letterario. Ora, la presenza del dialetto al centro del libro rappresenta un'ipotesi di abitazione, per quanto minata alle fondamenta. Villalta da quel mondo e da quell'antropologia non si è allontanato ma è quel mondo che invece lo abbandona: il dialetto «'l me se à / revoltà» ('mi si è rivoltato'), «so' sta' bandonà / te 'sto discorso qua» ('sono stato abbandonato in questo discorso qua'). Ne viene fuori un effetto di vertigine che investe molti altri testi territorialmente implicati. Si vedano i frequenti attraversamenti del paesaggio, tra il 'pieno' di una bellezza quasi geologica dei luoghi e i vuoti da post-industrializzazione, con la sua coda di case abbandonate (che sono altrettante ipotesi di abitazione azzerate). Le *personae* del poema (*l'io* lirico e anche il *tu*), sono rappresentate nell'atto del guidare: la ricerca dei limiti del paesaggio avviene *on the road*, ma sul posto. L'emorragia di senso del *genius loci* colpisce i fondamenti della Storia, rappresentabile (di nuovo con Zanzotto) come una sorta di ossario: «Pesta a ogni passo la terra che è stata ossa / [...] / la voce dei morti / è questo cedere appena del suolo / nelle gambe». Che il cedimento nasca dall'interrotta fedeltà nella trasmissione generazionale è una spiegazione che affiora perfino troppo scopertamente nelle poesie di *Mia colpa* (dove, per l'abbandono del mondo contadino, «mia sarebbe stata la colpa / della sventura a venire») con corollario di condanna in toni da morale biblica: «Ora che il male ha contagiato anche il sole». Ma la diagnosi non può essere (solo) questa, anche se non c'è dubbio che è connaturata al formarsi della coscienza del decadimento di una comunità. E il tema della perdita dell'innocenza è riproposto anche per altre vie. Per es. col ricorso ad «allegorie» della vita animale, vita che, sulla traccia di Jacques Derrida (tranne quando, tradizionalmente, gli animali funzionano da correlativi oggettivi: «tossiscono le volpi / dietro le sagome

a forma di salici»), è anti-umanista e veglia alla decostruzione dell'ontologia metafisica di tipo heideggeriano. Si leggono dunque le prose crudeli di *Kindergarten*, con varie, naturali crudeltà contro gli animali, o altrove la crudeltà 'neutra' degli animali contro sé stessi (le trote d'allevamento divorano «la farina delle madri»). Nel complesso, la tematizzazione dei rapporti di distruzione e di abbandono, traccia la mappa di un 'pessimismo lirico' che se è inerente al mezzo e novecentesco, rappresenta assai efficacemente la sostanza sociologica di un degrado strettamente contemporaneo. Sorprende invece un po' la scelta fortemente autoriale di connotare il congedo dalla rappresentabilità del mondo sotto il segno della *vanitas*. Evidente fin dal titolo, è 'giustificata' in maniera articolata in versi dal sapore davvero metafisico e barocco: «tu / simboleggi / e basta, a qualsiasi costo, / vanamente, come dev'essere, vieni // vanità della mente / senza chiedere se ci credi / incurante alla fine del vero». E si tratta di una dominante che batte anche altrove: «Avvengono molti contrari, / franano su di noi e noi li adoriamo / in nome dell'invano». Di fatto, conferisce al libro una patina di iperclassicismo certo molto consapevole ma non sempre complementare ai suoi fermenti lirico-antropologici: quasi bastasse a sé stessa e più che servire a «straniare» il dominio letterario della parola sul mondo, lo restaurasse. Non ne è comunque toccato un altro momento che, teoricamente, potrebbe alimentare il trionfo della *vanitas*, quello delle bellissime poesie (*Atto unico*) di lutto sulla morte del fratello («la parola che hanno usato è *incidente*»), dove la non-interpretabilità del dato invece di imboccare la strada del simbolico preferisce la risposta cattiva, a muso duro: «e non ho portato fiori, / perché li ha fatti la terra, i fiori, e se li prenda». Certo, più volte la combinatoria degli elementi lirici puri (parole come: pane, latte, montagne, cenere, luce) coglie nel segno, così come funziona la riflessione dello scrivere sullo scrivere: «quel bianco immenso dove mi sveglia-vo [...] restavano tracce di realtà / anche dove non si vedeva niente di riconoscibile, / anche dove non c'era scarto di immagine / o residuo di colore per collocare un oggetto, / la parte nascosta di un paesaggio, / lo sconfinare del corpo dal pensiero». È una riflessione a cui è consacrata,

diagonalmente, un'intera sezione, *La notte di San Niccolò*, posta sotto la tutela della pittura di Nicolas de Staël, dove la meraviglia infantile dei regali che vengono dal buio della notte è quella del pittore che nelle grotte di Altamira vede sorgere

dall'oscurità le figure dei graffiti. La lingua si fa qui felicemente icastica («Si adegua a volte alle forme dei corpi / la luce dei lampi»), con disegni concreti imbriglia provvisoriamente situazioni astratte, perché se la lettera (la scrittura), ha vinto sulla voce

(il dialetto), *gramma* non ha ancora vinto la sua battaglia sul mondo delle immagini e comunque non la vincerà (è questa la vera vanità?).

(Fabio Zinelli)

JUAN VICENTE PIQUERAS,
La hora de irse, Madrid,
Hiperión 2010, 73 pp., € 9,00



Vincitore del XXVI premio Jaén di Poesia, Piqueras consegna ai suoi lettori una

nuova raccolta in bilico tra la vita e la morte che aspira a ricostruire quasi una storia universale dell'uomo attraverso quel metodo induttivo che gli è così caro.

È proprio l'aspirazione del poeta ad universalizzare la sua particolare esperienza di vita interiore che ci trascina in un lungo viaggio per una spiaggia senza mare ovvero un deserto, che culmina nel ritrovamento delle proprie orme lasciate sulla sabbia alla partenza. Ogni passo è sete, solitudine, il tempo che l'uomo non ha avuto per riuscire a conoscere se stesso.

Accompagnando ogni nostro passo, un piede dopo l'altro, in questa lettura, il poeta fa scontrare l'idea di tempo lineare che abbiamo della nostra esistenza con il ciclico abbraccio tra la vita e la morte. Le

poetiche immagini dell'arco e del ventaglio riassumono in uno scoccar di freccia e uno sventolare di stoffa l'intero svolgersi di una vita lineare all'interno di un più grande processo circolare. La forma curvilinea dell'arco e del ventaglio, la vitalità dell'atto sessuale dei due giovani consumato in un campo di battaglia su cui sono morti tanti soldati, la cena tra amici che si ripete ora come nel 1882 ad un tavolo di commensali ormai morti, sono il punto di partenza che stimola il lettore a riflettere ed osservare il proprio misero segmento di vita da lontano, nell'insieme del grandioso progetto di una circonferenza. Nelle orecchie l'eco di queste parole «Ahora sueño / que lo que ya no soy vuelve a nacer».

(Cristina Verrienti)

ROSA ROMOJARO,
La città di frontiera,
a cura di Encarnación
Sánchez García, traduzione di
Annarita Ricco, Napoli, Tullio
Pironti Editore 2010, 107 pp.
€ 10,00



È del 2010 la traduzione italiana (con testo a fronte) de *La ciudad fronteriza* (Don Quijote, Granada 1988) della poetessa Rosa Romojaro, spagnola di Algeciras, classe 1935, raccolta poetica corredata da una nota introduttiva dell'autrice

stessa e dalla postfazione di Encarnación Sánchez García, ispanista e docente universitaria di letteratura spagnola.

Nella nota introduttiva l'autrice ripercorre la sua cronologia poetica, si sofferma sulle sue varie raccolte di poesia, ce ne racconta l'ispirazione e i contenuti. Arriviamo a *La città di frontiera*, diviso in tre sezioni, ognuna introdotta da un'epigrafe (di Borges, di Baudelaire e di Handke). I versi esprimono il mondo interiore della Romojaro, attimi in tensione «tra passionalità e contegno»: sono attimi, immagini che «passano alla poesia», catturati attraverso immagini fotografiche come solo la fotografia può fare, attimi e immagini che poi possono anche rivelarsi diversi dopo aver sviluppato le fotografie stesse, provocando spesso un sentimento di estraneità, di inconoscibilità. Il titolo immerge subito il lettore in questa atmosfera: la città di frontiera «è un ibrido tra Algeciras, la città della mia infanzia e della mia adolescenza, con i suoi moli, il suo porto, le sue darsene, il suo transito, la sua luce resa incostante dal vento di levante, e la Malaga, misteriosa e pericolosa, che a

quei tempi vivevo, le strade che percorrevo ogni sera quando tornavo dal lavoro, i ponti che attraversavo».

Nella postfazione invece la curatrice contestualizza l'esperienza poetica della Romojaro, appartenente alla generazione di poeti della Spagna democratica, all'inizio impregnata della tradizione classica per giungere poi a un'epurazione almeno apparente di quei contenuti. A dimostrazione forse di quanto affermava Borges e che la Romojaro riporta nella nota introduttiva: «lo scrittore è barocco in una prima fase e dopo anni, se gli astri gli sono favorevoli, può ottenere 'non la semplicità che non è nulla', 'ma la modesta e segreta complessità'».

Algeciras è fisicamente l'estremità sud-est della Spagna, di fronte c'è l'Africa. Città di frontiera, simbolicamente il limite, l'ultimo punto fra ciò che si conosce e l'ignoto. È la città le cui luci fanno da sfondo al disorientamento del migrante, dello straniero «E nel paese senza nome / in cui è arrivato, lo straniero / comprende che questa sarà la sua luce» (*Lo sconosciuto*). Ancora «luogo di transito, di

esilio, città di frontiera, strade estranee, ormeggio fugace, paese senza nome, se non ostile: le cose rimangono mute, la luce inibita, il giorno straniero», è questa un'immagine che ci riporta al significato del nome Algeciras, dall'arabo 'l'isola', ad esprimere la malinconia e il senso di vuoto, i sentimenti di solitudine e di abbandono contenuti nella parola.

Nella parte finale, come ci fa notare la curatrice, «tale caotico universo artificiale si contrappone alla natura bella del mare, la allontana e la annienta, trascinandolo con sé il soggetto (*Riesgo*), o imprigiona la città in un'ambientazione moderna del

DON MCKAY, Foglio a Foglia / Leaf to Leaf,
a cura di B. Gorjup e F. Valente, Ravenna, Longo Editore, 2010, pp. 186, € 18,00



Del poeta Don McKay, il vate della tradizione lirica canadese, Dennis Lee, ammira la capacità – come di sassofonista – di modulare la voce in registri vari e discrepanti tali da richiedere «un'attenzione polifasica». Poeta della natura, McKay è maestro sia sul piano sonoro sia su quello visuale; un po' scienziato un po' filosofo, non offre paesaggi rassicuranti, edulcorati o romanticamente evocati. La realtà, anche quella di una natura assediata, soffocata, minacciata, è richiamata attraverso il nerbo, il muscolo di piccole cose concrete, descritte in modo inusuale e sorprendente. Don McKay è però anche generoso mecenate, insegnante, teorico della poesia e saggista: si è spesso interrogato sul dialogo tra l'umano e il non-umano e ha partecipato al dibattito su poesia e polifonia in dialogo con altri poeti

sogno come morte anticipata (*El sueño*) [...] o ripropone, nell'atmosfera noir, il *leitmotiv* della partenza, dell'emigrazione (*Error*). Il lessico diventa sempre più forte, emblematico di situazioni dure: il vagare, lo sgombero, la desolazione, il nulla.

La Romojaro oltrepassa i confini della Spagna spinta da quell'esigenza di libertà tipica di tutta la cultura europea e occidentale. Libertà presente anche nella scelta metrica, variata ma armonica: versi bianchi, quelli preferiti dalla Romojaro, e poi terzine, quartine, *enjambements*. Nella versione italiana la traduttrice riesce a mantenere le stesse varietà e armonia,

contemporanei canadesi, e su poesia ed ecologia.

Vincitore per due volte del più prestigioso premio, il *Governor's General Award for Poetry*, con le raccolte *Night Field* (1991) e *Another Gravity* (2000), del mondo naturale Don McKay privilegia gli uccelli che osserva minuziosamente e di cui ascolta, attento, il canto, ne conosce a menadito il volo:

He utters absolutes he instantly
forgets. Because
the swallow is intention in a fluid state
it is
impossible for it to "miss". On the
other
hand a swallow's evening has been
usefully compared
to a book comprised entirely of errata
slips.

He wings it.
(*Field Marks* (2) p. 60)

Esprime assoluti che scorda
all'istante. Perché
la rondine è intenzione allo stato
fluidico è
impossibile che le "sfugga" qualcosa.
D'altro canto
la sera di una rondine è stata
opportunitamente paragonata
a un libro fatto tutto di errata corrige.

Inventata al volo.
(*Tratti distintivi* (2)p. 61)

Airone, sparviero, piccione selvatico, passero, cardellino, ittero dalle ali rosse, sono solo alcuni dei variegati e modulati cantori cui il poeta dedica i suoi *Songs for*

riuscendo a regalarci un testo godibile e appassionato.

Attraverso la lettura *ordinata* de *La città di frontiera* possiamo quindi seguire l'iter di una intera generazione poetica, che supera il barocchismo delle origini non per approdare a una misura e serenità classiche ma per esprimere le ossessioni del presente, il caos e il disagio esistenziale, con una lingua e una struttura lineari. Infatti i versi sono essenziali, asciutti, falsamente 'semplici' e invece caratterizzati da una raffinata ricerca lessicale.

(Carmen Mitidieri)

the Songs of Birds (2008). Con la medesima intensità d'osservazione snocciola *Some Functions of a Leaf*:

To whisper. To applaud the wind
and hide the Hermit thrush.
To catch the light
and work the humble spell of
photosynthesis
(excuse me, sir, if I might have one
word)

by which it's changed to wood.
To wait
willing to feed
and be food.
... (p. 66)

Sussurrare. Applaudire il vento
e nascondere il tordo eremita.
Afferrare la luce
e operare l'umile incantesimo della
fotosintesi
(mi perdoni, signore, se posso dire
una parola)

col quale si muta in legno.
Attendere
desiderosa di nutrirsi
e di essere nutrimento.
... (p. 67)

McKay è poeta canadese, radicato nello scudo roccioso, nei laghi, fiumi e masse d'acqua, nei boschi, come dimostrano i poemi *Drinking Lake Superior*, *Precambrian Shield* e *Waiting for Shay*, la locomotiva che pesantemente disegnava di sbuffi le coste dell'isola di Vancouver.

La poesia di McKay tocca anche note esistenziali: la partenza, l'abbandono, della casa, delle cose, di persone, dei cari estinti, e un senso d'eternità come in *Hiking with my Shadow*:

Patient companion, little
ink lake, when I pause
you heel, and wait like a suitcase
while I squander my attention on a
wren

...
As though you knew that one day
I'll be yours, and flow
into that deflated body bag to be
is third dimension.
And our real life will begin. (p. 176)

Compagna paziente, piccolo
lago d'inchostro, quando mi fermo
mi stai alle calcagna, e aspetti come
una valigia
mentre io spreco la mia attenzione
per uno scricciolo. ...

Come se tu sapessi che un giorno
sarò tuo, e scivolerò
in quel sacco mortuario sgonfio per
essere

la sua terza dimensione.
E la nostra vera vita avrà inizio. (p. 177)

Oppure, ancora, come in : *As if Spirit,*
As if Soul:

Lifting off, letting go, seizing leave as
though
departure were the first act ever,
stepping
into air as sigh, as outbreath, hum,
commotion, whirr,
it's out of here, it's shucked as like
high school, like some stiff
chrysalis it lets fall from invisible
unfolding wings. ...
(p. 178)

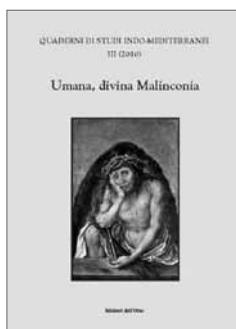
Staccarsi, lasciar andare. Prendere
congedo come se
la partenza fosse il primo atto in as-
soluto, addentrarsi
nell'aria come sospiro, espirazione,
mormorio,
fermento, ronzio,
non c'è più, ci ha liquidati come
il liceo, come un guscio di

crisalide lasciato cadere dallo schiudersi
di invisibili ali. ...
(p. 179)

L'edizione italiana con testo a fronte, curata da Branko Gorjup e Francesca Valente, è un omaggio a Don McKay e alla sua poesia-musica, che ha quali modelli il canadese Glenn Gould e poi Bill Evans, jazz e blues, ma anche Chopin e Bach. La traduzione, talvolta libera, talvolta a pennello, è ricca di soluzioni originali e audaci, sempre calzanti e non scontate, in una poesia che si fa rapsodica per la diversa misura del verso, i repentini *enjambements*, le rime interne, la musicalità latente e le metafore azzardate, elaborate, inattese.

(Carmen Concilio)

ALESSANDRO GROSSATO
(a cura di), *Umana, divina Malinconia*,
Alessandria, Edizioni
dell'Orso, «Quaderni di Studi
Indo-Mediterranei», III (2010),
pp. 374, € 25,00



Malattia del corpo, della psiche e dell'anima, la malinconia per secoli di storia occidentale e orientale ha permesso a discorsi scientifici, medici, morali, letterari, iconografici di incrociarsi e sovrapporsi: una lunga tradizione – da tempo impostasi, per impulso della scuola warburghiana, come unitario e privilegiato oggetto di ricerca interdisciplinare – che ha visto la teoria ippocratica e galenica degli umori riprendere vigore prima con la scolastica

aristotelica e poi con l'umanesimo, fino a cristallizzarsi nella celebre incisione d'üreriana e nella *summa* barocca secentesca di Robert Burton. I saggi che compongono questo volume confermano una medesima esigenza di apertura disciplinare e dimostrano in almeno tre modi quanto la questione storica di un modello binario di descrizione della malinconia, uno medico e l'altro psicologico, sia lontana dall'essersi esaurita. In primo luogo, molti degli autori hanno avuto il merito di estendere lo spettro di questa storia, contribuendo con le proprie specifiche competenze ad allungare il catalogo dei testi e dei personaggi saturnini (Gilgameš, Saul, Tristano). La cifra principale di alcuni di questi contributi risiede in una certa scelta di marginalità rispetto ai *loci* della più consolidata tradizione interpretativa, cui pure il riferimento è costante: un'estensione ai margini del 'canone malinconico' che può essere tanto storica quanto geografica, risalendo alle frammentarie testimonianze scritte dell'antica Mesopotamia (E. Couto-Ferreira) e alle sacre scritture (D. Hartman), oppure ai runi dell'epopea finnica e alla letteratura medica bizantina (G. Lacerenza), fino a riscoprire un secolo, quello dei lumi, trascurato dalla periodizzazione corrente, ma al contrario caratterizzato nelle arti e in letteratura da un particola-

rissimo tipo di sentimento dell'esistenza, la *douce mélancolie* (I. Piperno). Un'estensione ai margini che può infine essere anche più letterale, come nel caso dell'indagine condotta da Milena Romero Allué sugli aspetti volutamente paradossali della malinconia burtoniana, svelati a partire da un elemento solo in apparenza decorativo dell'*Anatomy of Melancholy*, il frontespizio inciso da Christian Le Blon; ma anche e prima ancora nel caso di una ricontestualizzazione della teoria degli umori nell'ambito delle cosmologie liquide antiche (E. Albrile).

Un secondo nucleo di saggi insiste invece sulla tematizzazione, esplicitamente distante da una sua comprensione fisico-medica, della malinconia, nelle parole del curatore, quale «occasione di una dolorosa e profonda trasformazione spirituale»: rito di passaggio, da collegarsi ad antiche tradizioni sciamaniche, nei versi finnici del *Kalevala* (C. Corrado Musi), già a partire dai primi secoli del cristianesimo, nella sua contiguità con la categoria morale dell'accidia, l'esperienza della malinconia diventa un elemento centrale nell'opera di disciplinamento della vita monastica esercitata dalla letteratura patristica (C. Corsato). Una strategia che incontrerà nuova fortuna nel Trecento con la scuola mistica

renana, quando essa, nell'approccio esperienziale di Suso e in quello dottrinale di Taulero (attraverso la nozione di *getreng*, oppressione), diventa una tappa obbligata sulla via della conversione, in cui al peccatore è data la possibilità di «cavalcare la sofferenza sul modello cristologico della passione» (S. Salzani). Non diversamente nel secolo successivo il re portoghese Dom Duarte redigerà una sorta di autobiografia a fini didattici, in cui la tristezza, oltre a colorarsi di una caratterizzazione nostalgica che annuncia già la fortuna nazionale del concetto di *saudade*, si offre come *exemplum*, prova morale ed esorcizzazione che prelude, all'interno di un percorso di salvezza, alla rinascita del cristiano (R. Mulinacci). L'uso della rappresentazione della malinconia nella promozione di codici comportamentali trova poi un ulteriore ambito di applicazione in letteratura, dove la tristezza come malattia d'amore diventa misura di costruzione del sé dell'innamorato, sia in essa l'amore ide-

ale teorizzato come fusione assoluta e reciproca (è il caso del *Tristano* di Gottfried di Strasburgo, romanzo duecentesco analizzato da D. Buschinger), sia esso invece rappresentato come squilibrio e separazione (è il caso invece delle situazioni malinconiche, dominate dalla figura del 'fantasma' dell'amato, presenti nella lirica persiana di Hafez indagata da C. Saccone). Questo ricco filone 'disciplinare' rivela come la nozione di malinconia sia stata a lungo uno strumento politico e normativo, non soltanto la descrizione di una patologia cui abbinare un determinato trattamento medico, ma un'esperienza spirituale con decisive conseguenze secolari, un insieme di discorsi insomma che legittima e promuove una serie di cure morali che si esplicano nella dimensione contingente e materiale delle pratiche. Un aspetto che è ottimamente messo in luce, infine, dall'impegno di due saggi nell'offrire una lettura diacronica di altrettanti capitoli a sé stanti della storia della malinconia: il rapporto con

la licanthropia (C. Donà) e l'associazione stereotipica alla cultura ebraica (E. Nissan e A. Ophir Shemesh). Qui la distanza fra diverse eziologie, quella biologica, legata all'impostazione razionalistica della medicina greco-araba, e quella teologica cristiana, tesa a vedere nella malinconia una sorta di possessione, attirando l'attenzione sulle categorie sociali, etniche e professionali (soprattutto maschili) che sono state associate nel tempo al temperamento saturnino, rende manifesto, con tutte le sue ricadute, il legame fra discorso sulla malinconia e potere.

Chi scrive si augura che questo ricco e variegato volume possa servire in futuro a un tentativo più ampio e sistematico di storizzazione di questo legame che ne consideri l'impatto sulla vita degli uomini e delle donne e sul loro modo di costruire la propria identità biografica in relazione a un'esperienza tanto frequente quanto diversamente valorizzata nei secoli.

(Toni Veneri)

ELISA TONANI, Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi, Franco Cesati Editore, Firenze, 2010, pp. 318, € 28,00



A prima vista, un libro sugli spazi bianchi e l'interpunzione in letteratura può ben sembrare una dissertazione sul nulla: ed è così che Elisa Tonani sceglie di giocare d'anticipo, chiarendo i termini della sua scommessa in un'introduzione apertamente militante in cui si precisano premesse teoriche e obiettivi analitici, stato

dell'arte e contestualizzazione storica di un campo di studi ai più sconosciuto, e però inopinatamente fecondo – e che soprattutto negli ultimi anni si è giovato del successo di alcune opere che di grammatica e punteggiatura hanno fatto esplicita materia di narrazione, come l'*Eleganza del riccio* di Muriel Barbery (2006).

Al di là del gusto del momento, questo *Romanzo in bianco e nero* restituisce un'immagine in negativo della letteratura, che è erede, se si vuole, del migliore strutturalismo; perché se non c'è parola che non scaturisca dal silenzio, non c'è scrittura che non si stagli su uno sfondo. In una concezione del testo scritto come effetto di un atto di parola, il bianco della pagina corrisponde al silenzio; e se quello dei margini allude all'universo indistinto del non (ancora) detto, quello delle spaziature interne, su cui si concentra Tonani, può giocare un ruolo importante nel processo di significazione del testo (come ha dimostrato soprattutto la poesia 'concreta' o 'visiva'), ed è perciò suscettibile di indagine stilistica (come non si è tardato a fare). La novità del lavoro di Tonani sta nell'applicazione di quegli stessi strumenti analitici a un campo della produzione artistica – il romanzo italiano di Otto e

Novecento – che non valorizza la *mise en page* a livello programmatico, ma che gradualmente recepisce le suggestioni delle sperimentazioni poetiche coeve delle avanguardie e della neoavanguardia.

Impegnato per due terzi nella ricognizione del crescente sfruttamento del bianco – e cioè del vuoto – nella narrativa italiana contemporanea, il libro sostiene la nitida tesi del passaggio da un uso strumentale delle spaziature (là dove siano limitate a scandire il ritmo visivo del testo) a un impiego più propriamente espressivo (che le vede salire sullo stesso piano della parola, in potenziale e proficua competizione); una tendenza che culmina nella rottura dell'equilibrio, col bianco erosivo degli ultimi tre decenni che alternativamente minaccia di precipitare la parola nel nulla da cui proviene, o al contrario la celebra attribuendo un valore oracolare a quel che ne resta.

Iniziando da *I Promessi Sposi* e passando per testi capitali come *Fede e bellezza*, *Mastro-don Gesualdo*, *I Malavoglia*, *Il Piacere*, *Il Fu Mattia Pascal*, *Uno, nessuno, centomila*, *La coscienza di Zeno*, Tonani arriva a tracciare una vera e propria fenomenologia del bianco letterario, individuando una gerarchia fra

diverse strategie di divisione (spazi vuoti, asterischi, filetti, righe orizzontali) e distinguendo puntualmente tra funzioni narrative e valori retorico-stilistici. Oltre a rilevare ellissi e reticenze d'ogni sorta, lo stacco tipografico segnala mutamenti di scena, introduzione di nuovi attanti, alternanza di mimesi e diegesi, cambiamento di enunciatore, inserzione di materiali eterogenei come le illustrazioni; ma soprattutto, costituisce il luogo da cui si affaccia, o dove ricade, l'istanza narrativa; la sede deputata all'ostensione della *factio*. O al contrario, è la soluzione puramente formale che consente di liquidare le tradizionali funzioni del narratore grazie a una semplice operazione di montaggio: ne è un chiaro esempio l'uso sistematico dell'a capo e allinea nel discorso diretto, che limita l'intervento narrativo ai soli casi in cui sia effettivamente necessario compensare eventuali irregolarità nel turno dialogico. È in questo quadro che trova opportuna trattazione, in un apposito capitolo, la resa tipografica del discorso diretto, di cui si ricostruisce una breve storia a partire dall'istituzione del sistema oppositivo virgolette/lineette, che mira a disambiguare la fonte enunciativa, e a distinguere fra enunciato e pensiero – giustappunto le norme che vengono revocate nella tecnica opposta della focalizzazione interna, che sperimentando le forme 'libere' del discorso riportato attribuisce al narratore la responsabilità di enunciati altrui: perché in questo caso l'obbiettivo è altro che la chiarezza.

È a partire dagli anni Trenta, secondo Tonani, che il romanzo italiano esce dalla fase della perlustrazione degli strumenti tipografici e di una prima codificazione del loro uso per saggiarne invece le possibilità espressive. La «vocazione teatrale» (p. 25) di quella temperie porta alla valorizzazione di una pausa tipografica che vale a denuncia dell'illusorietà delle apparenze – come sembra che accada in Moravia e Pirandello: anche se un campione di tre sole occorrenze pare un po' risicato per parlare di tendenze. Più convincente, articolata e corroborata da riscontri testuali, l'analisi del periodo successivo, che comprende i romanzi 'psicologici' di Buzzati e Pavese da una parte, e quelli 'storici' di Tomasi di Lampedusa e Morante dall'altra; se quest'ultimi continuano a servirsi delle spaziature in chiave di sospensio-

ne enfatica e amplificazione del *pathos* secondo una matrice già manzoniana, è nei primi che si ravvisa una maggiore consapevolezza e un più deciso e coerente impiego stilistico della risorsa. Nel caso di Pavese, ad esempio, lo stacco ricorre in coincidenza di una rimozione psichica connessa alla sfera sessuale o ai temi della solitudine e dell'incomunicabilità – una valenza che Tonani riassume efficacemente nella formula di un bianco «forclusivo», che rimanda alla *forclusion* lacaniana (p. 139). Quanto a Buzzati, la spaziatura visualizza la mancanza di senso di cui è a caccia il discorso, o la beffa metafisica di cui sono vittima gli attanti in eterna attesa del compimento del loro destino.

Con il romanzo sperimentale degli anni Sessanta e Settanta, e in particolare con la tecnica del *collage*, le spaziature acquistano, prevedibilmente, un ruolo centrale nella composizione di testi labirintici che sembrano autoprodursi in virtù di un algoritmo impersonale. Il bianco, in Sanguineti, illustra la vacanza dell'autore, e si combina ad audaci manipolazioni del *lettering* e dell'interpunzione; nella *Violenza illustrata* di Balestrini, ottiene effetti stranianti, mimando l'inceppamento della parola nell'ennesimo esercizio di stile. Risultati che si apprezzano meglio nell'opportuno contrasto con una prosa che ha invece «una portata torrentizia» (p. 173) come quella di Berto e di Camon, refrattaria alle spaziature come ai vincoli dell'interpunzione, travolta da un'ansia del dire che dilaga senza incontrare resistenza.

Tuttavia, è probabilmente nella quadriglia romanzesca di Biamonti – cui Tonani dedica le pagine migliori del saggio, sulla scorta di autorevoli esperti biamontiani – che l'avvicinarsi di scrittura e di vuoto si fa cifra di una poetica coerentemente centrata sulla dinamica tensiva fra parola e silenzio, e profondamente conscia del valore iconico del *layout* del testo – come si deve dedurre anche dagli scritti dell'autore sulla pittura. In *L'Angelo di Avrigue*, *Vento Largo*, *Attesa sul mare*, *Le parole la notte* – solcati, oltre che dalle spaziature, dai frequentissimi a capo, tanto nella diegesi quanto nella mimesi – la scrittura rileva una pulsazione d'essere che stenta a rappersersi sulla pagina, e dilava nel vuoto senza più trovare, come ha notato Vittorio Coletti, «il fondamento metafisico del dire» (p. 189).

L'ultima parte del libro, riservata alle sorti dell'interpunzione nella narrativa italiana dalla seconda metà del Novecento, prosegue, di fatto, la stessa indagine, seppur da una diversa angolatura. Con l'a capo e lo stacco interlineare la punteggiatura condivide infatti la trasparenza, l'imitazione dell'oralità (specialmente nei suoi aspetti emotivi), la funzione sintattica (che in quanto chiarificatrice del senso ha un ruolo evidentemente costruttivo), il valore testuale (laddove permette di inferire quanto resta implicito pure in assenza di nessi consequenziali) e l'impiego stilistico (nello scarto fra uso autoriale e norma ortotipografica). È a questa omologia che si riferisce Tonani quando annuncia che si occuperà della punteggiatura «*stricto sensu*» (p. 25), e cioè della punteggiatura 'nera', secondo l'illuminante distinguo fra interpunzione e segni di interpunzione operata da Henri Meschonnic: «un blanc n'est pas une absence de ponctuation, tout en étant une absence de signe graphique de ponctuation» (p. 22). A riprova, Tonani porta, fra gli altri, il caso della soppressione dei segni introduttori del discorso diretto in Baricco, dove basta il modulo a capo-a linea, e a volte la sola iniziale maiuscola, a garantire l'intelligibilità dell'alternanza dialogica (p. 271). Ma più in generale, a riprova si potrebbe portare buona parte della narrativa contemporanea, se è vero che gli ultimi sessant'anni si sono distinti per una progressiva semplificazione sintattica che, privilegiando un puntuante fra gli altri (il punto o la virgola), finisce per annullarne il peso specifico; col risultato di demandare al lettore il compito di inferire, sulla base di adeguate strategie compensative, la reale valenza del vuoto (e cioè della punteggiatura 'bianca') che soggiace al segno reso muto. Se questo esercizio permette di apprezzare il virtuosismo stilistico di un Fenoglio o di un Berto (che della punteggiatura arriva quasi a fare a meno senza che questo intacchi la perspicuità del senso), altra cosa è la sciattezza che si riscontra in tanta prosa giornalistica dei nostri giorni che, fra suggestioni televisive e cedimenti al parlato, tende a uno stile paratattico e giustappositivo.

Se Tonani, pur nell'assoluto rigore filologico, aveva l'ambizione di rivolgersi a tutti, e non solo a un pubblico di spe-

cialisti, valeva forse la pena di soffermarsi su una distinzione, che rimane invece sul fondo, tra due modalità di fruizione della scrittura: l'una mentale, l'altra vocale. Le implicazioni non sono banali, come ben sa l'industria del libro elettronico: mentre il secondo tipo di lettura può essere sia attivo sia passivo (attraverso la pratica dell'ascolto), del primo tipo si dà solo una forma attiva. Il che equivale a dire che nel passaggio da scritto a orale – o per usare

una metafora musicale che rende bene l'idea, da partitura a esecuzione – si perde completamente la dimensione spaziale del testo, e con quella, la materialità del supporto originario. Per quanto in buona parte sovrapponibili, queste modalità restano irriducibili per l'impossibilità di trascodificare completamente i due sistemi di significazione: a quanti secondi di silenzio corrisponde, ad esempio, il salto di una riga o un a capo? Come si traduce

graficamente il tremolio di una voce? L'irriducibilità, sottolinea Tonani, non sta nella presunta insufficienza della scrittura, traccia imperfetta di una *phoné* tradita, ma nella diversità delle risorse utilizzate che producono testi sostanzialmente diversi; per cui è lecito parlare tanto di ritmi orali quanto di cadenze visive a seconda del tipo di esecuzione cui ci si riferisce.

(Lucia Claudia Fiorella)

**ALESSANDRO POLCRI,
Luigi Pulci e la Chimera.
Studi sull'allegoria nel
Morgante, Firenze, Società
Editrice Fiorentina, 2010,
pp. XXVI-302, € 24,00**



Un copione, replicato quasi per inerzia dalla manualistica letteraria, pesa come un'ipoteca sulla biografia e l'attività letteraria di Luigi Pulci. In questo racconto il poeta figura quale rappresentante atardato di una cultura medievale sostanzialmente incapace di rinnovare il proprio repertorio epico se non nei termini dell'intrattenimento e della deformazione parodica. A sostenere in maniera decisiva questa immagine, si usa fare ampio ricorso alla drammatizzazione dei legami che il poeta intrattenne con la corte medicea. Che l'arte di Pulci fosse da ritenersi di retroguardia già all'epoca, è opinione che si vuole d'altronde confermata dallo stesso Lorenzo il Magnifico, il quale, una volta orientatosi verso gli orizzonti filosofici e letterari del neoplatonismo, alla distanza culturale sopravvenuta nei confronti dell'antico compagno di brigata avrebbe fatto corrispondere un sentimento di

distacco personale, dipinto ora come caduta in disgrazia ora come rottura violenta. Distacco che avrebbe avuto come esito addirittura la cacciata da Firenze, motivata tanto dall'avversione dei nuovi consiglieri culturali quanto dalle scomode accuse di irreligiosità da questi fomentate. Viceversa, l'ostilità di Pulci per il nuovo clima intellettuale di corte giustificerebbe il giudizio di scarso impegno teoretico, spirituale e formale, secondo il quale l'irresistibile vena comica del *Morgante* non ammetterebbe percorsi di lettura elevati come quello allegorico.

Ora, il libro di Alessandro Polcri, tirando le fila della migliore critica pulciana e riconoscendo ampiamente il proprio debito nei confronti dei maestri Mario Martelli e Rossella Bessi, per quanto dichiarati di voler soltanto «attenuare la perentorietà del punto di vista critico vulgato», procede invece, e con strumenti di diverso respiro, a un suo vero e proprio smantellamento, punto per punto. In una prima sezione biografica, rileggendo attentamente la scarsa documentazione esistente, soprattutto le lettere, lo studioso riesce innanzitutto a ridimensionare di molto l'ampiezza sia dello scontro con Marsilio Ficino e Matteo Franco, sia della rottura con Lorenzo, per il quale il poeta rimarrà sempre un fedele collaboratore, con incarichi anche molto delicati, quali le lunghe missioni diplomatiche condotte presso Roberto Sanseverino. In secondo luogo la presunta irreligiosità di Pulci viene radicalmente messa in discussione, sia adducendo testimonianze documentarie che vanno in direzione opposta (fra cui l'appartenenza alla Compagnia de' Magi), sia considerando il fatto che, dei sonetti di parodia religiosa incriminati, il principale pare ora certo sia di mano di Benedetto Dei, mentre i restanti componimenti poetici siano da ricondur-

re a un preciso e diffuso filone umanistico di critica all'ipocrisia religiosa. Nella seconda parte del libro, muovendosi con straordinaria competenza all'interno dei diversi orizzonti letterari da cui proviene il *Morgante* – orizzonti non solo epico-cavallereschi, ma romanzeschi e cortigiani, agiografici e odeporici, patristici e biblici – lo studioso, rivelando la densità dei sensi e dei sovrasensi simbolici che costellano il poema, porta efficacemente alla luce la vitalità della tradizione medievale, da Pulci consapevolmente recuperata. Dall'analisi emerge pienamente la presenza, finora solo intravista, di un'istanza allegorica, certo episodica e che non fa come altrove sistema, ma che dà un senso complessivo al disegno generale dell'opera, il quale, senza essere stato prestabilito fin dal principio, deve essersi sviluppato in corso di scrittura. È proprio il sentimento religioso quattrocentesco, suggerisce Polcri, a far germinare nelle ottave del poema l'allegoria dal di dentro e non a imporla dall'esterno, perché il vero rapporto fra lettera e allegoria è creato da Dio e non dall'uomo, come invece sembrano sostenere gli artifici neoplatonici dei ficiniani. Nel caso di Pulci, la cui scelta è inequivocabile, la distinzione dantesca fra allegoria letteraria dei poeti e allegoria scritturale dei teologi si riformula così in un'opposizione tra allegoria morale e allegoria filosofica. E per capire appieno questa scelta, è necessario abbandonare la dicotomia fra impegno e intrattenimento di cui la critica sembra ancora in parte prigioniera, e percorrere una terza via che accanto alle profonde implicazioni sociali e culturali del riso pulciano consideri la volontà di significare con le avventure di Orlando, Rinaldo e Morgante – veri e propri viaggi iniziatici – il valore morale di un'esperienza che dal caos della vita conduce a una ricomposi-

zione finale che è soprattutto redenzione dal peccato. Questa coraggiosa scelta di trattare il Pulci "serio" espone però l'autore al rischio di un'eterocronia, di uno sfasamento temporale, in qualche modo dettata dalla materia diversificata delle opere, che immerge il lettore prima nell'attualità quattrocentesca fiorentina, per poi invitarlo a un lungo viaggio nell'immaginario e nella simbologia medievale, in cui la figura e la battaglia culturale di Pulci sembrano scomparire al punto che si fa fatica a ricordare che oggetto di analisi è un vero

e proprio *bestseller* del Rinascimento italiano. E allo stesso tempo, in bilico fra una volontà di abbassamento, o meglio, di estensione orizzontale del canone, e un desiderio di riscatto e nobilitazione per il *Morgante*, Polcri prende su di sé anche la sfida che accompagna non senza ambiguità la nozione di allegoria, da una parte argomento imprescindibile perché al centro degli stessi dibattiti del tempo, dall'altra strumento critico in via di atrofizzazione ma ancora oggi a quanto pare decisivo nel formulare giudizi di valore e assegnare pa-

tenti di letterarietà. Rischi questi che tuttavia era necessario e valeva la pena correre per segnare, negli studi dedicati a uno dei più grandi autori del nostro Quattrocento – al quale a tutt'oggi però non è stato ancora dedicato un convegno di studi – non solo un momento di bilancio, ma anche un punto di svolta, con l'apertura di nuove piste di lavoro, come è riuscita a fare con merito la valida e importante monografia di Alessandro Polcri.

(Toni Veneri)

RICCARDO DONATI, Le ragioni di un pessimista. Mandeville nella cultura dei Lumi, Pisa, ETS, 2011, pp. 188, € 21,00.



Nel suo nuovo saggio per i tipi di ETS, Riccardo Donati si dedica a una approfondita disamina dell'opera di Bernard Mandeville (1670-1733), con il merito di operare attraverso una continua e proficua serie di rimandi tra pensiero filosofico e scelte estetiche e stilistiche dell'autore. Sin dalle pagine di apertura del testo, che da queste prime considerazioni si dipana poi con correlazioni logiche e argomentative sempre chiare e consequenziali, guidando il lettore passo passo nel suo percorso di analisi, si rimarca immediatamente la coerenza sottesa all'opera di un pensatore che dell'ecletticità ha fatto un tratto distintivo. Dietro una personalità estremamente sfaccettata, costantemente in movimento tra medicina, filosofia, estetica e morale, sotto la commistione di saperi e la pluralità di generi utilizzati, sono rintracciabili comunque una precisa concezione teorica e delle mosse autoriali sempre attente e meditate.

Il proposito del saggio, come viene esplicitamente chiarito nella Premessa, è proprio quello di «proporre una lettura trasversale della complessa figura mandevilliana, seguendo il *fil rouge* del rapporto tra contenuti filosofici e strumenti letterari atti a veicolarli» (p. 9). Missione in precedenza di rado intrapresa: se la critica disciplinare non è mai mancata, quella letteraria ha spesso latitato, e sono praticamente inesistenti ricerche che, come questa, cerchino di integrare i diversi aspetti contenutistici e formali dell'opera di Mandeville.

Il saggio prende le mosse da considerazioni stilistiche che però non possono esulare dal nucleo del pensiero filosofico dell'olandese, votato, come il titolo immediatamente mette in luce, a un pessimismo di stampo hobbesiano. Per Mandeville l'uomo è costituzionalmente fallace e fallato e la società civile, costituitasi come conseguenza di questa debolezza, è l'unica 'riserva sociale' in cui egli possa sopravvivere alla ferocia del mondo che lo circonda. Il linguaggio, essenziale per la nascita di tale società, si configura sin da subito come mezzo di prevaricazione e dissimulazione, grazie al quale possono prendere forma gerarchie e disuguaglianze. Grazie alla sua sistematica inaffidabilità e ambiguità, esso diventa un vero e proprio strumento di sopraffazione, utile ai potenti per affermare il loro dominio sui ceti inferiori.

Soprattutto quando viene declinato letterariamente, attraverso l'uso dell'immaginario, il linguaggio (e quindi la letteratura) contribuisce all'(auto)inganno e al mantenimento dello *status quo*, elevando consuetudini di dubbio valore, se non totalmente biasimevoli, al rango di

norme morali e addirittura leggi con cui l'uomo può raggirare i suoi simili e anche sé stesso.

Di fronte alla consapevolezza della negatività intrinseca del linguaggio – che non sia quello delle Sacre Scritture, da intendersi esclusivamente in modo letterale – il filosofo, invece di arrendersi al silenzio, decide di contrattaccare usando le stesse armi: proprio le forme e i mezzi letterari a Mandeville contemporanei serviranno a smascherare i falsi miti e le illusioni (prima tra tutte l'amor proprio, il *self-liking*, da cui nessuno – in particolar modo i letterati – è immune) che accecano l'umanità. Con i suoi scritti, egli intende professare quella che Donati definisce una «pedagogia del principio della realtà» (p. 37): le sue pagine devono operare come strumento veritativo, rimuovendo le false nozioni che inquinano la percezione di sé e del mondo. Allo stesso tempo, ogni scelta stilistica mira a coinvolgere il più grande numero possibile di lettori, per diffondere ampiamente queste idee.

Questa mossa, per cui la 'cattiva' letteratura viene combattuta con le sue stesse armi, permette a Donati di mettere in luce alcune strategie narrative estremamente moderne (a volte addirittura anticipatrici del tipico armamentario postmodernista) adottate dallo scrittore: si pensi ai continui rimandi intertestuali; all'uso straniante di brani altrui 'riciclati' in modo decontestualizzato ma fortemente significante come prefazioni alle proprie opere; al gioco metaletterario che smaschera il paradosso della prevedibilità della letteratura che, proprio per rispondere al suo obbligo di sorprendere costantemente, finisce per risultare più scontata di ogni accadimento non finzionale.

Per irretire il lettore, primo passo verso un suo ravvedimento (o meglio, verso il raggiungimento di una consapevolezza delle proprie manchevolezze), Mandeville ricorre a diverse tattiche; oltre alla scelta di un *plain talk* che possa essere compreso da chiunque, si rivolge principalmente a due forme letterarie di grande presa sul pubblico, che provvede però a rivitalizzare e riaggiornare ai tempi e alla cultura a lui contemporanea: la favola e il dialogo.

Donati analizza dettagliatamente e con vari esempi questo processo di ammodernamento, di nuovo rimarcando quanto scelte estetiche e intenti contenutistici procedano di pari passo. Qui basti citare il trattamento cui viene sottoposto il genere favolistico nella sua opera più conosciuta e celebrata, la *Favola delle Api*: usando le parole piane e piacevoli tipiche del genere e sfruttandone i canoni di semplicità, comprensibilità e chiarezza, la narrazione si fa strumento di impietosa analisi, svelando le più atroci verità sull'animo e la società umana. La tradizionale allegoria dell'alveare come specchio del consorzio civile subisce un totale rovesciamento e finisce per rimarcare la disillusa visione di un mondo caotico, spietato, in cui l'individuo si muove ormai come un automa sprovvisto di moralità e raziocinio.

Anche l'altro genere elettivo, il dialogo, viene scelto per il suo approccio coinvolgente e persuasivo e per la sua capacità di mettere in scena il rapporto pedagogico che a livello extradiegetico si instaura tra autore e lettore. Qua la modernizzazione passa attraverso la contaminazione della purezza tipica degli autori a lui contemporanei (l'eterno rivale Shaftesbury) con massicce dosi di ironia dissacrante; un sempre più solido reali-

simo, con l'introduzione di personaggi attuali e credibili; e un avvicinamento agli stilemi della conversazione dell'epoca, con passaggi continui tra vari argomenti e contesti, per adattarsi alle necessità di un pubblico sempre più inquieto e incapace di concentrare la propria attenzione a lungo.

Nel rapporto tra i partecipanti ai vari dialoghi molti studiosi hanno potuto rintracciare anche richiami alla professione di medico di Mandeville; Donati, di nuovo facendo produttivamente interagire il piano contenutistico con quello formale, rilancia questa lettura avvicinando l'olandese alla figura di Freud: entrambi prediligono toni accomodanti e compiacenti per ingraziarsi il paziente/lettore e guidarlo verso l'analisi di sé; entrambi sono peraltro consapevoli della non esistenza di una reale cura per i vizi che affliggono l'umanità e possono offrire soltanto farmaci veritativi, non certo guarigioni totali.

Tale visione pessimistica favorisce altre scelte stilistiche che allontanano doppiamente (sul piano delle forme come su quello dei contenuti) Mandeville dai suoi contemporanei augustei e in particolare da Shaftesbury: rifiutando l'equazione 'bello uguale vero', l'olandese è pronto ad accogliere nella sua pagina tutto ciò che il mondo gli pone di fronte, persino e soprattutto (come prova delle sue teorie sulle umane manchevolezze) il difetto, l'obbrobrio, la deformità. Qui Donati apre un interessante inciso sul rapporto tra l'autore e l'arte del periodo, in cui la scuola pittorica fiamminga, così legata alla rappresentazione chiara ed esatta del dettaglio e della quotidianità, si oppone alla pompa celebrativa e mistificante della

pittura epico-storica e religiosa, soprattutto italiana.

Sul piano della scrittura questa insistenza sul vizio (non che Mandeville voglia rappresentare solo quello: è che non può fare altrimenti, non esistendo uomo che non ne sia corrotto) permette di abbozzare quadretti realistici esilaranti, degni di un Hogarth, che favorirono il successo dell'olandese tra i contemporanei: contaminare il saggio filosofico con l'intrattenimento narrativo era un modo per facilitare sia la diffusione delle idee che il successo editoriale. Il ricorso ai registri bassi è costante, in una vera e propria «strategia dell'irriverenza» (p. 147) che, lungi dall'essere un'innocua regressione allo scatologico, diventa parte integrante della generale messa in discussione delle norme sociali fissate.

In un panorama così negativo anche l'unico spiraglio di luce possibile, l'orizzonte di perfezione rappresentato dal messaggio evangelico, rimane comunque inattuabile all'uomo. Nell'ultimo capitolo del saggio, infatti, Donati prende in esame la religiosità di Mandeville, spesso male interpretata quando non pienamente fraintesa dalla critica precedente, e mostra il paradosso che questi finisce per accettare, secondo cui il vero cristianesimo non può essere conciliabile con i codici mondani e, in generale, con il mondo moderno. Si conferma così, e si fa ancora più sconsolante, il messaggio mandevilliano, secondo cui il male è l'*habitat* naturale dell'umanità e il mondo moderno neppure potrebbe sopravvivere se le idee del Salvatore vi fossero realmente affermate.

(Matteo Vignali)

Riviste Italiane

a cura di Niccolò Scaffai

Anterem. Rivista di ricerca letteraria.

Direttore: Flavio Ermini. Redazione: via Zambelli, 15, 37121 Verona; *direzione@anteremedizioni.it* – *www.anteremedizioni.it*. Anno XXXVI, n. 82, giugno 2011.

La rivista si apre con l'editoriale del suo direttore Flavio Ermini, che riflette sul legame tra la dimensione estetica e quella etica, stabilito attraverso il ruolo della parola poetica: «La parola ha tutto da domandare, e il proprio permanere nell'orizzonte della domanda testimonia la sua etica, la sua volontà di introdurci nello spazio dei problemi che chiedono di essere portati alla luce». Il tema della conoscenza è, in questo rapporto, determinante. Non sarà solo un caso, allora, se quello stesso tema torna nei versi francesi di Bernard Vargaftig, *Conoscere nomina*, che leggiamo qui nella traduzione di Franc Durros. Nella stessa lingua è scritta *Kardia*, opera di Claude Royet-Journoud, qui tradotta da Alessandro De Francesco; ben resa, in particolare, è l'oggettività surreale dell'immaginario di Royet-Journoud: «corpo inerte alla piegatura della biancheria // uno spostamento libera i numeri / dall'approccio criminale della caduta // di fronte laterale / i punti di riferimento si attenuano / legno e cerchio / sopra il nome // giacimento dell'ostacolo / il sonno lo esponeva alla sua perdita». Un filo rosso lega queste traduzioni ai brani altri autori presenti nel numero: da Francis Ponge, in particolare, fino a Bonnefoy. La scrittura teorico-estetica (Franco Rella, Carlo Sini, Amelia Valtolina e altri) dialoga con questa linea creativa, in cui si inseriscono anche le voci di Rosa Pierno, Ida Travi, Sandro Varagnolo.

(Niccolò Scaffai)

Atelier. Trimestrale di poesia, critica, letteratura.

Direttore responsabile: Giuliano Ladolfi, c.so Roma 168, 28021 Borgomanero (NO),

redazione@atelierpoesia.it – *www.atelierpoesia.it*.

Anno XVI, n. 62, giugno 2011.

Il numero si apre con l'editoriale di Andrea Temporelli, che tesse un *Elogio del lettore di riviste militanti (passando dagli 'editor')*, approfondendo alcuni aspetti della società letteraria contemporanea.

Segue, nella sezione «Voci», un ampio dossier dedicato a Franco Buffoni, che comprende una notizia bibliografica, e una autopresentazione dell'autore in forma di dichiarazione di poetica: «Oggi non comincio a scrivere un libro di poesia se non ho chiaro, diciamo, il progetto. Racconto sempre delle storie, anche nei libri di poesia». Una bibliografia delle opere e della critica, seguita da una selezione di interventi critici editi e inediti e dalle poesie dello stesso Buffoni completano la rassegna su uno dei nuovi classici della poesia contemporanea.

Da segnalare, tra le recensioni di poesia, quella di Giuliano Ladolfi a Fabio Franzin e quella di Maria Borio a *I mondi* di Guido Mazzoni.

(N. S.)

Erba d'Arno.

Rivista trimestrale.

Direttore: Aldemaro Toni. Sede: piazza Garibaldi, 3, 50054 Fucecchio, *info@ederba.it* – *www.ederba.it*.

Inverno 2011, n. 123.

Il numero si apre con le *Lettere provinciali* di Luigi Testaferatta, che pubblica, sotto l'insegna pascaliana del titolo, ricordi e appunti sulla vita culturale e poetica della sua Toscana, tra gli anni Cinquanta e la contemporaneità. Tra i testi creativi, si segnalano i versi di Giuseppe Cordoni, che rivelano un nucleo accorato intorno a cui si addensa la memoria di un paesaggio caro («Facile fu lo scempio / delle vigne; prima / di quella vec-

chia / dietro le concimaie»). Nella sezione *Giornale*, la recensione al volume antologico *L'altro canone. Antologia della poesia italiana del secondo Novecento*, curato da Gualtiero De Santi, che raccoglie le voci di poeti noti (Accrocca, Finzi, Fiore, Sanesi e altri) ma trascurati nelle principali rassegne pubblicate negli ultimi anni.

(N. S.)

Il foglio clandestino. Aperiodico ad apparizione aleatoria.

Curatore: Gilberto Gavioli. Corrispondenza: C.P. n. 67, 20099 Sesto San Giovanni (Milano); *redazione@edizionidelfoglioclandestino.it* – *www.iffoglioclandestino.it*.

Anno XVII, n. 68, I/2009.

Nella sezione *Afidipenna*, Alberto Rizzi prende la parola per riflettere sul tema: *Il poeta e il suo ambiente: chi dei due è ostile all'altro?*; la secolare questione del mandato sociale dei poeti, e della loro organicità rispetto alla comunità cui appartengono, viene calata nella specifica situazione della comunicazione letteraria, attraverso le riviste e il web.

Notevoli anche gli aforismi *Sulla poesia* di René Char, offerti nella versione originale e nella traduzione italiana di Pasko Simone. Ma il *cahier* di poesia straniera più nutrito è quello del russo Sergej Kulle (1936-1984), quasi del tutto inedito in vita e poco noto anche in seguito; la rivista ne propone una silloge abbastanza cospicua, con la traduzione italiana a fronte di Paolo Galvagni. Tra gli autori ospitati anche Cioran, Pessoa, Ripellino.

(N. S.)

Kamen'. Rivista di poesia e filosofia.

Direttore responsabile: Amedeo Anelli, v.le Vittorio Veneto, 23, 26845 Codogno (LO); *amedeo.anelli@alice.it*.

Anno XX, n. 39, giugno 2011.

A uno scritto di Vincenzo Gioberti *Sulla lingua*, a cura di Amedeo Anelli, seguono le poesie di Luigi Commissari; nato nel 1930, Commissari si laureò a Milano con Ezio Franceschini. Dopo aver preso i voti nel '55, ottenne le dimissioni dallo stato clericale nel 1984; studioso della Bibbia e di letteratura francese, fu vicino a David Maria Turolfo. È morto nel 2009, lasciando i versi che Anelli seleziona e pubblica in «Kamen'».

Completa il numero una sezione sull'Umorismo dal 1860 al 1930, a cura di Daniela Marcheschi.

(N. S.)

L'area di Broca. Semestrale di letteratura e conoscenza. Direttore responsabile: Mariella Bettarini. Redazione: via San Zanobi, 36, 50129 Firenze; bettarini.broca@tin.it – www.emt.it/broca. Anno XXXVII-XXXVIII, n. 92-93, luglio 2010-giugno 2011.

Il tema, variamente declinato, di questo numero doppio è *Viaggi*: «all'interno di noi e del mondo, del pensiero, del ricordo, del piacere e del bisogno, del viaggiare esistendo-essendo, stando fermi, fantasticando, tacendo, scrivendo, esprimendosi». Così nell'editoriale di Mariella Bettarini, cui segue, come di consueto, la ricca proposta di testi in versi e in prosa, tra i quali quelli di Marco Corsi, *Verso l'Eden*; Rossana D'Angelo, *Cinque poesie*; Roberto Maggiani, *La rete, il viaggio* e molti altri. Per la poesia straniera, il numero offre una selezione di autori e autrici di Dresda, tra cui Jörg Bernig e Michael Wüstefeld, nella traduzione italiana di Barbara Pumhösel.

È ancora la Bettarini a firmare il pezzo conclusivo, in ricordo del poeta Luigi Di Ruscio, da poco scomparso dopo essere stato l'oggetto di una felice riscoperta critica, a opera soprattutto di Andrea Cortellessa, che continua a dare i suoi frutti.

(N. S.)

L'immaginazione. Rivista di letteratura.

Direzione: Anna Grazia D'Oria. Redazione: via Umberto I, 51, 73016, San Cesario di Lecce; agdoria@mannieditori.it – www.mannieditori.it.

Anno XXVII, n. 264, agosto-settembre 2011.

In apertura del numero, le poesie di Francesco Leonetti, caratterizzate da una vena di delicato lirismo realistico-quotidiano, che coinvolge tanto la scrittura poetica («Molto mi piace scrivere poemi. / O solo pezzi brevi tutti in versi. / I miei pensieri: Le manie. Gli amori»), quanto la persona stessa dell'io («Il barbiere mi taglia i capelli. E poi il mento / e le guance. Ritorno bello; com'ero malandato»). Seguono i versi di Silvia Cassioli (*Suite paradiso*), che coglie con spirito paradossale il nucleo lirico nascosto nelle esperienze di massa (come in *Tempesta d'amore*, in cui l'allusione è a una *soap opera* televisiva). La rivista ospita anche poesie di Roberto Maggiani e di Ivan Pozzoni.

Notevoli, oltre alle voci consuete di Luparini e Barilli, i materiali epistolari di Sanguineti; su Sanguineti, si veda anche la recensione di Erminio Riso su *Varie ed eventuali (Poesie 1995-2010)*, la recente raccolta del poeta ligure uscita con la postfazione di Niva Lorenzini.

(N. S.)

Soglie. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria.

Direttore responsabile: Lionella Carpita; Redazione: Alberto Armellin, via Vecchia Fiorentina, 272, 56023 Badia (Pisa). Anno XII, n. 3, dicembre 2010.

La rivista ospita testi poetici del critico e saggista Daniele Piccini, che propone *Quattro inediti* lirici, che svolgono il tema del tempo in relazione al trascorrere delle vite umane («Solo, sarebbe bello per le madri / che si potesse riprendere il volto

/ che si aveva nell'ora meno acerba»); e del giornalista e scrittore Ottavio Rossani, che pubblica a sua volta quattro testi, incentrati sul motivo archetipico dell'acqua e del mare («Aspetto sempre la rivelazione del mare/madre / che carezzi spumoso anche chi non le appartiene»). Al centro del volume è il colloquio tra il grande critico Harold Bloom e Adam Fitzgerald sul tema *Tardo stile e anatomia dell'influenza*; segue una selezione di poesie, tradotte in italiano, di autori per lo più anglosassoni (Swinburn, Whitman, Crane) già inclusi da Bloom nella personale antologia *Till I End My Song*.

Tra le recensioni, si segnalano quella di Mara Boccaccio a *Corpo stellare* di Pusterla, quella di Silvia Morotti a *A schemi di costellazioni* di Aldo Nove e quella di Fausto Ciompi a *Loving: Selected Poems and Other Writings*.

(N. S.)

Testuale. Critica della poesia contemporanea.

Direzione: Gio Ferri, Gilberto Finzi, via A. Buschi, 27, 20131 Milano. Redazione: Lesa (Novara), 28040, C.P. 32; testualecritica@gmail.com – www.testualecritica.it. Anno XXV, n. 47/48, Il semestre 2009.

Il numero ha un taglio monografico: contiene infatti un saggio sulla poesia contemporanea articolato in tre capitoli (*Le regioni del nulla; La forma della vita, la vita delle forme. Un poemetto di Cesare Viviani; La questione della storia della poesia e della critica*), seguiti da un quarto, *Le energie del testo*, composto a sua volta da venti brevi paragrafi dedicati ad altrettanti autori, critici, e artisti da Cacciari a Ruffato, da Gramigna a Ermini, da Barberi Squarotti allo stesso Finzi, che compongono una sorta di 'mappa' soggettiva della letteratura e della poesia.

(N. S.)

Riviste Comparatistica

Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura.

Direttore: Romano Luperini, Facoltà di Lettere e Filosofia, via Roma 56, 53100, Siena (luperini@unisi.it). Redazione: Anna Baldini, Università per Stranieri di Siena, piazza Carlo Rosselli, 27/28, 53100 Siena (baldini7@unisi.it). Responsabile delle recensioni: Daniela Brogi (daniela.brogi@fastwebnet.it). Anno XXII, terza serie, n. 62, luglio-dicembre 2010.

Il saggio di apertura (*Montale e l'epifania. Commento e interpretazione di «Sotto la pioggia», «Punta del Mesco», «Notizie dall'Amiata»*) è firmato da Tiziana de Rogatis, che commenta tre poesie delle *Occasioni* montaliane (de Rogatis è l'autrice del recente commento integrale al secondo libro montaliano per gli «Oscar» Mondadori). Tra i contributi più significativi, un'intervista a Georges Didi-Huberman di Isabella Mattazzi. Nella sezione delle recensioni, si segnalano quella di Mario Teti a *Materiali di un'identità* di Mario Benedetti; e quella di Claudia Crocco a *L'attimo dopo* di Massimo Gezzi. Tra i libri poetici recensiti anche *Fuoco amico* di Paolo Maccari e *Isole. Poesie scelte (1948-2004)* di Derek Walcott.

(N. S.)

Neohelicon. Acta Comparationis Litterarum Universarum.

Institute of Literary Studies of Hungarian Academy of Sciences, Budapest, Ménesi út 11-13, H-1118 Hungary; neohelicon@iti.mta.hu. Anno XXXVII, n. 2, 2010.

Ampio, come sempre, lo sguardo che la rivista ungherese rivolge alle letterature comparate. In questo numero, la sezione

monografica è dedicata infatti alla *Modern Chinese Fiction in a Global Context*; i sette contributi qui riuniti collocano la letteratura cinese nel contesto della società e della cultura mondiale.

Nella sezione «Ergasterium» si possono leggere alcuni scritti di rilievo teorico, tra i quali *Meaning in literature* di Ander Petersson e *Signifiers under control: quotations in literary history* di Péter Hajdu.

(N. S.)

Testo a fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria.

Direttore responsabile: Franco Buffoni. Capo redattore: Edoardo Zuccato. Redazione: Marcos y Marcos, via Ozanam, 8, 20129 Milano; testoafronte@iulm.it – www.marcosymarcos.com. Anno XXII, n. 44, I semestre 2011.

Il *dossier* su cui si apre il numero è dedicato alle traduzioni della *Commedia* dantesca in Inghilterra; lo coordina Vincenzo Salerno, che ha raccolto e annotato gli interventi della tredicesima rassegna su *La Divina Commedia nel Mondo* (Ravenna, settembre 2010). Tra i contributi, la traduzione di *Paradiso XXXI*, a cura di Robin Kirkpatrick. Da un Medio Evo a un altro: Domenico Ingenito illustra come «tradurre la maggiore poetessa dell'islam medievale»: Jahan Malek Khatun, («La Dama del Mondo»), autrice di un canzoniere non ancora tradotto in alcuna lingua, ma attualmente studiato negli Stati Uniti e in Gran Bretagna.

Più avanti, Matteo Brera scrive su *Sir Philip «Astrophil and Stella»*. A translation Project. Si occupa di Dylan Thomas il saggio di Sibilla Destefani (*L'ultimo poeta maledetto*).

Ricco come di consueto è il «Quaderno di traduzioni», che comprende tra

gli altri versi di Paul Muldoon tradotti da Giuseppe Cornacchia e di Carol Ann Duffy tradotti da Floriana Marinzulli e Bernardino Nera.

Tra le recensioni, si segnalano quella di Edoardo Zuccato al recente manuale di *Metrica italiana contemporanea* scritto da Paolo Giovannetti e Gianfranca Lavezzi; quella di Franco Buffoni alle traduzioni inedite di Sereni da René Char (*Due rive ci vogliono*, a cura di Elisa Donzelli).

(N. S.)